

ANJO CLANDESTINO – RELATO DE UMA PAIXÃO

Mônica Alves Barreto

barretolua1@gmail.com

Universidade Federal de Goiás

RESUMO

Anjo Clandestino foi criado a partir da busca pela persona¹ na cena, dentro da proposta do Teatro Essencial² e do Teatro Físico³. Sozinha por meses em uma sala de ensaios a atriz cria o espetáculo partindo de suas histórias pessoais, explorando a fisicalidade das ações corporais. Este artigo faz um registro do processo de criação do espetáculo.

Palavras-chave: teatro; técnicas circenses; teatro físico; teatro essencial.

ABSTRACT

Anjo Clandestino was created from the pursuit of the persona on the scene within the proposal of the Essential Theatre and Physical Theatre. Alone for months in a rehearsal room the actress creates the spectacle starting from their personal stories, exploring the physicality of bodily actions. This article is a record of the spectacle creation process.

Keywords: theater; circus techniques; physical theater; essential theater.

INTRODUÇÃO

O espetáculo Anjo Clandestino buscou colocar em diálogo as técnicas circenses, a dança, a mímica contemporânea e outros fundamentos do Teatro Físico e do Teatro Essencial, trabalhando principalmente a potência do ator. Afirmar a potência do ator significa colocar no centro do espetáculo o ator e aquilo que ele pretende dizer, de acordo com Nietzsche: “O homem não é mais artista, é obra-de-arte; a potência artística da natureza inteira.” (NIETZSCHE, 2005, p. 31) Portanto, Anjo Clandestino parte de uma atriz em cena, tendo como cenário um tecido marinho⁴ e nada mais. O projeto original diz:

Era uma vez uma menina que se apaixonou por um anjo. (...) Um dia a gente se apaixonou por um anjo e, de repente, ele caiu. E a gente percebe que as histórias de fadas da vida real não terminam no ‘felizes para sempre’. As paixões que passam pelas nossas vidas têm idas e vindas. Paixões proibidas, paixões volúveis, paixões que são relegadas ao esquecimento, mas que deixam suas marcas. Todos já fomos o anjo clandestino na vida de alguém. E todos já tivemos o nosso próprio (MARQUES, 2006, p. 2).

¹ O ator não busca um personagem, mas sim um ‘eu’ dilatado (BURNIER, 2001, p. 23).

² Linguagem teatral criada por Denise Stoklos. (SCHMIDT, 2006, p. 2)

³ Termo que designa um teatro que não tem como ponto de partida o texto escrito, e sim o ator em cena (ROMANO, 2013, p. 32)

⁴ Aparelho circense que consiste em dois tecidos presos como redes.

Em um espetáculo construído a partir do corpo, as sensações falam mais alto. É aí que mora a poesia: em um corpo que dança, nas mãos que tremem, na voz ofegante de uma mulher que se entrega às suas paixões. Acima de tudo, à paixão pela vida. É aí que atriz e personagem se confundem, se unem para falar da força dos sonhos. Neste texto autora e atriz também se confundem, portanto o texto será escrito em primeira pessoa, reforçando o caráter autoral do trabalho e da pesquisa.

PAIXÕES EM CENA

Meus processos criativos são sempre um navegar em águas turbulentas, um ir e vir em ondas que por vezes me dá a impressão de estar sempre voltando ao mesmo lugar. Por isso desenvolvi o hábito de fazer diários de ensaio. Comecei a perceber que o ato de escrever me obrigava a organizar as ideias de modo a colocá-las no papel, o que também me facilitava na hora de levá-las para a cena. Estes diários serão meu guia. Logo no início do diário de oficinas, uma descrição da primeira cena, criada para uma oficina de Stoklos⁵:

Ela pede uma cena de um minuto, com uma determinada música. Apesar de gostar muito da música, estava com uma certa dificuldade em criar uma cena. Foi quando o telefone tocou e a assistente da Denise disse que ela tinha decidido deixar a música livre. Opa! Aí a coisa mudou de figura. Corri para o Gonzaguinha⁶ e escolhi uma música que falava muito do que eu sentia naquele momento: uma vontade imensa de expressar, de extravasar, de explodir: Explode Coração⁷ (BARRETO, 2005).

A cena mostrava um corpo preso em si mesmo, tentando se libertar. Aos poucos, enquanto a música diz ‘chega’, o corpo vai rompendo suas próprias amarras e ganhando movimento. No momento em que a música vai explodir, é interrompida e o corpo explode sozinho, como se tivesse sido jogado em direção à platéia.

Este foi o estopim da pesquisa, que iria ser alimentada por outros encontros acontecidos durante o I Festival do Corpo Ritual⁸, como a oficina de mímica, ministrada por Luis Louis⁹. A cena que surgiu nesta oficina me surpreendeu por dizer no meu corpo muitas coisas que não estavam escritas:

Acho que menosprezamos os 5 sentidos que temos à mão, assim como os instintos primeiros e suas manifestações na consciência. O solo

⁵ Oficina oferecida dentro da programação do I Festival do Corpo Ritual.

⁶ Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior (1945- 1991), cantor e compositor brasileiro.

⁷ Música de autoria de Gonzaguinha.

⁸ Festival que aconteceu em Goiânia no ano de 2005

⁹ Ator-mímico, diretor e dramaturgo.

criado para a oficina de mímica partiu de um estopim absolutamente racional. (...) No entanto, na hora de fazê-lo ele falou de coisas que, até aquele momento, eu nem sabia que estava sentindo. (BARRETO, 2005)

Em um dos exercícios o fluxo de criação é o foco da experimentação. Cada ator em uma cadeira, dizendo o que viesse à mente. No meu diário:

Gostaria de saber o que ele faria com aquele material depois. Pode ser um meio, uma investigação para conhecer a forma com que o assunto penetra em cada um deles e, com isso, jogar luz sobre os momentos em que isto se faz presente na peça. Pode ser a forma de gerar nos atores a energia que os vai mover durante a criação da cena. Pode ser a própria criação, usando os momentos (texto e/ou movimento) surgidos no exercício para fazer a dramaturgia do espetáculo. Pode ser o próprio espetáculo, que aconteceria como um happening, sendo criado ali, naquele momento. (BARRETO, 2005)

Durante a criação do Anjo Clandestino, investiguei cada uma das hipóteses e todas elas geraram cenas que foram utilizadas no espetáculo. Em um dos ensaios, fazendo o exercício de escrever no fluxo do pensamento, escrevi o seguinte texto:

Acho esse negócio de amor muito complicado. É que amor é pra sempre. Pra sempre é muito tempo. Paixão é mais simples, é pá pum. O pior do pra sempre é que dá tempo de pensar. Com paixão, não. Quando você vai ver, a merda tá feita. Eu, por exemplo. As maiores bobagens que já fiz na vida, fiz por paixão. (BARRETO, 2006)

Na verdade, eu estava falando da minha relação com a arte. Esta era a minha urgência naquele momento. E toda a dualidade entre o amor e a paixão, entre o sonho de viver de arte e a segurança de um bom emprego, entre a arte comercial e a arte experimental, surgiu de supetão, na sala de ensaios.

Uma frase de O Anticristo veio à minha cabeça enquanto escrevia o diário de ensaio: “É necessário ser superior à humanidade em força, grandeza de alma – e em desprezo...” (NIETZSCHE, 2001b, p. 37). E foi daí que extrai o texto que encerra o espetáculo. Através do exercício proposto por Louis eu havia ‘jogado luz’ sobre um tema e descoberto a minha urgência. Era a primeira hipótese.

No último dia de oficina Luís Louis anunciou seu exercício mais importante. Sem ele, nada do que fizemos ali teria utilidade. No meu diário:

Desde ontem estávamos curiosos com este exercício. O Luís, ontem, disse que hoje iríamos descobrir algo sem o quê todo o resto é inútil. É

o UAU. É esdrúxulo, olhar a pessoa ali, com os olhos arregalados, a boca muito aberta, todo o corpo tremendo, se esforçando para mandar a energia para nós. (BARRETO, 2005)

No exercício, todos ficam em pé, bem juntos, no meio da sala. Um de nós se destaca e corre em volta da turma. Quando o Luís Louis bate palmas, a pessoa pára e grita *uau* com toda a sua força, expandindo completamente o corpo. Este exercício foi a resposta à segunda hipótese: o *uau* gera a energia que deve permear todo o espetáculo. É o corpo dilatado (BARBA, 2012, p. 56).

A terceira hipótese foi testada na I Jornada do Ator-Criador¹⁰. Silvana Abreu¹¹ trabalhava com o desenvolvimento da potência do ator, o fluxo do pensamento. O objetivo dos exercícios era reduzir a distância entre o ato de pensar e o de agir, fazer fluir o pensamento através do corpo e desenvolver um corpo-pensamento. Duas cenas do espetáculo foram criadas no exercício e estão no espetáculo exatamente como surgiram na improvisação. Neste caso o resultado do exercício era ‘a própria criação’, ou seja, a primeira hipótese.

Faltava a última hipótese, a de que o exercício seria a própria apresentação, sendo criada ao mesmo tempo em que seria realizada. Esta só poderia ser feita, obviamente, com o público. A cena ‘qual é o seu sonho’ surgiu assim. A ideia original era perguntar ao público qual o sonho de cada um e de que seria capaz para conseguir realizá-lo. Até onde cada um aceita ir para realizar os seus sonhos? Esta cena foi feita de diversas maneiras, mas nunca funcionou realmente. Por fim, acabou saindo do espetáculo.

CONCLUINDO, NO GERÚNDIO

O processo de montagem trabalhou basicamente utilizando as premissas do teatro físico de desenvolvimento da potência do ator-criador. Potencializar no próprio corpo energias ao mesmo tempo tão díspares e tão complementares gerou um processo desigual, desordenado e confuso, mas também extremamente forte e poético.

O principal problema da pesquisa consistiu em como transformar um ‘sintoma’ em signo e este em cena sem matar a sensação inicial, que foi o mote da ação. Burnier fala da projeção e articulação de signos claros (BURNIER, 2001, p. 25). Sem isso, toda a vida da cena corre o risco de importar só ao ator, não atingindo o espectador.

10

¹¹ atriz, dramaturga, performer e diretora de teatro.

Referencial Bibliográfico

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Realizações, 2012.

BARRETO, Lua. **Anjo Clandestino**. Manuscrito. 2006 8 p.

_____ **Diário de Ensaio**. Manuscrito. 2006. Paginação irregular.

_____ **Diário de Oficina**. Manuscrito. 2005. Paginação irregular.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2001.

MARQUES, M. et al. **Projeto Anjo Clandestino**. 2006. 7 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001a.

_____ **O Anticristo**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____ **A Origem da Tragédia**: Proveniente do espírito da música. Trad. Marcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.

SCHMIDT, Elisa. **Uma Análise Sobre o Corpo no Teatro Pós-dramático Entre Hans - Thies Lehmann e o Teatro Essencial de Denise Stoklos**. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicass/elisa_stephan.pdf consultado em 30 de abr. de 2015.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CURRÍCULO DA AUTORA

Graduada em Tecnologia em Interpretação Teatral pela Universidade Estácio de Sá (2004). Pós-graduada em Docência Universitária pela Universidade Católica de Goiás. Mestranda em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás. Ministrou aulas na Universidade Federal de Goiás entre 2007 e 2012, tanto na Graduação, na matéria Pronto-Sorriso, quanto na pós-graduação, na matéria Humor no Cuidar.