

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Trabalho de Projeto

“A metamorfose do ator – Investigação baseada nas metodologias de Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht”

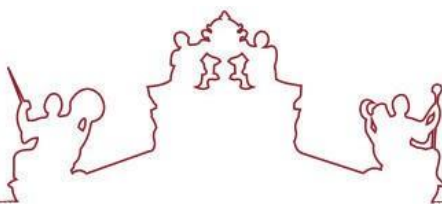
Carla Isabel Parreira Chora Carvalho Castanheira

Orientador (es) | Paulo Alves Pereira

Évora 2022



Metamorfose do ator



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Trabalho de Projeto

**“A metamorfose do ator – Investigação baseada
nas metodologias de Constantin Stanislavski e
Bertolt Brecht”**

Carla Isabel Parreira Chora Carvalho Castanheira

Orientador (es) | Paulo Alves Pereira

Évora 2022



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Isabel Maria Bezelga (Universidade de Évora)

Vogais | Marcos Santos (Universidade de Évora) (Arguente)
Paulo Alves Pereira (Universidade de Évora) (Orientador)

Évora 2022

RESUMO

Pela sua capacidade de adaptação e transformação, o trabalho do ator é, na minha opinião, um processo teatral caracterizado por várias fases - desde a construção de personagem à interpretação da mesma – e, por isso, o elemento central no exame crítico da cena teatral.

A presente dissertação tem como principal objetivo investigar a fim de perceber a que meios/técnicas o ator recorre no seu processo de construção de personagem e como as metodologias utilizadas por quem o dirige influenciam o resultado do seu trabalho.

Nesta minha pesquisa laboratorial, que consistia numa comparação de metodologias onde o foco foi todo o processo criativo desencadeado pelos atores, priorizarei as metodologias desenvolvidas por Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht.

Entendo que tanto um como outro trouxeram contributos decisivos para o desenvolvimento do trabalho do ator e influenciaram igualmente as várias linhas e escolas no âmbito do pensamento e realização teatrais. Interessou-me analisar as suas diferenças metodológicas e perceber como cada um dos métodos desenvolvidos por cada um destes pensadores de teatro acabam por influenciar e determinar o processo criativo do ator.

Para além da análise comparativa, relativa à receção que cada uma das metodologias encontrou junto de teatrólogos de renome, pretendi - com base no texto de Henrik Ibsen “A Casa de bonecas” - construir um laboratório de experimentação e investigação, no qual foram utilizadas as duas metodologias, numa estratégia comparativa, na construção cénica.

Numa altura em que a encenação adquire o valor de obra de arte, este estudo desenvolve o conceito de metamorfose do ator em personagem, valorizando/destacando todo o seu trabalho.

PALAVRAS CHAVES: Ator – Metamorfose – Stanislavski – Brecht

ABSTRACT – Ator’s metamorphosis – Research based on Constantin Stanislavski and Bertolt Brecht’s methodologies -

Due to his ability to adapt and transform, the actor's work is, in my opinion, a theatrical process characterized by several moments – from the construction of the character to its interpretation – and, therefore, it is the central element in the critical examination of the theatrical scene.

The main objective of this dissertation is to investigate, to understand which means/techniques the actor uses in the process of character construction and how the methodologies used by those who direct him influence the result of his work.

In this laboratory research, which consisted in a comparison of methodologies where the focus was on the entire creative process triggered by the actors, I will prioritize the methodologies developed by Constantin Stanislavski and Bertolt Brecht.

From my point of view, they have both brought decisive contributions to the development of the actor's work and they have also influenced the various lines and schools in the scope of theatrical thinking and performance. I was interested in analysing their methodological differences and in understanding how each of the methods developed by each of these theatre thinkers end up influencing and determining the actor's creative process.

Apart from the comparative analysis, regarding the reception by renowned playwrights of each of these methodologies, I intended – based on the text by Henrik Ibsen "The Dolls House" – to build an experimentation and research laboratory, in which the two methodologies were used, in a comparative strategy, in the scenic construction.

At a time when staging acquires the value of a work of art, this study develops the concept of metamorphosis from actor into character, valuing/highlighting all his work.

KEY WORDS: Actor – Metamorphosis – Stanislavski – Brecht

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente a todas as pessoas que colaboraram direta ou indiretamente na resolução deste trabalho, em especial aos meus colegas de mestrado que se envolveram nesta minha aventura tentando amparar-me sempre que necessitei e à querida Professora e Diretora de Curso Professora Doutora Isabel Bezelga que sempre se disponibilizou para me ajudar a resolver qualquer questão que me pudesse surgir.

Um agradecimento muito especial ao meu Professor e amigo Professor Doutor Pedro Paulo Pereira, por todo o apoio que me deu quer na realização do projeto prático quer na realização deste relatório teórico, pela partilha de saberes e pelas suas palavras de conforto e de ânimo em momentos menos leves.

Um agradecimento também especial e profundo a toda a minha família, ao meu companheiro que me levantou sempre que caí, que me apoiou quando pensei não ser possível e que esteve sempre comigo em todos os momentos; aos meus pais, por me apoiarem e ampararem não só durante o período de pesquisa e elaboração deste trabalho de investigação, mas no decorrer de toda a minha trajetória académica e aos meus filhos por me fazerem acreditar todos os dias que o impossível não existe e que o amor é o que mais importa.

NOTA BREVE

Ao longo de todo este trabalho refiro-me à “Personagem” no feminino.

Apesar das duas formas – feminino e masculino – estarem corretas, optei por referir-me à palavra “personagem” como se de uma palavra feminina se tratasse. Isto porque, como todas as palavras terminadas em *-agem* são femininas, e apesar da palavra “personagem” com o uso no masculino se ter generalizado e atualmente ser tratada dos dois géneros; entendo que é mais correto continuar a mencioná-la como substantivo **feminino**.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
I. DEFINIÇÃO DE ATOR.....	12
I.1 A personagem é ou não uma máscara que o ator veste?	12
II PROCESSO DE TRABALHO.....	16
II.1 Escolha da temática	16
II.2 Escolha das metodologias	17
II.2.1 Stanislavski vs Brecht	17
II.2.2 Stanislavski	20
II.2.3 Brecht	24
II.3 Escolha do texto	31
II.4 Adaptação de texto	34
III DESENVOLVIMENTO DAS METODOLOGIAS	36
IV PROCESSO DE TRABALHO ENQUANTO ATRIZ E ENCENADOR.....	47
V METAMORFOSE/CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM	53
VI CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
VII REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60
VIII ANEXOS	63
VIII.1 ANEXO 1	63
VIII.2 ANEXO 2	71

VIII.3 ANEXO 3	81
VIII.4 ANEXO 4	81
VIII.5 ANEXO 5	82

INTRODUÇÃO

Questiono-me desde sempre sobre a arte e a possibilidade que temos nela de ver o mundo de outra perspectiva. Assim é o trabalho do ator e por isso me apaixonei por ele: uma possibilidade de trazer a cena algo que não é mas que, magicamente, é.

Procuro com este trabalho uma reflexão sobre as fases de construção não só de uma personagem mas de tudo o que é de responsabilidade do ator em cena.

Entendo que o ator não é só criador da sua personagem, tem também a responsabilidade de propor linguagens cénicas de modo a proporcionar ao espetador um momento único vivido num momento real aqui e agora. É toda esta envolvência no projeto e adaptação a tudo o que lhe é proposto – tão característico dos atores – que me seduz e interessa investigar.

Para além deste trabalho de interpretação que tanto me seduz, também nesta minha pesquisa quis aprofundar e trabalhar a arte da encenação.

Propus-me a este trabalho para entender todas as transformações vividas pelo ator aproveitando o facto de ter a oportunidade de, com ele, trabalhar a encenação.

A encenação, esta arte onde nada é deixado ao acaso e onde todos os pormenores importam, foi outro trabalho e outra pesquisa a que me entreguei para, corretamente, fazer aparecer duas cenas distintas e assim evidenciar cada uma das metodologias.

Nunca questioneei o facto de ser eu a encenar pelo encanto que a encenação me proporciona.

Como Jacques Copeau afirma: "...A encenação é o conjunto dos movimentos, gestos e atitudes, a conciliação das fisionomias, das vozes e dos silêncios; é a totalidade do espetáculo cénico, que emana de um pensamento único, que o concebe, o rege e o harmoniza.", e por tudo isto e por todas as invenções criadas pelo encenador, olho para a encenação como um trabalho de profunda sensibilidade e não apenas de uma técnica rudimentar de marcação de cena.

Mesmo havendo dois trabalhos por mim traçados – o da interpretação e o da encenação - esta é uma pesquisa que se direciona ao individual – ator - enquanto ser que muito intimamente se transforma noutros seres e que com eles luta para que ambos se encontrem no palco parecendo só de um se tratar.

Nesta que é uma busca contínua por um entendimento sobre o fazer artístico e o lugar do ator nele, desenvolvo um trabalho laboratorial sobre todo o seu processo prático/criativo.

Todo este trabalho se iniciou como um desafio individual para esclarecer todo o meu trabalho – enquanto atriz e encenadora – e encontrar mais possibilidades de técnicas de trabalho cénico.

Para me perceber enquanto atriz de teatro e todo o trabalho que já desenvolvi, comecei por uma extensa exploração teórica que me permitiu entender um pouco mais sobre teorias, técnicas e pensamentos sobre o ator e o seu trabalho. Aprofundei Stanislavski e Brecht, pois neles me apoiei ao longo de todo o processo criativo.

Foi esta pesquisa teórica profunda que me fez levantar questões sobre situações outrora desconsideradas por mim e entender mais detalhadamente linguagens cénicas que procurei explorar ao longo deste trabalho.

Todo o trabalho desenvolvido, pensado, questionado e realizado foi partilhado com uma contra cena que convidei para me acompanhar nesta viagem de exploração e investigação rigorosa sobre todo o trabalho do ator.

Por fim aventuramo-nos em cena, uma cena enriquecida por todos os princípios teóricos analisados. Criámos um resultado cénico utilizando todas as possibilidades que o ator tem enquanto ser transformador do seu eu real em qualquer contexto ou realidade.

Com este relatório espero oferecer um texto de fácil leitura, tanto a profissionais como a estudantes de teatro, e que com ele possam constatar todo o processo criativo do ator bem como a sua metamorfose e que seja também uma mais valia para todos aqueles que, curiosos

como eu, se defrontam com a incerteza, a inconstância e a questão da criação artística. O que é? Como é? Como se faz? Quem o faz? Como se faz?

I. DEFINIÇÃO DE ATOR

I.1 “A personagem é ou não uma máscara que o ator veste?”

“Consideremos a técnica pessoal e cênica do ator como cerne da arte teatral.” (Grotowski, 1987: 14)

A questão que se coloca quando há uma tentativa de definir o conceito “ator” é se a personagem é ou não uma máscara que o ator veste.

A palavra “*persona*” representava inicialmente a máscara utilizada pelo ator, através da qual a sua voz devia ressoar. Mais tarde a palavra passou a representar não apenas a personagem representada pelo ator mas também as “máscaras” usadas pelas pessoas na sua vida social e a maneira encontrada por cada uma delas para se apresentar ao mundo e se relacionar com os outros.

Para o ator desempenhar os seus papéis no palco, não se pode desligar da “*persona*” que é, ou seja, nunca se pode esquecer que é um indivíduo que está a interpretar uma personagem, Vestir a máscara, representar um “eu” ou viver o papel de uma personagem, são formas de expressão que indicam sempre uma relação do ator com o outro, diferente da pessoa que lhe dá forma no palco - alguém a quem são atribuídas características específicas físicas e psicológicas. O ator é o responsável por dar “vida” a uma nova realidade, criando com o seu corpo esses momentos novos e agora reais.

O trabalho realizado pelo ator no seu processo criativo traduz um trabalho de investigação e pesquisa profundas que revelam formas de expressão que indicam sempre uma relação do ator com o outro.

Falar em máscaras no trabalho do ator é lembrar toda a simbologia que este adereço tem tido ao longo da história. Ainda que hoje a associação que fazemos da palavra “máscara”

seja aliada a uma situação pandémica, desde sempre que este termo esteve ligado à vida e ao trabalho do ator ao longo da história.

Quando se fala em máscara no trabalho do ator, há uma carga ritual que advém de um processo muito arcaico com uma base religiosa.

Desde há muito está presente nos ritos e celebrações do homem, quer como elemento mágico-religioso quer como artefacto cênico.

Este acessório teve origem nas festas dionisíacas e depressa passou a ser utilizada nos principais géneros de peças daquela época: tragédia e comédia. Assim, constata-se que as máscaras evoluíram passando de artefactos ritualísticos para itens teatrais.

Nos palcos de teatro de hoje, a máscara é substituída pelo figurino que o ator apresenta.

Este figurino, tal como a máscara utilizada na Antiga Grécia, surge da necessidade que temos em nos tornar no outro.

Assim, a máscara instaura um corpo não quotidiano que dialoga com o objeto e este,

“Quando sabiamente animado com o uso de uma tensão apropriada da coluna vertebral e com tremores delicados e com inclinações que exploram o jogo de luz e sombra, esse objeto, que parece morto, adquire uma vida miraculosa”. (BARBA, 1995, p.118).

A máscara cênica é um elemento de comunicação que transforma e põe em relevo o sujeito que deve ceder lugar a outro. Esse outro transformador carece sempre da emoção do ator enquanto agente de transmissão de sentimentos. Dario Fo discorda acreditando que o rosto do ator – por trás do objeto máscara – “permanece impassível e inexpressivo” (2004:48). Acredito no contrário, mesmo sem mostrar o rosto e com o seu corpo disfarçado pelo figurino, é do ator que surgem as emoções e as expressões vividas pelo outro, ou seja, o ator vive tão intensamente o outro como se dele se tratasse, o facto de estar atrás do objeto não elimina toda a sua identidade.

Lembrando Stanislavki e o que este pensador refletiu sobre o ator e o seu trabalho, há no trabalho do ator, uma tentativa de descobrir de que maneira a concentração, a atenção, a memória emocional, os objetivos e a ação influenciam o ator na sua criação e o resultado da sua criação. Quero com isto dizer que um ator deve ser alguém que, através da sua sensibilidade de criação, se foque em si e naquilo que pode dar de si através da sua memória e da sua imaginação. Assim, creio que posso afirmar que um ator é alguém que vive e dá vida a partir da sua imaginação/criação/invenção pois é daqui que surgem resultados credíveis para o público.

Stanislavki acrescenta ainda que a criação do ator está condicionada pela “Imaginação Ativa”, que diz respeito à necessidade de integração e projeção psicofísica do ator. Neste sentido, a imaginação aponta-se como o espaço e o processo que habilita e promove a criação do ator.

Das pesquisas que realizei para perceber melhor o conceito de ator, concluo que uma atriz ou um ator é uma pessoa que interpreta e representa uma ação dramática baseando-se em textos ou em estímulos visuais, sonoros e outros, previamente concebidos por um autor ou criados através de improvisações individuais ou coletivas. O ator recorre à sua voz, ao seu corpo e às suas emoções, com o objetivo de transmitir ao espectador o conjunto de ideias e ações dramáticas propostas. Percebi que há um reconhecimento da criatividade do ator quando se olha para o ator como um aliado do encenador porque com ele o ator cria, propõe e produz. O ator atua em vários locais, interpreta variadíssimos papéis transformando-se ao longo da sua vida profissional em qualquer elemento da natureza dependendo sempre dos espetáculos que apresenta.

Nesta minha reflexão/conclusão sobre o conceito de ator evidenciando os estímulos visuais e sonoros; as improvisações individuais ou coletivas; os recursos vocais, corporais e emocionais e ao facto de haver um elo com o encenador. Esta é a questão que me faz querer aprofundar sobre todo o trabalho desenvolvido pelo ator.

Apesar de hoje ter a liberdade que outrora não teve – liberdade que lhe permite criar a partir das suas emoções, sensações e pensamentos – é aliado do encenador e com ele compõe um espetáculo de teatro.

Esta apreciação levou-me a acreditar que seria capaz de criar uma cena onde me dividindo em duas, dirigindo a cena como encenadora e construindo a minha personagem como atriz, seria capaz de criar algo credível ao público com qualidade, interesse e conteúdo.

Nota - Foi em 449 a.C., quando a escolha do protagonista passou a ser feita pelo Estado, que os concursos para os atores foram instituídos. No século seguinte, surgiram as corporações de atores ou colégios dionisíacos. A sua composição abarcava desde atores trágicos a cómicos.

Os atores do teatro grego eram apenas homens e interpretavam vários papéis durante o mesmo espetáculo recorrendo a máscaras caso alguma personagem feminina precisasse ser interpretada.

A introdução das mulheres no teatro surgiu séculos mais tarde. Foi no século XVII, com o surgimento da “*Commedia Dell’Arte*”, que ocorreu um intenso processo de profissionalização de atores que trouxe, para além de inúmeras novidades, a presença da mulher nos palcos.

PROCESSO DE TRABALHO

II.1 Escolha da temática

O trabalho que pretendo desenvolver surge da necessidade que tenho em responder a questões relacionadas com o trabalho do ator contemporâneo e a transformação/metamorfose porque passa até ao ponto em que se aproxima da realidade da personagem que analisa.

Foi feita uma pesquisa laboratorial a fim de perceber a capacidade que o ator tem - e a que técnicas recorre - na sua criação de novas realidades. Esta criação, que julgo ser o início de linguagens novas que nos proporcionam novos pontos de vista, pensamentos e reflexões; é o momento onde acredito que o ator se transforma a partir de algo que experimenta onde se faz, se refaz e se desfaz sendo capaz de fazer resultar em si outra aparência ou carácter.

Para o efeito, optei por trabalhar a mesma cena recorrendo a duas metodologias distintas: metodologia de Konstantin Stanislavski e Bertolt Brecht.

Apesar de Stanislavski no final da sua carreira se aproximar da ideologia de Brecht englobando as leis e causas sociais no seu trabalho, optei por desenvolver o método que Stanislavski trabalhava numa primeira fase do seu trabalho com o propósito de evidenciar as diferentes opções de encenação e de interpretação.

Com este trabalho procuro aprofundar todas as técnicas de ambas as metodologias a fim de provar em cena que o ator é versátil o suficiente para se “transformar” em outro “ser” com conteúdo suficiente para convencer o espetador de que aquela personagem existe.

II.2 Escolha das metodologias

Konstantin Stanislavski e Bertold Brecht foram os grandes pensadores e homens de referência de teatro que escolhi analisar/trabalhar.

Por diferentes razões, quis aprofundar os seus métodos de trabalho e apresentar duas cenas completamente opostas onde se pôde evidenciar toda a transformação e capacidade de adaptação no processo criativo do trabalho de ator.

II.2.1 Stanislavski e Brecht

As metodologias de trabalho do dramaturgo e encenador alemão Bertold Brecht e do ator e encenador russo Konstantin Stanislavski podem parecer opostas quando delas fazemos uma primeira leitura, mas é possível encontrar nas suas obras – cheias de possibilidades cénicas – vários interesses comuns.

Brecht deu conta desta possível afinidade nos últimos anos de vida quando trabalhou com a companhia de atores por ele fundada: Berliner Ensemble que lhe pedia tarefas mais do que artísticas também pedagógicas. Nesta altura começou a considerar o seu pensamento teatral e começou a considerar orientar a prática artística coletiva com base na imitabilidade.

Sabe-se que, muito antes de Stanislavski ser mencionado nos seus trabalhos, já Brecht negava um realismo dramático psicologista que – erradamente – é atribuído ao encenador russo.

Toda a teoria do teatro épico brechtiano foi formulada no contacto com a vanguarda teatral politizada e nos primeiros escritos que procuram conceituar este teatro épico, encontramos uma tensão em relação aos padrões do naturalismo dramático. Assim, muitas pessoas

passaram a pensar no teatro épico como um oposto formal do teatro dramático, o que não corresponde à verdadeira conceção de Brecht.

Há de facto uma inovação teatral por parte do teatro épico de Brecht: o de deixar de fornecer o mercado de cultura com objetos de consumo, entrando em choque com os sistemas de receção. Mas, este jogo entre o efeito de “desmercantilizar” para mudar a relação do espectador com a obra, precisa de inverter a expectativa do drama.

Anos mais tarde, Brecht percebe que as suas indicações anteriores sobre o teatro épico podiam conduzir a mal-entendidos.

Como se apresentava contra a dramática do seu tempo, poderia gerar abordagens não dialéticas.

Anos mais tarde, Stanislavki começa a ser visto por Brecht como o exemplo maior de uma cena “que se funda no ideal de identificação empática com a subjetividade do protagonista”

1.

Começa a perceber que a obra de Stanislavki representaria um progresso pela razão simples de solicitar um sistema.

Stanislavki oferecia ferramentas, na opinião de Brecht, para todos os atores – principais e secundários – possibilitando assim que todos fossem tratados com cuidados iguais onde o jogo cénico se tornou mais coletivo o que fez com que o que Brecht ansiava acontecesse: personagens da vida proletária encontrassem um lugar no teatro.

A partir de 1938 Brecht pondera a hipótese de também ele construir uma “sistema” teatral próprio – de sentido épico-dialético – capaz de conectar dramaturgia, atuação e encenação, onde se discutisse a função social do teatro.

Os muitos anos que Brecht passou nos Estados Unidos, só confirmaram a impressão de que Stanislavki era o conhecedor da ação introspectiva:

1 – In “Os escritos de Brecht sobre Stanislavski” – Trabalho de Sérgio de Carvalho

“O que Brecht àquela altura ignorava é o sentido novo que o próprio Stanislavki imprimia às suas pesquisas. Desde o fim dos anos 1920 ampliava os seus conhecimentos sobre o chamado *método das ações físicas*, em que a cena se constitui a partir das relações *entre* os atores, com base em improvisações que pouco a pouco vão constituindo o mundo das inter relações gestuais da peça a partir de breves estímulos narrativos sugeridos pela direção, antes mesmo que as palavras do texto sejam analisadas.” In “*Os escritos de Brecht sobre Stanislavki*”

Em 1953, quando Brecht contacta com o pensamento de Stanislavki, reflete sobre a sua utilidade e importância. Brecht escreve sobre a dimensão mais avançada do projeto de Stanislavki e reconhece nele um enorme potencial dialético.

Se no passado Brecht descrevia a atuação épica como uma forma em que se explicava uma contradição entre o ator e a personagem, agora também ele sublinhava o facto de que a dialética incide sobre si própria, ou seja, que usada no teatro também ela provoca emoção e sensibilidade.

II.2.2 Stanislavski

Como já foi referido, o objetivo principal deste trabalho prático foi o de estudar a transformação e a versatilidade do ator em cena. Por isto e por ter sido aquele a quem tenho recorrido desde sempre, Stanislavski foi o primeiro ator, pensador, pedagogo e escritor de teatro que optei trabalhar nesta que foi uma procura de respostas sobre a metamorfose do ator.

Desde o início do meu trabalho enquanto atriz que “A Preparação do ator” acompanha-me e, por acreditar que o seu conteúdo seria um elemento chave para este trabalho de investigação, procurei analisá-lo e basear-me nele para o desenvolvimento do trabalho de interpretação e de encenação apresentado.

Em jeito de justificar esta minha escolha – que pode ser vista como um método ultrapassado e/ou desatualizado – refiro uma análise que fiz e que me ajudou a compreender melhor a evolução do método e do sistema de Stanislavski.

Optei por trabalhar o método que Stanislavski defendeu numa primeira fase do seu trabalho – 1898/1918 quando trabalhava no Teatro de Arte de Moscou (TAM) – por afastar-se mais da metodologia de Brecht.

Fundado em 1897 na Rússia, este foi para muitos um projeto ambicioso, utópico e inviável. Apesar deste início “atrilado” e pouco reconhecido, hoje o TAM – e as suas técnicas revolucionárias – é referência em todo o mundo. Muitos seguidores de Stanislavski mantêm este nome vivo bem como as suas técnicas de trabalho de construção de personagem.

No conjunto de livros que reúne a sistematização das descobertas de Stanislavski, podemos identificar alguns grandes objetivos a serem realizados pelo ator como meio para facilitar o seu trabalho. São eles: a identificação de objetivos e super objetivos; as circunstâncias

dadas; o monólogo interior, o “se” mágico, o trabalho emocional, entre outras ferramentas que o mestre russo aponta como facilitadoras do trabalho do ator.

O seu método consiste numa técnica para desenvolver a interpretação do ator de forma que esta seja uma criação orgânica e inteira.

Quando Stanislavski decidiu ir ao encontro das inovações que fizeram-se sentir nos finais do século XIX início do século XX, nomeadamente a aceitação da ciência da Psicologia, houve uma novidade no trabalho do ator e na construção da sua personagem.

Antes deste trabalho inovador de Stanislavski o treino do ator era feito com base nos princípios do ritmo do próprio corpo – o estudo da música e da dança fazia parte da formação do ator. Com Stanislavski a componente “Psicologia” é introduzida não só no trabalho do ator como também na construção da personagem em termos psicológicos.

Assim, na medida em que o ator reveste-se na personagem, há que recriar a vida das suas personagens. Stanislavski cria uma biografia das personagens onde o corpo do ator obedece aos estímulos provocados pela psique da sua personagem.

Stanislavski vai construído o seu método de construção de personagem a partir das questões: Se? Quem? Quando? Onde? Porquê? Porque? O quê?, e vai pôr estas premissas no trabalho do ator para ver a evolução da construção da sua personagem.

Nesta primeira fase Stanislavski faz este trabalho como se estivesse desligado do mundo exterior focando-se apenas no trabalho da construção da sua personagem e a evolução social não tinha ainda muito interesse para ele.

Ele propunha que o ator empenhasse-se em trabalhar o que ele chamava de “Forças Motivadas Interiores” (BONFITTO, 2007). Segundo Stanislavski sem este estímulo o ator não poderia começar a trabalhar a cena pois os seus sentimentos não seriam claros e assim não teria objetivos nem estava verdadeiramente envolvido com a personagem.

Mais tarde Stanislavski chegou a um impasse. Percebeu que o ator tinha de ter uma base mais sólida na qual basear o seu trabalho, que o “fixar-se” nos sentimentos não seria suficientemente estimulante mentalmente para fazer a cada apresentação.

Por outro lado questiona-se sobre o facto de o ator só poder agir quando os seus sentimentos estiverem motivados. Se assim não for o espetáculo pode não acontecer?

Surge então o Método das Ações Físicas como uma solução para esta dúvida.

Se o ator focar-se na realização das suas ações todo o seu processo interior acaba por desencadear-se e descobrir novas sensações e comportamentos. Haverá também uma necessidade de justificar para si esta ação, não poderá fazer por fazer. Conclui Stanislavski que assim há uma ligação entre o corpo e os processos interiores do ator que na verdade aproxima o corpo de processos interiores a um “Ser”. A partir desta constatação, Stanislavski não separou mais esta ligação.

As fases do trabalho de Stanislavski são como uma evolução dialética em que se aproxima cada vez mais da realidade e da evolução social.

Influenciado pelo evoluir das coisas chegou a uma fase final onde percebe que a personagem deve refletir sobre todas as ligações que tem com a realidade social fazendo assim uma análise sociopolítica da mesma, ou seja, foi atribuindo cada vez mais um papel fundamental às leis e causas sociais.

A diferença que encontramos entre o trabalho que Stanislavki desenvolve na primeira e na última fase, é uma diferença considerável. Se numa primeira fase Stanislavki preocupava-se em dar vida a uma personagem com emoções profundas e virada para o seu eu interior, numa fase final Stanislavki tem uma perspetiva diferente que vai de encontro ao pensamento sobre o teatro – e tudo o que o envolve – que Brecht defendia.

Por isto, e para não desenvolver duas metodologias de alguma maneira similares onde corro o risco de ter um resultado semelhante ou parecido, optei por investigar e desenvolver um trabalho onde recorri à metodologia que Stanislavski desenvolveu numa primeira fase da sua carreira.

II.2.3 Brecht

Sabendo que um dos objetivos desta investigação foi o de apresentar uma cena de um processo criativo onde pretendi trabalhar duas metodologias diferentes: Brecht e Stanislavki, avanço para leituras e pesquisas que me possam elucidar sobre o método de Brecht e do seu teatro épico.

“Qualquer um que queira refletir sobre o teatro e sobre a revolução encontrará fatalmente Brecht” (BARTHES, 1970, p. 133).

“Sua dramaturgia e teorias se oferecem “como uma presença inexpugnável para o diálogo sobre a vida e a razão de ser do teatro” (BORNHEIM, 2207, p. 114).

Em toda a obra de Brecht conseguimos perceber que há uma profunda reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes.

No início do século XIX com a primeira grande guerra mundial, a classe operária passou por momentos difíceis. Brecht, atento a estes problemas sociais, tentou – com a sua obra - travar uma luta contra o capitalismo e o imperialismo estudando o relacionamento entre os homens que viviam condicionados a uma divisão económica/política.

Brecht viu no teatro uma maneira de fazer chegar à sociedade os factos quotidianos a fim de meter o espetador a pensar sobre a sua condição financeira, social e política.

Tanto o seu teatro épico como o didático são narrativos e descritivos de modo a que as pessoas julguem/questionem ao mesmo tempo que se divertem.

Brecht tinha um objetivo: a luta pela emancipação social da humanidade. Em todas as suas obras há uma reflexão sobre os problemas sociais e económicos do mundo que se vivia. A obra de Brecht exprime uma revolta contra a arrogância dos mais poderosos a favor dos que menos tinham e mais sofriam por estarem inseridos num sistema dividido em classes. Assim, Brecht apresenta um teatro que é narrativo, crítico e político de maneira a mostrar que o homem tem a capacidade, o direito e o dever de transformar o mundo em que vive.

A preocupação de Brecht em relação ao teatro é a de usá-lo como forma de interpretar o mundo e principalmente como um meio de mudá-lo: “A Arte segue a realidade.” – Brecht apud EWEN, 1991, p.196).

Toda a obra de Brecht tem compromissos ligados à causa política sem deixar de apresentar o ator como um artista com talento, criador e renovador da sua arte. Esta sua metodologia marcou profundamente as suas conceções na história da dramaturgia e do teatro mundial.

Brecht, ao escrever as suas peças, imagina um espetador atento e ativo perante aquilo que vê no palco. Um espetador que não sentisse apenas a emoção transmitida pelos atores mas sobretudo que se entendesse como ator na própria realidade com capacidade de criticar e mudar o mundo.

Com as peças didáticas Brecht pretendia fazer com que os espetadores se tornassem ativos e reflexivos ao mesmo tempo e destacou que o objetivo da peça didática estava no processo de construção com o grupo, não na apresentação. Concluiu ainda que a peça didática trabalhava com dois principais instrumentos didáticos: o modelo de ação e o estranhamento – com claros objetivos políticos.

Nesta fase em que criou as peças didáticas, Brecht refletiu sobre como é que o teatro estava a ser desenvolvido, por quem estava a ser desenvolvido e como é que estava a ser desenvolvido e chegou à conclusão de que como as coisas estavam a acontecer não lhe interessava. Ele quis criar um teatro com pensamento didático e político e não o conseguia fazer com os velhos atores, recorreu assim a operários e começou por fazer um teatro infanto-juvenil com a consciência de que teria de criar primeiro um novo tipo de ator e assim um novo tipo de público.

Estas peças didáticas de Brecht são didáticas a todos os níveis uma vez que educam o ator e o público e todos os temas que ele trabalha têm a ver com a vida e a qualidade de vida.

Depois deste período Brecht viveu um período muito conturbado em Nova Iorque mas também muito produtivo.

Assim, e depois de observar mais de perto o trajeto profissional de Brecht, foquei-me no Teatro épico – e avanço para uma leitura que, acreditei, mostrasse pormenores desta metodologia:

“O Pequeno Organon”

Esta obra, dividida por 77 momentos, é uma reflexão desenvolvida ao longo de 30 anos de produção político-teatral onde fica claro que o texto deixa de ser o foco central do trabalho do ator e onde o teatro que é discutido rejeita a cópia da realidade.

Clarifiquei a ideia do contexto em que as ações realizam-se ao ler que “Precisamos de um teatro que não apenas consuma emoções, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respetivo contexto histórico das relações sociais mas sim que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto”.

A partir do momento 45 desta reflexão que é “O Pequeno Organon”, retenho as técnicas usadas pelos atores ao desenvolverem no teatro o método de Brecht para que “... o público assim se pudesse deixar levar pelo efeito de estranhamento, o que conseguirá se utilizar uma técnica que o distancie de tudo o que é familiar.”

No teatro épico de Brecht a personagem é movida por forças externas a ele, sendo por isso cheio de contradições.

Não possui carga psicológica e é caracterizado em relação ao ambiente e às outras personagens (por esta razão são considerados personagens-tipo, pois representam menos o indivíduo do que o grupo social). Assim os conflitos estão fora do personagem, na relação deste com o meio. Bernard Dort (explica:

“(…) a personagem brechtiana não é una. É feita de comportamentos contraditórios, de uma sucessão de ações e de palavras que se decifram umas pelas outras. Nunca toma forma definitiva. Mais exatamente, não para de se nos revelar das mais diversas e complexas maneiras que podíamos imaginar, não para de mudar, diante dos nossos olhos, segundo a situação em que se encontra.” (Dort, 1980, p.209)

Da mesma forma, as narrativas no teatro épico são fragmentadas, episódicas, eliminando assim a ideia de uma ordem natural que move os indivíduos. Não há um ápice nem um desfecho na dramaturgia. O espectador, ao invés de identificar-se com a personagem, julga-a conforme as condições apresentadas. A realidade representada no teatro épico não é natural. Portanto pode ser transformada. Essa é a tese do teatro épico. Tudo é resultado de como as sociedades desenvolvem-se e não da natureza. Por isso, não há nada que não seja transformável.

Brecht, em toda a sua obra teatral, não pretende mostrar o mundo tal como ele é mas sim explicitar como este mundo é passível de ser modificado por meio da ação social consciente. Em oposição à cena dramática e aristotélica, Brecht não procurava apresentar apenas as conexões inter-humanas individuais mas sim as determinantes dessas conexões despertando a reação crítica de tudo aquilo que lhes parece familiar e conhecido.

Brecht defendia que a única arte que interessava era aquela que tinha compromisso político e que apontava para os males da sociedade. A isto chamamos de empenho político de Brecht onde ele de tudo fez – através do teatro - para o homem atuar mais ativamente da vida social sendo protagonista em relação aos próprios direitos da sua comunidade. Para Brecht o homem tinha de criar consciência política, para isso tinha de compreender os problemas que o afetavam direta e indiretamente, fosse no âmbito pessoal, coletivo ou institucional. Assim, todo o homem estaria ciente do que se passava à sua volta e seria capaz de identificar casos de injustiça e de os enfrentar de modo a fazer prevalecer a justiça acabando com as desigualdades e injustiças sociais.

Anatol Rosenfeld (2002, p. 148) explica que o teatro épico de Brecht pretendia apresentar um “teatro científico”, capaz de esclarecer o público quanto à necessidade de transformar a realidade e incitá-lo a transformar. Esse mesmo autor esclarece que o teatro épico tem como função desmistificar a ideia de “natureza humana”, pois as desgraças humanas são consequências históricas e não naturais, como normalmente são representadas no teatro dramático. O ser humano não é um ser “fixo”. Isso, porém, não significa que as emoções estejam fora do teatro épico. Brecht (apud Rosenfeld, 2002, p. 148) diz que as emoções não precisam ser as mesmas das personagens.

A emoção que o teatro épico provoca vem junto com o posicionamento crítico. Para atingir esse objetivo, Brecht lança mãos de recursos como o efeito de *Verfremdungseffekt* (estranhamento)². São recursos utilizados em cena e servem para romper com a ilusão do teatro.

Ao manter a consciência de que está numa sala de teatro, e que o que está sendo visto é ficção, o espectador pode adquirir uma postura crítica em relação ao que está vivenciando. É chamado distanciamento brechtiano quando esse efeito de quebra de ilusão provoca uma reflexão que vise à tomada de atitude. Rosenfeld (2002, p. 151) acrescenta que a nossa situação, época ou sociedade devem ser representadas distanciadas no tempo histórico ou espaço geográfico. Assim o público reconhecerá as situações sociais como relativas e fugazes. Enfim, para Brecht (apud Rosenfeld, 2002, p. 155), distanciar significa “ver em tempos históricos”.

2 - O termo “Verfremdungseffekt”, com que Bertolt Brecht designa o princípio básico de sua dramaturgia, já foi traduzido para o português como, “estranhamento”, “efeito de distanciação”, ou simplesmente “efeito V”.

O ator brechtiano trabalha as suas personagens a partir do “gestus” social e não do gesto individual. O “gestus” representa o corpo da personagem de acordo com o seu grupo social. Isto é, o gestual do personagem é sempre comum ao grupo a que pertence.

“Chamamos esfera do gesto àquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionómica são determinadas por um gesto social (...) O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica de suas múltiplas exteriorizações e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais.” (Brecht, 2005, p.61-62)

Este conceito “gestus” foi criado e aperfeiçoado por Brecht com o objetivo de contrariar o que acontecia no teatro burguês dos fins do séc. XIX e princípios do séc. XX onde as personagens representavam como se estivessem ausentes do processo social em que estavam inseridos na realidade. Com vista ao desenvolvimento do jogo dramático entre os atores, foi desenvolvida uma linguagem gestual com o objetivo de aprofundar e desenvolver o carácter social das relações humanas apresentadas no texto dramático.

O “gestus” criado por Brecht tem o objetivo de clarificar as relações sociais entre as diversas personagens não servindo apenas como base de apoio à criação da expressão corporal desenvolvida pelo ator. Ao agir de acordo com determinado “gestus” o ator que o realiza torna o *Vorgang* 3 mais claro para o público que assiste ao espetáculo.

3 – Muito próximo do que Stanislavki chamava de “super-objetivo”. É um conceito da dramaturgia, da metodologia de representação e da teoria teatral. Segundo Brecht o *Vorgang* pode ser definido como a grandeza metodológica central utilizada durante o processo de análise e apropriação do drama no processo de criação teatral, bem como um elemento constitutivo do próprio teatro. (...) Com B. Brecht, a palavra alemã *Vorgang*, passou a ser conectada como parte intrinsecamente ligada à ação do drama; isto é, o *Vorgang* passou a exprimir uma qualidade gestual, existente para além do texto. – In “Direção de atores” – Por Paulo Alves Pereira

A respeito desta conceção da gestualidade como demonstração do íntimo de cada personagem, Brecht investiga a conotação social da ação, determinada pelas relações humanas.

Contudo refere ainda que, apesar de haver uma forte conexão entre estatuto social e gesto, há uma particularidade pois

“Nem todos os gestos são “gestos sociais”. A atitude de defesa perante uma mosca não é por si própria um gesto social (...) as tentativas para não escorregar numa superfície lisa só resultam num gesto social quando alguém perde a sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio. O gesto de trabalhar é sem dúvida um gesto social, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a natureza é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens.” (Brecht, 2005, p.107)

Dentro desta perspetiva, a compreensão do “gestus” das personagens será o primeiro passo para a apreensão da fábula. Brecht utiliza o termo “fábula” como algo profundamente dinâmico constituindo a essência do ato teatral. Assim, “o contar a fábula” é, para Brecht, o objetivo central da ação teatral sendo interpretada, produzida e exposta por todos os elementos que do teatro fazem parte. Todos eles contribuem para o todo de um espetáculo sem renunciarem à sua autonomia criativa.

Assim, a leitura de uma peça é importante para todos os envolvidos contextualizarem-se do assunto a ser tratado e assim desempenharem o seu papel de modo a que esteja tudo em conexão. Qualquer peça de teatro pode ter uma ou mais leituras, em conformidade com isso é criada uma “fábula” para cada leitura/encenação, ou seja, a estratégia que se quer dizer/trabalhar com a peça em questão.

Assim, o carácter particular da fábula exige uma construção específica para cada personagem, o que pode variar de leitura para leitura e de encenação para encenação.

II.3 Escolha do texto

“A Casa de Bonecas” é um drama escrito por Henrik Ibsen no século XIX que apresenta uma relação entre um casal onde a imagem da mulher daquela época é-nos transmitida como pura, frágil, simples, oprimida e fútil, ou seja, alguém que poderia ser controlada facilmente pelo homem com quem era casada.

Apesar de podermos fazer esta leitura numa fase inicial, Ibsen mostra, no decorrer da peça, uma outra visão sobre a mulher contrariando o ideal da época. No final do texto o autor apresenta uma mulher não submissa que tem ideias que ultrapassam apenas a lide doméstica ou a devoção à família.

Nora, a protagonista feminina, abandona o marido, os filhos e o seu lar à procura dela própria depois de sentir que durante toda a sua vida foi uma “boneca/marioneta” nas mãos dos homens que a acompanharam – o seu pai e agora o seu marido.

Escolhi este texto por sentir que, apesar de ter sido escrito em 1879, é um texto com um conteúdo bastante atual. Infelizmente assistimos ainda a comportamentos machistas que favorecem os direitos dos homens em relação à mulher. Penso que nunca será demais mostrar a quem defende este comportamento que a igualdade de género tem de imperar.

Para além de me identificar com o conteúdo do texto que Ibsen apresenta, acredito que é um texto que me irá ajudar a criar dois processos de trabalho diferentes em que eu – como atriz – e um colega ator, daremos vida às personagens cumprindo os métodos dos mestres Stanislavski e Brecht.

Refiro ainda que realizei uma adaptação do texto onde optei por dar destaque ao momento final onde Helmer é confrontado pela sua mulher Nora onde esta acaba por virar costas à sua vida estável e à sua “Casa de Bonecas” para se encontrar enquanto mulher e sobretudo enquanto ser humano.

Tinha presente em mim trabalhar um texto dramático de marco significativo a nível mundial, um texto que tivesse abanado leitores e público de teatro com a sua vanguarda quer na escrita quer na concretização cénica.

Encontrei em “A Casa de Bonecas” de Henrik Ibsen um texto fabuloso, complexo e cheio de provocações sociais que destaca a mulher do século XIX.

A imagem da mulher que se tinha na época era a de pura, frágil, simples, oprimida, falível, fútil; ou seja, de alguém que poderia ser controlada facilmente e usada de qualquer forma. Ibsen desconstrói a ideia de alguém ser destinado à submissão devido ao facto de nascer mulher e, apesar de não se considerar feminista, quis mostrar que ser mulher não está relacionado apenas para fins domésticos e ser devota à família.

Este texto traz com ele várias críticas à sociedade denuncia a exclusão das mulheres e enaltece a sua liberdade.

Apesar de ter sido escrito em 1878/79, é – infelizmente – um texto atual, sendo esta última uma das razões pelas quais o escolhi para trabalhar.

O machismo, quer se queira quer não, reina na nossa sociedade. Apesar dos esforços, a mulher continua a ser vista de maneira desigual relativamente ao homem. Continuam a existir vários problemas como a desigualdade de direitos entre homens e mulheres, grandes índices de violência doméstica – quer física, quer psicológica – assédio sexual e violações, objetificação da mulher, diferença salarial, entre outros.

Infelizmente Simone de Beauvoir escreveu, já no século XX, a frase que melhor caracteriza o mundo das mulheres um pouco por todo o mundo: “Nunca se esqueça que é preciso apenas uma crise política, económica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam postos em perigo. Esses direitos nunca devem ser tomados como garantidos; você – mulher - deve permanecer vigilante durante toda a sua vida.”

Esta minha escolha foi uma escolha refletida porque, acreditei sempre, que dar-me-ia a possibilidade de trabalhar a metamorfose do ator, e de mostrar ao público a voz feminina que ainda grita pela sua emancipação.

II.4 Adaptação de texto

Adaptar um texto de Ibsen foi um desafio. Não queria fazer desaparecer a magia das palavras e dos pensamentos do autor, mas tinha a tarefa de reduzir o texto pela metade. Para além desta dificuldade, surgiu ainda a necessidade de fazer duas versões: a versão para trabalhar a metodologia de Stanislavski e a versão para trabalhar a metodologia de Brecht.

O clímax foi o momento escolhido. Seria, no meu entender, a cena onde Nora e Helmer - os protagonistas e por isso os responsáveis pelo conflito criado ao longo de toda a peça – iriam revelar-se e desencadear um final, neste caso, inesperado e surpreendente. Tentei sempre manter-me fiel ao que idealizei, marcar a diferença entre as duas metodologias e, por isso, o texto seria chave importante para esta evidência.

No texto adaptado para trabalhar Stanislavski e o seu método (anexo 1), fui quase fiel ao que Ibsen escreveu. Houve cortes e acertos mas no final acreditei que o texto, com estas poucas alterações, me fosse ajudar a criar um trabalho sólido.

Houve ainda a preocupação de ficar com um texto onde o trabalho de construção de personagem desenvolvido por Stanislavski fosse realizado, ou seja, um texto onde as circunstâncias dadas estivessem presentes para que delas me servisse para essa construção.

Ao longo desta metamorfose, fui-me apoiando neste texto e com ele fui capazes de criar uma biografia bem como perceber a relação e os sentimentos que Nora tinha por Helmer e o que deveria ser desenvolvido ao longo da cena.

Quando adaptei o texto para trabalhar a cena com a metodologia de Brecht (anexo 2), percebi que a alteração foi necessariamente maior. Tentei criar um texto onde houvesse espaço para narrações e interpretações dos comportamentos das personagens. Sabendo que métodos defendia Brecht, criei um texto onde a relação e cumplicidade com o público

fossem necessários e evidentes. Houve a preocupação de contar a história, interpretá-la e deixar algum espaço de reflexão por parte do público.

Entendo que este texto tem temáticas importantes para serem refletidas e tentei destacá-las para que os espetadores tivessem essa oportunidade.

Acreditando no resultado destas adaptações, comecei a trabalhar na construção da personagem auxiliando-me sempre dele e de todas as informações que nele continham.

III DESENVOLVIMENTO DAS METODOLOGIAS

Sem esquecer o tema que até aqui me trouxe – “A Metamorfose do ator” – reforço a ideia de que todo este trabalho que agora reflito e partilho é o trabalho de transformação pelo qual passámos – a minha contra-cena e eu - para chegar à personagem e ao seu universo real. Um trabalho de grande reflexão para que todas as perguntas sobre as personagens tivessem a resposta certa.

Começo por apresentar todo o processo trabalhado a partir da metodologia de Stanislavski referindo resumidamente que trata-se de um método que trabalha o aprimoramento do ser humano a partir da disciplina ética e comportamental individual e em grupo bem como uma técnica para desenvolver a interpretação do ator de forma que esta seja uma criação orgânica e inteira.

Durante todo o processo criativo da cena trabalhada, houve uma preocupação em criar ambientes que mostrassem ao público o universo interior das personagens.

Respeitando as duas metodologias tentei criar ambientes que fossem de encontro ao que Stanislavski e Brecht defendiam.

Como exemplo tenho o início da cena nas duas apresentações, onde Nora espera Helmer (anexo3), e onde houve uma preocupação da minha parte em passar para o público a ansiedade que Nora estava a sentir naquele momento. Acreditei, enquanto atriz e encenadora, que este primeiro momento podia agarrar o público mantendo-o atento a cada passo de Nora. Quis criar um tempo dilatado com uma tensão desmedida sem deixar cair a personagem para que quando Helmer chegasse o público se focasse na relação dos dois e em encontrar respostas ao comportamento inicial de Nora.

Em Stanislavski o primeiro passo dado no caminho da aproximação do ator com a personagem consiste na capacidade que o ator tem em despertar a sua natureza criativa para que com ela comece a trabalhar na direção correta das criações.

Assim, a primeira fase deste trabalho de construção de personagem descrita por “Toporkov”, é um estudo aprofundado do texto para analisar as “circunstâncias dadas” pelo autor seguidas das indicações do diretor.

Segundo Stanislavski “circunstâncias dadas” significa:

“La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación” Stanislavski, 2003, p.67 - 4;

e por isso o primeiro e dos mais importantes passos a tomar quando iniciamos um trabalho de criação.

Interessa então salientar que Stanislavski nutria um grande respeito pela visão do autor do texto, considerando-a como a visão “única e verdadeira”. Assim as “circunstâncias dadas” são um elemento do método que, para Stanislavski, exige uma grande dedicação dos atores e do diretor.

No meu processo criativo de construção de personagem e de toda a cena, comecei por trabalhar o método de Stanislavski e tentei sempre ser fiéis aos seus princípios e metodologia.

4 - “A fábula da obra, os seus feitos, acontecimentos, a época, o tempo e o lugar da ação, as condições de vida, a nossa ideia da obra como atores e diretores, o que damos de nós próprios, o que colocamos em cena, os cenários e os figurinos, os acessórios, a iluminação, a sonoplastia e tudo o resto que os atores devem ter em conta durante toda a sua criação.” – Minha tradução -

Respeitei sempre o seu método/sistema ao criar a quarta parede, criar a tensão em virtude do desenlace, criar uma cena em função da outra, criar uma progressão de cenas, criar a participação de forma dramática, trabalhei a sugestão criada pelas personagens e a procura da identificação do público pelos sentimentos dos atores. No fundo, e tal como Stanislavski trabalhava, houve o rigor da preparação para o papel a desempenhar, exigindo todo um percurso e processo disciplinado e imersivo em que o ator e a atriz envolveram-se e entregaram-se à personagem a interpretar.

Assim, procurei dar destaque ao processo de representação e ao da ação interna do ator.

Procurei trabalhar o protagonismo dos elementos que deram o devido destaque às relações que as personagens estabeleciam entre elas. Relação esta que foi o foco de toda a apresentação por se ir alterando a cada cena.

Este trabalho de adaptação aos sentimentos transformados a que se assistia foi talvez o mais complexo de trabalhar. Nora, embora assustada com a atitude que o seu marido pudesse tomar, começa apaixonada por ele e termina afirmando que não o conhece e que o quer deixar.

Ao longo da cena estes sentimentos que foram surgindo nasceram a partir de atitudes tomadas pela contra cena e foram importantes para que, com Nora, o público pudesse participar nos acontecimentos de maneira a também ele criar os seus sentimentos em relação ao que estava a assistir.

Foi um trabalho complexo que exigiu um vasto trabalho de conhecimento da personagem e de como se comportar perante a contra cena.

Para melhor desenvolver o método de Stanislavski comecei por ler o Capítulo VIII do livro “Preparação do ator” – do seu processo criador de vivência das emoções (Diário de um discípulo). O primeiro tema – “A fé o sentido da verdade” foi o que mais tive em conta e o que sempre me acompanhou.

Segundo o discípulo de Stanislavski: “Na vida corrente, a verdade é o que existe realmente, o que é conhecido. Ao passo que, no palco, é feita de coisas que não existe realmente, mas que poderiam acontecer”. Constatei aqui uma questão de grande relevância e que comecei a ter em conta durante todos os ensaios – a **verossimilidade** dos meus comportamentos enquanto atriz que interpretam sentimentos das personagens.

Para tal acontecer em Stanislavski, o que conta realmente para um ator “...é a existência real da vida interior de um ser humano num papel e a sua fé nessa realidade. (...) O que se chama verdade em teatro é a verdade da cena que o ator deve utilizar nos seus momentos de criação.” Foi precisamente o que tentei fazer. Comecei a acreditar na biografia que criei de da personagem Nora e comecei a tornar esta personagem cada vez mais real recorrendo, também, às ações físicas e à continuidade de ações.

Acreditando na personagem e conhecendo todo o seu universo interior, procurei tornar meus os sentimentos da personagem.

Numa primeira fase, e depois de analisada a cena e todo o texto, concluí que a apresentação deveria começar logo com um trabalho de emoções de maneira a envolver o espetador num clima de tensão e de angústia. O texto dá-nos a indicação de que Nora está assustada e por isso o meu monólogo interior acreditava que o pior podia acontecer, assim, o meu corpo e todas as minhas ações acreditaram no meu pensamento e reagiram segundo ele.

Ao longo de todo o processo de trabalho de Stanislavski esta foi a base: acreditar no nosso (da personagem) monólogo interior para sentir com verdade todas as ações realizadas por mim, bem como as palavras ditas e ouvidas pelo público.

Todas as novas emoções e sensações vividas por Nora foram emoções criadas de modo a mostrar ao público que Nora nunca as tinha sentido e, por isso, uma surpresa – desagradável – para ela. Perante isto o trabalho de criação foi de dentro para fora sempre à procura de sentimentos verdadeiros para assim convencer o público dos mesmos.

Quando Nora se dirige-se às bonecas (anexo 4) de modo a apresentá-las como se de os seus filhos se tratassem, a ação física é quase nula mas a intensidade com que as trabalhei foi intensa. Uma vez mais recorri a Stanislavski e ao que defende sobre a ação em cena:

“Aparentemente imobilidade de alguém que esteja sentado no palco não implica passividade. Pode-se estar sentado sem fazer um movimento e, contudo, estar-se em plena ação. Acontece mesmo, frequentemente, ser a imobilidade física a consequência direta de uma enorme tensão interna. É justamente esta atividade interior muito importante do ponto de vista artístico. A essência da arte não reside nas formas exteriores mas no seu conteúdo espiritual.” P.96 - 5

Respeitando uma vez mais a sua máxima de que “No palco o ator deve estar sempre em ação, física ou espiritualmente”, ao longo de toda a cena procurei justificar todos os silêncios e imobilidades físicas dando-lhe um caráter mais interior. Assim acredite que nunca houve momentos de não ação e, assim, de desinteresse para o público.

Depois de criado o comportamento físico de cada personagem procurei tratar da parte mais “importante” – segundo Stanislavski – que foi a de lhe dar uma alma. O que na verdade já aconteceu “... pouco a pouco sem que os atores dessem por isso. A prova é a convicção profunda que justificou cada um dos atos físicos que acabaram de executar. Como? Aconteceu naturalmente porque o corpo e a alma estão inseparavelmente ligados.”⁶

Ao criar a personagem Nora percebi que esta “convicção profunda” é suportada pela “Fé Cénica” e pelo “se” mágico que nos faz acreditar que todo o universo da personagem é verossímil.

5 – “A Preparação do ator”- Capítulo III “Ação”

6- “A Preparação do ator”- Capítulo XVIII “A fé e o sentido da verdade” pág-324

Ao longo desta criação desenvolvi a técnica que Stanislvski sugere quando nos pede para nos colocarmos na situação da personagem pois ao fazê-lo aproximamo-nos da sua lógica e podemos criar situações com experiências nas nossas vivências transitando, assim, entre uma realidade ficcional e uma realidade por nós já vivida – recorrendo às nossas memórias afetivas. Tudo isto para justificar um jogo teatral de realidades que não existem mas que poderiam existir.

Desenvolvendo sempre esta e outras técnicas propostas por Stanislavski, percebi que todas as ações por mim realizadas eram agora experiências de outrem, fosse pelas circunstâncias dadas ou pelas minhas vivências, a verdade é que começava a sentir verdade sempre que avançava na construção da minha personagem.

Nora e Helmer começaram a ganhar vida e com elas a presença do ator começava a ser mais evidente. Graças à “Fé Cénica” que ambos trabalhamos, começávamos a dar corpo e sentimentos às nossas personagens.

Durante todo o processo criativo foram surgindo algumas curiosidades que me fizeram desviar a atenção sobre a “metamorfose do ator” mas, depois de as aprofundar, percebi que faziam sentido analisar para com elas perceber melhor este trabalho.

A “presença do ator” em cena sempre foi algo que me suscitou interesse por ser algo que não se estuda diretamente mas que trabalha-se principalmente quando trabalhamos Stanislvski.

Dizer que um ator “está presente” em cena é falar sobre um estado físico e mental que não aprendemos e reproduzimos. É algo mais do que estar simplesmente num determinado local. Segundo Josette Féral 7, a presença pode ser analisada em termos de presença corporal, sensação ou estado mental.

7 – Josette Féral crítica, teórica e professora na “École Supérieure de Théâtre de l’UQAM em Montréal, no Canadá desde 1981

A presença corporal seria de natureza existencial, ou seja, a pessoa estar simplesmente ali. A sensação aconteceria através do espetador, aquele que recebe e percebe a presença do ator em palco e o estado mental que remete à ideia da pessoa estar ali fisicamente mas não mentalmente.

Já Stanislavski parte da constatação que “... o estado de espírito do ator que se mantém diante de uma plataforma deslumbrante e de milhares de espetadores é um estado contra natureza que representa o obstáculo principal para a criação pública.”; mas mais tarde e influenciado por Tchekhov, passou a valorizar o silêncio entre as palavras apreciando, assim, as pausas, os olhares dos atores que constatavam as emoções profundas que colocavam em evidência o quanto a presença do ator está repleta de significado.

Assim, acredito que o ator deve ser capaz de aliar a sua concentração à sua imaginação e acreditar verdadeiramente no que imagina tornando-se realmente presente naquele instante em que as coisas acontecem e em que ele acredita. É a partir deste trabalho de concentração, imaginação e de fé, que a presença nasce – o ator torna-se presente ao que lhe é proposto.

Para Barba

“A especificidade do teatro é o contato vivo e imediato entre ator e espetador; é necessário encontrar uma estrutura espacial unificadora para atores e espetadores sem a qual o contato fica jogado ao acaso; o espetáculo é a centelha que nasce do contato entre dois conjuntos: o dos atores e o dos espetadores.”
Barba, 1994, p.200

– assim, nesta união o papel do ator é fundamental e para isso é necessário haver presença.

Também à procura desta presença, ao longo de todo o processo criativo, os aspetos mais trabalhados por mim foram sem dúvida a concentração, a imaginação e o acreditar que era Nora e olhar para os acontecimentos como reais. Para além de me dar – acredito eu – essa presença em cena, ajudou-me a tornar verossímeis todos os comportamentos da personagem.

Voltando à “Fé cénica” e aos “ses mágicos”, e nesta necessidade de haver verdade em palco onde a presença do ator é parte de toda esta procura, acrescento que Stanislavski sabia que a personagem era um pedaço de papel inerte e sem vida e que era o ator quem tinha o objetivo de lhe gerar vida emprestando-lhe o seu corpo e todas as suas expressões e corporalidades.

Assim, a verdade tinha de estar sempre presente nesta transformação/metamorfose e para alcançá-lo ele aconselhava: “Evitem a falsidade, evitem tudo o que for contrário à natureza, à lógica e ao bom senso.”

Para Stanislavski a verdade é um meio necessário para que possamos acreditar no que vivemos em cena e assim nos envolvermos com sinceridade e para que o espetador acredite naquilo que vê em cena: “... a verdade consiste em algo que não tem existência de facto, mas poderia acontecer.” Stanislavski, 1999; pág.168.

Quando trabalhei Stanislavski houve a preocupação de sentir a verdade e tudo o que as personagens sentia em todos os momentos. Em Brecht procurei partilhar com o público sobre todas as emoções que os atores estavam a sentir.

Sempre com a preocupação de apresentar duas metodologias diferentes, quis criar em Brecht uma cena oposta em vários sentidos. Quer na criação da construção da personagem, quer nas indicações cénicas, quer nos elementos sonoros e de iluminação, quer na construção dramaturgica; procurei apresentar duas realidades onde a única coisa que as pudesse unir era o facto de as personagens serem as mesmas e terem a mesma relação uma com a outra.

Com Brecht as coisas mudaram, e muito, no que diz respeito à construção da cena. Por desenvolverem metodologias opostas, seria óbvio que as minhas opções enquanto atriz e encenadora fossem opostas.

Ao contrário de Stanislavski, Brecht apresenta-nos um teatro narrativo onde a situação é contada ao espetador e, por isso, o ator não a vive tão profunda e psicologicamente como em Stanislavski. Brecht desenvolve a proposta primordial do teatro épico, que é a de narrar os

acontecimentos relacionados à realidade com o objetivo de despertar o senso crítico no espetador diante das cenas apresentadas.

Para além disso no teatro épico de Brecht o espetador é testemunha do que acontece em palco acabando por ser cúmplice do ator. O contexto em que a personagem está inserida é questionada e o conjunto de vivências da personagem é elevado ao nível do espetador, ou seja, o espetador não tem de se envolver psicologicamente com o estado emocional do ator.

Para além destas questões percebi que o teatro épico fornece-nos o texto, com o qual o espetador não se envolve com o que acontece no palco, que cada cena é uma cena só por si, que há uma construção articulada, que o homem é suscetível de ser modificado e de modificar podendo surgir contradições ao longo da apresentação e tantas outras questões que me obrigaram a pensar numa cena que cumprisse com grande parte destas especificidades do teatro de Brecht.

Comecei por criar uma nova adaptação do texto. Percebi que tinha de construir uma cena que fosse de encontro com todos os métodos Brechtianos.

Comecei por contar a história de Helmer e Nora e dei as informações ao público sobre o que tinha acontecido antes da cena que inicialmente seria apresentada. Depois de o ator e a atriz informarem os espetadores da cena que iam apresentar, depressa colocaram-se no papel da personagem e, com pequenas alterações da cena apresentada e trabalhada a partir da metodologia de Stanislavski, interpretaram Nora e Helmer.

Este começo foi diferente em vários aspetos. Optei por manter uma tensão de ansiedade como ambiente principal, mas os acontecimentos fluíram de uma maneira menos psicológica e interior e mais de partilha de sentimentos com o público. Para tal se perceber, ver e sentir os olhares dos atores foram trabalhados a fim de com eles levarem o público a pensar como se iriam comportar os atores que estavam a interpretar as personagens.

Todo este processo de partilha com o público foi um processo complexo e difícil de entender no princípio do trabalho. Tanto para mim como para a minha contra cena, foi difícil perceber

como trabalhar a cumplicidade com o público – talvez por nunca o termos feito anteriormente.

Recorri a mais pesquisas sobre o teatro épico de Brecht e uma vez mais o que encontrei sobre esta relação entre ator e espetador é a necessidade de haver uma distanciação criada pelos atores para que o espetador seja capaz de refletir e apreender a lição social proposta.

Esta relação tem o objetivo de despertar uma atitude crítica pelo público e de melhor conseguir o efeito social.

No teatro épico a “distanciação” deve permitir o envolvimento do espetador no julgamento da sociedade, por isso, o teatro de Brecht implica comprometimento, crítica contra o individualismo, consciencialização perante o sofrimento dos outros e a realidade social. O espetador deve ter um olhar crítico para se aperceber melhor de todas as formas de injustiças e de opressões. Brecht afirma:

"O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu já senti isso. - Eu sou assim. - O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. - Será sempre assim. - Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. - Choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem de acabar. - O sofrimento deste homem comove-me, porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os que riem." In "Estudos sobre o Teatro".

Com todas estas informações relativas ao trabalho que teria de desenvolver, comecei a trabalhar olhares e “jeitos” de atrair a atenção do público principalmente quando narrava o texto. Aos poucos fui percebendo que esses olhares de cumplicidade eram fundamentais para manter o espetador preso à narração.

Assim, adotei esta técnica ao longo de todo o trabalho para que o público nunca se desligasse do que acontecia em cena e assim pudesse refletir sobre o que via.

Ao longo desta apresentação utilizei elementos sonoros e visuais. Ao contrário do que aconteceu em Stanislavki, nesta cena utilizei uma placa com a palavra “NÃO” (anexo 5) que respondia pela personagem e sons de vozes que serviram para criar mais tensão em cena.

Tentei assim, ser o mais fiel à metodologia Brechtiana de modo a que fosse fácil identificá-la como tal e também que se distanciasse o mais possível com a cena apresentada inicialmente.

O feedback que obtive foi o que pretendia, houve uma clara diferença entre apresentações bem como a receção dos conteúdos que quis abordar.

IV PROCESSO DE TRABALHO ENQUANTO ATRIZ E ENCENADORA

Na impossibilidade de trazer aqui a experiência real partilhada com a minha contra cena e com o meu orientador, segue-se uma pequena reflexão sobre este que foi um trabalho de laboratório onde se analisaram pensamentos e metodologias, mas onde também houve um profundo trabalho de interpretação e de encenação.

Todo este trabalho, como já referido, partiu de um texto base escolhido *à priori* que foi, todo ele, analisado ao longo de todo o processo. Com o texto veio a necessidade de aprofundar cada uma das personagens e, com este trabalho, a criação de uma personagem real e verosímil.

O desafio foi também o de ter a possibilidade de encenar uma cena do fascinante texto “A Casa de Bonecas” e com ela procurar uma resposta artística, técnica e concetual - desafios colocados ao longo de todo o processo - respeitando as metodologias abordadas.

Sempre me fascinou o facto de partilhar com o público o mesmo espaço e o mesmo tempo. Enquanto interpreto as “minhas” personagens, sinto que há partilha e cumplicidade no trabalho que apresento e por isso o compromisso que tenho para com o público é o de o respeitar oferecendo-lhe o mundo real daquela personagem.

Há também a comum ideia de que o palco fascina pois o espetador é atraído pelos cenários e por toda a maquinaria associada, mas – estou convencida disto - é principalmente pela presença física do ator e do “agora” vivido a dois durante um espetáculo, que o espetador se sente realmente atraído. Por isso acredito que todos os detalhes importam e todo o trabalho realizado pelo ator deve ir de encontro ao que o espetador espera encontrar num espetáculo.

Em termos de encenação houve sempre a preocupação de poder dar resposta especializada às diferentes contingências, solicitações e oportunidades que configuram um espetáculo de teatro.

Da cena escolhida para trabalhar, muitos objetivos foram definidos. Não só o grande objetivo de a apresentar trabalhada com base nas duas metodologias abordadas, mas muitos outros objetivos foram pensados para fazer desta cena uma cena atual cheia de subtis mensagens sobre variados temas ainda hoje pensados e vividos.

Refiro-me, principalmente, ao papel que a mulher tem hoje numa relação e como é vista por uma sociedade que, 143 anos depois da apresentação desta peça - “A Casa de Bonecas” - ainda a questiona.

Ibsen quis questionar as convenções sociais do casamento e com isto retratar a hipocrisia e os convencionalismos vividos na sociedade do final do século XIX.

Escreveu “A Casa de Bonecas” com um final polémico contrariando tudo o que se lia e se fazia nos teatros daquela altura mas ainda assim, por saber da possibilidade da peça ser encenada com outros finais, resolveu ele mesmo fazer um final alternativo para Nora onde esta não sai de casa. Ibsen percebe que esta versão é totalmente contrária à sua vontade e espera que não seja nunca encenada - o que não acontece porque a 6 de fevereiro de 1880 é encenada na Alemanha pelo encenador e diretor de Teatro Glotz.

A minha vontade foi também a de a levar para cena, questioná-la, analisá-la, trabalhá-la e apresentá-la abordando todas as questões sobre a mulher e o seu lugar enquanto mulher, esposa, mãe e trabalhadora.

O texto adaptado trata-se de uma cena onde Nora percebe que o seu segredo – o de ter falsificado uma assinatura – está prestes a ser descoberto pelo seu marido e teme que este discuta com ela a fim de a expulsar de casa ou de – visto que falsificação de assinatura era crime – denunciá-la à polícia. Nora aguarda com receio o seu marido entrar em casa, depois de ter ido recolher a correspondência. No meio dessa correspondência há uma forte possibilidade de haver uma carta que incrimine Nora referindo tudo o que ela fez de negligente.

Ao chegar a casa Helmer entra com a correspondência e, depois de a ler, descobre a carta tão temida por Nora. Helmer descontrola-se, confronta-a e neste confronto Nora percebe que Helmer importa-se mais com a aparência do que com os sentimentos. Acusa-a de lhe ter destruído a vida, chama-lhe criminosa, proíbe-a de educar os seus filhos e informa-a que a partir daquele momento ela ficará a viver na casa dele sobre as suas ordens e a sua relação viverá apenas de aparência. Nora, que nunca tinha visto o seu marido perder o controlo daquela maneira, sente que é naquele momento que o conhece verdadeiramente e decide tomar uma decisão que iria mudar a sua vida significativamente e para sempre – a decisão de sair de casa abandonando o seu marido e os seus filhos para procurar encontrar-se.

Enquanto atriz olhei para esta cena e procurei perceber os sentimentos de Nora: o que sentia Nora pelo Helmer antes do aparecimento desta carta e os sentimentos de Nora pelo Helmer depois da leitura da carta. Apesar de não ter sido difícil chegar a conclusões sobre estes sentimentos, em muitos momentos questioneei a solução que Nora encontrou e tentei perceber a razão pela qual Nora abandonou os seus filhos. Confesso que esta foi a questão mais difícil de interpretar em todo o processo. Acredito hoje que nunca – verdadeiramente – senti o que Nora sentiu quando tomou esta decisão. Quer na abordagem Stanilavskiana quer na abordagem Brechtiana não senti que Nora tivesse tomado a decisão certa ao abandonar os seus filhos. Apesar de constatar a posição de Helmer perante toda a situação e perceber que a relação deles vivia de aparências, abandonar os filhos foi, para mim, difícil de assumir quando interpretei Nora.

Nora, uma mulher do final do século XIX, casada, com 3 filhos, viu-se confrontada com um homem típico da sociedade de então. Um homem conservador que mantinha a sua mulher em casa a cuidar das crianças enquanto ele assumia toda a responsabilidade financeira da família. Para além desta questão basilar, Helmer – percebeu Nora depois – era um homem preocupado em mostrar à sociedade que tinha com ele o poder machista de manter uma relação onde ele era o pilar e onde a sua mulher e toda a sua família dependiam dele.

Talvez influenciada pelo pensamento de Aristóteles – filósofo grego que explicava que toda a submissão das mulheres aos homens aconteceu pela superioridade masculina diante das vontades do casal, bem como da necessidade de as mulheres se guardarem no interior da família, cumprindo o papel de mãe e dando educação aos filhos – a sociedade no final do século XIX considerava que as mulheres não poderiam realizar os seus desejos e vontades pois quem cumpria o papel de sobrepujá-las era o homem.

Nesta fase do processo criativo começo a pensar que o foco tem de ser direcionado também para esta questão - do papel/lugar da mulher - e comecei a pesquisar sobre este tema. Apesar de se tratar de uma peça escrita em 1878 ainda hoje se vivem relações de submissões, humilhações, violações – físicas e psicológicas – acabando por imperar, quer se queira quer não, o machismo na nossa sociedade.

Ao longo de todo o processo foi sendo perceptível que o lugar da mulher ainda é questionado. Apresento as minhas reflexões sobre como construí esta personagem – Nora – para compreender o seu status, a sua relação com o seu marido e com a sociedade e tentar representá-la o mais fiel possível.

Refleti sobre como a mulher ainda é olhada pelo mundo e concluí que muitos a olham como um corpo submetido a tabus e a estereótipos que servem como desculpas para legitimar as mais evidentes discriminações sociais. A biologia, a iniciação sexual, o casamento, as relações amorosas e também a velhice, são alguns dos temas que ainda estão em cima da mesa quando se fala em mulher e no seu lugar na sociedade.

Mas, já questionava Simone Beauvoir, onde está a raiz dessa desigualdade? Porque é que a mulher não é tão livre quanto deveria ser? Segundo esta escritora e feminista Francesa - e começo pela questão inicial que surgiu - é intrigante a evidente injustiça de que “homem” seja a palavra que designa tanto a parte masculina da humanidade e a humanidade inteira como género, enquanto a “mulher” se reduz à sua experiência feminina sempre no singular.

A mulher representa a mulher, mas nunca a humanidade inteira. Beauvoir lembra-nos ainda que “Ele é o sujeito – o absoluto; ela é a alteridade.”

É levantada aqui a questão do significado dado à palavra “homem” e ao homem. É a partir desta questão que reflito sobre o machismo e a forma como as mulheres são ainda vistas na sociedade.

Tal como Nora, as mulheres do século XIX acreditavam que desempenhavam corretamente o seu papel de mulher ao ficar em casa e a serem subordinadas de seus maridos. Sabe-se também que o homem – a figura masculina: irmão, pai ou marido - era o responsável pela mulher, por isso o pai acompanhava a sua filha ao altar onde o seu futuro marido a esperava, passando assim o testemunho de responsabilidade para o seu futuro genro. Aqui, neste ato tão inofensivo e bem aceite por todas as mulheres, havia claramente uma atitude de prepotência em relação à mulher. O machismo reinava e todas as pessoas o aceitavam.

Na minha reflexão e construção de personagem, senti necessidade de conhecer Helmer e perceber a sua posição sobre a questão da igualdade de géneros. Concluí que Helmer, de tão natural que era naquela altura, nem questionava a sua relação. Vivia numa desigualdade de géneros, numa sociedade que encontrava diferenças entre homens e mulheres, ideologia esta que surgia principalmente no seio familiar onde Nora estava inserida e considerava correto todo o seu comportamento em relação à sua mulher. Nora também vivia nesta sociedade machista sem se dar conta de todas as desvalorizações – aparentemente normalizadas – que inferiorizavam a mulher.

Vi-me forçada a trazer esta ideia de “desigualdade de géneros” para a pesquisa sobre Nora, porque sinto que – ainda que com tentativas de a disfarçar – está presente na vida das mulheres do século XXI.

Percebo que este preconceito é uma bagagem cultural e um fator importante para a formação da vida social e pessoal do indivíduo. Quero com isto dizer que a maneira como ainda se

olha para a mulher é fruto de um comportamento construído ao longo da história e que – infelizmente - é mantido até hoje.

Percebi através de pesquisas sobre os temas “machismo”, “desigualdades de géneros”, “papel da mulher”, “direitos da mulher” e “identidade da mulher” que o machismo continua a existir analisando as raízes, crenças, ideias e valores no meio familiar e também identificando os direitos e a entidade da mulher, que apesar de existir, é negado pela sociedade.

Como atriz criadora de uma personagem real e verosímil, constato com esta realidade que me enriquece toda a construção de uma personagem que precisa de ter razões fortes para abandonar o seu marido, a sua casa, a sua vida confortável e os seus filhos.

Nora, uma mulher inteligente que opta pela procura da sua identidade, abandona todo o seu passado onde sempre se sentiu mulher inferiorizada – pelo seu pai e pelo seu marido – em busca dos seus direitos enquanto pessoa mas principalmente enquanto mulher.

V. METAMORFOSE/CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM

A questão a que procuro respostas é simples e ao mesmo tempo complexa.

No fundo o que procuro com toda esta experiência que vivi na criação da personagem Nora, é perceber a maneira como eu olho e entendo o meu trabalho.

Há tópicos óbvios que devemos sempre abordar quando falamos em “construção/criação” de personagem e o nosso corpo é aquele que não pode em momento algum ficar de fora. Por isso explicar por palavras toda a complexidade que é a construção de uma personagem obriga-me a procurar em mim a memória física que guardei de todo o trabalho que desenvolvi para a alcançar.

Parece-me que mais do que falar é fazer e para fazer surgir um novo “eu” – uma nova biografia/personagem – o ator inevitavelmente recorre ao seu “mais que tudo” instrumento de trabalho – o seu corpo.

É com ele que experimenta, oscilando e transitando entre diversas maneiras de conceber e colocar em prática o que o intriga alterando a sua forma de criação e de experimentação.

Para além do nosso corpo há outra condição que nos permite criar, inventar, imaginar e experimentar ao ponto de encontrarmos o caminho certo na construção de uma personagem: a nossa memória. É lá, à memória, que vamos procurar momentos por nós vividos que podemos utilizar para nos aproximarmos daquilo que procuramos no novo “eu” que estamos a construir.

Recorrendo à memória o ator tem a possibilidade de desconstruir o que viveu, vivendo agora a sua própria experiência na “pele” de outro. Assim, ao mesmo tempo que o ator se distancia de si para construir uma personagem, busca em si algo que seja adequado para a personagem que está a construir.

Há, portanto, um recurso à própria identidade do ator na construção de uma personagem. Esta metamorfose pela qual o ator passa acontece baseada nele e nas suas vivências mas passa agora por um processo de atualização, de modo a que o que ele – o ator – viveu faça parte da vida e das memórias da sua personagem.

Podemos dizer que a memória atua como um filtro, pois o que foi vivido pelo ator passa por um permanente processo de recriação no próprio momento da sua rememoração que está em permanente transformação:

“Em primeiro lugar, tratava-se de perceber a memória não como um lugar estático a ser acessado, como uma „coisa“ fixa e já possuída que devesse ser relembrada, mas como uma „relação“ que se transforma com e no tempo.” (Motta Lima, 2009, p.168)

Neste processo percebi que há dois caminhos possíveis na construção de uma personagem: se posso recorrer às minhas memórias e à minha identidade para construir uma personagem ficcional, também posso criar/inventar/imaginar um novo ser a partir das circunstâncias dadas no texto dramático sem recorrer à minha biografia de vida. A diferença prática destes dois caminhos tem a ver com o distanciamento que fazemos de nós próprios quando trabalhamos as nossas memórias. O ator que trabalha a partir das suas criações sem recorrer às suas vivências, quando é posto numa situação cénica distancia-se do seu eu quotidiano, não coloca em cena algo de si mesmo mas tenta construir a partir de estímulos e informações exteriores a ele.

Um ator que trabalha a partir da sua biografia de vida trata-a como um material de trabalho, fazendo-me crer que a memória é uma ferramenta essencial e imprescindível para a sua atuação.

Na metodologia Stanislavski desenvolvida, foi muito desta memória afetiva a que recorri. Não só porque era assim que, inicialmente, Stanislavski trabalhava, mas por querer encontrar-me com a personagem de uma maneira mais íntima para tentar compreender melhor os seus comportamentos e atitudes.

Creio que esta necessidade que o ator tem de se apropriar da sua personagem, o levem a recorrer à sua memória – aqui vista também como a sua vivência e biografia de vida - mais do que à criação/invenção/imaginação, criando assim uma “persona” de si mesmo, que se apresenta não como uma máscara mas um recorte da pessoa que é colocado em cena.

Este conceito de “memória” que trouxe, é vista também como um filtro, pois o que foi vivido passa por um permanente processo de recriação no próprio momento da sua rememoração que está em constante transformação:

“A experiência (memória) dialoga com o experienciador, numa via de mão dupla. E nesse diálogo, a memória não se apresenta igual a si mesma, mas em um dinamismo que é característica do estar hic et nunc. Podemos inclusive nos perguntar onde começa a memória e acaba a imaginação”. (Motta Lima, 2009:168)

Acrescento ainda que as realidades colocadas no palco através das partilhas autobiográficas dos atores correspondem a pontos de vista desses criadores e que são uma visão filtrada pela memória que tem por objetivo servirem de base para uma nova construção/criação/metamorfose de uma nova personagem.

“ Assim como um xamã, o ator é sujeito de seu trabalho e está suscetível a determinados processos, configura sua consciência para obter êxito em seu trabalho e transcende seu corpo e sua mente para alcançar com todo o seu ser a plateia de observadores que, em última análise, é a razão de sua ação.” (“O Ator Xamã”, p. 14)

Para além de toda esta busca em si do que pode usar para enriquecer a construção de uma personagem, acrescento ainda outro fator tão destacado por Gilberto Icle em “O Ator Xamã”: energias corporais que partem da ação da consciência do trabalho do ator.

Neste meu laboratório, procurei experimentar esta “dimensão extra quotidiana” referida por Icle e com ela ser capaz de tomar consciência das minhas sugestões/comportamentos ridículos tentando transformá-los em resultados cénicos de grande intensidade.

A partir da leitura que fiz de “O Ator Xamã”, percebi que Icle faz uma grande reflexão sobre a consciência do ator e como ela se trabalha nas primeiras ações do ator até à apresentação ao público.

Interessei-me por este capítulo porque pude perceber que tudo o que fazemos quando construímos a nossa personagem é baseado na nossa consciência “... quando nos apropriamos de nós mesmos ou das nossas ações numa dimensão que faz a experiência constituir-se de forma tão profunda, capaz de construir conhecimento e, por isso, mudar as estruturas do sujeito.”⁸ Ou seja, é a consciência que nos possibilita vivermos o nosso “eu” quotidiano num contexto cénico, criarmos a partir das nossas memórias algo que nunca aconteceu em nós mas que passa a acontecer com a nossa personagem, é quando tentamos que algo que criamos faça sentido no contexto da nossa personagem a partir das nossas ações físicas e dos nossos pensamentos:

“[O ator] Quando toma consciência dos funcionamentos de si próprio, sabe dos porquês de suas ações, mesmo que não saiba dizê-los em palavras. Reconhece, no entanto, que as escolhas que fez de cada ação, das qualidades de cada uma delas e dos significados que elas têm para ele totalizam uma experiência significativa. Se parte dessa experiência extra quotidiana não couber nesta explicação, ele fará os ajustes necessários para que o todo permaneça fazendo sentido ou o faça de forma mais eficiente. No mesmo sentido, a ideia de tomada de consciência no trabalho do ator explicita uma ligação inequívoca com o fazer. Não se pode imaginar a criação de um comportamento cénico pelo ator, independente da prática de suas ações físicas. Da mesma forma, a tomada de consciência parece agir enquanto existirem obstáculos -conflitos e contradições.” “O Ator Xamã”, p. 37

8 – In “O Ator Xamã” – pág. 37

Pensando na minha experiência enquanto atriz e criadora de uma nova personagem – Nora - para além de todas estas tomadas de consciências, recursos à memória e ao meu corpo, procurei nas improvisações defendidas e trabalhadas por Stanislavski ter um acesso consciente ao meu mundo inconsciente com o objetivo de, a partir dele, obter organicidade.

Foi a partir destas improvisações que descobri características físicas de Nora que mais tarde desenvolvi e adaptei como minhas na apresentação da cena.

Quero ainda referir as dificuldades pelas quais passei por ter assumido o papel de encenadora e de atriz.

Quando estamos em cena a improvisar e a propor soluções, estamos a ser atentamente observados por quem nos dirige. Quando estamos a dirigir estamos atentos a tentar perceber a melhor solução/improvisação criada pelo ator/criador. Quando desempenhamos as duas funções, estes trabalhos tornam-se mais difíceis e correm o risco de não ter o resultado que se pretende.

Foi o que senti quando precisava de um olhar de fora sobre a cena no geral e ao longo da minha construção de personagem. Senti que fiz um trabalho triplo por ter de ser forçada a distanciar-me do papel de encenadora quando estava a interpretar e vice-versa.

Com a ajuda da minha contra cena e do meu orientador essa dificuldade foi sendo cada vez menor. Ambos me ajudaram a encontrar novas soluções em determinados aspetos que sozinha não tinha conseguido observar.

Percebo, com este trabalho, que o mais sensato é fazer um trabalho apenas: ou de encenadora ou de atriz. Não quero com isto dizer que o resultado que se obteve foi um mau resultado, concludo apenas que para ambos os trabalhos serem mais precisos e completos, nos meus trabalhos futuros, irei optar por assumir apenas uma função.

VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comecei este trabalho de investigação com o objetivo de conhecer e dar a conhecer o estudo das técnicas utilizadas pelos atores aquando da sua transformação/metamorfose em outro ser.

Para isso realizei uma pesquisa intensa quer a nível de análise de obras quer a nível da experimentação, criação e apresentação de resultados.

Numa primeira fase fiz o levantamento do estado da arte para perceber se tinha material suficiente para me ajudar em termos teóricos na análise deste processo.

Escolhi uma peça de teatro que me interessou quer a nível de impacto de conteúdos quer a nível de trabalho de construção de personagem. Adaptei o texto que escolhi, analisei o autor para perceber objetivos e conteúdos a trabalhar e avancei para uma investigação comportamental, de transformação pessoal e coletiva.

Ao longo do trabalho escrito tentei refletir sobre as análises teóricas que fiz e as experiências práticas que vivi.

Comigo estiveram sempre as metodologias de Stanislavki e de Brecht que tanto me ensinaram sobre o comportamento dos atores em cena e a sua construção em outro “eu”.

Várias são as considerações finais que encontrei após esta reflexão sobre o trabalho que o ator tem ao longo de todo o processo criativo e a sua metamorfose.

Uma das conclusões a que chego é que esta criação, nos projetos onde temos uma ou mais personagens a trabalhar connosco, é de que ela não é uma construção individualizada mas sim – até certo ponto – coletiva.

Apesar de ter assumido também a encenação/direção do projeto, não tomei – em momento algum - decisões sozinha. Tentei perceber outros pontos de vistas, outras perspetivas e tentei

discuti-las quando não iam de encontro com o que idealizei inicialmente. Assumi desde o início que seria um trabalho coletivo e por isso as soluções foram encontradas em conjunto.

No que diz respeito à construção da personagem – e foi esta a reflexão principal deste trabalho: analisar as técnicas a que o ator recorre quando procura criar uma nova identidade – personagem; - concluo que, apesar de ser uma construção íntima e individualizada, o ator precisa de esclarecer detalhes, partilhar pensamentos, experimentar com o outro determinados aspetos que o poderão ajudar futuramente a criar o novo “eu” que tenta construir.

Destaco ainda a importância de ter lido obras importantes que me ajudaram a compreender melhor alguns conceitos que até então não verificava na construção das minhas personagens. O facto de ter colocado em prática muitas das coisas que li e analisei, ajudaram-me a perceber melhor como se dá em nós – atores – esta metamorfose e como a podemos e devemos trabalhar a fim de obtermos resultados mais reais.

A arte de nos transformarmos noutra identidade é única, íntima e complexa. Os atores são, na minha perspetiva, mágicos sempre que fazem deles nascer outro “ser”.

Sempre que nasce uma nova personagem, nasce com ela uma nova pessoa – o ator que renasce – que com novas experiências e novas vivências, é agora uma pessoa mais informada, esclarecida e com uma nova história para contar sobre aquele trabalho que aprofundou, analisou e interpretou.

VIII REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/14511>
- https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/05/cultura/1562337766_757567.html
- <file:///C:/Users/IvoneCastanheira/Downloads/12248-Texto%20do%20artigo-39663-1-10-20180309.pdf> – “A Máscara e a formação do ator” – Felisberto Sabino da Costa Universidade de São Paulo – “Revista de estudos sobre teatro de formas animadas – móin – móin
- [https://performatus.com.br/estudos/gestus / - gestus de Bertold brecht](https://performatus.com.br/estudos/gestus/-gestus-de-Bertold-brecht)
- <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/07/os-escritos-de-brecht-sobre-stanislavski-2020/>
- <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1366/1138>
- https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSSZBGG4/1/disserta_o_o_ator_antes_da_cena.pdf
- <https://teatroemescala.com/2019/09/26/bertolt-brecht-e-o-teatro-epico/>
- <https://www.scielo.br/j/rbep/a/SzFtDBLXQ8xMgZtsRqN4vZc/?format=pdf&lang=pt>
- [https://www.infopedia.pt/\\$teatro-epico](https://www.infopedia.pt/$teatro-epico)
- <file:///C:/Users/IvoneCastanheira/Downloads/12248-Texto%20do%20artigo-39663-1-10-20180309.pdf>
- https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-9EHH7R/1/tese_vers_o_cd.pdf

Alcântara, Celina Nunes (2013): *O trabalho do ator e a Arte de ficcionar-se a si mesmo*. Rev. Bras. Estud. Porto Alegre Presença,

Adler, Stella (1992): *Técnica da Representação Teatral*. Civilização Rio de Janeiro Brasileira.

Bonfitto, Matteo (2002): *O Actor Compositor*. São Paulo. Perspectiva.

Brecht, Bertolt (1999): *A compra do latão*. Editora: Vega.

Brecht, Bertolt (1948): *O pequeno organon*. Tradução de Reinaldo Pedreira Cerqueira da Silva; Edição – Perspetiva.

Dort, Bernard (1960): *Leitura de Brecht*; Tradução de Mário Sérgio; Editora – Forja.

Foucault, Michel (1954): *Doença mental e psicologia*. Edições - Textos & Grafia. Psicologia.

Grotowski, Jerzy (2001): *O Teatro Laboratório*. São Paulo. Perspectiva.

Ibsen, Henrik (1879): *A Casa de Bonecas*. Grandes Clássicos do Teatro. Publicações Europa-América.

Icle, Gilberto (2006): *O ator como xamã*. São Paulo. Perspectiva.

Koudela, Ingrid Dormien (1991): *Brecht - Um Jogo de Aprendizagem*. São Paulo. Perspetiva.

Kusnet, Eugênio (1975): *Ator e Método*. MEC – Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro.

Oida, Yoshi (2001): *O Ator Invisível*. São Paulo. Beca Produções Culturais.

Roubine, Jean Jacques (1998): *A Linguagem da Encenação*. Rio de Janeiro. Editora – Zahar.

Spolin, Viola (1963-2003): *Improvisação para o Teatro*. São Paulo. Perspectiva.

Stanislavski, Constantin (Edit. Elizabeth Reynolds Hapgood) (1997): *Manual do Ator*. Editora WMF - São Paulo. Martins Fontes.

Bentley, Eric (1969) “*O teatro engajado*”, Tradução Yan Michalski, Rio de Janeiro. Editora Zahar.

Vídeos

https://www.youtube.com/watch?v=F0pLGq2a_F4&t=210s

<https://www.youtube.com/watch?v=QyI4jyMvZe4>

<https://www.youtube.com/watch?v=FxwPC8ozaF4>

<https://www.youtube.com/watch?v=QfEN02kbgQ>

Bibliografia passiva

<https://www.youtube.com/watch?v=MP9AnSXFDGw>

<https://www.youtube.com/watch?v=rANCM7vHvgs>

<http://www.periodicos2.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/viewFile/1211/859>

SIMÕES, Edson, (2010); *Revista de Psicologia* – vol.13, n.º19, Universidade São Marcus – USM.

VIII ANEXOS

VIII.1 ANEXO 1

CENA ÚNICA – STANISLAWSKI-

Cenário:

Do lado direito sala de estar – está ao nível do chão. Do lado esquerdo – num nível superior (com praticáveis) – é o escritório de Helmer. Paredes imaginárias.

Helmer chega à sala e traz com ele muitas cartas que foi buscar ao correio. Enquanto avança para o escritório entra Nora que percebe que ele tem a carta de Krogstad com ele.

Dirige-se a ele.

Nora – Torvald?

Helmer – *Vira-se para Nora.* Sim?

Nora – O que levas contigo?

Helmer – Ah, correspondência. Tínhamos a caixa do correio quase cheia e não há espaço para porém amanhã o jornal.

Nora – Vais trabalhar esta noite?

Helmer – Creio que não, estou demasiado cansado. Vou só ler as cartas que me parecerem mais urgentes. *Olha para Nora e percebe que esta está incomodada.* O que se passa Nora? Pareces desconfortável.

Nora – *Olha-o por um momento.* Tens de ler as tuas cartas Torvald.

Helmer – E esperas por mim? Vou lá acima num instante, já volto. *Beija-a rápido e avança para o seu escritório. Nora tenta impedi-lo mas em vão. Helmer abre uma e outra carta até*

ler a carta de Krogstad. Enquanto isso Nora fica sozinha na sala e anda de um lado para o outro.

Nora – Está a acontecer, está a acontecer. Só me resta uma saída, nunca mais o ver! Nunca, nunca. Nunca mais ver os meus filhos... nunca mais os ver. Nunca! Nunca! Já a tem com ele... está agora a lê-la. Adeus Torvald, adeus meus meninos. *Está prestes a avançar para a porta de saída quando Helmer abre a porta do quarto e surge segurando carta aberta na mão.)*

Helmer – Nora. *Nora para.* O que é isto? Sabes o que está nesta carta?

Nora – Sim sei. Deixa-me ir embora.

Helmer – *Segurando-a.* Onde vais?

Nora – *Tentando soltar-se.* Não tentes salvar-me Torvald.

Helmer – É verdade? É verdade o que está aqui escrito? Que horror! Não, não é possível que isto seja verdade.

Nora – É verdade. Amei-te mais do que tudo no mundo.

Helmer – Oh, não estejas com desculpas patetas. Criatura miserável... o que é que fizeste? *Nora mantém-se em silêncio, apenas o observa.* Que realidade mais atroz. Todos estes 8 anos... eras o meu orgulho e a minha alegria... uma hipócrita, uma mentirosa, pior ainda, uma criminosa. Que vergonha. Herdaste toda a mentalidade do teu pai. Sem religião, sem moral, sem sentido do dever. Destruíste toda a minha alegria de viver, arruinaste todo o meu

futuro. Estou nas mãos de um homem sem escrúpulos que pode fazer o que quiser de mim, exigir-me tudo o que quiser, sem qualquer hipótese de me recusar. Sei bem do que Krogstad é capaz. E tudo isto por tua culpa, uma mulher que não pensa.

Nora – Quando eu já não estiver no teu caminho, ficas livre.

Helmer – Deixa-te de lindos discursos, por favor. O teu pai é que costumava ter discursos desses. Que ganho em não te ter no meu caminho, como dizes? Ele pode dizer a toda a gente e, se o fizer, até podem pensar que fui cúmplice da tua ação criminosa. Poucos vão acreditar que eu não sabia de nada, até irão pensar que fui eu quem te incentivou. Percebes o que fizeste por mim?

Nora – *Fria e calmamente* – Sim.

Helmer – Este assunto tem de permanecer em silêncio, seja como for. E quanto a nós os dois, tem de parecer que tudo está como antes, mas claro que será só aos olhos do mundo, continuarás na minha casa, é claro, mas não te permito educar as crianças, não me atrevo a confiar-te as crianças. A partir deste momento a questão não está em voltar a ser feliz; tudo o que nos diz respeito é salvaguardar o que resta, a aparência...

Ouve-se o som da campainha. Helmer sobressaltado.

Helmer – O que é isto? Tão tarde? Será que o pior que poderia... será que ele... esconde-te

Nora. *Helmer sai de cena. Nora mantém-se imóvel. Helmer volta com uma carta na mão.*

Deixaram-na no correio. Mal tenho coragem de a ler. Pode significar a nossa ruína. *Rasga o envelope, percorre o olhar sobre algumas linhas, repara num papel que vem lá dentro e dá um grito de alegria.* Nora! Nora! Não! Tenho de ler outra vez. Sim, é verdade. Estou salvo! Estou salvo!

Nora – E eu?

Helmer – Tu também, claro, estamos salvos tu e eu. Olha, ele manda-te o documento da hipoteca. Diz que lamenta e que está arrependido, que houve uma mudança feliz na vida dele... Estamos salvos Nora! Ninguém te pode fazer nada. Oh Nora.. Não, primeiro tenho de destruir estes papéis horríveis. Deixa-me ver. *Dá uma vista de olhos ao documento da hipoteca, rasga o documento e as duas cartas atira-as para dentro de um balde do lixo e queima-as.* Já está, agora já não existem. Ele diz que desde a véspera de Natla que tu... Oh Nora, devem ter sido uns dias muito difíceis para ti.

Nora – Estes últimos dias foram uma grande luta para mim.

Helmer – E sofreste tantas agonias sem veres qualquer saída possível mas... Não vamos recordar esses horrores. Vamos apenas gritar de alegria e continuar a dizer: “Acabou-se, acabou-se tudo”. *Nora não reage.* Que é isso Nora, que expressão tão fria, tão rígida! Minha pequena Nora compreendo perfeitamente, não consegues acreditar que te perdoo, mas é verdade, Nora, juro. Perdoo-te tudo. Sei que tudo o que fizeste foi por amor.

Nora – Isso é verdade.

Helmer – Amaste-me como todas as esposas deveriam amar os maridos. Apenas não tinhas conhecimentos suficientes para avaliares os meios que utilizaste. Mas não penses que gosto menos de ti por não teres sabido agir completamente sozinha. Não, não, tenho de te aconselhar e guiar. Não penses mais nas palavras que te disse no primeiro momento de consternação, quando julguei que tudo me iria ultrapassar. Já te perdoei Nora, juro que já te perdoei.

Nora – Obrigada por me teres perdoado. *Dirige-se à porta da saída.*

Helmer – Não, não te vás embora! O que estás a fazer? *Pega em Nora e senta-a no sofá.* Tenta acalmar-te. Podes ficar descansada e sentir-te segura. Tão quente e confortável que é a nossa casa, Nora. Este é o teu abrigo; aqui poderei proteger-te, poderei trazer paz a esse

pobre coração exaltado. Verás que sim. Não precisas de te sentir ansiosa em relação a nada, só tens de ser franca e aberta comigo e eu serei a tua vontade e a tua consciência. *Nora Levanta-se. Helmer levanta-se com ela.* Vamos dormir, já é tarde.

Nora – Não é assim tão tarde. Ouve-me Torvald, agora sou que eu preciso de falar contigo.

Helmer – O que é isso Nora? Essa expressão tão fria e decidida? Estás a assusta-me. Não te estou a compreender.

Nora – É precisamente isso Torvald, não me compreendes e eu também nunca te compreendi. Até esta noite. Há 8 anos que estamos casados. Já pensaste que é a primeira vez que nós os dois, tu e eu, marido e mulher, tivemos uma conversa séria? Fui sempre mal entendida Torvald, primeiro pelo papá e depois por ti.

Helmer – O quê? Por nós os dois... por nós que te amamos mais do que ninguém no mundo?

Nora – Tu nunca me amaste. Apenas achaste que era agradável estares apaixonado por mim. Quando ainda vivia na casa do papá ele contava-me todas as suas opiniões sobre todos os assuntos, e por isso eu tinha as mesmas opiniões sobre todos os assuntos; e se eu não concordasse com ele, não dizia nada porque ele não iria gostar disso. Dizia que eu era a boneca dele e brincava comigo da mesma maneira que eu brincava com as minhas bonecas. Quando passei a morar contigo senti que fui simplesmente transferida das mãos do papá para as tuas. Fizeste as coisas todas a teu gosto e por isso eu fiquei com os mesmos gostos do que tu... ou pelo menos fingi que era assim. Até agora sinto que existi apenas para fazer habilidades para ti Trovald. Mas era assim que tu querias. Tu e o papá cometeram um grande erro comigo. A culpa é tua se eu não fiz nada da minha vida.

Helmer – Estás a ser tão pouco razoável e tão pouco agradecida, Nora. Não tens sido feliz aqui?

Nora- Não, nunca fui feliz. Pensei que era, mas na verdade não era assim.

Helmer – Não foste... não foste feliz?

Nora – Não. Sentia-me apenas alegre. Infelizmente, Torvald, não és o homem indicado para me educares a ser uma boa esposa para ti. E eu... como posso educar as crianças?

Helmer – Nora!

Nora – Tu próprio me disseste há pouco que não te atrevias a confiar-me as crianças.

Helmer – Num momento de raiva.

Nora – De facto tinhas toda a razão. Não sirvo para essa tarefa. Primeiro tenho de realizar outra tarefa. Tenho de educar-me a mim própria e a tudo o resto que me diz respeito. É essa a razão porque não posso continuar mais a viver contigo.

Helmer – Nora! Nora!

Nora – Agora vou-me embora. Tenho a certeza que a Christine me deixa dormir esta noite em sua casa

Helmer – Estás louca! Não te vou permitir isso. Proíbo-te

Nora – Já não vale a pena proibires-me de nada. Levo apenas o que me pertence.

Helmer – Mas que espécie de loucura é essa? Abandonares a tua casa, o teu marido, os teus filhos? E nem pensas no que as pessoas vão dizer. Tens de ficar. Não te podes esquecer dos teus deveres para com o teu marido e para com os teus filhos. Acima de tudo és uma esposa e uma mãe.

Nora – Já não acredito nisso. Creio que antes de tudo isso sou um ser humano.

Helmer – Estás doente, Nora, estás a delirar, quase fico a pensar que enlouqueceste.

Nora- Nunca senti a minha mente tão clara e tão certa como esta noite.

Helmer – E é com a mente clara que abandonas o teu marido e os teus filhos?

Nora – Sim, é verdade.

Helmer – Então só há uma explicação possível – já não me amas.

Nora – Sim é verdade, Torvald, já não te amo. Isso faz-me sofrer muito porque sempre foste tão bom para mim, mas já não posso fazer nada. Já não te amo.

Helmer – Nora!

Nora – Tal como estou agora não sou mulher para ti. *Saindo*. Isso dá-me ainda mais certeza do que tem de ser feito.

Helmer – Agora não. Espera até amanhã.

Nora – Não posso dormir num quarto de um estranho. Prefiro não ver os pequeninos. Sei que ficam em melhores mãos do que comigo. Tal como estou agora, não lhes sirvo para nada.

Helmer – Mas algum dia Nora, algum dia?

Nora – Como posso dizer? Não faço ideia daquilo em que me vou tornar. Agora deixa-me ir.

Helmer – Nora, nunca mais vais pensar em mim?

Nora – Sei que vou pensar muitas vezes em ti, nas crianças e nesta casa.

Helmer – Posso escrever-te Nora?

Nora – Não, nunca. Não me podes escrever.

Helmer – Então deixa-me mandar-te...

Nora – Não, nada. Não posso aceitar nada de um estranho.

Helmer – Então é isso, Nora, nunca vou passar de um estranho para ti?

Nora – Ah, Torvald, teria de acontecer a melhor coisa deste mundo. *Sai de cena.*

Helmer – Nora! Nora!

Ouve-se o som de uma porta a fechar-se.

Black Out

VIII.2 ANEXO 2

CENA ÚNICA – BRECHT -

Cenário:

Do lado direito sala de estar – está ao nível do chão. Do lado esquerdo – num nível superior (com praticáveis) – é o escritório de Helmer. Paredes imaginárias.

(Pequena Introdução – mudança de metodologia. Referir o que aconteceu antes desta cena – festa. Projeção com esta contextualização.)

Contextualização:

Nora e Helmer deram uma festa em sua casa. Os últimos convidados acabam de sair. Helmer foi à caixa do correio buscar a correspondência. Nora está ansiosa porque teme que no meio dessa correspondência esteja uma carta que a denuncie de uma falsificação de assinatura que fez há uns anos. Nora sabe que se o marido descobre o seu segredo, é o fim do seu casamento. Convencida que essa carta será lida esta noite por Helmer, decide deixar tudo e abandonar a sua casa e a sua família

ATRIZ – (Para o público) Serei a Nora.

ATOR – (Para o público) Serei o Helmer – ou Torvald, como Nora me chama.

ATRIZ – Somos um casal e iremos interpretá-lo num dia em que eu – Nora – decide sair de casa. Voltar as costas à sua família e procurar encontrar-se.

ATOR – Houve uma festa em nossa casa que terminou agora. Eu, Torvald, vou buscar a correspondência.

ATRIZ – No meio dessa correspondência há uma forte possibilidade de estar uma carta que irá incriminar Nora. E, antes que haja uma discussão, Nora decide sair de casa. Nora está ansiosa enquanto aguarda Torvald.

Nora está sozinha na sala.

Helmer chega à sala e traz com ele muitas cartas que foi buscar ao correio. Enquanto avança para o escritório entra Nora que percebe que ele tem a carta de Krogstad com ele. Dirige-se a ele.

Nora – Torvald?

Helmer – *Vira-se para Nora.* Sim?

Nora – O que levas contigo?

Helmer – Ah, correspondência. Tínhamos a caixa do correio quase cheia e não há espaço para porém amanhã o jornal.

Nora – Vais trabalhar esta noite?

Helmer – Creio que não, estou demasiado cansado. Vou só ler as cartas que me parecerem mais urgentes. *Olha para Nora e percebe que esta está incomodada.* O que se passa Nora? Pareces desconfortável.

Nora – *Olha-o por um momento.* Tens de ler as tuas cartas Torvald.

Helmer – E esperas por mim? Vou lá acima num instante, já volto. *Beija-a rápido e avança para o seu escritório. Nora tenta impedi-lo mas em vão. Helmer abre uma e outra carta até ler a carta de Krogstad. Enquanto isso Nora fica sozinha na sala e anda de um lado para o outro. – em vez de vivermos a cena isoladamente (como fazemos em Stanislavski) há*

também uma carga emocional mas também mostrar ao público o nosso nervosismo – cortar a 4ª parede = mostrar que eu estou nervosa /há uma partilha deste sentimento com o público)

ATRIZ – *(Para o público)* Nora está nervosa com o que pode acontecer. Muito nervosa. Aquele momento decide o seu futuro.

ATOR – *(Para o público)* Helmer encontra uma carta com o seguinte conteúdo:
(Transforma-se em Helmer e Lê a carta ao público)

ATOR – Assustada, Nora não vê outra solução e tenta sair de casa.

Nora – (...) Adeus Torvald, adeus meus meninos. *Está prestes a avançar para a porta de saída quando Helmer abre a porta do quarto e surge segurando carta aberta na mão.*

Helmer – Nora. *Nora para.* O que é isto? Sabes o que está nesta carta?

Nora – Sim sei. Deixa-me ir embora.

Helmer – *Segurando-a.* Onde vais?

Nora – *Tentando soltar-se.* Não tentes salvar-me Torvald.

Helmer – É verdade? É verdade o que está aqui escrito?

ATOR e ATRIZ – *(Para o público)* Helmer fica fora de si.

Helmer - Que horror! Não, não é possível que isto seja verdade. Criatura miserável... o que é que fizeste? *Nora mantém-se em silêncio, apenas o observa.* Que realidade mais atroz. Todos estes 8 anos... eras o meu orgulho e a minha alegria... uma hipócrita, uma mentirosa, pior ainda, uma criminosa. Que vergonha. Herdaste toda a mentalidade do teu pai. Sem religião, sem moral, sem sentido do dever. Destruíste toda a minha alegria de viver, arruinaste todo o meu futuro. Estou nas mãos de um homem sem escrúpulos que pode fazer

o que quiser de mim, exigir-me tudo o que quiser, sem qualquer hipótese de me recusar. Sei bem do que Krogstad é capaz. E tudo isto por tua culpa, uma mulher que não pensa.

ATOR – Esta é a primeira vez que Nora vê o seu marido a perder o controlo. Fica surpreendida, desiludida e começa a perceber que talvez nunca o tivesse conhecido verdadeiramente.

ATRIZ – Helmer nunca tinha reagido desta maneira com a sua mulher mas as circunstâncias levaram-no a ter este comportamento. Afinal ela tinha cometido uma ação criminosa e ele podia perder a sua boa reputação perante a sociedade.

ATRIZ e ATOR – A sociedade!

ATRIZ – A aparência.

ATOR – Os outros. Helmer só vê uma solução: *vira Helmer* – Este assunto tem de permanecer em silêncio, seja como for. E quanto a nós os dois, tem de parecer que tudo está como antes, mas claro que será só aos olhos do mundo, continuarás na minha casa, é claro, mas não te permito educar as crianças, não me atrevo a confiar-te as crianças. A partir deste momento a questão não está em voltar a ser feliz; tudo o que nos diz respeito é salvaguardar o que resta, a aparência...

Ouve-se o som da campainha. Helmer sobressaltado.

ATRIZ – Quem será?

ATOR – O que será? Tão tarde?

Atriz e ator olham um para outro, encolhem os ombros. Cada um dirige-se para um lado do palco. Ficam de costas para o público, não chegam a sair de cena. Surgem projeções em várias direções com as sugestões: A polícia? O Krogstad? Um vizinho que ouviu a conversa? Um engano?

Helmer – *Helmer volta com uma carta na mão. Deixaram-na no correio. Mal tenho coragem de a ler. Pode significar a nossa ruína.*

ATRIZ – *Refere tudo o que o ator vai fazer:*

Rasga o envelope – rasga o envelope; percorre o olhar sobre algumas linhas – fá-lo; repara num papel que vem lá dentro – fá-lo e dá um grito de alegria. Nora! Helmer fica feliz. Esta carta é o acordar daquele pesadelo.

Estou salvo! Estou salvo!

ATOR – Nora, que não está a perceber nada do que está a acontecer, foca-se no egoísmo do marido e, mais uma vez, não o reconhece.

NORA – E eu?

HELMER – Tu também, claro, estamos salvos tu e eu. Olha, ele manda-te o documento da hipoteca. Diz que lamenta e que está arrependido, que houve uma mudança feliz na vida dele... Estamos salvos Nora! Ninguém te pode fazer nada. Oh Nora.. Não, primeiro tenho de destruir estes papéis horríveis.

ATRIZ – *Para o ator* – E como é que ele o vai fazer?

ATOR – Queima?

ATRIZ – Não creio. O fumo pode chamar a atenção dos empregados e dos filhos...

ATOR – Guarda?

ATRIZ – Não creio. Corre o risco de a empregada os encontrar, ler e contar a toda a gente.

ATOR e ATRIZ – Rasga.

HELMER - Já está, agora já não existem. Agora vamos gritar de alegria e dizer: “Acabou-se, acabou-se tudo”. *Nora não reage. Que é isso Nora, que expressão tão fria, tão rígida! Minha*

pequena Nora compreendo perfeitamente, não consegues acreditar que te perdoo, mas é verdade, Nora, juro. Perdoo-te tudo. Sei que tudo o que fizeste foi por amor.

Nora – Obrigada por me teres perdoado. *Dirige-se à porta da saída.*

Helmer – Não, não te vás embora! O que estás a fazer? *Pega em Nora e leva-a até ao sofá. Ficam os dois de pé e falam para o público.*

ATRIZ – Aquilo está a ser tudo muito estranho para Nora. Há uns minutos chamava-lhe nomes, agora está a sentá-la no sofá.

ATOR – Está arrependido. Quer fazer as pazes com Nora e esquecer o que aconteceu. *Sentam-se ao mesmo tempo.*

HELMER - Tenta acalmar-te. Podes ficar descansada e sentir-te segura. Tão quente e confortável que é a nossa casa, Nora. Este é o teu abrigo; aqui poderei proteger-te, poderei trazer paz a esse pobre coração exaltado. Verás que sim. Não precisas de te sentir ansiosa em relação a nada, só tens de ser franca e aberta comigo e eu serei a tua vontade e a tua consciência. *Nora Levanta-se. Helmer levanta-se com ela. Vamos dormir, já é tarde.*

Nora – Não é assim tão tarde. Ouve-me Torvald, agora sou que eu preciso de falar contigo.

ATOR – E a partir daqui, Nora mostra um lado que Helmer não conhecia. Desde que estão casados que Nora não se questiona, não discutem ideias e aceita as opiniões do seu marido como suas... exatamente como fazia com o seu pai.

Nora – Fui sempre mal entendida Torvald, primeiro pelo papá e depois por ti.

Helmer – O quê? Por nós os dois... por nós que te amamos mais do que ninguém no mundo?

Nora – Tu nunca me amaste. Apenas achaste que era agradável estares apaixonado por mim. Quando ainda vivia na casa do papá ele contava-me todas as suas opiniões sobre todos os

assuntos, e por isso eu tinha as mesmas opiniões sobre todos os assuntos; e se eu não concordasse com ele, não dizia nada porque ele não iria gostar disso. Dizia que eu era a boneca dele e brincava comigo da mesma maneira que eu brincava com as minhas bonecas. Quando passei a morar contigo senti que fui simplesmente transferida das mãos do papá para as tuas. Fizeste as coisas todas a teu gosto e por isso eu fiquei com os mesmos gostos do que tu... ou pelo menos fingi que era assim. Até agora sinto que existi apenas para fazer habilidades para ti Trovald. Mas era assim que tu querias. Tu e o papá cometeram um grande erro comigo. A culpa é tua se eu não fiz nada da minha vida.

ATOR – As coisas começam a mudar. Helmer não sabe o que pensar e tenta perceber o que quer Nora fazer.

Atriz sai de cena e volta com umas placas com algumas palavras escritas:

Helmer – Estás a ser tão pouco razoável e tão pouco agradecida, Nora. Não tens sido feliz aqui?

Atriz volta à cena e responde mostrando as placas.

Placa 1 – NÃO!

Helmer – Não foste... não foste feliz?

Placa 2 – NÃO!

Helmer – Nora!

Placa 3 – E como posso eu educar as crianças?

Helmer – Nora, disse-o num momento de raiva!

Nora – De facto tinhas toda a razão. Não sirvo para essa tarefa. Primeiro tenho de realizar outra tarefa. Tenho de educar-me a mim própria e a tudo o resto que me diz respeito. É essa a razão porque não posso continuar mais a viver contigo.

ATOR – “Não posso continuar mais a viver contigo?” Foi isso que ela disse? Uma mulher a tomar a decisão de sair de casa? Voltar as costas à sua família? Abandonar os seus filhos?

ATRIZ – E porque não?

ATOR – Esta peça foi escrita em 1879, século 19! Como podia um dramaturgo escrever algo assim?

ATRIZ – Escreveu isso e muito mais: questionou as convenções sociais do casamento e retratou a hipocrisia e convencionalismos da sociedade do final do século 19. Foi uma peça revolucionária com grande repercussão entre feministas, a Europa inteira a discutiu. Querem saber porquê? *Muda para Nora*

Nora - E agora vou-me embora, tenho a certeza que a Christine me deixa dormir esta noite em sua casa.

Helmer – Estás louca! Não te vou permitir isso. Proíbo-te

Nora – Já não vale a pena proibires-me de nada. Levo apenas o que me pertence.

Helmer – Mas que espécie de loucura é essa? Abandonares a tua casa, o teu marido, os teus filhos? E nem pensas no que as pessoas vão dizer. Tens de ficar. Não te podes esquecer dos teus deveres para com o teu marido e para com os teus filhos. Acima de tudo és uma esposa e uma mãe.

Nora – Já não acredito nisso. Creio que antes de tudo isso sou um ser humano.

Helmer – Estás doente, Nora, estás a delirar, quase fico a pensar que enlouqueceste.

Nora- Nunca senti a minha mente tão clara e tão certa como esta noite.

Helmer – E é com a mente clara que abandonas o teu marido e os teus filhos?

ATRIZ – *Para o público* Houve censuras violentas contra esta personagem por isto que vai acontecer agora.

Nora – Sim, é verdade.

Helmer – Então só há uma explicação possível – já não me amas.

Nora – Sim é verdade, Torvald, já não te amo. E tal como estou agora não sou mulher para ti. *Saindo*. Isso dá-me ainda mais certeza do que tem de ser feito.

Helmer – Agora não. Espera até amanhã.

Nora – Não posso dormir num quarto de um estranho. Prefiro não ver os pequeninos. Sei que ficam em melhores mãos do que comigo. Tal como estou agora, não lhes sirvo para nada.

Helmer – Mas algum dia Nora, algum dia?

Nora – Como posso dizer? Não faço ideia daquilo em que me vou tornar. Agora deixa-me ir.

Helmer – Nora, nunca mais vais pensar em mim?

Nora – Sei que vou pensar muitas vezes em ti, nas crianças e nesta casa.

Helmer – Posso escrever-te Nora?

Nora – Não, nunca. Não me podes escrever.

Helmer – Então deixa-me mandar-te...

Nora – Não, nada. Não posso aceitar nada de um estranho.

Helmer – Então é isso, Nora, nunca vou passar de um estranho para ti?

Nora – Ah, Torvald, teria de acontecer a melhor coisa deste mundo. *Sai de cena.*

Helmer – Nora! Nora!

ATOR – E por causa deste final, os críticos acreditam que Ibsen abriu caminho para a tragédia, pois esta foi a primeira solução trágica do autor: Nora – uma mulher do século 19 – abandona o seu marido e os seus filhos à procura da sua liberdade pessoal.

Atores saem de cena. Ouve-se o som de uma porta a fechar-se.

Black Out

VIII.3 ANEXO 3



VIII.4 ANEXO 4



VIII.5 ANEXO 5

