



DRAMATURGIA ATORAL: ENTREVISTA AO DRAMATURGO ESPANHOL JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Mariana Muniz¹

Sanchis Sinisterra é um ícone da dramaturgia espanhola contemporânea. Sua peça de maior repercussão foi “Ay Carmela” escrita em 1987, principalmente a partir de sua versão cinematográfica dirigida por Carlos Saura. A extensa obra de Sinisterra conta com mais de 20 peças, muitas delas estreitadas sob sua direção. Sua última produção, “El Cerco de Leningrado” (2005), foi finalista do premio Max de melhor autor teatral. Atualmente, seu teatro acerca-se à busca pela ruptura da mimesis através da pesquisa do minimalismo na música, na dança, e nas artes visuais e suas propostas filosóficas e estéticas. Guiado pelo princípio básico do *more is less*, menos é mais, Sinisterra aposta em uma escrita e encenação centrada no ator como criador.

Nesta entrevista, o dramaturgo espanhol aborda seu trabalho na elaboração de laboratórios de dramaturgia atoral, apontando relações entre a escrita dramática e a improvisação e aproximando o trabalho do autor ao do ator e vice-versa. Fala sobre os espetáculos de improvisação contrapondo-os a seu conceito de teatro como espaço da ambigüidade e da complexidade. Propõe um teatro que se baseie na escuta e no trabalho de conexão com o outro, uma conexão permanente, não psicologizante, que deve permanecer viva em qualquer contexto, abrindo a encenação ao imprevisível.

Para Sinisterra, o texto dramático é, antes de tudo, ação e deve ser pensado como tal, fugindo de pressupostos literários que não estejam conectados com o trabalho atoral. Da mesma forma, o ator não deve ser tratado como intérprete, e sim como criador e, portanto, deve ter uma consciência dramaturgical. Ao longo de seu trabalho com a dramaturgia atoral, em laboratórios de criação em Barcelona e outras cidades espanholas, Sinisterra elaborou diversos exercícios de escrita e improvisação que tratam de trazer a imprevisibilidade da criação ao trabalho de atores e dramaturgos. Alguns destes exercícios são apresentados nesta breve entrevista realizada em

¹ Mariana Muniz é atriz e diretora teatral Doutora em História, Teoria e Prática do Teatro pela Universidad de Alcalá (Espanha). Professora da Graduação em Teatro da EBA/UFMG e da Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.



Madrid, em 2005, que agora tem a oportunidade de ser publicada e que pretende contribuir para a acalorada discussão do papel de dramaturgos e atores na cena teatral contemporânea.

Mariana Muniz: No que consiste seu trabalho de dramaturgia atoral?

Sánchez Sinisterra: Minha concepção do teatro, como autor e como diretor, se apóia no trabalho atoral. Meus textos são escritos para atores. Não me interessa muito, como diretor, os aspectos espetaculares da encenação, tenho sempre como eixo central o trabalho com o ator, a relação com o ator, a criação do ator. Para mim, o ator não é um intérprete, é um criador.

Preocupa-me que os textos sejam escritos desde uma perspectiva literária e, assim, se esqueça que o objetivo do texto é o ator. Em meus seminários de escrita dramática, meus exercícios insistem muito neste destino atoral dos textos. Ao mesmo tempo, quando dirijo, minha preocupação fundamental é como dar ferramentas ao ator para que este seja um criador. Ser um criador, desde o ponto de vista atoral, quer dizer, de certo modo, ter também uma consciência dramática. Esta consciência é o pré-requisito para que o ator não seja só um intérprete. O ator deve ser consciente não somente daquilo que a palavra diz, mas também do espaço, do tempo, dos diferentes modos de interação, etc.

Comecei a abrir, em 1984, um laboratório em Barcelona para unir atores e autores. O ator incorporava, através de exercícios muito estruturados, o conceito da dramaturgia e as pautas dramáticas. Da mesma forma, o autor experimentava improvisações com o próprio texto, para sensibilizar-se do destino atoral do texto dramático. O que acontecia era que, às vezes, os mesmos exercícios, as mesmas estruturas, podiam realizar-se como improvisação ou como texto. Na verdade, há muitos exercícios que nasceram como exercícios de escrita e, com uma pequena transformação, agora são também exercícios de dramaturgia atoral. E também aconteceu o contrário, exercícios que inventei para o trabalho de dramaturgia atoral que agora são também exercícios de dramaturgia.

Assim, tenho toda uma família de exercícios de escrita dramática que estão baseados na improvisação. São exercícios nos quais dou aos autores, a cada 8 ou 9 minutos, um núcleo desencadeante e eles começam a escrever. Então, aos 8 minutos corto o trabalho e lhes dou uma pauta que deve ser incorporada e dar continuidade ao trabalho, aos 8 ou 10 minutos, outra pauta, de maneira que, inclusive o conceito da improvisação, do componente imprevisível ou aleatório da criação, está sendo introduzido nos meus cursos de dramaturgia há muitos anos.

Para mim há um permanente trânsito entre o que é propriamente dramaturgico e o que é propriamente atoral. Dentro deste conceito do ator como criador, não como intérprete, e do autor como escritor, mas escritor de textos para serem atuados, não para serem montados em um sentido maximalista da encenação, fui explorando por campos muito diferentes.

Tenho estes exercícios agrupados em quatro grandes famílias ou grupos. Há uma delas que é a mais misteriosa, que tem a ver com o minimalismo ou com as estruturas repetitivas. Em um laboratório de criação em Barcelona lancei a pergunta provocativa de que se o teatro está condenado à figuração. O teatro está condenado à figuração, a ser um mera mimesis da realidade? Quais são as possibilidades de romper com este imperialismo mimético? Então, comecei a estudar o minimalismo na música, nas artes plásticas, na dança e inventei exercícios que são de estrutura repetitiva: gestos mínimos, actemas, como eu os chamo, e que em sua evolução produzem um tipo de teatralidade absolutamente insólita, ainda por ser explorada. Estou também introduzindo as estruturas repetitivas paulatinamente em meus trabalhos de encenação. É um campo muito amplo, há implicações filosóficas, estéticas, dramaturgicas, etc.

Considero que o texto dramático é uma partitura da cena, e o responsável de que esta partitura não seja simplesmente uma execução, e sim um ato de criação, é o ator.

M. M.: Este trabalho de dramaturgia atoral une improvisação e criação dramaturgica. Como o senhor sabe, existe uma prática de improvisação diante do público, pensada a partir das propostas de um dramaturgo inglês, Keith Johnstone. Estas improvisações têm como principal objetivo construir histórias diante do público. O senhor tem visto muitos espetáculos de improvisação?

Sánchez Sinisterra: Não muitos. Vi algum Match em algum país latino-americano que agora não me lembro. Pareceu-me interessante, mas considero que uma limitação é a tendência ao estereótipo e, de certo modo, ao esquematismo e à simplicidade. Meu conceito de teatro aspira a gerar o máximo de complexidade, ambigüidade, imprevisibilidade e indeterminação. O que vi, e somente uma sessão, era muito interessante, muito fresco, muito vivo, mas recorria ao lugar comum. As situações eram relativamente frívolas, esquemáticas, simples. Está bem, não tenho nada contra isso, mas acredito que o ator possa criar muito mais.

M. M.: A principal crítica que normalmente se faz com relação à improvisação é de que, por mais genial que seja, sempre será mais pobre que uma obra escrita.

Sánchez Sinisterra: Depende. Se você propõe uma estrutura de improvisação onde está prevista a complexidade, a ambigüidade, a densidade temática, isso não acontece. Mas sim é verdade que em alguns contextos de improvisação, pelo menos aqueles que eu conheço, se tende a uma certa frivolidade que eu também não desdenho. A comédia e o jogo são substanciais ao teatro, mas para mim não deve ser o único território de exploração do ator. Em meus exercícios se produzem situações cômicas e outras que, ao contrário, são dramáticas, isso seguindo a mesma estrutura de exercício. Bem, dentro desta variedade, tenho uns quarenta exercícios, ou mais, que também têm uma certa função pedagógica, ainda que não seja o essencial para mim, exercícios minimalistas que inevitavelmente, ao conter uma filosofia do trabalho atoral e do teatro, o ator que faz este trajeto acaba descobrindo uma série de coisas sobre a importância do mínimo e do princípio minimalista: less is more, menos é mais. Isso, na hora do trabalho teatral habitual, marca uma opção.

Interessa-me que os atores estejam sempre criando porque minha forma de conceber a encenação é deixar sempre um relativamente amplo campo para que o ator, cada dia, busque coisas novas. Eu trabalho um conceito de linha múltipla de pensamento no processo de ensaios, de maneira que, cada micro-sequência do texto, possa conter intenções muito diversas e formar combinações em relação com o outro, em relação com os objetos, etc e possam ir variando. Peço aos atores que me surpreendam na representação. Em uma obra montada, não quero ver sempre a mesma obra, quero ver que hoje o personagem da Maga, por exemplo, está mais irritável do que de costume, o que faz com que o personagem do Horácio tente ser menos cínico. Há modulações em uma escuta verdadeira. É o que dizia Stanislavski ao final de sua vida, e que muito stanislavskianos desconhecem, não busquem nada dentro de si mesmos, dentro de si mesmos não há nada, busquem no outro.

M. M.: Esta busca no outro também está muito presente na visão norte-americana do método Stanislavski, presente principalmente no método de trabalho de William Layton, um dos principais referências da formação do ator na Espanha. Como o senhor vê esta metodologia de aproximação à cena?



Sánchez Sinisterra: É verdade que está baseada no outro, mas em Layton é psicologista demais, dramático demais. Esta obsessão do por quê... Eu prefiro que no teatro apareça a arbitrariedade, como na vida. Na vida há várias coisas que fazemos e não tem um por que ou, pelo menos, não um por que que nós saibamos.