

O Teatro Essencial sob uma perspectiva minimalista

Davi Giordano¹

“O mínimo de recursos para o máximo de teatralidade”

Denise Stoklos, lema do Teatro Essencial

“O ator não é ativo.

O espaço e o silêncio são ativos,
ele é passivo entrando em ação”

Denise Stoklos

“Quero trocar a fantasia da composição teatral
pela presença física do ator”

Denise Stoklos

“Ser crítico e indignado não significa ser mal humorado,
mas não gosto de ironia, prefiro o humor crítico e direto”

Denise Stoklos

O presente trabalho vem contemplar em que medidas o conceito de Teatro Essencial, criado por Denise Stoklos, consegue se aproximar efetivamente das propostas originais da Arte Minimalista. Neste trabalho, deve-se compreender o Minimalismo em suas distintas expressões artísticas: cinema, teatro, literatura, pintura etc. Para isso, discutir-se-ão os pontos de encontro entre ambas as correntes artísticas com o objetivo de efetuar uma busca investigativa no horizonte de uma corrente pós-dramática brasileira, a qual hoje é objeto de estudo e exportação intelectual no

¹ Estudante de intercâmbio de convênio bilateral Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ, Brasil) - Universidad de Buenos Aires (BsAs, Argentina). Em fase de graduação em Artes Cênicas - Habilitação em Direção Teatral. Ator, diretor, dramaturgo e crítico de arte. Suas pesquisas apontam para as seguintes áreas de interesse: Autoria Criativa no Solo Teatral, Crítica de Arte, Artes Combinadas (interações dinâmicas e contemporâneas entre Teatro e Cinema), Teatro e Cinema Latino-americanos e Novas Tecnologias nas Artes Combinadas.

exterior, como é o Teatro Essencial de Denise Stoklos. Assim, será possível compreender novas medidas investigativas nas perspectivas alternativas do teatro brasileiro contemporâneo.

Para efeito de análise, é necessário nos confrontarmos primeiramente com a definição do conceito de "Teatro Essencial" pelas palavras da própria criadora-autora:

"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" (STOKLOS, 1993, p.4).

O conceito "Teatro Essencial" é uma reflexão profunda desenvolvida durante anos de trabalho na carreira de espetáculos solos sobre a qual Denise Stoklos dissertou as convicções de seu teatro no livro de mesmo nome. Segundo ela, a essência do teatro se encontra no ator. Este é considerado essencial e superior a todos os outros elementos que compõem a complexa maquinaria teatral. Incomparavelmente, o ator é a base. Da mesma maneira, o ator é a única fonte de onde se deve partir a criação original de toda a concepção do espetáculo. Para isso, consideram-se a escolha do tema, a criação dramaturgica, a determinação da luz, o figurino, o cenário, a música etc. Nesta medida, o ator se torna encenador de si mesmo e traz para o trabalho a luz da sua auto-direção. Isto permite ao artista-criador possuir de início um controle rígido sobre o que planeja ser criado. Há uma imagem interior prévia que se expressará em forma e resultará na composição final do espetáculo. Por isso, é importante que o artista possua uma capacidade de auto-projeção da sua própria criação. Assim, tal artista se torna um duplo comunicador, aquele ser físico (ator) que comunica o espetáculo na sua relação com o público, e aquele outro atrás da ribalta (diretor) que, na sua concepção, comunica a sua inquietação artística na sua função intermediária de dialogar com os diversos profissionais para o resultado final da obra. Paralelamente, diminui-se o distanciamento entre os profissionais ator e diretor, já que o "Teatro Essencial" busca a simbiose mútua dessas funções.

"A auto-direção 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` (PRADO, 2002, p.32).

Ao concentrar todas as funções criativas e originais do espetáculo na figura do ator, o Teatro Essencial busca romper com a hegemonia emergente do diretor-encenador, tendo em vista que este, preocupado em materializar a sua concepção, esquece-se do potencial de invenção e investigação possível do ator: matéria-prima do teatro. ``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 de atitude dos atores para o que ele quer dizer (...) Então com qual elemento esse diretor trabalha? Se não é com atitude é com quê? O ator chegar e falar com uma voz forte...Que elemento está usando do ator? Eu não consigo entender. O que o diretor está usando do ator? Por que aquele ator é necessário se não é a posição política dele que está ali, a postura dele, se ele não existe como ser social e político e só como artesão`` (STOKLOS, entrevista, p.4).

O Teatro Essencial é um modelo de redução que se constitui por uma ação teatral solista com a presença exclusiva do ator e a supressão radical de qualquer outro elemento que não seja necessário. É nesta medida que se parte a aproximação desse teatro com o Minimalismo, já que para o Teatro Essencial deve restar sobre o palco apenas o essencial para que o fenômeno teatral aconteça: um ator com seu público num espaço.

``Lá, apenas os instrumentos do ator: seu corpo, voz e intuição. Do corpo o espaço, o gesto, o movimento. Da voz a palavra, a sonoridade, o canto. Da intuição o ritmo, a emoção, a dramaturgia. Peça de teatro cuja leitura pode ser feita no plano da imagem e no nível do verbo, ambos em dinâmica e não-linear correspondência`` (STOKLOS, 1993, p.17).

A proposta do Teatro Essencial de concentrar no ator todas as origens criativas do espetáculo sugere um vínculo com o Minimalismo inclusive no próprio processo de criação: somente o artista consigo mesmo. Dele surgirão os movimentos, o texto, o cenário, o espaço e enfim, a

própria concepção do espetáculo. Segundo Cristiane Moura, em sua tese de mestrado, isto seria o que ela chama de "Solidão Anárquica". Para Denise Stoklos, esta solidão produtiva é a condição básica para que o ator expresse criativamente os estímulos vivos através de energias; daí a síntese da proposta básica de seu teatro: o essencial é a presença humana do ator e a relação de encontro que ele estabelecerá com o espectador.

"A obstinação serena de que apenas a solidão assumida pode proporcionar ao criador de sua própria transformação a chance" Denise Stoklos (STOKLOS, 1993, p.17 e 18).

"Faz parte do projeto do Teatro Essencial de Denise a busca das origens culturais, históricas e biográficas de cada um. O ator que ela propõe é aquele que almeja ser o que é; explorando a riqueza da própria solidão. Quando essa exploração é consciente e trabalhada persistentemente pelo ator não tem nada de alienante, pois se apóia na observação, tanto da simplicidade, quanto da complexidade do cotidiano e aponta para um desenvolvimento criativo do homem. O Teatro Essencial pretende, a um só tempo, exercitar uma independência anárquica e questionar a autoridade do individualismo capitalista" (MOURA, 1998, p.23).

Contudo, é importante ressaltar que, em nenhum momento, a proposta de uma encenação minimalista do Teatro Essencial, baseada no uso de poucos elementos (muitas vezes somente o próprio ator), está vinculada com um objetivo de uma solução teatral mais econômica. Longe disso, o que se busca é uma atitude de libertação manifesta que resulta num conceito estético de um teatro mínimo em elementos e máximo na teatralidade, onde cada ator cria o seu próprio teatro e se liberta do padrão comercial sobre o qual o mercado está moldado. Sobre isso está implicado o entendimento da arte como ação política e manifesta. O Teatro Essencial busca a aproximação com um público que aceita a atitude engajada e transformadora do artista e dessa forma se estabelece uma comunicação mútua.

"O Teatro Essencial fica, assim, fósil, sambaqui, é arqueológico. Contrapôs-se à mídia, dispensa tecnologia. Um teatro que não careça de outras técnicas não terá nenhuma base na iluminação, no cenário, no figurino. A cena que não estiver indispensavelmente montada sobre o

que é descartável, e assim montada na essência do rito teatral, faz as poltronas do teatro desafiarem o fugaz, tornando-se menos real que o evento no palco – quando o fenômeno do teatro rompe os sistemas da Terra. Sistematizando o universo, revela-o na contradição alucinada de caber, por um momento que seja, o maior dentro do menor (sorri sereno o ator-mago, o ator magno, o ator)` (STOKLOS, 1993, p.48).

Dentro da perspectiva estética do ‘‘Teatro Essencial’’, o ator é considerado um *performer* imbuído da missão de transmitir com seu corpo e suas ideologias, na sua interação com o público, as diversas camadas de entendimento e sentido daquilo que está sendo proposto pelo espetáculo. Para Denise Stoklos, o teatro é uma questão de escolha pessoal onde o ator é convocado como agente transformador em ação. Por isso que a aquisição de uma forte técnica, adquirida na parcela de sua formação como mímica em Londres, se torna fundamental, ou por quê não dizer essencial? Vinculado com o conceito de pós-dramático, o Teatro Essencial busca um ator-performer, o qual é ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua obra; fato que o diferencia do ator especificamente teatral que trabalha a ambigüidade dupla da sua própria pessoa e do personagem, sendo este último uma criação externa de um segundo, no caso o dramaturgo. O fato de no Teatro Essencial não haver personagens, mas sim personas, se justifica na medida em que qualquer pessoa pode estar incluída na situação proposta pela cena. ‘‘Esta personagem não tem nome, porque pode ser um pouco de todos nós’’ (STOKLOS, 1993, p.40). No caso, a dramaturgia de Denise Stoklos busca alcançar o essencial e o universal de uma coletividade a partir, sempre, de uma reflexão densa e de um pensamento crítico-transformador. Tornar a cena universal é um exercício de comunicação poética com o público, ao estimular neste último um conhecimento maior de si mesmo. Esta é a proposta de transformação do ‘‘Teatro Essencial’’.

Ainda em relação ao tópico abordado acima, é importante observar que a utilização de persona, em contraposição à recusa convencional de personagens, também ocorre em função do ‘‘Teatro Essencial’’ não buscar a ilusão da ficção, já que esta é alienante. Ao invés disso, inaugura-se uma nova ferramenta instrumental: a *fricção*. Esta possui um sentido de estabelecer uma ponte de presenças, entre ator e público. ‘‘Neste instante faz-se necessária a persona e não a

personagem, já que a fricção estabelece-se entre presenças`` (PRADO, 2002, p.23). Só dessa forma é possível causar no espectador uma transformação de pensamento, estimulando a sua capacidade de reflexão política. Semelhante ao Minimalismo, o Teatro Essencial assume o anti-ilusionismo ao expor o espetáculo na crua percepção e visualidade do que ele é. Em nenhum momento, o público esquece de que está num teatro e de que aquilo que está na sua frente é um ator-performer; este último estabelecendo um contato com o espectador, fazendo com que o fenômeno teatral ocorra na presença mútua entre ambos.

``O grande impacto da obra de Stoklos foi provocado pelo fato da artista comunicar seu pensamento com excelente domínio técnico (...) Uma abordagem do ponto de vista do ator que cria impulsionado por sua necessidade de comunicação um encontro entre seres humanos dispostos a refletir sobre sua existência`` (MOURA, 1998, p.14 e15).

É válido notar que a vinculação política do Teatro Essencial com uma proposta engajada para a sociedade encontra suas origens na prévia formação de Denise Stoklos em Ciências Sociais e Jornalismo. Para ela, o teatro deve se apresentar como uma proposta de mudança política e social para a sociedade. Assim como o Minimalismo, o Teatro Essencial busca um viés metalingüístico ao criticar a própria arte através dela mesma. Os espetáculos do Teatro Essencial são ao mesmo tempo trabalhos conceituais e críticos das condições pertinentes e futuras do caminho da arte num contexto vanguardista. Como toda vanguarda, a atitude do Teatro Essencial de suprimir todos os elementos cênicos busca, na verdade, um rompimento com os movimentos teatrais anteriores. Dessa forma, o conceito de Denise Stoklos redimensiona o lugar do teatro no tempo no qual a sua atividade artística estava/está inserida. Mas também é isso que está em discussão: igual ao Minimalismo, o Teatro Essencial se propõe pertencer à arte moderna, ao mesmo tempo em que executa o papel de criticá-la (caráter duplo).

``A formação de Denise foi contemporânea da outra possibilidade de trabalho do ator, os grupos que surgiram das comunidades teatrais das décadas de sessenta e setenta que, de diferentes formas, romperam ou desejaram substituir os interesses empresariais das companhias, vigentes nos anos anteriores, por preocupações ideológicas e sociais. A idéia do engajamento sócio-

político da atividade teatral, representada por grupos como o Arena, Opinião, Oficina, é tomada por parte de Denise Stoklos como ponto de honra. Tal atitude faz de seu teatro um foco de resistência à alienação encenando e escrevendo sobre temas sociais contemporâneos`` (MOURA, 1998, p.20).

A sua rigorosa formação em busca de um repertório técnico eficaz vai de encontro direto com um dos objetivos do Teatro Essencial: que é a luta contra a tirania do diretor no sentido de devolver para o ator a supremacia do palco. Após trabalhar um breve período com renomados diretores de São Paulo, foi para a Londres estudar mímica dramática na escola de Desmond Jones. Esta primeira formação lhe ensina que a disciplina técnica é a ciência na arte, já que fornece ao artista rigor e precisão sobre os seus trabalhos. Porém, insatisfeita com a mímica, tendo em vista que ela não permitia ao ator uma atitude mais ativa e política em relação a sua própria criação física, ela vai para Califórnia, onde vivencia workshops com outras linhas de experimentação. Lá, ela aprofunda a sua pesquisa em investigações mais sólidas em torno de uma técnica corporal considerada como base de sustentação, para daí sim orientar o seu trabalho criativo num sentido de descontextualização (MOURA, 1998, p.9). Ao voltar para o Brasil, participa de um festival internacional de teatro em Motevidéu (Uruguay), onde ela é convidada para fazer uma temporada no La Mamma em Nova York. Nesse meio tempo, com essas viagens, Denise Stoklos entrou em contato com o que se produzia de mais contemporâneo e pós-dramático no exterior. Isto permitiu que ela tivesse conhecimento de vários artistas minimalistas, o que se converteu em referências fortes para o seu trabalho, como: Gertrude Stein, Robert Wilson e Samuel Beckett.

A partir dessa formação sólida e densa, acrescida de uma atitude autodidata, Denise Stoklos se torna dona de uma técnica fundamental para a composição de espetáculos com um acabamento preciso e detalhado. É nesse ponto que mais uma vez podemos traçar um ponto de encontro com o Minimalismo. No Teatro Essencial, não há espaço para qualquer tipo de improviso. O que vemos na verdade é uma estrutura de partitura física bastante precisa e meticulosamente ensaiada. Igual ao Minimalismo, o espetáculo do Teatro Essencial é um resultado previamente planejado por parte do artista, o qual sabe, antes de apresentar-se para o público, exatamente como será a composição final do trabalho. Além disso, uma outra questão importante é que a sua

interpretação não busca dramatizar uma emoção. Pelo contrário, há um distanciamento na interpretação da atriz em todo momento. Nos espetáculos de Denise Stoklos, é muito comum haver momentos de ruptura da personagem para o comentário breve da atriz sobre o próprio espetáculo. Há um extremo controle da artista com a elaboração do seu próprio trabalho em relação a sua estrutura e partitura de ações físicas; por parte do público, é perceptível um rigor quase científico e matemático.

“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” (PRADO, 2002, p.23).

Sobre isso, pode-se comentar também acerca de como se configura a repetição no seu trabalho. Não só como metodologia de ensaio para alcançar um precioso rigor cênico de toda a sua partitura física, a repetição também se estende como recurso dramatúrgico. No caso, ao enfatizar a repetição de algumas palavras, a artista procura incitar novos sentidos daquilo que está sendo dito. Além disso, a repetição também se apresenta como fator estrutural da pesquisa stokliana, a qual faz parte da metodologia que é o Teatro Essencial. “Pelo máximo de teatralidade, corpo, voz, dramaturgia, jogo em relação direta com o público. Em cada solo os recursos que estabelecem a comunicação desses princípios são fixados pela repetição. Seja de procedimentos gestuais (corporais ou vocais) no decorrer da trajetória, seja de temática significando a repetição em diferentes sentidos como, por exemplo, a repetição na vida cotidiana literal e metafórica. Dirige-se à concretização da atitude ideológica de um teatral vivo e do testemunho único defendida convicta e persistentemente” (MOURA, 1998, p.50).

Em relação ao comentário acima sobre a formação e aquisição instrumental do vocabulário técnico de Denise Stoklos, podemos vincular o Teatro Essencial com as produções de teatro pós-dramático, tendo como referência um teatro de manifestação reativa ao realismo psicológico instaurado durante muito tempo na primeira parte do século XX no ocidente. Acima de tudo, o Teatro Essencial se aproxima do teatro pós-dramático na atenção particular dado ao corpo do ator. Em especial, no caso de Denise Stoklos, o corpo estabelece o conceito de dramaturgia

orgânica. Por exemplo, ao encenar o texto *A Birthday Book* de Gertrude Stein, Denise optou por traduzir o texto em gestos ao invés de fazer a conversão do idioma para a sua própria língua, como é de costume geral. Assim como o Minimalismo, nesta peça, a atriz pretendeu criar as imagens com o mínimo de elementos possíveis, chegando a suprimir até mesmo as palavras, o que levou a restar somente o seu corpo como o encarregado dessa tarefa. Além disso, o próprio nome do espetáculo foi inspirado no significado do sobrenome de Gertrude Stein. No caso, em alemão, *Stein* significa "pedra". Aqui vale considerar a proximidade temática de Denise Stoklos com Gertrude Stein e, conseqüentemente, com uma literatura minimalista.

Como questionamento artístico, Denise Stoklos não acredita que seu teatro se enquadre em qualquer outra mídia a não ser o próprio veículo teatral. Em função disso, ela recusa a inserção de fotos, vídeos ou qualquer outro tipo de registro dos seus espetáculos em mídias impressas e digitais, tendo em vista que a mídia sempre encerra pontos de vistas prévios antes mesmo da própria experiência real e concreta do espectador diante do espetáculo (PRADO, 2002, p.30). Isto se aproxima ao que o Minimalismo propõe como instauração da experiência do instante e do presente no contato do público com a obra de arte. "Therefore, because there is continuity, which is time, it is certain with me that the world exists anew every moment; that the existence of things every moment ceases and is every moment renewed" (BATTCOCK, 1955, p.116).

"Firma-se a característica do Teatro Essencial, em que o resultado cênico é irreproduzível por outra mídia (como o vídeo, por exemplo) que prescindia da presença viva. A referência (e reverência) é o frugal da temporalidade textual. O sendo em seu imediatamente sido, compartilhado entre palco e platéia. A sagrada expiação dramaturgica do lúdico, em real mão dupla testemunhal" (STOKLOS, 1993, p.34).

Ainda em relação ao tópico acima, vale estar atento a uma das palavras criadas por Denise Stoklos dentro da concepção do Teatro Essencial: *defacetar*. Partindo de sua origem na palavra em inglês *deface*, Denise Stoklos traz para o português a palavra com o mesmo objetivo de sua própria significação: deformar e desfigurar as múltiplas faces de uma mesma idéia. Da mesma maneira, esta é a atitude buscada por ela enquanto artista em relação ao seu público; este deve

contribuir, no seu encontro com o espetáculo, com as múltiplas camadas de entendimento possíveis para que aquela obra ganhe um sentido mais embasado. Assim como o Minimalismo, o público do Teatro Essencial funciona como uma espécie de segundo criador diante da obra em questão. No caso, o espetáculo do Teatro Essencial, igual ao objeto de arte minimalista, só se completa com o público, o qual impõe significados à obra de arte.

Da mesma forma, o conceito de *defacetação* permite que o público seja capaz de discernir, numa ampla e crítica percepção, o ator-performer e aquilo que ele está representando em cena. Igual ao espectador de uma galeria de arte minimalista, não há envolvimento emocional por parte do público do Teatro Essencial, e sim um constante distanciamento dele com o que ele assiste no palco. Tal recurso se relaciona a um anti-ilusionismo proposto pelo Teatro Essencial como maneira de repensar o modelo tradicional de teatro realista que perdurou no ocidente durante boa parte do século XX.

“Dádiva ao espectador que, em última análise, dá sentido à existência do teatro como lugar de troca, de comunicação e auto reflexão. O ator oferece ao espectador a possibilidade de refletir-se nele e é no que existe entre os dois que está o que pode ser salvo. A possibilidade de relacionamento” (MOURA, 1998, p.19).

Segundo Denise Stoklos, o espaço possui uma relação ativa em relação ao ator, o qual se mantém passivo ao entrar em ação. Dessa forma, o espaço físico- cênico se tornam fundamentais para o Teatro Essencial. É nele que o ator entrará para estabelecer um contato com a atividade do ambiente. A proposta do Teatro Essencial concentra no ator as responsabilidades por todos os outros elementos cênicos além dele mesmo. Para isso, é necessária por parte do ator uma consciência integral da inteireza do espetáculo. É justamente através do domínio sobre o espaço cênico que este ator se comunicará com seu público. Não é à toa que, em muitas encenações de Denise Stoklos, o palco de início se apresenta vazio. A encenação se baseia apenas no que é essencial para criar as imagens do espetáculo: o ator; qualquer outro recurso demasiado se torna desnecessário e descartável.

“Os valores do palco muitas vezes estão povoados de valores de bastidores, de camarim. Quero o palco nu. Os figurinos, cenários e discursos radiofônicos muitas vezes acoplam parasitárias imagens no ator. Não quero decoração” (STOKLOS, 1993, p.6).

Da mesma maneira como o Minimalismo rompe seus objetivos com as propostas comerciais da indústria de entretenimento, o Teatro Essencial desvincula o ator da tradição comercial de ser um mero profissional técnico à espera de convites para trabalhar. Ao contrário disso, o Teatro Essencial estimula o aparecimento de artistas autônomos que tomam iniciativas de suas próprias propostas artísticas. Ressurge com mais afinco um artista-criador independente. Despreocupado com interesses financeiros do mercado de trabalho, a ator-encenador do Teatro Essencial é um profissional engajado no desenvolvimento da sua carreira em termos de uma reflexão artística e conceitual acerca do seu próprio trabalho. “Describing a recent minimal exhibition, a reviewer noted that of the artists represented four at least have been fairly systematically engaged in critical writing” (BATTCKOCK, 1955, p.305). É um artista guiado pela trilha solitária da criação. Para isso, é necessário que este artista se auto-produza, pois somente assim ele se libertará do padrão capitalista de um teatro subordinada aos interesses financeiros dos ditos produtores culturais. Dessa forma, o artista se posiciona com autonomia no sistema capitalista vigente. Independente se há uma repulsa a interesses financeiros ou não, o que está verdadeiramente em jogo é a urgente necessidade do artista de se expressar criativamente.

Caminhando no mesmo sentido, a despreocupação do Teatro Essencial com o capitalismo comercial se mostra semelhante na incompreensão da crítica diante desses espetáculos. Da mesma forma como se apresenta a trajetória artística do Minimalismo na mídia, o Teatro Essencial divide a crítica em opiniões as mais diversas possíveis. No caso de Denise Stoklos, tal manifestação contrária da crítica em relação aos seus espetáculos fez com que ela elaborasse duas terminologias para classificar o seu tipo de público: *permeável* e *impermeável*. O primeiro diz respeito àquele público que cria uma relação de aceitação múltipla com a artista gerando uma continuidade de acompanhamento de sua trajetória; enquanto o segundo, no qual geralmente encontram-se os críticos teatrais vinculados às mídias comerciais como jornais impressos, insatisfeito com os espetáculos, sai com uma incompreensão em relação à proposta artística e

estética do Teatro Essencial, questionando os seus recursos técnicos e estruturais. O engajamento crítico do Teatro Essencial e seus posicionamentos políticos em relação ao próprio capitalismo se manifestam no próprio afastamento deste último como reação natural da atitude do primeiro.

“Em meu exercício de atriz, de diretora, de autora, e de coreógrafa, está sempre implícito meu questionamento ao poder, às injustiças sociais, aos comportamentos padronizados, à estética e à ética rançosas do sistema patriarcal capitalista” (STOKLOS, 1993, p.6).

Ainda nesse ponto, é de extrema importância fazer uma observação contundente. Em relação ao que foi dito sobre o afastamento da crítica, entenda-se claramente a referência a periódicos jornalísticos nacionais. Ao contrário disso, em nível internacional, o trabalho produzido por Denise Stoklos é muito bem recebido no exterior, aliás sendo alvo de muitos estudos e teses acadêmicas de mestrado e doutorado. Tendo já se apresentado em mais de trinta países, os seus próprios livros são objetos de tradução para publicação estrangeira. Uma possível justificativa para tal fato talvez seja a maior proximidade da crítica estrangeira com um contexto mais potente de produções pós-dramáticas e contemporâneas. Aliás, aqui encontra-se outra aproximação do Teatro Essencial com a Arte Minimalista: um pensamento de criação estética cuja discussão se estende à nível internacional. “A repercussão do Teatro Essencial fora do Brasil é sempre destacada nos programas das peças para enfatizar que a pesquisa do Teatro Essencial não é voltada exclusivamente para o Brasil. Ela é humanista, pensada de forma a ser recebida por qualquer platéia, de qualquer cultura, e pretende uma comunicação universal entre seres humanos” (MOURA, 1998, p.46).

O refinado apuramento técnico do seu instrumental corpóreo, advindo de sua formação como mímica e de um profundo autoconhecimento, se refletem nos seus espetáculos não no virtuosismo que, por si só, seriam apenas uma exibição vaidosa de sua capacidade técnica, mas, muito mais profundo do que isso, na maestria a partir da qual consegue expressar fisicamente as questões e os sentidos dos textos / temas de seus espetáculos. Em relação a isso, é importante fazer uma ressalva quanto à possível confusão que possa se estabelecer ao dialogar o Teatro Essencial com uma visão estética. No caso, o Teatro Essencial em nenhum momento procura se

enquadrar numa forma estabelecida. Muito pelo contrário, a proposta artística é justamente que cada ator desenvolva o seu próprio tipo de teatro independente do que tenha sido feito pela própria criadora original, no caso Denise Stoklos. Para compreender melhor tal idéia, talvez seja necessário nos atentarmos para o que Cristiane Moura aponta em relação à formação de mímica e suas conseqüências no trabalho de atriz de Denise Stoklos:

“Os gestos da mímica são absorvidos pelo repertório técnico da atriz, mas é abandonado o seu propósito restrito ao desenvolvimento da habilidade de criar objetos e espaços inexistentes, através de movimentação precisa e virtuosa. A partir dessa descontextualização cria novo contexto, onde a atriz adiciona seu posicionamento político e afetivo à relação com tais procedimentos técnicos. Ou seja, passa a buscar a integração do corpo com os sentimentos e a mente” (MOURA, 1998, p.9).

“Isso de que cada um tem em si a possibilidade de fazer o seu teatro essencial. Ele nunca será igual a um outro. Não é uma cópia. Não tem como. É claro falar dos pontos em comum. Ela está lá sozinha, a produção é dela, ninguém pediu para ela fazer, é ela inventou o que ela tinha que fazer, o que ela estava pronta para falar, o que ela queria falar, com a técnica dela, totalmente autodidata, pode ter uns recursos aqui e ali como os de mímica, mas o jeito é dela. Fazendo um teatro de denúncia” (STOKLOS, entrevista, p.2).

Em função disso, não é pertinente vincular o Teatro Essencial com a estética da mímica dramática, sendo que ela não se manifesta com os seus objetivos originais nos espetáculos de Denise Stoklos. Há sim uma influência e um resquício técnico da mímica que se efetua nas necessidades dramáticas de realizar cenicamente alguma proposta em específico. Aliás, é importante frisar que, no decorrer da trajetória profissional de Denise Stoklos, se constituem espetáculos os mais distintos um dos outros. É como se a artista se zerasse sempre antes de começar um novo trabalho e fizesse uma busca investigativa acerca das questões pertinentes a cada espetáculo. Aliás, é justamente o que ela faz. Não é à toa que ela defende a tradição dos artistas que se formam por uma opção autodidata (atuação advinda dos histriões e jograis). Há uma nítida recusa à idéia convencional da formação de um ator com base em técnicas e padrões

estabelecidos voltados para o mercado de trabalho, o que evidencia deficiências na formação do ator brasileiro. Como medida insatisfatória, Denise Stoklos acredita que a formação do ator se dá no decorrer de toda a sua vida, na renovação constante do aprendizado advindo de cada espetáculo, na ininterrupta rotina de apresentações e contato com público, no infinito auto-conhecimento de sua identidade artística e pessoal, no decorrer de um laboratório de ensaios etc. Assume-se a idéia de um sacrificio grotowskiano através da revelação do artista no palco. “Seu desejo é unir sujeito a objeto, de modo radical, quando o artista se transforma na própria obra, expondo-se ao público como meio ou suporte – forma e conteúdo – da arte que realiza” (MOREIRA, 1998, p.27). O que vale ser comentado nesse trabalho é que, muitas vezes, embora não sempre, em contraposição a uma encenação minimalista, há o que poderíamos chamar de uma interpretação “maximalista”. Até mesmo em função do fato do artista-ator ser encarregado de tudo faz com a sua interpretação acompanhe o excesso de responsabilidade que lhe é conferido. Mas é importante novamente lembrar, isto não se configura sempre. Um exemplo bastante concreto disso é o espetáculo *Olhos Recém Nascidos*, no qual a atriz permanece imóvel na mesma posição o espetáculo inteiro, apenas dizendo o texto. Com isso, as imagens se tornam presentes no palco somente através das ações verbais, o que é de certa maneira semelhante ao “Not I” de Samuel Beckett.

Para efeito de exemplificação e verificação das características minimalistas no Teatro Essencial de Denise Stoklos, nos debruçaremos agora sobre uma análise da peça *Denise Stoklos in Mary Stuart*.

Primeiramente, vale notar como a escrita dramaturgica de Denise Stoklos se difere da dramaturgia convencional da qual estamos acostumados, já que ela não se enquadra na estrutura formal de rubricas e falas somente. Mais do que isso, a dramaturgia de Denise Stoklos é composta de indicações precisas em relação a todos os tipos de qualidades cênicas: subtexto, motivações, rubricas, pensamentos, técnicas, anotações e indicações do processo de trabalho etc. É como se fosse um texto escrito para registrar a coreografia proposta pela linha de direção e as opções de atuação da performer. A sua escrita teatral recusa impor o texto como elemento de maior relevância da cena, sendo na verdade a cena em si a mais importante. O texto é composto

de rubricas que indicam a composição cênica, visual e sonora disso, o que podemos chamar até de uma *performance escrita*.

“Atriz entra em cena.

Dá duas voltas em círculo largo pelo palco, olhando a platéia. É um toureiro apresentando-se na arena. Ou um saltimbanco conclamando, em silêncio, uma multidão para assistir a uma narrativa. Um herói desfilando sua vitória: é uma atriz encontrando-se com o seu público, apresentando seu corpo, seu olhar, que conduzirão a lenda a ser discorrida” (STOKLOS, 1995, p.6).

Logo nessa primeira rubrica já encontramos vários elementos, por assim dizer, minimalistas. De início, não há nenhum indício de proposta estética de ilusão cênica, pelo contrário, indica-se uma referência direta à presença atriz como consciente de sua condição em cena; é uma proposta estética baseada na performance teatral, em seu caráter de presença efêmera e instauração do momento presente. Acompanhada disso há uma descrição precisa da trajetória do corpo da atriz pelo palco; inclusive uma indicação numérica da quantidade de voltas em torno do palco: duas. Ao mesmo tempo, é o corpo da atriz, sem nenhum outro suporte cênico ou cenográfico, que cria as imagens e os espaços de visão da narrativa para o espectador: *toureiro, arena, saltimbanco, multidão, herói, atriz*.

Adiante (exemplificado abaixo), podemos identificar um controle rígido do corpo em favor de um tempo cênico mais lento. Ao invés do dinamismo rápido bastante usado no Ocidente, as encenações de Denise Stoklos valorizam a utilização de um tempo mais lento, a partir do qual é possível perceber a decupagem da seqüência de ações físicas. O interessante do movimento com qualidade no tempo lento é que ele produz uma percepção peculiar em relação à idéia de ação.

“Diminui o passo cautelosamente, para que haja tempo de leitura da desaceleração do corpo, até parar no centro, abarcando a frente mais ampla, com a vista dirigida ao espaço que corresponde ao que lhe está oposto: o interlocutor, o outro” (STOKLOS, 1995, p.7).

O teatro de Denise Stoklos é um exercício profissional que se utiliza dos meios teatrais essenciais, sem que haja para isto quaisquer outros recursos desnecessários. Seu trabalho teatral e sua pesquisa *in progress* são acompanhados por uma densa reflexão teórica e conceitual que ela registra através de livros e ensaios como memória de sua trajetória artística.

Há um nítido esforço da artista para que se anule o caráter emocional de sua performance, tendo em vista o objetivo de criar um distanciamento para que o público não se envolva com a obra, mas sim tenha uma visão crítica. Da mesma maneira que faz o artista minimalista, a falta de uma carga emotiva direciona o público a se concentrar apenas nos elementos essenciais em cena. Um exemplo disso se dá quando a atriz causa uma quebra, desvinculando-se por um momento do seu personagem, para fazer um comentário autêntico de sua pessoa para o público:

“Uma vez enunciada esta excusa, aliviado seu sujeito do ato, retoma a narrativa impessoal fria mesmo, que agora aponta o caráter terno de Elisabeth em suas relações de caráter erótico” (STOKLOS, 1995, p.10).

É notável um jogo de desconstrução do texto auxiliado por um distanciamento com base na qualidade técnica de ações verbais e vocais da interpretação da atriz. É possível dizer que se alcança até uma desumanização em função da desconstrução das palavras. O que se pretende é uma apreciação distanciada e crítica do público no intuito de despertar o seu potencial reflexivo em relação ao que está sendo projetado em cena:

“As palavras são às vezes sussurradas, às vezes gaguejadas, declamas, gritadas e até simplesmente articuladas coloquialmente. As entonações variam entre uma forma expressiva convencional, em que afirmações radicais são declaradas, e mesmo em que dúvidas são expostas por forma de defacetação do vocábulo” (STOKLOS, 1995, p.8)

Difícilmente, percebe-se uma intenção aristotélica da artista em conjugar ao mesmo tempo ação e texto. Evidencia-se um potencial de inarticulação com as propostas dramáticas convencionais.

Ao se tratar de um espetáculo pós-dramático, em termos de semiótica, buscaram-se novas percepções de sentidos ao experimentar significantes com distintos significados.

“Há momentos em que a postura do corpo parece não corresponder ao que se está querendo expressar. A atriz pára então o texto, corrige seu lugar no espaço: vai de um canto a outro do palco, coloca-se diferentemente, posta-se ereta, alinha os astrágalos em uma exata paralela, mas cede à impossibilidade de encontrar uma posição corporal que satisfaça completamente a busca de uma exatidão expressiva: deixa cair, brusca, a coluna, e, curvada retoma o texto” (STOKLOS, 1995, p.9).

A questão do discurso lida com o texto repetitivo. Palavras e expressões aparecem inúmeras vezes sem margens de uma larga distância entre uma e outra. A repetição, tanto das palavras quanto das ações, a fragmentação do discurso, a pouca relevância dos antecedentes dramáticos, tudo isso contribui para a capacidade expressiva das palavras e a identidade do discurso. Para isto, é importante observar como o uso repetitivo de pausas e silêncios se tornam essenciais para a interrupção do pensamento o qual é incerto acerca das memórias.

“Tenta abordar a forma adequada daquela personagem agir sobre a questão do matrimônio que lhe exigiam, mas não consegue completar o gesto que desenha para expressar com que força agia sempre. Repete e repete a gestualização” (STOKLOS, 1995, p.12).

Demonstrar tratar-se nesta peça de prisão nossa, diária, dos hábitos que nos consomem, dos dias que nos consomem em hábitos, de consumação em hábitos de nossos dias. Cada um desses arranjos de palavras feitos com também arranjos de gestos sobre o tema, que se repetirão sempre” (STOKLOS, 1995, p.56).

Em prol de uma proposta estética anti-ilusionista, o Teatro Essencial se caracteriza pela exposição crua do vazio em cena. O artista deve pesquisar e investigar os limites da linguagem com a qual está lidando e suas possíveis condições de significado em relação com o seu espaço.

“Olhe o palco vazio. Não foi o mesmo que ocupou a genialidade das peças de Shakespeare, a audácia de Molière, abrigou os culhões de Artaud?” (STOKLOS, 1995, p.14).

“El espacio influye en la forma de la obra y esta determina la percepción del espacio en el que se inscribe, de modo que el espectador toma conciencia de la presencia no solo de la obra sino del espacio u de su propia actividad espectadora en el espacio y frente a la obra” (CARREÑO, 2003, p.60).

A escrita literária de Denise Stoklos para o teatro coloca a dramaturgia numa série de questões em inquietude. Questiona-se a própria linguagem teatral em termos de metalinguagem, além de indicar precisa e minuciosamente aspectos da encenação do texto. Percebe-se assim, de início, muitos dos sentidos já impostos por Stoklos à encenação do texto muito antes mesmo dela ocorrer como fenômeno à posteriori de criação. Na sua dramaturgia, é notável uma despreocupação em relação à linguagem verbal do drama. O que está em maior relevância são os aspectos pertinentes da encenação, como a linguagem cênica de movimentos, ações verbais, silêncio, ambientação, iluminação, gestualização etc. Em seus textos, as rubricas são mais do que meras informações adicionais. Elas se transformam em instruções da encenação do texto, para os quais deve-se ter uma atenção bastante especial. Do contrário, perde-se o sentido essencial de suas peças. Assim, cria-se uma dramaturgia voltada diretamente para a encenação, além da obra também apresentar como tema a reflexão sobre a própria metalinguagem teatral.

“A direção não está empenhada em psicodramatizar um enredo, como numa sessão de terapia ou numa escola de samba. Trata de co-responder ao espaço sagrado do palco e platéia, onde se ritualiza em sessão para iniciados um mergulho integral, uma reflexão, uma viagem internalizada onde questões íntimas humanas são expostas e tratadas à ferro e à fogo, porque mobilizadas na carne. Buscar estabelecer tabula rasa entre os espectadores que compartilham o mesmo orar, para iminiscuir-se na seara da lucidez – que é afinal o tour de force qualquer obra de arte” (STOKLOS, 1995, p.22).

“Cada movimento sugere diferentes vocábulos coreográficos. Proporcionar que se definam as variações de ritmo e de impulsos nos desenhos que traça com o corpo no espaço: O mesmo será buscado quanto ao som das palavras” (STOKLOS, 1995, p.23).

O tempo do presente como qualidade específica da performance é tão característico do espetáculo que até mesmo o passado da personagem de Mary Stuart apresenta dificuldades para ganhar corpo em cena. Torna-se manifesto como uma memória rarefeita, solúvel e dispersa. Da mesma forma como se dá no Minimalismo, o espetáculo *Denise Stoklos in Mary Stuart* discute como o tempo se configura numa obra de arte. Não está mais em questão a narração da verdade ou exposição de um fato, mas sim de colocar em evidência o aprofundamento do tempo em relação com as imagens. Fala de seu passado de forma fragmentada e os acontecimentos antecedentes não são claros; ou talvez não importem, já que o presente se configura por ele mesmo. A memória é solúvel e rarefeita, ainda que a peça trate de uma personagem verídica e histórica no panorama mundial. Talvez o objetivo de Denise Stoklos não fosse retratar com fidelidade fatos da vida de sua personagem. Sendo o seu teatro performático e pós-dramático, com *Denise Stoklos in Mary Stuart*, a artista tenha atualizado a emblemática figura de Mary Stuart numa sucessão de cenas vinculadas umas às outras por um estrutura anti-aristotélica. A falta de informações para a constituição da identidade do passado de seus personagens faz com que eles se tornem vivos na reafirmação do tempo presente da performance.

“Relembrando um momento de passado, repete ‘eu cavalguei’ tantas vezes, em ritmo crescente, que possa o som desse desenrolar de sílabas soar cavalgada, das que cavalgam-se nas vagas dos vocábulos, fazendo vento nas crinas animais de nossas ventas, ansiosas por reconhecer ação onde não há – o ancestral fenômeno do teatro. E nem cavalo, nem pasto, nem cavaleira, subiram ao palco. Não houve sequer simulação, mas ação. Por momentos quebra a projeção dramática da personagem e a prisão não parece mais uma cena narrada pelos textos desesperançosos, quase cantados por laringe estrangulada, por corpo limitado a quatro cerradas paredes que, ao toque invisível de mãos vão se revelando erguidas” (STOKLOS, 1995, p.24).

O teatro de Denise Stoklos é permeado de um experimentalismo vanguardista que rompe com as fronteiras do naturalismo/realismo psicológico do teatro americano. Por isso, é um teatro que fornece caminhos significantes para que o espectador participe ativamente como um segundo criador ao impor à obra uma relação de contribuição completiva. Da mesma forma como ocorre no Minimalismo, o teatro de Denise Stoklos amplia o espaço de criação da obra junto com o espectador. Segundo ela, o espetáculo se renova a cada apresentação, pois o público é sempre diferente. Os seus espetáculos amadurem sempre ao longo das temporadas, tendo em vista que Denise Stoklos opera mudanças cênicas em virtude da reação do público.

Na medida em que Denise Stoklos propõe uma dramaturgia vinculada com os múltiplos detalhes da encenação, podemos dizer que se prolifera um estilo de comunicação não-verbal, sobressaindo-se acima de tudo um teatro de imagem. Um teatro no qual o ator opera no, com e sobre o espaço. É notável como Denise Stoklos eleva o status de importância da imagem como elemento/propriedade do teatro. Rompe-se com as fronteiras do realismo psicológico e instala-se o apogeu da imagem que está acima de qualquer texto. O teatro se torna imagem.

“No final da cena, levanta-se da cadeira, e vira a mesa com tudo em cima: clips, tesoura, cola, papel ofício, raiva guardada, resolução de tirar, a partir de agora, tudo à limpo. Amontoados no chão, ficam os escombros da mesa quebrada, enquanto cai a luz. (Obs.: não deve existir nenhuma mesa em cena, nem clips, nem tesoura, nem cola, nem raiva guardada, só e tão só a virada da mesa – nem sequer sugestão gestual de tocá-la.) Ao ator será dito: vire-se” (STOKLOS, 1995, p.45).

Mais um vez, exemplifica-se a preocupação da artista em não utilizar nada além dela mesma para criar as imagens fornecidas ao espectador. É ela através de sua técnica e de seu potencial criativo que irá fomentar o mundo imagético da narrativa desenvolvida.

Inclusive a cena final se apresenta apenas como mais uma das cenas do espetáculo. Não é perceptível uma intenção convencional de dar um desfecho ao espetáculo. Parece até mesmo

mais um quadro de sucessões igual às outras cenas anteriores. Até mesmo o título dado pela artista para a última cena apresenta um humor metalinguístico: "Cena última:

Não acabou-se

(É essência)" (STOKLOS, 1995, p.70)

Em suma, o que se pretende é colaborar em que medidas o Minimalismo ajuda a compreender o conceito de Teatro Essencial proposto por Denise Stoklos. Além disso, evidencia-se a necessidade de um engajamento investigativo de pesquisas acadêmicas no Brasil em relação à obra e ao trabalho de Denise Stoklos, artista tão importante no contexto mundial, contudo ainda não tão valorizada, como se deveria, na sua própria pátria. É evidente a importância de seu trabalho como exportação internacional e divulgação do teatro brasileiro no exterior. Por isso, atenta-se para o fato de Denise Stoklos ser um patrimônio cultural e nacional do que se produz em nosso país.

Referências Bibliográficas

STOKLOS, Denise. *Teatro essencial*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993 – (série 25 anos).

STOKLOS, Denise. *Denise Stoklos in Mary Stuart (série 25 anos Essencial Denise Stoklos)*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1995).

BATTCKOCK, Gregory (org.). *A Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley, University of California Press, 1955, 116/147, 180/6, 195/221, 236/250, 256/262, 263/273, 274/297, 298/307, 387/399.

CARREÑO, Francisca Pérez. *Arte Minimal. Objeto y Sentido*. Madri, Vegap, 2003, 13/111.

PRADO, Fernando César. *A autodireção no trabalho solo de Denise Stoklos*. Minas Gerais: Monografia, Universidade Federal de Uberlândia, 2002.

MOURA, Cristiane. *Solidão anárquica: vocabulário da atitude no Teatro Essencial*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado, CLA – UNIRIO, 1998.