

DELÍRIO SOLITÁRIO

Monografia orientada pelo Prof. Me. Paulo Merísio
Nota Obtida: 100

FERNANDO CESAR PRADO

DELÍRIO SOLITÁRIO

A autodireção no trabalho solo de Denise Stoklos

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA UFU
FACULDADE DE ARTES, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS - FAFICS
2002**

FERNANDO CESAR PRADO

DELÍRIO SOLITÁRIO

A autodireção no trabalho solo de Denise Stoklos

Monografia apresentada à
Faculdade de Artes, Filosofia e
Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Paulo Merísio.

Uberlândia
2002

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

O DIRETOR

A PEDRA

ESSÊNCIA

EU

CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 06

09

16

23

27

35

39

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 : “Casa” por Denise Leão

FIGURA 2 : “Um fax de D.S para Cristóvão Colombo” por Isla Jay

FIGURA 3 : “Calendário da Pedra” por Thaís Stoklos Kignel

FIGURA 4 : “Casa” por Isla Jay

FIGURA 5 : “Calendário da Pedra” por Thaís Stoklos Kignel

FIGURA 6 : “Calendário da Pedra” por Thaís Stoklos Kignel 16

17

20
24
25
38

O ator não é ativo.

**O espaço e o silêncio são ativos,
ele é passivo entrando em ação. (*Stoklos*)**

APRESENTAÇÃO

*Denise Stoklos é uma atriz que ousou inventar seu teatro baseado em suas convicções e idiosincrasias*¹. Nascida em Irati Paraná, em 14 de Julho de 1950, Stoklos graduou-se em Ciências Sociais e Jornalismo em Curitiba. Em teatro começou sua carreira como autora, diretora e atriz em 1968. Até 1977 atuou em espetáculos dirigidos por Ademar Guerra, Antunes Filho, Antônio Abujamra, Fauzi Arap e Luiz Antônio Martins Corrêa entre outros. Em 1979 especializa-se em mímica em Londres, onde em seguida desenvolve seu primeiro solo: *One Woman Show* que percorreu a Inglaterra, França e Brasil. Neste período ministrou cursos também. Continua a montar solos. Em 1987 estréia *Denise Stoklos in Mary Stuart* em Nova Iorque, na comemoração dos 25 anos do La Mama. A partir de então é convidada a apresentar seus novos trabalhos no local.

Em 1994 é considerada a melhor atriz pelo festival de Artes de Edimburgo, *o mais importante festival do globo*². Em 1993, completando 25 anos de profissão, lança, entre outros volumes, *Teatro Essencial*, livro que disserta sobre seu teatro, pensamentos e produção solo. Jornalistas, atores e o público em geral começam a perceber então que esta multi-artista merecia atenção diferenciada, como analisa Kavita Nagpal, jornalista do Hindustan Times: *Um novo vocabulário crítico tem de ser criado para tratar do fenômeno Denise Stoklos.*

1 MOURA, Cristiane . *Solidão Anárquica*. Rio de Janeiro. RJ. Unirio. 1997.

2 STOKLOS, Denise. *Calendário da Pedra*. São Paulo SP. Denise Stoklos Produções. 2000.

Para Stoklos, o ator é a essência do teatro, ou seja, o ator não é uma mera

inclusão no complexo teatral de maquinarias e demais elementos que compõe a cena contemporânea e sim o homem da ação. Nesta proposta existem dois tipos de ator, aquele que tem trabalho de um Xamã, capaz de mobilizar energia, como em qualquer tribo ou comunidade e aquele que é um ator de ficção, que a partir do seu registro corporal e vocal, tem a capacidade de criar personagens. Os atores-Xamã são mais raros de encontrar e sua apresentação envolve coisas aparentemente ilógicas; sua disciplina é sem dúvida mais rígida e levada a sério com maior ênfase. Para Stoklos, toda a realização do espetáculo deve partir do ator, desde o processo da escolha do texto, ou da construção de sua própria dramaturgia, até um pensamento conciso de luz, som, figurino, cenário e produção executiva. Esta função amontoada no ator caracteriza um paradoxo, segundo Cristiane Moura³, *porque concentra no ator todas as representatividades necessárias à realização da ação teatral desejada, acumulando-o de representatividades supostamente exteriores à sua função específica*. A função do ator, segundo Moura, é atuar; não produzir. Entretanto esta é uma das propostas do ator que se propõe a experimentar a essencialidade de Stoklos. A atriz diz que seu processo criativo processa-se sob forma de *delírios*; referência ao sulco que o plantador faz na terra, chamado de lírio, e sendo *de-lírio* a ação humana de jogar a semente fora do sulco, caracterizando uma ação fora do comum.

3 MOURA, Cristiane. Op. Cit, P. 16

Nesta monografia tentaremos explicitar a figura do diretor, trazendo à tona discussões sobre sua pertinência na contemporaneidade das superposições artísticas. Da negação do diretor no trabalho, assim como na performance e daí por diante. Proponho então, como procedimento metodológico, analisarmos o trabalho solo da atriz Denise Stoklos materializado em seu livro “Teatro Essencial” e no espetáculo por mim assistido “Calendário da Pedra”, cujo trabalho carrega tais peculiaridades que tanto nos interessam, como alvo de pesquisa, análise e crítica.

**Minha disciplina não tem regras, é feita com anarquia,
liberdade, Funciona e me deleita. (Stoklos)**

O DIRETOR

Neste capítulo vamos confrontar as várias definições de “DIRETOR”, buscando compreender através de teóricos, diretores e autores teatrais, a real importância deste profissional, para podermos, ao final do trabalho, concluir algo sobre esta função. O diretor pode ser retirado da convenção teatral ? Luiz Paulo Vasconcelos, professor de Direção Teatral na Universidade de Arte Dramática do Rio Grande do Sul, em 1987 lança um livro intitulado “Dicionário de Teatro” onde diversos vocábulos teatrais são explicitados, transcrevo abaixo sua definição de “DIRETOR”

Diretor: Aquele que cria o ESPETÁCULO teatral. A figura do diretor como elemento hegemônico no processo de criação teatral surge na segunda metade do século XIX, quando a linguagem cênica, fortalecida com o advento da luz elétrica, encontra-se suficientemente amadurecida para expressar por si só a carga de subjetividade requerida pela narrativa dramática. (...) O

aparecimento do diretor fez surgir uma nova época para o teatro.

Logo abaixo deste vocábulo, Vasconcelos esmiúça a direção na proporção:

Diretor de Cena:

É o administrador da CAIXA do teatro. Redige e assina a TABELA, determina horários, controla o livro-ponto, administra o pessoal artístico e técnico.

Hoje em dia só são encontrados diretores de cena em casas de ÓPERA, grandes teatros ou companhias. Suas funções, em casas ou grupos de porte médio e pequeno, são executadas pelo CONTRA-REGRA⁴.

Peter Brook (2000), diretor inglês, em seu livro “A Porta Aberta” nos diz qual a função deste trabalhador.

Desde o início, ele (o diretor) deve ter o que chamo de pressentimento sem forma, isto é, uma espécie de intuição indistinta mas poderosa apontando para uma forma básica, que é a fonte da atração que a peça exerce sobre ele. O que o diretor mais precisa desenvolver em seu trabalho é o sentido da escuta. (...) É a capacidade de escutar que o deixará constantemente insatisfeito, ora aceitando ora rejeitando soluções, até que de repente seu ouvido escuta o som secreto que estava aguardando e seu olho vê a forma oculta que tanto esperava. (P.20)

Com as opiniões de Luiz Vasconcellos e Peter Brook, já somos capazes de formular alguns primeiros/primários pontos de vista. O diretor, como vimos, opera como um “terceiro olho”, alguém que está dentro e fora do processo. *Dentro*, por estar exercendo seu ofício junto àqueles atores com um determinado tema/texto, e *fora* pois seu ofício é justamente analisar aquele sistema comunicativo como um visitante palpiteiro.

Um indivíduo que não está fisicamente em cena, entretanto suas idéias e anseios permanecem projetados nela. *O teatro é um ofício. O diretor trabalha e escuta. Ele ajuda os atores a trabalhar e escutar.* Finaliza Brook (2000), dizendo ironicamente *Não há segredos.*(p.41)

O diretor escolhe, burila, seleciona o que tem ou não de ser mostrado em cena. Talvez a idéia de montar o texto tenha começado por ele. Neste caso, as idéias de cena estarão mais claras, por ter sido o próprio diretor a fonte do problema. Nesta situação ele traz consigo pensamentos e vontades de comunicar algo ao outro, à platéia. O diretor é um comunicador de alta ordem. Francis Hodge (1993)⁵ diz que o diretor *deve ser preciso. O desafio do diretor é seu paradoxo. Enquanto os artistas operam com a emoção, o diretor deve ser o cérebro* (p.31). E emoção é sua matéria prima. Entretanto, este “cérebro” como afirma o autor, não deve se confundir com a emoção e se deixar levar, pois isto é o que se quer alcançar na platéia e não nos ensaios. Um simples deslize e já não mais se consegue este ou aquele efeito cênico/dramático no momento certo. Existe um distanciamento mental entre os dois profissionais unidos naquela sala de ensaios, o ator e o diretor, e este distanciamento se dá a um nível consciente que parte do princípio de que ambos os profissionais conhecem sua função e sabem dos objetivos a serem alcançados por aquele espetáculo. Entretanto assegura Hodge *isto não significa que o diretor terá de trabalhar friamente de uma forma intelectual. Deve perceber, avaliar, deve fazer diagnose e receitar remédios.* Como um doutor de cena. Certa vez ouvi de uma amiga atriz a seguinte frase *O trabalho do artista é solitário.*

5 HODGE, Francis. *Play Directing*. New Jersey.:Prentice Hall, 1988.

Dramático, pensei. Triste, talvez. O que mais me intrigou nesta frase não foi a entonação como foi dita e nem mesmo a ênfase, contudo a sua verdade. O teatro passa a ser coletivo quando o **diretor** reúne atores para formar um elenco. Até então o trabalho é *solitário*, com certeza. A preparação física e emocional de cada ator

depende do seu limite (por sua vez, físico e emocional), que é único e intransferível. Antes mesmo dos ensaios começarem, existe um prolongamento desta solidão artística, que é o do ensaio solo, ou seja, as primeiras falas memorizadas, a dúvida da memorização, as dúvidas que configuram a vida fictícia do personagem que se cria. Será comunhão, quando as dúvidas forem levadas ao encontro do **diretor** para serem discutidas e talvez solucionadas. O diretor neste instante, provocará o ator a encontrar sua própria resposta, através de jogos⁶ ou de algum outro método que vai da peculiaridade de cada diretor. Peter Brook, em outra obra de sua autoria, O Ponto de Mudança (2000), disserta: *Não tenho uma técnica. A preparação da direção significa ir em direção à essa idéia. Começo desenhando um cenário, rasgando-o, trabalhando-o...*⁷.(p.11) Entendemos o diretor não como um Oráculo e sim um sintetizador de idéias que detém o controle da situação e que configura a autoridade máxima dentro de um elenco. É quem decidirá como a comunicação cênica se executará. Como já citado por Brook, o diretor deve saber escutar, e obviamente estamos falando não só de atores mas também dos demais profissionais envolvidos na construção do espetáculo.

6 - Jogos Teatrais, são dinâmicas cuja base é a improvisação e que deve resultar sempre na resolução de um problema. A representante dos Jogos Teatrais é Viola Spolin, que em seu livro "Improvisação para o Teatro" sistematiza o teatro-educação propondo Jogos para o desenvolvimento do aluno-ator.

7 - BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*.

Os atores, seres criativos, que estarão num determinado momento, num determinado espaço cênico agindo com o espaço comunicando-se através de seus corpos para uma platéia viva e crítica. A presença desta figura centralizadora não exclui a voz do elenco, muito pelo contrário, a voz deve ser ouvida e o repertório que cada profissional traz consigo do prévio trabalho solitário deverá ser lapidado. *Nenhum diretor ensina o ator a fazer seu trabalho, apenas lapida o que já se tem, é uma desvantagem!*, diz Juca de Oliveira, ator e humorista, em entrevista à Tv. Educativa. Aquele que dirige, também é aquele que conduz e organiza, ou seja, tem noção geral do que se passa naquela determinada situação teatral e a partir daí estabelece a organicidade e unidade que todo trabalho em grupo necessita. Condensar o trabalho do ator, parece uma boa definição para o

ofício de dirigir. Como na formação de condutores de automóveis, o diretor teatral deve ter sua habilitação, que configura um conhecimento abrangente das demais profissões que complementam o teatro, como história do teatro, teorias teatrais, técnicas, termos técnicos de iluminação, sonoplastia, cenografia, figurino, produção e assim por diante. Desta “mente consciente” que parece ser o diretor, muitas vezes são exigidas respostas para as perguntas que freqüentemente emergem do fazer teatral. As manchetes de jornais exigem uma posição que resulte numa solução, como por exemplo: *O diretor Gerald Thomas⁸ tem uma equação sobre o século 20.*⁹

⁸ Gerald Thomas é encenador e dramaturgo. Formado em filosofia, teve suas primeiras experiências teatrais no La MaMa Experimental Theater, em Nova York, Lá, adaptou e dirigiu 19 estréias mundiais de obras de Samuel Beckett em prosa e drama. No início da década de 80, Thomas começou a trabalhar com Beckett em Paris, adaptando novas ficções do autor. Dessas, as mais conhecidas são “All Strange Away” e “That Time”, estraladas pelo fundador legendário do Living Theater., Julian Beck em sua única atuação no palco sem sua própria companhia..

⁹ - LÓPEZ, Nayse. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 Ago. 2000.

Em primeira instância por ser este seu trabalho e desta forma estabelece uma relação vital empregatícia, e em segunda instância por somatizar vontades e pensamentos sobre algum tema que levou tempo para se processar até chegar nos palcos¹⁰. *Há alguns nomes de lugares e datas que fazem alusão a momentos históricos reais ou imaginários. A sensação de insegurança do registro da história também me interessa. Sinto como se tivesse passado os últimos 45 anos me preparando para este espetáculo.*¹¹

10 É conexo registrar que no século XX a figura do diretor começou a ser chamada de encenador. Esta mudança de titulação se referia teoricamente a um indivíduo mais participativo no que diz respeito a interação com as demais que integram o teatro, a partir da década de 60 estas mudanças se fazem mais presentes pela instauração do Teatro Brasileiro de Comédia, que importou alguns *encenadores* como Ziembinski, mantendo ao todo quatro encenadores disponíveis para os espetáculos da Companhia. O encenador é caracterizado e reconhecido, por ter sua própria assinatura em cena. Assim como é possível identificar um quadro de Picasso como um Picasso, passa a ser claramente possível identificar um encenador por sua obra e vice e versa. A função deste encenador está embutida a função de vários outros profissionais. Este profissional dará idéias práticas de luz, som, texto e montagem cênica, deixando de ser um par de olhos debruçados estaticamente sobre uma poltrona numa platéia escura.

11 GERALD THOMAS apud LOPÉZ (2000)

**Quero trocar a fantasia da composição teatral
pela presença viva do ator . (*Stoklos*)**

A PEDRA

Palco nu. Escuro. Som em off. Uma voz feminina explica didaticamente o que é um calendário, o que é pedra, sua inter-relação e pertinência para o espetáculo. A metáfora, à priori simples, nos remete a pedra como “marcador” de tempo. Luz. Ser em cena. Ele/Ela movimenta-se em passos lentos e curtos, carrega em seus braços uma espécie de cone. Luz sobre monolito localizado no

centro do palco. Ele/Ela derrama enigmáticamente o cone agora linóleo sobre o monolito. É neste palco vazio de decorações que agora ela nos apresenta a persona. Está iniciando Denise Stoklos em *Calendário da Pedra*.

(FIG. 1 Foto de Denise Leão)

Vestindo uma malha azul que não temporaliza a cena, esta persona deixa claro logo de início que será encenada ali naquele espaço a rotina dos dias de uma mulher, o texto segue a ordem cronológica do calendário. *1º de Janeiro, acordei e ...*¹². A cada dia da semana uma nova frase, um novo drama pessoal e coletivo. Pessoal porque naquele determinado momento, sob aquelas condições apenas aquele indivíduo sofre a ação, e coletivo porque aquela ação é essencial ao ser humano, dormir e acordar neste caso.

(FIG 2. Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo Foto de Isla Jay)

É conexo comentar a forma diferente, e muitas vezes cômica, que a persona executa a mesma ação: dormir, acordar. Principalmente a segunda ação: acordar, posto que a primeira citada é parte do fluxo da cena que veio se construindo, é o fim de um dia, e carrega em si a necessidade de sempre se ir para a cama descansar.

12 STOKLOS, Denise. *Calendário da Pedra*. São Paulo, Sp: Denise Stoklos Produções, 2001.

Já os “acordares” são marcados principalmente pelo ineditismo; a persona lembra-se logo cedo de cortar o cabelo: *Onze de Março. Cortar o cabelo. Amanhã*¹³. Percebemos a preguiça humana, ou o cansaço agindo sobre os anseios, as vontades, as necessidades. *Oito de Março. Há débitos? Há créditos?*. As vezes são os fatos que fazem com que o levantar seja agressivo, outras, são as atitudes diárias que fazem com que o próximo acordar seja um contraponto.

Para cada dia um novo levantar-se da cama. A dramaturgia busca na vida o universal, o essencial, elementos que fazem parte inevitavelmente do cotidiano de uma coletividade: ir ao cinema, comer pipocas, ser criticado pela professora, tirar férias e tantos outros exemplos. O tema desde espetáculo é indubitavelmente

o tempo e sua inevitável influência na vida do indivíduo. Entretanto um outro espetáculo poderia ser sobre uma lista telefônica, desde que fizesse sentido para a coletividade, comunicando e desenvolvendo pensamento crítico-transformador.

*Falo sempre sobre a natureza humana e, por isso, independentemente de onde é a apresentação, no interior do Brasil, em Nova York ou na Noruega, a comunicação é a mesma.*¹⁴.

Stoklos dentre outras excentricidades declaradas prefere encenar seu texto na língua onde é falado. Na maior parte das vezes a atriz memoriza apenas as falas do texto em outro idioma, isto soma mais de 30 países, com seus dialetos e inflexões diferentes. *Ela não tem o texto em Inglês, vai traduzindo ao passo que o ensaio vai acontecendo*¹⁵.

13 STOKLOS, Denise. Op. Cit.

14 SILVA, Beatriz Coelho . Estadão . 4. Julho. 2001. São Paulo, Sp.

15 - TAYLOR, Diana. *The Drama Review*. 2000.

O objetivo é causar reconhecimento trazendo o público cada vez mais próximo do palco, formar um pacto com a platéia. O pacto da reflexão, de sair dali um aliado, não um alienado. *Esta personagem não tem nome, porque pode ser um pouco de todos nós*¹⁶ diz a atriz que deita logo em seguida em sua cama para dar início a sua *fricção*.

Para Stoklos *fricção* tem um significado de peso em seu teatro. O Teatro Essencial não pode ser entendido como ficção, algo falso, de *mentirinha*, posto que o mesmo quer trazer à cena temas que clamam por mudanças, que chamem para a luta e por transformações. Neste contexto, um teatro de *mentirinha* ficção não conseguirá passar para a platéia a veracidade dos fatos, não será capaz de motivar as pessoas e sim aliena-las mais ainda. Por este motivo seu teatro é de *fricção*, onde o trabalho é totalmente fundamentado no trabalho atoral e da fricção entre presenças, a presença do ator e da platéia. Neste instante faz-se necessária a persona e não a personagem, já que a fricção estabelece-se entre presenças. Seria pouco indicado que uma personagem (*lê-se: personagem de*

ficção) estivesse em cena. O espetáculo tem momentos memoráveis e é imbuído de uma dinamicidade ímpar. A transição de gestos e ações é tão precisa que quando o espetáculo acaba, é comum notar o público conferindo o horário no relógio, para se assegurar de que aquela peça teve realmente 1 hora de duração.

Nesta dramaturgia, a atriz conta dia a dia a rotina desta persona, desde 1º de Janeiro à 1º de Janeiro do próximo ano. Alguns destes dias fazem parte de uma monotonia humana onde nada de novo é criado e nem mesmo recriado. Do dia 28 de Outubro à 14 de Novembro a persona executa a mesma ação.

16 - STOKLOS, Denise. *Calendário da Pedra*. Op. Cit.

O que torna interessante esta repetição (reiteração de idéia) para a platéia, é a comicidade com que a atriz executa a ação e como essa comicidade humana não caricata em alguns momentos torna-se dramática e leva o público às lágrimas. *Ser crítico e indignado não significa ser mau humorado, mas não gosto de ironia, prefiro o humor crítico e direto*¹⁷. O espetáculo de Stoklos é instável, tem como assinatura própria a alternância de estados como instaurador de consciência crítica. O texto fonte deste espetáculo é *A Birthday Book* de Gertrude Stein, e o nome do espetáculo nasceu do próprio nome da autora alemã: em seu idioma *Stein* significa pedra. A tradução do texto não foi feita em palavras, mas sim em gestos, *Procurei traduzir em gestos e emoções o seu poema que é anterior ao Ulisses, de Joyce, mas não recebeu a mesma atenção por ter sido escrito por uma mulher. Assim é*¹⁸.

(FIG 3. Calendário da Pedra Foto de Thais Stoklos Kignel)

17 Jornal Estadão, 19 de Abril de 2000. Denise Stoklos apresenta *Vozes Dissonantes no Sesc*. Beth Néspoli.

18 Jornal Estadão, 04 de Julho de 2001. *D.S encena poema de Gertrude Stein*. Beatriz Coelho Silva.

O texto serve de pretexto para a encenação que analisa o tempo e o que é permanente, assim como as variações humanas de arquétipos primitivos que perpassam os ponteiros dos relógios. A voz em off que irrompe o espaço em alguns momentos do espetáculo, é didática, explica calmamente termos que num

certo momento não parecem pertinentes ao espetáculo solo de Denise, mas após a catarse, onde o que foi dito no palco vai se encaixando em nossas cabeças, a voz de Antonia Ratto¹⁹ foi ganhando significação e pertinência, no que diz respeito à tratar da pedra, com sua durabilidade no tempo, suas utilizações de cura e também pagãs.

A voz em off funciona como um conhecimento inconsciente. Diariamente, acessamos uma memória milenar inscrita na história da humanidade Quando usamos nossa intuição, muitas vezes nada mais fazemos do que acessar uma antiga sabedoria²⁰. O espetáculo finda com o ligação cíclica de que tudo termina onde começa. Uma coreografia embebida numa sonoplastia música brasileira poética, é o viés certo para que a persona desconstrua seu universo em mímica, criado no início do espetáculo e respeitado até este momento, para só depois retornar ao monolito, para o talvez último sono. Para surpresa geral da platéia, a persona ao final da música acorda repentinamente e num susto abre os braços repetindo/reiterando a primeira frase do texto. Reiniciando o ciclo. Por mais que tentemos descrever este ou qualquer outro espetáculo de Denise Stoklos, será renovador, instigante e surpreendente para qualquer ser que sente na platéia para assistir ao seu trabalho.

19- Antonia Ratto é estudante de Teatro e foi assistente de direção de Denise Stoklos no espetáculo em questão.

20 Jornal Estadão. 17 de Agosto de 2001. *D.S analisa o tempo*. Beth Néspoli

Para mim tudo é difícil,

A possibilidade de erro é sempre de 100%. (Stoklos)

A ESSÊNCIA

*Teatro Essencial (T.E) : Um teatro que tem o mínimo possível de gestos, movimentos, palavras, guarda-roupa, cenário, acessórios e efeitos mas que contém o máximo de poder dramático*²⁰. A diretora entende que em um espetáculo existem diversas camadas de entendimento, desde a mais superficial ideal para acomodados ao teatro como entretenimento até outras camadas metafóricas, sendo estas ordens que o ator aqui chamado por ela de performer essencial atua, com seu corpo e ideologia. *Meus espetáculos exigem interação com a platéia, mas quem vai só para se divertir tem momentos agradáveis com o que está na superfície.*²¹

Stoklos, considera o teatro como uma escolha pessoal, e esta escolha para a performer se legitima em 1993 com o lançamento do livro “Teatro Essencial”, que propõe uma leitura sobre o teatro que tem se feito e reúne manifestos da atriz convocando o ator transformador a agir. O livro é uma colagem de textos escritos em diversos momentos da carreira e da vida de Stoklos que em alguns momentos tornam-se intimamente pessoais. *Desde cedo minha opção artística era clara por um teatro que não reproduzisse propostas já desenvolvidas por outros, mas buscasse uma própria voz e corpo... Minhas relações ficaram mais básicas depois de me tornar mãe*²².

Em seguida tornando-se coletivo novamente. Esta é uma característica desta *Proposta Brasileira*, título de um dos capítulos de seu livro, ou seja, tornar a cena universal, dando vazão à comunicação poética em níveis diferentes de entendimento e trazendo o público a uma reflexão imediata sobre si mesmo. É o que torna o Teatro Essencial, transformador.

(FIG 4. *Casa* Foto de Isla Jay)

São características do T.E algumas excentricidades, como o fato de sua criadora afirmar que seu teatro não é reproduzível em nenhuma espécie de mídia. Por este motivo, seus espetáculos sofrem por falta ou carência de divulgação. A atriz não costuma enviar foto muito menos vídeo para a imprensa. É entregue aos mesmos, uma sinopse da peça e considerações da atriz, e a resposta das equipes de divulgação é geralmente negativa. Stoklos, acredita que a sociedade alimentada pela mídia aguarda sempre um resultado pronto e imediato.

Segundo a própria atriz, este fato tem sido remediado, pelos próprios filhos de Stoklos. Piatã Stoklos Kignel e Thaís Stoklos Kignel, sempre que possível, acompanham a mãe em apresentações, ensaios, palestras e debates.

Desta forma eles têm coletado fotos e imagens de forma que juntamente com Denise, consigam passar para quem vê, pelo menos um pouco do que acontece em cena. Sem previsão, Denise anuncia o lançamento de um *making off* de seus trabalhos, coordenado por ela e executado por Thaís e Piatã.

(FIG 5. *Calendário da Pedra* Foto de Thaís Stoklos Kignel)

Quero aproximar meu teatro essencial do teatro grego,
no qual as pessoas discutiam em praça pública o erro dos governantes
e, ao fim, tudo isso funcionava para a transformação pessoal do espectador. (*Stoklos*)

EU

Sozinho. Eu em contato comigo mesmo todo o tempo. Desde a idéia até a materialização da mesma. Da criação à realização. O ato de criação solo carrega em si o trabalho solitário. Uma solidão produtiva. O Teatro Essencial, como proposta de trabalho é o viés para que o ator tome consciência de sua função neste ofício e use as ferramentas possíveis para executar sua função da melhor forma possível. A autodireção é parte essencial e fundamental do processo criativo nesta proposta, pois retira de uma segunda pessoa a decodificação do texto / tema distanciando o espetáculo da proposta inicial, que será intimamente pessoal por se tratar de uma necessidade de transformação, crítica social ou entendimento de certo acontecimento. Na verdade estes três objetivos ou pontos de partida que citamos acima não estão separados, pelo contrário, fazem parte de uma mesma indignação. *O intento de ir além da representação de uma personagem exige uma dotação “extraordinária” do ator para que alcance a qualidade mínima suficiente, no resultado total do espetáculo, pois nesse processo o ator ocupará várias funções, desde o trabalho de criação*²¹. Segundo Cristiane Moura, o Teatro Essencial é um desafio aos profissionais do teatro por buscar não só o exercício de independência técnica do ator mas também por trazer à tona sua ideologia ao exigir que reflita sobre a realidade social.

23 - MOURA, Cristiane. *Solidão Anárquica*, Vocabulário da atitude no Teatro Essencial. Rio de Janeiro RJ: Unirio 1997.

Percebemos que para o desenvolvimento do diretor-interno, é requerido do

ator uma disciplina e um constante treinamento solo. *Minha disciplina não tem regras, é feita com anarquia, liberdade*²⁴ (p.42). A atriz não nega a disciplina, que deve ser algo confortável ao ator, no sentido de que não se torne algo rígido ao ponto de fazer o mesmo desistir na primeira semana. Como o Teatro Essencial é resultado de uma necessidade, entende-se que o ator disposto a entrar nesta proposta, esteja apto a desenvolver sua própria disciplina que procura irromper o espaço, que numa visão stokliana, é ativo sendo o ator um ser passivo entrando em contato com a atividade do ambiente.

A proposta de Stoklos, de um teatro solo, onde o ator é o diretor, rompe com a idéia de um ostracismo do ator que tem que aguardar o convite de um diretor para trabalhar. Moura (1997), completa dizendo que *este caminho solitário é análogo à trilha percorrida pelos palhaços, bufões, artistas de feira, itinerantes, versão menos comercializada da atuação*²⁵(p.21). O Teatro Essencial não define uma linguagem, mas deixa livre para o ator pesquisar sua formação com suas próprias ferramentas e seus peculiares interesses, não se define a linguagem Essencial em uma palavra, é uma pluralidade de técnicas que vai se unindo e personalizando os conhecimentos do ator até o ponto que se torna linguagem própria do ator. Isto porque esta proposta respeita acima de tudo os limites de cada trabalhador. Limites em diversas leituras.

24 STOKLOS, Denise. *Teatro Essencial*. Op. Cit.

25 - MOURA, Cristiane. *Solidão Anárquica*. Op. Cit.

Para a atriz a direção externa não é necessária em momento algum, numa entrevista à MOURA (1997) Stoklos revela suas opiniões:

Eu acho mesmo que não precisa de direção. Nada. É aquilo que Heiner Muller fala: Dois atores estavam ensaiando e um pediu ao outro que sentasse na platéia para ver como é que estava a cena e foi assim que se criou a figura do

diretor. Eu acho que não precisa, o ator sabe tudo, não precisa de direção. Acho uma grande picaretagem assinatura de direção. O pior ainda é quando o próprio ator se entrega para ser direcionado porque não quer nem pensar, quer ser conduzido para poder ficar lá. Aí é grave sim porque parece que vai se criando uma relação onde o diretor também não precisa da atitude dos atores para o que ele quer dizer. Sei lá ou ele só quer fazer uma coisa grandiosa, estrambólica mas que não dependa dos atores porque esses atores que recusam ser direcionados desse jeito não tem nenhuma atitude. Então com qual elemento esse diretor trabalha? Se não é com atitude é com que? O ator chegar e falar com uma voz forte ... Que elemento está usando do ator? Eu não consigo entender. Por isso a maioria do teatro que se vê é vazio porque fica essa relação.

26

26 - MOURA, Cristiane. Solidão Anárquica. P. 6. Op. Cit.

Percebemos que a montagem de um espetáculo solo nesta proposta requer consciência integral de todos os elementos cênicos e de uma disciplina séria que toma por princípio a comunicação, o espaço e que explora a própria riqueza contida na solidão. Num momento em que tudo o que se produz torna-se coletivo a partir do momento da identificação pessoal de cada artista essencial. Em *Calendário da Pedra*, Denise Stoklos utiliza pela primeira vez em toda sua carreira uma assistente de direção. Antonia Ratto também empresta sua voz para as falas em *off* constantes no espetáculo. Reproduzimos abaixo o email-entrevista remetido à esta pesquisa:

Meu primeiro trabalho com Denise Stoklos foi “Calendário da Pedra”, portanto gostaria de frisar que minhas observações sobre o processo de construção de espetáculo dentro do Teatro Essencial estão restritas a esta experiência, a qual tentarei descrever um pouco, além de tentar explicar qual foi minha colaboração dentro dela.

Quando eu entrei no processo, a Denise já estava com a primeira versão do texto pronta. Depois houve modificações à medida que os ensaios foram evoluindo e que o espetáculo foi ganhando uma forma mais definida, o que inclusive se perpetuou depois que começamos a apresentá-lo ao público, cuja participação foi crucial neste processo. Creio que este é um ponto fundamental do que você chama de processo de autodireção no teatro de Denise Stoklos: o público. Nunca um espetáculo estréia pronto (se é que podemos dizer que algum dia ele atinge este estágio, já que cada apresentação é viva e modificada pelo acaso do encontro da performer com aquele grupo específico de pessoas). O público, portanto, pode ser considerado quase um co-diretor, já que o espetáculo é sempre feito para ele, é pensado como um veículo para atingir algum lugar dentro de cada pessoa na platéia para que cada um deixe o teatro mobilizado de uma forma positiva. (É evidente que é este o objetivo, o pensamento-guia, nem sempre atinge-se isto por completo.)

Na primeira leitura que assisti da peça, antes de começar a trabalhar nela como assistente de direção, a Denise já me mostrou um esboço corporal do que posteriormente veio a ser a partitura física do espetáculo. Já havia claramente um aspecto clownesco muito forte, o lado cômico e patético da personagem era o que mais saltava aos olhos. Parece que ela, como performer, ao escrever um texto, já intui um caminho de materialização no corpo da energia presente nas palavras.

Havia dúvidas sobre a estrutura básica dos movimentos: o que simbolizaria melhor o tema central da peça, que trata de uma pessoa (independe de idade, sexo, classe social ou estado civil) que se confronta com o tempo em todas as suas manifestações? A “cara” mais evidente deste tempo seria talvez a do cotidiano, do tempo circular que percebemos através da passagem dos dias e da qual não podemos escapar, à qual muitas vezes nos sentimos prisioneiros. Pensou-se em amarrar os pés da personagem, cujos movimentos se restringiriam desta forma, do início ao fim, em metáfora de que por mais livres que sejamos há uma força imperativa que de alguma maneira nos imobiliza a todos dentro de sua cadência ininterrupta. Esta mesma idéia, no entanto, acabou sendo traduzida através dos movimentos repetidos de deitar e levantar da personagem na passagem de cada dia, cuja metáfora seria percebida pelo

público à medida que o tempo do espetáculo passasse, e não de imediato, pronta, como seria a outra.

Uma das primeiras coisas que a Denise me disse também, quando começamos a trabalhar, foi que ela tinha dado este nome “Calendário da Pedra” à peça em homenagem à autora do poema que a inspirou para escrevê-la: Gertrude Stein (o poema é “A Book of Birthdays”, de onde Denise tirou apenas a estrutura dos dias do ano, não houve a intenção de se transpor o poema em si para o palco, devido à enorme carga literária da obra). “Stein” em alemão significa pedra, e a pedra carrega em si uma simbologia muito forte com relação ao próprio tempo: sua durabilidade, sua natureza fixa, quase imutável, fez com que fosse na pedra que períodos inteiros de nossa história tivessem sido registrados e se perpetuassem através dos tempos de modo que hoje temos acesso ainda a estas informações. Esta “coincidência” de simbologias entre o nome da autora e o tema da peça levou-a a pensar que faltava no texto algo que se referisse mais especificamente à pedra, e me pediu para que eu fizesse uma pesquisa sobre seus vários simbolismos. Tantas informações foram encontradas que decidi colocá-las no espetáculo, como uma forma de expressar um outro aspecto do tempo que nos envolve de forma constante, porém para o qual nem sempre estamos atentos: o tempo em sua forma arquetípica, que acessamos através dos nossos sonhos todas as noites, mas que está sempre presente em nossa memória celular, um tempo que diz respeito à humanidade inteira, e não apenas à vida diária de um indivíduo. Foi assim que entraram os sonhos da personagem, que vieram somar aos aspectos mais corriqueiros e banais da vida, uma dimensão mais vasta que todo ser humano carrega. A idéia de colocar a minha voz gravada ao invés de ser a própria Denise falando foi justamente para não pessoalizar as informações dos sonhos, para dar a eles a transcendência necessária que mostrasse que aquela personagem estava ligada ao resto da humanidade através da voz do próprio tempo nesta sua forma arquetípica descrita acima.

Com estes aspectos definidos, as outras coisas foram surgindo quase que espontaneamente. A minha participação enquanto assistente de direção deu-se também de uma forma muito natural, eu assistia aos ensaios muito atentamente e depois

devolvia à Denise as minhas observações. Ela ouvia e filtrava para ela o que ela achava que poderia ajudá-la, e assim foi indo, e continua indo. Posteriormente, algumas cenas foram cortadas e outras adicionadas através do que sentíamos da reação do público, inclusive algumas sugestões de histórias de pessoas da platéia foram adicionadas ao texto por parecerem relevantes ao contexto do espetáculo. (grifos meus)

Mesmo com a interferência de uma assistente de direção, Stoklos continua seu trabalho “quase” solo, pois *filtra para ela o que acha que pode ajudá-la*, ao contrário do teatro convencional, com a figura do diretor, que mesmo com uma opinião contrária do ator da cena, tem a autoridade de continuar um ensaio da forma que melhor o aprouver.

Depois de mim continuará, como antes de mim já havia...

(Calendário da Pedra. Stoklos)

CONCLUSÃO

Chegamos ao final desta pesquisa e o que mais conseguimos visualizar foram hipertextos, assuntos que abrem outras janelas que por sua vez abrem novos assuntos e referências mil. Foi desta forma que me senti quando assisti ao espetáculo *Calendário da Pedra*. Não era possível teorizar, da mesma forma que segundo Stoklos não é possível passar por nenhuma mídia seu teatro. Consigo entende-la melhor agora. Algumas vezes chego a pensar que para conseguir um resultado, no mínimo análogo, ao dela é preciso ser mãe, ter estudado mímica e todas as experiências que só Denise Stoklos viveu. A precisão geral conseguida em *Calendário da Pedra*, é ímpar e assustadora ainda mais quando se descobre que tudo aquilo é um solo. Pensado sozinho, lapidado sozinho, encenado

sozinho. Stoklos tem um domínio da platéia e parece olhar nos olhos de cada espectador no teatro. Cada um sai modificado de alguma forma, o tema é universal. Stoklos fez o espetáculo para mim, sobre a minha vida, e ao mesmo fez também para meu *vizinho* na platéia e assim por diante. Como é possível esta consciência corporal numa só pessoa? Stoklos retira o chão de seu público, fazendo um teatro político, que não se utiliza do palco como um palanque, mas que oferece uma obra de arte para apreciação e crítica.

Nesta apresentação em especial, existia no fundo do palco um telão que no início do espetáculo passava imagens lentas quase imperceptíveis, contudo, por algum motivo qualquer, o telão teve problemas, e já na metade do espetáculo não mais estava sendo utilizado. Ao fim da apresentação, a atriz recebeu os aplausos, aplaudiu o monolito, e logo em seguida aplaudiu o telão. Mal sabia a atriz que o mesmo não tinha funcionado. Isto mostra, o quanto aquela tecnologia não era necessária ao objetivo final daquele ritual, que era o de se comunicar, mobilizar.

O telão não precisava nem mesmo ter existido. A perfeição dos gestos, na explicação de algum momento no texto é espantosa. Numa outra cena, a atriz utilizando-se da mímica, desenhava uma janela no ar e se debruçava sobre ela.

Naquele dia tomei consciência de que eu nunca havia visto mímica antes.

E a pergunta continuava a mesma, como conseguir tamanha perfeição sem uma direção exterior?. Para tentar entender melhor, procuramos num bailarino²⁸

solo sua explicação do que chamamos aqui de diretor-interno:

O diretor-interno, antes de mais nada, é um observador. Assiste muitas coisas. Estuda teorias, práticas e se comunica com algo que acredita, para o devir da construção de uma linguagem. A partir do revisitado, encontra um caminho para a comunicação, que é um constante processo. É necessário investigar aquilo que queremos construir, e pluralizar seus significados em sinergia com os resíduos de informação que, no ato da criação, irão se tornar registros. O estilo vem deste constante apoio em referências que são possíveis fontes de informação para que não nos percamos neste labirinto que é a

28 - Wagner Schwartz, *Bailarino solo, selecionado pelo Instituto Itaú Cultural entre os 45 representantes da Dança Contemporânea no Brasil*. O

Estado de S.Paulo, Caderno 2, segunda-feira, 9 de Outubro de 2000.

29 SCHWARTZ, Wagner. *Respostas* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por

<fernandoprado@fernandoprado.com> em 18 de Abril de 2002.

O ator Xamã, que Stoklos cita em sua obra é percebido em outro momento deste espetáculo em estudo. A cena fala de um parente que se muda para a casa da persona com o intuito de ficar poucos dias, entretanto permanece na casa. A atriz repete a mesma fala, algo como : *ele foi ficando...* por aproximadamente três ou quatro minutos. Este tempo para quem tem o costume de ir ao teatro é insuportável se não for preenchido, em cena, de alguma forma. E esta é a pesquisa da atriz, com a mesma fala, ela consegue mobilizar como um Xamã a platéia até as raias da comicidade, logo em seguida ficando ruim, constrangedor, totalmente estranho, para daí a poucos segundos levar-nos todos às lágrimas e ao riso veemente. Nesta apresentação em questão, aplaudimos em cena aberta dezenas de vezes não o virtuosismo mas a maestria de quem consegue tocar a alma das pessoas.

Claros de que não fechamos e nem esgotamos este assunto, finalizamos este trabalho monográfico com a certeza de que este assunto foi no mínimo levantado e colocado a disposição para pesquisa e aprofundamento. Sentimos falta de bibliografia especializada neste tema, nos descobrindo como pioneiros na publicação desta monografia.

(FIG 6. *Calendário da Pedra* Foto de Thaís Stoklos Kignel)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MOURA, Cristiane . *Solidão Anárquica*. Rio de Janeiro. Unirio. 1997.

STOKLOS, Denise. *Calendário da Pedra*. São Paulo Sp. Denise Stoklos
Produções.
2000.

BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro RJ. Civilização Brasileira.
2^a
Ed.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro RJ. Civilização Brasileira. 2^a
Ed.

THOMAS, Gerald. *O Encenador de Si Mesmo*. Editora Perspectiva, São Paulo-

SP,
1996.

HODGE, Francis. *Play Directing*. New Jersey: Prantice Hall, 19988.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário do Teatro*. L & PM Editores, São
Paulo
SP. 1987.

STOKLOS, Denise. *Teatro Essencial*. São Paulo SP: Denise Stoklos
Produções,
1993.

REFERÊNCIAS EM PERIÓDICOS:

LÓPEZ, Nayse. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 Ago. 2000.

SILVA, Beatriz Coelho . *Estadão* . 4. Julho. 2001. São Paulo, Sp.

TAYLOR, Dayane. *The Drama Review*. 2000.
Jornal Estadão, 19 de Abril de 2000. *Denise Stoklos apresenta Vozes*
Dissonantes no
Sesc. Beth Néspoli.

Jornal Estadão. 04 de Julho de 2001. *D.S encena poema de Gertrude*
Stein. Beatriz
Coelho Silva.

Jornal Estadão. 17 de Agosto de 2001. *D.S analisa o tempo*. Beth Néspoli

Estado de S.Paulo, Caderno 2, segunda-feira, 9 de Outubro de 2000.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

RATTO, Antonia. *Resposta Monografia* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fernandoprado@fernandoprado.com> em 27 de Março de 2002.

SCHWARTZ, Wagner. *Respostas* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fernandoprado@fernandoprado.com> em 18 de Abril de 2002.

DENISE STOKLOS. Disponível em <<http://www.denisestoklos.com.br>> . Acesso em: 23 de Dezembro de 2001.

DENISE STOKLOS. Disponível em <<http://www.denisestoklos.com.br/solosdobrasil>>. Acesso em: 17 de Abril de 2002.

GERALD THOMAS. Disponível em <<http://www.geraldthomas.com>> . Acesso em: 10 de Fevereiro de 2002.

VIOLA SPOLIN. Disponível em <<http://www.spolin.com>> . Acesso em: 25 de

Março
de 2002.

FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em <<http://www.uol.com.br/folha>> .

Acesso
em: 5 de Fevereiro de 2002.

ESTADÃO. Disponível em <<http://www.cade.com.br/jornais>> . Acesso em: 19

de
Janeiro de 2002.



(FIG. 1 Foto de Denise e Leão)



(FIG 2. Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo – Foto de Isla Jay)



(FIG 3. Calendário da Pedra – Foto de Thaís Stoklos Kignel)



(FIG 4. Casa – Foto de Isla Jay)



(FIG 5. Calendário da Pedra – Foto de Thaís Stoklos Kignel)



(FIG 6. *Calendário da Pedra* – Foto de Thais Stoklos Kignel)