

Ideias e críticas

Entrevista com Denise Stoklos¹

Denise Stoklos e Luca Borja de Lima

Resumo

Entrevista com Denise Stoklos, na qual ela repassa momentos importantes de sua carreira.

Palavras-chave: Denise Stoklos, Teatro Essencial, Performance, Palavra.

Abstract

Interview with Denise Stoklos, in which she reviews key moments in her career.

Keywords: Denise Stoklos, Essential Theater, Performance, Word.

1 NE. Realizada em 26/06/2023, dentro das atividades de disciplina Teatralidades Brasileiras (1/2023). Link da interface online da disciplina: <https://teatralidades12023.blogspot.com/>, ministrada pelo prof. Marcus Mota. Na entrevista, em marrom estão as falas de Denise Stoklos, transcritas por Luca Borja de Lima, aluno de graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Alô

Ei Denise!

Garotinho de ouro, como está?

Tudo bem e você?

Que delícia. Também tudo bem, tudo ótimo, que bom falar com você!

Ai, bom demais, eu estou suando frio nas mãos.

Mas você sabe tudo do Teatro Essencial, o que que eu vou dizer pra você?

Ah, você vai dizer pra quem não sabe!

Tá bom.

Ai que nervoso. Que nervoso.

Ah não... fica calmo. Tá tudo em cima, tudo ótimo. Você tá bom?

Oi?

Você está bem?

Estou bem, estou bem, tudo certo.

Ótimo.

Eu até *linkei* algumas coisas aqui pra gente conversar. Acho que tem um formato bem livre assim. Eu até intitulei o trabalho: “Quando o palco fica nu: dissecando o Teatro Essencial de Denise Stoklos”.

Nossa que lindo, adorei!

Assim que ficar pronto eu te mando também. Deve ter umas sete páginas, quase um artigo assim.

Nossa, que maravilha!

Eu trabalhei em cima da tese do Ipojucan, de um artigo que o Davi Giordano publicou sobre Teatro Essencial e Minimalismo. Em cima dos livros e manifestos, é claro, sobretudo sobre eles e suas entrevistas e algumas citações da Cristiane Moura também, né?

Certo. Perfeito.

Bom, pra quem não conhece, Denise Stoklos é atriz, diretora, coreógrafa, performer, multiartista já tendo se apresentado em trinta e três países em mais de sete idiomas. Ficou muito conhecida por ter desenvolvido o chamado Teatro Essencial. Queria saber como foi o processo de desenvolvimento dessa proposta artística e quais foram suas maiores referências à época pra concepção desse tipo de teatro?

Bom, eu comecei em teatro escrevendo já uma peça com dezoito anos. E dirigindo essa peça, apesar de eu ter chamado amigos meus pra trabalharem nela, então não era um solo. Mas eu trabalhava como atriz também. Desde então, alguns diretores que assistiram à peça, isso foi ainda no Paraná onde eu morava e estudava nas faculdades de ciências sociais e de jornalismo. Aí eles me convidaram para peças deles que eram de repertório nacional, como Arena Conta Zumbi, Arena Conta Tiradentes e outras de outros autores.

Eu tive a oportunidade de me especializar muito como atriz nessa época, ao mesmo tempo em que assim que eu estreei a minha peça escrita eu já comecei a escrever outras em seguida. Então eu tive por um momento muito contato com a questão da escrita para o teatro e as adaptações para o palco. E isso me envolveu profundamente, uma vez que eu vinha dessas formações universitárias onde se debatia demais a questão política. Estávamos nos anos sessenta e oito, sessenta e nove, setenta. Então o meu o “jornalzinho” da faculdade era voltado exclusivamente para se debater essas questões e eu participava, nunca fui líder estudantil, mas participava das passeatas todas. Esse era o nosso ponto principal, buscar uma justiça social, econômica, política e com isso a minha primeira peça já foi baseada na Mais valia, do Marx. Foi uma metáfora das diversas formas de luta para conscientização das pessoas em relação às injustiças sociais, as opressões, os grupos dominantes e a partir desse primeiro espetáculo todos eles se tornaram a referência nesse ponto, nessa questão. Eu não sabia e não saberia como escrever qualquer outra coisa que não tivesse ligada imediatamente à oportunidade de dar ao público uma conscientização dessas questões sociológicas. E isso nunca mais me abandonou. Durante, depois, a minha carreira toda de atriz, que eu saí de Curitiba e fui trabalhar no Rio de Janeiro com diretores de muita experiência, como Ademar Guerra, depois em São Paulo com Antunes Filho, com José Antônio Martinez Corrêa e outros diretores, sempre a minha escolha eram em peças que tivessem essa conotação. E nunca deixou o meu trabalho de ter uma relação com essa possibilidade de mexer, transformar um posicionamento da plateia de passivo para ativo. Que elas percebessem, as pessoas que assistissem esse teatro, percebessem que poderiam transformar a sua vida para melhor, para mais justa, para mais ampla, para mais humanidade, para mais amor, para mais liberdade, que são as palavras que eu uso muito para definir esse tipo de teatro.

Então as minhas referências na época eram todas as que a contracultura levantou: Grotowski, os japoneses, Boal, Richard Schechner, nos Estados Unidos. Todos eles que mexessem profundamente com as estruturas, o Eugênio Barba e Dario Fo, todos que mexessem com essas estruturas que empedram o andamento do indivíduo.

Então o meu teatro, por mais que tenha se tornado aos poucos solo performance, isto é, eu mesmo escrevia, dirigia e atuava, mas tinha a intenção primeira de que o espectador sáísse do teatro quase que sensação plena de que ele era o autor também da sua vida e da sua experiência grupal.

E você lançou o manifesto lá por 87?

87. Foi quando eu tive o meu convite para me apresentar nos Estados Unidos, depois de ter apresentado um solo escrito por Dario Fo e Franca Rame: “Um orgasmo adulto escapa do zoológico.” Eu apresentei no Uruguai e aí, em con-

tato com a diretora, do La Mama, que é um teatro de vanguarda nos Estados Unidos, ela me convidou para que eu me apresentasse lá e que levasse o espetáculo que eu quisesse.

E como eu já estava estudando há algum tempo esse tema da Mary Stuart, através de uma peça de uma italiana Dacia Maraini, que tinha escrito uma peça para duas atrizes se revezando, fazendo a Mary Stuart e sua criada, Elisabeth e sua criada. Eu achei o jogo dramático muito interessante e a partir dali comecei a ler todas as referências que tinham sobre o tema, Mary Stuart em teatro, a peça do Schiller e todas as outras e biografias.

E enfim, fui me integrando demais a esse tema, ao mesmo tempo em que eu não conseguia fazer a peça da Maraini exatamente como estava escrita, porque faltavam situações que eu queria dizer e que não constavam na peça e sobravam outras que interessavam a ela dizer que a mim não interessavam. Então, quando eu vi eu fui escrevendo uma nova peça, por mais que eu tenha convidado até a Maraini para vir da Itália assistir a estreia. E ela foi. Mas quando chegou lá, a peça já estava completamente refeita, reescrita e ela mesma disse: “Olha, obrigada por você ter partido do meu tema, mas agora essa peça não tem nem como eu cobrar direitos autorais. Essa peça é tua e você a registra como sua autoria. São duas peças diferentes”. E a diretora do La Mamma, a Ellen Stewart, gostou demais da peça. Houve uma repercussão da imprensa muito grande e lá é um teatro que, por natureza, as peças ficam somente três semanas em cartaz. O que interessa é lançar o espetáculo novo, experimental. Se fizer sucesso, ela diz: “vai pra Broadway se quiser, mas não fica aqui. Aqui é para lançar experiências. É um local de experiência.”

Então, a partir daí, ela me convidou para todo ano estrear peças minhas novas lá. E foi o que eu fiz. Mas durante esse processo da apresentação de Mary Stuart que foi uma coisa, assim, bastante bombástica porque saiu uma chamada na primeira página do New York Times para ler a crítica na página de críticas, porque era uma peça importante, uma dramaturgia interessante, nova, vinda de uma mulher sul-americana. Então, com isso eu ganhei essa credibilidade para poder levar todos os anos lá. E como os Estados Unidos, diferentemente do Brasil e dos países latino-americanos em geral, há uma memória de atos, de ações. Então, cada vez que eu estreava, antes de estrear já saía como peça indicada da semana nos jornais importantes, como o “The Village Voice”, e o próprio New York Times e outros jornais, fora os latinos também, que cobriam muito isso. Então eu tinha um público muito bom. Apresentei nos teatros que lá tem um conglomerado. São quatro salas de teatro. Comecei numa sala pequena e passei a me apresentar depois na sala principal, que era a sala grande, para eventos completamente internacionais consagrados. Mas passei para lá. Muitas vezes me apresentei lá, então foi a minha casa lá em Nova York, que culminou com o convite da New York University para dar aulas sobre o meu Teatro Essencial no curso de Performance Studies, que é considerado o melhor curso de performance dos Estados Unidos.

Então, esses convites internacionais foram surgindo independente das minhas apresentações nos Estados Unidos porque a partir de festivais que eu mencionei, no Uruguai, onde eu conhecia Ellen Stewart, outros produtores de outros festivais estavam lá e também me convidaram para Espanha, para a Alemanha. E em cada lugar que eu ia e me apresentava, outros produtores de outros festivais convidavam para seus países. A Escandinávia, apresentei na Suécia, na Dinamarca, voltei várias vezes pra Alemanha, apresentei depois na Ucrânia, em Moscou também. E Romênia, Israel... Tudo isso foram de contatos a partir de apresentações em festivais internacionais.

E digamos que o Teatro Essencial tenha brotado no La Mama? Assim, a primeira vez em que você esboçou?

Sim, porque foi lá que a minha primeira peça escrita, lá com dezoito anos, se tornou uma coisa sólida e que eu pude identificar como uma teoria a ser proposta chamada Teatro Essencial e publicada em um manifesto, no livro, que então teve esse nome e levou aí já a umas palestras que eu tinha dirigido em alguns teatros para onde eu tinha levado outros espetáculos do meu repertório.

O manifesto então é quase como uma confirmação do que você já vinha experimentando no seu corpo?

Exatamente. Ele foi o reconhecimento. Eu fiz uma tese daquilo que eu estava vivenciando já há algum tempo e que eu percebi que tinham fatores que se repetiam e que se formavam como um quadro definitivo de uma linha de trabalho. Isso foi reconhecido depois por uma importante publicação chamada TDR (Theatre Drama Review). Foi publicado ali meu manifesto como uma espécie de aval do que se lança como novo. Uma vez que consta ali no TDR é porque já existe como algo fixo, determinado e uma proposta estética e política, né?

E você acha hoje que depois de mais de cinquenta anos de carreira seria uma busca a cada espetáculo ou um sistema com conceitos prévios e já estabelecidos?

É um sistema com conceitos prévios e estabelecidos que, se seguidos conforme eles estão determinados, propostos e registrados, eles proporcionam um espetáculo com essas características que eu citei há pouco, de mexer com o espectador de forma a emocioná-lo para que ele cresça, para que ele mesmo desenvolva suas próprias ambições de um humanismo mais efetivo e qualificado e em ação, em ato. Agora, é claro que no desenvolvimento da minha carreira eu estou indo para diversos lugares, eu vou me expandindo.

Ultimamente, minha última peça que foi sobre Clarice Lispector é praticamente uma leitura dramatizada onde eu dou importância que a palavra tenha o gesto contido nela mesma, porque uma vez eu cheguei a escrever, assim, como um devaneio de que eu adoraria um dia chegar num teatro, no centro do palco, não falar nada, não dizer nada, não mexer nada e ainda ser teatro, só pela energia da presença do ator consolidado com seu tema. E isso é uma coisa que eu tenho tentado fazer a partir desse espetáculo “Clarice Lispector”, onde eu leio o papel na mão, mencionando também o fato dela ser escritora, que o papel era a sua matéria prima, então usando como elemento cenográfico também e lendo, dando uma noção de que o olhar do ator lendo a palavra escrita, recém escrita pela autora, dava uma mobilidade, um movimento, mesmo que o corpo não precisasse mais fazer tanta acrobacia, tanto desenvolvimento dentro do espaço como eu fiz em outra época, mais jovem. Acredito que é uma evolução e isto está se tornando uma trilogia. Agora eu estou trabalhando num segundo espetáculo de uma poeta polonesa que carrega a mesma característica deste espetáculo da Clarice, só que no da Clarice eu chamei um diretor e um dramaturgista pra ainda ampliar esse meu campo, trocar com outros pares com quem eu me identifico, eles vieram trazer suas contribuições. Mas nesse não, nesse segundo da trilogia, que se chama “Não sei”, esse trabalho eu estou sozinha, eu mesma me auto dirigindo, mas ainda com a ideia do papel da poeta na mão e com uma tentativa de tornar movimento agilidade mesmo sendo aparentemente uma leitura dramatizada, que não é exatamente, há uma diferença, é um teatro essencial.

Então aquele desejo de pela presença imantada ainda se ter ali em cena uma energia absolutamente teatral ainda está como perspectiva?

Ainda está como perspectiva, ainda não atingi, ainda não cheguei lá, ainda preciso dizer as palavras e ainda preciso tornar o espetáculo cheio de intervenções coreográficas com músicas, canções onde eu faço algumas enunciações de coreografia. Elas não chegam a ser as coreografias que eu fazia com as outras peças que se dirigiam mais à coreografia das palavras e das cenas, essas são mais coreografias das canções. E nesse espetáculo atual que estou elaborando, como ele é um espetáculo pós-pandemia e pós-Bolsonaro eu dei ênfase para que ele fosse da delicadeza, da poesia, que é o que um mundo violentíssimo como o que estamos passando agora no Brasil, onde a gente vê a violência de todas as formas possíveis, exacerbadas e em qualquer assunto, sejam assuntos mais libertários como a discussão de gênero ou discussão de racismo, há uma predominância de uma violência um pouco perigosa porque nem sempre dirigida ao ponto primordial onde ela provocou, sobrando violência para todos os lados. Então nesse “Não sei” eu dei ênfase na poesia pura porque como é poesia eu vou para a delicadeza desse momento em que se concebe aceitar a poesia como linguagem completa.

E qual é o seu trabalho de apropriação da palavra dessa poeta? Como é esse processo de apropriação da palavra para que seja um testemunho próprio do performer em cena?

Primeiro já foi na escolha dos poemas porque ela tem muita coisa escrita, a Wislawa Szymborska. Eu li tudo e fui selecionando aquilo que eu entendia como tão idêntico ao que eu compreendia que era quase meu, de tornar-se possível de levar a minha embocadura. E isso eu fui fazendo nas minhas seleções desses temas, desses poemas, de forma que foi se tornando um manifesto, um outro manifesto meu do momento atual onde digo ao outro, ao meu companheiro que está sentado na plateia, porque e como a gente pode se salvar na leveza e na força dessa leveza. Porque ela era extremamente ligada politicamente e os poemas dela são de uma beleza poética incontestáveis.

Você compara traduções para se aproximar?

Sim, eu procuro e leio também em outro idioma, nos idiomas que eu domino, leio o mesmo poema para mim, para efeito de estudo, para compreender e para inclusive tomar uma pequena ou uma ou outra liberdade de escolher mudar uma palavra de uma tradução a outra onde me parece que é mais contundente, mas isso me parece que é um trabalho muito sutil, onde eu procuro não interferir na obra e estar no palco como se eu tivesse acabado de escrever aquilo.

Para mais de cinco décadas praticamente sempre sozinha em cena, qual seria o diferencial que o solo tem dentro de um vasto panorama pós-dramático que nós vemos hoje nas artes cênicas no Brasil?

Ah, eu acho da maior força, eu acho que está cada vez mais forte, cada vez mais importante e necessário. E posso citar com grande certeza os trabalhos que eu vejo como o teu, como o do Wallace Dutra e de tantos outros que estão trazendo uma importância dentro do panorama nacional que é transformativo e marcante, além do mais, isto é, tem um antes e depois deste solo que está sendo feito agora. É necessário esse solo, é um solo que arrebenta com inúmeros padrões antigos e vem com uma força de frescor, de um poder transformativo, não o poder opressor, necessaríssimo. Eu vejo suas coisas e fico fascinada por isso, o quanto ele é autoral. Ele desfaz tudo o que você por um acaso tenha compreendido através de aulas minhas ou dos seus estudos. A sua autoria é tão total, é tão “aggiornada”, como diria o italiano, é tão atualizada que é seu. Não tem um início, não tem um antes, ele começa em você. Então isso torna de uma novidade, de um frescor, de uma necessidade orgânica e eu adoro ver isso.

Você acha que é importante – em termos de linguagem para o teatro essencial – distinguir ator e performer?

Eu acho que é quase uma questão semântica porque o ator está mais disponível a qualquer tipo de interpretação. Pode ser uma interpretação do texto e da defacetação que um diretor possa fazer desse texto e o performer a gente já qualifica como aquele que ele mesmo faz isso tudo sozinho. Então semanticamente a gente não tem melhor solução do que separar essas duas palavras. Mas os dois, claro, que o ator solo pode ser chamado de ator e de performer da mesma forma, estão ambas corretíssimas, de todos os pontos de vista. Mas eu acho que o performer qualifica mais esse caminho todo que ele faz da descoberta daquilo que lhe serve para dizer, daquilo que ele quer dizer, daquilo que ele quer ser autor, mesmo que não tenha sido escrito por ele. Como você faz com o Leminski e com tantos outros, eles se tornam seus, da sua vivência, diferentemente do próprio Leminski recitando textos dele. Torna-se uma obra teatral a partir do performer Luca. Então isso eu acho da maior importância que exista, sobreviva e se afirme cada vez mais.

Você fala tanto do Leminski que eu tenho vontade de retomar aquele trabalho, que aquele trabalho é uma delícia.

Você pode, você tem um repertório, Luca. Tudo o que você já fez faz parte do seu repertório, você pode voltar a qualquer hora.

Pois é. Nossa, e você falando eu agradeço imensamente pelo furo de reportagem, lógico que eu não vou falar pra ninguém, mas eu acho que você ainda não divulgou seu novo solo

Não, só pra você.

Eu trabalhei com poemas dela no semestre passado. Nossa, fiquei assim quando você falou. Trabalhei com o poema do grão de areia. Acho ela fantástica.

Ela é incrível.

Deixa eu te perguntar, para o jovem que nunca ouviu falar em Teatro Essencial, muito menos em teatro de fricção, como você explicaria como se dá isso?

É porque a gente pode partir da ideia contrária que é aquele teatro feito por uma companhia que escolhe um texto, daí passa pela visão do diretor que daí vai determinar que o ator tenha certa interpretação determinada pelo diretor e pelo autor e assim construam uma ficção, onde o espectador a ele lhe resta ler aquela ficção de uma forma um tanto quanto “voyeurística”, porque

ele não pode fazer nada com aquilo a não ser decifrar o que o autor, o ator e o diretor estão querendo dizer. Na fricção, o espectador é conclamado a ele estar interpretando esse performer que trouxe a ele a sua própria visão, isto é, ele já está condensando toda uma visão única e dirigida especialmente de um a um, na plateia. Porque cada um terá uma visão de uma determinada camada de leitura. Aquele que tem capacidade de interpretar mais o que está sendo dito por uma questão cultural ou de informação, ele vai mais a fundo naquilo que o performer está comprometido. Aquele que tem uma informação mais rasa, ele terá outra leitura, mas todas elas serão sempre libertadoras, mas nunca passivas, nunca “voyeurísticas”, sempre altamente colado à emoção do performer. Então ele se transforma junto com a emoção do performer, essa é a fricção.

E você acha que para uma pessoa que não te conhece, não conhece o Teatro Essencial, teria uma porta de entrada, assim, uma peça que você escolheria para dizer que é quase um cartão de visitas do tipo de proposta?

Não, eu acho que todas que passaram no meu repertório, igual às suas que você está formando, são momentos onde eu estive completamente identificada. Seja lá em “Mary Stuart”, “Des-medeia”, “Desobediência Civil”, “Fax pra Colombo” ...

Você considera que você tenha aposentado, por exemplo, “Mary Stuart”? Completou um tema, um ciclo?

Não, não. Eu não experimentei ainda se fisicamente eu tenho... agora com 72 anos... se eu tenho condições de fazer aquelas coreografias todas que envolvem...

Eu ia perguntar como você sente no corpo assim...

Não sei, porque eu não experimentei. É uma questão ainda a ser... está um pouquinho mais a frente disso.

Você se lembra quando foi a última vez que você fez ela (Mary Stuart)?

Mary Stuart não, mas eu fiz “Vozes Dissonantes” há três anos no teatro municipal e tocou muita gente. Eu até achei que eu estava um pouco fora do peso, excessivo, e achei que eu não ia nem saber fazer e no fim saiu tudo conforme ela foi escrita e coreografada e não houve diferença nenhuma. Esse momento do sobrepeso passou completamente, então não sei nem... eu não experimentei ainda, mas está nos meus programas, depois de fazer essa trilogia dessas, digamos, leituras dramatizadas.

A trilogia se completaria com um terceiro além do “Abjeto-sujeito”?

Com um terceiro, isso... além do “Não sei” e aí vem uma outra na mesma estrutura dramática, onde eu tento fazer o menos possível de movimentações, de alcançes de corpo no espaço, mas trazer através da palavra a força interpretativa corporal na própria palavra. Pelo ritmo, pelo tempo, pela entonação e pela respiração.

E é uma trilogia por você estar mais porosa a materiais dramáticos de outros autores?

Mas eu sempre estive...

Ou por uma pesquisa?

Por uma pesquisa.

Corporal, talvez?

Sim, porque foi me levando. A minha idade foi me levando a isso e eu fui querendo ver como é que era. Fui querendo descobrir como é que era fazer uma coisa com menos desenvoltura corporal dentro do espaço. Como é que ficaria? Como é que poderia virar teatro? Dentro daquela ideia magnética de ficar não fazendo nada e ainda ser altamente teatral. Ficar ainda no meio desse caminho, ainda não cheguei lá, não sei se chegarei, mas fica como perspectiva. E nesse ínterim eu vou fazendo isso. Depois eu quero ver se recupero alguma do repertório. São coisas que vão ficando no horizonte.

Você se cobra muito?

Sim, sempre (risos). Mas não tem como não né, Luca?

Mas você acha que pode atrapalhar um pouco?

Não, eu acho que não tem outro jeito de não ser altamente, de ter uma expectativa de você levar o melhor que você pode dar ao público. Não dá pra fazer pela metade ou por três quartos ou um tanto ou se proteger de entregar. A entrega tem que ser cem por cento, que grau estiver você dos seu cem por cento. Ela tem que ser os cem por cento que você tenha.

E você mantém uma rotina de treinos?

É... eu tenho os meus treinos, mas eles são altamente pessoais. São coisas assim onde eu acho que eu preciso mexer, desenvolver, onde eu acho que ali me ajuda

a expandir mais. Não é baseado em nenhuma teoria, em nenhum tipo de método. Foram coisas que eu fui aprendendo comigo mesma dentro dos meus aquecimentos, dentro daquilo que eu precisava fazer, o que que eu tinha que exercitar antes para poder realizar determinado movimento e isso tudo como eu já falei vai me trazendo uma espécie de construção de banco de dados de movimentos. Porque muitas vezes nesses exercícios surgem um tempo, um ritmo, um andar, uma mexida de corpo diferente, onde isolamentos do corpo são usados, em que eu vejo que pode ser uma cena, pode ser aplicado a uma cena e que no momento eu ainda nem tenho essa cena, mas quando eu entro para fazer determinado trabalho eu vejo “puxa, olha, aquele momento eu posso usar aqui, e aplicar aqui”. E aí então esse banco de dados vem à tona e me serve muito.

Eu ia perguntar pra finalizar, mas acho até que você já tenha respondido - de alguma maneira - o que que você ainda não fez que gostaria de fazer?

Ah, vai ser esse negócio de ficar parada e ainda ser teatro (risos)

Eu acho que você é a única no Brasil que teria condições de fazer isso.

Ai, Luca, espero! Nem que isso fique sendo um objetivo, entende? Nem que isso fique sendo um ponto a se mirar e isso serve. Ele é útil.

Eu pude vislumbrar isso naquela entrada de ABJETO-SUJEITO

É, eu estou tentando um pouquinho ali.

Quase um Kazuo Ohno demorando pra chegar no meio do palco.

É, umas enunciações estão surgindo, mas ainda sem essa completude toda que espero ter.

Ah, mas eu acho que consegue sim. Você tem uma energia teatral fora de cena e dentro de cena.

Legal, brigada! Valeu pra você?

Adorei!

Que bom, meu querido.

Obrigado pelo seu tempo.

Imagina, eu adoro estar com você.