

# O *Performer essencial* de Denise Stoklos fará sempre teatro “essencial”?

IPOJUCAN PEREIRA DA SILVA

**RESUMO:** Este artigo analisa as características do espetáculo solo no *Teatro Essencial* de Denise Stoklos, investiga e organiza os processos de atuação do *performer essencial*, por meio de pesquisa de gabinete, entrevistas e alguns espetáculos da atriz. Aponta-se que esse processo de atuação imbrica com o cotidiano e conduz o ator a se manter em estado de autopercepção, captando os elementos que farão parte da dramaturgia e fazendo com que articule o corpo e a voz, de modo a estimular no espectador percepções diferenciadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Performer essencial*. Atuação solista. Denise Stoklos.

**ABSTRACT:** This paper analyzes the features of the solo performance by Denise Stoklos in her concept of the “Essential Theater”. Investigates and organizes the processes of performance of the “essential performer” by means of desk research, interviews and some performances by actress. It suggests that this process from the performance imbricates with daily life, and leads the actor to be in a state of self-perception, capturing the elements which will be part of the dramatic and articulating both body and voice to stimulate the spectator to differentiated perceptions.

**KEYWORDS:** Essential Performer. Soloist Performance. Denise Stoklos.

---

## Introdução

Por onde se apresenta, Denise Stoklos<sup>1</sup> é aplaudida e admirada pela crítica especializada e tem sido objeto de estudos teóricos em universidades, principalmente no exterior, que tentam destrinchar seus métodos e mensagens. Dentre os vários prêmios e homenagens que recebeu, destacam-se o de Melhor *Performer* no *Festival de Artes de Edimburgo* – o mais importante festival de artes do mundo – em 1994 e a medalha de honra da *Ordem do Rio Branco*, em 1996, outorgada pelo Itamaraty a personalidades de destaque que engrandecem o nome de nosso país.

Em 1979, doze anos após o início de sua carreira, especializou-se em mímica, em Londres, onde também desenvolveu seu primeiro solo: *Denise Stoklos – One Woman Show*. A sua busca por uma linguagem própria levou-a a desenvolver vários solos até estreiar, em 1987, o consagrado *Denise Stoklos in Mary Stuart*, em Nova Iorque, na comemoração dos 25 anos do Teatro La Mama, desde essa época, é convidada a estreiar todas as suas produções. Esse é o marco inicial de uma trajetória de pesquisa cênica e que passou a ser denominado por ela *Teatro Essencial*.

A estrutura de seus espetáculos, a partir desse momento, passa a ser feita de monólogos, músicas e gestualidade no espaço, na utilização de um mínimo de elementos cênicos e na exploração máxima do corpo e da voz do *performer essencial* – assim denominado o atuante no seu teatro.

Em seu manifesto, *O performer essencial fará sempre teatro político. Instrumentos. Finalidade. De que cura se trata?* (STOKLOS, 2001, p.5), ela afirma que o *performer essencial* não lida com personagens e sim com personas, que há *in-corporamento*<sup>2</sup> das opções do próprio *performer*, à vista do público, na atualidade de sua performance (STOKLOS, 2001, p.5). Ao assisti-la em seus solos, fundamentados em tais princípios, é impossível não se espantar com a força e o magnetismo de sua presença em cena. Será isso apenas o carisma da atriz ou consequência desse *in-corporamento*? Se for resultado do *in-corporamento*, quais serão os passos seguidos para obtê-lo?

A busca por um trabalho de ator com maior autonomia no processo criativo, que não se subjugasse mais à hierarquia das produções e nem ao império do texto, com conhecimento técnico de sua arte para poder criar de maneira mais independente, se tornou o epicentro de toda a pesquisa de Stoklos. O teatro solista, proposto por ela, exige que o atuante no desempenho das funções necessárias para a realização do acontecimento teatral, estimule-se a ir além das obrigações costumeiras de um ator, pois, além de cumprir a função de intérprete, ele acumula

---

1. Este trabalho é fruto da pesquisa de mestrado *O Teatro Essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação*, desenvolvida nos anos de 2005/08 junto a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação do prof. dr. Felisberto Sabino da Costa. Trabalho disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-20052009-125955/pt-br.php>.

2. Jogo proposto por Denise Stoklos com a palavra incorporamento, para dar a entender que o atuante deve corporificar, fisicalizar todos os estímulos e impulsos que o atravessam durante a apresentação.

a autoria, a criação, a produção, a execução, a responsabilidade e a gestão da obra cênica. Dessa maneira, esse seu teatro configura-se como um espaço aberto à experimentação, com uma estrutura de produção autônoma, descompromissado com a cultura acadêmica estabelecida como indicador de qualidade para o universo teatral e com a veiculação de ideologias oficiais.

Partindo do pressuposto de que todos os espetáculos da carreira de Denise Stoklos apresentados a partir de 1987 até o presente momento são considerados por ela como *peças essenciais* – assim denominado o espetáculo construído dentro dos preceitos do *Teatro Essencial*, qualquer um dos espetáculos tomado como exemplo, a partir dessa data, reúne em si os aspectos necessários para o estudo e compreensão do que é o *Teatro Essencial*. Sendo assim, para este artigo foram escolhidos somente os mais exemplares, tanto no que diz respeito às características espetaculares e dramáticas, quanto aos procedimentos técnicos empregados pelo *performer essencial* na constituição de um sistema de atuação pessoal.

### Uma Proposta Brasileira<sup>3</sup>

Em dezembro de 1986, com uma bolsa concedida pela Fundação Fullbright, Denise Stoklos embarcou para Nova Iorque a fim fazer um estágio de três meses no American Mime Theatre<sup>4</sup> que ficaria inconcluso. Ela alegou maior interesse pela busca de um virtuosismo técnico, e acabou por entrar em desacordo com as exigências da instituição quanto à obrigatoriedade de se ter e manter nos estreitos limites de linguagem da mímica. Em uma de suas últimas entrevistas antes da viagem de estágio, é possível observar sua preocupação com relação ao papel transformador que o teatro deveria ocupar na sociedade:

Hoje, o povo vai ao teatro para ter uma vivência bem superficial, alienada no sentido *essencial*. No máximo o teatro é catártico. Mas não provoca aquela fisgada na estrutura emocional. Não promove rupturas, nem crescimentos... A proposta é quebrar as referências rítmicas. E, com, isso provocar uma emoção de dilatação da vivência [...] A mímica é uma experiência anárquica (O ESTADO DE SÃO PAULO, 21.10.1986, p. 6, grifo nosso).

A busca por um teatro engajado com questões relevantes e urgentes, que transforme o espectador e vá além do simples entretenimento faz com ela rompa definitivamente, segundo ela, com o supérfluo e alienante da linguagem mímica. Ainda em Nova Iorque, Stoklos aceita o convite da diretora artística do Teatro La Mamma<sup>5</sup>, Ellen Stewart, para fazer uma residência

3. Título homônimo do manifesto *Uma Proposta Brasileira* (em STOKLOS, Denise. *Teatro Essencial*. SL, SN, 1992).

4. Fundada em 1952 por Paul J. Curtis, é a mais antiga escola de formação e companhia profissional de mímica em atividade nos EUA até os dias atuais.

5. Fundado em 1961 no Greenwich Village por Ellen Stewart, na esteira do movimento off-off-Broadway, se tornou uma importante e renomada instituição cultural norte-americana de apoio ao teatro experimental.

artística, com total liberdade de pesquisa e criação, que resulta na estreia do solo *Denise Stoklos in Mary Stuart*, adaptação do original *Mary Stuart* de Dacia Maraini, em 1987. Esse momento é crucial em sua carreira, um divisor de águas, pois é nessa sua estada nos EUA que ela encontrará as bases do seu *Teatro Essencial*.

Na época, em entrevistas concedidas aos jornais estadunidenses, Denise Stoklos já expressava os conceitos do seu *Teatro Essencial*, cuja ideia surgiu concomitantemente à montagem da peça. O *Manifesto do Teatro Essencial*, escrito posteriormente, expunha as memórias de infância, as opções políticas, os caminhos profissionais, enfim, o pano de fundo da busca de uma expressão artística que sintetizasse sua história de vida. No manifesto é proposto para o trabalho de atuação a exacerbação da “força da presença viva do ator” (STOKLOS, 1992, p. 5), em detrimento do que é considerado como decorativo e descartável – a caracterização, o cenário, a sonorização, os efeitos. O espaço cênico seria neutralizado para destacar a figura do ator, sua presença em cena, que aqui, em sua proposta está associada ao uso das idiossincrasias como forma de “presentificação” de si e gravitação da atenção do espectador. O que está descrito nesse manifesto como objetivo para o *Teatro Essencial* propõe:

Usar (...) o *know-how* de sobrevivência do brasileiro que é feito às suas próprias custas, apenas com a resistência física e mental, intelectual. Juntar o som e a imagem do ator, seu corpo e sua voz em uma combinação sofisticada, com a mesma valorização qualitativa e quantitativa (STOKLOS, 1992, p. 50).

A escolha de Stoklos de utilizar a forma do manifesto para levar a público as suas ideias formais, conceituais e políticas remete-nos a outros realizadores cênicos que fizeram uso deste mesmo recurso para refletir sobre suas pesquisas estéticas. Um exemplo é Tadeusz Kantor<sup>6</sup>, que, em vez de produzir uma obra teórica específica, levava a público suas reflexões sobre o seu teatro por meio da escrita de um manifesto, que sempre acompanhava o lançamento de um novo experimento cênico. O desenvolvimento do *Teatro Essencial*, no qual não há a fixação de um conjunto objetivo de técnicas norteadoras do fazer, muito se assemelha ao processo de Kantor, o qual também não passou por uma sistematização definitiva, dando-se preferência ao exercício da prática como gerador de novas indagações.

As proposições teóricas iniciais de Stoklos foram buriladas, definidas, condensadas e descritas por meio de outros manifestos, notas, reflexões, textos dramaturgicos e, é claro, aplicadas e desenvolvidas em seus próprios espetáculos. No manifesto, *O performer essencial fará sempre teatro político. Instrumentos. Finalidade. De que cura se trata?*, de 2001, por exemplo, aparece pela primeira vez o emprego do termo *performer essencial*, que é a denominação dada a todo aquele que atua dentro dos preceitos do *Teatro Essencial*. Inquirida sobre o porquê da criação de tal nomenclatura específica, pois as duas designações, ator e *performer essencial*, são encontradas indiscriminadamente nos seus escritos, Denise explica:

---

6. Tadeusz Kantor (1915 – 1990), pintor, cenógrafo, encenador e autor polonês, fundador do grupo teatral Cricot-2 e conhecido sobretudo pelo seu “Teatro da Morte”.

Quando a gente fala ator, a gente pensa que o ator vai lá fazer o texto do Arthur Miller, dirigido por Peter Brook. *Performer* não tem diretor nem autor. Ele vai lá e cria com o corpo dele, que nem a Marina Abramovich. E esse é o caso do *Teatro Essencial*, porque o ator não vai reproduzir o que qualquer outro ator vai fazer. Ele vai criar de acordo com a estatura dele, com o tamanho do nariz, das mãos. Ele vai fazer sempre de acordo com a idiossincrasia dele. Então é único! Daí *performer* é um pouco mais próximo do que ator. Parece que dá mais espaço para esse nosso ator do *Teatro Essencial*, quando ele cria o que ele vai dizer (STOKLOS, entrevista concedida a Ipojucan P. Silva).

Apesar de essa visão identificar o campo de atuação do ator restrito à existência de uma literatura dramática como principal responsável pelo acontecimento teatral, há diferenciação aqui entre os dois termos: “*performer* como aquele que realiza uma encenação de seu próprio eu [e] o ator [como aquele que] faz o papel de outro” (PAVIS, 1999, p.285), e tem o objetivo muito claro de reivindicar o lugar de senhor da cena para o *performer essencial*. Vale ainda ressaltar que os manifestos sobre o *Teatro Essencial* registram a evolução dessa linguagem, e o que pode parecer contraditório, rígido, ou até mesmo ingênuo em uma determinada época, faz parte de um vasto processo de depuração. A apropriação do termo *performer*, nesse caso, por exemplo, catorze anos depois da escrita do *Manifesto do Teatro Essencial*, pode ser vista como uma intenção de situar melhor a ideia de atuação descrita ainda de forma rudimentar no manifesto de 1987.

A proposta do *Teatro Essencial* é a instauração de uma nova linguagem, cuja especificidade está centrada na corporeidade, e o que nos interessa destrinchar agora é o desdobramento técnico dessas teorias. Espalhados pelos escritos de Denise Stoklos, e sem uma sistematização objetiva, a proposta de instrumentalização do *performer essencial* está baseada em três elementos: no corpo, na voz e na intuição. Cada um deles se desdobra em três: o aspecto corporal em espaço, gesto e movimento; o vocal em palavra, sonoridade e canto; o intuitivo em ritmo, emoção e dramaturgia. Contudo, nessas abordagens teóricas não é definido claramente qual é o treinamento técnico para que o atuante desenvolva essa proposta de instrumentalização. Encontra-se algo a respeito, em uma entrevista concedida por Stoklos, em um esclarecimento mais objetivo da aplicação prática do aspecto intuitivo ou “intelectivo”:

São treinamentos físicos diversos, principalmente, relacionados com impulsos, diferentes associações de tempo em uma classe de movimento e sua fragmentação. [...] Por exemplo, se quebro um copo, se o pego lentamente, minha atitude, meu ritmo já revelam minhas idéias; se eu levanto o braço com ímpeto para frente tenho uma atitude agressiva, mas se o faço lentamente, minha atitude é carinhosa, amigável [...] Isto tem um significado que não precisa de códigos. É uma tradução da palavra. (*apud* ROMERO, 1987, p. 20-21, tradução nossa).

A tríade ritmo/emoção/dramaturgia, ou pensamento, que constitui o aspecto intuitivo, tem na verdade a expressão rítmica como ponto de contato entre o sentimento e o raciocínio. A

acepção da palavra ritmo na arte se refere geralmente à percepção da evolução no tempo e no espaço de elementos expressivos. A menção feita por Stoklos, associando o ritmo à capacidade intelectual, sugere a ideia de que o *performer essencial* deverá administrar a energia corporal para dar a expressividade desejada ao movimento e estimular sinesteticamente o público a outras leituras estéticas, resultando nas diferentes qualidades das atitudes.

Vamos encontrar uma proposição semelhante nas teorias da Rítmica de Èmile Jacques-Dalcroze<sup>7</sup>, para quem essa consciência era “também a faculdade de captar as relações entre os movimentos físicos e os intelectuais, e de sentir as modificações que imprimem nesses movimentos os impulsos da emoção e do pensamento” (*apud* BONFITTO, 2002, p. 12). As pesquisas de Dalcroze investigavam as relações entre o sentido da música e a expressão do movimento, entre a voz e o gesto, entre o movimento interior e o exterior, resultando na ideia de que por meio do senso rítmico muscular se materializam no corpo tanto o tempo quanto às variações espaciais.

Partindo de outro trecho do manifesto, *O performer essencial fará sempre teatro político. Instrumentos. Finalidade. De que cura se trata?*, encontram-se pistas acerca da transposição dos três aspectos supracitados – corpo, voz e intuição – em proposições cênicas:

Para o *performer essencial*, seu instrumento é o espaço e como ele se desloca ali [...] onde colocar seu corpo fora da *força gravitacional* [...] na sua cena seu material é como ele realiza a expressão e não a evocação em si dela [...] *Quanta energia ele impõe a seu corpo*, que partes de seu corpo são requisitadas para a *execução daquele movimento: isso será sua mensagem* (STOKLOS, 2001, p. 5, grifo nosso).

O discurso do *performer essencial*, o que ele deseja comunicar, é materializado na forma como ele se movimenta em cena. O sentido da sua enunciação está presente no aspecto assumido pela vibração sonora ao se deslocar pelo ambiente e não no conteúdo semântico das palavras. A gestualidade não é para ser compreendida por meio da sua tradução sígnica, e sim pela sua plasticidade. Espaço e qualidade de movimento podem ser assumidos dessa forma como os eixos norteadores da encenação.

Dessa maneira, o que se espera ver em cena é um corpo submetido a uma força externa e optando sobre como se mover, a vontade do *performer essencial* em não se deixar manipular pela fisicalidade do ambiente. O seu gesto, sua mensagem, é a expressão das suas decisões no trato com a força da gravidade. Para expandir o entendimento dessa proposta, tomemos

---

7. Pianista e professor de música do Conservatório de Genebra, inicia uma pesquisa a partir da última década do século XIX que o levará a criar a Ginástica Rítmica, ou simplesmente Rítmica. Suas teorias influenciaram vários outros criadores, como Jacques Copeau, que incluiu a Rítmica na Ècole du Vieux Colombier, e Adolphe Appia, que colaborou nas investigações de Dalcroze de 1906 a 1926.

8. Doris Humphrey (1895-1958), bailarina, professora e coreógrafa americana, ex-aluna da Denishaw-school, uma das primeiras a privilegiar o trabalho espacial do bailarino e as noções de queda e recuperação na dança.

como exemplo as ideias de Doris Humphrey,<sup>9</sup> que fundamentou toda a sua técnica de dança moderna em duas possibilidades: afastar-se de uma posição estática de equilíbrio e voltar a ela, denominada por ela de *fall-recovery*, como nos esclarece Sônia Machado de Azevedo:

Para ela, o ritmo fundamental é o ritmo motor, que acontece na relação do homem com o espaço, via movimento. Esse movimento humano primordial é aquele que envolve a resistência à força da gravidade; força essa que continuamente o ameaça em seu equilíbrio e segurança. *O esforço humano, na luta contra a gravidade, é o centro de sua dança dramática*: o homem coloca-se entre a tensão ocasionada pela possibilidade de queda e o risco do abandono. (2002, p.76, grifo nosso)

A trajetória de um movimento é traçada entre duas posições de equilíbrio estático, como estar de pé e caído no chão. O tempo e o ritmo passam a ser medidos pela aceleração de queda ou de recuperação, e pela quantidade de movimentos de um ponto a outro do trajeto. A energia empregada na acentuação e o ponto da trajetória no qual ela incide vão denotar a expressividade, isto é, raiva, docilidade, dúvida, calma etc. O manejo das linhas, planos e volumes, assim criados pelo corpo, levarão à constituição de uma coreografia, ou partitura, que será o “texto” cênico, o que nos conduz novamente à proposta de Stoklos:

Toda a manifestação corporal do homem está relacionada com a gravidade (...) *a gravidade te deixa passivo, te faz cair, tudo o que se faz contra é atitude, é comportamento*. Se você se levanta ereto, (...) tem uma atitude tal, se põe-se cabisbaixo, tem outra completamente diferente e não precisa de códigos, não necessita da palavra, não tem que dizer: Ah, estou triste! ao contrário, é uma relação corporal, não consigo levantar-me, é lógico que está triste [...] Para realizar a ação: lutar, tem que lutar contra ela (...) (*apud* ROMERO, 1987, p. 21, tradução e grifo nosso).

A espacialidade aqui é encarada como um oponente e o *performer essencial* afirma a sua presença quando *apaga* o espaço vazio com seu corpo. *Toma* lugar apagando o escuro [e a sua] voz *entra* no silêncio [e] *destrói* o escuro [...] *Luta* contra a melancolia da inércia (STOKLOS, 2001, p. 8, grifo nosso). O *performer essencial* movimenta-se sempre de forma assertiva; ele é sempre o protagonista, o foco, o centro da atenção, simbolizando assim a afirmação do indivíduo que toma as rédeas do seu próprio destino. E é dessas oposições que nasce o conflito de forças em cena: de um lado há o *performer essencial* que conta com o seu corpo, sua voz e sua intuição, e do outro o espaço cênico com a sua força de gravitação, sua profundidade, sua altura, sua luminosidade etc.

---

9. Doris Humphrey (1895-1958), bailarina, professora e coreógrafa americana, ex-aluna da Denishawnschool, uma das primeiras a privilegiar o trabalho espacial do bailarino e as noções de queda e recuperação na dança.

## Dramaturgia Essencial

Como já dito anteriormente, a proposta de instrumentalização para o *performer essencial* está baseada em três aspectos: corpo – espaço, gesto e movimento; voz – palavra, sonoridade e canto; e intuição – ritmo, emoção e dramaturgia. O aspecto intuitivo é responsável por organizar o corpo e a voz, daí a relação feita com a dramaturgia, que aqui é vista como um pensamento, como a articulação do intelectual e do emocional na organização dos elementos, e não como a escrita do texto.

Dos textos dramaturgicos publicados de autoria de Denise Stoklos, tais como *Denise Stoklos in Mary Stuart; 500 Anos - um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo; Casa; Des-Medéia e Calendário da Pedra*, nenhum deles foi escrito previamente para ganhar uma encenação posterior. Eles representam, na verdade, o registro em forma de literatura de uma fração do conjunto encenado. No *Teatro Essencial* pode-se partir de um texto dramaturgico para se chegar à encenação, porém tal texto é visto como um material que contém informações que casam com a temática sobre a qual o *performer essencial* está debruçado.

A *dramaturgia essencial* – assim denominada a dramaturgia construída dentro dos preceitos do *Teatro Essencial* – começa a ser urdida com os ensaios, que funcionam como organizadores de células de ações, conteúdos dispersos, sequências de movimentos, discursos e depoimentos em estudo que são direcionados para uma forma espetacular. Para deflagrar o aparecimento de células cênicas a serem partiturizadas, o *performer essencial* se mantém em um estado permanente de autopercepção, em contato com a suas reminiscências, os seus conteúdos pessoais. O roteiro ou partitura cênica começam a surgir nesse momento e vão sendo ampliados com outros elementos plásticos, vocais, corporais, textuais, sonoros etc., mesmo durante as apresentações, como uma matéria flexível e suscetível à incorporação de outros elementos que porventura surjam no contato com a plateia.

Como indício desse processo, temos uma declaração de Stoklos, quando da sua residência no Teatro La Mamma, em Nova Iorque, em 87: Eu ficava me exercitando e me perguntando o que eu queria fazer. *Com exercícios e treinos fui chegando a Mary Stuart, texto que eu conheceria três anos antes* e já havia adorado (JONAL DA TARDE, 07.04.1987, p. 18, grifo nosso). A construção do trabalho advém dessa fricção incessante, isto é, não se prepara tecnicamente o corpo e depois o tema, ou vice-versa. A manutenção de uma prática de treinos e exercícios corporais e vocais constantes em seu dia-a-dia, mesmo quando não se está ensaiando, possibilita que o mundo interior do *performer* encontre correspondências na sua corporeidade.

Em outra entrevista, ela deixa muito mais claro esse caminho: A forma de criação é *estar em contato com o material que eu tenho dentro de mim (...)* com meu vazio imenso, com *memórias, temas que se misturam a impulsos* que são reproduzidos na dinâmica da cena (*apud* NÉSPOLI, 16.03.1999, p. D 6, grifo nosso). A dinâmica do processo de criação imbrica-se com o cotidiano, não existindo separação entre arte e vida e constrói-se então uma trajetória extremamente apoiada na expansão da idiossincrasia, ao se colocar em percepção permanente de si mesmo, utilizando-se de referências e contextos intrapessoais na busca de correlações com conteúdos extrapessoais.

Assim, não existe um ponto de partida determinante à criação de um solo, o que existe é a manutenção de um estado de percepção e atenção, tanto consigo mesmo – para perceber quando



um processo em gestão está pronto para ser formalizado – quanto para com o mundo, localizando fatos e situações que podem vir a se tornar canalizadores desse processo de formalização. Por exemplo, no caso do espetáculo *Calendário da Pedra* foi um poema, mas poderia ser a relação humana com os objetos domésticos, como em *Casa*, ou um mito grego, como em *Des-Medéia*.

O solo *Vozes Dissonantes*, de 1999, por exemplo, foi a resposta às comemorações dos 500 anos de descobrimento do Brasil. Contudo, pode-se pensar no espetáculo como uma das erupções de um processo que teve início em 1992, com o solo *500 Anos - um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*, cuja temática também era o descobrimento. O intuito tanto com *Vozes Dissonantes* quanto com *500 Anos - um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*, em meio ao clima geral de celebração, era o de instalar um clima de revolução, de descontentamento, de passar a limpo os incidentes da história. Ou seja, são conteúdos que retornam, que aguardam um *detonador* – um evento, uma imagem, uma música, um fato ou uma lembrança – que ponha em movimento a necessidade de formalização espetacular.

#### Solo e Encenação

A síntese do que se poderia chamar de *cena essencial*, segundo declarações de Denise Stoklos, indica que “para haver o momento teatral, basta o ator, um objeto, uma iluminação com o espírito da cena. O mínimo possível” (JORNAL DO BRASIL, 05.03.1987, p. 7). Esses seriam os itens básicos na constituição da cenografia, e pela indicação de que a luz deve estabelecer um diálogo com a cena, pode-se pensar o mesmo para a iluminação. Sem perder de vista que o *Teatro Essencial* baseia-se na exploração máxima do corpo e da voz do *performer essencial*, o que se deseja alcançar é a potencialização da presença cênica do atuante e a minimização do uso de elementos cênicos.

O pressuposto aqui é que “todos os temas que encontrem no corpo do ator o empenho necessário para realizar seu esforço serão interessantes pontos de partida e chegada” (STOKLOS, 2001, p. 8), isto é, a temática tem de ser tratada como um obstáculo que exige emprego de energia física para vencê-lo. Temos aqui um operador desse sistema a ser empregado pelo *performer essencial* na construção da sua encenação. Os temas são transpostos metaforicamente para os objetos (e para a iluminação, conseqüentemente) e se tornam os interlocutores do *performer essencial*, que ao manipulá-los expressa simbolicamente como o poder da força criativa de um único ser humano pode flexibilizar a rigidez do contexto em que está imerso.

Em *Denise Stoklos in Mary Stuart*,<sup>10</sup> por exemplo, a essencialidade cenográfica resume-se a uma simples cadeira de madeira sem braços. Por meio de um *tour de force* entre duas rainhas, esse espetáculo solo mostra os últimos dias de Mary Stuart, rainha da Escócia, que após 20 anos de prisão é condenada à morte por Elizabeth I, a rainha da Inglaterra. Os dois espaços ficcionais, a corte de Elizabeth I e a torre onde Mary Stuart está presa, são apresentados alternadamente, porém ocupando fisicamente a mesma área do palco, em torno do solitário objeto cênico: ora a cadeira é o trono de Elizabeth, ora ela é o pobre e único assento na cela de Mary Stuart.

---

10. Para a consulta de imagens, ver: <http://denisestoklos.uol.com.br/trabalhos/pecas/mary-stuart-fotos.htm>.

Nas suas alternâncias em apresentar Elisabeth e Mary Stuart, em algumas passagens, Stoklos apresenta a si mesma, estabelecendo uma ruptura e trazendo a ação para a atualidade, observando e criticando o que foi apresentado. Numa atuação de aspectos épicos ela nos informa sobre essas personagens históricas e o que vemos dessa forma, por intermédio das suas ações, reflexões e comentários, é a sua busca por soluções, sua luta por esclarecimento, sua atitude de resistência, sempre se alternando entre o didático, o arrebatado e o cômico.

Contudo, a ação de interligar simbolicamente os dois ambientes, e estabelecer uma relação entre as duas rainhas, só se concretiza na gestualidade do *performer essencial*, que ludicamente transporta nossa imaginação por meio dos saltos no espaço-tempo, preservando a imobilidade da cadeira/trono/assento. É através do corpo da *performer* que somos conectados à Renascença inglesa e à atualidade, e não por meio de mudanças cenográficas. De fato, pode-se até dizer que esta cronologia se projeta também para o futuro, sendo impossível não enxergarmos essa linha do tempo atravessando os episódios de outros presos políticos ao longo da história.

Aparentemente, as regras da essencialidade parecem não serem seguidas à risca em todos os solos de Stoklos. Espetáculos como *Casa* e *Louise Bourgeois – Eu faço, Eu desfaço, Eu refaço*, parecem contrariar a máxima do *Teatro Essencial* de que “basta o ator, um objeto, uma iluminação” pela quantidade de elementos empregados no palco. *Casa*, por exemplo, uma espécie de *working in progress*, estreou em 1990 no Teatro La Mamma, em Nova Iorque, com Stoklos à frente de um elenco de oito atores – a versão final estreou no Brasil no mesmo ano, no formato solo.

A temática de *Casa*<sup>11</sup> são as relações do indivíduo com o seu habitat, isto é, o seu lar, e para estabelecer esse contexto são colocados no palco vários elementos reais do ambiente doméstico: cama, geladeira, mesa, cadeira, sanitário, relógio, chaves, pipoqueira... e um aparelho de TV. A personagem – uma mulher urbana, comum e sem identidade definida – tenta acompanhar o relógio que está sempre adiantado, namora a geladeira ao escolher algo para comer e doma um acordeão até conseguir arrancar dele algum som. No transcorrer da encenação, assistimos à inadequação dessa mulher solitária aos únicos seres, além dela mesma, que povoam o seu mundo: seus bens domiciliares.

Em geral, na estrutura de um espetáculo solista, a ausência física em cena de um interlocutor humano redireciona o foco de comunicação do atuante para os outros indivíduos fora do seu espaço cênico – o público – ou para os elementos *in-animados* dentro do seu contexto de atuação. Os objetos, “ou seja, aqui, tudo o que não é o ator e que representa na cena os acessórios, os cenários, os telões e mesmo os figurinos” (PAVIS, 2003, p. 174) assumem também o papel de sujeitos ao serem manipulados pelo *performer* solo, ganhando um outro potencial dramático, passado a simularem as relações humanas.

A inabilidade da personagem de *Casa* em se acertar com o mundo dominado pelos objetos é resolvida na cena final pela sua própria tomada de posição, quando solicita a um contrarregra que esvazie o seu espaço domiciliar, ficando assim livre para estabelecer outras relações. O espaço, e conseqüentemente o contexto, detentor de forças e poderes insuperáveis,

---

11. Para a consulta de imagens, ver: <http://denisestoklos.uol.com.br/trabalhos/pecas/casa-fotos.htm>.

adquire flexibilidade a partir da ação desse único ser humano. O objeto nessa estrutura – ao invés de permanecer imutável, afirmando somente a sua concretude – ganha mobilidade pela ação do solista. Assim como no universo de Tadeusz Kantor, o objeto tem, nesse caso, o mesmo estatuto que o ator, deixando de ser ilustrativo, passando a ser um adversário, um parceiro de jogo.

O tipo de encenação tratada aqui não pressupõe a separação criada pela quarta parede entre palco e espectador, e gera uma urgência na atividade do *performer essencial*: a ação cênica não pode prescindir da responsabilidade de comunicação; é necessário resgatar o espectador da sua passividade. A “plateia é sempre feita de um público [...] com dificuldade de concentração, de audição e de visão (STOKLOS, 2001, p. 6) e essa dinâmica contribui para dar ao espectador um exemplo de como buscar soluções e respostas, quando por intermédio das ações, reflexões e comentários do atuante, vários pontos de vista são apresentados.

## Conclusão

O que percebemos no conhecimento reunido, exercitado e experimentado durante algumas décadas por Denise Stoklos, aponta para processos consistentes de formalização técnica e espetacular no âmbito da atuação. O *performer essencial* preconizado por ela coloca em discussão a formação para o ator do século XXI, devido às demandas estéticas cada vez mais complexas da cena contemporânea. As idealizações teóricas acerca do *Teatro Essencial*, propostas nos manifestos, textos e declarações, assumem uma complexidade na encenação do *solo essencial* devido principalmente ao rigor da limitação dos elementos cênicos, que concentra toda a carga referencial na figura do intérprete e nos solitários objetos de cena. Esse convite exige uma atitude pesquisadora dos limites do aparato psicofísico e a sua consequente expansão, já que a sobriedade cênica cobra a dilatação da presença do ator.

Segundo Renato Cohen, a preparação de um *performer* basicamente apoia-se em três instâncias: no incremento do seu aparato psicofísico; na exacerbação da sua presença, que garante a prontidão em lidar com as solicitações do espaço e do público; e no contato mais profundo consigo mesmo, estabelecendo um alargamento do contexto pessoal, que é o seu arcabouço para as suas narrativas, suas figuras, seus mitos (COHEN, 1989, p.100-101). Processos que lidam com o contexto pessoal solicitam em demasia a imbricação dos conteúdos autobiográficos e pessoais aos ficcionais, exigindo um permanente exercício de estimulação que não se restringe a sala de ensaios, ou ao palco, e invadem todos os aspectos da existência do *performer*.

Da mesma forma, vemos que nos caminhos apontados por Stoklos para a sistematização de uma atuação pessoal, a idiossincrasia é um fator basilar que necessita ser percebido, explorado e exacerbado; já que para o desenvolvimento dos aspectos físicos podem ser escolhidas técnicas diversas, pois, o importante é saber organizá-los e dominar o processo de construção pessoal da dramaturgia, orientada pelos aspectos intuitivos. Por mais que existam elementos cenográficos, textuais, sonoros etc., o epicentro desse teatro é a pessoa do atuante, um porta-voz de si mesmo que exhibe no corpo, na voz e no pensamento uma linguagem única e particular inerente à sua corporeidade.

Vislumbramos que nas ações do *performer essencial* espelha-se a busca de inúmeros

outros homens de teatro que reconfiguraram o olhar sobre a cena e os seus elementos, e desdobraram em múltiplas possibilidades as formas de interpretação cênica. O grau de importância do trabalho desenvolvido por Denise Stoklos contribui substancialmente para a formação profissional do ator, e alarga, dessa maneira, os horizontes de sua pesquisa para além do escopo do *Teatro Essencial*.

### Referências bibliográficas:

AZEVEDO, Sônia Machado. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BONNEY, Jo. *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*. New York: Theatre Communications Group, 2000.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: Criação de um Tempo – Espaço de Experimentação*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.

DAMASCENO, Leslie. The Gestural Art of Reclaiming Utopia: Denise Stoklos at Play with the Hysterical-Historical. In: TAYLOR, Diana and Roselyn Costantino (ed.). *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003, p. 111-143.

DENISE, ATRIZ COMPLETA. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 18, 07 abr. 1987.

KATZ, Helena. A Mímica Contemporânea segundo Denise Stoklos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 27, 27 set. 1983.

MAGALDI, Sábado. A Mímica, no Domínio Perfeito e no Humor de Denise Stoklos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 20, 24 jun. 1981.

MICHALSKI, Yan. Denise Stoklos, uma Artista do Gesto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 03 fev. 1982.

MOURA, Cristiane. *Solidão Anárquica: Vocabulário da Atitude no Teatro Essencial*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado: Estudos do Espetáculo). UNI-RIO.

NÉSPOLI, Beth. Três Décadas de Teatro Essencial. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1999. Caderno 2, p. D 6.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Fernando César. *Delírio Solitário: A Autodireção no Trabalho Solo de Denise Stoklos*. Uberlândia, 2002. Monografia. FAFICS-UFU.

ROMERO, Raul. De la Palabra a la Imagem. *Revolución y Cultura*, La Habana, v. 29, nº 9, p. 18-23, set. 1987.

SILVA, Ipojucan Pereira. *O Teatro Essencial de Denise Stoklos: Caminhos para um Sistema Pessoal de Atuação*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado: Teoria e Prática do Teatro). ECA-USP.

SOBRAL, Suzy Capó. *The Essential Theatre of Stoklos: An Alternative Perspective of Contemporary Brazilian Theatre*. New York, 1992. Dissertação (Mestrado). NYU.

STOKLOS FAZ STUART PARA AMERICANO VER. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 mar. 1987. Caderno B, p. 7.

STOKLOS, Denise. *Teatro Essencial*. SL, SN, 1992.

\_\_\_\_\_. *Calendário da Pedra*. SL, SN, 2001.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida a Ipojucan Pereira da Silva*. São Paulo, São Paulo, 2007.

UM CORPO FLUTUA NO INCONSCIENTE. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 21 nov. 1986. Caderno 2, p. 6.

Ipojucan Pereira da Silva é Ator, diretor e Mestre em Teoria e Prática do Teatro pela ECA-USP, atualmente é doutorando no Programa de Pós-Graduação da ECA-USP e professor da Universidade Bandeirante (UNIBAN). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Com uma larga experiência ligada ao Teatro Físico advinda do contato com a Dança Moderna, com o Teatro Inglês Moderno e com a Mímica Contemporânea, atua no circuito teatral paulistano à frente do Grupo Teatral Isla Madrasta desde 1997. E-mail: ipojucan22@hotmail.com.

