



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Trabalho de Projeto

**Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação
de personagem**

Sara Raquel Moreno Ramos

Orientador(es) | Ana Tamen

Évora 2023



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 | Ana Tamen (Universidade de Évora) (Orientador)
Vítor Lemos (Universidade de Évora) (Arguente)

Resume

Este relatório é o culminar de todo o processo de investigação enquanto atriz e criadora ao longo do último ano. Um processo de descoberta que se concretizou na criação do espetáculo *A Voz Humana* a partir do texto de Jean Cocteau.

Este espetáculo nasce de uma investigação sobre inúmeras possibilidades da relação entre corpo-espaco no processo de criação e na desconstrução do movimento na ação.

Ao longo do processo fiz registo de algumas notas e imagens no diário de bordo que foram surgindo durante o processo de criação, assim como a visualização de obras que se envolviam com o tema permitindo uma reflexão mais aprofundada sobre o trabalho de corpo do ator enquanto interprete e criador.

Palavras Chave

Criação; Movimento; Repetição; Performance; Interpretação.

Abstract

Deconstruction movement to character creation process

This report is the culmination of the entire process research as an actress and creator over the past year. A process of discovery as an actress that materialized in the creation of the show *A Voz Humana* based on a text by Jean Cocteau.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

This show is born from an investigation into countless possibilities of the relationship between body-space in the process of creation and in the deconstruction of movement in action.

Throughout the process, I recorded some notes and images in the logbook that emerged during the creation process, as well as the visualization of works that were involved with the theme, allowing a greater reflection on the actor's bodywork while interpreter and creator.

Key words

Creation; Movement; Repetition; Performance; Interpretation.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer á minha família por me ter apoiado e ensinado a nunca desistir dos meus sonhos e me ter feito a Mulher trabalhadora e persistente que sou hoje independentemente dos obstáculos que vão aparecendo ao longo da vida.

Agradecer aos professores da Universidade de Évora, Prof^a Christine Zurbach e Prof^a Isabel Bezelga que me acompanharam ao longo destes últimos anos que fizeram sempre os possíveis e impossíveis para que o meu percurso académico fosse ultrapassado com sucesso.

Á minha orientadora Prof^a Ana Tamen, um obrigado não é suficiente por meter apoiado durante esta jornada de altos e baixos, por me ter segurado sempre nos momentos de maior fragilidade e nunca ter desistido de mim.

E gostava de agradecer a dois amigos meus, Tiago Carrasco e Rúben Jaulino, que foram incansáveis comigo e me ajudaram já na reta final deste projeto, para a concretização do mesmo.

Por fim, dedico este relatório de mestrado em teatro ao meu Pai, um Ser Humano incrível que me apoiou sempre quando mais precisei. Que me ensinou que só com muito trabalho e dedicação se consegue atingir os nossos objetivos e a cima de tudo que sou forte o suficiente. Espero que estejas orgulhoso da tua filha, por mais uma etapa concluída.

Índice

Introdução	5
Capítulo 1 - Métodos do trabalho do corpo ator	7
1.1 Treino do Corpo do ator	8
1.2 A consciência do corpo.....	13
1.3 O corpo e o espaço cénico.....	16
1.4 O corpo e a criação artística.....	17
Capítulo 2 – Aplicação do método nos ensaios	20
Capítulo 3 – Exposição do projeto	22
3.1 Objetivos.....	22
3.2 Dramaturgia.....	25
3.2.1 Autor.....	25
3.3 Análise dramatúrgica da obra.....	29
3.3.1 Resumo do monólogo.....	30
3.3.2 Espaço/Tempo.....	31
3.3.3 Personagem.....	32
3.3.4 Relação entre a mulher e o ex-amante.....	37
3.3.5 Objeto (telefone).....	38
3.3.6 Objetivo da personagem	40
3.3.7 Adaptação do texto	40
Capítulo 4 – Processo de criação	41
4.1 Figurino.....	55
4.2 Cenografia.....	56
4.3 Dificuldades encontradas ao longo do processo de criação.....	57
4.4 Reflexão sobre a estreia.....	57
Capítulo 5 – Conclusão	59
Capítulo 6- Bibliografia	60
Capítulo 7 – Anexos	62

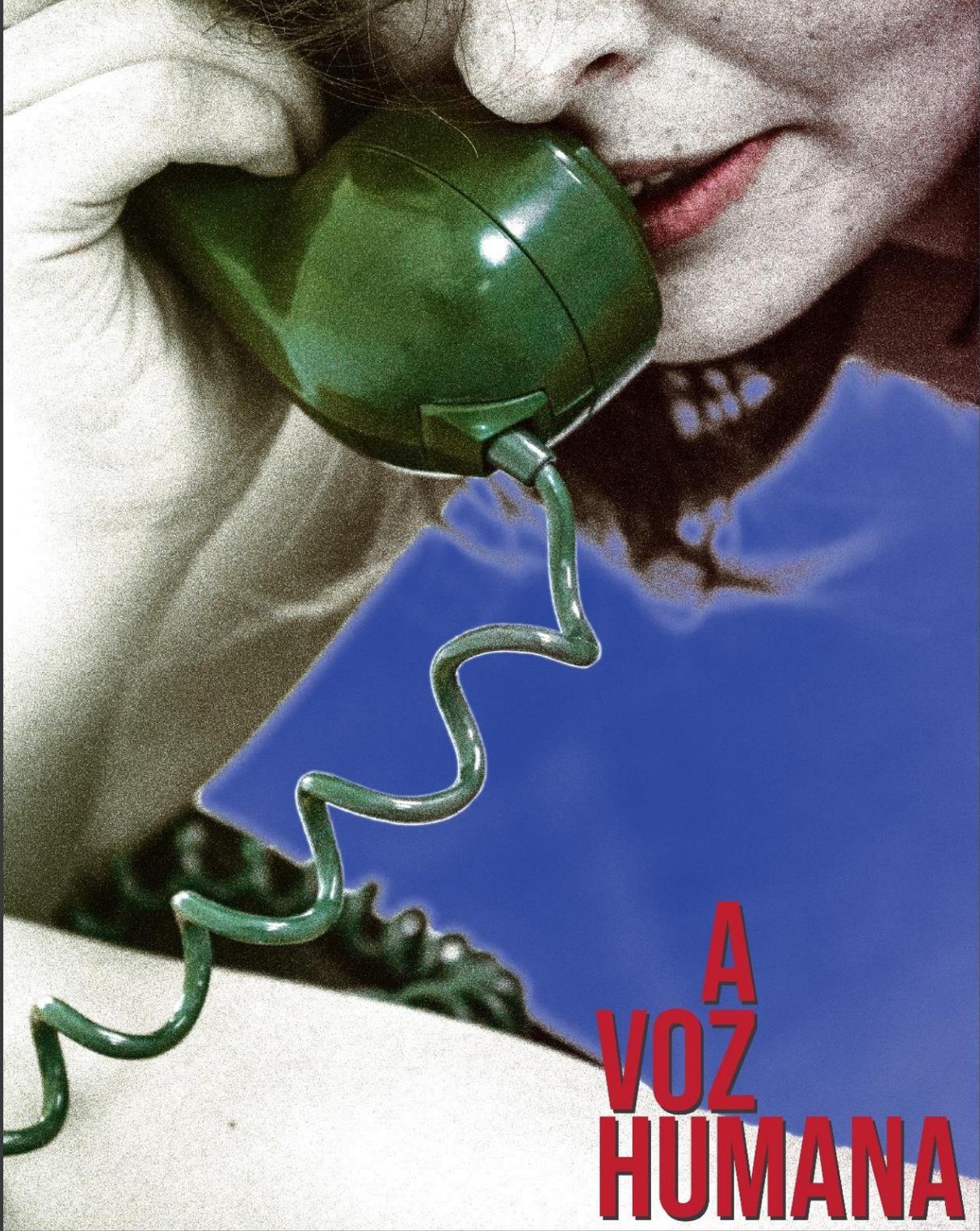
Introdução

Este relatório de mestrado em teatro veio concluir um ciclo de trabalho, dedicação e pesquisa sobre o trabalho do ator enquanto criador e interprete no espetáculo *Voz Humana* baseado na obra de Jean Cocteau.

Ao longo da minha jornada acadêmica e artística debati-me com diversas questões sobre a importância do corpo do ator em cena e de como este poderia ser parte fundamental no processo de criação de um espetáculo.

Questões como, “será que o corpo se pode sobrepor à palavra?” ou “de que forma o corpo consciente pode ser elemento de criação?” são a base deste relatório e às quais pretendo responder, no desenrolar do mesmo.

Dividi este relatório em quatro capítulos que definem este processo de criação. O primeiro capítulo é uma abordagem mais teórica do trabalho de corpo, dos métodos utilizados para a valorização do trabalho do corpo do ator, o treino de corpo que é exigido ao ator, a importância da consciencialização do mesmo, o corpo e o espaço cênico e, por fim, o corpo como criador. O segundo capítulo refere-se à aplicação dos métodos em estudo no processo de criação. O terceiro capítulo contém a exposição do meu projeto, desde uma análise dramática do texto ao processo de criação da personagem, até ao processo de construção do espetáculo. Por fim, o quarto capítulo reflete o processo de criação do espetáculo *A Voz Humana* e a apresentação deste ao público, expondo as dificuldades que surgiram durante o mesmo.



**A
VOZ
HUMANA**

26 DE JULHO ÀS 18H NA SALA PRETA, POLO DOS LEÕES

DE JEAN COCTEAU

M/12 ENTRADA LIVRE RESERVAS: 914914999 (SÓ POR SMS)

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES

PROJETO DE MESTRADO EM TEATRO
CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO: SARA RAMOS
COLABORAÇÃO: RÚBEN JAULINO, TIAGO CARRASCO
ORIENTADORA: ANA TAMEN

Figura 1 - Cartaz do Espetáculo "A Voz Humana" feito por Rúben Jaulino

Capítulo 1 - Métodos do trabalho do ator

Este capítulo reflete uma abordagem mais teórica sobre o trabalho de ator, onde pretendo debruçar-me sobre algumas metodologias utilizadas no trabalho de corpo no processo de criação.

Esta reflexão mais teórica que acompanha o meu projeto de mestrado veio complementar e demonstrar que o trabalho do ator vive de um processo constante de aprendizagem e de observação. Não é estático, mas sim dinâmico, influenciado pela sociedade que o rodeia e pela necessidade de este querer alimentar o criador dentro de si.

Ao longo do meu processo de investigação é incontornável não falar de grandes nomes que se dedicaram ao estudo do trabalho de ator (contemporâneo) tais como Meyerhold¹, Grotowski², pensadores importantes para a compreensão do corpo no trabalho de ator e na sua valorização como veículo de comunicação.

A noção de corpo cênico foi um traço comum ao pensamento e à obra de alguns dos mais importantes encenadores do século passado. Seu “objetivo comum, declarado, é fazer com que o ator, por meio da inevitável representação, esteja realmente presente em cena”. No amplo painel da encenação do século XX, a tradição técnica, eleita para desenvolver a consciência e o controle do próprio corpo do ator, expressava as exigências

¹ Meyerhold, Vsevolod (1874-1940) - Ator, diretor e teórico russo, foi um dos primeiros teóricos a refutar o naturalismo que predominava no teatro naquela época, afastando-se na escola de Stanislavski criando e uma nova dramaturgia cênica suportada no material científico.

² Grotowski, Jerzy (1933-1999) - Encenador Polaco, foi um dos grandes teóricos teatrais do séc. XX, formado pela escola russa de Moscovo. Uma das suas obras mais conhecidas e “Em busca de um Teatro Pobre.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

e particularidades do projeto cênico de cada metteur en scène. (Carbonari, Marília, 2013, p.12)

O corpo ganha espaço no processo de criação enquanto elemento chave de todo o seu trabalho, na procura de um teatro diferente, apresentando uma linguagem própria e uma visão clara no que se refere ao trabalho do ator.

1.1- O treino do corpo do ator

O ator deve treinar o seu material, quer dizer o seu corpo, de tal maneira que fique apto a realizar as instruções recebidas do exterior (do ator ou do encenador). Na medida em que a interpretação do ator é execução de instruções determinadas, exige-se dele uma economia dos modos de expressão que garante a precisão dos movimentos susceptíveis de executar as instruções nos prazos mais curtos. (Borie, Rougemont, Scherer, 2004, p.405)

O treino do corpo do ator ganhou uma nova dimensão nas últimas três décadas do século XX. Através do olhar de vários encenadores/investigadores, o trabalho de corpo, o seu movimento preciso e consciente, assim como a sua aplicação em cena, fizeram o ator olhar para o seu corpo como um instrumento de trabalho que deve ser treinado para o melhor desempenho das suas funções.

Métodos de trabalho específicos, utilizados por exemplo por Meyerhold sobre o treino do corpo do ator com o foco no fortalecimento das suas aptidões físicas através da prática do desporto, da ginástica, da acrobacia, da pantomima, da dança ou até mesmo

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

do yoga, ou no caso de Grotowski numa simbiose entre o trabalho corporal e vocal, permitiram um novo olhar sobre o trabalho de criação através do corpo do ator.

Este olhar para o corpo que deve estar sempre pronto para encarar qualquer obstáculo tanto no seu quotidiano como neste caso específico do corpo do ator em cena, é o ponto de partida de vários encenadores/ investigadores para o treino do corpo do ator.

Por não encarar o teatro como quotidiano, mas como algo teatral, Meyerhold concluiu que toda a ação teatral deve ser executada no máximo da sua totalidade. Através do estudo metuculoso da coordenação muscular e do sistema de alavancas próprias à forma humana, o ator pode executar os movimentos, os gestos e a fala de um modo mais eficiente. Ele pode então escolher como manipular os seus movimentos, treinando o corpo para executar o que for solicitado pela sua mente e pelas suas emoções, e tendo como base a racionalidade, a precisão, a sequência, a produtividade e a funcionalidade social em cada movimento.

Para o teórico russo, o ator que treina o corpo expressivo, por meio da biomecânica³, torna-se autor dos seus movimentos, havendo necessidade de um corpo versátil e livre de se expressar, de maneira consciente e em diferentes linguagens, na vida e na arte. O objetivo de Meyerhold era *“desenvolver um estado de prontidão e a capacidade de reação a fim de diminuir ao máximo o tempo de passagem entre pensamento-movimento, pensamento-palavra e movimento-emoção-palavra”* (Bonfitto,2002)

³ Biomecânica - ação das energias interiores e exteriores do corpo ‘vivo’. Toda a biomecânica se baseia no mais simples princípio ‘se a ponta do nariz trabalha, todo o corpo trabalha. Todo o corpo trabalha, à menor tensão’. O gesto é o resultado do trabalho do corpo todo. O corpo biomecânico de Meyerhold vai além de um corpo cénico este é um corpo vivo dentro e fora do teatro.

Sendo a precisão um importante fator no trabalho biomecânico, o ator não deve dar excessiva liberdade aos movimentos, pois é necessário respeitar uma grande economia de movimento para que estes sejam exatos e limpos. Meyerhold, a partir de alguns movimentos centrais, procurava desenvolver uma capacidade de síntese e de precisão corporal no trabalho de ator. Através de um vocabulário “físico-gestual”, utilizado no treino do ator, pretendia uma otimização da energia do mesmo durante a execução dos movimentos no menor tempo possível.

Se o ator conseguir descobrir por ele mesmo o complexo funcionamento da sua própria máquina a sua performance seria igualmente eficaz.

Anos mais tarde, Grotowski surge com uma visão diferente sobre o olhar do corpo do ator, desenvolvendo o seu próprio método de interpretação, através de um intenso trabalho de laboratório do corpo e da voz na procura de uma verdade cénica. Este afastase de uma visão do corpo do ator de uma forma atlética, levantando assim três preocupações:

- A rigidez do corpo musculado e pouco flexível acabaria por ser tornar num “corpo vazio”;
- A separação do corpo e da mente levaria a um ator marioneta;
- A necessidade de desafiar o corpo através de objetivos superando a sua capacidade.

Grotowski via o corpo numa perspetiva de totalidade, aberto a experimentação, permitindo ao ator desvincular -se de qualquer tipo de bloqueios pré-concebidos do seu corpo trazidos pelo seu quotidiano ou pela sua experiência artística.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

É a acção de se pôr a nu, de rasgar a máscara quotidiana, de se exteriorizar. Mas não para se «mostrar», pois, isso seria exibicionismo. Trata-se de um acto sério e solene de revelação. O actor tem de estar preparado para ser absolutamente sincero. É como que um degrau para o apogeu do organismo do ator, onde consciência e instinto se unem.
(Grotowski,1975, p.168)

A premissa que rege todo o seu trabalho de laboratório e o que faz distanciar-se de Meyerhold é sem dúvida a ideia de que não se pode separar o corpo da mente. Estes são um só e a separação dos mesmos seria negligenciar todo o processo de treino do ator.

É irrefutável dizer que os corpos têm memória, porque o corpo é memória. A premissa do treino do trabalho do ator “corpo-memória” é desconstruir essa memória colocando o corpo à prova através de diferentes ritmos, diferentes respirações, diferentes obstáculos, permitindo que o corpo se liberte para novas experiências.

O corpo será sempre tratado na perspectiva de uma totalidade aberta a uma experimentação que use ao aniquilamento das resistências, dos bloqueios, dos estereótipos individuais e profissionais, no sentido de uma libertação daquilo que não se fixou conscientemente, e que de certo modo é o essencial da acção física. (Barba, Flaszen, Pollastreli, Molinari,2001, p.130)

Todos os seus exercícios eram do foro físico, mental e vocal. Para Grotowski não se tratava de ensinar inúmeras técnicas para chegar a uma personagem, mas sim

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

exercícios que ajudassem o ator a eliminar todas as tensões, máscaras e barreiras que o impeçam de mostrar quem é.

Os exercícios são hoje um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treino. O actor tem de descobrir as resistências e os obstáculos que o limitam no seu trabalho criador. Os exercícios transformam-se, deste modo, num meio de vencer esses obstáculos pessoais. O actor já não pergunta: «Como é que vou fazer isto?». Em contrapartida, tem de saber o que não deve fazer, o que o bloqueia. Por adaptação pessoal desses exercícios, tem de encontrar-se numa solução para eliminar os obstáculos, os quais variam de actor para actor. (Grotowski, 1975, p97)

Fazendo uma breve conclusão neste tópico deparamo-nos com duas visões um pouco distintas no que toca ao treino do ator e como este deve encará-lo para uma melhor eficácia das suas funções.

Por um lado, temos um olhar rígido trazido por Meyerhold de um corpo trabalhado até à exaustão através da repetição do movimento, até à sua perfeição de execução. Um trabalho focado somente no corpo, nas suas capacidades físicas e na sua eficácia. Por outro lado, Grotowski apresenta-nos uma visão de um corpo que não se pode dissociar da mente, um corpo liberto à experimentação.

Diria que não existe nenhum método perfeito e pode-se concluir isso ao longo do meu processo de criação, que irei explicar melhor no segundo capítulo deste relatório.

O treino do ator é algo muito mais complexo do que um conjunto de premissas que nos levam a um determinado estado. Contudo, a minha posição é de que não existe um treino específico que se adapte a todos os atores. Cada um é um indivíduo diferente,

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

com características físicas e psicológicas distintas, e que por vezes não se adapta a determinado método.

Foi o que me aconteceu quando tentei focar-me no método da biomecânica para a criação do meu espetáculo. Senti-me presa, senti-me uma marioneta, sem dúvida que me permitiu escutar o meu corpo com maior precisão e ganhar maior consciência e preparação física. No entanto, quando passei a fase da criação, senti a necessidade de explorar outra vias, uma vez que a rigidez e a precisão do método da biomecânica não iam ao encontro do que eu queria. E assim surgiu a introdução do método de Grotowski, onde o mesmo diz que:

Não se podem ensinar métodos definitivos. Não tenteis descobrir como representar um determinado papel, como colocar a voz, como falar ou andar. Tudo isso são clichés, portanto, não merece a vossa atenção. Não procurais métodos para cada circunstância, isso só pode conduzir a estereótipos. Aprendei por vós próprios a conhecer as vossas limitações pessoais, os vossos obstáculos e como contorná-los. (Grotowski,1975, p.175)

1.2- A consciência do corpo

A consciência do corpo permite ao ator um maior controlo do mesmo em cena e uma maior racionalização do gasto de energia em cada movimento que executa, uma vez que cada movimento é analisado ao pormenor para facilitar um maior desempenho em cena, evitando movimentos supérfluos e desnecessários.

Meyerhold era um grande defensor desta teoria de otimização de energia a partir de um maior conhecimento do corpo e de cada movimento. “*Sendo a tarefa do actor a*

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

realização de uma ordem precisa, a economia dos seus meios de expressão garantirá a precisão dos movimentos que concorrem para a realização mais rápida dessa tarefa.”

(Meyerhold,1980, p174)

Ao reconhecer o papel do trabalho do corpo do ator como um elemento cénico importante, Meyerhold afirma que o trabalho do ator deve incluir uma tomada de consciência corporal e expressiva. *“A arte deve ter fundamentos científicos e a criação artística de ser consciente. Organizar o material significa para o ator utilizar corretamente os meios de expressão do seu corpo.”* (Meyerhold,1980, p.174)

A partir da observação e trabalho científico do corpo humano e do mundo exterior, Meyerhold deixou-se influenciar por Frederick Winslow Taylor⁴ no que diz respeito à “economia do movimento” numa linha de fábrica de produção. Nasceu assim um novo conceito na teoria de Meyerhold de um “novo operário” do teatro, acreditando que se deveria observar tanto a ausência de movimentos supérfluos ou improdutivos quanto o posicionamento correto do centro de gravidade, do ritmo e da estabilidade do corpo.

No teatro, a valorização permitirá representar em uma hora o que, actualmente, representamos em quatro horas.

Para este efeito, o actor possuirá: 1) uma aptidão natural para responder aos reflexos estimulantes; aquele que for dotado poderá pretender, segundo os seus dados físicos, a tal ou tal outro emprego; 2) o actor deverá «portar-se bem» fisicamente, quer dizer, ter o golpe de vista justo, possuir

⁴ Taylor, Frederick (1856-1915) Engenheiro mecânico e operário.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

estabilidade, saber constantemente aonde é o centro de gravidade do seu corpo” (Meyerhold,1980, p.175)

O “ciclo do trabalho” de Taylor tornou-se o “ciclo da ação” de Meyerhold, criando um paralelo entre o movimento e o repouso de um trabalhador e a produção de máximo rendimento com mínimo de esforço da teoria de Meyerhold.

(...) Observando atentamente as acções de um operário experimentado, verificamos que os movimentos: 1) não comportam nenhum gesto supérfluo, 2) que são rítmicos, 3) que encontra a cada momento o centro de gravidade do seu corpo, 4) que conserva a estabilidade. Os movimentos assim organizados são «dançantes», lembram verdadeiramente uma dança. O trabalho, aqui, torna-se arte. (Meyerhold,1980, p.173)

Ao dissecarmos o movimento, a Biomecânica desenvolve o “ciclo de ação” de Meyerhold, que compreende: a intenção; a realização; a reação e a recusa ou ponto de repetição. Na biomecânica não existe espaço para o acidental, tudo deve ser feito conscientemente e premeditadamente. *“Em cena, o ator não deve esquecer, em qualquer momento que representa; é necessário que continue consciente do estado de espírito da sala e procure empregar a sua receptividade com o maior benefício para si próprio(..)”* (Meyerhold,1980, p. 208)

A calma total e o equilíbrio são fundamentais para a execução do movimento, uma vez que, é proibido ter pressa, mostrar qualquer tipo de alteração de temperamento ou carácter. Durante a realização de um exercício, a consciência deve estar constantemente presente e aliada ao corpo. *“O cálculo preciso do tempo é para o actor*

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

o mais seguro dos critérios que lhe permitem controlar-se e de julgar a sua própria representação” (Meyerhold,1980, p.210)

Por outro lado, Grotowski cria um novo conceito de teatro, denominado “Teatro Pobre”, a partir do uso mínimo de recursos. Para o encenador polaco, para o ator conseguir executar o seu papel com máximo rigor, este necessita de possuir um conhecimento de si na sua totalidade -corpo/mente, que por sua vez só é possível através de um autoconhecimento enquanto pessoa e artista.

Falo de método, refiro-me ao ultrapassar dos limites, a uma confrontação, a um processo de autoconhecimento e, em certo sentido, a terapêutico. Tal método tem de manter-se aberto – a própria vida depende dessa condição- e é diferente para cada individuo. Assim deve ser, pois a sua natureza intrínseca exige que seja individual (Grotowski,1975, p95)

1.3 - O corpo e o espaço cénico

Quando formulou o “Teatro Pobre”, Grotowski tinha como intuito quebrar com uma estética implementada pelo aparecimento da tecnologia e o uso da mesma no teatro. A ideia de criar uma relação mais próxima do corpo do ator com o espectador era essencial para a criação da ação teatral segundo o encenador polaco.

Era necessário voltar à essência do teatro dos ritos primitivos, onde a espontaneidade teatral era elemento presente. Através de múltiplas experiências, Grotowski tentou repensar o posicionamento do espetador no espaço cénico de modo a que este se sinta parte integrante e ativa no espetáculo.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Esta ideia de desconstrução e reorganização do espectador no espaço cénico foi conseguida através do posicionamento do mesmo em diferentes partes do espaço nos diferentes espetáculos apresentados.

“Eu pensava, portanto, que se o ator, por meio da sua ação em relação ao espectador, o estimula, o incita a uma ação comum, provocando-o até mesmo a certos modos de comportamento, ao movimento, ao canto, a respostas verbais e coisas semelhantes, isto deveria tornar possível a reconstrução, a restituição daquela primitiva unidade ritual. (Barba, Flaszen, Pollastreli, Molinari, 2001, p.121)

Contudo, mais tarde o encenador polaco concluiu que a verdadeira vocação do espectador era ser testemunha do acontecimento teatral. Não era através de uma proximidade física com o ator que o espectador iria criar uma maior ligação com o mesmo, mas sim através da sua observação.

1.4 O corpo e a criação artística

Se caracterizarmos as grandes teorias que marcam o universo teatral do século XX, todas elas têm como base a rejeição de uma interpretação tradicional numa tentativa de reformulação da arte do ator, e numa inter-relação de vários elementos que compõem a linguagem do teatro como a luz, a música e a cenografia.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Essa necessidade de procurar um novo conceito teatral leva a um aprofundamento e destaque do corpo enquanto elemento expressivo, levando a um novo olhar para o fenómeno teatral afastando-o de uma narrativa textual. Cria também um novo conceito de linguagem teatral onde o corpo ganha uma nova simbologia.

Meyerhold foi um dos primeiros no séc. XX a olhar para o espetáculo em toda a sua multiplicidade, revitalizando as obras clássicas sempre através de um trabalho preciso sobre a biomecânica.

Afastando-se completamente do ator do século XIX onde o foco era o texto, este procurou a partir de pesquisas como a *commedia dell'arte*, a pantomima, o grotesco e o simbolismo cénico, desenvolver um espetáculo dinâmico, evidenciando o trabalho do ator.

Meyerhold procurou criar um teatro, no qual o ator, o diretor e o público estivessem, em consonância, tornando-os criadores do fenómeno teatral.

Qualquer espetáculo criado nos nossos dias aspira a que a sala participe na acção que se desenrola em cena. Organizando os seus espectadores, o dramaturgo e os técnicos não contam apenas com os actores e a maquinaria, mas também com a sala, convidada a complementar a sua obra” (Meyerhold,1980, p.236)

Aproximou-se do construtivismo que procurava no campo das artes plásticas e da arquitetura, uma arte baseada no materialismo, desvinculada de toda a herança cultural idealista do passado, e tomando o princípio da beleza funcional e utilitária, elaborando a teoria da biomecânica. *“Acaba com a ribalta e os cenários suspensos, deita fora os*

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

«chiffons» da decoração e constrói dispositivos tridimensionais; o seu único objectivo é pôr em evidência o dinamismo do actor, com vista a revelar o sentido cénico da peça.»

(Meyerhold,1980, p. 182)

Quando me questionaram no início deste processo, de que forma o corpo consciente pode ser elemento de criação num espectáculo, tanto Meyerhold como Grotowski mostraram que é possível.

O ato de criação através do corpo tanto pela exploração do mesmo, da sua fisicalidade, no contacto com o espaço que o rodeia ou no contacto com objetos que encara ao longo da cena, pode ser um elemento de criação de uma partitura corporal usada como mote de arranque para a criação de um espectáculo.

O Teatro pode existir sem figurinos nem cenários? Pode, sim senhor.

Pode existir sem música de acompanhamento? Pode.

Pode existir sem efeitos de luzes? Claro que pode.

E sem texto? Também; a história do teatro confirma-o.

[...]

Mas poderá o teatro existir sem actores? Não conheço nenhum exemplo disso. Poderia referir-se o teatro de fantoches. Mesmo aí, porém, encontramos um actor por detrás da cena, embora de outro género.»

Pode existir sem público? Em última análise, é necessário, pelo menos, um espectador para fazer um espectáculo (Grotowski,1975, p.30)

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Esta afirmação de Grotowski vai de encontro à minha linha de pensamento neste processo de pesquisa. O ator como elemento central de criação, onde a sua presença em cena é vista para além de um mero interlocutor, mas de um criador.

Não retirando a importância ao texto do teatro, posso concluir que o mesmo pode existir sem ele. Na medida em que o teatro se faz de um encontro entre o ator e o espectador e a linguagem utilizada pode ser simplesmente corporal.

Quanto a mim, não desejo fazer nem uma interpretação literária, nem um tratamento literário, pois ambos estão para lá da minha competência, uma vez que o campo de acção que me é próprio é o da criação teatral. Para mim, que sou um criador de teatro, o que importa não são as palavras, mas o que se faz com as palavras, o que faz viver as palavras inanimadas do texto, o que as transforma em «verbo». (Grotowski,1975, p.54)

Capítulo 2 – Aplicação dos métodos nos ensaios

Este capítulo surge para uma maior compreensão das técnicas de ambos os investigadores que foram utilizadas durante o meu processo de criação.

Na primeira fase da criação do meu projeto tinha como foco principal a utilização do método da biomecânica como premissa para a construção de movimentos e imagens na criação do meu espetáculo.

Na primeira fase de ensaios, durante cerca de duas horas, tentava reproduzir diversos exercícios de ginástica e yoga, e mais tarde fazia alguns exercícios do método da biomecânica, entre eles o lançamento do disco e do arco imaginário na tentativa de

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

conseguir maior percepção do meu corpo e dos movimentos em cena no processo de criação.

Isto tudo, tendo a consciência que Meyerhold utiliza estes exercícios para o ator criar um gosto do movimento e torná-lo cada vez mais natural.

Estes exercícios que tinham bastante que ver com a ginástica, a plástica e a acrobacia, desenvolviam entre os alunos o golpe de vista justo; ensinava-os a calcular os seus movimentos, a torna-los racionais e a coordená-los com os dos seus parceiros; ensinavam uma série de processos que, variados, ajudariam os futuros actores a mover-se no espaço cénico mais livremente e com mais expressividade. (Meyerhold,1980, p.189)

Fazia questão de em cada exercício do método da biomecânica perder cerca de trinta minutos na sua repetição e aperfeiçoamento, tentando chegar a um menor gasto de energia na sua execução.

Contudo, quando tentava utilizar a partitura criada através dos exercícios do método da biomecânica, deparava-me com a excessiva racionalização dos movimentos desenvolvendo um certo bloqueio. Algo que deveria ser natural segundo o método de Meyerhold para mim estava a ser demasiado mecânico e condicionador para o processo de criação quando decidia juntar algumas frases do texto.

Exemplo:

Estava sentada numa cadeira e tinha que me deslocar até ao fim da sala e ao som do toque do telefone tinha que correr para junto dele, atender e falar sentando me novamente. Até aqui sentia – me bem, o problema foi quando comecei a introduzir o

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

texto e por consequentemente as emoções surgiram, o movimento deixava de ser preciso e concreto, deixava-me levar pelas emoções, a voz falhava, e os movimentos supérfluos surgiam.

Igor Ilinski, ⁵descreve a visão que Meyerhold tinha em relação ao processo de criação da representação.

O facto de, no processus criador da representação, Meyerhold atribuir o primeiro plano ao pensamento, determina a importância do actor como elemento do espectáculo. Insinuou-se, frequentemente, que não fez mais do que actores independentes e dotados, porque o actor não era para ele se não uma marioneta ou um robot comandado para uma tarefa puramente formal que lhe fora destinada. (Meyerhold,1980, p.190. O Teatro Teatral)

A falta de liberdade de movimento provocada pela precisão e pela rigidez do método de Meyerhold levaram-me a procurar outros métodos que não me limitassem, e assim surgiu Grotowski neste processo.

Comecei assim o processo do zero. Aplicando os exercícios de Grotowski no processo de criação senti que ganhei mais, na medida em que o meu corpo estava mais disponível à experimentação e menos focada na precisão.

Exercícios de imaginação com o auxílio da voz em momentos-chave permitiram-me uma maior fluidez da criação da minha partitura de movimentos, uma vez que as explorações do trabalho vocal juntamente com os exercícios de corpo culminaram numa simbiose.

⁵ Igor Vladimirovich Ilyinski foi um ator, diretor e comediante soviético e russo.

Exemplo:

Estar sentada no meio da sala a dizer parte do texto aumentando gradualmente a voz. De seguida ia alterando o ritmo como dizia o texto obrigando a ter atenção ao corpo e aos ressoadores.

Capítulo 3– Exposição do Projeto

3.1 Objetivos

Quando comecei a debruçar-me sobre qual o texto que queria escolher para o projeto de mestrado muitas foram as obras que li e que me foram aconselhadas por vários professores, mas nenhuma dessas escolhas pareciam encaixar-se na visão que queria para este projeto.

Sabia que queria fazer um projeto a solo, onde eu pudesse desafiar-me enquanto atriz e ao mesmo tempo dar os primeiros passos como encenadora.

Durante uma troca de ideias com a minha orientadora, Ana Tamen, esta sugere que eu leia a obra de Jean Cocteau, *A Voz Humana*, onde bastou a primeira leitura para que eu criasse rapidamente uma ligação com o texto. Desde esse primeiro momento tive a certeza que queria que ele se tornasse parte de mim.

A forma simples e marcante como Cocteau apresenta a personagem feminina, ao longo do texto, num dos seus momentos de maior fragilidade física e emocional, a partir de um diálogo repleto de silêncios, excitações, pausas fizeram-me conectar com a mesma.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Com este projeto pretendia não só explorar a solidão, o afastamento da realidade, o desgaste, a dor, o desespero, a esperança, as memórias que são intrínsecas desta personagem, mas também confrontar o público com as mesmas.

Este espaço-corpo que é, antes de mais, um espaço - voz, levou Jean- Cocteau a explorar de uma forma muito clara o minimalismo do espaço cénico e a valorizar o trabalho de ator.

E é precisamente com este objeto de estudo que pretendia explorar todo o trabalho de ator, focando-me na exploração do movimento e na sua desconstrução aproveitando a riqueza do texto nos seus silêncios e respirações.

Um dos objetivos iniciais era a exploração até a exaustão do movimento e da sua repetição, desconstruindo assim hábitos de movimentos. Ou seja, a desconstrução de um movimento mecanizado, criando sequências de ações tendo consciência de uma escuta total do corpo do ator como um só, através do método da biomecânica. Contudo, esse objetivo não foi alcançado com sucesso, na medida em que ao longo dos ensaios para a criação do mesmo, a minha visão foi mudando e as minhas necessidades enquanto atriz e criadora levaram à procura de outro caminho.

A presença de um corpo ausente durante a peça *A Voz Humana* leva a que a atriz e o espetador sejam forçados a construir, nos silêncios, a imagem de outra pessoa. E é nessa busca e nessa relação entre o espaço- corpo que nasce o meu interesse na criação e construção desta personagem, aliado à exploração do movimento.

3.2 Dramaturgia

Afim de fazer uma dramaturgia do texto com maior rigor, é importante fazer um a análise de quem foi Jean Cocteau.

3.2.1 – Autor

"Não sabendo que era impossível, foi lá e fez"

Jean Cocteau

Jean Maurice Eugene Clement Cocteau, nasceu a cinco de julho de 1889 nos arredores de Paris, na cidade de Maisons-Lafitte. Poeta, romancista, dramaturgo, cinegrafista, ator e encenador deixou a sua marca por onde passou nas diferentes vertentes do meio artístico.

Conhecido pela sua vanguarda artística, Cocteau participou em vários movimentos futuristas, surrealistas e dadaístas. Sendo as suas obras um reflexo da constante irreverência e a sua paixão pelo mundo artístico. Incontornavelmente, a sua obra mostra o reflexo da sua vivência pessoal espelhada numa sociedade consumida por ideias conservadoras e limitadas aos seus olhos.

A sua escrita é um espelho da necessidade de romper com as ideias mais clássicas, conseguindo encontrar uma simbiose com o modernismo.

A sua infância fica marcada pela morte do seu pai, que se suicidou quando Cocteau tinha apenas nove anos. A sua adolescência e o seu percurso académico foram conturbados, porém aos dez anos escreve o seu primeiro poema e com dezanove anos publica o seu primeiro conjunto de poemas “A Lâmpada de Aladino”.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Foi chamado a combater na I Guerra Mundial (1914-1918), onde trabalhou como condutor de ambulância, e foi aí que conheceu Pablo Picasso⁶, Guillaume Apollinaire⁷ e Amedeo Modigliani⁸, a quem mais tarde se juntou em diversas colaborações.

Apesar de viver numa época bastante conservadora Cocteau sempre mostrou ser um homem da vanguarda e com uma visão do mundo à frente da sociedade em que vivia. Homossexual assumido, Jean Cocteau viveu a sua primeira paixão durante a I Guerra Mundial com Raymond Radiquet⁹, apesar desta paixão nunca ter sido assumida em público.

Em 1923, Cocteau entrou numa fase sombria da sua vida, marcada pela depressão e o vício do ópio durante sete anos. Muitos sugerem ter estado relacionada com a morte súbita de Raymond Radiquet. A sua escrita ficou claramente afetada por este momento mais turbulento da sua vida.

Em 1928 foi publicada anonimamente a obra *Le livre blanc*, um livro de memórias, imagens e sonhos relacionados com o tema da homossexualidade e que mais tarde se veio a confirmar ser da autoria do Cocteau. Muitos teóricos têm alguma dificuldade em intitular esta obra como livro devido à sua complexidade e escrita confusa.

⁶ Picasso, Pablo (1881-1973) Pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo espanhol, viveu grande parte na sua vida em França, considerado um dos grandes revolucionários das artes plásticas no início do séc. XX. Conhecido como cofundador do cubismo.

⁷ Apollinaire, Guillaume (1880-1918) Escritor e crítico de arte francesa foi um dos mais ativistas das vanguardas do séc. XX o cubismo e surrealismo.

⁸ Modigliani, Amedeo (1884-1920) Artista plástico e escultor italiano que viveu grande parte da sua vida em França. Tornou-se conhecido pelos seus retratos femininos caracterizados por rostos e pescoços alongados.

⁹ Radiquet, Raymond (1903-1923) Escritor francês, influenciado pelo cubismo e dadaísmo.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Uma das suas obras mais conhecidas, *Les Enfants Terribles* (1929), foi escrita durante uma semana onde o escritor estaria a tentar livrar-se do ópio.

Cocteau deixou a sua marca no teatro, através de uma vasta obra, com peças que marcaram a sua carreira, como por exemplo, a ópera *Orphée* (1926) e a *A Voz Humana* (1930).

A sua principal criação literária, uma obra de poesia, foi lançada em 1954 *Clair-obscur*. Esta foi um marco no seu lançamento e trajetória no mundo artístico, sendo uma obra repleta de críticas sociais, com uma escrita mais profunda que abanou e indignou a sociedade de então.

A sua intensa participação em diversas correntes artísticas confirma a sua paixão pelo mundo artístico e por um pensamento em constante descoberta, em busca de um conhecimento incessante. Enumero assim alguns dos grupos nos quais este teve uma participação mais ativa enquanto ator: Groupe des Six - Grupo dos Seis -, composto por Georges Auric (1899–1983), Louis Durey (1888–1979), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963) e Germaine Tailleferre (1892–1983).

A carreira de Cocteau estendeu-se também ao cinema, datando o seu primeiro filme, *O Sangue de um Poeta*, da década de trinta. Realizou sete filmes e colaborou enquanto argumentista e narrador em mais alguns. Todos ricos em simbolismos e imagens surreais.

Manteve uma vida ativa até 1953, altura em que a doença o obrigou a abrandar o ritmo.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Eleito membro da Academia Francesa em 1955, um dos marcos da sua carreira, Cocteau testemunhou a ascensão artística de algum dos seus grandes amigos como Edith Piaf¹⁰ e Jean Genet¹¹.

Faleceu em Paris, no ano de 1963, vítima de problemas de coração. Neste período Jean Cocteau participava no seu último projeto artístico, um programa radiofónico para homenagear a sua melhor amiga, Edith Piaf. Cocteau acreditava que, se a grande cantora francesa havia partido, ele também estava pronto para a seguir.

¹⁰ Piaf, Édith (1915-1963) Cantora, compositora e atriz francesa.

¹¹ Genet, Jean (1910-1986) Escritor, poeta, dramaturgo e ativista francês.

3.3 Análise Dramatúrgica da Obra

Tanto no teatro como no cinema muitos são os encenadores que se debruçam sobre esta obra que ainda continua atual nos dias de hoje. A sua simplicidade torna a mesma aberta a diferentes interpretações por vários criadores.

Todas as frases do texto que usei para justificar as minhas escolhas podem ser consultadas na íntegra nos anexos deste projeto, onde deixei o texto da obra em estudo.

Começo assim o meu percurso pela desconstrução da obra questionando a personagem, os seus objetivos, o seu percurso de vida, e o seu estado emocional e físico.

A peça, *A Voz Humana*, é um monólogo onde a única personagem apresentada dialoga com outras sem estas estarem presentes em cena.

Caracteriza-se por ser uma obra rica no seu imaginário e ao mesmo tempo apelativa pela dimensão emocional que o autor coloca na única personagem que nos é apresentada.

A obra relata uma mulher que se deixa levar pelo mundo da solidão, pela angústia da incerteza de um telefonema e pela constante corrida contra o tempo.

Ao longo do monólogo assistimos a uma mulher “presa” a um telefone, numa chamada que há muito é aguardada e que vai alterar o seu comportamento.

A utilização do telefone como o único objeto em cena traz a relação de dois ex-amantes a uma dimensão não real, uma vez que, a distância física dada por esse objeto não permite o encontro corpo a corpo, mas onde as vozes se cruzam levando à criação de um imaginário.

3.3.1 Resumo do Monólogo

A obra *A Voz Humana* de Jean Cocteau escrita em 1930, retrata a história de uma Mulher que está a viver um desgosto amoroso bastante recente. Esta deixa-se consumir dia a pós dia pela ilusão de que o seu ex. volte para os seus braços.

Toda a história é retratada através de uma chamada telefónica que por vezes é interrompida por outras ligações, intituladas ligações cruzadas, muito comuns na altura em que o telefone surgiu como meio de comunicação.

Uma chamada com altos e baixos, onde a Mulher tenta camuflar a sua dor pelo fim da relação. Ela tenta iludir o seu ex-companheiro dizendo que se encontra bem e que ganhou coragem para retomar aos poucos a sua vida social. Porém, ao longo da chamada esta não consegue controlar as emoções e deixa cair a máscara demonstrando que se encontra num estado muito frágil emocionalmente e que ainda vive assombrada pelas recordações da relação, e sem coragem de seguir com a sua vida.

A Mulher utiliza o telefone como uma fonte de oxigénio, uma vez que, é o objeto que ainda permite o contacto com o seu ex-companheiro e com as recordações do passado, mas ao mesmo tempo ela insinua que este seja uma arma.

3.3.2 Espaço / Tempo

Espaço

- Ao longo do monólogo existem pequenas indicações que me levam a dizer que a personagem Mulher se encontra em casa, algures entre a sua sala e o seu quarto.

“Digo: e assim ouves-me? Tem graça, porque te ouço como se estivesses no quarto.”

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

“[...] Tenho um casaco por cima da camisa de noite, porque de tanto esperar pelo teu telefonema, de tanto olhar para o telefone, de me sentar, levantar, andar de um lado para o outro, estava a ficar louca!”

Tempo

- No início do monólogo somos interpelados por uma indicação temporal que me leva a dizer que esta chamada foi feita de noite

“Devem ser onze e um quarto. Estás em casa?”

- Outra marca temporal que nos é dada através do texto corresponde ao tempo em que a Mulher consegue manter a sua máscara e que marca a mudança emocional da mesma.

“Agora, ao telefone. Há um quarto de hora que te minto.”

- Podemos retirar do texto que a relação durou 5 anos

“Há cinco anos que vivo de ti, que és o único ar que respiro, que passo o meu tempo à tua espera, a achar que morreste quando estás atrasado, a morrer de te achar morto, e a reviver quando entras, e quando finalmente estás aqui, a morrer de medo que te vás embora.”

- E que o término da relação se deu há 3 dias

“[...] A primeira noite, dorme-se. O que não se suporta é a segunda noite, ontem, e a terceira, hoje, e dias, e dias, a fazer o quê, meu Deus?”

3.3.3 Personagem

Existe uma personagem principal que é a Mulher, que está presente em cena no decorrer de todo o monólogo e toda ação está centrada no seu testemunho de como tem vivido a separação recente. Conseguimos ter uma noção completa dos diferentes estágios sentimentais ao longo da cena através do seu discurso inconstante.

Somos deparados com outras personagens secundárias que entram em momentos específicos, relembrando-nos que toda a cena acontece através do telefone. Dado o tempo em que a peça foi escrita, no qual as ligações eram pouco estáveis, torna a peça naturalista e dinâmica.

Precisamente, na altura em que a obra foi escrita o telefone ainda era um aparelho recente, ao qual nem todas as pessoas tinham acesso. As ligações por vezes eram interrompidas por outras “ligações cruzadas” devido a erros ou falhas nas operações. O telefone era um aparelho recente na sociedade e ainda a dar os primeiros passos.

A opção de colocar essas interrupções durante o telefonema da personagem principal permite ao espectador de hoje em dia conhecer a realidade de outros tempos no que toca às comunicações. Por sua vez, este fato dinamiza a peça, visto que o espectador é confrontado com outras vozes, como se fossem pausas de respiração da história principal.

- **Mulher**

Se pudesse definir esta personagem em três adjetivos diria que esta é uma mulher romântica, desgastada tanto a nível psicológico como físico e angustiada.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Durante o processo de análise deste monólogo fui descobrindo diferentes características que suportam o processo de criação desta personagem.

Existem duas mulheres dentro desta personagem. Uma mulher que se mostra ao início do monólogo como sendo uma pessoa com alguma vida social, que tenta ser cuidada e forte. Por outro lado, a meio do seu discurso revela-se desamparada, frágil e desgastada, o que me leva a crer que a primeira descrição da mulher era a sua descrição antes do término da relação, e a segunda descrição, a decadência da mesma pelo fim da relação.

Quadro de características psicológicas da personagem Mulher tendo em conta a sua dupla faceta	
Início do Monólogo (pág.1 a 7) última fala “ <i>De todo. Estás enganado. É que, percebes, uma pessoa fala, fala...</i> ” Pág.2	Meio do Monólogo até ao fim (pág.7 a 12) Fala que marca o início da transformação “ <i>Ouve, meu amor. Nunca te menti</i> ” Pág.7
Romântica “ <i>És amoroso...</i> ” Pág.2 “ <i>Claro, meu querido</i> ”. Pág.4	Desesperada “ <i>Eu sei que já não tenho nenhuma chance, mas mentir não me vai adiantar nada e depois, não gosto de te mentir, não posso, não quero mentir-te, mesmo para o teu bem.</i> ” Pág.7
Consciente “ <i>Tenho o que mereço. Quis ser louca e ter um amor louco.</i> ” Pág.3	Frágil “ <i>Ontem à noite, quis tomar um comprimido para dormir; pensei que se tomasse mais, dormia melhor e que se os tomasse todos, dormia sem sonhos, sem acordar, morria.</i> ” Pág.7
Conformada	Angustiada “ <i>Leve, leve e fria. Não sentia o meu coração bater, e a morte demorava a chegar, e como</i>

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

<p><i>“Oh meu querido, não me peças desculpa, nada mais natural, eu é que estou a ser estúpida.”</i> Pág. 2</p>	<p><i>estava com uma angústia horrorosa, ao fim de uma hora liguei à Marta”</i> pág.8</p>
<p>Sentido de Humor</p> <p><i>“Tenho os olhos no lugar das orelhas!”</i> Pág.5</p>	<p>Degradada</p> <p><i>“De acordo, meu amor, dormi. Dormi porque era a primeira vez. A primeira noite, dorme-se. O que não se suporta é a segunda noite, ontem, e a terceira, hoje e dias, e dias, a fazer o quê, meu Deus? Pág.9</i></p>
<p>Forte</p> <p><i>“Estou a dizer: davas por isso! Não tenho voz de quem esconde alguma coisa.”</i></p> <p><i>“Não, decidi ter coragem, e hei de tê-la”</i></p> <p>Pág.3</p>	<p>Iludida</p> <p><i>“Sim, temos a ilusão de estar abraçados um ao outro, e de repente, alguém pôs caves, esgotos, toda uma cidade entre nós.”</i></p> <p><i>“Tenho o fio à volta do pescoço. Tenho a tua voz à volta do pescoço.”</i> Pág.11</p>

A Mulher apresenta-se inicialmente com um discurso coerente e acima de tudo consciente. A conversa que vai mantendo ao longo da chamada dá-nos a entender que ela fala com alguém com quem partilha intimidade, pela forma como esta mantém um discurso divertido, carinhoso e com alguma cumplicidade.

“És amoroso...”

“Claro, meu querido...”

“Digo: e assim ouves-me? Tem graça, porque te ouço como se estivesses no quarto.”

“Preferia quando me dizias: olhem para esta trombinha feia!”

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Contudo, a meio do seu discurso esta deixa cair a máscara, no sentido em que não aguenta conter as emoções que sente e principalmente mentir à pessoa que ama. É nesta altura que nos é apresentado que a pessoa com quem fala é o seu ex-amante de quem se separou há três dias e que sente uma profunda angústia pelo o termino da relação, encontrando-se perdida, frágil e com poucas forças para aguentar viver sozinha.

A personagem deixa-se consumir pelo fim da relação apesar de a mesma culpar-se constantemente pelo seu término.

“Tenho o que mereço. Quis ser louca e ter um amor louco”

“É tudo minha culpa “

“Eu sei que já não tenho nenhuma chance [...]”

“És bom, meu querido, meu pobre querido a quem fiz tanto mal”

A Mulher perde o sentido da vida com a separação do seu companheiro assumindo que tentou acabar com o seu sofrimento e com a angústia que sente. Esta perde o controlo emocional que a arrasta por caminhos perigosos na tentativa de esquecer a realidade e como forma de chamar atenção do seu ex-amante.

“Ontem à noite, quis tomar um comprimido para dormir; pensei que se tomasse mais, dormia melhor e que se os tomasse todos, dormia sem sonhos, sem acordar, morria”

“E tive um sonho. Sonhei com o que aconteceu. Acordei toda contente a achar que era um sonho, e quando vi que era verdade, que estava sozinha, que não tinha a cabeça no teu colo, senti que não podia viver mais “

“[...] Sofria a ponto de me rebolar no chão, mas basta que fales para que me sinta bem, que feche os olhos.” pág.8

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

“Perdoa-me. Eu sei que esta cena é intolerável, e que tens imensa paciência, mas m tenta perceber, estou a sofrer, a sofrer. Este fio é a última coisa que ainda nos liga ao que éramos”

“Fica tranquilo. Ninguém se suicida duas vezes.”

Esta fragilidade demonstrada pela personagem intensifica-se mais quando tomamos consciência que esta só está viva por se ter agarrado ao objeto central de todo o monólogo: o telefone.

A própria personagem refere-se ao telefone como uma fonte de oxigénio, uma vez que foi por causa dele e do fato de esperar o telefonema do seu ex-amante, que ela se manteve viva e com esperança de reviver momentos passados.

“O quê? Oh! Nem pensar, mil vezes melhor: Se não tivesses telefonado, morreria.”

“[...] Este fio é a última coisa que ainda nos liga ao que éramos.”

“Agora tenho ar porque falas comigo.”

Porém, o desespero e o vazio que sente são tão grandes que esta assume que o telefone poderia servir como uma arma silenciosa que acabaria com a sua dor, caso o seu ex-companheiro não ligasse.

“Ainda bem que és desastrado e que me amas. Se não me amasses e não fosses desastrado como és, o telefone podia torna-se uma arma assustadora. Uma arma que não deixa vestígios, que não faz barulho.”

“Tenho o fio à volta do pescoço. Tenho a tua voz à volta do pescoço. A tua voz à volta do pescoço.”

3.3.4 Relação entre a Mulher e o ex-amante

Este sem dúvida foi um dos pontos com que mais me debati durante toda a minha análise dramaturgica e que foi sofrendo várias alterações consoante todo o processo de ensaios.

Em conversa com a minha orientadora, fomos levantando várias hipóteses sobre o final da relação a partir das falas da personagem feminina. Será que ele voltou para a mulher legítima? Ou até a hipótese de este amante ser homossexual?

Se não vejamos:

- Porque é que a mulher diz *“Tenho o que mereço. Quis ser louca e ter um amor louco.”*?
- O porquê de ela se culpar pelo estado em que está? *“És bom, meu querido, meu pobre querido a quem fiz tanto mal.”*
- Porque é que o homem continua a trata-la de uma forma tão carinhosa e afetiva tendo em conta que foi ele que acabou a relação? *“Ah! Estás-te a rir!”*; *“Sim, prometo-te, prometo-te”*; *“És um querido”*
- Porque é que ele ainda se preocupa com ela? *“De resto, o médico da Marta volta amanhã”*; *“Não te preocupes”*; *“O quê? Oh! Nem pensar, mil vezes melhor: Se não tivesses telefonado, morreria”*

Após uma reflexão profunda, tendo em conta a obra na sua totalidade, ao próprio autor, e à época em foi publicada, fez-me todo o sentido levantar a seguinte questão:

- E se a relação deles já tivesse condenada? *“Tenho o que mereço. Quis ser louca e ter um amor louco”*
- E se em vez de esta ter sido trocada por uma mulher tivesse sido trocada por um homem? *“Ah então? Fui que quis vir. Fui eu que te calei a boca, fui eu*

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

que te disse que tanto me fazia.”; “Julgam muito depressa, nunca os farias entender... nunca os farias entender certas coisas. O melhor é fazer como eu, e borrifar-se completamente.”, “Sei bem que esta operação é ainda mais cruel para ti do que para mim...”

A personagem Mulher já sabia de antemão da relação que o seu ex-amante mantinha com este homem e que a sua paixão nunca teria um desfecho feliz, mas mesmo assim ela decidiu arriscar.

Só assim consigo explicar o carinho e apreço que o homem tem pela personagem tratando-a de uma forma singular, preocupando-se pelo seu bem-estar.

Esta proposta dramaturgica veio enriquecer a construção da minha personagem dando mais peso e sentido à interpretação que eu estava a fazer do texto. Tentei perceber se até hoje esta hipótese já tinha sido colocada por outros encenadores, mas não encontrei nenhuma indicação de que sim.

Os sinais que o autor deixa durante o texto são muito subtis, talvez pelo estigma que exista naquela época, mas que para mim fez todo o sentido realçar.

3.3.5- Objeto (Telefone)

O telefone enquanto objeto presente durante toda a peça tem uma extrema importância dramaturgica, no sentido que este é a fonte de oxigénio e de esperança que a Mulher tem de comunicar o seu ex-amante.

É interessante analisarmos numa perspetiva mais histórica a relevância do aparecimento neste aparelho na sociedade de então. Estamos em 1930, a data da publicação desta peça, e a evolução tecnológica já se fazia sentir na sociedade de então.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Ainda numa fase inicial o telefone já fazia parte do dia-a-dia de uma sociedade, em especial de uma burguesia, que teria mais acesso a este avanço tecnológico. Porém ainda com algumas falhas a nível das ligações que provocavam as conhecidas “linhas cruzadas”. Explicando por outras palavras, era comum durante uma ligação telefónica o cruzamento de várias ligações que provocavam por vezes a comunicação confusa devido as interferências.

Ao longo de toda a ligação telefónica entre a Mulher e o seu ex-amante estes são constantemente interrompidos por “ligações cruzadas”.

No entanto, o autor utiliza esse facto para criar alguma dimensão e dinamismo ao longo da peça. As constantes interrupções e silêncios permitem a criação de um imaginário para além da cena que nos é apresentada, permitindo ao espectador interpretar a cena consoante a sua imaginação.

Este universo que nos é apresentado no início do texto através dessas “ligações cruzadas”, leva-nos a um mundo paralelo onde a personagem principal deixou de viver há três dias. Um mundo exterior repleto de vida e ação contrastando com a solidão vivida pela mesma.

Essa azafama sentida no exterior e trazida pelas personagens que vão interrompendo a conversa central trazem uma realidade que está camuflada pelo universo apresentado pela personagem principal.

A manipulação que pode ser feita através de um discurso onde o contacto físico é inexistente, permite uma superficialidade nas conversas e uma sensação enganadora de aproximação virtual.

Sem dúvida que Cocteau estava consciente que o aparecimento desta máquina iria transformar a realidade da sociedade de então e por isso mesmo a obra que este escreveu serviu como um alerta para um futuro próximo das relações humanas.

2.3.6 Objetivos da Personagem

Como referi inicialmente esta peça está marcada por dois momentos distintos. Existe um objetivo inicial por parte da personagem de disfarçar e camuflar os seus sentimentos na tentativa de mostrar ao seu ex-amante que está a conseguir ser forte, ao lidar com a separação, retomando a sua vida.

Todavia, no segundo momento da peça esta deixa-se levar pelas emoções mantendo uma postura mais aberta. O seu objetivo passa por ser o mais sincera possível perante a situação que vive, na esperança de ainda poder reviver momentos passados.

Segundo a minha análise existe um objetivo principal da personagem que está presente em toda a cena, que é fazer a chamada telefónica durar o máximo de tempo possível. Como se a chamada alimentasse a ilusão de uma possível reconciliação.

2.3.7 Adaptação do texto

Durante o processo de análise dramaturgica houve a necessidade de adaptar algumas palavras, acrescentar outras e fazer alguns cortes no texto em estudo para o adaptar à minha linha dramaturgica, e conseqüentemente à minha linha de encenação.

A obra em estudo por si só é uma tradução para português da obra original de Jean Cocteau, *A Voz Humana*.

As adaptações seguintes justificam-se através da minha análise dramaturgica:

- A eliminação textual das linhas cruzadas que aparecem ao longo da peça, sendo substituídas por respirações e sequência de movimentos
- A substituição das palavras “camisa de noite” para “combinado”, que apesar de na época de dizer “camisa de noite” eu não consegui encontrar uma e acabei por

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

utilizar uma espécie de “combinado” e para não destoar achei por bem mudar a palavra

- E o acrescento das seguintes palavras “com **ele**” na seguinte frase “[... Gostava que não ficasses **com ele** no hotel onde ficávamos habitualmente]

Esta alteração surgiu no seguimento da opção dramaturgica que acabei por seguir. A minha orientadora sugeriu evidenciar esta opção acrescentado um “ele”, deixando clara para o público a minha opção dramaturgica.

Para mim fez sentido, já que tinha assumido esta linha de trabalho, reforçando assim a densidade desta relação entre as duas personagens. Principalmente, justificando a dualidade da personagem Mulher, que apesar de não ter sido ela que acabou a relação, esta sente-se culpada e refere que esta decisão faz sofrer mais o homem do que a ela própria.

Capítulo 4 -Processo de Criação

O processo de criação é composto por inúmeros passos que por vezes o tornam demorado, solitário e muito desafiante.

Esta criação nasce a partir de um conjunto de imagens que posteriormente se tornaram numa sequência de movimentos realizados em torno de um espaço pré-concebido por mim, um quadrado desenhado no chão onde no seu centro se encontra uma cadeira e um telefone.

Durante um longo período dos meus ensaios este foi o meu espaço de criação onde o meu foco estaria na exploração dos objetos, dos múltiplos movimentos que poderia realizar com os mesmos e na precisão do movimento. Este processo de criação foi documentado através de um diário de bordo apresentado neste capítulo.

Palavras chaves: Observação, repetição, liberdade de movimento

Era importante para mim que a criação da sequência de movimentos fosse um espelho da montanha-russa de sentimentos pela qual a personagem foi passando durante o desenrolar da peça.

Que a sua decadência física e psicológica fosse demonstrada a cada passo, gesto ou movimento que a própria fazia.

Depois de quase um mês onde o meu foco era exclusivamente a exploração do movimento, passei para a segunda etapa deste processo, a introdução do texto.

A introdução do texto foi um processo muito gradual, onde deixei que o meu corpo ao longo dos ensaios se fosse adaptando ao mesmo. A divisão do texto por várias etapas da personagem foi importante para a compreensão do mesmo e para a elaboração de várias sequências de movimentos.

Assim como a criação de respostas às falas da personagem, que podem ser encontradas nos anexos, foi fundamental para a compreensão do mesmo e para a construção da relação entre a personagem e o seu ex-amante.

Tinha como objetivo principal sentir. O texto surgiu de uma forma muito natural de uma necessidade do meu corpo de se exprimir a partir da voz. Aproveitando o impulso do movimento ou os silêncios para a introdução do mesmo, e sem me aperceber de uma forma muito orgânica ao longo do processo de ensaios a criação do projeto como produto final foi-se montando.

Houve momentos durante o processo de criação nos quais me senti sozinha. Por vezes, o processo de criação pode ser doloroso, especialmente quando somos os únicos

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

intervenientes e nos deparamos com conflitos internos sobre qual o melhor caminho a seguir.

Sem dúvida que no teatro não existe certo nem o errado, mas enquanto atriz e criadora houve momentos nos quais precisei de um olhar externo. Não pretendia um olhar de aprovação, mas um olhar de observação e tensão. Depois de muitos meses a viver e respirar o mundo da personagem, a necessidade de este ser partilhado para o exterior foi crucial para o crescimento do projeto final.

Em seguida irei colocar algumas notas/impressões/imagens que fui registando no meu diário de bordo durante todo este processo de ensaios:

Dia: 3/5

1º dia na sala de ensaios polo das gaivotas

- Aquecimento de corpo e de voz durante 30 minutos.
- Explorar o espaço com o corpo. Andar em diferentes ritmos, ter consciência do corpo no espaço.
- Observar o que está ao meu redor, os buracos na parede, os desenhos que a luz desenhava no chão da sala de ensaios, os sons que se ouvia. Ganhar consciência e relação do meu corpo com o espaço.
- Primeira leitura de texto em voz alta na sala de ensaios: primeiro sentada e depois em movimento.
- Seleção das primeiras impressões / imagens após a leitura: uma viagem por várias sensações; uma esquizofrenia; o confronto entre dois mundos paralelos; senti angústia, desejo, sufoco, loucura, medo, esperança, desespero, serenidade, lento, rápido.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

- Voltei a dizer o texto deitada no chão e tive a sensação que estava a contar um sonho.

Notas:

Palavras que me ficaram na cabeça depois da primeira leitura em voz alta: cartas; telefone; espelho; camisa de noite; comprimidos; amo-te; louca; meu querido.

Frases que me ficaram na cabeça depois da primeira leitura:

“Tenho os olhos no lugar das orelhas!”

“[...]de tanto olhar para o telefone, de me sentar, levantar, andar de um lado para o outro, estava a ficar louca.”

“[...] Não tinha coragem de morrer sozinha”

“Sofri ao ponto de me rebolar no chão, mas basta que fales para que me sinta bem, que feche os olhos.”

“Este fio é a única coisa que nos liga ao que éramos”

“Deitado com o telefone”

“Agora tenho ar porque falas comigo”

“Tenho o fio a volta do pescoço. Tenho a voz á volta do pescoço”

Memórias pessoais que me vieram à cabeça depois da leitura do texto

- Veio-me à cabeça a memória do meu primeiro amor/ relacionamento, na altura vivamos em cidades diferentes e ele acabou a relação através de uma chamada.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Foi algo que nunca esqueci e lembro-me perfeitamente da sensação de angústia, desespero e impotência por não conseguir fazer nada porque a única coisa que nos ligava (o telefone) tinha sido o meio utilizado para por fim daquele amor. Demorei muito tempo aceitar o fim da relação e até hoje não gosto de falar ao telefone (talvez seja por causa desse episódio marcante).

Dia: 4/5

- Aquecimento de corpo e de voz durante 20 minutos. Desta vez meti algumas melodias de piano que senti necessidade.
- Fui para o espaço trabalhar por blocos de imagens / frases. A ideia com este ensaio é a partir de improvisações ver como é que o meu corpo reagia a certos estímulos.

A partir de frases explorar movimentos separados e em sequência.

“[...]de tanto olhar para o telefone, de me sentar, levantar, andar de um lado para o outro, estava a ficar louca.”

Reflexão sobre o exercício feito:

No início do exercício senti que todo o movimento de olhar para o telefone, sentar, levantar e andar pelo espaço era um processo muito mecânico. Tinha na cabeça esta partitura e estava a tentar não falhar em nenhum movimento.

Depois de cerca de 10 minutos a repetir esta sequência senti que o meu corpo já a tinha assimilado e agora estava a lutar contra o cansaço e contra a ansiedade da espera. Andava a correr de um lado para outro. Senti que estava como um rato a andar na roda na gaiola. Senti muitas vezes os meus olhos a fugirem para o telemóvel.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Houve um momento que me lembro de desejar que o telemóvel tocasse para acabar rapidamente com aquela sensação e de dizer para mim mesma “toca por favor, toca “. Tinha programado que o telemóvel tocasse depois de uma hora de exercício. No fim cai no chão devido ao cansaço. Senti-me aliviada, mas vazia.

- Repeti novamente o exercício, mas agora com um cuidado especial. Toda atenção estava para o modo como eu ia caminhar, como eu me ia sentar, como ia olhar para o telemóvel. Mais do que tornar o movimento orgânico queria ter consciência do mesmo.
- Repeti uma última vez o exercício, mas com a premissa que o meu corpo fosse pesado. O andar tornou-se mais arrastado, o sentar é como se fosse um atirar de um corpo morto, o olhar tornou-se mais lento, mas ao mesmo tempo mais intenso.

” Tenho o fio a volta do pescoço. Tenho a voz á volta do pescoço”

- Com esta frase tentei trabalhar a sensação de ter um fio a volta do pescoço / a voz a volta do pescoço. Senti que estava à procura de imagens. Utilizei muito as mãos a volta do pescoço. Houve uma altura que tentei gritar, mas quase não consegui libertar som.

Dia: 5/5

- Aquecimento de voz e corpo que durou 20 minutos
- Levei comigo algumas imagens de pinturas que me fizeram sentido tendo em conta a peça que estou a trabalhar. Fiquei observa-las durante algum tempo tirando algumas notas daquilo que me faziam sentir.



Figura 2: René Magritte, pintor belga, "Les Amants" 1928

- Esta imagem traz-me uma sensação de conforto dentro do desconforto. Esta ideia de um amor que separado por alguma coisa. Que ambos não se conseguem ver só apenas sentir.

Por um lado, estão perto, mas em simultâneo distantes. Esta ideia de um objeto que os separa. Esta dualidade entre o calor do sentimento, mas a frieza da imagem, do gesto.



Figura 3-Edward Hopper, Hotel Room, 1931

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

- O que mais me atraiu nesta imagem e a figura da mulher, desolada e despojada no meio de um caos. A solidão que esta a vista.



Figura 4 Edward Hopper - Room in Brooklyn, 1932

- A solidão e um horizonte de esperança



Figura 5: Edward Hopper- Eleven AM, 1926

- Mais uma vez, a mulher no papel frágil e solitário. A ausência de algo. Uma das minhas imagens preferidas
- Fiz pequenas improvisações a partir das imagens dos quadros. A premissa era começar pela posição que estava retratada na imagem e depois deixem o corpo se instalasse e deixe-me envolver pelo o meu imaginário.

Dia: 6/5

- Aquecimento de corpo e de voz durante 20 minutos
- Trabalhei esta ideia de isolamento e sufoco.

Sem fazer pausa entre o aquecimento e o exercício deixa-me ficar num canto sentada a observar a sala. Desenhei com quadrado no chão de onde não podia sair e explorei todos os movimentos possíveis que podia fazer naquele sítio.

As tantas comecei a sentir um pouco claustrofóbica e comecei a ganhar uma certa repulsa ao sítio onde estava.

Saí a correr até ao outro lado da sala e abri a porta onde fiquei um pouco apanhar ar. Voltei a fecha-la e regressei ao meu quadrado e desta vez levei o texto comigo e comecei a dizer-lo.

Senti um certo conforto inicialmente, que rapidamente passou a desconforto e aí comecei a dizer o texto muito depressa enquanto andava as voltas no quadrado. Acabei por sentir um pouco tonta e sentei-me num dos cantos do quadrado até acabar o texto.

Senti-me angustiada, frustrada e comecei a chorar.

- Peguei numa cadeira e coloquei junto a janela. Fiquei a observar a rua durante um bom bocado. Acabei por perder a noção do tempo. Senti-me pequena no meio de toda agitação que observava no exterior

Dia: 7/5

- Aquecimento vocal e de corpo
- Saí e entrei novamente na sala de ensaios, mas como se fosse a personagem. Como será o dia desta personagem? o que será que ela faz para afastar a angústia e conseguir sobreviver até a noite quando recebe o telefonema.

Entre na sala, tirei os sapatos e comecei a andar lentamente. Durante o caminhar ia espreitando pela janela e via o que se passava na rua. Parava e ficava estática a observar e depois retomava o caminho.

Foi buscar uma cadeira e sentei-me no meio da sala. Inicialmente com a postura direita brincava com a pernas e baloiçava o meu corpo de um lado para o outro. Fui deixando instalar-me na cadeira e as tantas a minha postura já estava desleixada. Parecia que estava deitada na cadeira e olhar para o teto e comecei a contar os buracos que havia no teto. Deixei-me cair na cadeira e comecei a tamborilar com os dedos no tampo da cadeira ao mesmo tempo que cantarolava uma música.

Desta fase lembro-me de olhar para a porta e a pensar que Ele podia chegar a qualquer momento. Mas lembrei-me que ele já não ia voltar e senti-me ansiosa levantei-me e comecei a andar. Senti a necessidade de escrever e escrevi uma carta para Ele (disse-lhe o quanto o amava e precisava dele, que a minha vida já não vazia sentido, que me sentia presa no meu próprio corpo e que o tempo demorava a passar)

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Comecei a chorar queria exteriorizar tudo o que sentia, depois gritei, atirei com a cadeira e deitei-me em posição fetal.

Deixe-me estar assim durante um bom tempo.

- Senti pela primeira vez coisas importantes para a criação deste projeto.

Dia: 10/5

- Aquecimento corporal e vocal durante 20 minutos.
- Levei para o ensaio o telefone que vou utilizar para a peça. Queria começar a contruir imagens com ele. Cria torna-lo uma extensão do meu corpo.
- Fiz uma improvisação aonde estive a explorar o objeto. A sua dimensão e peso.
- Criar imagens (sentada, em pé, deitada no chão) sempre com a premissa de nunca largar o telefone.

Dia: 11/5

- Aquecimento corporal e vocal.
- Explorar o espelho: a ideia do reflexo e o jogo.

Dia: 12/5

- Trabalhar com os dois objetos em cena (telefone e cadeira).
- Escrevi cartas de amor, cartas sem correspondência.
- Levei alguns poemas da Florbela Espanca que me fizeram sentido.

Amor que morre

O nosso amor morreu... Quem o diria!

Quem o pensara mesmo ao ver-me tonta.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Ceguinha de te ver, sem ver a conta

Do tempo que passava, que fugia!

Bem estava a sentir que ele morria...

E outro clarão, ao longe, já desponta!

Um engano que morre... e logo aponta

A luz doutra miragem fugidia...

Eu bem sei, meu Amor, que pra viver

São precisos amores, pra morrer

E são precisos sonhos pra partir.

Eu bem sei, meu Amor, que era preciso

Fazer do amor que parte o claro riso

Doutro amor impossível que há de vir!

Fanatismo

Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida

Meus olhos andam cegos de te ver!

Não és sequer a razão do meu viver,

Pois que tu és já toda a minha vida!

Não vejo nada assim enlouquecida...

Passo no mundo, meu Amor, a ler

No misterioso livro do teu ser

A mesma história tantas vezes lida!

"Tudo no mundo é frágil, tudo passa..."

Quando me dizem isto, toda a graça

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Duma boca divina fala em mim!

E, olhos postos em ti, digo de rastros:

"Ah! Podem voar mundos, morrer astros,

Que tu és como Deus: Princípio e Fim!..."

Eu

Eu sou a que no mundo anda perdida,

Eu sou a que na vida não tem norte,

Sou a irmã do Sonho, e desta sorte

Sou a crucificada... a dolorida...

Sombra de névoa ténue e esvaecida,

E que o destino amargo, triste e forte,

Impele brutalmente para a morte!

Alma de luto sempre incompreendida!...

Sou aquela que passa e ninguém vê...

Sou a que chamam triste sem o ser...

Sou a que chora sem saber por quê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,

Alguém que veio ao mundo pra me ver

E que nunca na vida me encontrou!

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Dia: 13/5

- Aquecimento de corpo e voz
- Fiquei 5 horas fechada de uma sala com um relógio

Senti-me completamente de rastos no fim deste exercício, durante o exercício lembro-me de roer as unhas, de me vestir e despir na esperança que pelo menos passa se alguns minutos.

Andei as voltas pela sala, senti-me como se estivesse presa, a enlouquecer, chorei, ri e tive momentos em que fiquei apática. Fiquei simplesmente só olhar para o relógio durante bastante tempo onde fiz uma descrição completa de como ele era.

Houve momentos de lucidez, mas senti-me por breves instantes num mundo paralelo, criando uma relação com o objeto.

Dia: 14/5

- Aquecimento de corpo e voz
- No ensaio de hoje procurei acelerar o movimento, ou seja, quebrar uma monotonia que já estava a ser estabelecida inconscientemente nos ensaios anteriores. Como se transferir-se a agitação do mundo exterior, no qual tentava fugir isolando-me na minha bolha, para a sala de ensaio.
- Sem perder a consciência do movimento e do meu corpo foi desenhando uma partitura de movimentos que já estava pré-concebida acelerando o movimento e aumentando a sua repetição.

Dias: 17/5 – 21/5

- Esta semana de ensaios foi crucial para a construção da minha personagem.

- A forma de ela andar, a forma como se relaciona com o espaço e os objetos, a forma como pega no telefone, a forma como cola a sua boca ao telefone, a forma como se enrola no cabo do telefone, a forma como respira, a forma como suspira, a forma como olha para a porta, a forma como olha para o telefone, a forma como fala.

Dias: 24/5 – 26/5

- Já com o texto maioritariamente sabido comecei por introduzi-lo na composição de movimentos que tinha criado

4.1 Figurino

A ideia do figurino para esta peça sempre foi muito simples. Não queria nada que fosse demasiado chamativo e pudesse distrair o público. Por outro lado, tinha de ser algo confortável, que me permitisse movimentar durante o espetáculo, uma vez que grande parte dos meus movimentos seriam ao redor da poltrona, sentada e no chão.

A opção de estar descalça em palco fez sentido para mim, uma vez que me dava mais liberdade de movimento.

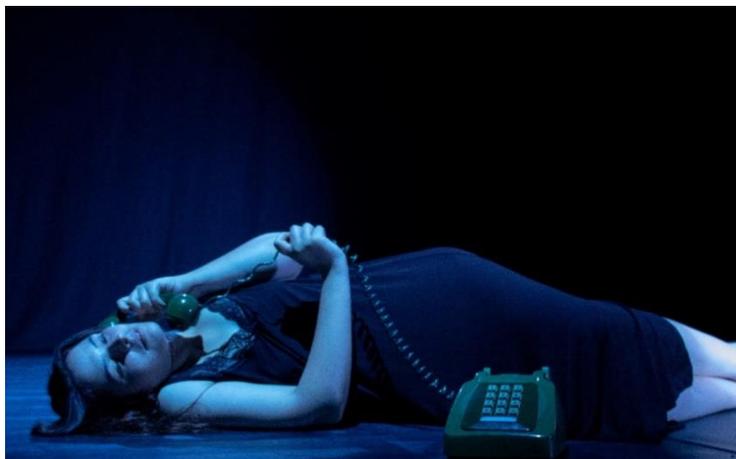


Figura 6 Foto do Espetáculo tirada por Rúben Jaulino

3.2 Cenografia

A ideia de aproximação e talvez de uma certa intimidade com o público esteve presente desde o início da visão deste projeto. A peça foi apresentada numa sala preta com alguma profundidade, mas que eu própria cortei com panos pretos para que esta se tornasse mais pequena. Isto para que permitisse ao público maior perceção e ao mesmo transmitir uma ideia claustrofobia.

O cenário muito minimalista onde toda a peça se desenrola, é a partir de um cadeirão, uma mesa de cabeceira e um telefone.



Figura 7 Foto do cenário do espetáculo " A Voz Humana" tirada por Rúben Jaulino

4.3 Dificuldades encontradas ao longo do processo de criação

Sem dúvida que tinha a noção de que ia ser um processo desafiador para mim enquanto aluna, interprete e criador. Caracterizo o processo de criação como um percurso um pouco turbulento, mas compensador, tendo em conta o projeto final e o meu crescimento enquanto atriz.

A primeira dificuldade com que me deparei foi logo no início do processo de ensaios. Fui confrontada com o meu próprio autojulgamento e a minha falta de confiança, o que condicionou por vezes a fluidez do processo. Um projeto a solo exige muito do artista e é por vezes um processo solitário que nos faz questionar muitas coisas e onde acabamos por deixar que as nossas inseguranças afetem o decorrer do processo.

A segunda dificuldade está relacionada com o fato de este projeto ter sido construído em duas fases distintas. O fato de viver em Lisboa condicionou por vezes as minhas idas a Évora, que por sua vez condicionou o avanço do mesmo. Este projeto tem mais de dois anos de preparação e ensaios com interrupções pelo meio.

4.4 Reflexão sobre a Estreia

Quando concebi este espetáculo tinha uma visão muito clara do que queria apresentar ao público. Durante todos os ensaios senti que a minha apresentação estava segura e que a personagem crescia cada dia um pouco mais.

Contudo, após a estreia deste projeto ao público constatei que me tinha deixado levar pelas as emoções e nervosismo.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Fazendo uma reflexão profunda do meu espetáculo, senti que as premissas estéticas e artísticas em que dizia assentar este projeto foram muito superficiais para o olhar do espectador.

Se durante o processo de criação houve um esforço da minha parte em querer encarar o processo criativo através destes métodos, o resultado não foi tão perceptível. Deixei-me levar por estereótipos arrastando a personagem para um registo linear, negligenciando as suas diversas camadas que eu própria durante o processo de criação fui construindo.

Capítulo 5 -Conclusão

Todos os processos de criação são vistos como uma caminhada com altos e baixos e sem dúvida que valeu a pena percorrer este caminho que me levou até aqui.

Com este relatório procurei descrever o processo de criação deste espetáculo justificando as minhas escolhas sustentadas pela minha experiência e pela pesquisa que fui realizando durante o mesmo.

O século XX fica marcado pelo desenvolvimento de várias técnicas e laboratórios de pesquisa onde o corpo faz parte integrante da criação e do trabalho do ator. A sua valorização, treino e consciência são o mote desse mesmo processo.

Concluí que o corpo pode ser o ponto de partida para o processo de criação. A sua escuta, a consciência do mesmo e a exploração do espaço através da construção de uma partitura de imagens pode ser um ponto de partida para o ator criador.

Nem todos os métodos se adaptam a todos os atores e essa foi talvez das grandes lições que tiro deste projeto. Sem dúvida que todos os atores devem ter conhecimentos dos diversos métodos, mas cabe sempre ao próprio fazer uma seleção daquilo que se adapta mais ao seu processo de crescimento e criação.

Outras das lições que tiro deste processo é que por vezes somos confrontados com diversos obstáculos durante um processo, perante os quais somos obrigados a fazer escolhas para chegar à ideia pretendida.

Capítulo 6 – Bibliografia

- Bonfitto, M. (2002). *O ator – Compositor*. São Paulo. Perspetiva.
- Borie, M., Rougemont, M, Scherer, J. (2004). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. tradução de Helena Barradas. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Barba.E, Flaszen.L, Molinari.R, Pollastreli.C.(2001). *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. tradução Berenice Raulino. São Paulo. Perspetiva.
- Carbonari, Marília. (2013). *A biomecânica de Meyerhold como recurso artístico-Pedagógico de treinamento e criação corporal do Ator*; Unicentro-Paraná
- Cocteau, Jean. (2016) . *A dificuldade de Ser*. tradução. Wellington Júnio Costa. Belo Horizonte. Autêntica editora
- Cocteau, Jean. (1989). *A Voz Humana*. tradução. Carlos Oliveira. Lisboa. Assírio e Alvim.
- Cocteau, Jean. (2012). *Tanta Coisa Por Dizer*. tradução Inês Dias. Lisboa. Língua Morta.
- Grotowski, Jerzy. (1975). *Para Um Teatro Pobre*. tradução Rosário Machado e Osório Mateus. Lisboa. Forja
- Magnat, V. (2003). *Grotowski, Woman, and Contemporary Performance*. Abingdon. Routledge.
- Meyerhold. V. (1980). *O Teatro Teatral*. Lisboa. Arcádia.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

- Olinto, Lídia. (2018). *Grotowski Grotowskianos e o Paradoxo Precisão-Espontaneidade*, São Paulo. Paco e Littera ;
- Pereira, Maria. (2017) *A palavra Activa n' A Voz Humana*, Universidade do Minho.

Website

- Catálogo das artes (2007). Biografia Jean Cocteau, Acedido em Maio,9,2022, disponível em : [Jean Maurice Eugène Cocteau-Jean Cocteau - Biografia do Artista - Catálogo das Artes | Catálogo das Artes \(catalogodasartes.com.br\)](http://catalogodasartes.com.br)

Capítulo 6- Anexos

6.1 Texto do espetáculo com respostas criadas por mim e cortes

A Voz humana

Tradução

Estou, és tu? Sim, muito bem.

Foi um suplício ouvir-te no meio de tanta gente...

Sim...

Sim...

Não...

Foi uma sorte...

Cheguei há dez minutos. Já tinhas telefonado?

... Não

Ah!

... Estavas a dormir?

Não, não. Jantei fora, em casa da Marta.

... Perdi a noção das horas

Devem ser onze e um quarto. Estás em casa?

...Sim

Então olha para o relógio eléctrico.

...Onze e um quarto

É o que eu pensava.

...Esta tudo bem contigo?

Sim, sim, meu querido.

...Passaste bem a noite?

Ontem à noite?

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Ontem à noite deitei-me cedo e como não conseguia dormir, tomei um comprimido.

... Tomaste dois comprimidos?

Não, só um.

...E acordaste cedo?

Às nove horas. Doía-me um pouco a cabeça, mas levantei-me logo.

A Marta apareceu. Almoçou comigo. Fui às compras. Voltei para casa. Eu...

... Tens-te aguentado?

O quê?

... Tens sido forte?

Muito forte...

... Tens tido muita coragem para aguentar tudo isto

Tenho muita, muita coragem...

... Voltaste para casa e depois?

E depois?

... Sim e depois? Fizeste alguma coisa?

Depois vesti-me, a Marta veio buscar-me. Acabo de chegar de lá.

Ela foi impecável...

... Pensava que achavas que ela era demasiado intrometida para o teu gosto?

Tem ar disso, mas afinal não é. Tinhas razão, como sempre.

... Ainda bem, que mudaste de ideias. Parece ser uma boa rapariga

...E levaste que roupa?

O vestido cor-de-rosa...

O chapéu preto.

...O chapéu preto não podia faltar...

Sim, ainda o tenho na cabeça. E tu, chegaste agora?

...Não

Ficaste em casa?

... Não. Tive a trabalhar num processo até tarde

Qual processo?

... Não posso falar disso... tu já sabes...

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Ah, sim.

...Coisas de trabalho...

Estou! Querido.... Se cair a chamada, liga logo outra vez. Estou!

...A chamada caiu?

Não, estou aqui.

...Ainda tens aí o meu saco de roupa?

O saco? As tuas cartas e as minhas. Podes mandar buscá-lo quando quiseres.

Custa um pouco...

...É o melhor para os dois

Compreendo.

... Desculpa se te magoei, mas não dava mais

Oh meu querido, não peças desculpa, nada mais natural, eu é que estou a ser estúpida.

...Não estás a ser estúpida, és uma excelente pessoa

És amoroso...

És amoroso.

... Temos que aguentar.

Eu também, não pensava que fosse tão forte.

... Não estás a fazer Teatro?

Que teatro? Estou!

... Teatro

Quem?

... Tu

Eu, estou a fazer teatro?

... Agora parece que sim (ri-se)

Tu conheces-me, sou incapaz de disfarçar.

...É, és...

De todo...

De todo.

...Tens que ter calma

Muito calma.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

... Eras capaz de me mentir?

Davas por isso.

... O que queres dizer com isso?

Estou a dizer: davas por isso! Não tenho voz de quem esconde alguma coisa.

...Eu sei..., mas podias estar a disfarçar...

Não, decidi ter coragem, e hei de tê-la!

...Mereces um homem bem melhor que eu

Tenho o que mereço. Quis ser louca e ter um amor louco.

... Quisemos os dois ter um amor louco

... Eu é que não consegui aguentar com a culpa.

Querido, ouve...estou!

... Sim

Querido.

... Desculpa

Deixa... estou!

...Desculpa se tornei a tua vida num inferno

Deixa-me falar.

...A culpa é minha

Não te acuses.

... Não devia ter-me apaixonado

É tudo minha culpa.

... Tua culpa?

Sim, sim

Lembras-te do Domingo em Versailles e do telegrama?

... Sim, lembro-me

Ah então? Fui que quis vir. Fui eu que te calei a boca, fui eu que te disse que tanto me fazia.

... Eu sei, mas podia ter agido doutra maneira

Não,

... Fui parvo

Não,

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

... *As coisas podiam ser diferentes*

Estás a ser injusto! Eu...

... *Eu devia ter pensado mais em ti*

Eu é que telefonei primeiro, uma terça-feira, terça-feira vinte e sete.

Como sabes sei estas datas de cor...

... *Tinha ido visitar a minha mãe*

A tua mãe? Porquê?

... *Ela precisava de ajuda ...*

Não vale mesmo a pena.

... *Sempre vais viajar?*

Não sei ainda.

... *Fazia-te bem*

Sim, talvez.

... *Devias tirar umas férias*

Oh! Não, não tão cedo. E tu?

... *Eu vou*

... *Parto amanhã*

Amanhã?

... *Sim*

Não pensei que fosse tão depressa.

... *Preciso de espairecer a cabeça*

Então, espera, é muito simples: amanhã de manhã o saco estará no porteiro. O Joseph que passe buscá-lo.

... *Combinado*

... *Devias fazer o mesmo*

Oh! Eu, sabes, é possível que fique, como é possível que vá passar alguns dias ao campo, a casa da Marta.

... *Cuida de ti*

Claro, meu querido.

... *O importante é sentires-te bem*

Pois é, meu querido.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

... És forte

Estou!

...Deixei de te ouvir

E assim?

...Melhor

Mas eu estou a falar altíssimo.

...Não parece

E assim, ouves-me?

... Não percebi?

Digo: e assim ouves-me? Tem graça, porque te ouço como se estivesses no quarto.

Estou! Estou! Bom, agora sou eu que não ouço nada.

... Melhor?

Sim, mas muito longe, muito longe. E tu ouves-me? Isto é à vez!

...Sim, e agora?

Não, muito bem, ouço mesmo melhor do que há bocado, mas o teu telefone faz eco. Nem parece o teu telefone!

... Deve ser das linhas cruzadas

Estou a ver-te, sabes?

...Tenho o lenço comigo

Que lenço? O lenço vermelho. Tens as mangas arregaçadas. Na mão esquerda? O telefone. Na mão direita? A caneta. Desenhaste no mata-borrão perfis, corações e estrelas.

... Conheceste-me mesmo bem

Ah! Estás-te a rir!

...Adivinhas-te

Tenho olhos no lugar das orelhas!

...Agora é a minha vez

Oh! Não, meu querido, nem penses em olhar para mim.

...Estas com medo que não acerte?

Medo? Não, não é medo... é pior. Enfim, perdi o hábito de dormir sozinha.

...Vais ver que vais ultrapassar isso

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Sim,

...Custa sempre um bocado

Sim,

...Promete-me que cuidas de ti?

Sim, prometo-te, prometo-te.

...Ainda vais ser muito feliz

És um querido.

...Tenho a certeza que sim

Não sei.

...Já olhaste bem para ti?

Evito olhar para mim. Não ousou acender a luz no quarto de vestir.

...Fazia-te bem sair de casa?

Ontem dei de caras com uma velha...

...A vizinha do bairro?

Não, não! Uma velha com cabelos brancos e montes de rugas.

... Parece-me uma velha bonita

És muito simpático, mas, meu querido, uma cara admirável é pior que tudo, é bom para os artistas.

... Tu vais ser uma velha bonita

Preferia quando me dizias: olhem para esta trombinha feia!

... Era a brincar

Sim, caro senhor!

... Estou a falar verdade

Estava a brincar.

... Estas assustar

És parvo...

... E desastrado

Ainda bem que és desastrado e que me amas. Se não me amasses e não fosses desastrado como és, o telefone podia tornar-se uma arma assustadora. Uma arma que não deixa vestígios, que não faz barulho.

... Não faças chantagem

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Eu é que sou má?

Estou!

... Sim

Ah, és tu, querido?

... Sou sim

Desligaram.

... Desligaste?

Não, não. Estava à espera. Tocava, atendia e não ouvia ninguém.

... Deve ser das linhas cruzadas

Pois é ... claro...

... Já é tarde...

Estás com sono?

... Nem por isso

És querido em ter telefonado, muito querido.

... Vais desligar?

Não, estou aqui.

... Tens descansado?

O quê?

... Estas com voz cansada ...

Desculpa, não, que ideia.

... Tens a certeza que não tens nada?

Nada, nada, não tenho nada.

... Jura-me

Juro-te que não tenho nada.

... Não parece...

É o mesmo.

De todo. Estás enganado. É que, percebes, uma pessoa fala, fala...

... O que que se passa?

... Estas me a mentir?

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Ouve, meu amor. Nunca te menti.

... Sabes que podes contar comigo

Sim, eu sei, eu sei, eu acredito, tenho a certeza...

... Aconteceu alguma coisa?

Não, não é isso. É porque tenho estado a mentir-te

Agora, ao telefone. Há um quarto de hora que te minto.

Eu sei que já não tenho nenhuma *chance*, mas mentir não me vai adiantar nada e depois, não gosto de te mentir, não posso, não quero mentir-te, mesmo para o teu bem.

... Diz-me o que se passa!

Oh! Nada de grave, meu querido. Apenas menti quando descrevi o meu vestido e te disse que tinha jantado com a Marta...

Não jantei, não tenho o meu vestido cor-de-rosa. Tenho um casaco por cima da combinação, porque de tanto esperar pelo teu telefonema, de tanto olhar para o telefone, de me sentar, levantar, andar de um lado para o outro, estava a ficar louca!

... Como assim?

Então enfiei um casaco, e ia sair, chamar um táxi, pedir para ir para a tua porta, para esperar...

... E ias fazer o quê para a minha porta?

Então! Esperar, esperar, sei lá o quê.

... Isso não vai resolver as coisas

Tens razão.

... Tens de controlar e não me mentir

Claro, estou a ouvir...vou-me portar bem, respondo a tudo, juro-te.

... Passas-te o dia aonde?

Aqui...

... E já comeste alguma coisa?

Não comi nada.

... A sério? Tens que te alimentar!

Não era capaz. Estive muito doente.

...Doente?

Ontem à noite, quis tomar um comprimido para dormir; pensei que se tomasse mais, dormia melhor e que se os tomasse todos, dormia sem sonhos, sem acordar, morria.

... Quantos tomas-te?

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Engoli doze, em água quente.

... Doze?

Caí redonda.

E tive um sonho. Sonhei com o que aconteceu. Acordei toda contente a achar que era um sonho, e quando vi que era verdade, que estava sozinha, que não tinha a cabeça no teu colo, senti que não podia viver mais.

... Sentiste...

Leve, leve e fria. Não sentia o meu coração bater, e a morte demorava a chegar, e como estava com uma angústia horrorosa, ao fim de uma hora liguei à Marta.

Não tinha coragem de morrer sozinha.

Querido... querido...

... Sim

Eram quatro da manhã. Ela chegou com o médico que mora no prédio. Tinha mais de quarenta graus. O médico receitou qualquer coisa e a Marta ficou até hoje à noite. Pedi-lhe que se fosse embora porque tinhas dito que ias telefonar, e tive medo que me impedissem de falar contigo.

... E sentes bem?

Muito, muito bem.

... Agora fiquem preocupado contigo

Não te preocupes.

Estou! Pensei que tivessem cortado.

... Não voltes a fazer isso

És bom, meu querido, meu pobre querido a quem fiz tanto mal.

... Apetece-me dizer-te um monte de coisas...

Sim, fala, diz qualquer coisa. Sofria a ponto de me rebolar no chão mas basta que fales para que me sintas bem, que feche os olhos.

... Podias ter morrido

Sabes, às vezes, quando estávamos deitados, e tinha a cabeça no seu sítio habitual, contra o teu peito, ouvia a tua voz exatamente como hoje ao telefone.

... Tens que cuidar de ti... não estás bem

... Estas me a ouvir?

Estou! Estou a ouvir música.

... Estás a ouvir?

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Digo: estou a ouvir música.

... São os vizinhos

Então, devias bater na parede e impedir os vizinhos de tocar gramofone a estas horas.

... Esquece os vizinhos

... Quando é que o médico volta?

É inútil.

De resto, o médico da Marta volta amanhã.

... Ainda bem

Não te preocupes.

... Depois dá-me notícias

Com certeza, ela dá-te notícias.

... Se soubesse tinha ligado noutro dia ... Precisas de descansar

O quê? Oh! nem pensar, mil vezes melhor: Se não tivesses telefonado, morreria.

... Não digas essas coisas

... Não gosto de te ouvir assim

Perdoa-me. Eu sei que esta cena é intolerável, e que tens imensa paciência, mas, tenta perceber, estou a sofrer, a sofrer. Este fio é a última coisa que ainda nos liga ao que éramos.

... Precisas de descansar. Tens dormido nestes dias?

Anteontem à noite? Dormi. Tinha-me deitado com o telefone...

... Dormiste no sofá?

Não, não.

... Então dormiste aonde?

Na cama. Sim. Eu sei, sou muito ridícula, mas tinha o telefone na cama, e, apesar de tudo, estamos ligados pelo telefone.

... Mas ao telefone pareces bem...

Porque estás a falar comigo.

Há cinco anos que vivo de ti, que és o único ar que respiro, que passo o meu tempo à tua espera, a achar que morreste quando estás atrasado, a morrer de te achar morto, e a reviver quando entras, e quando finalmente estás aqui, a morrer de medo que te vás embora.

... Nem consegues respirar?

Agora tenho ar porque falas comigo.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

... Mas tu disseste que tinhas dormido e que estavas bem ...

De acordo, meu amor, dormi. Dormi porque era a primeira vez. A primeira noite, dorme-se. O que não se suporta é a segunda noite, ontem, e a terceira, hoje, e dias, e dias, a fazer o quê, meu Deus?

E... e admitindo que eu durma, depois do sono, há os sonhos e o acordar e comer, e levantar-se e lavar-se e sair, para ir onde?

... Fazer alguma coisa que gostas

Mas meu pobre querido, nunca tive nada que fazer para além de ti.

... E a Marta?

A Marta tem a sua vida.

... Então tens estado os dias sozinha?

Sozinha.

... Eu não acredito!

Oh, não te zangues...

... Eu não estou zangado

Então!

Nada, meu querido, não é nada a mesma coisa.,

Para as pessoas, ama-se ou detesta-se, as rupturas, são rupturas.

Julgam muito depressa, nunca os farias entender... nunca os farias entender certas coisas. O melhor é fazer como eu, e borrifar-se completamente.

Oh!

... Obrigada

Nada.

... Talvez andamos a falar demais

Acho que estamos a falar como de costume, e de repente a verdade regressa.

Dantes nós víamo-nos, podíamos perder a cabeça, esquecer as promessas, arriscar o impossível, convencer quem se adorava com beijos e abraços. Um olhar mudava tudo, mas com este telefone, o que acabou, acabou.

... verdade

Fica tranquilo. Ninguém se suicida duas vezes.

... Duas vezes?

Não saberia comprar um revolver...

Não me estás a ver a comprar um revolver.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

... Já não sei se me mentes.

Onde arranjaria eu força para inventar uma mentira, meu pobre adorado?

... Tens alguma arma contigo?

Nenhuma.

... Não voltes a pensar nessas coisas

Devia ter tido coragem.

... para me mentir?

Há circunstâncias em que a mentira é útil. Tu, se me mentisses, para tornar a separação menos penosa...

... Achas que te menti?

Não, não digo que me mintas, acredito em ti. Digo: se me mentisses, e eu soubesse.

Se, por exemplo, não estivesses em casa e me disseses...

... que estava com outra

Não, não, meu querido!

... já não acreditas em mim?

Ouve, eu acredito.

... Pará com esta conversa!!

Sim, estás com uma voz zangada.

... Pará de dizer que preferias que eu te mentisse

Dizia apenas que se me enganasses por bondade e que eu percebesse, ainda teria mais ternura por ti.

Estou! Estou!

Meu Deus, faça com que ele me ligue. Meu Deus, faça com que ele me ligue

Meu Deus, faça com que ele me ligue. Meu Deus, faça

... Estou?

Cortaram a chamada. Estava a dizer-te que se tu me mentisses por bondade e que eu percebesse, ainda teria mais ternura por ti.

... Preferes viver numa mentira?

Claro!

... Acho melhor não voltar a ligar-te

Estás maluco! Meu amor, meu amor querido.

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

... Já não existe nada entre nós

... Tens que seguir em frente

Eu sei que tem de ser, mas é horrível. Nunca vou ter essa coragem.

... estas a viver numa ilusão

Sim, temos a ilusão de estar abraçados um ao outro, e de repente, alguém pôs caves, esgotos, toda uma cidade entre nós.

Tenho o fio à volta do pescoço. Tenho a tua voz à volta do pescoço.

A tua voz à volta do pescoço.

... Não faças isso!

Era bom que caísse chamada.

... queres que desligue?

Oh, meu querido! Como podes imaginar que eu penso uma coisa tão feia?

... Era o melhor

Sei bem que esta decisão é ainda mais cruel para ti do que para mim...

... Tens a certeza?

Não,

... É melhor desligar

Não,

... Depois de amanhã vou para Marselha

Para Marselha?

... Sim

Ouve, meu querido, já que vão para Marselha depois de amanhã à noite, eu queria... enfim gostava...

Gostava que não ficasses **com ele** no hotel onde ficávamos habitualmente.

... Claro

Não estás zangado? Porque as coisas que eu não imagino, não existem.

Ou então existem numa espécie de lugar muito vago, e que dói menos.

Compreendes?

... Compreendo

Obrigada...

Desconstrução do movimento ligado ao processo de criação de personagem

Obrigada...

És tão querido. Eu amo-te.

... *Devias tentar dormir*

... *Cuida de ti*

E agora, pronto. Ia dizer, sem pensar, até logo.

... *Até um dia destes*

Sem dúvida.

... *É o melhor para os dois*

Oh! É melhor assim,

... *Espero que tenhas ficado melhor*

Muito melhor.

... *Adeus*

Meu amor... meu amor lindo.

... *Sê forte*

Sou forte. Despacha te, vá lá. Desliga! Desliga depressa!

Amo te,

Amo-te,

Amo-te.

Amo-te ...

Amo.

7.2 Planificação de ensaios

➤ Planificação mês de maio

	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta
Explorar movimentos a partir de emoções	3 14h-19h	4 14h-19h	5 14h-19h	6 14h-19h	7 14h-19h
Explorar movimentos através dos objetos	10 10h-14h	11 10h-14h	12 10h-14h	13 10h-14h	14 10h-14h
Criação personagem	17 14h-19h	18 14h-19h	19 14h-19h	20 14h-19h	21 14h-19h
Introduzir texto	24 10h-14h	25 10h-14h			

➤ **Planificação mês de junho**

Mês de Junho	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta
Pesquisa a fundo dramaturgia		1	2	3	4
Pesquisa a fundo dramaturgia	7	8	9	10	11
Ensaaios com texto	14 18h-23h	15 18h-23h	16 18h-23h	17 18h-23h	18
Ensaaios com texto	21 18h-23h	22 18h-23h	23 18h-23h	24 18h-23h	25

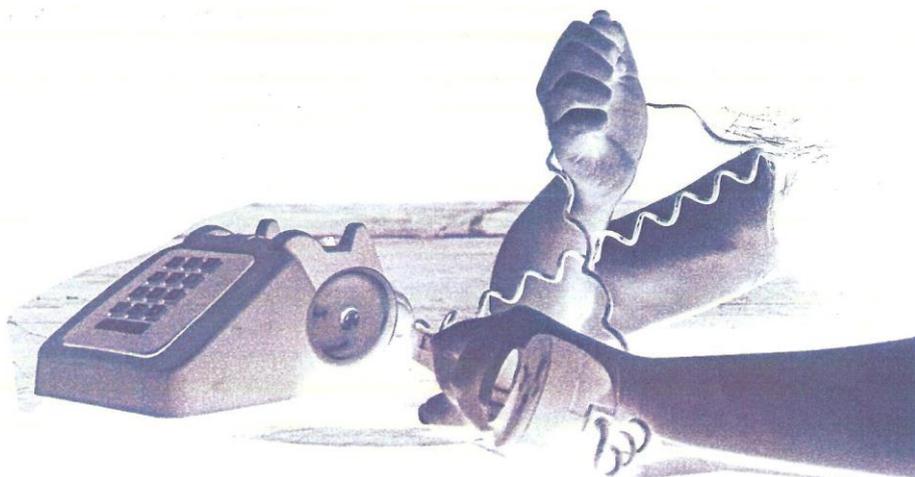
➤ **Planificação mês de julho**

Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo
3	4	5 Ensaio Corrido	1 Ensaio corrido	2 Ensaio corrido	3 Ensaio corrido	4 Ensaio corrido
5	6	7	8	9	10 Ensaio corrido	11 Ensaio Corrido
12 Ensaio corrido	13 Ensaio corrido	14 Ensaio corrido	15 Encontro com orientadora	16	17 Ensaio corrido	18 Ensaio corrido
19 Montagem	20 Montagem	21 Montagem	22 Montagem	23 Montagem	24 Ensaio	25 Ensaio Geral
26 Dia da Apresentação						

7.4 Folha de Sala

A Voz Humana retrata o desespero e a angústia de uma Mulher que vive há três dias fechada em casa, à espera que o ex. companheiro lhe ligue. Uma chamada telefónica com altos e baixos, onde a Mulher tenta camuflar a sua dor pelo fim da relação, iludindo o seu ex. que se encontra bem e que ganhou coragem para seguir em frente, porém, ao longo da chamada esta não consegue controlar as emoções e deixa cair a máscara, demonstrando que se encontra num estado muito frágil emocionalmente e que vive assombrada pelas recordações da relação e sem coragem de seguir com a sua vida.

Se por um lado, **o telefone** é usado como ponte de oxigénio e de esperança para esta Mulher, este também se transforma numa arma.



Criação e Interpretação | Sara Ramos

Montagem | Sara Ramos, Tiago Carrasco e Rúben Jaulino

Desenho de Luz | Rúben Jaulino

Operação da Luz | Rúben Jaulino

Operação do Som | Tiago Carrasco

Cartaz | Rúben Jaulino

Orientação | Ana Tamen

Duração | 40 min

Classificação Etária | M/12

7.5 Fotos Espetáculo



Figura 8 Foto Espetáculo tirada por Rúben Jaulino



Figura 9 Foto do Espetáculo tirada por Rúben Jaulino



Figura 10 Foto do espetáculo tirada por Rúben Jaulino



Figura 11 Foto do espetáculo tirada por Rúben Jaulino