

..... **EM FOCO**

Celina Sodré

6 perguntas de Daniel Schenker

Daniel Schenker é Doutor em Teatro pela Unirio, crítico de teatro do site www.questaodecritica.com.br e do blog danielschenker.wordpress.com, repórter de teatro do jornal *O Estado de S.Paulo*, crítico de cinema do jornal *O Globo* e do site www.criticos.com.br e professor de História do Teatro da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e da UniverCidade.



Grotowski por Antonio Sodré Schreiber. Coleção do Instituto do Ator.

O contato com Jerzy Grotowski na Universidade da Califórnia em 1989 foi determinante para o teatro que Celina Sodré passaria a praticar no Studio Stanislavski, companhia fundada dois anos depois. Desde então, a diretora vem conduzindo encenações centradas na presença de um ator disposto a utilizar a própria vivência como matéria-prima de trabalho e em operações dramáticas realizadas com o intuito de promover um movimento de abertura em relação a textos não mais restritos ao limitado objetivo da transmissão do enredo. No terreno shakespeariano, apropriou-se de *Hamlet* em *Ophelia by Hamlet*,

empreendendo um recorte a partir da monumental tragédia; de *Macbeth* em *Ferocidade*, trazendo os personagens para a contemporaneidade; e de *Rei Lear* em *2001: Happy New Lear*, entrelaçando a peça com o filme de Stanley Kubrick, *2001: Uma odisseia no espaço*. Transportou material literário para a cena em diversos espetáculos – entre eles, *São Hamlet*, baseado no conto *Yorick*, de Salman Rushdie; *Amor consciente*, adaptação de *Bliss*, de Katherine Mansfield; *Ilha desconhecida*, oriundo de *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago; *William Wilson*, versão cênica do conto de Edgar Allan Poe; *Cinema Karamazov*, incisão sobre *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski; e *Fantasma de Guerra e paz*, recortes a partir de *Guerra e paz*, de Tolstói. Celina ainda assina, ocasionalmente, os textos que encena – casos de *Alma de Kokoschka*, *Barbazul* e *CosmoDamião, um só coração*. O primeiro é centrado no romance entre Alma Mahler e Oscar Kokoschka; o segundo, no mito de Barba-Azul; e o terceiro, na jornada dos irmãos médicos venerados como protetores das crianças. Fora da companhia, difunde o Método das Ações Físicas entre os alunos da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), onde dá aula desde 1995.

Stanislávski passou por diversas fases ao longo de sua trajetória artística. Teve experiência como ator, foi influenciado pela companhia dos Meiningen na concepção de uma cena realista, investiu no conceito de memória emotiva. Você considera que as diversas etapas que fazem parte da jornada de Stanislávski foram importantes para que, já no final de seu percurso, conceituasse o Método das Ações Físicas?

Claramente, o ponto alto da pesquisa de Stanislávski foi a descoberta do conceito de *ação física*, ou *psicofísica* – que me parece uma tradução melhor. Digo “descoberta” porque

folhetim 30
EMFOCO:
Celina Sodré

ele não inventou, mas descobriu algo que estava encoberto. A ação psicofísica foi o eureka de Stanislávski, buscado anos a fio numa pesquisa incansável como ator, encenador e diretor de atores. Talvez possamos até dizer que foi ele que, com essa descoberta, catapultou o ator ao patamar de artista criador. Foi a partir dos seus estudos e experiências que a presença do ator na cena ganhou dimensão de obra de arte – dimensão que hoje está especialmente estabelecida através do cinema. Como diretor de ator, inaugurou uma “escola” de diretores pedagogos que se revela agora como uma importante tendência no teatro contemporâneo. Assim, com seu espírito investigativo, numa atitude científica, Stanislávski partiu da ideia da *memória afetiva* e chegou, já nos últimos anos de sua vida, nas *ações psicofísicas*. Essa trajetória é verificável na leitura do seu *O trabalho do ator sobre si mesmo* e do excepcional livro de Vasily Toporkov, *Stanislavsky in Rehearsal – The Final Years*. Toporkov deu conta, nesse livro, da fase mais evoluída da pesquisa stanislavskiana através de relatos, precisos e deliciosos, sobre os processos de trabalho do mestre Constantin Stanislávski, com seus atores, na construção dos personagens através da estruturação das partituras de ações. Toporkov mostrou como surgiu a resposta à questão original e originária que moveu a pesquisa de Stanislávski desde o seu início: como chegar à sinceridade do ator na cena? O erro de Stanislávski quando articulou a sua tese da *memória afetiva*, e todas as experiências que daí derivaram, levou-o ao conceito da *ação psicofísica*, que hoje é comprovada pelos estudos mais avançados da neurociência. Resumidamente, o que nós chamamos de sentimento é o que ocorre no cérebro a partir da leitura de “mapas” enviados pelo corpo. Segundo o neurocientista português Antônio Damásio, os mapas não necessariamente precisam corresponder à realidade. Ou seja: podem ser forjados; se

folhetim 30
6 perguntas de
Daniel Schenker

o “mapa” construído pelo ator for competente, o cérebro lê e ele sente. Podemos, então, concluir que o ator precisa ser um exímio construtor de mapas corporais. E que todos os bons atores são esses exímios construtores, quer intuitivamente, quer conscientemente. Grotowski, na sua aula inaugural no Collège de France, em 7 de janeiro de 1997, falou sobre isso: “...quando ele já estava velho, descobriu que durante toda a vida tinha se enganado e essa é a grandeza de Stanislávski. Ele continuou uma certa pesquisa, mas, quando viu que isso não funcionava realmente, foi capaz de dizer (depois de 40, 50 anos de trabalho em outra direção): ‘Não, aqui eu me enganei’”. O trabalho a partir do conceito da *ação psicofísica* permite ao ator, independente de qualquer caminho ou tendência estética, chegar ao que se costuma chamar de verdade cênica. Um caminho exigente, já que a precisão é o seu veículo, o que se traduz em trabalho árduo. Nesse caminho, a emoção é consequência. Grotowski na construção do seu modo de chegar à ação psicofísica usou o *training* como meio, mas sempre deixou claro que este foi apenas *um* modo e não *o* modo.

Você se apropriou da herança de Stanislávski no trabalho que vem desenvolvendo há mais de 20 anos na companhia. Pode-se dizer que o modo como você se apropriou de Stanislávski é parecido com o modo como Grotowski se apropriou de Stanislávski?

Eu não posso dizer isso porque seria muita pretensão! O que fiz e venho fazendo, ao longo dos 21 anos de existência do Studio Stanislavski, tem sido experimentar, a partir do legado dos dois, do estudo contínuo e, claro, da minha própria percepção e dos atores que me acompanham nesse trabalho. Grotowski dizia, insistentemente, que a única coisa que fez em relação ao trabalho do ator foi continuar a pesquisa

de Stanislávski a partir do ponto em ele parou – só porque morreu. Isso se deu enquanto ele ainda estava no âmbito do teatro propriamente dito, ou seja, no seu trabalho com os atores do Teatro Laboratório. Nesse período, podemos dizer que a apropriação mais contundente foi a do conceito de *ação psicofísica* para chegar à ideia de *memória física*, que, de certa maneira, decorre e se contrapõe à de *memória afetiva*. Seguindo as indicações do último período de pesquisa de Stanislávski, Grotowski investiu no corpo do ator como instrumento de acesso a uma dimensão psíquica, da memória. “O corpo não tem memória: o corpo é memória”, afirmou. Permaneceu sempre conectado ao princípio ético stanislavskiano do trabalho do ator sobre si mesmo. Grotowski esteve ligado a Stanislávski no que diz respeito à estrutura ética do trabalho, mas no que se refere à estética eram trabalhos muito diversos. Eu também procurei estar atendida com o aspecto ético dos dois. O princípio mais determinante para mim como artista é o dito de Stanislávski que abre o seu texto *Ética*: “Ame a Arte em você mesmo e não você mesmo na Arte”. Esse dito é importante porque já vem apontar a questão da intromissão egoica na ação do artista enquanto criador e de como é preciso construir esse espaço do amor à arte e dar a ele o primeiro lugar, acima de tudo.

De que maneira a continuidade do estudo das propostas de Stanislávski e Grotowski transformou o seu trabalho dentro da companhia? Como essas mudanças podem ser percebidas nos espetáculos?

Este estudo contínuo vem orientando o nosso trabalho. A fonte é inesgotável. Talvez eu possa dizer que o cerne da pesquisa está localizado muito precisamente na minha experiência de três semanas com Jerzy Grotowski, em 1989,

no Objective Drama Program, na Universidade da Califórnia. Nesse curto período de aprendizado direto com Grotowski, toda a estrutura do meu possível conhecimento se estabeleceu sob a sua orientação. Foi nessa ocasião que ele me indicou o livro de Toporkov como leitura para toda a vida e me orientou a criar uma companhia teatral se realmente desejasse aprofundar aquela experiência e aquele conhecimento. Até aquele momento eu era uma diretora de teatro com uma carreira ainda iniciante (10 anos de trabalho). Trabalhava com um grupo de teatro de rua na periferia da cidade e fazia teatro político dentro de uma penitenciária. Estava há cinco anos no teatro profissional e encontrava um elenco para cada produção. A tarefa de criar uma companhia me ocupou durante dois anos e em março de 1991 o Studio Stanislavski nasceu. Então, a primeira transformação foi sobre mim mesma e minhas perspectivas artísticas e pessoais. A partir da criação da companhia, venho me dedicando ao estudo e à experimentação. Sinto que sob certo aspecto ainda sou principiante porque a cada novo espetáculo temos que, de certa forma, zerar e rever. Nesses anos criamos mais de 30 trabalhos, mais de 60 atores passaram pela companhia, muita coisa aconteceu – mais no âmbito do trabalho entre quatro paredes do que daquilo que foi levado a público. Nesse tipo de proposta, o que é levado a público é um pequeníssimo fragmento da “coisa”, o que pode resultar muitas vezes frustrante para os atores. Realmente, a parte que mais me interessa e provoca é a que acontece na sala de ensaios. Todo o desafio é portar essa provocação ao espectador.

Através do Método das Ações Físicas, Stanislávski libertou o ator da necessidade de se emocionar em cena. Graças ao Método, ele poderia construir uma partitura de ações decorrentes de associações pessoais. Como fazer

116

folhetim 30

EMFOCO:
Celina Sodré

para que o ator não cristalize essa partitura, não a reduza a uma coreografia?

Podemos dizer que Stanislávski libertou o ator da escravidão da emoção. Com as partituras de ações, a emoção acontece. É como na vida: o ator não tem que se emocionar, ele vai se emocionar. A emoção deixa de ser um problema. As partituras vão sendo criadas e precisadas: o casamento entre espontaneidade e precisão é a chave. A organicidade é exatamente o que surge dessa conjunção. O risco da mecanicidade, do enrijecimento, existe se o ator não “compreendeu” como se dá o processo. Às vezes é preciso voltar à sala de ensaios, no meio de uma temporada, para recuperar a organicidade perdida.

Grotowski acredita num teatro essencial, centrado na conexão de alma para alma entre um ator e um espectador. Você crê na possibilidade dessa interação íntima ou há algo de utópico nela?

Eu não só acredito nesse teatro essencial como é o que mais me interessa como artista. Creio na essencialidade do encontro entre dois seres humanos numa situação laboratorial, como é o caso do teatro. Como espectadora, muitos teatros me interessam. Pessoalmente, eu me interesso pelo processo de conexão entre os inconscientes: o do ator e o do espectador. Acho que essa conexão é imperdível. Ela acontece na vida, mas na arte é provocada. É a situação de provocação que faz com que a arte possa ser tão essencial para os dois lados: para quem age e para quem desfruta da ação. Acredito na *interação íntima*; talvez haja algo de utópico nisso, mas não é uma possibilidade que me paralisa. Ao contrário, me move. Até porque vejo mais como paradoxo do que como utopia. O que está claro para mim, depois destes

117

folhetim 30

6 perguntas de
Daniel Schenker

anos de pesquisa, é que se trata de algo da ordem do impossível, mas que é possível.

Nos seus espetáculos, você propõe operações realizadas sobre determinadas obras, em vez de encená-las na sua “integridade”, convencionalmente. Trata-se de um procedimento influenciado por Grotowski, a julgar pelas operações dramáticas realizadas em *O príncipe constante* e *Akropolis*? E há relação possível entre a operação dramática e a operação realizada sobre o ator, visando ao seu desvendamento, desnudamento?

Há influência direta. Esse procedimento grotowskiano é o que eu chamo de *dramaturgia física*. A dramaturgia surge independente da dramaturgia textual (o texto teatral ou literário) e se constitui como uma trama paralela que se constrói em dois níveis: o primeiro ditado pelo diretor e o segundo criado pelos atores através de suas partituras de ações. Por exemplo: em *Akropolis*, há o texto de Wyspianski que fala de uma noite de ressurreição em que os personagens bíblicos e da mitologia grega, que estão representados nas tapeçarias da catedral de Cracóvia, ganham vida e se relacionam. Grotowski, o diretor, propõe uma nova situação: os prisioneiros de um campo de concentração de Auschwitz recebem a tarefa de construir um forno crematório no qual eles serão os primeiros a entrar. O texto de Wyspianski e seus personagens estão lá, mas a situação é outra. Então, temos duas camadas que se entrelaçam na cena. Os atores criam suas partituras a partir de conexões pessoais que não são, em nenhum momento, ilustrações nem de uma camada, nem de outra, formando uma terceira que na cena vai, mais uma vez, se amalgamar às outras duas para dar forma ao que podemos chamar de espetáculo. Então, podemos falar dessa espessura que surge, dando dimensão à obra. As

118

folhetim 30

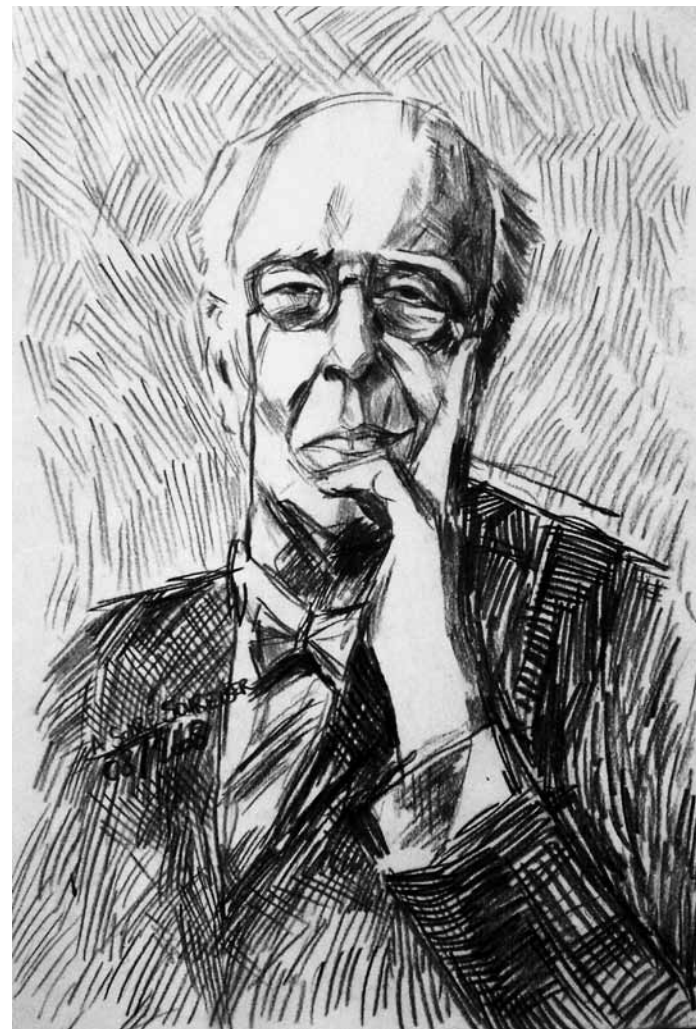
EM FOCO:
Celina Sodré

operações dramáticas me interessam. Repercutem diretamente no trabalho criativo do ator, já que ele é convocado ao papel de autor de um texto psicofísico. Essa convocação surge com Stanislávski quando ele, por meio da proposta da ação física, convida o ator a não restringir o seu trabalho ao nível do interpretativo/ilustrativo. Cabe investir na escrita do texto psicofísico que vai “casar” com o dramático/literário para “formar” um novo texto tridimensional que é a própria cena.

119

folhetim 30

6 perguntas de
Daniel Schenker



Stanislávski por Antonio Sodré Schreiber. Coleção do Instituto do Ator.