



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Linha de Pesquisa: Arte, Memória e Narrativa
Dissertação de Mestrado
LUCAS RUTESKI

“PORQUE AMAR É SUBVERSIVO”: POLÍTICA E ESTÉTICA NO TEATRO
ESSENCIAL DE DENISE STOKLOS ENTRE 1990 A 1994

Curitiba
2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Linha de Pesquisa: Arte, Memória e Narrativa
Dissertação de Mestrado
LUCAS RUTESKI

“PORQUE AMAR É SUBVERSIVO”: POLÍTICA E ESTÉTICA NO TEATRO
ESSENCIAL DE DENISE STOKLOS ENTRE 1990 A 1994

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em História.

Orientação: Prof. Dr. Artur Freitas.

Curitiba
2015

Catálogo na publicação
Vivian Castro Ockner – CRB 9º/1697
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação – UFPR

Ruteski, Lucas

“Porque amar é subversivo”: Política e estética no teatro essencial de Denise Stoklos entre 1990 a 1994. / Lucas Ruteski. – Curitiba, 2015.
196 f.

Orientador: Prof.º Dr.º Artur Freitas

Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Universidade Federal do Paraná.

1. História – teatro – crítica teatral.
2. Teatro brasileiro – história e crítica. 3. Stoklos, Denise – crítica e interpretação – política e estética. I. Título.

CDD 792.015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
 Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
 80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br **Website:** www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **Lucas Ruteski**, intitulada: **Porque amar é subversivo: política e estética no teatro essencial de Denise Stoklos entre 1990 e 1994**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO**....., completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, dois de setembro de dois mil e quinze.

Prof. Dr. Artur Freitas (orientador)
 Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR)
 1º Examinador

Prof. Dr. Clovis Gruner (UFPR)
 2º Examinador

Para Tessie, com todo meu amor.
Para Jurema Gura Ruteski Kopp (in memorian)

*Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma.
Até quando o corpo pede um pouco mais de alma.
A vida não para.
(Lenine)*

Agradecimentos

Para Thoreau, “A felicidade somente é real quando compartilhada”. Dito isso, gostaria de deixar aqui registrado a minha eterna gratidão a estas que pessoas que realmente fizeram, e fazem a diferença na minha vida pessoal e acadêmica. São pessoas que me apoiaram, que me deram não somente subsídios intelectuais, mas principalmente, me deram muito carinho e atenção.

A primeira pessoa a quem quero agradecer é minha querida e amada esposa Tessie. Obrigado por sua paciência, por sua compreensão, por seu carinho, sua ternura, por seu companheirismo, pelas conversas amistosas. Enfim, me apropriando das palavras de Alain Badiou “*existe no mundo a fonte que é para a minha existência. Na água dessa fonte eu vejo nossa alegria, e a sua em primeiro lugar*”.

Agradeço também a meus pais Alberto e Dulce, por propiciarem um ambiente extremamente acolhedor e amoroso. Obrigado também por me fortalecer sempre com palavras e ações de incentivo nos momentos em que a dúvida de alguma forma surgiu em minha vida. Agradeço enormemente o carinho dos meus irmãos, Rafael e Matheus. Obrigado Matheus por seu grande companheirismo e pela atenção que dispensou a mim. Obrigado Rafael pelas conversas e sugestões no decorrer desta minha empreitada. Mas principalmente, obrigado Rafael e Daniele por propiciarem um dos momentos mais felizes da minha vida, a chegada do pequeno Miguel. Muito obrigado a toda a minha família.

Agradeço de forma especial ao meu Professor, Orientador e Amigo Artur Freitas. Obrigado pela atenção, pelas ótimas conversas, pela sensibilidade, pelas indicações de leituras. Obrigado por participar efetivamente da minha construção intelectual.

Agradeço muito aos meus queridos amigos e amigas Igor David dos Santos, Larissa Brum, Flávia Bortolon, Thiago Possiede, Sara Guerreiro, Thiago Castro, Emerson, Pricila, Fabrício, Marcelo Carvalho, Heitor Ferreira, Leandro Zatta, Professora Luiza Nelma Fillus e Professor Hélio Sochodolak. Da mesma forma, meus mais sinceros agradecimentos ao Grupo de Pesquisa NAVIS, aos professores do curso de Mestrado em História da UFPR, a CAPES, a todos do Centro de Documentação da Unicentro, *Campus Irati*. A todos do Colégio Sesi – Alto da Glória. Agradeço também a pessoa e a artista Denise Stoklos.

Gostaria de destacar ainda a minha gratidão aos membros da banca, Prof. Dr. Clóvis Gruner, Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto e Prof^a Dra. Célia Arns de Miranda.

Obrigado de coração, a todos que não foram nomeados, mas que serão sempre lembrados como muito carinho.

Resumo: A artista brasileira Denise Stoklos é considerada como um dos principais nomes do teatro brasileiro. Denise Stoklos criou um estilo próprio de teatro, o qual nomeou como “Teatro Essencial”. O conceito de “Teatro Essencial” fundamenta-se principalmente na figura do ator, isto é, neste conceito o ator participa efetivamente de todas as etapas de concepção dos espetáculos, utilizando-se do corpo, da voz, mas principalmente de sua subjetividade. Assim, Denise Stoklos além de representar, também escreveu, dirigiu, coreografou, concebeu a cenografia de suas peças, enfim, congregou praticamente todas as funções necessárias para a concepção dos espetáculos. Dito isso, o objetivo central deste trabalho é discutir historicamente como o conceito de “Teatro Essencial”, cunhado por Denise Stoklos, dialoga de maneira sincrônica e diacronicamente mediante viés o político e estético com o contexto político, social e cultural brasileiro entre os anos de 1990 a 1994. Como fontes documentais, nos utilizamos dos textos-manifestos publicados pela autora, os textos teatrais das três peças da autora as quais analisamos, críticas jornalísticas relativas ao período, bem como reportagens e entrevistas da autora publicadas em jornais de circulação nacional e internacional. No intuito de compreendermos a imbricação de estética e política no Teatro Essencial nos propusemos a analisar as peças “*Casa*” de 1990 mediante a ideia de “política do cotidiano”. Já em “*500 anos: Um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*” de 1992, nos utilizamos como chave de investigação a política da memória. E finalmente em “*Amanhã será Tarde e depois de amanhã nem existe*” de 1994, uma interpretação mediante a concepção do sentimento de amor como força transformadora da sociedade.

Palavras-Chave: Denise Stoklos; Teatro Essencial; Política; Estética.

ABSTRACT: The Brazilian artist Denise Stoklos is regarded as one of the most important names in the Brazilian theater. Denise Stoklos has created a particular drama style named as "Essential Theatre". Its concept is based primarily on the actor's and actress's figures what means that they participate effectively in all steps of the play, taking advantage of their own voices and bodies, focusing specially in their subjectivity. Denise Stoklos not only played roles in the plays but also wrote, directed, choreographed, designed the scenography for the presentations. She gathered almost all the necessary activities for the design of her performances. Considering Stoklos's talent and importance, the main objective of this work is historically discuss how the concept of the "Essential Theatre" dialogues, so synchronically and diachronically through a political and aesthetic bias, with the political, cultural and social context from the 1990 to 1994. As documentary source for this research it was used the manifest texts published by the author, three theaters plays texts, journalistic criticism of the time as well as reports and interviews the author published in national and international newspapers. In order to understand the aesthetics and politics nesting in the Essential Theatre the following three pieces of art were analyzed: "*Home*" written in 1990 by the idea of everyday politics; "*500 years: A Denise Stoklos Fax to Christopher Columbus*" written in 1992 which was used in the research as memory policy; and "*Tomorrow will be late and after tomorrow does not even exist*", 1994, which is an interpretation by the design of the feeling of love as society transforming power.

Keywords: Denise Stoklos; Essential Theatre; Politics; Aesthetics.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	11
2. Capítulo 1:	
“É de lá que vejo os campos de trigo”	
2.1 - Bicho do Paraná: Entre Irati e Curitiba	23
2.2- Rio de Janeiro e São Paulo: um trampolim para o Mundo	32
2.3 – Denise Stoklos: O Teatro e política.....	43
2.4 – Denise Stoklos e O Teatro Essencial em ação: Entre temas e lugares.....	64
2.5 – Sobre manifestos e manifestações: O que é essencial?.....	67
2.5.1 – Um pouco de independência.....	70
3. Capítulo 2:	
“Que atice fogo nas outonais folhas mortas dos diários estéticos artificiais.”	
3.1 – Denise Stoklos na trilha da independência.....	83
3.2 – Seja Bem-Vindo. Minha Casa é sua Casa.....	91
3.3 - Alô? É o Senhor Cristóvão Colombo? Poderia, por favor, me dar o sinal de Fax?.....	119
4. Capítulo 3:	
“É possível que existam seres destinados ao amor em primeiro lugar”	
4.1 - O Amor se inicia sempre com um encontro.....	140
4.2 – Festival de Teatro de Curitiba: A Vitrine do Teatro Brasileiro.....	145
4.3 – “Caminhos e Figuras do Teatro Brasileiro”.....	152
4.4 – Vamos Falar de Amor.....	168
5. Considerações Finais.....	186
Lista de Fontes.....	191
Referências Bibliográficas.....	194

1. Introdução

Este texto tem como eixo central a discussão acerca da proposta teatral da dramaturga paranaense Denise Stoklos, entre os anos de 1990 a 1994. Trata-se de análise de um excerto da trajetória desta artista, que até os dias atuais continua a fazer do teatro um lugar de reflexão, ou como ela costumava se referir “uma panela de pressão”, no qual as questões referentes à política e o papel do indivíduo na sociedade são confrontados, são postos em diálogo, são questionados, ou melhor dizendo, são ressignificados.

O trabalho de Denise Stoklos nos chama a atenção pelo fato de congregarem diversas linguagens artísticas, assim, ir ao teatro assisti-la, torna-se apenas uma porta de entrada para diferentes percepções. Ao mesmo tempo em que o texto debate sobre questões políticas e culturais contemporâneas, o corpo da atriz - posto na maioria das vezes sobre um palco vazio, sem qualquer tipo de adereço - desenha o cenário utilizando a sua imaginação. Desta forma, nos espetáculos de Stoklos, mesmo que, por exemplo, não exista uma janela materializada no cenário, ela nos faz acreditar piamente, mediante a utilização do seu corpo, que, de fato, existe uma janela em cena. E ainda consegue ir mais além, nos faz crer que através da janela existe uma paisagem. Sendo assim, Stoklos mescla em suas peças o teatro com a dança, mesmo que por vezes não exista música, e que artes visuais sejam produzidas pela artista no palco com corpo absolutamente imóvel.

Sendo assim, gostaríamos de enfatizar, logo de início, que embora Denise Stoklos transite por diversas linguagens artísticas e que em sua obra apareçam fortes traços corporeidade e performance, nesta pesquisa estaremos debruçados fundamentalmente na análise dos textos teatrais escritos por Stoklos, bem como na análise da concepção do conceito de Teatro Essencial a partir dos textos-manifestos publicados pela autora. Sendo assim, deixamos posto que a encenação e a performance das peças não estarão em pauta nesta pesquisa, pois não tivemos acesso às encenações dos espetáculos em questão.

Com um estilo próprio de dramaturgia que mescla diversas linguagens artísticas e entremeadas por um cunho notadamente político, o qual Denise Stoklos nomeou de “Teatro Essencial”. Tal conceito, desenvolvido pela autora, visa o máximo de “teatralidade”, isto é, todos os elementos cênicos são voltados para uma supervalorização do trabalho do ator. Neste sentido, o ator também é diretor,

dramaturgo, iluminador, encenador e produtor de seus próprios espetáculos. Outra característica marcante do Teatro Essencial, é a concepção de espetáculos em que, na maioria das vezes, há uma ausência de cenários e de figurinos. Questão esta que se fundamenta na ideia da eliminação de elementos que sejam supérfluos, ou que, de alguma maneira, nublem a percepção do espetáculo, isto é, deixar em cena somente o que é essencial ao teatro, no caso, o ator e seu trabalho.

Em meados da década de 1980, Denise Stoklos voltou ao Brasil após uma breve temporada na Inglaterra. Desta viagem resultou seu aperfeiçoamento em mímica, arte esta que marca a carreira da atriz até os dias de hoje. É possível perceber através da leitura dos recortes de jornais daquele momento que existia certa dificuldade em classificar o trabalho da artista. Não se tratava de um espetáculo apenas de mímica, pois afinal havia um texto falado. Da mesma forma, se levar em consideração somente o texto, as sutilezas da mímica poderiam ser negligenciadas. Assim, uma dúvida ficou instaurada: como indicar ou como emitir um parecer sobre um espetáculo que, de certa maneira, desafiava as convenções?

Talvez fosse essa exatamente a intenção de Stoklos, desafiar as convenções, sejam elas sociais, ou então dentro do campo teatral. Dizemos sociais, pelo fato de artista ter assumido uma posição feminista, exaltando em seus espetáculos sua feminilidade, bem como ressaltar não compactuar com uma lógica de mercado, fazendo disso um ato político. No que concerne ao desafio às convenções do campo teatral, Stoklos assumiu uma posição em que seus espetáculos eram inteiramente produzidos por ela. Isto é, a artista assinava (e assina) a dramaturgia, a cenografia (ou a ausência dela), a iluminação, a produção e distribuição dos espetáculos, o figurino, além, obviamente, de atuar.

É indubitável que Denise Stoklos tenha marcado seu lugar no teatro brasileiro, seja através da concepção estética de seus espetáculos, ou então mediante seu posicionamento ideológico e político. Neste sentido, nosso objetivo não é, de forma alguma, realizarmos uma reconstrução biográfica de Denise Stoklos, embora em determinados momentos, se faz de suma importância nos reportarmos ao contexto (seja ele cultural, político, ou econômico) em que autora estava inserida, para que possamos compreender a natureza dos elementos – ou signos – que estavam indicados em seus espetáculos.

Aliás, no que diz respeito ao lugar de Denise Stoklos na história do teatro brasileiro, cabe salientar que a autora é colocada como referência nacional e

internacional no que diz respeito ao teatro físico e ao teatro político. Conforme assinala João Roberto Faria,

A artista [Denise Stoklos] pretende que seu trabalho tenha repercussão mais forte no espectador, especialmente na associação da mímica com a ética e a política, transformada em meta fundamental das futuras criações. A matéria autobiográfica acrescenta-se a esse tripé a partir da exploração da memória pessoal e coletiva, que leva a concepção de “teatro essencial”, que dissolve as fronteiras entre vida e arte, público e privado, psicológico e político.¹

Da mesma forma, Lúcia Romano também destacou que o trabalho de Stoklos pode ser inserido na história do teatro nacional, pelo fato de se constituir sobre a base do teatro físico, mas que se diferencia pela “*reconstrução crítica que propõe da nossa realidade sócio-cultural*”.²

A busca pelo entendimento do trabalho, de certa forma incomum, de Denise Stoklos, não foi notado apenas por dramaturgos ou então pela crítica especializada. É possível encontrar alguns estudos acadêmicos desenvolvidos não somente no Brasil, mas também nos Estados Unidos, acerca do método teatral de Stoklos. Temos por exemplo o estudo realizado por Leslie Damasceno, do Department of Romance Languages and Literatures, da Princeton University “The Gestural Art of Reclaiming Utopia Denise Stoklos at Play with the Hysterical-Historical”³, assim como a dissertação de mestrado defendida por Ipojucan Pereira da Silva⁴, defendida em 2008 na Universidade de São Paulo, sob o título de “O teatro essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação”. Diante destes dados, percebemos que o trabalho de Stoklos ainda suscita novos olhares, novas perspectivas, sejam eles no campo do teatro ou então em outras áreas do conhecimento.

Também temos plena consciência de que tentar remontar toda a carreira da autora possa resultar em uma empreitada quase impossível. Isto porque Denise Stoklos é uma artista que não esteve restrita somente ao cenário nacional. Mesmo sabendo que a atriz se apresentou em vários lugares do mundo, nossa dificuldade aparente fica posta justamente no acesso as fontes que marcaram estas apresentações na história. Diante

¹ FARIA, João Roberto (Org). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*, São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p.348

² ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*, São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005, p. 152.

³ DAMASCENO, Leslie, The Gestural Art of Reclaiming Utopia Denise Stoklos at Play with the Hysterical-Historical, IN: TAYLOR, Diana; CONSTANTINO, Roselyn. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durban and London: Duke University, 2003, pp. 153-158.

⁴ SILVA, Ipojucan Pereira da. *O teatro essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2008.

disto, nossa abordagem fica centrada na análise de apenas uma pequena parte, quase um fragmento, da carreira da artista que corresponde entre os anos de 1990 a 1994.

Nossa baliza temporal, portanto, se justifica por dois fatores. O primeiro diz respeito à notável mudança de postura da autora em relação aos temas abordados. Em nossas leituras, pudemos perceber que Denise Stoklos, com a peça “*Casa*” de 1990, passou tematizar as diferentes relações do indivíduo com a, e na, sociedade, bem como os elementos que fazem parte da construção desta relação. Diante disto, “*Casa*” (1990), diferentemente dos espetáculos anteriores da autora, tem como mote principal a problematização do indivíduo imerso em seu cotidiano e subjugado a uma rede de poderes. Da mesma forma, a peça “*500 anos: Um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*” (1992) relativizou a construção das memórias individuais e coletivas de um povo, tomando como ponto de partida as comemorações dos 500 anos da “descoberta” da América. Já a peça “*Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*”, de 1994, Stoklos se propôs a debater as relações amorosas na sociedade contemporânea. Amor este, que para a autora, estava inserido em uma estreita relação com o sentimento de medo. Assim, os temas, como vimos, estão voltados necessariamente para um debate acerca da construção das individualidades e das subjetividades, e não mais sobre um poder localizado somente na figura central do Estado, ou de uma ideologia.

O segundo ponto que destacamos se refere ao fato de que, neste início da década de 1990, Denise Stoklos passou a vincular da forma mais incisiva o conceito de “Teatro Essencial” ao seu nome. Diversos textos-manifestos que versavam sobre os preceitos artísticos e ideológicos do “Teatro Essencial” foram publicados pela autora em jornais nacionais, e também em jornais internacionais. Em 1993, tais textos foram compilados em uma única publicação chamada “Teatro Essencial”. Livro este que teve circulação não somente no Brasil, mas também em outros países, integrava a série 25 anos, em alusão ao tempo ininterrupto de carreira da autora. Tal obra e tal data representam um importante marco para a carreira de Stoklos, e para nós, um indício fundamental na construção de nossa pesquisa.

No decorrer de nossas leituras metodológicas, bem como na abordagem de nossas fontes nos deparamos com mudança de posicionamento da autora no que se refere à concepção de seus espetáculos. Ou melhor dizendo, uma das características mais marcantes de Denise Stoklos, é a sua virtuosidade. A artista transitou por várias linguagens artísticas, pois além de interpretar, ela também coreografou seus espetáculos, compôs a trilha sonora e concebeu a luz e o espaço cênico. Diante disto, entendemos

que a mudança ocorrida diz respeito, não a concepção estética de seus espetáculos, mas sim, do foco de abordagem que a autora utilizou nos temas dos espetáculos “*Casa*” de 1990, “*500 anos: Um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*”, de 1992 e “*Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*” de 1994.

Contudo, antes de justificarmos o nosso recorte temporal, achamos conveniente destacar ao leitor a dimensão do método teatral desenvolvido pela artista paranaense. No decorrer da década de 1980, Denise Stoklos tinha uma carreira relativamente estável como artista, gozava de certo prestígio, já havia trabalhado com alguns diretores nacionais consagrados, mesmo sendo avessa às telenovelas, chegou a atuar em uma. Enfim, já havia conquistado um número expressivo de público não só no Brasil, mas também nos Estados Unidos, na Argentina, Uruguai, bem como em vários países europeus. Contudo o que nos é fundamental, é que neste período, Stoklos havia conquistado sua independência artística e financeira. Tendo “experimentado” diversas vertentes teatrais, e com plateias lotadas (o que lhe garantia o aporte financeiro para as futuras produções), de certa forma, a autora compreendeu que era chegada a hora de desenvolver seu próprio método teatral. Entretanto, seus primeiros trabalhos como dramaturga e atriz amadora remontam o ano de 1968 na cidade de Curitiba-PR, com a estreia do espetáculo “*Círculo na Lua, Lama na Rua*”.

Trata-se fundamentalmente de um método focado em três vertentes: a) corpo; b) voz; c) mente/intuição. Perceba-se que se tratam de elementos que evidenciam a figura do ator, algo que para a autora é preponderante, pois seria através do ator que o “verdadeiro teatro” se manifestaria. Isto é, na concepção de Stoklos, o ator não seria passivo, ou um mero instrumento a serviço do texto, ou então, do diretor. Neste sentido, compreendemos, que para Denise Stoklos, a essência do teatro residiria justamente no ator.

Destarte, o método desenvolvido por Stoklos visava o máximo de teatralidade. Tudo aquilo que seria superficial e/ou dispensável na concepção do espetáculo era subtraído, tendo em vista sempre a performance do ator. É justamente por isso que, nas peças de Stoklos, os cenários são praticamente ausentes, assim como os figurinos, que aparecem da forma mais discreta possível. Neste sentido, compreendemos que a fala da autora, “*No lixo o broche, no palco o peito*”⁵, tem por objetivo, salientar a sua relação com o modo de fazer teatro, isto é, da maneira mais “pobre” possível, pois afinal o que

⁵ Stoklos, Denise. Manifesto do Teatro Essencial. 1987. IN: Stoklos, Denise. Teatro Essencial, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.

está em questão não é a ficção do espetáculo, e sim o debate aberto acerca dos temas que fazem parte da realidade social, política e cultural daquele contexto.

Eis que surge, portanto, outro elemento fundamental no conceito teatral desenvolvido por Stoklos, a dramaturgia. Para a autora, a dramaturgia deveria perseguir incessantemente a revolução. Mas afinal, a que revolução Denise Stoklos estaria se referindo? Entendemos como revolução, o ato de tentar transformar uma dada realidade mediante o teatro. Contudo, teria o teatro - ainda mais o conceito teatral proposto pela autora - condições de promover tal transformação? Esta é uma questão que nos acompanha nesta nossa jornada, e para nós a resposta ainda não é palpável. Contudo, acreditamos que Denise Stoklos, esteve durante toda a sua carreira empenhada em provocar espaços de debate sobre temas que perpassam as diferentes noções de política e os usos e abusos do poder (ou poderes). Entretanto, considerando a afirmação da autora “*Não invento temas, descubro-os esperando espaço[...]*”⁶, admitimos a percepção de que seu trabalho estaria calcado na ideia de um profundo diálogo com o presente. É precisamente neste ponto, que se revela o posicionamento ético e político de Stoklos, pois tal abordagem reflete sua subjetividade e sua maneira de interpretar o mundo. Porém, afirmar que estaríamos diante uma poderosa ferramenta de transformação da realidade ainda nos é muito prematuro. Talvez nem cheguemos a tal conclusão, mas sem dúvidas, há que se considerar tal hipótese.

Por fim, gostaríamos de destacar ainda a posição adotada por Denise Stoklos no que concerne a concepção teatral em si. Mencionamos que a autora optou por participar ativamente de todas as etapas que compõem a concepção de uma peça. Ou seja, a escolha do tema, a produção ou adaptação do texto (atividade principal do dramaturgo), o processo de ensaios e a criação das cenas (diretor ou encenador), o desenvolvimento do projeto de iluminação do espetáculo (iluminador), a sonoplastia, a divulgação da peça (produtor), e finalmente a atuação (ator). Todo esse percurso que salientamos, nas peças de Stoklos, aparecem condensadas em uma única pessoa, nela mesma. Neste sentido, corroboramos com Lúcia Romano ao afirmar que,

Stoklos atua em diversas áreas criativas – ela cria, dirige e interpreta seus próprios textos, compõe canções, escreve livros sobre teatro e publica suas poesias e romances; sua posição ética e ideológica sedimenta a construção de um percurso que se identifica com a pesquisa e é bem sucedido, apesar de manter-se afastado da

⁶ Stoklos, Denise. Arregal. 1992, p.42. IN: Stoklos, Denise. Teatro Essencial, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.

indústria cultural; alia a prática artística ao discurso crítico e estético, na construção de um estilo de teatro pessoal chamado por ela de Teatro Essencial.⁷

Teatro Essencial: este é o nome de “batismo” do conceito teatral desenvolvido por Denise Stoklos, e conseqüentemente nosso objeto no presente estudo. Diante disto, nosso objetivo central é compreender historicamente a concepção do conceito de “Teatro Essencial”, tendo em vista a forma como a política aparece ressignificada no espaço do teatro. Para tanto, lançamos mão de uma possível chave de leitura, entendemos que Stoklos teria mudado sua abordagem em relação a temas políticos em suas obras após a redemocratização brasileira. Isto é, a dita “grande política”- o posicionamento do Estado, os grandes nomes da política - não era mais o foco central da discussão em suas peças. Observamos, a partir deste momento, a promoção de um debate acerca da micro-política, ou seja, das relações interpessoais, das intersubjetividades, da relação entre memória individual e memória coletiva, e finalmente, as relações de afeto, ou mais precisamente de amor, localizadas em uma sociedade norteada pela lógica de consumo.

Assim, com o intuito de atender nosso objetivo central, destacamos que nos utilizamos basicamente de três tipos de fontes. A primeira categoria de fontes diz respeito aos textos de teoria teatral que foram publicados por Denise Stoklos visando a exposição e o embasamento teórico de seu trabalho. Em alusão aos 25 anos de carreira de Stoklos em 1993, a autora publicou um livro nomeado “Teatro Essencial”. Livro este que congrega um total de oito textos que têm como tema central o embasamento teórico do conceito de Teatro Essencial, porém, distribuídos em forma de manifestos. Tal publicação nos é de fundamental importância, pois retrata a visão acerca deste conceito pelo viés de sua proponente.

Em contrapartida, nossa segunda categoria de fontes é centrada na recepção deste conceito teatral. Para tanto, foram realizadas incursões ao acervo de jornais da Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba, o que nos propiciou o acesso ao acervo dos jornais paranaense “O Estado do Paraná”, “Gazeta do Povo” e “Tribuna do Paraná”. Também foram realizadas pesquisas no acervo do Museu da Imagem em Porto Alegre, que em seu corpo documental, mantém os acervos dos jornais “Zero Hora” e “Correio do Povo”. Cabe salientar também, que recentemente os jornais “O Globo”, “Folha de São Paulo” e “O Estado de São Paulo”, disponibilizaram seus acervos *on-line*, o que nos

⁷ ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*, São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005, p. 144.

possibilitou ampliar consideravelmente nosso corpo documental. Ainda neste sentido, o Centro de Documentação – CEDOC – da Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO -, em Irati (cidade natal de Denise Stoklos), também nos ofereceu um importante aporte documental, pois a pouco mais de quatro anos, Stoklos doou para este centro de documentação praticamente todo o seu acervo. São recortes de jornais (nacionais e internacionais), textos originais (em diversas línguas), fotos, sua biblioteca particular, fitas cassetes, figurinos, enfim, um grande volume de fontes que nos possibilitou a realização desta pesquisa, e que principalmente, nos deu acesso ao nossa terceira categoria documental, os textos das peças.

Esta última categoria de fontes fundamenta-se na compreensão de como o conceito de “Teatro Essencial” funciona na prática. Neste sentido, selecionamos três peças, as quais entendemos representar certa mudança na concepção teatral de Denise Stoklos, mediante as temáticas. Sendo assim, foram selecionadas as peças “*Casa*” de 1990, “*500 anos: Um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*” de 1992, e “*Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*” de 1994. Entendemos haver nestas três peças uma aproximação e ao mesmo tempo um distanciamento entre elas. Aproximação pelo fato de que em sua estrutura, a autora, buscou basicamente, valorizar as intersubjetividades. Já o distanciamento fica a cargo das temáticas utilizadas, pois na peça “*Casa*” o tema central é o cotidiano. Em “*500 anos*”, a temática central seria a “comemoração” dos 500 anos da “descoberta” da América. E em *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* observa-se a tematização do amor.

Sendo assim, esta pesquisa tem como abordagem central a aproximação entre os campos da história e da arte. Por isso, nosso arcabouço teórico perpassa, principalmente, a História Cultural e a mais recente História Cultural da Política. Todavia, nos é de fundamental importância ter em mente que a interdisciplinaridade atua de forma preponderante em nossa pesquisa, até porque, nosso objeto se trata de uma obra artística. Logo, ao realizar uma abordagem que priorizasse apenas o campo da História, ou então da Arte, correríamos o risco de não apreender as nuances e as sutilezas que compõem a produção artística, uma vez em que esta se encontra localizada em um determinado espaço e, principalmente, em um tempo.

Tendo dito isto, façamos um resumo do que trataremos a seguir. O primeiro capítulo desta pesquisa fundamenta-se na aproximação entre a História e Arte. Para tanto focaremos nossa discussão, mais especificamente, nos usos políticos da arte, tendo como perspectiva a linguagem do teatro. Não perdendo de vista nosso objeto, o conceito

de “Teatro Essencial” proposto por Denise Stoklos, trataremos de excursionar pela relação que a autora estabeleceu com os lugares em que viveu, e como o ambiente político, econômico, social e cultural destas cidades influenciou na construção da subjetividade da autora, e conseqüentemente, em sua concepção artística. Basicamente, trataremos dos elementos que compõem a formação acadêmica e artística da autora, visando sempre compreender tais elementos como parte integrante da constituição da subjetividade de Stoklos, algo, que viria ressoar com grande ênfase nos trabalhos posteriores da artista, uma vez que o “Teatro Essencial” tem como um de seus pilares a mente/intuição do ator.

Com a base conceitual constituída sobre a relação entre História – Política – Arte, o segundo capítulo da presente pesquisa estará calcada na análise da forma de como o conceito de “Teatro Essencial” atua na prática. Para tanto, a princípio, trataremos de discutir historicamente, um dos valores fundamentais e objeto de perseguição obstinada por parte de Denise Stoklos, a independência artística. Assim, acreditamos ter sedimentado uma base para a análise do texto do espetáculo “*Casa*” de 1990, bem como a sua repercussão na mídia escrita. Neste ponto, seguindo os pressupostos indicados pelo historiador francês Michel de Certeau⁸, compreendemos que Denise Stoklos propiciou um espaço de debate sobre a condição política, social e cultural do Brasil pós-ditatorial. Sendo que a abordagem utilizada pela autora, em nossa leitura, estaria voltada as relações do indivíduo com o cotidiano, revelando assim uma política do cotidiano.

Seguindo nesta esteira, isto é, o conceito de “Teatro Essencial” em ação, também analisamos o texto do espetáculo “*500 anos: Uma fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*”, de 1992. O tema central da peça são as comemorações dos 500 anos da “descoberta” da América promovidas tanto na América Latina, como em países europeus, e neste sentido, Stoklos também comemorou, porém, a sua maneira. Mediante uma narrativa em que a personagem se colocava na posição de um marinheiro, que em um diário de bordo, registrava sua percepção da viagem, Denise Stoklos, criou uma atmosfera cênica na qual a história da América Latina era percebida pela ótica do colonizado, e não através da “história oficial”. A autora, ainda desferiu pesados golpes contra aqueles que ela julgou serem os culpados pela atual condição latino-americana, a mídia. Na análise deste texto teatral, calcamos nossa linha de raciocínio na ideia da

⁸ CERTEAU, Michel de. *As invenções do Cotidiano: Artes de fazer*, Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1996.

existência de uma política da memória, conceito este amplamente discutidos por Paul Ricoeur e Helenice Rodrigues da Silva.

Até então temos o seguinte panorama: a) a análise da constituição da subjetividade de Denise Stoklos, elemento este que foi fundamental para o desenvolvimento do conceito de Teatro Essencial; b) o Teatro Essencial em ação, o qual revelou diferentes formas de política. Primeiramente, através da problematização do texto da peça “*Casa*” mediante a ideia de política do cotidiano, e posteriormente a análise do texto da peça “*500 anos: Um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*” por meio do conceito de política da memória. Diante disto, nosso terceiro e último capítulo terá como foco central de análise, a percepção de como o conceito de “Teatro Essencial” tematizou o amor. Existiria, talvez, uma política do amor?

Com a peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem Existe*, de 1994, entendemos que Denise Stoklos abriu o debate acerca do amor e do medo. Ao pensarmos o amor, cabe destacar, que no contexto da peça, este sentimento era visto como banalizado por Stoklos, todavia, não se trata apenas do amor entre casais (nas suas diferentes modalidades), mais sim da relação amorosa entre o indivíduo e o planeta, relação esta que toma quase que uma dimensão divina. Com uma noção bastante amplificada, o amor em *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem Existe*, teria, talvez, sido substituído, ou subjugado as lógicas de mercado, ou também se “globalizado”, tendo perdido sua função primeira.

Tendo em vista, portanto, a concepção ampliada de amor, tendemos a compreender que o medo se relaciona com o amor na peça de Stoklos, pelo fato de que no final dos anos de 1980, e no decorrer dos anos 1990, juntamente com a ideia de libertação sexual, também se instaurou, de certa maneira, uma cultura de medo propiciada pelo aumento da incidência da AIDS, não somente no Brasil, como também no mundo. Entretanto, para a autora, ainda existe a relação amorosa do indivíduo com o planeta, a qual Stoklos via como comprometida, em decorrência do consumo exacerbado, deixando aparente, portanto, a ideia de consciência ambiental, assunto tão debatido na convenção RIO-92.

Juntamente com a estreia deste espetáculo, Denise Stoklos se lançou em outros projetos paralelos, tais como o lançamento do romance “*Amanhã será tarde e depois de amanhã nem Existe*” de 1994, a produção de um média-metragem em 1994 chamado “*Nina Simone sings for us*”, e no ano de 1995, a autora também estreou um show

musical, nominado “Jardim de Meteoros”. Denise Stoklos, neste contexto, chegou a afirmar o interesse de ampliar o conceito de Teatro Essencial para “Arte Essencial”.

Procuramos com esta pesquisa propiciar diferentes perspectivas sobre esta parte da História do Teatro Brasileiro, chamada Denise Stoklos. Artista esta que representa uma profunda convicção de que arte pode mudar o mundo, e por isso, marcou seu lugar na dramaturgia mundial com a seu conceito de Teatro Essencial.

2. Capítulo 1: “É de lá que vejo os campos de trigo”

2.1 - Bicho do Paraná: Entre Irati e Curitiba

Uma pequena cidade do interior do Paraná. Se parece com uma bacia fincada entre morros. Lá onde se via o vale encrustado de trigais, alguém pensava, “Deve haver algo mais, além daqui”. Talvez um pensamento infantil, uma reflexão desprezível que pode partir de qualquer pessoa. Mas não. Veio de Irati, a cidade do interior do Paraná, de uma descendente de imigrantes ucranianos, “Deve haver algo mais, além daqui”.

Ainda que avessa a rótulos, muitos deles lhe foram atribuídos. Talvez por sua característica polivalente ou por sua proposta original. Já a nominaram como mímica, como a atriz de mãos e pés enormes e como a dona do mais belo timbre de voz do teatro brasileiro. Sim, a contradição da mímica que usa a voz. A rebelde de cabelo branco e arrepiado em estilo “punk”, que vociferava palavras ásperas e ácidas. Um misto de gesto e palavra em um teatro sem cenário e sem figurino. A “hippie” do Colégio Estadual do Paraná. A dramaturga que se propôs a discutir as mazelas sociais nos mais variados palcos do Brasil, Estados Unidos, Espanha, África do Sul, Ucrânia, Taiwan, China, Rússia, França, Alemanha, Cuba, Austrália, Uruguai, Finlândia, dentre tantos outros.

A performer, a cineasta, a professora, a inconformada, a pós moderna, a pós dramática, a independente, a fotógrafa, a escritora, a cenógrafa, a diretora. A revolucionária, a atriz de muitas certezas, a desobediente. A mãe, a irmã, a filha, a socióloga, a jornalista. Aquela que desconstruiu a Medéia de Eurípedes. Ela também foi Santos Dummont, Elis Regina, além de Nina Simone e Ulrich Meinhof. Foi Mary Stuart e a Rainha Elizabeth (ao mesmo tempo).

Não contente, resolveu mandar um fax para Cristóvão Colombo. Bebeu nas palavras da artista plástica francesa Louise Bourgeois para falar do tempo. Compôs a trilha sonora, coreografou e dramatizou o amor. Foi leitora do geógrafo Milton Santos, de Sérgio Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro para “comemorar” o descobrimento do Brasil, do seu jeito. Também militou em favor da preservação da natureza baseando-se na obra de Henry David Thoreau. Buscou na obra de Herman Melville a excentricidade de Bartleby. E mais recentemente, discutiu o atual cenário político brasileiro buscando inspiração no escritor tcheco Franz Kafka. E obviamente, a Essencial.

Nos valendo de uma suposição, será que todos estes atributos se encaixariam naquela aspiração “Deve haver algo mais, além daqui”? A dimensão desta reflexão torna-se ainda maior, pois no ato de relacionarmos apenas algumas das várias

“personagens” que foram cunhados pela mídia e pelas críticas, como uma tentativa de classificar tal artista, estamos também remontando alguns pontos da carreira daquela que se orgulha em dizer que seriam quarenta e cinco anos de dedicação ao teatro – Denise Stoklos.

Dentre os vários aspectos que se arrolam no que diz respeito à Stoklos, é inegável que seu trabalho foi e ainda é bastante discutido tanto artisticamente como cientificamente. A obra da autora é vista tanto pela crítica teatral como pela comunidade acadêmica como algo peculiar, que talvez mereça um olhar diferenciado. Tendo isso em mente, não pretendemos reproduzir de maneira cronológica sua carreira, destacando os pontos de maior repercussão em seu trabalho, mas sim problematizá-los em relação a um espaço e em um tempo, visando revelar rupturas, descontinuidades, continuidades, limites e contradições.

Assim entendemos que a descontinuidade seria um dos pressupostos da história cultural. Ao problematizar o fazer historiográfico, Michel de Certeau destaca que o historiador se ocupa de uma operação de construção, ou em seus próprios dizeres “[...] o gesto que liga as *“ideias aos lugares é, precisamente, um gesto de historiador”*”⁹. É objetivando esta construção que nos vemos no dever de estabelecer algumas balizas tanto temporais, como de abordagens. A primeira dirá respeito ao contato prévio com nosso objeto, no caso, o Teatro Essencial de Denise Stoklos.

Filha de imigrantes ucranianos, Denise Stoklos nasceu em Irati no ano de 1950. Por ser pequena, tal cidade, localizada no centro-sul do Paraná, oferecia apenas alguns espetáculos teatrais amadores em sua programação cultural, bem como espetáculos circenses, que, por vezes, se instalavam no lugar. Stoklos, em entrevista¹⁰ no ano de 1985, destacou que sua mudança para Curitiba/PR, ocorrida no ano de 1965, ocorreu puramente para fins educacionais. Pois, no período em questão, alguém que almejasse uma educação mais completa, que incluísse o ensino universitário, deveria buscá-la fora de Irati.

Contudo, embora posteriormente tenha morado em diversos lugares do mundo, incluindo Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo, Londres, Nova Iorque, quando o assunto versa sobre suas raízes, até os dias atuais, Denise Stoklos faz questão de destacar que nasceu e foi criada em Irati. É bastante recorrente nas entrevistas para jornais, revistas

⁹ CERTEAU, Michel de. “A operação historiográfica” In *A Escrita da História*. RJ: Forense Universitária, 2002, 2ª ed., p.65)

¹⁰ MORAES, J. Lyra, Denise Stocklos: “A mímica é o jazz do movimento, *O Estado do Paraná*, Curitiba, 20 out . 1985.

ou mesmo nas críticas acerca de seu trabalho referências à cidade. Relação esta, que rendeu inclusive um espetáculo estreado em 1988, no Teatro La Mamma, em Nova Iorque, chamado “*Denise Stoklos Unearths Hamlet in Irati*”.

No intuito de esclarecer os conceitos que norteariam a peça que homenagearia Irati, Stoklos argumentou que com a chegada da televisão, as cidades passaram por uma transformação, a qual ela avaliou como negativa.

A personalidade das cidades, mesmo fisicamente, acabou com a entrada da televisão. Todo mundo fala dos mesmos personagens da novela, a moda é a mesma. E o Brasil que essa TV traz é de mentira, pasteurizado e todo encaixadinho. Tudo isso está acabando com a capacidade de raciocínio nas pequenas cidades. Num contexto mais amplo, a tecnologia está acabando com o individualismo. Irati para mim é o símbolo disso tudo, é mais nítido. O símbolo do Brasil, da América Latina...”¹¹

Cabe o destaque de que a peça *Hamlet in Irati* não chegou a ser apresentada em Curitiba, e nem em Irati. O mote principal da peça, que no Brasil seria apresentada como “*Hamlet in Irati*”, é a relação que a autora estabelece com sua cidade natal. Isto é, a sensibilidade por parte dela em relação aos impactos que a tecnologia causou, não somente àquele cenário bucólico rodeado por vales com campos de trigo, mas à massificação e à padronização social presentes naquele momento no Brasil.

Embora a peça trate de Irati propriamente dita, talvez, com o intuito de dirigir-se à cidade como uma homenagem, em outra entrevista, datada em 06 de abril de 1988, Denise Stoklos mostrou-se profundamente magoada com a administração pública da cidade. Nesta entrevista, nomeada como “Uma Artista incompreendida em sua terra”, o que se revelou foi a falta de interesse pelo trabalho da artista, não somente em Irati, mas também em Curitiba. O ressentimento da autora fica claro nas seguintes palavras.

Além de Curitiba, onde eu estudei, onde eu me formei jornalista e artista, Irati é a única cidade que não me deseja. Eu gostaria de ir. Até me autoconvidei, mas não houve interesse. Disseram que não havia espaço para minha arte. Aliás é preciso que fique bem claro: que não associem meu nome a esta cidade para proveito do que quer que seja. Ela não me pertence e eu não pertencço a ela. Se ali nasci é porque meus pais lá estavam. Não guardo lembranças nem do vizinho, nem do primeiro amiguinho de infância. O que me lembro é da extrema sensibilidade de meus pais, que sempre me encorajaram no sentido de aprender sempre mais e mais. Eu ficava o tempo todo lendo e isso é o que conta hoje para mim”, diz Denise revoltada com a falta de consideração para com seu trabalho¹².

Não podemos avaliar o que se seguiu posteriormente em Irati, pois não existem evidências por parte da administração pública iratiense ou da imprensa local acerca do motivo da peça não ter sido apresentada no local. Contudo, nas palavras de Ruy

¹¹ UMA paranaense de Irati, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 29 Jan de 1988.

¹² BARROZO, Rui. DENISE STOKLOS: uma artista incompreendida em sua terra, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 06 abril de 1988.

Barrozo, jornalista que escreveu tal reportagem, o que percebemos é uma profunda decepção e até mesmo certa indignação pelo fato do espetáculo, que havia sido sucesso em Nova Iorque, não ter sido apresentado em Irati ou em Curitiba. Nos dizeres do jornalista,

Denise foi embora, deixou uma conversa inacabada e uma decepção: “Irati” não será vista nem aqui e nem ali na Serra de São Luís do Purunã, numa pequena cidade de nome Irati. O mundo, ao contrário, saberá que Denise é insuperável e emocionante. Pena que o Paraná teime em não acreditar.¹³

Os anos se passaram, os ânimos se acalmaram e a relação que parecia estar fadada ao ódio, passa a ser novamente de amor. Trata-se de um (re)encontro que Denise Stoklos teve com sua amiga de infância em sua cidade natal. Luiza Nelma Fillus, então diretora do *Campus* universitário da UNICENTRO em Irati, convidou a amiga e atriz para visitar o local, que fora um antigo seminário, onde passaria a funcionar o novo prédio da universidade. O que parecia um simples reencontro entre amigas de longa data, passou a ser um projeto muito maior graças a um *insight* da atriz, lembrado numa entrevista, “*Percebi que eu trazia o cheiro desses pinheiros guardado em minha memória genética*”[...]“*E tudo aquilo, aquele silêncio necessário, aquele exterior não poluído, era um convite. Pensei: ‘Que perda, deixar isso passar’*”¹⁴.

Deste encontro, em 1991, nasceu o germe da criação da Fundação Denise Stoklos de Desenvolvimento Cultural, Artístico, Científico e Tecnológico de Irati, o qual se concretizou em março de 2002 e que ainda mantém suas atividades até os dias atuais. Esta instituição vinha ao encontro das diretivas do governo federal no que diz respeito à cultura, na medida em que, o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, havia manifestado a necessidade da divulgação dos aspectos culturais do Paraná pelo Brasil. Diante deste cenário, Stoklos declarou,

“temos que preservar nosso sotaque estético”, defende. “Sejamos, finalmente, paranaenses. No Paraná, aconteceu o encontro dos povos, índios, poloneses, negros. Somos um exemplo dessa boa convivência e podemos oferecer, ao Brasil, o nosso know-how.”¹⁵

A partir daí, uma série de eventos promovidos pela Fundação passaram a ocorrer em Irati, eventos que não visavam apenas divulgar o trabalho da atriz, mas realizar uma intervenção social na cidade. Em 2002, se formou um cine-clube e foi programada a apresentação de uma peça de teatro com a produção de ex-alunos de Stoklos. Houve também o surgimento de um programa de rádio com o intuito de

¹³ *Idem, Ibidem*, 1988.

¹⁴ PELLANDA, Luis Henrique. Irati redescoberta: atriz investe na criação de uma fundação de ação social em sua cidade. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 14 mar de 2003.

¹⁵ *Idem, Ibidem*, 2003.

divulgar cuidados com diversas doenças. E com o intuito de dar uma melhor atenção à população com deficiência auditiva local, ocorreu a abertura de um curso de língua de sinais aberta à população.

Acreditamos que talvez não restem ressentimentos por parte de Denise Stoklos acerca do mal-estar ocorrido 1988. Pois, assim como demonstram as matérias veiculadas no ano de 2002, no jornal *Gazeta do Povo*, as quais traziam a assinatura de Luis Henrique Pellanda, o ano de 1991 marcou a redescoberta, por Stoklos, da potencialidade de Irati.

Assim, percebemos porque Stoklos, desde então, passou a estrear mundialmente – sempre com entrada franca – seus espetáculos em sua cidade natal, coincidentemente, no auditório central do *Campus* da Unicentro em Irati, o qual foi batizado como “Auditório Denise Stoklos” durante a gestão de sua amiga Luiza Nelma Fillus. Ainda neste sentido, durante os anos de 2012 e 2013, na própria Unicentro, foram realizadas duas edições do “Festival Denise Stoklos”. Evento este que, além de contar com a presença da atriz, com apresentações e palestras, também visou fomentar pesquisas científicas sobre o conceito de Teatro Essencial e outras linguagens teatrais.

Superadas as desavenças entre Denise Stoklos e Irati, que se sublinhe o jargão “Sem Ressentimentos”, trataremos agora de excursionar pela formação acadêmica e teatral da atriz, tendo como ponto de partida a cidade de Curitiba.

Eram meados de 1965. Desembarcava em Curitiba para estudar no tradicional Colégio Estadual do Paraná a então adolescente, Denise Stoklos. Como já citamos, na visão de Stoklos, se alguém almejasse uma educação mais completa, seria necessário procurá-la em um centro maior, e assim o fez. A relação que a atriz manteve com a cidade durante este período foi bastante intensa. Segundo Stoklos, foi o período em Curitiba que “*formou sua cabeça*”¹⁶, pois teve acesso à um turbilhão de ações e ideias.

Além de formar-se no Colégio Estadual do Paraná, Denise Stoklos, em 1968, ingressou nos cursos de Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica do Paraná e simultaneamente no curso de jornalismo da Universidade Federal do Paraná. Foi neste período que Stoklos teve seus primeiros ensejos no teatro, colocando em prática, na cena, as ações e ideias que havia tido acesso.

Estamos nos referindo à primeira peça escrita, produzida e dirigida por Stoklos com o Grupo Ferrante, isto é, “Círculo na lua, lama na rua”, que estreou em 27 de

¹⁶ MORAES, J. Lyra, Denise Stocklos: “A mímica é o jazz do movimento, *O Estado do Paraná*, Curitiba, 20 out . 1985.

novembro de 1968 no extinto Teatro de Bolso, localizado na Praça Rui Barbosa em Curitiba. Sobre tal peça, a jornalista Philomena Gebran comentou que se tratava de um espetáculo de extrema beleza, tanto pela qualidade do texto, como pela escolha cênica. Mas vale salientar que a jornalista também destacou uma série de erros, como a inexperiência da direção ao fazer uma montagem com ausência de marcação cênica, iluminação sem expressão, texto que se transformava em recitação, uma sonoplastia mal orientada, entre outros equívocos. Gebran, em sua crítica, optou por fazer uma metáfora do trabalho de Denise com o primeiro voo de uma ave. Assim, destacou que o espetáculo merecia atenção, pois, depositava expectativas na jovem atriz “[...]o voto de confiança, tendo a certeza que da experiência do primeiro vôo, as asas se fortalecerão, se abrirão firmes e seguras, seguindo futuramente a direção certa.”¹⁷

Terminada a temporada de “Círculo na Lua, lama na rua”, Denise trabalhou em outras peças com o diretor Oraci Gemba, como por exemplo, a consagrada montagem *Arena Conta Tiradentes*¹⁸. Após estes trabalhos, a atriz encampou uma nova empreitada, trabalhar em um programa de TV. Tratava-se de um quadro criado para um programa chamado “Show de Jornal”, por Adherbal Fortes e Renato Schaltza, apresentado na TV Iguaçu, no qual Stoklos, utilizando-se de elementos mímicos buscou uma comunicação com o público jovem. Mas, segundo J. Lyra de Moraes, do jornal O Estado do Paraná, a “*censura da Ditadura não gostou da espontaneidade e sinceridade de Denise que teve sua presença vetada*”¹⁹. Não foi possível ter acesso aos programas gravados por Denise na TV Iguaçu, portanto, o conteúdo que foi ao ar não pôde ser avaliado.

Foi neste episódio que a atriz sentiu a censura que se instaurava sobre a classe artística brasileira. Denise Stoklos avaliou que pertencia “*a uma geração a qual a palavra foi cassada*.”²⁰ Neste panorama, a utilização da mímica, traço marcante em seu trabalho, pode ter se configurado como uma alternativa aos entraves causados pela Ditadura Militar Brasileira. Mas como já salientamos, neste período, apenas alguns

¹⁷ STOKLOS, Denise. *Circulo na Lua, lama na Rua*, Irati-PR: O Debate edições, 1969, p.37.

¹⁸ *Arena conta Tiradentes*, texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarniere, estreou em março de 1972 com o grupo Momento de Teatro, dirigido por Oracy Gemba e Iara Sarmiento, inaugurando teatralmente o Teatro Paiol. Teatralmente, pois, em 27 de dezembro de 1971 o Show “Encontro”, de Vinicius de Moraes/ Toquinho/ Marília Medalha/ Trio Mocotó, já havia inaugurado o espaço oficialmente.

¹⁹ MORAES, J. Lyra, Denise Stocklos: “A mímica é o jazz do movimento, *O Estado do Paraná*, Curitiba, 20 out . 1985.

²⁰ *Idem, Ibidem*, 1985.

elementos da mímica, ainda de forma muito tímida, apareceram no trabalho de Stoklos. Pois, o treinamento mais aguçado veio mais tarde, depois de sua estada na Inglaterra.

Este período em Curitiba também foi bastante marcante na vida da atriz no que diz respeito à sua vida pessoal. A jovem que se vestiu de “hippie” e andou pela Rua XV de Novembro, coração da capital paranaense, acompanhada de algumas amigas falando inglês, um dia se casou. Mas não foi um casamento “a moda antiga”, Denise Stoklos casou-se em pleno palco do Teatro Guaíra, em dezembro de 1972, usando um “minivestido” branco rendado²¹, chamando a atenção da imprensa local.

Contudo, a cidade que proporcionou tantas mudanças na vida e na carreira de Denise, também propiciou momentos bastante intensos para a atriz. Em 1987, quando estreou a peça “Mary Stuart”, em Curitiba, a atriz mostrou-se bastante preocupada com a repercussão do seu trabalho. “*Não sei se meu noivo vai me aceitar ou me recusar*”²², foram as palavras utilizadas por ela, referindo-se ao que esperava do público, nos quatro dias de apresentação do espetáculo no Teatro Guaíra. A atriz salientou que seu trabalho já era bastante conhecido em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas que o Paraná ainda mostrava certa relutância à sua proposta.

Para esta peça, em entrevista no ano de 1985²³, Denise Stoklos cogitou a possibilidade de concebê-la em Curitiba, entretanto, por questões de patrocínio o projeto não se concretizou. Stoklos chegou a citar que o espetáculo seria um presente seu para o Paraná, pois se achava na obrigação de retribuir de alguma forma ao Estado que nasceu e cresceu. Nos dizeres da atriz,

Sempre me identifiquei como uma atriz não apenas brasileira, mas paranaense. De Irati. “Mary Stuart” seria uma montagem paranaense, uma estreia nacional em Curitiba de um espetáculo com chances de ir além de nossas fronteiras. Na minha atividade artística e através dos contatos que fiz no exterior, recebo inúmeros convites para participar de festivais internacionais, como o Internacional Mimi Festival, na Inglaterra, o Festival da América Latina, na Alemanha e o Festival de Roma. Gostaria de responder a esses convites com um episódio europeu, de montagem brasileira. Da minha terra.

A partir desta relação da atriz com o Estado do Paraná, observamos uma maturação de ideias e de ideais por parte da atriz. Cabe lembrar, que o conceito de “Teatro Essencial”, elaborado por Denise Stoklos, tem como um de seus pilares constitutivos os elementos autobiográficos, ou melhor, a subjetividade da autora. Existia uma preocupação com o novo, com a não repetição, com o peculiar dentro do teatro.

²¹ MAGIA das ilusões num teatro sem palavras, O Estado do Paraná, Curitiba, 09 nov. 1986.

²² VILLELA, Justino. Puro Impacto de Emoção, Correio de Notícias, Curitiba 06 mai. 1987, p.20.

²³ MORAES, J. Lyra, Denise Stocklos: “A mímica é o jazz do movimento, *O Estado do Paraná*, Curitiba, 20 out . 1985.

Para tanto, a subjetividade, por vezes, tornava-se matéria-prima para as suas peças. Seria justamente por este motivo que os contextos políticos e sociais vivenciados pela atriz, muitas vezes, apareciam em suas peças como uma espécie de fonte.

A fim de compreendermos melhor de que maneira a subjetividade atua na proposta de Stoklos, destacamos, corroborando com Beatriz Sarlo²⁴, que a subjetividade, vista como categoria analítica, representa a “refutação às imposições do poder material ou simbólico”. Isto é, a subjetividade revela novos sujeitos em face de um novo passado, cujas práticas não se encaixam em teorias prévias, pois nestes, o que aparece é a busca pela conservação e reafirmação de uma identidade, sendo que as estratégias utilizadas por estes novos sujeitos, que se opõem ao que era tido como homogêneo, perpassam principalmente pelo discurso.

Para a autora, o final dos anos 60 e o início dos anos 70, período em que Stoklos teve seus primeiros contatos com o teatro profissional, serviu como uma espécie de “laboratório”. Era um período, nos dizeres da atriz, em que

O desestímulo e o medo ao que quer que fosse original era o padrão estabelecido. Livre manifestação de estilo ou enfoque era literalmente proibido, desencorajado pela sociedade militar no poder e pela sociedade civil no terror²⁵.

A localização geográfica²⁶, o fato de ser mulher e a atuação da censura durante o Período Militar brasileiro era visto por Stoklos como uma espécie de isolamento. A atriz retratou que tais elementos, os quais foram vivenciados durante o período em que viveu no Paraná, serviram como espécie de “matéria-prima” no ato de criação de seus espetáculos. Isto é, através do teatro, Denise Stoklos tinha como objetivo a crítica e o questionamento da ordem vigente, para tanto, este certo “isolamento”, Stoklos chamou de “armazenamento de repertório de impulsos revolucionários”²⁷.

As cidades Irati e Curitiba, que embora pareçam tão distantes geograficamente, se aproximam dentro da proposta de Denise Stoklos quando entendidas como lugares de maturação de ideias. Tendo em vista, portanto, que uma das matérias primas do trabalho da autora é a subjetividade - ou “a intuição” para ficarmos no vocabulário de Stoklos – identificamos haver, por parte da autora, uma noção de diálogo entre a sua obra e seu

²⁴ SARLO, Beatriz, *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.16.

²⁵ STOKLOS, Denise. Uma proposta brasileira. IN: STOKLOS, Denise. *Teatro Essencial*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1995. P.26.

²⁶ No texto “Uma proposta brasileira” de 1992, Denise destaca que em termos artísticos, o Paraná não era representado no cenário teatral brasileiro.

²⁷ STOKLOS, Denise. OP. CIT. p.26

respectivo contexto histórico. Isto é, trata-se, principalmente, da problematização do presente, no intuito de promover uma possível mudança, ou melhor, uma revolução.

Do Paraná, casada, com algumas peças feitas em chão paranaense no currículo, um programa de TV, munida de ideias e ideais “revolucionários”, em 1972, Denise disse adeus. Próxima parada: Rio de Janeiro.

2.2- Rio de Janeiro e São Paulo: um trampolim para o Mundo

Um breve período. Do final de 1972 a 1977. Denise mudou-se para o Rio de Janeiro em busca de novos desafios teatrais. Após seu casamento, residindo na “Cidade Maravilhosa”, atuou na peça *Miss Leiga* de Ademar Guerra. Com este espetáculo Stoklos ficou em turnê pelo Brasil por quase um ano, quando resolveu tentar um teste para atriz em São Paulo.

Na cidade de São Paulo, passou no teste e atuou nas peças “*Bonitinha, mas Ordinária*”, com texto de Nelson Rodrigues, direção de Antunes Filho e produção de Myriam Mehler e *Sai de Mim Tinhoso* de Luís Antônio Martinez Corrêa. Neste período Denise Stoklos também foi convidada para atuar na peça “*Um bonde chamado desejo*”, um texto do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams. Destas peças, não foi possível obter maiores informações sobre a repercussão dos espetáculos.

Entendemos que se trata de um curto período na carreira, no qual Stoklos teve contato mais efetivo com o teatro profissional, exercendo um “papel”, por assim dizer, mais passivo. Contudo, compreendemos que este período possa ter ajudado a atriz a se definir artisticamente. Em 1975 Denise fez a seguinte declaração,

Quando as coisas vão deixando de ser novas para mim elas vão me cansando, sabe? E aqui, as coisas novas estão muito difíceis por dois motivos: a censura e o comércio. Acontece que as pessoas vão se encaixando dentro das exigências da censura, vão se encaixando naquelas atitudes. E nem todo personagem é feito de atitudes permitidas. Só quando propõe atitudes além e uma abertura de vida é que a arte se realiza. E eu não quero, de maneira nenhuma, fazer personagens estereotipados.²⁸

Denise Stoklos, com tal declaração, apontou para alguns indícios acerca do estado da arte teatral na década de 1970. É bastante perceptível que a atriz se mostrava desconfortável em relação à sua condição de atriz “passiva”. Com um espírito de mudança, demonstrou que não gostaria de permanecer naquela posição, já que, desejava procurar seu próprio caminho, suas próprias referências. Sendo assim, cabe salientar que o Brasil não oferecia o referencial necessário para Stoklos, uma vez que o país, em termos políticos e culturais, estava sob o estado de Ditadura Militar, o que limitava bastante a produção artística. Tendo isto em vista, cabe destacar que o período da Ditadura militar no Brasil corroborou para uma mudança na estrutura de concepção e de circulação das peças de teatro, segundo Ortiz²⁹,

O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é

²⁸ MAGIA das ilusões num teatro sem palavras, O Estado do Paraná, Curitiba, 09 nov. 1986.

²⁹ ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988, *apud* FERREIRA, Op. Cit. p. 139

um momento da história brasileira que mais são produzidos e são difundidos os bens culturais. Isto se dá ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada.

Kátia Paranhos³⁰ aponta que “*coube ao teatro um papel de destaque na luta contra a ditadura implantada no Brasil em 1964.*” Para a autora, o engajamento ocorre quando um dramaturgo opta e toma partido, ao abordar assuntos da realidade social brasileira. Desta forma, é possível destacar um diferencial importante no Pós-64, os grupos de teatro popular assumiam um duplo engajamento, isto é, alguns destes grupos eram resistentes ao teatro comercial e ao regime político. Não foram poucos os grupos que se filiaram à associações de bairros ou à sindicatos como, por exemplo, os grupos Núcleo Expressão de São Paulo, Teatro Circo Alegria dos Pobres, Núcleo Independente, Teatro União, Olho Vivo, Grupo Ferramenta de Teatro e o Grupo de Teatro Forja.

Para Garcia³¹, os grupos se utilizavam de diferentes ferramentas cênicas para escapar das proibições da censura imposta pela Ditadura Militar. A utilização de metáforas, analogias e alusões substituíam os discursos provocativos. Conforme aponta Paranhos³², a musicalização dos espetáculos também atuou de forma preponderante, pois aproximava o público da mensagem, isto é, a ideia de realidade poderia ser representada no teatro através da opção da modalidade do musical. Ainda para Paranhos³³ “*o teatro, portanto, passa a se caracterizar não somente como meio de encenação/interpretação, mas também como divulgador de lugares e sentidos político-culturais*”.

Como já mencionamos, foi no ano de 1977, que Denise Stoklos decidiu sair do Brasil acompanhando o marido, que visava complementar sua formação em Psicologia. O destino era a Inglaterra. Neste período, Denise descobriu que estava grávida, algo que pode ser considerado como um ponto nefrágico em sua concepção artística. Pois, entendemos que a feminilidade indicaria um foco de tensão dentro do campo teatral. É neste bojo que concordamos com Jane Flax³⁴, a teoria feminista tem como um de seus objetivos a luta contra o patriarcado, isto é, tal corrente se ocupa daquilo que é

³⁰ GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.369.

³¹ GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

³² *Idem, Ibidem*. p.373

³³ GARCIA, Silvana, Op. Cit. p.373-374

³⁴ FLAX, Jane. *Psicoanálisis y feminismo: pensamientos fragmentários*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

negligenciado pela maioria masculina. Ainda para Flax, a sensibilidade feminina pode ajudar a deslocar pensamentos sobre o Eu, conhecimento e poder.

Quando Flax propõe que a teoria feminista pode lançar novas luzes sobre a construção do “Eu”, compreendemos que a feminilidade seria um fator bastante significativo. Reconhecer-se como mulher pressupõe a afirmação de uma identidade. No texto “Teatro essencial”, Denise Stoklos se posicionou de maneira semelhante. Na obra da autora, o exercício da feminilidade foi tratada como uma operação fundamental para a concepção do conceito de teatro essencial. Nos dizeres da autora,

Durante minhas gestações, eu mergulhei inteiramente no processo psicológico e biológico que acontecia comigo. Quando se cuida de uma criança, todo um complexo de arquétipos se reorganiza. É por isso que eu vejo a maternidade como fonte extrema de força modificante, poderosa. Digo também que não vejo o parto como sofrimento, mas como supremo momento de integração física com a natureza, que pode desenvolver uma atitude permanentemente voltada ao sagrado, ao poder criador. Se a mulher puder dar direções à sua gravidez, parto e exercício de sua maternidade, então ela é revolucionária.³⁵

A exposição de Stoklos revela que a experiência da maternidade ressignificou sua representação de mundo. A atriz reivindica que tal situação é unicamente feminina, e que quando existe tal autonomia, a mulher torna-se criadora, logo, revolucionária. Esta perspectiva se alinha com os apontamentos de Jane Flax, conforme já citamos, isto é, que a sensibilidade feminina contribui para a ressignificação do Eu, o que fica aparente quando Stoklos afirma “*Minhas relações ficaram mais básicas depois de mãe. O jeito que conduzo minha vida mudou. [...] Redescobri a fraternidade.*”³⁶

Porém, Jane Flax aponta que na produção do conhecimento, os homens gozam de certos privilégios. A teoria feminista, sob a perspectiva de Flex, ainda busca uma afirmação, pois basicamente a ciência seria calcada na ideia de um homem universal que produz conhecimento. Nesta lógica, a mulher seria o outro, que necessita de aprovação e afirmação, sendo assim, esta relação seria, portanto, de violência, logo, a afirmação do feminino, como traço identitário, seria eminente. Tal linha de pensamento fica vidente quando Stoklos menciona

Não dispense a chance de manifestar-me na expansão do meu feminino, que é peculiar, é único. Meu trabalho é o de uma mulher no século XX. Como não ser especial? Não, não dispense meu trilha feminino. Temos toda a História sendo escrita, somos novas, frescas e fortes.³⁷

³⁵ STOKLOS, Denise. *O Teatro Essencial*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1995. P.10

³⁶ STOKLOS, Denise. *Op. Cit.* p.10

³⁷ STOKLOS, Denise. *Op. Cit.* p.10

Da mesma forma, outro ponto levantado por Flex, é que a teoria feminista também contribui para a resignificação da categoria poder. Tal proposta já ficou evidente quando argumentamos acerca do poder masculino em relação à produção do conhecimento. Denise Stoklos também apontou para esta direção. Para a autora, “*Sendo mulher (no Brasil, mulher tão cedo não terá respeito autoral) [...] eu vivia um isolamento que me impelia à crítica, a um armazenamento de impulsos revolucionários [...]*”³⁸. Foi a partir destes impulsos revolucionários e do ímpeto da mudança, originados inclusive da afirmação de sua feminilidade, que a autora propôs um conceito teatral que de certa maneira, rompe com algumas convenções teatrais. Significa basicamente, não apenas aceitar o que já está posto, mas expor a própria subjetividade em um exercício de afirmação identitária, neste caso, a partir da arte.

A mudança para Londres ainda lhe rendeu outra perspectiva, esta, mais ligada ao teatro. Isto é, após assistir algumas performances de mímica, Stoklos percebeu estar diante de uma revelação.

[...] a experiência que fiz na Europa, na Alemanha e na Grécia, por exemplo, quando ia assistir espetáculos e não entendia uma só palavra. Ficava só observando. A única leitura que me era dada era a leitura corporal. O tempo que o ator levava para fazer um determinado movimento dava para sacar qual era a afetividade que ele exprimia em relação ao objeto ou situação. Isto foi para mim uma revelação.³⁹

A revelação que a atriz se refere, diz respeito ao que a técnica da mímica lhe oferecia como aparato conceitual em relação a sua proposta teatral. Basicamente, Stoklos percebeu na mímica um potencial para criação. Deste modo, poderia se colocar, de certa forma, em uma posição diferenciada em relação ao que era praticado no cenário teatral brasileiro. Em 1986, a atriz chegou a afirmar que a imitação não cabia na mímica, para ela, era necessário algo mais forte, por isso compreendeu que esta técnica, era na verdade, a ciência dentro da arte.

Estudando na conceituada *Desmond Jones School of Mime*, em Londres, por três meses intensos, Stoklos teve seu primeiro contato com a arte da mímica. Vale salientar que a escola que escolheu para sua formação era dirigida por Desmond Jones⁴⁰,

³⁸ STOKLOS, Denise. *Op. Cit.* p.26

³⁹ MORAES, J. Lyra. Denise Stocklos: “A mímica é o jazz do movimento”, *Estado do Paraná*, Curitiba, 20 out. 1985.

⁴⁰ Desmond Jones é diretor, coreógrafo e mímico inglês. Jones inaugurou sua Escola, localizada na cidade de Londres no ano de 1979 e a manteve aberta até 2004. Desmond Jones trabalhou tanto para o teatro, como para a televisão e também no cinema, por vezes atuando, ou então, coreografando e preparando elencos. Cabe destacar ainda, que Jones, em seu site oficial, faz menção ao trabalho de Denise Stoklos, a qual segundo ele, tornou-se uma das principais atrizes brasileiras e tornou visível o nome “Desmond Jones” no Brasil. Atualmente, Desmond Jones atua como professor independente. Disponível em: <http://www.desmondjones.co.uk/page2.html>

ator que fora discípulo de Etienne Decroux⁴¹, outro nome de extrema importância no teatro contemporâneo. Decroux foi considerado um dos expoentes das categorias teatrais nominadas Teatro Físico e Mímica Contemporânea, conceitos estes que focavam na ideia de ator-criador.

O conceito de ator-criador está calcado na ideia de que o ator participa ativamente de todas as etapas da criação do espetáculo, evidenciando uma dramaturgia corporal, isto é, a união da voz e do corpo. Para tanto, Etienne Decroux explorou a ideia da presença do ator através da força e da intensidade no movimento, a qual visava alterar a percepção do público. Ainda fez contribuições importantes nesta área, como a criação do conceito de “espasmo”⁴² e, principalmente, transformar os impulsos subjetivos em movimentos.

O trabalho que Denise Stoklos desenvolveu depois deste estudo aprofundado em mímica, na Desmond Jones School of Mime, ficaria marcado justamente por tais técnicas. No texto-manifesto *“Teatro Essencial”*, Stoklos apontou justamente para a incorporação, por parte da atriz, de alguns destes pressupostos desenvolvidos por Etienne Decroux. Pressupostos estes que Denise Stoklos teve contato durante o treinamento em mímica realizado em Londres, e que reverberaram no conceito teatral cunhado e nomeado por Stoklos como Teatro Essencial.

Neste período em que viveu na Europa, Stoklos ainda participou do curso de técnicas de *Clown*, com Franki Anderson, e de acrobacia, com Eugênio Bala⁴³. Também excursionou pela Europa com o grupo *Beryl & The Perils*, um grupo de teatro experimental feminino que atuava nos moldes da criação coletiva. A experiência com

⁴¹ Etienne Marcel Decroux, nasceu em 1898, em Paris. Estudou interpretação na École du Vieux Colombier em Paris, escola na qual desenvolveu, principalmente, uma técnica diferenciada para mímica. Segundo Decroux, *“Estar na mímica é uma espécie de lição, estar na mímica é ser um militante, um militante do movimento em um mundo que está sentado.”* Para Decroux, o teatro fundamenta-se necessariamente no ator, ou melhor, no corpo do ator. Desta maneira, segundo Corinne Soum, *“Decroux que, como vimos, não é de modo algum dançarino, nem ginasta, nem acrobata de formação, terá uma outra visão, diferente daquela do corpo dançante: ele sonha com um corpo que, em princípio, não conte uma façanha, mas a vida dos homens e mulheres e que vá buscar seu motor, suas raízes no conflito intrínseco que representa a vida dos homens e mulheres. Trata-se portanto de um corpo em ação, mas de uma natureza diferente. Quando eu digo que, uma vez que o postulado inicial de pintar o mundo é colocado, e que ele busca o nó conflitual de início, porque ele está à procura de uma expressão dramática, eu não estou falando de procurar um tema anedótico, uma história, mas uma verdadeira alavanca, ao mesmo tempo filosófica e física como suporte de uma técnica.”* Para maiores informações sobre Etienne Decroux, destacamos o artigo “ETIENNE DECROUX E A MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA” de Corinne Soum, disponível em: <http://www.mimus.com.br/corinne2.pdf>

⁴² Isolamento das articulações durante um determinado movimento, enfatizando a intensidade.

⁴³ Itaú Cultural, 2011. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=217

tal grupo, que atuava em outra língua e não na sua língua materna, propiciou à atriz a possibilidade e a necessidade de desenvolver a habilidade de se expressar de outras maneiras, isto é, com a coreografia da palavra. Mais tarde, o contato com tais linguagens performáticas iriam se revelar mais enfaticamente no conceito de Teatro Essencial⁴⁴, sendo que viriam a se tornar as marcas mais expressivas do trabalho da atriz.

Na Inglaterra, conforme percebemos, a ideia de Stoklos de criar um novo conceito teatral começava a se delinear, mas não era algo absolutamente concreto. É importante frisar que a atriz teve contato com uma nova perspectiva de criação artística, ou seja, com um misto de linguagens performáticas, completamente diferente daquilo que, na época era desenvolvido no Brasil. Vale salientar, que no país alguns poucos artistas utilizavam-se desta técnica, tais como Ricardo Bandeira, sendo que, foi com Denise Stoklos que o público brasileiro teve maior acesso a esta arte.

Stoklos chegou a ministrar aulas de mímica em seu estúdio em São Paulo, logo após o seu retorno, o qual resultou na montagem “Maldição”, de 1982. Entretanto, na época, a mímica ainda não tinha uma boa aceitação por parte do público. A atriz comentou em entrevista em 1985⁴⁵, que os primeiros espetáculos que fez ao chegar ao Brasil tinham uma procura mínima e que geralmente a plateia era composta por parentes e amigos.

Seu primeiro solo estreou em São Paulo no ano de 1981 sob o título *Denise Stoklos – one woman show*. Permaneceu em cartaz durante um mês no Assobradado TBC em São Paulo. Contudo, com a falta de interesse por parte do público, as apresentações eram feitas para no máximo 20 pessoas, o que inviabilizou a continuidade da temporada. Cabe destacar, que quando Denise Stoklos voltou ao Brasil em junho de 1980, munida de um arsenal conceitual calcado na mímica, muita coisa havia mudado no país, não somente no campo artístico, mas também na estrutura social e política.

⁴⁴São tidas como repertório de Denise Stoklos as seguintes peças: 1968 – Círculo na Lua, Lama na Rua; 1969 – A Semana; 1970 – Vejo o Sol; 1971 – Mar doce prisão; 1973 – Cadillac de lata; 1980 – One Woman Show; 1982 – Maldição; 1982 – Elis Regina; 1983 – Um orgasmo adulto escapa do zoológico; 1986 – Habeas Corpus; 1987 – Denise Stoklos in Mary Stuart; 1988 - Hamlet em Irati; 1990 – Casa; 1992 – 500 anos – Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo; 1994 – Amanhã será tarde e Depois de Amanhã nem Existe; 1994 – Des-Medéia; 1994 – Nina Simone sings for us; 1993(Média metragem) – Jardim de meteoros; 1995(show musical) – Elogio; 1996 – Mais Pesado que o Ar / Santos Dumont; 1997 – Desobediência Civil; 1999 – Vozes Dissonantes; 2000 – Louise Bourgeois – Faça, Desfaço, Refaço; 2001 – Calendário da Pedra; 2004 – Olhos de Recém-Nascidos; 2007 – Denise Stoklos em teatro para crianças; 2007 – Cantadas; 2011 – Preferiria não?; 2013 – Carta ao Pai.

⁴⁵ MORAES, J. Lyra. Denise Stocklos: “A mímica é o jazz do movimento”, *Estado do Paraná*, Curitiba, 20 out. 1985.

Muitas coisas estavam acontecendo, como, por exemplo, o retorno dos exilados e a reforma política, a qual extinguiu o bipartidarismo, em concomitância com a concessão da anistia aos exilados políticos. Fatos estes que, em certa maneira, desviavam o foco da atenção do público. Mesmo assim, os críticos Sábado Magaldi e Yan Michalski teceram bons comentários acerca do trabalho da atriz durante o ano de 1981.

As peças escritas e encenadas por dramaturgos de destaque, tais como Augusto Boal e Plínio Marcos, também sofreram mudanças depois da Ditadura Militar brasileira. A experiência do exílio de Boal teria levado o autor a dar preferência à direção de espetáculos. Já Plínio Marcos teria mudado sua temática para a religião rompendo com temáticas brasileiras, o que ficou evidente na montagem de *Madame Blavatsky* de 1985. Possivelmente, os dramaturgos que mais se destacaram neste período foram Naum Alves de Souza e Maria Adelaide Amaral, tendo como ponto comum as temáticas não políticas.

Enquanto o teatro brasileiro passava por profundas transformações, Denise Stoklos continuava a lecionar e mergulhava ainda mais em seu treinamento em mímica na cidade de São Paulo. Foi então no ano de 1982, que Stoklos foi para São Francisco nos Estados Unidos com o intuito de fazer outro curso de mímica, entretanto, agora com o famoso mímico e especialista em teatro balinês norte-americano, Leonard Pitt.

Esta experiência, mais uma vez, deu outro sentido para a formação da atriz. Isto é, até aquele momento, Stoklos se portava e se apresentava como mímica, ou seja, focada na rigidez de um método de criar um movimento preciso, através de força, tensão, peso e contra peso. O que Leonard Pitt oferecia era um “passo além da mímica”, ou seja, dar uma significação mais profunda ao movimento, transformando-o em gesto. Denise Stoklos relatou que, para Leonard Pitt, “a mímica era o jazz em movimento”.

A principal contribuição que Pitt deu ao trabalho de Stoklos foi a decomposição da técnica sólida em mímica presente na representação atriz. Neste curso, a atriz tomou ciência de que o mímico não seria uma figura passiva, um mero reproduzidor de movimentos cotidianos, mas que através da mímica poderia subjetivá-la, isto é, criar uma linguagem que vai além da reprodução. Tomada esta consciência, a atriz aplicou tal técnica não só ao corpo, mas também à voz e à fala. Ou seja, o ator torna-se a própria mensagem.

Percebemos que Denise Stoklos não só se aprimorou uma técnica específica, como deu início à criação de um novo estilo de teatro específico, algo que, com o

tempo, ainda foi bastante depurado e refinado pela atriz. Este estilo ainda é uma das marcas registradas em seu trabalho até os dias atuais.

Porém, o primeiro espetáculo montado depois do já referido curso nos Estados Unidos, em 1983, ainda não usava a voz e a palavra falada, era a peça “*Elis Regina*”. Stoklos. Nesta peça, a atriz se utilizou de algumas músicas da intérprete gaúcha que havia falecido recentemente, realizando desta forma uma homenagem póstuma. O espetáculo era, portanto, uma interpretação mímica das músicas de Elis.

Foi depois do espetáculo “*Elis Regina*” que Denise Stoklos teve a oportunidade de “voltar para a palavra” e o convite para tal empreitada veio do diretor paulista Antonio Abujamra, que afirmou, em entrevista, que Stoklos tinha um dos melhores timbres de voz do teatro brasileiro e que isto não deveria ser desperdiçado. O que se seguiu a partir deste encontro foram as peças produzidas por Stoklos, com textos ácidos e interpretados em sua grande maioria pela própria atriz, em um palco praticamente nu. Trata-se do debute do Teatro Essencial.

Oitenta laudas do texto “*Tutta casa letto e chiesa*” de Dario Fo e Franca Rames, foi o que Denise Stoklos recebeu de Antonio Abujamra. A atriz comentou que quando teve acesso a este texto, se trancou em sua casa durante um final de semana inteiro e após lê-lo, resolveu misturar o gesto e a palavra, o que resultou no espetáculo “*Um orgasmo adulto escapa do Zoológico*”. Neste mesmo período, a atriz Marília Pêra estreou no Rio de Janeiro o espetáculo “*Brincando em cima daquilo*”, sob a direção de Roberto Vignatti, que também utilizava o mesmo texto de Dario Fo e Franca Rames. Entretanto, embora o texto fosse o mesmo – com exceção de dois monólogos – as abordagens dadas pelas atrizes eram completamente diferentes. Flávio Marinho, crítico de teatro do jornal *O Globo*⁴⁶, na época escreveu que não haveriam motivos para comparar Denise Stoklos e Marília Pêra, pois as propostas eram distintas. Enquanto Stoklos soava como um símbolo de modernidade e com uma peça bem resolvida, Pêra, ainda lutava com algumas escolhas equivocadas levadas para a cena, mas que seriam contornáveis pelo talento da atriz.

A união entre gesto e palavra proposta por Stoklos gerou ótimos comentários nos jornais. Não só críticas, mas também reportagens que buscavam destacar quem era aquela mulher de cabelos “oxigenados” e arrepiados que fazia mímica enquanto encenava o texto de Dario Fo e Franca Rames. O aspecto “feminilidade” foi bastante

⁴⁶ MARILIA PERA e Denise Stoklos: um duelo de Sol e Lua em cima de Fó, *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1986.

recorrente nas críticas, isto porque o texto possuía uma forte vertente feminista, pois assim como salientamos anteriormente, a atriz fazia questão de manifestar o seu feminino como um traço identitário fundamental em seu trabalho. Tanto que o jornal “Folha de São Paulo” chegou a publicar um texto, no caderno “Mulher”⁴⁷, que narrava situações absolutamente cotidianas de Denise Stoklos, tais como as brincadeiras com os filhos, sua dieta e seus hábitos. Isto é, de certa maneira, mostrava uma “Denise mãe”; e porque não dizer, uma dona de casa.

Contudo, ainda no mesmo caderno do jornal Folha de São Paulo⁴⁸, notamos a resistência de Stoklos em relação a este padrão comportamental feminino. Na entrevista publicada, Denise Stoklos foi bastante incisiva ao discutir a situação da mulher brasileira. Para a atriz, a “dona-de-casa” brasileira vivia em um tipo de prisão muito perigosa, aquela que engana a mulher por causar a falsa sensação de segurança, na qual o marido tudo oferece. Contudo, para Stoklos, isto pode ser entendido como uma forma de opressão, pois até mesmo a gravidez e o parto possuíam um sentido que não era o amor ou a humanidade, mas sim a simples proliferação aliada aos padrões de consumo.

Embora nosso foco neste estudo não seja as relações de gênero presentes no trabalho de Denise Stoklos, acreditamos ser de suma importância que tal dado não seja desprezado, pois a atriz faz disso uma posição política. Isto é, a escolha dos temas para as montagens revelam a subjetividade da autora e, neste caso, em específico, a feminilidade como uma afirmação identitária a partir da arte, ou nos dizeres da atriz “[Um orgasmo adulto escapa do Zoológico] tem a força de um grito contra a opressão, especialmente ligada a mulher”⁴⁹.

A parceria entre Denise Stoklos e Antonio Abujamra souo como um grande rebento ao estreiar no teatro nacional. As críticas destacavam fortemente as linguagens performáticas utilizadas pela atriz, como a mímica e as técnicas clownescas. Flávio Marinho, do Jornal o Globo, salientou que o trabalho de Stoklos era algo único no Brasil, pois com um palco absolutamente vazio, nenhum efeito de luz, a atriz, vestindo apenas uma roupa de *training*, fazia surgir os mais variados objetos, sem que eles de fato existissem. E não somente isso, se transformava em quatro personagens, sem que causasse qualquer confusão no público⁵⁰.

⁴⁷ MÍMICA e Mãe: o corrido dia-a-dia de Denise, Folha de São Paulo, São Paulo, 14 mar. 1984.

⁴⁸ *Idem, Ibidem.*

⁴⁹ ATRIZ mímica volta as falas com a peça no Teatro de Arena, *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 1985.

⁵⁰ DENISE STOKLOS: uma virtuosidade insuperável. *Jornal o Globo*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1985.

Com esta peça, Stoklos se mostrava cada vez mais madura artisticamente, trazendo elementos diferenciados para a cena e afastando o rótulo de “mímica”. O casamento entre a mímica e a palavra alavancou a carreira da atriz, chegando a excursionar com o espetáculo pela Europa. Nesta turnê europeia, a própria autora do texto, Franca Rames, foi assistir a peça em Milão. Foi anunciada em fevereiro de 1986, a vinda de Rames, juntamente com seu marido, Dario Fo, ao Brasil com o intuito de dirigir Denise Stoklos em uma nova peça. Entretanto, nenhuma outra notícia foi veiculada posteriormente sobre este projeto, então, não podemos afirmar que tenha sido legitimado.

Contudo, é indubitável que a peça “Um orgasmo adulto escapa do Zoológico”, foi um sucesso de público e crítica. O reconhecimento pelo trabalho veio em 1986 com o prêmio promovido pela Apetesp⁵¹ de melhor atriz, com o texto de Dario Fo e Franca Rames e com direção de Antonio Abujamra. O sucesso foi tão estrondoso que atores e diretores consagrados da época teciam grandes elogios à Stoklos. Em 1986, sob a direção de Dênis Carvalho, Stoklos também fez outra homenagem à Elis Regina com o espetáculo “*Elis Aniversário*”. Nesta ocasião, o jornal O Globo⁵² chegou a publicar que o espetáculo se tratava da confirmação de um grande talento brasileiro, pois, através da interpretação mímica de 14 músicas de Elis Regina, interpelada por citações da cantora, Denise Stoklos causou uma emoção sem igual no público.

Agora consagrada e premiada, aumentam-se as expectativas para a próxima montagem de Stoklos. Depois do sucesso alcançado em “Um Orgasmo Adulto escapa do Zoológico”, a parceria Abujamra/Stoklos se repetiu na peça “Habeas Corpus”, que estreou em junho de 1986 no Rio de Janeiro. Espetáculo esse que era recheado de inflexões autobiográficas da atriz, o qual assim ela explicou,

“Habeas Corpus” é um espetáculo pós-opção, segundo Abu. [...] Tentamos fazer com a verdade dos anos 80. Época de encontros com a solidão, a depressão, o dark... e a noção de felicidade mais realista. Foram tantos anos de repressão... O sistema diz que o mais profundo é a pele. Não concordamos com isso. O teatro está se distanciando dos nossos dramas existenciais. Queremos buscar um teatro agora e essa busca se transformou em “Habeas Corpus”.⁵³

⁵¹ Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo, instituição sem fins lucrativos que tem por objetivo promover ações em prol das artes cênicas, assim como manter contatos com os poderes públicos, autarquias e empresas privadas visando valorização do teatro brasileiro bem como a criação de mecanismos de aproximação com o público de teatro. O prêmio APETESP teve origem em 1979, o qual se chamava “Prêmio Zimba” em homenagem ao ator e encenador polonês Zibgniew Ziembinski, mas foi em 1984 que este prêmio se consolidou como um importante “termômetro” teatral.

⁵² STOKLOS interpreta Elis. Duas artistas emocionam o público. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1986.

⁵³ HABEMUS Denise Stoklos de novo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1986.

Buscando simplificar o objetivo da peça, Antonio Abujamra comentou que se tratava de uma performance que visava fazer o público raciocinar. Para tanto, havia monitores de TV que passavam vídeos e Stoklos contracenava com eles. Tal opção cênica traduzia o clima de frieza que buscavam, isto é, uma peça em que a emoção não era o primordial. Ao contracenar com televisores, Stoklos reforçava a ideia de solidão e abandono causados pela falta de reflexão sobre os problemas que assolavam a sociedade brasileira durante a década de 1980.

Porém, a crítica emitida por Flávio Marinho⁵⁴ demonstrou certo desapontamento com a peça “Habeas Corpus”. Os pontos mais problemáticos da peça estavam na forte influência da arte da performance adotada no espetáculo, fazendo com que o crítico avaliasse como algo incompatível com o espaço em que ela foi apresentada, isto é, em um palco tradicional (italiano). Marinho ainda apontou falhas na organização do texto que, por vezes, deixava a peça com uma difícil compreensão, pois com uma temática filosófica-existencial, o texto, às vezes, soava até um pouco tolo e pretencioso demais. Contudo, nesta mesma crítica, os elogios foram centrados no impecável domínio corporal apresentado pela atriz e na avaliação de Marinho, uma concepção moderna e despojada aliando cenografia (destaque aos monitores de TV), luz e figurino.

As peças “Um orgasmo adulto escapa do Zoológico” e “Habeas Corpus”, como percebemos, fizeram de Denise Stoklos uma atriz reconhecida, não somente no cenário brasileiro, mas também na Europa. O treinamento sólido em mímica, bem como a união desta técnica com a utilização da voz, proporcionaram uma maior visibilidade ao trabalho da atriz. Tal concepção artística se deu em decorrência da parceria entre Stoklos e o diretor Antonio Abujamra. Isto é, trata-se do surgimento do conceito de Teatro Essencial elaborado por Denise Stoklos durante os anos de 1980, algo que acompanha a atriz até os dias atuais. É neste sentido que nos vemos inclinados a problematizar de forma mais enfática este conceito.

⁵⁴ DENISE STOKLOS num picadinho temático com sabor narcísico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1986.

2.3 – Denise Stoklos: O Teatro e política.

Até o momento discutimos algumas etapas da construção da carreira da atriz e autora Denise Stoklos. Após este percurso pelo interior do Paraná, por Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Inglaterra, Estados Unidos o que percebemos, é que cada um desses locais agregou uma percepção, uma nova visão, que então passou a ser incorporado ao trabalho de Stoklos. Não se trata apenas da opção que a atriz fez pela incorporação da mímica aliada à voz, o que culminou em um estilo próprio de interpretação. Trata-se fundamentalmente de uma opção política tomada pela atriz, que não se restringe ao conteúdo dos textos – que possuem fortes elementos políticos – mas também a maneira que conduz a produção de seus espetáculos.

O contexto histórico no qual um artista ou um ator social está inserido pressupõe a utilização dos temas pujantes a sua época, sejam eles políticos ou não. As formas que estes temas são abordados sugerem então, que a linguagem estética estaria atrelada à função deste discurso. Isto é, o destinatário do discurso pode indicar a função da mensagem. Pode ser a partir da renovação estética, de novas linguagens, de novos locais de exposição que se revelam a intencionalidade do artista em interferir em um dado contexto social.

A arte possui um caráter bastante singular neste sentido, pois percebemos que nem sempre é possível medir o efeito de maneira imediata. Muitas vezes estes efeitos demoram a aparecer, pois fatores exteriores a ele podem interferir de maneira substancial. Desta forma, concordamos com Denis⁵⁵ que dentro do campo das artes, o teatro talvez seja privilegiado, pois existe uma ligação direta entre autor/encenador e o público, uma vez que ambos estão presentes fisicamente. Isto oferece ao dramaturgo uma experiência única, a de “medir” imediatamente o peso de sua obra.

Tal perspectiva nos oferece a possibilidade de compreensão de que o teatro é, antes de mais nada, um ato público, logo político. Sendo assim, podemos considerar que todo teatro é político? O primeiro ponto é que o teatro, assim como já destacamos, precisa de um público ou conforme aponta Denis Guénoun, “*o teatro é o lugar do público.*”⁵⁶ Trata-se de uma perspectiva em que o teatro é posto em uma categoria de reunião da coletividade mediante uma convocação sendo, portanto, o que denota o cunho político do teatro. Ainda para Guénoun, o caráter político do teatro não está no

⁵⁵ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru – SP, EDUSC, 2002.

⁵⁶ GUÉNOUN Denis. *A exibição das palavras: Uma ideia (política) do Teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003, p.14.

tema a ser debatido na peça, mas sim no ato de reunião da coletividade em um mesmo lugar, em seus dizeres,

O teatro é portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é debatida – embora tudo que esteja ligado – mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que o estabelece. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento. O objeto da assembleia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propagando ou manutenção da ordem.⁵⁷

Diante disso, tendo em mente que durante a década de 1980, o teatro brasileiro, em certa maneira, teve uma maior autonomia no que concerne à liberdade de criação é que nos deparamos com a proposta teatral de Denise Stoklos. Esta artista passou a ser reconhecida no campo teatral por seu jeito impar de fazer teatro. Para Faria⁵⁸,

A artista [Denise Stoklos] pretende que seu trabalho tenha repercussão mais forte no espectador, especialmente na associação da mímica com ética e a política, transformada em meta fundamental das futuras criações. A matéria autobiográfica acrescenta-se a esse tripé a partir da exploração da memória pessoal e coletiva, que leva à concepção de “teatro essencial” que dissolve as fronteiras entre vida e arte, público e privado, psicológico e político.

Para Napolitano⁵⁹ existe uma ambiguidade na abordagem da arte “toda arte é interessada, ao mesmo tempo que toda arte é pura”. Nota-se, portanto, que no campo da arte, quando salientamos que toda arte é interessada, elencamos a subjetividade do artista. Da mesma forma, a premissa de que toda arte é pura, traria à tona a discussão de um tipo específico de arte em relação às outras. Contudo, Marcos Napolitano⁶⁰ faz uma advertência, toda arte é pura, mas isto não significa que uma arte é melhor que a outra, elas coexistem. Não caberia ao historiador julgar a eficácia da arte e sim estar atento às ambiguidades, tensões e contradições da obra a partir de sua proposta e seu contexto.

Tendo em vista a aproximação de história e arte a partir de nosso objeto de pesquisa – o conceito de Teatro Essencial proposto por Denise Stoklos – sugerimos uma discussão mais aprofundada, porém, não cabal. Para tanto, estaremos pautados na proposição de Marcos Napolitano⁶¹, o qual levanta os seguintes pontos: 1. Perceber os diversos parâmetros e linguagens que constitui uma obra, marcado muitas vezes por

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p.15.

⁵⁸ FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro: do modernismo as tendências contemporâneas*. SP, Perspectiva, 2013. P. 348

⁵⁹ NAPOLITANO, Marcos. *História e arte, história das artes ou simplesmente história*. IN: Anais do XX Simpósio Nacional de História – ANPUH. Florianópolis, 1999. P.902

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p.902

⁶¹ Idem, *Ibidem*, p.906

códigos distintos; 2. Situar o artista nas possibilidades de criação e expressão do seu tempo, relativizando o papel autônomo que a história tradicional lhe reserva; 3. Confrontar a explicação da obra, as percepções estético-ideológicas consagradas num determinado contexto, com as tensões perceptivas na análise das obras em sua materialidade e em suas linguagens constitutivas, bem como na sua recepção social.

A primeira questão estaria pautada na definição de Teatro Essencial, a criadora de tal conceito assim se pronunciou,

O teatro essencial é aquele que o ator é autor, diretor e coreógrafo de si mesmo. Seus instrumentos são o corpo. Com o corpo ele desenha o espaço. Com sua voz ele mostra o afeto da personagem. E com seu pensamento, sua memória e sua intuição ele constrói a dramaturgia, isto é, ele une a voz e o pensamento. Seus temas serão sempre sobre a natureza humana, portanto, universais, inadiáveis, daí, políticos. A intenção é que o público saia do teatro sempre revigorado em suas lutas por liberdade e amor, que afinal é para isso que estamos aqui.⁶²

Observamos, a priori, que Stoklos se esforça para estabelecer a forma e o conteúdo de sua arte. Na primeira parte de sua citação a autora apresenta quais seriam os elementos presentes no seu trabalho, no caso, corpo, voz e pensamento. Já no segundo momento, o conteúdo da obra que é elencado, bem como, a quem ele é dirigido. Assim a criação de um conceito que legitima um estilo próprio de teatro pode ser entendida como uma estratégia de inserção no campo teatral por parte de Stoklos, logo, a afirmação de uma identidade artística. Contudo, como compreender o trabalho da artista quando inserida em um contexto histórico específico?

Ao longo principalmente da década de 1970, algumas ramificações das ciências humanas começaram a rever suas epistemologias, bem como problematizar alguns conceitos tidos como fechados. A interdisciplinaridade e a abordagem sistêmica passaram a ter uma maior recorrência, o que permitiu captar certos aspectos da estrutura social, pois passaram a considerar conceitos como subjetividade (formação e deformações) e representações do poder e suas relações. Trata-se, portanto, de uma ressignificação do sentido do termo política, que não é mais visto como a história de determinados homens e seus “grandes feitos”.

Thomas Mergel⁶³ propõe-se a problematizar alguns aspectos teóricos que, por vezes, afastam (ou afastavam) a História Política da Nova História Cultural. O historiador alemão parte do pressuposto de que existem críticas desferidas à Nova

⁶² STOKLOS, Denise. Áudio introdutório do site <http://www.denisestoklos.com.br>, S/D

⁶³ MERGEL, Thomas. *História Cultural Política*. Trad: René E. Gertz. 2011. Disponível em: renegertz.com/arquivos/baixar/index.php%3Farquivo%3DHistoria-Cultural-da-Politica.pdf+&cd=1&hl=pt-BR. p.01

História Cultural com a alegação de que esta não trata de temas “duros” como a política, a economia e a desigualdade social. Mergel⁶⁴ aponta que, por razões de certa insatisfação nas abordagens usuais da História Política, categorias etnológicas e semiológicas, conceitos recorrentes na Nova História Cultural, começam a ser utilizados, juntamente com o conceito de cultura política. Teria sido então o alemão Karl Rohe, o autor a adaptar o conceito de cultura política na Ciência Histórica. Para Rohe, este conceito remete a um *“contexto carregado de referências de sentido, dentro do qual transcorre a prática de vida política de atores que agem, pensam, sentem guiados por interesses”*.⁶⁵

Desta forma, ainda segundo Mergel⁶⁶, a História Cultural da Política se consolidou como um método de pesquisa a partir da década de 1990. Tal afirmação é possível, pois seria uma forma específica de compreensão da realidade que se utiliza de um conjunto de abordagens muito particular. Seria a tentativa de “diluir a diferença entre ‘contexto’ e a política ‘propriamente dita’, para abordar toda a política como um campo temático integral”⁶⁷. Este campo integral estaria abarcando o agir político, as instituições políticas e seu funcionamento, bem como a construção de estruturas e processos políticos.

Quais as características deste conjunto de abordagens peculiar à História Cultural da Política? Mergel salienta a aproximação com a História Cultural, ao compreender

O homem como um ser que produz e interpreta símbolos. Todo tipo de ação que se volta para alguém outro, isto é, a ação social – seja de que tipo for -, constitui, portanto, uma ação simbólica. Símbolos não são sinais inequívocos. Eles sempre indicam para correlações com vários significados. Por isso, tanto “objetos” simbólicos quanto as ações simbólicas sempre exigem interpretação.⁶⁸

Tais ações, assim como percebemos na citação de Mergel, não podem ser entendidas como algo isolado, elas estão, necessariamente, inseridas em um contexto histórico e em um lugar específico. Não nos cabe fazer uma abordagem que estabeleça a origem exata da ação social proposta por Stoklos, e sim, considerar de que maneira sua proposta teatral revelou uma perspectiva diferente acerca do contexto em que a atriz estava inserida. O conceito de Teatro Essencial, elaborado por Denise Stoklos, fica compreendido por nós, como uma ação política que se utiliza de utensílios bastante

⁶⁴ *Idem, Ibidem*, p.01

⁶⁵ *Idem, Ibidem*, p.04

⁶⁶ *Idem, Ibidem*, p.04

⁶⁷ *Idem, Ibidem*, p.04

⁶⁸ *Idem, Ibidem*, p.05

específicos, que não diz respeito apenas à concepção estética, mas também está relacionado aos temas das peças, os quais produzem interpretações de um determinado tema, ou de um período.

A preocupação com uma arte que não seja meramente contemplativa, isto é, que não provoque de alguma forma o seu público, é uma constante na obra de Denise Stoklos. Bem sabemos que toda obra de arte pressupõem uma “provocação”, seja ela através de uma experiência estética, ou então através de uma temática política específica explícita nos textos, ou seja, com a exploração de conteúdos denunciativos ou reflexivos na concepção do texto teatral. Vale salientar que a opção do artista em uma concepção mais voltada ao estímulo visual não anula a posição mais reflexiva ou denunciativa na obra. Em muitos casos, que não são raros, ocorre a união destes dois pressupostos em uma mesma obra, o que compreendemos ser o caso do trabalho de Denise Stoklos. Mas, afinal, de qual tipo de política estamos falando quando temos contato com a obra de Denise Stoklos?

A primeira observação que fazemos é a de que Denise Stoklos, no decorrer de sua carreira, não se assumiu partidária de nenhuma organização política, tais como movimentos estudantis ou partidos políticos específicos. Contudo, isto não significa que seu propósito como artista não se alinhasse com temas relacionados ao de uma arte engajada. Tal engajamento pode ser percebido na atitude da artista em publicar textos em vários jornais⁶⁹ – classificados por Stoklos como manifestos – que tinham por finalidade expressar não somente suas angústias como cidadã brasileira, mas também motivações específicas no ato de criar uma nova linguagem teatral.

Desta forma o texto “Eu denisestoklos meu teatro por mim mesma (Fundamentos do “Teatro Essencial”)” publicado em maio de 1987, pelo jornal O Estado do Paraná, se mostra como um importante documento, pois revela as inflexões da artista em face ao seu período histórico. Inflexões estas que dizem respeito não somente a uma opção estética, mas também ao desejo da mudança política de uma realidade a partir da arte. Para tanto, uma renúncia foi comunicada logo nas primeiras frases do texto.

Senti o mesmo com o melhor teatro que encontrei, com o Bob Wilson, com Eugene Barba, com Tadeuz Kantor, com Antunes Filho, Antonio Abujamra. Pensava: deve haver mais, além. E tem. O há mais é o que está sempre vindo. Dentro desta disposição dialética me sinto livre.

⁶⁹ Entre os anos de 1986 e 1987 foi publicado nos jornais O Estado do Paraná, o Estado de São Paulo, O Globo, de forma integral, ou então trechos específicos do texto “O Teatro Essencial”.

O que mais me encanta no teatro é essa possibilidade de escolher. Assim, escolho para mim o “Teatro do Essencial”. E o estabeleço como meu. Aquele teatro que tenha o mínimo possível de gestos, movimentos, palavras, figurinos, cenários, adereços e efeitos, o mínimo. E que contenha a máxima teatralidade em si próprio. Que na figura do humano no palco se realize a alquimia única em que a realidade da representação (da reapresentação) é mais vibrante que o próprio tempo cronológico. Que critique esse tempo, que revele esse tempo. Que nesse fim de século o teatro possa reafirmar o sentido essencial como bem mais evidente que a matéria descartável. Quero trocar a fantasia da composição teatral pela presença viva do ator. Acredito na relação de nova realidade que se faz na força da presença do ator engajado na história com suas idiossincrasias, sem recursos do fabricado, limpidamente como água na fonte⁷⁰.

A renúncia pressupõe o novo, logo, uma afirmação perante o campo. A opção pelo “Teatro Essencial” adotada por Stoklos não ocorreu de maneira diletante, a autora, a partir deste texto, mostrou-se consciente de sua escolha e assim assumiu uma posição não contrária, mas diferente daquela que considerava como a melhor dentro do campo teatral. Tal posicionamento revelou ainda outro aspecto, a ideia de um ator que não apenas represente, mas que também crie. O principal argumento utilizado por Stoklos reside na defesa de um teatro que esteja calcado na figura do ator, apenas no ator, para tanto, elementos cênicos como figurino, cenário, efeitos cênicos são vistos como dispensáveis. O que deveria prevalecer seria, portanto, a figura do ator como algo vivo, e não apenas aquele que “empresta” seu corpo à um papel.

O teatro de Stoklos fundamenta-se no corpo do ator e na mensagem transmitida - não apenas pelo texto proferido, mas também palavras desenhadas no ar – assim como na utilização daquilo que é absolutamente necessário para a representação. Tal proposta poderia ser considerada como um teatro de resistência. A resistência seria em relação às “regras” de produção e circulação teatral. Isto é, ao conceber suas peças com o mínimo possível de cenário, priorizando o ator, ao produzir sozinha suas peças, ao optar em escrever, atuar, dirigir, coreografar e produzir os espetáculos, Denise Stoklos estaria, de certa forma, traçando um caminho não convencional, por isso, resistente aos padrões teatrais brasileiro.

Ser independente, para Stoklos, é um elemento crucial no processo de criação da arte que se propõe a desenvolver, logo, para a autora a “preocupação sempre é o poder, as injustiças sociais, os comportamentos padronizados, a estética e a ética rançosa do sistema patriarcal capitalista”⁷¹. Tendo estas preocupações em mente, notamos a razão pela qual o Teatro Essencial se fundamenta na presença única do ator.

⁷⁰ EU denisestoklos meu teatro por mim mesma (Fundamentos do Teatro Essencial) *Estado do Paraná* Curitiba, 06 mai. 1987.

⁷¹ EU denisestoklos meu teatro por mim mesma (Fundamentos do Teatro Essencial) *Estado do Paraná* Curitiba, 06 mai. 1987.

Isto é, durante o processo de criação dentro do conceito de Teatro Essencial, o ator mergulha em sua própria subjetividade em todas as etapas que regem a composição do espetáculo, a começar pela escolha do tema.

Para tanto, o questionamento através de temas que visivelmente passam pelo campo da política podem apontar para algumas dificuldades inerentes. Patrice Pavis⁷² considera a dificuldade do processo de concepção de uma peça teatral a partir de dois aspectos. Em primeiro lugar, na tradução de um dado texto para a composição cênica, a mensagem não é apenas transmitida pelo corpo do ator, mas também depende da eficácia da recepção dos espectadores. Ou seja, não se trata unicamente da adaptação de um texto para a linguagem cênica, trata-se fundamentalmente do encontro entre culturas diferentes, a do ator e a do espectador, separadas por um espaço e por um tempo, em um local alternativo, o palco.

O espaço e o tempo do ator não são o mesmo do espectador, pois no processo de criação da peça teatral o ator não possui materializada a figura do espectador, embora o vise como meta final. É neste sentido que concordamos com Pavis⁷³ o qual expõe que, antes de qualquer coisa, a opção por um determinado tema ou texto específico caracteriza a interpretação de um autor acerca de uma realidade, além de indicar a relação que tal autor estabelece com a cultura ambiente. Entretanto, não é apenas a escolha de um tema que denunciará uma ideologia latente na proposta cênica, mas também a concretização da dramaturgia. Através da dramaturgia se moldam as linguagens que serão utilizadas nas cenas, visando estabelecer uma verossimilhança na composição do espetáculo. É, portanto, a verossimilhança, o ponto que aproxima o ator de seus espectadores.

Ainda neste sentido, destacamos que o teatro é, portanto, uma atividade na qual o público se reúne em um determinado lugar (politicamente definido) para assistir algo, ou seja, uma representação. Conforme destaca Denis Guénoun⁷⁴, o teatro se fundamenta em um texto (mesmo que a palavra não apareça, como por exemplo, no caso do teatro mudo), isto é, no teatro o público não se reúne apenas para “ler” aquele texto proposto pelo ator. Para este autor, o texto – ou a concatenação de palavras e frases – toma um sentido estético por passar por um corpo, ou seja, o ator.

Esta determinação do teatro – dar a ver uma matéria de palavras – leva a olhar precisamente a atividade que ali se desenvolve e talvez mesmo, acreditamos – lançar

⁷² PAVIS, Patrice, *O teatro no Cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.124.

⁷³ PAVIS, Patrice. *Op. Cit.* p.126

⁷⁴ GUÉNOUN, Denis, *Op. Cit.* p.43.

alguma luz sobre o encontro entre seus atores e o público que o assiste. O que o teatro faz, portanto, é produzir algo visível a partir das palavras. É este, exatamente, o conteúdo da encenação. A encenação é uma arte – ou um *savoir-faire* – ligado a dois âmbitos: o linguístico e o visual. E esta arte se desdobra no espaço delimitado por estes dois domínios, ele é a arte da passagem de um ao outro, da inter-relação do escrito e o corpo extenso.⁷⁵

Bem sabemos que existem diversas teorias que norteiam as concepções teatrais, cada qual com suas peculiaridades, suas ideias e fundamentações políticas e estéticas. Tais teorias estão diretamente ligadas ao contexto histórico em que foram produzidas, resultando assim em interpretações de realidades diferentes que estão submetidas a sujeitos específicos, mas sempre interpretações. É, portanto, de suma importância compreender os mecanismos utilizados por Denise Stoklos na concepção de seus espetáculos, tendo em vista a sua posição ideológica. Destacamos que a ideologia contestatória, que se faz presente nos espetáculos de Stoklos, não está relacionada apenas aos temas utilizados, mas também à estética utilizada pela artista, bem como à circulação destes espetáculos. Entendemos, portanto, que a relação entre a arte e a política seria,

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum sensível. Há uma estética da política no sentido de que atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política de estética no sentido de que novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede a política dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa.⁷⁶

O que percebemos é que Rancière faz uma diferenciação muito importante dentro desta temática. Para o autor existe a estética da política e a política da estética, culminando na política da arte. Segundo ele, estética da política significa a definição daquilo que é comum e visível a todos. Ainda define a subjetivação política como não estática, na medida em que, estaria em constante mudança. Por isso, o dissenso – o que rompe com o *continuum*.

A política de estética define novas formas da circulação das palavras, ou então a exposição do visível. É justamente com essas novas formas de circulação da informação e exposição daquilo que é visível que se determinam novas configurações. É neste sentido que corroboramos com Rancière, que afirma existir uma política da arte que antecede a política do artista e que indifere da visão deste último. Sendo assim,

⁷⁵ Idem, *ibidem*, p.51

⁷⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012., p.63

como os temas já estão dispostos, independentemente de sua percepção, caberia ao artista se utilizar ou não deste tema.

É precisamente no sentido da mensagem que se revelam as aspirações do autor, pois para Ranciére⁷⁷, “*o que vemos - num palco, mas também em uma exposição fotográfica ou numa instalação – são signos sensíveis de certo estado, dispostos pela vontade do autor*”. As ideias de Ranciére se fazem de extrema pertinência, pois através delas entendemos que Denise Stoklos se propôs, a partir da elaboração de um conceito próprio de teatro, a questionar tanto a política da estética quanto a estética da política.

No que se refere à política da estética, Stoklos foi bastante enfática, inclusive desferindo afirmações bastante contundentes, algo que fica evidente no manifesto publicado em 1987⁷⁸. Primeiramente, percebemos um esforço contínuo da artista em despir-se daquilo que poderia ser considerado pelo imaginário de alguns, como o “glamour” artístico. A mídia da época e a crítica a consideravam um fenômeno teatral não só brasileiro, mas também internacional. Principalmente após a indicação ao Prêmio Mambembe de melhor atriz, sendo que concorreu com atrizes renomadas daquele contexto. Em suas apresentações, era comum um número expressivo de personalidades televisivas, as quais, em entrevistas aos jornais, elogiavam seu trabalho. Mesmo com toda esta “badalação”, Denise Stoklos ainda considerava o sucesso como dispensável. Sua preocupação era outra, fazer um teatro criativo e diferente daquilo que era feito no Brasil naquele momento.

Suas palavras eram ásperas, a autora considerava o ambiente cultural brasileiro como:

[...]antivida, com cheiro de mofo todos os cânones comportamentais, o gosto da estética burguesa, a despersonalização de colonizado, a morna atitude de nossa nação mediocrizava nossa experiência vital. Aí nossa cultura reflete esse cômodo respirar consumista, essa falta de diversidade. Esse pequeno clube de Interior que é o nosso ambiente cultural, se ressentido. Ser artista aqui exige que se enfrente o solitário desejo pessoal de mudar, de inventar, de renovar⁷⁹.

Notamos nos dizeres de Stoklos uma necessidade de mudança social, e isto deveria partir de uma nova estética da arte. Isto é, a reflexão da autora está pautada na ideia de que a arte teria se transformado em mera mercadoria. Neste sentido, satisfazer a lógica de mercado não era, de fato, o seu interesse, muito pelo contrário, tratava-se de uma arte que combatia o simples satisfazer consumista. Trabalhar de maneira

⁷⁷ RANCIÈRE, Jacques, *Op. Cit.* p.52

⁷⁸ EU denisestoklos meu teatro por mim mesma (Fundamentos do Teatro Essencial) *Estado do Paraná* Curitiba, 06 mai. 1987.

⁷⁹ EU denisestoklos meu teatro por mim mesma (Fundamentos do Teatro Essencial) *Estado do Paraná* Curitiba, 06 mai. 1987.

independente, para Stoklos, significava então romper com os ditames da indústria cultural, ou seja, não depender de diretores já renomados ou da televisão. A autora não tinha a intenção de sujeitar-se aos produtores culturais para alavancar sua carreira, o que poderia garantir uma condição financeira estável, mas que a moldaria em um sistema pronto. Em relação a esta situação, assim se posicionou,

Não gosto de diretores de teatro. Não suporto produtores de teatro. Já procurei alguns que me negavam dinheiro dizendo que o simples bancar um espetáculo lhes tiraria o melhor do jogo: o golpe da grana no público – espécie de loteria. São manipuladores de capital e marketing envolvidos com arte, pode? Pode o artista trabalhar para um deles? Pois quase todos.⁸⁰

O trabalho de Denise Stoklos, portanto, se fundamenta na estética da política como tentativa de rompimento as regras de circulação de seus espetáculos. Escrever, dirigir, encenar e produzir seus espetáculos de forma solitária, conforme pudemos perceber, caracteriza-se como uma posição política da artista. Contudo, este posicionamento está direcionado não a uma política cultural específica - embora a artista tenha se utilizado de uma motivação que surgiu da avaliação do contexto teatral brasileiro – e sim às regras de produção e circulação das peças, a qual Stoklos avaliou como submetidas ao puro capitalismo.

Estabelecamos, portanto, a seguinte linha de raciocínio. Não poderíamos conceber o conceito de Teatro Essencial apenas como uma expressão artística pautada unicamente na estética. Neste sentido, corroboramos com Kátia Paranhos, que já no início de seu texto “Arte e experimentação social: o teatro de combate no Brasil contemporâneo” formula a seguinte questão: *qual a função da arte dentro do aparelho cultural capitalista?*⁸¹ A autora defende que diversos grupos estiveram empenhados no exercício de intervenção no campo social a partir da estética. O contexto histórico no qual o artista está inserido pressupõe a utilização dos temas pujantes da sua época, sejam eles políticos ou não. As formas que estes temas são abordados sugerem então, que a linguagem estética estaria atrelada à função da obra. A renovação estética, novas linguagens, novos locais de exposição revelam a intencionalidade do artista em interferir em um dado contexto social.

Tendo em vista a relação entre a função da obra de arte e a opção estética, tomada pelo artista, Miguel Chaia⁸² compreende que a função da arte não deveria ser

⁸⁰ EU denisestoklos meu teatro por mim mesma (Fundamentos do Teatro Essencial) *Estado do Paraná* Curitiba, 06 mai. 1987.

⁸¹ PARANHOS, Kátia. *Arte e experimentação social: o teatro de combate no Brasil contemporâneo*. Projeto História, nº 43. dez. 2011. p.368

⁸² CHAIA, Miguel. *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2007. p.15.

pensada unicamente a partir de suas condições externas. Nesta corrente, o sentido da arte toma um caminho inverso, seria um movimento interno em direção ao sujeito. Em outras palavras, para Nietzsche⁸³, a arte deveria potencializar a vida, ou nos dizeres de Miguel Chaia⁸⁴, “o significado da arte é marcadamente o de potencializar a vida, criando simbioses de difíceis distinções entre artista, obra, circunstância e vida”.

Assim, a arte crítica pode revelar tal abordagem. A consciência histórica do artista o leva, através de certa liberdade estética, ao desenvolvimento de uma modalidade de saber no sentido de compreender o mundo e sintetizar a realidade. Aqui, a arte atua como um princípio de resistência. Oferece, a partir da emergência da transgressão, um caminho de combate às relações de poder impostas dentro da sociedade e pela sociedade. Parte de um processo individual representando a condição humana perante os mecanismos de poder econômico, social e político, nos quais o artista está inserido.

São, portanto, estas características que revelam a política da arte no trabalho de Denise Stoklos. Os temas escolhidos pela artista indicam qual seria a função da sua arte – potencializar a vida. Entendemos que as formas de poder atuantes no corpo social, econômico e cultural brasileiro corroboram com o estado de manutenção das injustiças sociais. É no desejo de mudança desta situação que se evidencia a subjetividade da artista, isto é, como artista, mulher e brasileira, o questionamento e a denúncia se fazem fundamentais. Segundo Stoklos, “*Minha função é realizar o teatro possível e único que trago com a idiossincrasia de minha cultura.*”⁸⁵

Tendo em vista um posicionamento ético e ideológico, nos abre um precedente para aproximarmos a arte de Stoklos com a história de forma mais acentuada. Para tanto consideramos o “texto-manifesto” “Teatro Essencial” publicado em 1993, pela Denise Stoklos Produções, como um conjunto de textos de diferentes épocas de produção da autora em alusão aos 25 anos de carreira da atriz. Julgamos mais apropriado para este texto, analisarmos o “manifesto” “Uma proposta brasileira” de março de 1992, por oferecer-nos uma reflexão mais profícua acerca do conceito de Teatro Essencial. Neste sentido, compreendemos que tal conceito surgiu em um contexto histórico específico e em um lugar, no caso, o Brasil.

⁸³ Cf. CHAIA, Miguel. *Op. Cit.* p.15.

⁸⁴ Cf. CHAIA, Miguel. *Op. Cit.* p.16

⁸⁵ EU denisestoklos meu teatro por mim mesma (Fundamentos do Teatro Essencial) *Estado do Paraná* Curitiba, 06 mai. 1987.

No anseio de situar historicamente sua proposta, Denise Stoklos introduz o manifesto “Uma proposta brasileira” da seguinte forma,

[...] sedimentava-se no Brasil a censura, eu a vivi desde 1964 até meados de 1977, treze anos que englobaram todo o período de meu contato profissional com o teatro (iniciara escrevendo, dirigindo, produzindo e atuando em 68. Coincidência que tenha sido também o ano de emersão dos estudantes franceses?)⁸⁶O desestímulo e o medo ao que quer que fosse original era o padrão estabelecido. Livre manifestação de estilo ou enfoque era literalmente proibido, desencorajado pela sociedade militar no poder e pela sociedade civil no terror.⁸⁷

Stoklos se situa historicamente como uma artista que via no ambiente sufocante da Ditadura Militar Brasileira uma possibilidade de criação. Elege os termos “desestímulo” e “medo” como preponderantes para sua nova proposta teatral. Destarte, é possível perceber que existe uma consciência histórica que a confronta com o contexto político vivenciado. Entretanto, a atriz, assim como já mencionamos anteriormente, ainda nutria outros sentimentos.

Sendo mulher (no Brasil, mulher tão cedo não terá respeito autoral) e vindo de um sul já não representado (no meu país nem o sotaque paranaense entra no palco), eu já vivia um isolamento que me impelia à crítica, a um armazenamento de repertório de impulsos revolucionários – nenhuma acomodação ou simples reforma poderiam responder satisfatoriamente à minha necessidade orgânica de mudança⁸⁸.

Nota-se que a atriz volta suas investidas a outros contextos além do político. Stoklos é enfática ao se afirmar como mulher em um campo⁸⁹ teatral já estabelecido, assim compreendemos tal atitude como uma tática⁹⁰ traçada pela atriz no intuito de ter

⁸⁶ Para SILVA (2008, p.25), o levante dos estudantes franceses contra o governo conservador de Charles de Gaulle em 1968, revelou uma geração de permanente contestação que também ecoou nos EUA, outros lugares da Europa e América Latina. No Brasil, a Passeata dos Cem Mil, em maio de 1968, que ocupou as ruas do centro Rio de Janeiro, uniu os estudantes de vários diretórios, fazendo-se ouvir em um período de intensa repressão.

⁸⁷ STOKLOS, Denise. Uma proposta brasileira. IN: STOKLOS, Denise. O teatro essencial. São Paulo: Denise Stoklos Produções. 1995. P.26

⁸⁸ STOKLOS, Denise. *Op. Cit.* p.26

⁸⁹ Como conceito de campo tomamos como referencial teórico Pierre Bourdieu, o qual nos explicita, “[...] emprego do conceito de *campo*. Também aqui a noção serviu primeiro para indicar uma direcção à pesquisa, definida negativamente como a recusa à alternativa interna da interpretação interna e da aplicação externa, perante a qual se achavam colocadas todas as ciências das obras culturais, ciências religiosas, história da arte ou história literária: nestas matérias, a oposição entre um formalismo nascido da teorização de uma arte que chegara a um alto grau de autonomia e um reducionismo empenhado em relacionar directamente as formas artísticas com formas sociais [...]” (BOURDIEU, 2010, p.64)

⁹⁰ Segundo De Certeau, “Denomino, [...], “tática” um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no vôo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos [...], mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião”. (CERTEAU, 1994, p. 46-47)

sua proposta legitimada. Da mesma forma, ao intitular-se de origem sulista, a atriz também propõe que seu trabalho não estaria submetido ao eixo Rio-São Paulo, situando o sul como espaço de produção artística.

Exaltemos então três pontos de referência para a compreensão da proposta do Teatro Essencial. Em primeiro lugar o contexto histórico da Ditadura Militar Brasileira, associado aos sentimentos de desestímulo e medo. Em segundo lugar, a questão de ser uma mulher a conceber uma nova forma de teatro. E em terceiro lugar, a localização geográfica da proposta, isto é, ser oriunda do Sul, o que pode significar para Stoklos uma ação partidária. Estes três impulsos impeliam, portanto, a autora ao desejo de uma transformação não somente social, mas também do campo teatral – a revolução.

Contudo, de que maneira Denise Stoklos define e apresenta o método de encenação no Teatro Essencial? Para a autora, a preocupação metodológica da encenação surge em seus estudos na Inglaterra. A autora descreve que a projeção gráfica do texto (mímica) representaria uma solução para a divergência no ato da concepção artística. Em seus dizeres, *”sentir em português e expressar em inglês” revelava uma negação daquele fluir emocional que acontecia espontaneamente no uso da música do verbo primitivo*⁹¹.

Para Stoklos *“significante e significado do signo verbal não corresponderiam*⁹² *apenas a uma realidade afetiva, mas também conduziriam como meio (e já mensagem) sua expressão, sua projeção*⁹³. Isso significa que texto e reafirmação gestual implicam na gênese do método teatral nominado Teatro Essencial.

É no esforço de mergulharmos mais a fundo na proposta teatral de Stoklos, bem como experimentarmos de maneira mais efetiva esse “significante e significado do signo verbal” é que temos contato com o posicionamento da autora sobre o papel do diretor em seu trabalho. Para Stoklos,

O Teatro Essencial tem sua dramaturgia constituída a partir dessas três vertentes cênicas: texto, direção, interpretação. A direção veio se construindo na organização dos meios escolhidos para a teatralização: 1) o tema dos textos orientam-se à revolução incessantemente 2) a performance é optada pelo exercício exaustivo de seus instrumentos mais proximamente físicos: o corpo e a voz 3) a direção será fatalmente coerente com essa temporalidade orgânica em que a performer testemunha, esforça-se, dirige-se com empenho à plateia em convite de cumplicidade temporal e crítica.⁹⁴

⁹¹ STOKLOS, Denise. *Op. Cit.* p.28

⁹² Cabe a ressalva ao leitor que no texto original, as palavras destacadas possuem um erro de revisão, estando escritas *vebal* e *correponderiam*.

⁹³ STOKLOS, DENISE, *Op. Cit.* p.30

⁹⁴ STOKLOS, Denise, *Op. Cit.* p.32.

Esta forma bastante didática utilizada pela autora postula alguns balizamentos, assim como define o papel do Diretor em sua proposta. Logo, para ela, os textos devem conduzir o seu público a uma postura ativa, para tanto, a atriz utiliza-se de dois instrumentos: o corpo e a voz. As variações de ritmo, entonações vocais, bem como a reafirmação da palavra em gestos fazem da atriz “a mensagem em si”. Isto é, a atriz sozinha no palco, utilizando-se destes aparatos, recai em uma cumplicidade entre a obra e seu público, revelando, portanto, uma performance testemunha, crítica e coerente com o contexto histórico proposto no texto. Dito isso, compreendemos que, para Stoklos, o “essencial” em sua obra residiria justamente na aliança entre o texto e a atuação da atriz. Ou seja, o texto ofereceria elementos argumentativos à concepção do espetáculo, enquanto que a atuação remeteria a disposição dos signos no palco.

É no intuito de compreendermos mais profundamente o significado do corpo no Teatro Essencial de Denise Stoklos que elencamos as palavras de Denis Guénoun. Para tal autor, o corpo do ator participa efetivamente da visualidade cênica, pois é através dele que a palavra torna-se visível, ou melhor, torna-se passível de ser sentida. Desta forma, *“A voz está duplamente inscrita no som e no espaço. Ela coloca e institui seu próprio limite. A esse respeito, ela está no coração no núcleo do teatro.”*⁹⁵

No que concerne à consciência histórica da autora, nos utilizamos dos exemplos propostos por ela acerca da concepção textual do Teatro Essencial. Neste sentido, Stoklos se referiu diretamente à peça “Hamlet in Irati”, explicitando que a redação do texto diz respeito à análise crítica em face da condição da América Latina. Tal tema é justificado devido à

[...] sua contemporaneidade, por seu fator de evocação de que neste exato momento – porém tão longe quanto o tempo que nos separa do original de Shakespeare – Hamlet lá, em meio a dívidas que lhe são externas, atribuída a sua congenitamente dificuldade de devedora América Latina, atola-se em sua inerente dificuldade de ação. [...]A referência (e reverência) é o frugal da temporalidade textual. O sendo em seu imediatamente sido, compartilhado entre palco e plateia. A sagrada expiação dramaturgica do lúdico, em real mão dupla testemunhal⁹⁶.

Portanto, compreendemos que Denise Stoklos, no “texto-manifesto” “Uma proposta brasileira”, expôs ao público suas angústias e revelou sua insatisfação, tanto com o contexto histórico, como com alguns pontos do campo teatral. A autora faz destes sentimentos um impulso criativo e através da concepção de uma metodologia teatral, toma partido contra o contexto histórico. Isto é, propõe-se a emprestar sua voz, seu corpo, seu posicionamento ideológico e ético aos seus personagens, evidenciando

⁹⁵ GUÉNOUN, Denis, *Op. Cit.* p.57.

⁹⁶ STOKLOS, Denise, *Op. cit.* p.33-34.

resquícios de História na criação estética e oferecendo ao seu público a possibilidade de que ele se *identifique com que há de humano no humano*.

Denise Stoklos, com o seu Teatro Essencial, se propõe a acender uma chama revolucionária. Isto, entretanto, não faz dela uma pioneira, pois buscando intertextualidades, possivelmente encontramos traços do “teatro pobre” de Jerzy Grotowski. Também é possível estabelecer uma ligação com a proposta do teatrólogo brasileiro Augusto Boal, o “Teatro do Oprimido”. Não obstante, o “teatro visceral” de Antonin Artaud, bem como, a proposta de Bertold Brecht, em seu “teatro épico”. Tais teorias teatrais podem ser compreendidas como traços de possíveis análises da produção do conceito de “Teatro Essencial” de Stoklos.

Destacamos o “teatro épico” como uma influência na proposta de Denise Stoklos no que diz respeito ao engajamento, pois possivelmente, o autor que melhor representa o teatro engajado é o alemão Bertold Brecht. Assim, segundo Denis,

[...] a teoria brechtiana recusa a ilusão mimética ou realista, assim como os efeitos dramáticos: por uma série de procedimentos (descontinuidade da intriga; utilização dos coros, interpretação distanciada dos atores etc.), ela trata de evitar a identificação e a participação emocional do espectador, a fim de favorecer uma tomada de distância crítica; no lugar de uma adesão empática, esse teatro procura suscitar uma análise lúcida dos conflitos sociais ou dos fenômenos de alienação representados em cena.⁹⁷

Tendo em vista a análise de Denis acerca do teatro engajado de Bertold Brecht, tendemos a compreender a proposta teatral da atriz, autora, diretora e coreógrafa paranaense Denise Stoklos, também como uma forma de teatro engajado. Isto se dá ao fato de que, ao lermos o “texto-manifesto” “Uma proposta brasileira”, percebemos uma clara evidência de que os temas eleitos, isto é, a consciência histórica da autora, para a concepção dos espetáculos, deve possuir necessariamente um caráter de denúncia, possibilitando a fundação de um espaço de resistência.

Através de um método rígido, composto por um texto com uma mensagem revolucionária, ritmo corporal e vocal e uma dramaturgia que norteia uma fusão entre autor – ator – mensagem – público, no Teatro Essencial, o espaço de resistência é então concebido. Uma concepção, que para Stoklos

A plateia torna-se ‘interlocutora do monólogo’ do palco. Uma alquimia da presença da atriz só, sem efeitos, reiterada de carnalidade, a reapresentação viabiliza comprometimento imediato[...]⁹⁸.

É indubitável que o trabalho de Denise Stoklos se caracteriza por seu viés político. Quando dizemos político, ressaltamos a intencionalidade que a artista dispensa

⁹⁷ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru – SP, EDUSC, 2002, p.87

⁹⁸ STOKLOS, Denise, *Op Cit.* p.32

nas suas concepções, algo que vai além do caráter político tradicional. Trata-se deliberadamente de uma ressignificação do político, na qual o Teatro Essencial estaria criando espaços de resistência em favor da denúncia de injustiças sociais. Contudo, percebemos que houve uma mudança do posicionamento da autora no decorrer de sua carreira.

No “texto manifesto” nomeado “*O Performer essencial fará sempre teatro político Instrumentos. Finalidade. De que cura se trata?*” de 2001, Denise Stoklos preocupou-se em fundar uma identidade ao ator que corrobore com as suas ideias. Trata-se principalmente de estabelecer um traço comum a todos os artistas que queiram trabalhar com o conceito de “Teatro essencial”. Desta forma, Stoklos propôs que o ator-criador utilize determinadas técnicas e, principalmente, que este ator se utilize de um discurso característico a todos os “performers essenciais”. Para compreendermos melhor tal indicação, dividimos o “texto manifesto” em seis pontos, 1) Personagem; 2) Mensagem; 3) Caráter Político; 4) Lugar; 5) Enunciatário; 6) Emoção.

Stoklos inicia seu manifesto fazendo uma distinção bastante importante. Para a atriz, as personagens de ficção – não as do Teatro Essencial – estarão fundamentadas no texto, no contexto da peça e na relação entre as personagens. De certa maneira, no campo teatral, isto não é nenhuma novidade, afinal diversos autores corroboram com a ideia de que a base do teatro seria o diálogo. Contudo, Stoklos propôs que o performer essencial dever romper com este pressuposto, ou seja, que não deve interpretar personagens. Nos dizeres da atriz,

No teatro essencial não há personagens. Há “persona”, há “in-corporamento” das ações do próprio performer, à vista do público, na atualidade de sua performance.

O gesto do performer corresponde a que ênfase deseja imprimir para distanciar-se do convite primordial dos corpos que é descansar na inércia, cair ao solo, juntar-se com a terra, parar.

Nenhum gesto significará nada em si mesmo. A leitura será sobre a atitude do ator em relação a suas decisões sobre onde colocar seu corpo fora da força gravitacional que exige o não-gesto, a não-ação.

Uma expressão que simbolize convencionalmente um signo não é um fim para o performer essencial, pois 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 mensagem⁹⁹.

Percebemos que, para Stoklos, sua proposta é justamente a de que o ator deve transfigurar-se na mensagem. O ator, munido de um arsenal técnico deve necessariamente visar uma ação, contudo, é aí que reside o grande diferencial. Para a

⁹⁹ Stoklos, Denise. *O Performer essencial fará sempre teatro político. Instrumentos. Finalidade. De que cura se trata?* IN: STOKLOS, Denise. *Calendário da Pedra*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 2001, p.5.

atriz, a mensagem (corpo, voz e texto) deve incitar a negação, o que nomeia de um “*convite primordial dos corpos que é descansar na inércia*”. O conceito de ação para Stoklos toma outro sentido, e é isto que a aproxima da história. Até porque, conforme aponta Guénoun,

O ator é a fonte da teatralidade. Ele é o ponto de passagem da palavra para o corpo, o lugar de irrupção, de origem da palavra no espaço visível da cena. É nisso que a atividade do ator participa muito essencialmente do pôr/em/cena como coração da produção do teatro.¹⁰⁰

É com isto em vista que lançamos mão do segundo ponto de nossa análise, a mensagem. Para Denise Stoklos,

O performer essencial pode ter como texto uma lista telefônica. Sua recitação de nomes, endereços e números conterà a musicalidade de suas intenções que uma coreografia pode indicar. Da mesma forma, o performer essencial pode trilhar uma coreografia qualquer dizendo um texto em que sua presença esteja focada, aplicada, ocupada.

É notável que Stoklos possa ter a consciência de que apenas organiza um conjunto de intenções em suas peças. Quando a atriz indica que o texto pode ser absolutamente “qualquer coisa” (como por exemplo, uma lista telefônica), ficará a caráter do ator, então, dar vivacidade ao texto. É a partir de sua intencionalidade, que este texto terá uma aceitação ou não por parte do público. Para tanto, a atriz também discute acerca das limitações na disposição destes signos. A atriz salienta que “*A plateia é sempre feita de um público com atividades diferentes da sua, com dificuldade de concentração, de audição e de visão. Lá fora os produtos da indústria cultural fabricam em série exercícios nos quais o homem não é negado, mas barateado.*”

Portanto, no que concerne à mensagem fazemos uma síntese. O discurso atua como uma representação de mundo por parte do enunciatário, tal representação corresponde à intenção a que o enunciatário pretende. Isto é, a sintaxe e a semântica optadas dependem necessariamente do contexto em que este está inserido. Contudo, outro fator importante para esta “organização”, que tem como objetivo o efeito de sentido, é precisamente a instituição em que o discurso é veiculado.

Pierre Bourdieu¹⁰¹, em seu texto “A economia das trocas linguísticas” também compreende que a linguagem é uma representação social. Para o sociólogo francês, a palavra possui poder e este atua dentro de um campo delimitado por regras simbólicas, portanto, representativas. Sendo assim, podemos entender que o discurso não está desvinculado de um lugar ou, nos dizeres do próprio autor, de um campo. Bourdieu

¹⁰⁰ GUÉNOUN, Denis, *Op. Cit. p.*

¹⁰¹ BOURDIEU, Pierre, *Economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp. 1982. p. 04

percebe o discurso como estando sujeito a um “jogo” de poderes dentro do campo. Este ato de “jogar” o autor descreve como um ritual,

Para que o ritual funcione e opere, primeiro é preciso que ele se apresente e seja percebido como legítimo, pois o simbolismo estereotipado contribui exatamente para evidenciar que o agente age na qualidade de depositário provido de um mandato e não em seu próprio nome ou de sua própria autoridade.¹⁰²

O ritual atua então como uma forma de reconhecimento do discurso dentro de um campo específico. Campo este que possui regras que podem legitimar ou reprovar, então, é aqui que fica posta a intencionalidade. Ou seja, ao se proferir um discurso, não estamos apenas dizendo palavras, temos uma intenção. Se este discurso, de alguma forma, não for reconhecido pelo campo, ele será desqualificado. Uma vez reconhecido, o enunciador passa a possuir uma “identidade discursiva”, o que lhe garante o direito de expressar a sua representação de mundo.

É neste sentido que salientamos dois pontos a que nos propomos – o caráter político da mensagem e o lugar do discurso. Neste manifesto, tendemos a entender que não é possível dissociar a mensagem do lugar. Compreendemos como mensagem o caráter político que necessariamente o “Teatro essencial” deve ter, e em segundo, o que fica claro é que o lugar não é apenas o espaço do teatro, afinal, Stoklos indica que o ator (mensagem) e a plateia estão intrinsecamente ligados, compondo um lugar único, isto é, a ação política. É esse “não lugar”, ou melhor, um lugar não tão bem delimitado fisicamente, que corresponde à identidade discursiva proposta por Pierre Bourdieu. Vejamos nos dizeres da própria artista tal linha de raciocínio,

Por que a plateia colabora de todas essas formas com o performer? Porque o artista na plateia precisa brincar de ser. É pesado existir em si. Empréstimo ao corpo do ator para suas sagas de uma hora no palco. Permite-se então viagens nas quais seu ego experimenta o que em casa, na fila do banco, no escritório, é pesado fazer sozinho. E muito incerto. Com o performer solo ele não está só. Porque o performer solo não está só. Está com a plateia inteira. O ator de ficção está mais longe da plateia, ele está engajado com o personagem, está comprometido. O performer solo não tem nada que o retire da presença absoluta de seu corpo, sua voz e sua capacidade intelectual/intuitiva de organizar os dois elementos. Por isso o performer essencial será político. A atenção, ora, não é para ele, que então se recusa a narcisicamente expressar-se por dons. Sua excelência será a capacidade de fazer a plateia entregar-se, confiar e finalmente ceder a seu convite de rever sua posição de ontem¹⁰³.

É, portanto, no discurso que percebemos a tensão, isto é, uma contínua luta de se poder falar o que se quer, de expor a sua consciência acerca do mundo e da sociedade. Vejamos então a seguinte citação de Denise Stoklos,

¹⁰² BOURDIEU, Pierre, *Op. Cit.* p. 10.

¹⁰³ STOKLOS, Denise. *Op. Cit.* p.07.

O performer se torna performer quando deixa de estar calado. [...] Ele necessita o exato, o menos possível para o mais de resultado. Porque ele sofre para manifestar-se. Manifestar-se dói. [...] Nosso ator não faz gestos: toma o espaço, com o tônus muscular. Nosso ator não conta uma ficção: apresenta uma realidade radiografada pelo seu clown. Nosso ator tem em mente que o público veio ao teatro para ser curado da imensa solidão que o paralisa¹⁰⁴.

Tendo em vista a recepção, é que adentramos no último ponto de nossa análise, a emoção. Percebemos, a partir da análise desta fonte de Denise Stoklos, que o objetivo central da atriz é estabelecer uma relação mútua com o público, isto é, sua principal aspiração é trazer o público para dentro do palco, fazer com que ocorra uma ação política efetiva. Neste sentido, a emoção seria uma chave para a eficácia da mensagem, gerando assim um efeito de sentido. Stoklos assim define o papel da emoção na sua proposta teatral,

Seu material último foi a emoção, de que ele, tão descuidada, protegida e imaturamente, tem medo, por escaldado, por receio de surto, encontrar. Ela está lá, dormindo, mas assustando nos sonhos, sobressaltando nas angústias e ansiedades. O performer toma-a no colo, joga-a no ringue e, surtando antes, permite o caminho de volta seguro e mais forte. Revitaliza. Cura a falta de confronto com ela, a alienação dela por não saber como dominá-la, usá-la. Há uma reconciliação, mas política, porque sugere ação, pois a cena não determina para onde vamos. Só convida a levantar-se, empenhar-se, confrontar-se, recuperar a emoção como aliada (pois no palco ela se mostra mesmo no paroxismo: dominada, dirigida, convidada, permitida, reconhecida, aliada). De alienada faz-se aliada. Esta é a passagem que deve esperar um espectador de um teatro essencial¹⁰⁵.

Quando Stoklos destaca a função da emoção em sua proposta teatral, estamos diante de uma mudança no foco do trabalho da autora, assim como já salientamos. Dito de outra forma, Denise Stoklos, no texto-manifesto “O Performer essencial”, considerou a emoção como outro vetor em sua obra. É substancial compreendemos que nos dizeres da autora a emoção é tratada como algo que foi esquecido pela sociedade, e as razões de tal esquecimento residem justamente em uma relação de consumo exacerbado. O capitalismo voraz, para a autora, altera a percepção emotiva dos indivíduos, fazendo com que, cada vez mais, o ato de entregar-se à emoção torne-se um ato, fundamentalmente, político.

Portanto, na concepção de Denise Stoklos, o seu teatro poderia criar essa “cisão comportamental”, sendo que uma de suas vias seria justamente a entrega do público à emoção. Ou seja, em nossa interpretação, para a autora, uma de suas aspirações era de que, mediante o teatro, houvesse a possibilidade do público refletir sobre as questões da sociedade, para além da reprodução mecânica. Disto isso, compreendemos que seria

¹⁰⁴ STOKLOS, Denise. *Op. Cit.* p.8-9

¹⁰⁵ STOKLOS, Denise. *Op. Cit.* p.9

precisamente neste ponto que residiria o sentido político do Teatro Essencial como conceito. Mas mergulhemos um pouco mais nesta constatação.

Para Denis Guénoun, a ideia de política no teatro reside na potencialidade da reunião de uma dada comunidade em um mesmo lugar, para partilhar de um mesmo discurso. Neste sentido, uma proposição interessante de Guénoun é que, de certa forma, o ator é “eleito” para estar em cima do palco com o poder da palavra, para falar em nome da comunidade.

Poderíamos dizer: a passagem ao jogo de atuação é o que mostra que o ator em cena é membro da comunidade dos espectadores. Ele é natural, ele é como um de nós. Ele não é ator por essência, mas porque, num dado momento ele começa a atuar, ele entra no jogo. O entrar no jogo da atuação é o vestígio, em cena, do gesto de convite pelo qual o ator foi chamado a subir no palco. É o começo do teatro, seu princípio, sua produção a partir da cidade. É seu fundamento comunitário, político.¹⁰⁶

Desta maneira, compreendemos que, embora a configuração do teatro seja política, ele ainda não é um ato propriamente político. A essência do teatro é que seria política, pelo fato de conseguir congrega a comunidade em um determinado espaço com o intuito de partilhar de um discurso. Contudo, o mais importante é que, neste ato, a plateia se enxerga, público e ator veem um ao outro no sentido comunitário. Portanto, corroboramos com Guénoun, que o sentido político do teatro seria,

[...] o teatro é uma reunião política, que acontece num espaço politicamente determinado, mas com o objetivo de aí produzir uma atividade que difere do político propriamente dito. Já conhecemos esta atividade: ela consiste em dar a ver a proveniência do visível na língua, o tornar visível das palavras i-mostráveis, isto é, o tentar abrir para o sensível o próprio não-sensível. O que o teatro faz (no espaço do político), é colocar a questão metafísica sob o o olhar da comunidade reunida.¹⁰⁷

Trouxemos até aqui uma abordagem que perpassa três instâncias do trabalho de Denise Stoklos. Através do primeiro manifesto, salientamos a importância dispensada pela autora em trazer uma nova proposta teatral, para tanto, nossa argumentação sedimentou-se na ideia da aproximação entre o teatro e a política. No segundo momento, a partir do texto manifesto “Uma Proposta Brasileira”, destacamos a maneira como a consciência histórica da autora, que advinda do interior do Paraná e sendo mulher, se transformou em força motriz para uma proposta teatral que visava uma revolução social através da arte. Por último, evidenciamos a inserção de um novo elemento no Teatro Essencial, a emoção. Elemento este, que nos dizeres da autora, foi silenciado pelas relações meramente capitalistas, logo, a emoção deveria ser entendida

¹⁰⁶ GUÉNOUN, Denis, *Op. Cit.* p.59-60.

¹⁰⁷ Idem, *Ibidem*, p.65.

como um ato político. Porém, diante disso, cabe um questionamento, de que maneira o Teatro Essencial repercutiu na mídia especializada?

2.4 – Denise Stoklos e O Teatro Essencial em ação: Entre temas e lugares

Seguindo os passos de Silva¹⁰⁸, corroboramos que foi durante um estágio inconcluso em 1986, no *American Mime Institute* em Nova Iorque, que nasceu oficialmente o “Teatro Essencial” o qual se consolidou na peça: Denise Stoklos *in Mary Stuart*, a qual estreou no teatro *La Mamma* em 1987. O Teatro *La Mamma*, situado em Nova Iorque nos Estados Unidos, estava sob a direção de Ellen Stewart, que ao assistir uma peça de Stoklos no Uruguai, a convidou para participar de um curso de mímica, concedendo-lhe uma bolsa de estudos financiada pela Comissão Fullbright.

O teatro *La Mamma E.T.C.* era conhecido nos Estados Unidos como um dos locais que recebia peças de teatro de vanguarda e as propostas inovadoras no campo da performance do mundo todo. Denise Stoklos, após abandonar o curso de mímica, foi convidada por Stewart para ocupar uma das salas do teatro para preparar seu novo espetáculo *Denise Stoklos in Mary Stuart*. Foi precisamente esta parceria entre Stoklos e Stewart que alavancou a carreira da atriz, isto é, a partir da repercussão estrondosa da peça, Stoklos passou a lotar o teatro nova-iorquino *La Mamma E.T.C.*

Como já mencionamos, a repercussão foi estrondosa, tanto que os jornais brasileiros passaram a noticiar os passos dados por Stoklos nos Estados Unidos. Na coluna de Aramis Millarch do jornal *O Estado do Paraná*¹⁰⁹, foi publicada a crítica proferida pelo crítico teatral D.J.R Bruckner do jornal “*The New York Times*”, o qual tecia grandes elogios ao trabalho de Denise Stoklos. Para Bruckner,

a atriz brasileira Denise Stocklos, em “Mary Stuart”, um espetáculo *one woman*, une-se a séculos de atores e escritores que tem achado a historia dessas mulheres (Mary Stuart e Elisabeth I) irresistível. A evocação de Denise das duas rainhas – enriquecida com a música (gravada) de compositores que vão de Milton Nascimento a Villa-Lobos, Brahms a Donizetti – é *assombrante, divertida e perplexa*.

Consideramos conveniente salientar que Stoklos, ao representar sozinha uma peça que trazia como temática o questionamento aos diferentes tipos de poder, sendo eles representados na relação entre as duas rainhas inglesas – Mary Stuart e Elizabeth – a atriz se unia a uma tendência teatral bastante forte nos Estados Unidos, a performance de resistência. Marvin Carlson¹¹⁰ destaca que a performance preocupada em dar voz aos que, de alguma forma, foram silenciados no decorrer da história, teve início nos anos de 1970, porém, permaneceu bastante recorrente até os anos de 1990. Recheada de

¹⁰⁸ SILVA, Ipojucan Pereira da. **O teatro essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2008. P.30

¹⁰⁹ MILLARCH, Aramis. Com espetáculo-solo, Denise faz sucesso em Nova Iorque, *Estado do Paraná*. Curitiba, 10 mar. 1987, p.17.

¹¹⁰ CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG, 2009. P.187

elementos autobiográficos e com o intuito de trazer para o campo da arte temas politicamente engajados, este estilo de performance fundamentava-se nas lutas sociais do período, tais como o feminismo.

Tal dado nos é de suma importância, pois a proposta de Denise Stoklos pode ser entendida como uma aproximação com tal contexto. A concepção da peça adotada pela atriz estava fundamentada no corpo, isto é, a modalidade de mímica reforçava as mensagens contidas no texto, caracterizando assim uma abordagem diferenciada. Outro elemento fundamental neste sentido, é o fato de Stoklos não ter utilizado nenhum tipo de adereço ou figurino na concepção do espetáculo, fazendo com que a figura do feminino da atriz fosse sublimada. Entretanto, não podemos considerar isto como algo negativo, pelo contrário, para Export,

a representação do corpo da mulher, gravada pela história nas imagens de nossa cultura falocêntrica, exigiu que as encenações do corpo que tinham sido definidas por ideologia estrangeira colocassem em questão e desmanchassem as ocupações do corpo pelas forças dos signos estrangeiros¹¹¹.

Esta ressignificação do corpo, a partir da performance, perceptível no trabalho de Stoklos, não passou despercebida pelo crítico norte-americano, “*Usando trajes de extrema simplicidade – um colant de lycra e uma jaqueta – Denise consegue recriar todo um imaginário guarda-roupa de época*”¹¹². Sendo assim, Denise Stoklos, através de seu Teatro Essencial, alinhava-se com as tendências artísticas do período, principalmente no sentido da performance, fazendo de seu corpo um ato político. Foi justamente através desta “inovação”, ou seja, da aproximação da mímica com o texto falado, recheado de elementos políticos, que a atriz ganhou o carinho da crítica e do público. O sucesso foi tanto que Stoklos teve que estender sua temporada no *La Mamma E.T.C.* por mais uma semana, a qual teve igualmente as sessões lotadas.

Com o sucesso garantido nos Estados Unidos, aqui no Brasil, os holofotes se voltaram para aquela atriz saída do interior do Paraná, a mesma artista que anos antes teve sessões canceladas por falta de público em Curitiba. Os principais jornais brasileiros começaram a publicar notas sobre a expectativa de se ver o trabalho de Stoklos nos palcos brasileiros. Em 1988, o jornal “O Globo”¹¹³, destacou o retorno de Denise Stoklos para os palcos cariocas depois de a atriz ter excursionado com o espetáculo pela Alemanha, França, Inglaterra e também em Cuba. É interessante

¹¹¹ EXPORT, Valie. Apud. CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. P.189-190

¹¹² MILLARCH, Aramis. Com espetáculo-solo, Denise faz sucesso em Nova Iorque, *Estado do Paraná*. Curitiba, 10 mar. 1987, p.17.

¹¹³ DENISE STOKLOS: a cada gesto um personagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1988.

mencionar que nesta passagem, houve uma grande ênfase nos preceitos que norteavam o “Teatro Essencial”, fazendo notar que, para Denise Stoklos, o poder aniquila as relações humanas. Portanto, uma das maiores preocupações da autora era debater sobre as injustiças sociais e questionar os comportamentos padronizados da sociedade através do teatro.

Ainda nesta temporada no Rio de Janeiro, o crítico teatral Álvaro Justa, do jornal “O Globo”¹¹⁴, destacou que a proposta de Denise Stoklos no espetáculo “Mary Stuart”, se caracterizava como uma linguagem extremamente inovadora e que, por mais que a história das duas rainhas fosse bastante conhecida, a abordagem dada por Stoklos ao espetáculo trazia à tona outras histórias mais próximas ao público brasileiro. Histórias em que o poder mostrava-se impiedoso como, por exemplo, o assassinato de Wladimir Herzog. Através desta crítica, podemos mensurar minimamente o sucesso do trabalho de Stoklos, Justa destacou que, praticamente em todas as sessões, as 256 cadeiras do teatro Laura Alvin estiveram ocupadas, algo que se repetiu também em outros lugares como no Uruguai e em diversos países europeus.

Entretanto, mesmo com o teatro lotado, Stoklos, em 1988, demonstrou certa insatisfação com a pequena parcela de público brasileiro que assistia as suas peças. Para a atriz, seu trabalho não tinha maior repercussão porque, no Brasil, a TV ainda exercia uma influência muito forte em sua população, fazendo com que apenas uma pequena parcela assistisse aos seus espetáculos. Denise Stoklos se referiu a esta parcela como uma “minoría pensante”, e era este público que a interessava. É neste sentido que percebemos a preocupação da atriz em proporcionar uma experiência estética única que estivesse em consonância com o atual momento político. Nos dizeres da atriz: *“A plateia reconhece o esforço para que meu trabalho se concretize. Se sente recompensada com isso. Ela sabe que é com muita dignidade que brota o meu trabalho, uma coisa, aliás, que falta ao País”*¹¹⁵.

Entendemos que foi neste período da carreira de Denise Stoklos, iniciado com a peça “Mary Stuart”, que a ação política através da arte ficou mais marcada. Os espetáculos passaram a trazer a alcunha de “Teatro Essencial”, demarcando assim uma identidade ao trabalho da atriz. Com temas que visavam o debate acerca do poder opressivo sobre as parcelas sociais menos favorecidas e renegadas a certo esquecimento, Stoklos ganhou espaço no cenário artístico brasileiro e mundial.

¹¹⁴ ÚLTIMA chance para ver Denise. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 out. 1988.

¹¹⁵ O CORPO, a voz, e o palco vazio. Mas para quê? *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 nov. 1988.

2.5 – Sobre manifestos e manifestações: O que é essencial?

A plateia não era mais de seis pessoas. O público acotovelava-se nos saguões dos teatros brasileiros para ver aquela que havia saído de Irati, interior do Paraná. Uma espécie de frenesi tomou conta do teatro brasileiro. A crítica perguntava-se, como classificar o trabalho daquela mulher de cabelos louros, mãos e pés grandes, dotada de um corpo que falava até parado? Não raro, a plateia era composta por diversos atores e atrizes com carreiras já consolidadas tanto no teatro, como na televisão brasileira. As sessões “recheadas” de estrelas nacionais atraiu a atenção da mídia, que diversas vezes publicou fotos e comentários sobre a ilustre plateia que prestigiava o estilo de teatral proposto por Denise Stoklos.

Fora do cenário nacional, a repercussão não era diferente. Nova Iorque desmanchava-se em elogios ao instigante trabalho de Stoklos. A cada estreia, o Teatro La Mamma, de Nova Iorque, enchia-se na expectativa de prestigiar a artista brasileira. Contudo, a abrangência não estava restrita somente aos Estados Unidos e ao Brasil, cada vez mais, Denise Stoklos expandia seu trabalho pelo mundo. Diversos convites foram feitos e a atriz passou a se apresentar também na Dinamarca, Suécia, Finlândia, Portugal, Espanha e Cuba. Em artigo publicado em 1987, Aramis Millarch¹¹⁶ destacou que a apresentação de Stoklos no Festival de Teatro de Havana fez tanto sucesso, que até mesmo o Presidente cubano Fidel Castro fez questão de pedir-lhe um autógrafo.

Denise Stoklos adentrou a década de 1990 sendo considerada como um dos nomes mais fortes do teatro brasileiro. Após trabalhos consagrados, tais como “Elis Regina”, “Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico” e o arrebatador “Mary Stuart”, Denise Stoklos, de certa forma, gozava de uma autonomia poética muito mais significativa em suas criações artísticas. Queremos dizer que foi durante a década de 1990 que o termo “Teatro Essencial” passou a ser mais fortemente vinculado ao nome de Denise Stoklos, isto é, a proposta artística da autora ganhava cada vez mais identidade.

Entendemos que Denise Stoklos - naquele momento, próxima dos seus quarenta anos de idade, mãe de dois filhos, tendo viajado praticamente o mundo todo – através de sua proposta artística, oferecia outra perspectiva da condição política brasileira e também latino-americana. Com o intuito de mergulharmos mais profundamente no “Teatro Essencial”, lançamos mão de uma abordagem que visa

¹¹⁶ ATÉ Fidel aplaude a arte de Denise, *Estado do Paraná*, Curitiba, 07 jul. 1987, p.17.

compreender de que maneira esta proposta artística se aproximou da tônica cultural e política dos anos 1990, tendo como eixo temático a política.

Acreditamos ser de fundamental importância termos em mente, que o eixo temático da política no trabalho de Stoklos, durante os anos 1990, se justifica a partir de dois pontos. O primeiro diz respeito às temáticas utilizadas pela artista na concepção teatral. Já a segunda, está diretamente ligada à postura adotada por Stoklos em relação aos meios de produção e circulação de suas peças. Cabe salientar que nossa abordagem neste capítulo estará pautada na discussão do conteúdo textual de duas de suas peças – “Casa” e “500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo”. Contudo, não seria possível separar a leitura que a artista fez da realidade política, social e cultural brasileira e latino-americana, da postura assumida por Stoklos em relação aos meios de produção e circulação de suas peças.

Sendo assim, nosso ponto inicial é o reconhecimento que o trabalho de Denise Stoklos recebeu por parte da crítica, assim como do grande público, algo que de fato ocorreu no decorrer dos anos de 1990. Contudo, consideramos que houve a construção gradual de uma carreira até que o sucesso se concretizasse. Através de anos de estudo em mímica e em performance fora do Brasil (primeiramente na Inglaterra, depois nos EUA), Stoklos encontrou um formato próprio e diferenciado de expressão artística. Foi, portanto, a partir dos anos 1990, que percebemos a consolidação do conceito de “Teatro Essencial”, bem como a vinculação deste com a sua criadora, Denise Stoklos.

No texto assinado por Aramis Millarch, Stoklos é nominada de “Superstar dos anos 90”¹¹⁷, não somente por conta do imenso sucesso que a atriz fazia nos Estados Unidos, mas também pela repercussão que suas peças faziam no cenário brasileiro. Para contextualizarmos o adjetivo utilizado pelo jornalista, tratava-se da estreia do espetáculo “Casa” que aconteceria no Teatro La Mamma, em Nova Iorque, o qual teve a cobertura especial da correspondente nos EUA da jornalista do “Jornal do Brasil”, Vera Franco. As palavras de Vera Franco¹¹⁸ fizeram com que Aramis Millarch exaltasse ainda mais o trabalho de Stoklos, o qual iniciou seu texto comemorando “*E a (nossa) estrela Denise Stocklos continua a subir!*”¹¹⁹

¹¹⁷ MILLARCH, Aramis. Denise, superstar dos anos 90, na conquista da América, *Estado do Paraná*, Curitiba, 16 jan. 1990, p.3.

¹¹⁸ Segundo Millarch, Vera Franco escreveu uma longa matéria sobre a estreia do espetáculo “Casa”, que foi publicada no Caderno B do Jornal do Brasil no dia 11/01/1990.

¹¹⁹ MILLARCH, Aramis. Com espetáculo-solo, Denise faz sucesso em Nova Iorque, *Estado do Paraná*. Curitiba, 10 mar. 1987, p.17.

Notamos na organização do texto de Aramis Millarch¹²⁰ o objetivo do jornalista de narrar para a população paranaense a importância do trabalho de Stoklos fora do seu estado natal¹²¹. É neste sentido, que o jornalista procurou esmiuçar as percepções sobre a peça “Casa”, publicada no Jornal do Brasil, matéria esta que fora assinada por Vera Franco, correspondente do Jornal do Brasil em Nova Iorque. Peça a qual, Franco considerou como “*reflexo de uma posição ideológica e estética totalmente desvinculada de qualquer tentativa de concessões*”¹²². No comentário da jornalista, fica nítido que a ideia de independência de Stoklos é algo latente, e isto ocorre através de uma posição ideológica e estética. Entretanto, o que significava desvincular suas peças de qualquer concessão naquele contexto? Para tanto, peço ao leitor que nos acompanhe em nossa linha de raciocínio sobre a arte independente.

¹²⁰ *Idem, Ibidem*, p.3.

¹²¹ Aqui, Aramis Millarch, utilizou a nomenclatura “Bicho do Paraná legítimo”, ao se referir à Stoklos. MILLARCH, Aramis. Com espetáculo-solo, Denise faz sucesso em Nova Iorque, *Estado do Paraná*. Curitiba, 10 mar. 1987, p.17.

¹²² *Idem, Ibidem*, p.17.

2.5.1 – Um pouco de independência.

Para compreendermos este posicionamento de Stoklos, façamos uma breve retomada do conceito de arte revolucionária independente. Para tanto, uma possível chave de leitura partirá do texto “Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente” publicado por Diego Rivera, André Breton e León Trótski, no ano de 1946¹²³. Que fique claro ao leitor, não se trata de uma comparação entre o texto de Rivera, Breton e Trótski e o trabalho de Stoklos. Nos posicionamos lucidamente, levando em consideração que os autores em questão estão separados no tempo e no espaço e que seus contextos históricos de produção eram completamente diferentes. Assim, não podemos afirmar que Denise Stoklos tenha tido acesso ao referido texto ou que o tenha utilizado como inspiração ideológica, pois em nossas pesquisas não encontramos qualquer menção por parte da autora sobre este manifesto.

Com o intuito de maior compreensão do “Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente”, optamos pela abordagem através de dois pontos: a) função da arte; b) o artista. Contudo, também reconhecemos que estes dois pontos somente fazem sentido quando compreendidos como interligados entre si e localizados em um contexto histórico, sendo que o isolamento destes poderia comprometer o entendimento dos mesmos.

Parafraseando o crítico estadunidense Arthur Danto, podemos compreender os manifestos vanguardistas como “autos de fé”, os quais tinham como objetivo definir “*um certo tipo de movimento, e um certo tipo de estilo, [...] como o único tipo de arte digno de consideração*”¹²⁴. Arthur Danto ainda propôs que os manifestos “*estavam entre as principais obras artísticas da primeira metade do século XX*”, a ponto de alguns deles – como o futurista e o surrealista – se tornarem “*quase tão conhecidos quanto as obras que eles procuraram validar*”¹²⁵.

Tendo as palavras de Danto em mente, podemos destacar que os manifestos se tratavam de documentos vinculados a determinados movimentos artísticos, ou seja, seriam textos que poderiam expor, denunciar ou até mesmo contrapor ideias ou movimentos artísticos em voga naquele dado período histórico. Dito isso, corroboramos com Arthur Danto¹²⁶ e Paulo Menezes¹²⁷ que os manifestos correspondem a uma das

¹²³ SCHWARTS, JORGE. Vanguardas Latino-Americanas, São Paulo: Edusp, 2008, p.525

¹²⁴ APUD, COUTO, Maria de Fátima Morethy, A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos, Revista IEB, n53 2011 mar./set. p. 89-106, p.93

¹²⁵ Idem, Ibidem, p.93.

¹²⁶ Idem, Ibidem, p.93.

características mais marcantes na História da Arte do início do Século XX. Em nosso entendimento, os manifestos do início do Século XX representaram uma tentativa de ruptura no campo artístico. Isto é, diversos grupos compostos por artistas e críticos, mediante manifestos, buscaram apresentar e marcar na história aquilo que seria uma nova ideia de arte e da mesma forma vincular, na maioria das vezes, suas obras ao movimento, e não fazer delas algo isolado.

Sendo assim, cabe destacar que os manifestos, comumente, possuem a característica de se utilizarem de uma linguagem incisiva, ou melhor, de uma conotação de cisão ou oposição em relação a um *status quo*. Desta maneira, os manifestos representariam um grupo que indicaria, portanto, um viés de movimento artístico. Tendo isso em mente, o “Manifesto do Futurismo”, publicado pelo poeta italiano Felippo Tommaso Marinetti, em 1909, corresponde a um importante marco no que concerne ao papel desempenhado pelos manifestos, principalmente, na história da arte, pois afinal teria sido o primeiro. Segundo Paulo Menezes¹²⁸, o movimento futurista pautava-se na ideia de uma ruptura com o passado como força motriz na concepção da obra de arte. Nos dizeres de Menezes,

Assim, o passado a ser negado pelo futurismo é o passado clássico, grego. Mas também, o seu *culto*, atividade que sufoca a própria arte. Será também o passado mais próximo, dos naturalistas e realistas do século XIX. É contra qualquer “verismo”, qualquer academização. Nova ou velha. Marinetti não poupa adjetivos à velha arte que a Itália insistia em respirar por todos os seus poros. Corpos ao ar livre, miasmas penetrantes que perseguem e destroem implacavelmente qualquer possibilidade de uma nova arte.¹²⁹

Conforme pudemos perceber, o Manifesto Futurista buscava defender, no sentido lato da palavra, um novo estilo de arte. Assim, cabe destacar, que a linguagem utilizada no texto-manifesto de Marinetti soava um tanto quanto “inflamado”. Desta forma, compreendemos que as palavras do poeta italiano apontavam para um sentido de ataque, de cisão. Os manifestos são textos dotados de uma forte verve política que representam exclusivamente as ideias de um grupo. No caso do Manifesto Futurista, de 1909, o que mais nos salta aos olhos é precisamente o ideal da concepção de uma arte absolutamente nova, isto é, uma arte que não estivesse “presa” a um passado. Passado este que indicava apenas o caminho da repetição de fórmulas prontas na arte, isto é, sem algo de fato novo.

¹²⁷ MENEZES, Paulo, A Trama das Imagens: Manifestos e Pinturas no Começo do Século XX, São Paulo: EDUSP, 1997, p.91.

¹²⁸ Idem, Ibidem, p. 91-99.

¹²⁹ Idem, Ibidem, p.96.

O início do século XX foi marcado por diversos questionamentos no campo da arte, e foi a partir deste momento histórico que começou a se delinear uma ideia de arte moderna. Deste modo, compreendemos que os manifestos tiveram uma parcela bastante significativa para que isso ocorresse. A partir do “Manifesto Futurista” outros movimentos artísticos também se articularam através de manifestos, tais como o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Cada um desses exemplos que citamos representou um capítulo, um desdobramento que tinha como característica a velocidade, ou melhor, a emergência da mudança. Desta forma, corroboramos com Menezes,

[...] se a tradição renascentista se transformou em tal ao longo de quatro séculos, por lentos desafios constantes e sucessivos, a nova arte parece ter percorrido um caminho muito mais longo de questionamentos, derrocadas, academizações, reacademizações, novos questionamentos, filiações e desafetos em pouco mais de vinte anos. Essa velocidade é uma das mais importantes características do que se surge com a derrocada do sistema de representação do espaço cúbico, vigente desde o Renascimento. O pensamento não é mais estável. O espaço e as teorias relativizam-se. As artes plásticas acompanham em seu campo essas mudanças que ocorrem no pensamento de toda uma época.¹³⁰

Assim, tal “instabilidade” instaurada no pensamento artístico europeu também refletiu não somente na América Latina, como também no Brasil. É bastante conhecido que, no início dos anos 20, tanto na América Latina como no Brasil, ocorreu uma profusão de manifestos. Segundo Couto¹³¹, que se apoia nas ideias de Jorge Schwartz, os movimentos na América Latina de vanguarda apoiavam-se também em uma retórica antipassadista e na busca por romper com as convenções em voga. Contudo, no caso brasileiro, adicionou-se também o debate acerca da instauração de uma “expressão nacional.”

Neste sentido, o “Manifesto Antropofágico”, publicado por Oswald de Andrade, em 1928, estava pautado no desejo de romper com as heranças europeias no campo artístico e literário, lançando mão da defesa de uma arte essencialmente brasileira.

Lembremos que, ao cunhar o conceito de antropofagia, o escritor tencionava posicionar-se de outra maneira em relação à herança cultural europeia, não mais servindo-se dela como modelo, rejeitando fórmulas preestabelecidas de composição poética e proclamando a abolição de todo eruditismo. Esta atitude já era clara em 1924: “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica”, proclama Oswald em seu primeiro manifesto.¹³²

¹³⁰ Idem, *Ibidem*, p.122.

¹³¹ COUTO, Maria de Fátima Morethy, *A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos*, Revista IEB, n53 2011 mar./set. p. 89-106, p.93.

¹³² Idem, *idibem*, p.94.

Em 1924, Andrade havia publicado um texto nominado “Manifesto Pau-Brasil”, o qual se pautava na ideia de uma “arte brasileira de exportação”, ainda para Couto, “*Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação*”. Contudo, se, por um lado, o Manifesto Pau-Brasil pregava o retorno à originalidade nativa para acabar com todas as indigestões de sabedoria¹³³.

Sendo assim, é inegável que os manifestos foram um importante capítulo da história da arte. Isto porque, a partir destes documentos, que na maioria das vezes representava um movimento, passou a se delinear uma modernização da arte. Contudo, também se faz importante destacar que tais movimentos, muitas vezes, aliavam-se à propostas políticas, assim como pudemos perceber a partir dos ideais contidos no “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade. Todavia, tendo em vista a concepção de independência presente no posicionamento artístico de Denise Stoklos, este que se mostra antes de tudo como um posicionamento político, nos remeteremos a outro documento – o “Manifesto Revolucionária Independente” de André Breton, Diego Rivera e Leon Trótski.

De início, percebemos que o manifesto de Diego Rivera, André Breton e León Trótski tem como preocupação central a independência da arte. Tal ímpeto foi motivado pela percepção que os autores tiveram sobre o papel das artes no contexto pós-II Guerra Mundial. A percepção a que nos referimos diz respeito ao posicionamento tomado pelos regimes nazista e stalinista em relação à arte. Para Rivera, Breton e Trótski¹³⁴, a arte atuava como um dispositivo político a serviço do Nazismo e do Comunismo soviético. A iminência da violência, o medo e a possibilidade de exílio eram os sentimentos que impeliavam os artistas – que corroboravam, ou não, com os ideais destes regimes – a um apagamento de suas individualidades, na medida em que suas posturas ideológicas e estéticas eram curvadas aos regimes políticos em questão.

Eric Hobsbawn¹³⁵ destaca que a aproximação da política com a arte no período do nazismo, fascismo e stalinismo ocorreu através de três demandas conferidas à arte. A primeira seria a representação da glória e do orgulho dos feitos políticos da nação, para tanto, era de suma importância a concepção de obras gigantescas que enalteciam tais sentimentos.

¹³³ Idem, ibidem, p.95.

¹³⁴ SCHWARTS, JORGE. Vanguardas Latino-Americanas, São Paulo: Edusp, 2008.

¹³⁵ HOBBSAWN, Eric. Tempos fraturados. São Paulo: Companhia das letras, 2013. P. 269

Já a segunda estaria ligada à função de drama político, isto é, tratar-se-ia principalmente da organização de eventos e cerimônias em locais construídos especificamente para estes fins. Mas existe uma ressalva nos dizeres de Hobsbawn¹³⁶, o fundamental nesta segunda demanda conferida à arte não diz respeito às construções, mas o que acontecia dentro delas. Tratava-se de cerimônias coreografadas – tais como desfiles e pronunciamentos – que poderiam ser compreendidas como a teatralização do poder.

A última demanda conferida à arte traz em evidência o caráter educacional e propagandístico contido nas obras produzidas por estes regimes. As obras de arte eram embebidas em mensagens que visavam educar, informar e transmitir os sistemas de valores do Estado à população, denotando assim caráter educacional e propagandista.

Compreendemos, portanto, que o manifesto escrito por Rivera, Breton e Trótski tinha como objetivo central o rompimento desta lógica. Para os autores, a arte não deveria ser subserviente a qualquer sistema político, pois desta maneira, o artista estaria condenado a sacrificar sua própria individualidade – a maneira própria de expressar esteticamente sua visão de mundo – em favor de um sistema político. Ainda vale salientar, que os autores do “*Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente*” entenderam que tanto o Nazismo como o Stalinismo se utilizaram da arte como instrumento político, desta forma, subjugando os artistas.

Dito desta maneira, começamos a ter uma nítida ideia do que os autores defendem como arte independente. A “verdadeira arte”, para Rivera, Breton e Trótski¹³⁷, não se pautaria em modelos previamente desenvolvidos por um regime político atuando a seu favor, privando assim o artista de se expressar livremente. Trata-se de uma arte que atenderia “às necessidades internas do homem e da humanidade”¹³⁸, sendo portanto, revolucionária. Quando destacamos o termo “revolucionário” estamos trazendo para a discussão o que os autores do “*Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente*” compreendem como função da arte, que basicamente pode ser traduzida como a mudança de uma determinada situação política e social através da arte.

Contudo, acreditamos ser de extrema valia salientar que Diego Rivera, André Breton e León Trótski, tiveram como ponto de partida a situação do campo arte no contexto político do pós-II Guerra Mundial. Na argumentação dos autores,

¹³⁶ *Idem, Ibidem.* p.270

¹³⁷ SCHWARTS, JORGE. *Op. Cit.* p. 526

¹³⁸ *Idem, Ibidem,* p. 526.

compreendemos que tanto o capitalismo, como o socialismo (soviético), eram sistemas políticos que minavam a “arte verdadeira”. Enquanto no capitalismo, os autores defendem a ideia de que a arte não pode ser entendida como uma mera mercadoria, de igual forma, no socialismo, a arte não deveria atender unicamente a fins políticos. Neste sentido, tanto o capitalismo como o socialismo são elementos que privariam a liberdade de expressão do artista.

Sendo assim, para que a arte fosse verdadeiramente independente, o artista teria um papel preponderante. Somente um artista que não atendesse unicamente a uma lógica de mercado ou exclusivamente a um sistema político poderia ajudar na instauração de um novo esquema de percepção das contradições de uma determinada época. Para Rivera, Breton e Trótski¹³⁹, o artista não deveria se relacionar com a arte através do princípio do ofício em função de algo (acumulação de capital) ou alguém (o Estado). Os temas, que são decorrentes da necessidade de um período, utilizados na concepção artística, são como bens que tangem principalmente o campo intelectual para o artista, algo que o torna inalienável, isto é, livre de qualquer coação.

No que concerne à arte, se faz necessário estabelecer, nos dizeres de Rivera, Breton e Trótski, um estado anarquista¹⁴⁰ de liberdade intelectual. Entretanto, na metáfora utilizada pelos autores, entendemos que não se trata apenas da dissociação da arte com a política, até porque toda arte é política. Fundamentalmente, estamos diante da concepção de um conceito artístico em que as atenções estão voltadas exclusivamente na figura do artista, o qual, no exercício de sua liberdade intelectual, romperia com as amarras do mundo exterior.

Contudo, os autores do “Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente”, fazem mais uma consideração que entendemos como fundamental em nossa linha de raciocínio. O manifesto não tinha como objetivo resgatar a premissa da “arte pela arte”, tão defendida pelas vanguardas artísticas do final do século XIX e início do século XX, a qual, nos dizeres dos autores, estava constituída sobre as bases de um indiferentismo político. Para os autores, a função da arte seria outra,

Acreditamos que a tarefa suprema da arte, em nossa época, é de participar consciente e ativamente da preparação da revolução. Não obstante, o artista só pode viver na luta emancipadora quando penetrado, subjetivamente, de seu conteúdo social e individual, e tendo embebido os seus nervos com o sentido e o drama da luta, travando livremente de dar uma encarnação artística ao seu mundo interior¹⁴¹.

¹³⁹ *Idem, Ibidem*, p. 527.

¹⁴⁰ *Idem, Ibidem*, p.528.

¹⁴¹ *Idem, Ibidem*, p.528.

A citação de Rivera, Breton e Trótski destaca ainda mais o nosso entendimento acerca do objetivo conferido ao manifesto. Como já salientamos, trata-se de uma arte que visava a preparação para uma revolução cultural que perpassa pela política. É muito claro que a função da arte estaria fora dela. Não estamos diante de um conceito de “arte pela arte”, ou seja, algo que visasse unicamente a apreciação estética. A função da arte residiria, portanto, na orientação para uma revolução social e cultural que perpassasse pela reordenação dos aparatos de percepção estética que se encontravam, naquele momento, embebidos em fins puramente políticos, ou então, em fins unicamente comerciais.

Concordamos que, de fato, a “tarefa suprema” é demasiadamente complexa, principalmente ao levarmos em consideração o contexto político e ideológico de produção do manifesto. Entretanto, os autores propõem que uma solução para a aridez da proposta estaria na centralidade da figura do artista. Assim, Rivera, Breton e Trótski, propuseram que a independência da criação artística dependeria da reconfiguração da forma como os artistas se relacionam com a realidade. Isto porque, no olhar dos autores, o contexto político e ideológico em voga naquele momento impeliu os artistas a uma trama de difícil dissociação, na qual a subjetividade lhes era negada¹⁴².

É precisamente neste ponto, que a função da arte no “Manifesto por Uma Arte Revolucionária e Independente” nos fica bastante evidente. Compreendemos que se trata de um apelo à emancipação política e estética que perpassa os artistas com vistas à reorientação da sociedade. A mudança da realidade – que na concepção de Rivera, Breton e Trótski era insuportável – somente seria possível a partir do momento em que a arte e o artista fossem completamente independentes de qualquer orientação partidária política naquele momento, visando assim uma luta maior, o homem como causa do homem, que se encontrava em uma posição de subserviência, seja ele no capitalismo, ou então no Stalinismo.

Muito mais do que um documento que visava a “libertação” da arte em prol da revolução social e cultural, o “*Manifesto por uma Arte Revolucionária e Independente*” corresponde a um apelo de união de todos os artistas. Rivera, Breton e Trótski¹⁴³ foram bastante taxativos em relação à necessidade de criação de um movimento que congregasse aqueles que eram a favor da arte independente. Existe, inclusive, a proposição da criação de uma instituição para tal fim, a Federação Internacional da Arte

¹⁴² *Idem, Ibidem*, p.527.

¹⁴³ *Idem, Ibidem*, P.529.

Revolucionária Independente (FIARI). Em nosso entendimento, a criação de uma instituição com objetivos e métodos de ação bastante marcados, denota um princípio de definição de uma identidade em favor de uma causa, isto é, adotar uma posição essencialmente política.

Aliás, acreditamos não ser nenhuma novidade a ideia de que as publicações de manifestos soem como atitudes políticas. O historiador inglês Eric Hobsbawn¹⁴⁴ destacou que o manifesto é uma característica própria do século XX. Entretanto, propõe que, em séculos anteriores, diversos documentos decorrentes de criações coletivas, que tinham uma verve política ou religiosa foram publicados, contudo, não sob o rótulo de manifesto.

Ainda seguindo o raciocínio de Eric Hobsbawn¹⁴⁵ e Paulo Menezes¹⁴⁶, os manifestos foram introduzidos no campo das artes em 1909 pelo italiano Felippo Tommaso Marinetti, com a publicação do “Manifesto Futurista”. A partir disto, no decorrer do século XX, diversos movimentos artísticos ou grupos de intelectuais definiram suas estratégias e mobilizaram suas lutas através da publicação de manifestos. Hobsbawn ainda indica que não faltaram grupos artísticos que se utilizaram dos manifestos apenas para definirem-se com rótulos pré-estabelecidos, sem uma causa aparente. Contudo, também não faltaram grupos que se utilizaram dos manifestos como um documento de atuação política, a estes, Hobsbawn¹⁴⁷ se refere como grupos de combate, pois os seus autores tinham plena consciência da causa para qual estavam lutando.

No que diz respeito ao conteúdo dos manifestos, corroboramos com o historiador Eric Hobsbawn¹⁴⁸. Também concordamos que no decorrer do século XX, houve uma grande produção de manifestos e é justamente isso que os torna de extrema importância principalmente para a História. Os manifestos, na maioria das vezes, se mostram como entidades organizadas e intitulam-se como “nós” almejando assim angariar adeptos em prol do fortalecimento de uma causa. Sendo assim, o que mais os torna importantes para o conhecimento histórico, além do seu conteúdo propriamente dito, é a questão de que, essencialmente todos eles, pressupõem uma ação.

¹⁴⁴ HOBSBAWN, Eric. Manifestos, IN. HOBSBAWN, Eric. Tempos Fraturados. São Paulo: Companhia das Letras. 2013. P.18

¹⁴⁵ HOBSBAWN, Eric. *Op. Cit.* p.19.

¹⁴⁶ MENEZES, Paulo, A Trama das Imagens: Manifestos e Pinturas no Começo do Século XX, São Paulo: EDUSP, 1997.

¹⁴⁷ *Idem, Ibidem*, p.19.

¹⁴⁸ HOBSBAWN, Eric. Manifestos, IN. HOBSBAWN, Eric. Tempos Fraturados. São Paulo: Companhia das Letras. 2013.

Temos em vista que os manifestos têm como base a ideia de atuar em favor de uma causa, sendo que esta causa está localizada em contexto histórico específico. A pessoa ou o grupo que visa angariar adeptos para a sua luta, tem como princípio norteador a mudança, seja ela de qualquer espécie. No caso do “Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente” de Diego Rivera, André Breton e León Trótski, publicado em 1946, o princípio de mudança é bem claro, propiciar um ambiente para que a arte fosse ao mesmo tempo independente de qualquer cunho político já estabelecido – seja ele capitalista ou stalinista – mas também valorizando, fundamentalmente, a figura do artista como um agente de transformação do meio social e cultural, através da liberdade de concepção e circulação de suas obras.

A reflexão indicada no manifesto por Rivera, Breton e Trótski estava diretamente ligada à condição política, social e cultural no contexto do pós-II Guerra Mundial, isto é, o que muitos chamam de mundo bipolar. Contudo, é possível pensar em uma arte independente e revolucionária no pós-Guerra Fria? Indo um pouco mais além em nossa linha de raciocínio, é possível pensar em uma proposta de arte independente e revolucionária no Brasil pós-Ditadura Militar?

Dadas às devidas ressalvas de que estamos diante de contextos históricos e locais de produção absolutamente diferentes, podemos encontrar nos manifestos de Denise Stoklos um princípio de mudança social e cultural através da arte. Façamos, portanto, uma breve incursão nos manifestos “Teatro Essencial”, de 1988, e “Teatro eu faço para amor”, de 1989. Optamos por esta estratégia por compreender que tais manifestos foram fundamentais para a concepção artística das peças que trataremos a seguir.

Nos primeiros anos da década de 1990, ainda percebemos que a proposta artística nominada Teatro Essencial continuava centrada na questão mais abertamente política. O espetáculo “*Casa*”, que estreou no Brasil em 21 de novembro de 1990, no Teatro Villa-Lobos no Rio de Janeiro, tinha como mote principal a padronização do cotidiano da sociedade, que a atriz considerou mecanizada através das relações de consumo. Consideramos este espetáculo como uma das peças que fazem parte do período em que Denise Stoklos esteve mais inclinada aos textos de viés político direto. Sendo assim, estaremos entrando em maiores detalhes acerca da concepção, bem como

sobre a repercussão deste espetáculo, a partir do conceito de política do cotidiano proposta por Michel de Certeau.¹⁴⁹

Todavia, cabe salientar ao leitor que nossa análise se fundamentará nos textos utilizados por Denise Stoklos durante as peças. Stoklos, até os dias atuais, adota uma postura bastante rígida com relação à reprodução de seus espetáculos. Por questões de direitos autorais, Denise Stoklos não abre qualquer tipo de concessão para a reprodução de seus espetáculos, seja de forma filmográfica, fotográfica, leituras dramáticas ou reprodução textual, mediante citações parciais ou totais de seus textos, salvo quando supervisionado pela própria Denise Stoklos. Sendo assim, para esta pesquisa, destacamos que não obtivemos acesso à montagem propriamente dita, e por isso, no que concerne à análise de como o conceito de Teatro Essencial funcionaria na prática, estaremos cruzando o texto, utilizado na peça, com os elementos metodológicos próprios do “Teatro Essencial”. Portanto, trata-se principalmente de uma problematização do texto, e não do espetáculo.

Visando manter o foco no período da carreira da atriz em que os espetáculos sob a égide do “Teatro Essencial” estavam mais pautados em temáticas políticas, também estaremos discutindo ainda no segundo capítulo, a concepção e a repercussão na mídia do espetáculo “*500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*”. Tal peça foi livremente inspirada no livro “*Memória de Fogo*”, do escritor uruguaio Eduardo Galeano, e estreou no Teatro Kammerspiele no dia 20 de agosto de 1992, em Hamburgo na Alemanha.

Para Stoklos¹⁵⁰, o texto tem como finalidade trazer à tona um enfoque sócio-político acerca do Descobrimento da América. Para tanto, visando um melhor entendimento do espetáculo, nos utilizaremos do conceito de política da memória discutido por Helenice Rodrigues da Silva¹⁵¹. Textualmente falando, a autora se utilizou da perspectiva de uma naufraga latino-americana que escreve um diário de bordo relatando a história de corrupção, roubos e assassinatos que permeiam o Descobrimento da América. A autora ainda salientou que tal opção estava calcada em sua posição

¹⁴⁹ CERTEAU, Michel de. *As invenções do Cotidiano: Artes de fazer*, Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1996.

¹⁵⁰ STOKLOS, Denise. *500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1995. P.68

¹⁵¹ SILVA, Helenice Rodrigues da. “*Rememoração*”/comemoração: as utilizações sociais da memória, IN: *Revista Brasileira de História*: São Paulo, v.22, nº44, 2002, pp. 425-438.

política naquele momento, isto é, o “*explícito inconformismo, pela não-adesão a toda prova [...]*”¹⁵².

Nelson de Sá¹⁵³ avaliou, em perspectiva de cenário nacional, o espetáculo “500 anos” de Denise Stoklos. Para o crítico, a peça

É, como sempre, um espetáculo para deixar os queixos caídos. Renova um tema que parecia morto, os 500 anos da viagem de Colombo; revolta-se com os crimes, a perseguição, os desastrosos latino-americanos desde então; envolve com um texto e uma atuação admiráveis. Mas cansa.

Percebemos que a peça, para Sá, tem uma estética admirável e com elementos bem distintos que funcionavam muito bem no palco. Contudo, o crítico ainda salientou que, em sua visão, o conceito de “Teatro Essencial” atuava como uma forma de prisão para Denise Stoklos, fazendo com que o espetáculo “500 anos” parecesse com o “Mary Stuart” e a peça “Casa”. Em suas palavras, “*O que vai tirando forças, do público e dela mesma, é o seu próprio teatro essencial. Essa definição, algo absolutista, que Denise Stoklos vem usando para divulgar seu trabalho*”¹⁵⁴.

Entretanto, observamos uma mudança no posicionamento político da artista a partir da peça “Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe”. No terceiro e último capítulo desta pesquisa, nossa discussão estará pautada justamente nesta mudança, ou seja, a temática utilizada pela atriz será desta vez o amor. Em entrevista ao jornal “Gazeta do Povo”, Stoklos pronunciou “*Vou provar que é possível falar de amor sem cair no melodrama*”¹⁵⁵. Nos dizeres da autora, notamos uma nova perspectiva em seu trabalho, isto é, a abordagem da temática do amor. Contudo, a política não foi completamente deixada de lado, pois a autora destacou que as relações sociais estavam cada vez mais distantes e frias. Neste sentido, Stoklos declarou “*a grande revolução [política] só virá através de um processo de amorização*”¹⁵⁶.

Através desta estrutura que estabelecemos, acreditamos estar contribuindo minimamente com o entendimento da proposta teatral da artista brasileira Denise Stoklos, dentro do contexto político e social dos anos de 1990 no Brasil. Salientamos, de início, que nossa opção em não manter uma ordem cronológica das apresentações da autora é consciente. Pois, nos interessa como a correlação entre as peças que possuem

¹⁵² STOKLOS, Denise, *Op. Cit.* p.68

¹⁵³ SÁ, Nelson de. *Diversidade: um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo: Hucitec, 1997. P.117

¹⁵⁴ SÁ, Nelson. *Op. Cit.* p.117

¹⁵⁵ DENISE STOKLOS retorna ao país com muitos planos e projetos – Denise Stoklos, estrela internacional, é a única “representante” do Paraná no 3º Festival de teatro de Curitiba. Mas ela não se limita a peça do festival, ela voltou ao Brasil com disposição de fazer muito mais. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 06 mar. 1994.

¹⁵⁶ *Idem, Ibidem*, 06 mar. 1994.

temáticas diferentes podem demonstrar mudanças na proposta estética e política da autora.

É precisamente a partir deste misto de história e arte, perpassando a política e sua resignificação que buscamos compreender o trabalho de Denise Stoklos. Vejamos, portanto, de que maneira ocorreu sua atuação na tentativa de romper a fronteira entre a arte e a vida.

3. Capítulo 2:

“Que atice fogo nas outonais folhas mortas dos diários estéticos artificiais.”

3.1 – Denise Stoklos na trilha da independência.

Não restam dúvidas que o final dos anos 80 e início da década de 1990 foram marcantes para a história política brasileira. A consolidação da Constituição brasileira de 1988 foi o ápice da mudança no país que teoricamente punha fim no regime ditatorial. Entretanto, quais foram os reflexos desta mudança para o teatro político brasileiro? Isto é, durante a Ditadura Militar brasileira, para a classe artística¹⁵⁷, o “inimigo” era declarado, o ímpeto de mudança social era iminente, e a arte poderia atuar como uma poderosa ferramenta para isso.

Em nota explicativa sobre o conceito de “Teatro do Oprimido”, de 1974, Augusto Boal¹⁵⁸ argumentou que o teatro se trata de uma atividade essencialmente política pelo fato de estar presente na própria natureza humana. Ainda para Boal, separar o teatro da política já seria uma atitude política, fazendo com que o sentido primeiro do teatro fosse subvertido, isto é, tornando-o um instrumento de dominação. Através desta premissa Augusto Boal propôs a transformação social através do teatro, isto é, fazer do teatro uma ferramenta de luta política e ideológica em favor daqueles que de alguma forma eram oprimidos. Contudo, salientamos que a proposta de Boal estava localizada historicamente no auge da Ditadura Militar brasileira, o que suscitava uma mudança em termos de liberdade artística bem como de circulação dos espetáculos.

Como mencionamos, na Ditadura Militar a repressão, a luta pela liberdade, a violência, entre tantos outros direitos, denotava uma atmosfera propícia para uma luta política, e a arte poderia ser utilizada como uma poderosa arma. Contudo, após a consolidação da Constituição de 1988, que de certa forma garantiu os direitos civis e a liberdade de expressão à população brasileira através do regime democrático, estaríamos diante de uma nova luta. Isto é, qual seria o “inimigo” a ser combatido? De que forma o teatro poderia atuar como ferramenta política em um regime democrático?

Tendo em vista que a proposta teatral de Denise Stoklos localiza-se historicamente no momento da redemocratização no Brasil, lançamos mão de uma possível chave de leitura. Ao cunhar seu conceito de teatro Stoklos estaria propondo que o sentido político de suas obras estaria apartado de um regime específico, fundamentando-se principalmente na possibilidade de valorização do ser humano. O posicionamento ideológico da autora teria por base o questionamento e a luta daquilo

¹⁵⁷ Cabe salientar que nem todos os grupos e artistas lutaram e protestaram contra a Ditadura militar brasileira. Havia sim, aqueles que de alguma forma foram beneficiados pelo Regime, através de financiamentos e propostas de circulação dos espetáculos.

¹⁵⁸ BOAL, Augusto, Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.13.

que era padronizado, seja em termos comportamentais ou então em termos de produção e circulação de arte. Os textos “Teatro Essencial” de 1988, e “Teatro eu faço para amor” de 1989 de Denise Stoklos apontam justamente para essa direção, façamos assim uma breve análise de tais escritos.

Denise Stoklos, no texto-manifesto “Teatro Essencial” de 1988, em nossa análise, se esforçou em pontuar o sentido da política presente em sua proposta teatral. Neste texto, Stoklos fez transparecer que sua proposta estava calcada em um lugar e em uma temporalidade específicas, em seus dizeres,

Onde apenas o vivo, a energia vital, a força de sobrevivência do humano se estabelecem como base do teatro. Uma ideia surgida da própria organicidade da resistência sul-americana, onde a Sociedade-mãe e o Estado-pai abandonam o recém-nascido e só lhe prometem carência. A ideia de um teatro que carrega a resistência desse povo para a cena¹⁵⁹.

A preocupação com o vivo, a energia vital e a força de sobrevivência transfiguram-se na força motriz do conceito teatral de Stoklos. É precisamente a partir destes três pilares que percebemos que a autora traz para o palco o a ideia de um teatro pautado na denúncia, na resistência. Demarcar a sua posição de resistência, mas não somente como brasileira, mas também latino-americana, é um pressuposto fundamental para o entendimento da obra de Stoklos no início da década de 1990. Mas, afinal, o que faz do conceito de “Teatro Essencial” como uma forma de resistência política?

A resposta para este questionamento vem basicamente da maneira como Stoklos se relaciona com o próprio fazer teatral. Quando a autora exaltou a questão da vivacidade, da energia vital e da força de sobrevivência do humano, estamos diante de elementos subjetivos e concomitantemente universais. Sendo que “*Lá, apenas os instrumentos do ator: seu corpo, voz e intuição*”¹⁶⁰ representariam a subjetividade, logo, a autora fez de seu corpo, que dotado de subjetividade, uma ferramenta de resistência política.

Contudo, ainda no sentido de perceber de que forma a autora objetivou sua proposta teatral, a inter-relação do corpo – entendido como o instrumento que demarca o espaço, o gesto e o movimento –, a voz – que representa a sonoridade da palavra ideologicamente alimentada –, e a intuição – elemento que representa a emoção perpassando o ritmo e a dramaturgia –, tem por perspectiva, no olhar de Stoklos, a reorganização do aparato perceptivo público quando diante de uma determinada

¹⁵⁹ STOKLOS, Denise. Teatro Essencial, IN: STOKLOS, Denise. Teatro Essencial, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993, p.17.

¹⁶⁰ STOKLOS, Denise. Teatro Essencial, IN: STOKLOS, Denise. Teatro Essencial, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993, p.17.

mensagem¹⁶¹. É neste sentido que percebemos o princípio da não linearidade proposto pela autora, ou seja, seus espetáculos podem ser compreendidos tanto no campo da palavra – quando levado em consideração apenas a dramaturgia – como no campo da performance – levando em consideração o deslocamento e o movimento do corpo da atriz.

Ainda salientamos que um dos pilares do “Teatro Essencial” seria a promoção de uma revolução social e cultural. Neste sentido, compreendemos a partir de Carlson¹⁶², que o corpo em performance não seria apenas outra forma de conhecimento, mas representaria a subversão necessária para o questionamento de uma ordem em vigência.

Se, portanto, a performance seria uma possível via para a revolução social e cultura, cabe-nos pensar a figura do performer como criador. Denise Stoklos compreendeu a utilização de vários elementos e gêneros teatrais já conhecidos como rotas para uma criação genuína e própria. Entretanto, para a autora, não se trata de repetir modelos preexistentes, e sim, utilizá-los como meio de alcançar uma perspectiva nova. Nos dizeres da autora, “*a obstinação serena de que apenas a solidão assumida pode proporcionar ao criador de sua própria transformação a chance*”¹⁶³, podemos interpretar que no exercício de criação, a solidão atua no sentido de transformação primeiramente do próprio criador, para depois atuar em um âmbito muito maior.

Stoklos se referiu, portanto, ao princípio de que no “Teatro Essencial”, a subjetividade fica evidente não somente no texto ou na performance teatral, e sim em todo o processo de criação do espetáculo, pois o ator também é o dramaturgo, o encenador e o produtor da peça. Logo, tendo consciência dos parâmetros estéticos já existentes, o “performer essencial” adotaria uma postura política ao negar tais parâmetros criando assim um novo esquema de percepção. Para Stoklos,

Que atice fogo nas autonais folhas mortas dos diários estéticos artificiais. Que queime o campo infértil, ocioso, dos parâmetros superficiais. Que possa então fazer brotar, insurreto, o fruto de um teatro, essencial¹⁶⁴.

Esta linha de raciocínio permaneceu no “texto-manifesto” “Teatro eu faço para Amor” publicado em abril de 1989¹⁶⁵. Denise Stoklos salientou que seus espetáculos

¹⁶¹ *Idem, Ibidem*. p.17.

¹⁶² CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p.192.

¹⁶³ STOKLOS, Denise. *Op. Cit.* p.17-18.

¹⁶⁴ STOKLOS, Denise. Teatro Essencial, In: STOKLOS, Denise. Teatro Essencial, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993, p.18.

exigem certo tempo para a reflexão e o amadurecimento não somente sobre os temas, mas também para a concepção do gestual. Entretanto, o que mais nos salta aos olhos é que pela primeira vez a autora se utilizou do título de performer, o que até então somente a crítica e o público haviam lhe conferido tal intitulação. Em seus dizeres, “*Como atriz me empenhei na criação de mais de trinta rotas, diretora mais de dez, escritora em mais de dúzia, autora, coreógrafa, performer em todas essas vezes.*”¹⁶⁶

É neste sentido, que entendemos que ao assumir o título de performer Denise Stoklos fazia ressoar o objetivo de seu trabalho, ou seja, a preocupação com a mudança no caráter social e cultural. A performance, assim como já salientamos, pressupõe uma ideia de subversão que implica numa certa liberdade, justificando, deste forma, o fato de ela mesma conceber, atuar e produzir suas peças.

A busca pela liberdade, seja na criação ou na circulação dos espetáculos, é uma preocupação constante nos escritos da autora, e não é diferente no texto-manifesto, “Teatro eu Faço para Amor”. Neste manifesto, Stoklos indicou que a relação que se estabelece entre a sua proposta teatral e o público é o elemento que revela a liberdade. Em outras palavras, a não linearidade textual e performática resultante da ausência de personagens pressupõe uma aproximação entre o performer e o público. Isto é, a liberdade não se aplica somente ao performer, mas também à plateia que é compelida a participar ativamente da cena como um “nós”. É através da seguinte citação que chegamos a esta reflexão,

[...] que tentacule a liberdade a que livre libera as sincronias e as ambiguidades em que todos se vêem como um tal sujeito personagem e ali mesmo desvêm-se único tal personagem suprema desidentificação do singular enfim libertadora não do eu mas do eu somos nós [...] ¹⁶⁷

Ainda salientamos que tal liberdade seria alcançada pela autora através de um contínuo processo de desconstrução do objeto. Para a autora, não lhe interessava a repetição de padrões estéticos já estabelecidos, e sim a reflexão sobre estes padrões. No texto “Teatro eu faço para amor” a autora, mais uma vez, tratou de salientar que seu conceito teatral pretendia promover uma reorganização perceptiva do público acerca dos temas através da performance, seria precisamente neste ponto que residiria a sua liberdade.

¹⁶⁵ STOKLOS, Denise. Teatro eu faço para amor, IN: STOKLOS, Denise. Teatro Essencial, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993, p.20; STOKLOS, Denise. Teatro eu faço para o amor, *Estado do Paraná*, Curitiba, 13 set. 1991, p.17.

¹⁶⁶ *Idem, Ibidem*, p.17.

¹⁶⁷ *Idem, Ibidem*, p.17.

Os manifestos, em geral, evidenciam a ação de alguém ou de um grupo em prol de uma causa, delimitando desta forma uma identidade. Dito de outra forma, os manifestos procuram determinar uma identidade e no caso do texto “Teatro eu faço para amor” de Denise Stoklos isso não é diferente. Stoklos já gozava de certo reconhecimento por parte do público e da também da crítica, tanto nacionalmente como internacionalmente. Após o sucesso alcançado com as peças “Um orgasmo adulto escapa do Zoológico” e “Mary Stuart”, a autora se esforçou ainda mais para promover seu conceito teatral, para tanto, a tática utilizada foi justamente a publicação dos manifestos.

Muito mais do que apenas esmiuçar as técnicas utilizadas, ou então detalhar o conceito criado por Stoklos, os manifestos se pautavam na afirmação de um posicionamento ideológico. Posicionamento este, que primeiramente, tem por objetivo dar voz a aqueles de alguma maneira foram silenciados no decorrer da história. Sendo mulher, brasileira, logo, latino-americana, Stoklos fez destes elementos como pontos-chave para a concepção de sua arte.

Diante disto, o texto-manifesto “Teatro eu faço para amor” de 1989 pode ser compreendido como um “balanço” que Denise Stoklos fez da sua trajetória como artista. Tratava-se de vinte anos de carreira, deste que se apresentou pela primeira vez no Teatro de Bolso em Curitiba, e este texto nos soa como a confirmação de uma identidade artística. Com a carreira já sólida, ao final do texto Stoklos assim se posicionou,

Os campos de trigo antes no horizonte de Irati agora estão debaixo dos meus pés. Os louros da natureza alcançam os joelhos mas não impedem. Sim prometem pão na salada de uva que mastigo com os pés enquanto caminho. Caminho sem lei com as leis e por uma estranha compensação posso largar-me caminhando posso caminhar deitada posso rolar e rolando ir ir ir a nós.¹⁶⁸

A referência aos campos de trigo utilizada pela autora diz respeito ao seu primeiro manifesto publicado em março de 1987, quando Stoklos ainda galgava sua afirmação no campo teatral. O que era de alguma forma, uma meta, passou a ser uma realidade. A autora compreendeu que havia encontrado a sua própria forma de se expressar artisticamente, e mais, fazer disto um posicionamento ético e político.

Mas, quando Stoklos se referiu ao “caminho sem lei com as leis”, entendemos ainda que a autora estaria complementando que sua trajetória distinguia de outras formas teatrais. O fato de buscar a independência não somente autoral, mas também de

¹⁶⁸ *Idem, Ibidem*, p.17.

circulação de suas peças, a colocava em uma posição diferenciada. É precisamente esta posição que marcava a sua identidade, que está além do adjetivo de “mímica”. A ideia do “Teatro Essencial” seria, portanto, um posicionamento político, que não passa apenas pela dramaturgia, mas fundamentalmente pela posição ideológica fora dos palcos, na forma de produção e circulação dos espetáculos.

É precisamente neste sentido que compreendemos que Denise Stoklos tenha se remetido à linguagem dos manifestos. Percebemos que no caso de Stoklos, seus manifestos eram redigidos por apenas uma pessoa, ela mesma. Assim, qual seria o sentido do manifesto de uma pessoa apenas? A resposta para este questionamento não é algo tão simples de se alcançar, mas para nós, uma possível interpretação reside na ideia de que Denise Stoklos, mediante o conceito de “Teatro Essencial”, estaria tentando marcar uma certa “territorialidade” em relação ao seu estilo teatral.

Contudo, a razão pela qual Stoklos se utilizou da linguagem do manifesto para determinar a identidade do “Teatro Essencial”, denota para nós, uma estratégia de inserção no campo teatral. Neste sentido, os manifestos escritos por Stoklos, representariam não o nascimento de um movimento coletivo, e sim a oposição de uma pessoa em relação à forma de se fazer teatro, demarcando, portanto, seu posicionamento estético e ético como artista. Em outras palavras, os manifestos cunhados por Denise Stoklos representariam a associação do seu nome ao conceito do “Teatro Essencial”.

Porém, não podemos nos afastar da ideia de que o Teatro Essencial tem como um de seus pilares a subjetividade, sendo representada, por vezes, por um imbricamento de elementos autobiográficos. Tendo isso em mente, corroboramos com Pierre Bourdieu no seguinte sentido,

O mundo social, que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como a constância de si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, pelo menos, inteligível, como uma história bem construída (por oposição à história contada por um idiota), propõe ou dispõe todos os tipos de instituições de totalização e de unificação do eu.¹⁶⁹

A partir destas palavras do sociólogo francês, podemos compreender que existe uma finalidade na constituição de biografias ou autobiografias, afinal, trata-se, fundamentalmente de fazer da individualidade algo público. Desta maneira, o que fica evidente é a “ideologização” da própria vida, isto é, selecionar ou destacar, determinados momentos da vida do biografado no intuito de fazer transparecer “um todo reconhecível”. Assim, diante de tal “construção” biográfica, existe uma proposta

¹⁶⁹ BOURDIEU, Pierre, A ilusão Biográfica, IN: _____. *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação*, Campinas: Editora Papyrus, 1996, p.77.

de fusão entre uma ideologia e um indivíduo, na qual insurge um “Eu” passível de reconhecimento na tessitura do mundo social.

Diante disso, assim como aponta Bourdieu, o nome próprio apresenta-se sob o estatuto de instituição. Mediante o “nome próprio” seria possível, portanto, evidenciar a representação e a atuação de uma ou mais ideologias. Em outras palavras, o nome próprio adquire o status de objeto quando se é possível medir o peso das ideologias atreladas ao “nome próprio” do biografado. Contudo, há que se levar em consideração, que o processo de criação deste “nome próprio” (compreendido como uma instituição), ocorre mediante forças políticas (no sentido amplo do termo). Desta maneira, para Bourdieu,

[...] o nome próprio que, como “designador rígido”, conforme a expressão de Kripke, “designa o mesmo objeto em qualquer universo possível”, ou seja, concretamente, em estados diferentes do mesmo campo social (constância diacrônica) ou em campos diferentes no mesmo momento (unidade sincrônica, para além da multiplicidade das posições ocupadas). E Ziff, que descreve o nome próprio como “um ponto fixo em um mundo em movimento”, tem razão de ver nos “ritos de batismo” o modo necessário de atribuir uma identidade. Através desse modo singular de *nominação*, que se constitui no nome próprio, institui-se uma identidade social constante e duradoura que garante ao indivíduo biológico em todos os campos possíveis nos quais ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis.¹⁷⁰

Destarte, compreendemos que Denise Stoklos, ao se expressar através da linguagem dos manifestos visava a constituição do seu nome próprio, que atrelado ao conceito de “Teatro Essencial”, formaria uma unidade reconhecível perante não somente ao campo teatral, mas também para o seu público. Os elementos autobiográficos atuam no conceito de “Teatro Essencial” como uma ferramenta que aproxima a autora do público, ou seja, Stoklos parte da exposição de sua subjetividade para a concepção de suas peças, inserindo-a desta forma em um dado contexto social. Entretanto, corroboramos com Pierre Bourdieu, que no concernente a biografias, existe, obviamente, uma seleção prévia por parte do biografado daquilo que virá a público, isto é, uma construção. Sendo assim, a análise desta construção possibilita dimensionar a ação deste indivíduo em diferentes campos sociais. Logo, para Pierre Bourdieu,

Essa construção prévia é também condição de qualquer avaliação rigorosa do que poderíamos chamar de *superfície social*, como descrição rigorosa da *personalidade* designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto de posições simultaneamente ocupadas, em um momento dado do tempo, por uma individualidade biológica socialmente instituída, que age como suporte de um conjunto de atributos e de

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*, p.77-78.

atribuições que permitem sua intervenção como agente eficiente nos diferentes campos.¹⁷¹

Neste primeiro momento, buscamos compreender o posicionamento ideológico da autora “fora dos palcos”, para tanto, os manifestos nos ofereceram importantes elementos. Entretanto, se o “Teatro Essencial” tem por objetivo o reordenamento do aparato perceptivo, como a dramaturgia do “Teatro Essencial” estaria orientada?

Tendo em vista que a princípio os temas utilizados por Denise Stoklos estariam voltados para o debate da condição social e cultural brasileira e latino-americana, nosso intuito, portanto, é discutir de que forma as peças “*Casa*” e “*500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*” representariam esta primeira fase de cunho mais diretamente político. Fazemos assim uma pequena incursão no conteúdo destas peças.

¹⁷¹ Idem, ibidem, p.82.

3.2 – Seja Bem-Vindo. Minha Casa é sua Casa.

O jornal “O Globo”, em vésperas da estreia do espetáculo “*Casa*” de Denise Stoklos no Rio de Janeiro, publicou o texto “‘Decoração’ poética de reações interiores”¹⁷². Espetáculo este que fazia parte de uma trilogia estreado em Nova Iorque, mas com algumas diferenças. Nos Estados Unidos a peça “*Casa*” foi encenada com oito atores, enquanto que no Brasil, Stoklos a adaptou para um espetáculo solo. Mas vale salientar que Denise Stoklos, nesta peça, assinou todas as etapas da concepção do espetáculo.

A princípio, o jornal O Globo¹⁷³, destacou que a peça “*Casa*” se tratava de um mergulho no cotidiano de uma mulher de classe média urbana, que faz de sua vida uma repetição de movimentos mecânicos sem sentimento aparente. A válvula de escape deste círculo vicioso, para esta mulher, estaria reservada a breves momentos de interação com a família ou com os filhos.

O jornal “O Globo”¹⁷⁴ ainda supôs que a peça tivesse, talvez, uma proposta não tão reflexiva, o que para nós, não corresponderia à linha de trabalho adotada pela autora. As palavras do Jornal “O Globo” foram,

É um espetáculo no qual se observa um personagem vivendo o dia-a-dia dentro de casa. A plateia aprecia um ser sem nenhuma importância maior do que aquele momento. A linguagem é a do gesto e a da palavra, o tom da encenação varia do trágico ao cômico – explica.

Se levarmos em consideração apenas esta citação do jornal “O Globo”, não encontramos indícios do cunho político na peça “*Casa*”. Mas também compreendemos que o texto em questão seria apenas uma primeira abordagem do espetáculo, por isso a utilização de um tom mais leviano e genérico sobre o tema geral da peça, abrindo mão, portanto, de uma abordagem mais aprofundada e detalhada que fornecesse ao leitor e/ou espectador possíveis chaves de leitura que passasse pelo viés da política.

Coube, portanto, ao jornalista Macedo Rodrigues¹⁷⁵, do jornal “O Globo” a tarefa de, talvez, decodificar os elementos chave do espetáculo “*Casa*” de Denise Stoklos que estrearia no dia seguinte (21 de novembro de 1990) no Rio de Janeiro. No texto de Macedo Rodrigues, o tom utilizado foi completamente diferente daquele utilizado no dia anterior, a ênfase era muito maior nos elementos políticos que

¹⁷² “DECORAÇÃO poética de reações interiores”, *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno 20 nov. 1990, p.1.

¹⁷³ DEPOIS de Nova York, Denise chega ao Rio *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1990, p.36.

¹⁷⁴ *Idem, Ibidem*, p.36.

¹⁷⁵ “DECORAÇÃO poética de reações interiores”, *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno 20 nov. 1990, p.1.

compunham a peça, algo que possivelmente tenha resultado de uma entrevista com a artista.

Para nós soou absolutamente incomum o destaque do jornal “O Globo”¹⁷⁶ sobre o fato de Denise Stoklos ter, de certa maneira, abandonado a utilização aberta do viés político no espetáculo “*Casa*”, entretanto, o texto de Macedo Rodrigues nos oferece uma outra possibilidade de entendimento. Rodrigues assim introduziu o seu texto,

Em janeiro, prestes a estrear “*Casa*” no Teatro La Mamma, de Nova York, Denise Stoklos relacionava a concepção de sua peça com o Brasil pós-eleitoral. Para ela, o País tinha acabado de passar por uma absoluta falência do discurso político e sua “*Casa*” valorizava poeticamente as reações interiores do indivíduo e as atividades mais corriqueiras do cotidiano humano, sintonizando-se com o que seria a tônica dos anos 90: “a desorganização de todo **establishment** político e cultural e a partida para a valorização de cada momento da vida humana”¹⁷⁷.

Somente através desta citação não seria possível compreender em sua totalidade o conteúdo do espetáculo “*Casa*”, todavia, alguns elementos indicam-nos a tônica para uma possível chave de leitura. No sentido de objetivar e ampliar nosso olhar acerca do conteúdo da peça teatral “*Casa*” de Stoklos, lançamos mão de um esquema interpretativo que perpassa três elementos: a) as mudanças políticas no Brasil sob a ótica de Stoklos; b) o papel da memória na concepção do espetáculo; c) a esperança da “verdadeira” mudança política, social e cultural do Brasil.

Nossa interpretação leva em consideração o texto teatral, assim, entendemos que o espetáculo “*Casa*” dialoga com contexto político brasileiro do início dos anos de 1990, entretanto, o posicionamento ideológico e estético adotado pela autora é diferente daquelas usadas anteriormente. Não se trata de um “abandono” do viés político aberto, ou melhor dizendo, de um discurso inflamado que suscita uma revolução, mas sim de uma ressignificação do político. Isto é, com uma ambientação textual na qual aquilo que seria de ordem “pública” é transportado para o “privado”, abre-se uma nova perspectiva sobre a política através da subjetividade da autora.

Este movimento pode ser entendido a partir do conceito de “interrupção”, que para Lehmann¹⁷⁸,

Esse conceito da interrupção é muito simples, mas tem muitas significações. Ele não se relaciona somente com essa percepção do sensível, como a surpresa e com a coisa inesperada. Ele se relaciona também com os nossos conceitos e com o nosso

¹⁷⁶ DEPOIS de Nova York, Denise chega ao Rio *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1990, p.36.

¹⁷⁷ “DECORAÇÃO poética de reações interiores”, *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno 20 nov. 1990, p.1.

¹⁷⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático e o teatro político*. IN. GUINSBURG J., FERNANDES, S. *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010. P.238.

pensamento. Pode funcionar como um choque que, fazendo com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso.

A peça “*Casa*” poderia ser compreendida como uma forma de teatro político. Político, não somente em relação aos temas abordados em cena, mas fundamentalmente, por propiciar uma nova forma de abordagem aos temas, tornando-os cênicos. Através do conceito de interrupção abre-nos o precedente para pensarmos que o sentido político dispensado à obra fundamenta-se na reorientação daquilo que seria o caráter político. Não seria preciso lançar mão de um discurso politicamente inflamado, beirando o panfletário, para que se atingisse o objetivo. Muitas vezes, uma certa sutileza poderia causar um efeito semelhante, e basicamente, é isto que o conceito de interrupção faz insurgir.

Lehmann¹⁷⁹ nomeia esta sutileza de “efeito incômodo”. Mas não nos enganemos, o “incômodo” tem aqui uma conotação positiva (embora Hans-Thies Lehmann o apresente como um conceito negativo). Basicamente, em uma sociedade na qual - quase que em sua totalidade - a circulação da informação ocorre através da indústria midiática, o teatro aparece como uma alternativa de acesso à informação. É precisamente neste sentido que o autor destaca a negatividade no conceito, tem-se um efeito negativo não para o teatro e sim para as outras formas de circulação informacional.

Destacamos ainda que tal proposição nos aproxima da linha de pensamento do historiador francês Michel de Certeau¹⁸⁰. Em seu livro *As invenções do Cotidiano: Artes de Fazer*, o autor pôs-se a problematizar a “fabricação” das relações sociais. O conceito de fabricação nos é de fundamental importância por estar relacionado aos esquemas de ações, os quais, delineiam as formas como os indivíduos agem e interagem em um dado tecido social. Sendo assim, Certeau propõe

A “fabricação” que se quer detectar é uma produção, uma poética – mas escondida, porque ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas da produção (televisiva, urbanística, comercial, etc.) e porque a extensão sempre mais totalitária desses sistemas não deixa aos “consumidores” um lugar onde possam marcar o que *fazem* com os produtos.¹⁸¹

A fabricação sendo uma produção fica posta uma lógica de funcionamento sobre os indivíduos que perpassa necessariamente as formas como a circulação destes

¹⁷⁹ *Idem, Ibidem*, p.239.

¹⁸⁰ CERTEAU, Michel de. *As invenções do Cotidiano: Artes de fazer*, Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1996.

¹⁸¹ *Idem, Ibidem*, p.39.

produtos (informação) é imposta pelos meios de comunicação. Todavia, a maneira como os indivíduos fazem uso destes produtos, por vezes, escapa ao poder onipresente dos agentes comunicativos, isto é, os produtos ainda se fazem presente, ainda circulam, mas nem sempre exercem a função para a qual fora criado, para tanto, Certeau utilizou-se do termo subversão. Seria através disto que percebemos uma relação de poder entre a informação (produto) e seu direto uso. Questão esta, que Michel de Certeau não viu outra alternativa a não ser pensa-la através do arcabouço teórico da linguística, ou seja, a análise do ato de falar.

[...] ato de falar: este *opera* no campo de um sistema linguístico; coloca em jogo uma *apropriação*, ou uma reapropriação, da língua por locutores; instaura um *presente* relativo a um momento e a um lugar; e estabelece um *contrato com o outro* (o interlocutor) numa rede de lugares e de relações.¹⁸²

Diante disso, percebemos que a análise dos usos da fala fazem transparecer justamente estes jogos de poder entre o enunciatário e o receptor. Isto é, muitas vezes, nos usos cotidianos, o receptor subverte o sentido da mensagem (produto) com o propósito de adaptá-la ao seu contexto. Tal exercício, com efeito, determina uma nova percepção da mensagem em questão, isto é, a ressignifica, a coloca em outro espaço, conferindo-lhe uma posição de destaque, contudo, a margem, mas ao mesmo tempo, interligada a sua função inicial.

Esta “marginalidade” fica mais evidente quando pensamos o teatro pós-dramático. Nesta modalidade, a qual não se atém a conceitos rígidos, muito pelo contrário, as fronteiras entre as linguagens artísticas são muito mais permeáveis e flexíveis, que se encontra um terreno profícuo para a contestação, bem como para surgimento de novas perspectivas. Ainda destarte, o pós-dramático, por congrega diversas linguagens, relativiza elementos da concepção teatral, tais como a unidade, o tempo e o espaço. Tendo isto em vista, corroboramos com Lehmann¹⁸³ que o teatro, sim, aparece como alternativa para a circulação informacional, mas com algo que lhe é próprio, a de oferecer uma experiência de comunicação viva e real. Embora seja muito tentador pensar o “Teatro Essencial” de Denise Stoklos com um genuíno exemplar do teatro pós-dramático, pois afinal, existem diversos elementos cênicos e textuais que flertam entre si aproximando os dois conceitos, compreendemos o Teatro Essencial não como pós-dramático, mas sim como uma modalidade de teatro político.

¹⁸² *Idem, Ibidem* p.40.

¹⁸³ LEHMANN, Hans-Thies, *Op. Cit.* p.239.

Ao fazermos referência ao teatro político também levamos em consideração que o próprio termo “teatro político” não representa um conceito fechado e generalizante, pois afinal, existem diversas formas de se representar a política no teatro, sendo uma delas, o Teatro Essencial de Denise Stoklos. Para a autora, o “Teatro Essencial” deveria abrir ao público uma possibilidade de questionamento e de reflexão acerca de uma dada realidade. Destarte, evidenciamos no Teatro Essencial alguns elementos que se aproximam do teatro documentário. Segundo Picon-Vallin,

O teatro documentário está ligado à ideia de um teatro como ‘espaço de informação alternativa’ no mundo submerso por informações no qual nós vivemos, e que pode organizá-las, pensa-las pelo viés do sensível, valendo-se de toda a prática teatral dos séculos precedentes, das culturas populares ou estrangeiras. Ele apresenta também formas muito diversas, facetas múltiplas.¹⁸⁴

Neste sentido, compreendemos que o teatro documentário fundamenta-se principalmente na disposição de informações que competem a uma determinada realidade na ordem do sensível. Diante disso, assim como aponta Soler¹⁸⁵ o qual se remete a Patrice Pavis, o teatro documentário se caracteriza, principalmente, pela utilização de fontes e documentos associados a uma tese sociopolítica defendida pelo dramaturgo no texto da peça.

O que se percebe, portanto, é que no teatro documentário, a peça pode ser entendida como uma representação calcada em documentos, contudo, existe por parte do dramaturgo uma intencionalidade latente não somente na concepção do texto, mas também na seleção e distribuição dos documentos a serem utilizados. Dito isso, corroboramos com Soler¹⁸⁶, que uma peça do teatro documental não seria a realidade em si, mas sim a tentativa de perceber a realidade de maneira mais ampla. Para nós, a proximidade entre o teatro documental e o Teatro Essencial, reside na intencionalidade da autora não apenas em suas peças, mas também em seu projeto estético mais amplo, ou seja, fazer do teatro um espaço de reflexão e questionamento sobre os problemas sociais.

Contudo, através do conceito de interrupção proposto por Lehmann, o qual já destacamos anteriormente, também podemos compreender o comentário de Denise Stoklos sobre a concepção do espetáculo “*Casa*”,

Nos meus trabalhos anteriores eu discuti o poder. Em “Irati”, eu encontrava uma caveira que me levava a refletir sobre Hamlet. Ele sabia quem eram os assassinos de

¹⁸⁴ PICON-VALLIN, 2011,p.1 APUD, SOLER, Marcelo. O Campo do teatro documentário, Revista Sala Preta PPGAC, V13,I2, p.133.

¹⁸⁵ SOLER, Marcelo. Ibidem, p.135.

¹⁸⁶ Idem, Ibidem, p.138.

seu pai, os destituidores de seu sol, de seu mar. Seu dilema era não poder partir para a ação. Nós também sabemos quem são os assassinos de nossos pais, do nosso sol, mas votar não significou partir para a ação. Senti que esse era o momento de não falar mais sobre isso e de valorizar o processo diário de tudo o que se faz.¹⁸⁷

Notemos que Stoklos não se referiu apenas a uma mudança no caráter estético de seu trabalho, mas também ideológico. Se seus trabalhos anteriores, assim como a autora afirmou, as lógicas de poder eram discutidas com uma ênfase muito maior. Porém, no espetáculo *Casa* a autora tomou outra postura. Denise Stoklos, de modo explícito, alertou que o processo eleitoral democrático brasileiro não representou a tão esperada mudança social e cultural. Votar, no comentário de Stoklos, não significava uma ação efetiva para uma mudança concreta, mas apenas uma reafirmação dos poderes já existentes, não oferecendo outra alternativa aos eleitores.

Da mesma forma, quando Stoklos afirmou que chegara a hora de dar outra diretiva ao seu trabalho, isto é, destacar a valorização dos “processos diários de tudo que se faz”, entendemos que, basicamente, nos vemos diante de uma politização do cotidiano. Para Michel de Certeau¹⁸⁸, o cotidiano é compreendido como uma rede tensionada por exercícios do poder estabelecidos em uma lógica de vigilância. Desta forma,

[...] que procedimentos populares (também “minúsculos” e cotidianos) jogam com mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados”?), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política.¹⁸⁹

Isto é, Denise Stoklos, na peça teatral *Casa*, propôs uma discussão fundamentada na valorização dos processos cotidianos. Neste sentido, seguindo os pressupostos de Certeau, notamos que a ação política presente no espetáculo de Stoklos reside justamente na posição assumida pela autora. A ambientação da peça *Casa*, em nosso entendimento, representa uma contraposição ao efeito homogeneizante produzida pela lógica capitalista, em que as práticas populares (como o simples viver dentro de uma casa) eram esvaziadas em padrões comportamentais seriados. Assim, ao resgatar esta vivência, a autora fez insurgir uma nova percepção, indicando, antes de qualquer coisa, o efeito político do cotidiano.

¹⁸⁷ “DECORAÇÃO poética de reações interiores”, *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 20 nov. 1990, p.1.

¹⁸⁸ CERTEAU, Michel de. *Op. Cit.*, p.41.

¹⁸⁹ *Idem, Ibidem*, p.41.

Entretanto, como bem salientou Lehmann¹⁹⁰, o conceito de interrupção tem a ver com os nossos conceitos e com os nossos pensamentos que, no momento cênico, entram numa forma de “suspensão”, fazendo com que reflitamos sobre o tema abordado revelando, desta forma, o efeito político do cotidiano, conforme pudemos perceber na argumentação de Michel de Certeau. Dito de outra maneira trata-se da problematização de um tema que pode parecer o mais corriqueiro e desinteressado, mas quando posto em cena, toma outra dimensão, muito mais complexa. Ao destacar tal tema é que se revela um posicionamento ideológico, pois tal ato remete a ação da subjetividade do autor sobre, ou para, o público. Algo que, no caso do espetáculo *Casa* de Stoklos, se manifestou através da exposição das memórias da própria autora.

Como salientamos, ao pensarmos a questão da memória no teatro, optamos o fazê-lo mediante a discussão proposta por Hans-Thies Lehmann¹⁹¹, o qual entende que a memória coletiva é um pressuposto indispensável para a memória individual. Para este autor, “*somente a memória coletiva dá forma, lugar, profundidade e sentido às lembranças individuais.*”¹⁹². Tal asserção está intimamente ligada ao efeito estético da memória no teatro, assim, as memórias individuais apresentadas em uma peça não representam um evento aleatório, mas sim, uma rede de informações que dão sentido à proposta aproximando o autor/ator do espectador.

Portanto, ainda para Lehmann¹⁹³

O teatro é um *espaço de memória* e revela uma manifesta relação com o tema da historicidade, ainda mais agora, num tempo midiático, em que a “liberdade” passa a aparecer idealmente como a mais completa desobrigação do indivíduo.

Não consideramos dissociável o conceito de interrupção com a ideia de que o teatro é um espaço de memória, até porque o elemento historicidade aparece como basilar. No entanto, note-se que Lehmann ainda aponta para o sentido de pensarmos o teatro diante de um complexo midiático muito maior. Ao aplicarmos tal direcionamento teórico ao trabalho de Denise Stoklos em questão, ou seja, no espetáculo *Casa*, nos vemos diante de uma intensa concatenação de memórias individuais da autora, as quais em certa maneira, é vista em suspensão se levarmos em consideração a opção estética da obra com vistas ao contexto histórico, assegurando assim seu caráter coletivo.

¹⁹⁰ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático: Cinema, Teatro e modernidade*. São Paulo: Cosac Nayfi, 2009, p.239.

¹⁹¹ *Idem, Ibidem*. p.317.

¹⁹² *Idem, Ibidem*. p.317.

¹⁹³ *Idem, Ibidem*. p.317.

Porém, uma ressalva se faz importante. É através da memória que o teatro se aproxima da política e da história, sendo que uma peça não é, em sua totalidade, história ou então política. Esta argumentação fundamenta-se na ideia de que a memória na concepção teatral, não deve ser encarada como uma função museológica¹⁹⁴. Hans-Thies Lehmann entende que a utilização de temas ligados à história ou à memória coletiva em peças teatrais, muitas vezes, tende a ser confundido como “depósitos de memória”, algo que comumente se aproximaria da função de um museu. O sentido proposto por Lehmann, não tem como intuito esboçar um tom depreciativo em relação à função do museu como espaço de memória. Significa que uma peça teatral não deve ser interpretada pelo espectador como um relato fidedigno a realidade dos fatos em questão, mas, fundamentalmente, como uma representação destas memórias.

Até porque, para Michel de Certeau,

A memória mediatiza transformações espaciais. Segundo o modo do “momento oportuno” (*kairós*), ela produz uma ruptura inesperada. Sua estranheza torna possível uma transformação da lei do lugar. Saindo de seus insondáveis e móveis segredos, um “golpe” modifica a ordem local. A finalidade da série visa portanto uma operação que transforme a organização do visível. Mas essa mudança tem como condição os recursos invisíveis de um tempo que obedece a outras leis e que, por surpresa, furta alguma coisa à distribuição propriedade do espaço.¹⁹⁵

A utilização da memória individual no teatro, no caso de Stoklos, propicia uma concatenação de ações que tem como finalidade a problematização da conjuntura de um espaço e tempo determinados. Entretanto, assim como aponta Certeau¹⁹⁶, há de se considerar que a memória não deve ser compreendida como um exercício de poder, ela é, com efeito, uma ferramenta que autoriza uma inversão, um deslocamento de um momento passado para presente. Assim, “*A memória vem de alhures, ela não está em si mesma e sim noutra lugar, e ela desloca. As táticas de sua arte remetem ao que ela é, e à sua inquietante familiaridade.*”¹⁹⁷

Dito desta maneira, conscientemente afastamo-nos da ideia de que o teatro, quando utiliza-se de temas ligados a história ou a política, seria em si a realidade. O teatro pode, sim, utilizar-se de temas políticos ou históricos – se é que podemos fazer tal dissociação – mas, primeiramente, se trata de uma representação acerca daquela realidade. Neste sentido, corroboramos com Lehmann, ao afirmar que,

O teatro pode significar *lembrança de algo em suspenso*, passado e futuro, memória e antecipação, ruptura com a presença sobrecarregada de informação, consumo e

¹⁹⁴ Lehmann, Hans-Thies, *Op. Cit.* p.318.

¹⁹⁵ CERTEAU, Michel de. *Op. Cit.* p.161.

¹⁹⁶ *Idem, Ibidem*, p.163.

¹⁹⁷ *Idem, Ibidem*, p.163

“consciência”. O teatro se torna significativo como espaço de memória quando surpreende o espectador e rompe a proteção do encanto, que é também uma proteção diante do enfrentamento com esse “outro tempo” que não pode ser pensado sem o terror do desconhecido.¹⁹⁸

O teatro, portanto, oferece uma possibilidade de comunicação viva e real, algo que talvez, nenhum outro instrumento de comunicação consegue propiciar. Para tanto, a utilização de temas políticos e/ou históricos não deve possuir a função de mera rememoração. Assim, temos em perspectiva que através do conceito de interrupção ocorre uma ressignificação destes temas, alinhando a memória individual do autor com a memória coletiva. É precisamente neste alinhamento que nos deparamos com uma ferramenta que atua no campo da política, ou seja, ao suspender tal tema de um espaço e um tempo – através de uma peça teatral – abre-se outro espaço no qual a informação ganha uma notabilidade, sem que soe um discurso abertamente político.

Porém, entendemos que não é porque uma peça trata de temas políticos, que isso não a torna, necessariamente, política. A todo o momento somos interpelados com uma avalanche de informações políticas. Jornais, revistas, programas televisivos canalizam e disseminam estas informações. Logo, é absolutamente errônea a afirmação de que exista falta de informação, é justamente o contrário, o que ocorre é um excesso de informação. Nos vemos, então, diante de um problema relacionado ao teatro político. Em tempos no qual ocorre um soterramento de informações, não somente de ordem política, de que maneira o teatro pode oferecer uma alternativa de acesso a estas informações?

Lehmann¹⁹⁹, mais uma vez, nos aponta para uma diretiva. Para o autor, o teatro diferencia-se das outras mídias por sua forma, e seria isto que o torna político. O teatro não é político quando apenas informa, afinal, como já salientamos, possivelmente outros canais midiáticos sejam mais eficazes neste sentido. O efeito político no teatro ocorre, portanto, na forma como estes temas são tratados, ou nos dizeres de Lehmann²⁰⁰, “*política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões*”. Sendo assim, compreendemos que a eficácia do uso do político no teatro ocorre quando existe uma mudança na percepção daquela informação. Isto é, não apenas informar, mas fundamentalmente, conseguir alterar o estado de percepção. Isso seria o efeito político.

¹⁹⁸ LEHMANN, Hans-Thies, *Op. Cit.* p.319.

¹⁹⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático e o teatro político*. IN. GUINSBURG J., FERNANDES, S. *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010, p.234.

²⁰⁰ *Idem, Ibidem*, p.234.

Não obstante, a preocupação com a forma com que as informações são tratadas é vista como uma constante na proposta de Denise Stoklos. Isso ficou muito evidente no momento em que Stoklos teceu o comentário sobre o possível trabalho que faria com o mímico Leonard Pitt,

Acho que a linha dele [Pitt] não se afina mais com a minha. Ele ainda não incorporou a palavra, é só o gestual e eu não me identifiquei. O que estou buscando é a possibilidade de juntar o gesto à palavra, sem que um tenha que parar para dar vez ao outro, sem nenhum se calar. Quero explorar os dois ao mesmo tempo e, nesse sentido, me encontro sozinha no panorama internacional.²⁰¹

Sendo assim, a ideia de político não se restringe apenas aos temas tratados por Denise Stoklos, tendemos a compreender que a postura da autora em relação à forma conferida aos espetáculos, soa muito mais política do que os temas em questão.

Nossa abordagem está focada na postura política assumida por Denise Stoklos no espetáculo *Casa*, desta forma, acreditamos que, assim como expusemos, não restringimos nossa linha de raciocínio apenas à concepção artística. Apresentamos possíveis chaves de leitura que aborda tanto a arte como a política.

A peça *Casa*, portanto, significou apenas uma pequena parcela daquilo que entendemos ser a pretensão de um projeto de maior abrangência política por parte de Stoklos. Entendemos ser necessário considerar não somente o texto da peça e sua direta encenação, mas também localiza-los dentro de um projeto político mais complexo proposto pela autora. Tal projeto diz respeito ao ideal de independência intelectual e de produção. Ideal este que já discutimos anteriormente mediante a análise dos manifestos publicados pela autora.

Para o espectador de *Casa*, ter acesso aos manifestos de Stoklos antes de assistir ao espetáculo, poderia “facilitar” a compreensão da peça e do projeto “Teatro Essencial”, porém não podemos confirmar que isto tenha ocorrido, o que nos distancia daquele público. Em nossa análise consideramos a obra de Denise Stoklos como um todo, e não à relativamos a outras propostas teatrais. Ou seja, também levamos em consideração a informação de que a autora também é interprete e produtora de seus espetáculos. Desta forma, colocamos o trabalho de Stoklos em outra esfera, isto é, ao mesmo tempo em que observamos um diálogo da autora com outras propostas teatrais, também identificamos uma descontinuidade.

Para que tenhamos uma apreensão mais aprofundada da proposta do espetáculo *Casa*, recorreremos ao próprio texto apresentado por Denise Stoklos, bem como a nossa

²⁰¹ DECORAÇÃO poética de reações interiores, *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 20 nov.1990, p.1.

interpretação. Também temos consciência de que somente a análise do texto não dá conta da percepção das sutilezas do espetáculo. De fato, nos falta o acesso à representação imediata da atriz. Nosso diferencial se pauta na compreensão do espetáculo apenas como um elemento dentro de um movimento maior e mais complexo, que se analisado de forma descontextualizada, corre-se o risco de ser compreendida parcialmente.

Tendo isto em vista, assumimos o posicionamento de que a proposta de Denise Stoklos soou como política através da forma como o espetáculo *Casa* foi concebido. Entendemos como “forma” a ideia de uma suspensão do tema político, ou seja, o caráter político apareceu entremeado aos elementos absolutamente cotidianos contidos no texto. Assim, entendemos que Denise Stoklos, buscando a verossimilhança, se utilizou da memória individual em consonância com a memória coletiva para problematizar o contexto político e cultural do Brasil no início dos anos 90.

Era, e ainda é muito comum, como parte da praxe de divulgação dos espetáculos, os produtores enviarem para a imprensa um documento contendo um breve resumo da peça, assim como algumas informações técnicas básicas sobre o espetáculo. Este documento é conhecido como “release”. No caso de Denise Stoklos, não aconteceu diferente, o release da peça *CASA* trazia como informações técnicas: “*Concepção, texto, Espaço Cênico, Trilha Sonora, Coreografia, Direção e Interpretação DENISE STOKLOS Iluminação Denise Stoklos e Isla Jay*”²⁰². Já o breve resumo da peça foi assim concebido.

‘CASA’ – Solo – ou Porão, é um trabalho sobre o ser em seu habitat, elaborado inteiramente por DENISE STOKLOS sozinha. É um espetáculo em que se observa um indivíduo, uma personagem, uma figura vivendo dentro de casa. Aprecia-se o ser humano sem apelo para uma importância maior que não a sua própria pulsação, suas possibilidades e dificuldades. A proposta é de se assistir generosamente a momentos nada mais grandiosos do que os momentos em que se está só. A linguagem é a do gesto e a palavra, em radical uso da imagem e do verbo. O tom equilibra-se na alternância do trágico e cômico – não há censura para a personagem que se procura incessantemente. Esse exercício de busca flui na perseguição de todos os signos de identidade que estão ao seu alcance: seus pensamentos, sua imagem, suas propriedades, sua memória e sua intuição. Tudo é realizado dentro de uma perspectiva técnica de intensa concentração no impulso interno de ações e que vão além de uma lógica ou sentido aparente banal. Trata-se de um espetáculo de uma hora e quinze minutos de grande entrega e vibração no palco e na plateia. A dramaticidade não nasce por imposição de efeitos ou artifícios mas pelo contrário, cresce na simplicidade, determinação e autenticidade do trabalho. É uma anti-édipo, sem desfecho, sem impostação e que despreza os padrões usados na dramaturgia convencional e na chamada vanguarda. Um passo mais profundo e largo na afirmação de “TEATRO ESSENCIAL” de DENISE STOKLOS.

²⁰² STOKLOS, Denise. Release para a Imprensa. 1992.

COM LINGUAGEM ELABORADA E UNIVERSAL A METÁFORA DE ‘LAR’
ADQUIRE VÁRIOS SENTIDOS CARREGADOS DE REFLEXÃO E
SURPREENDENTE DRAMATURGIA.²⁰³

O release da peça *Casa*, para nós, atua em duas frentes. A primeira está relacionada à divulgação e exposição do conceito de “Teatro Essencial” tendo a vinculação direta ao nome de Stoklos. Em segunda análise, percebemos os princípios norteadores do espetáculo, isto é, uma breve e geral ideia daquilo que o espectador poderá encontrar no espetáculo. A asserção “[...] *seus pensamentos, sua imagem, suas propriedades, sua memória e sua intuição* [...]” indicou, de forma bastante geral, a estrutura básica do espetáculo.

O espetáculo *Casa* possui uma estrutura de monólogo e seguindo a asserção indicada por sua autora no release que foi veiculado na mídia, o tema central do espetáculo seria a possibilidade de apreciação dos anseios e angústias de uma pessoa absolutamente comum no decorrer do seu cotidiano em seu lar. Corroborando com esta ideia, o cenário foi ambientado como um pequeno apartamento, munido de vários eletrodomésticos, assim como uma pequena mesa e cadeira, além de alguns instrumentos musicais.

No que concerne à dramaturgia do espetáculo, em nossa leitura, conseguimos identificar um total de sete cenas, embora no texto seja inexistente a indicação de troca de cenas. A primeira cena foi pautada na ideia de utilização da linguagem como um importante instrumento para a humanidade. A segunda cena traz para a ribalta mediante a utilização do recurso de como se a personagem recebesse uma carta e durante a leitura da mesma revelou-se uma discussão sobre a condição política brasileira. Já a terceira cena, na qual a personagem em título declaração fez a exposição de seus bens, tanto materiais como imateriais, deixando transparecer de certa maneira sua “mundanidade”, isto é, que o que se vê em cena seria uma pessoa relativamente comum. Dando continuidade, a quarta cena aponta para a direção do debate sobre as diferenças sociais do Brasil.

A quinta cena, para nós, indica o início do “desfecho” do espetáculo, para tanto, ao mesmo tempo em que a personagem recitava um texto sobre a iminência de uma mudança política, social e cultural no Brasil, entrava em cena um segundo personagem – Moraes – o qual, a pedido da personagem, retirava todos os objetos do cenário, anteriormente ambientado em um pequeno apartamento, deixando a caixa

²⁰³ Fax enviado por Denise Stoklos para Irati no dia 03/12/1992. Trata-se de “Release” para Imprensa, documento este se encontra atualmente no acervo da Casa da Cultura em Irati-PR.

cênica absolutamente vazia. “Explorando” ainda mais a figura de Moraes, a personagem-autora, na sexta cena, através de um diálogo, deu vazão a suas memórias individuais. E finalmente, na sétima e última cena, com o palco absolutamente nu, o texto pressupõe uma tônica de desesperança na mudança política e social do Brasil. Para tanto, a autora utilizou-se da metáfora da condição sentimental vivenciada pela personagem icônica Medéia, da tragédia escrita por Eurípedes em 431 a.C.

Notamos que muitas vezes o texto de *Casa* soa um tanto quanto prolixo, pois Denise Stoklos se utilizou bastante do recurso da metáfora em sua composição. Entretanto, são justamente tais metáforas que acentuam o caráter político da obra, e ao mesmo tempo, fazem ressoar a ideia de interrupção. Seria, portanto, através da interrupção que as sutilezas no texto ficariam evidentes. Mas a linguagem utilizada, no caso de Stoklos, nem sempre é apenas a palavra falada. Aliás, cabe notar que as primeiras linhas do texto da peça *Casa* foram dedicadas ao papel que a linguagem teria como instrumento para uma ação.

Há um milhão e meio de anos os homínídeos começaram a desenvolver habilidades de linguagem. Isto provavelmente se deu tão lentamente quanto o uso de ferramentas aperfeiçoadas. Utensílios simples de seixos foram usados pelos Australopithecus ao longo de extensos períodos e só mais tarde é que apareceram os machados de mão. Há evidências de avanços na fabricação de utensílios e evidências da caça cooperativa. Esses dados apontam para um método de comunicação mais complexo que pode assinalar o período em que passou a ter mais importância, a linguagem. A forma Homo Erectus era mais alta, com cérebro maior, face e dentes menores que os dos Australopithecíneos. Alguns possuíam cavidade cerebral ate maior do que a media dos humanos modernos e mesmo alguns pós-modernos.

(CANTO) Imortal eu sou
 Num corpo humano
 Tudo tudo me surpreende
 Uma gota me revela
 Que o tempo em que envelheço
 É o mesmo em que cresço
 É o mesmo em que cresço

Os artefatos mais comumente encontrados nas indústrias de pedra lascadas eram vários de raspadores com extremidades serrilhadas ou denteadas. O período em que essas ferramentas foram feitas estende-se desde o primitivo Baixo Pleistoceno, até pelo menos o período da glaciação Riss, no final do médio Pleistoceno. O Kenyapithecus, fóssil do tipo Ramapithecus é considerado por muitos como um representante muito antigo da família humana. Eu não sei porque é que me exponho tanto!²⁰⁴

Com uma preocupação extrema em embasar cientificamente seu discurso, Denise Stoklos²⁰⁵ fez uma digressão que remontava o período do início do

²⁰⁴ STOKLOS, Denise. “CASA”, 1990, p.1.

²⁰⁵ STOKLOS, Denise. Texto do espetáculo “Casa”, 1990. Destacamos ao leitor que o texto na íntegra desta peça encontra-se disponível no Centro de Documentação –CEDOC da Universidade Estadual do Centro – Oeste, UNICENTRO, Campus Irati, apenas para consulta *in loco*. Por questões administrativas e

desenvolvimento das habilidades de linguagem do ser humano (segundo a autora, um milhão e meio de anos atrás). Sua linha de raciocínio apontava para o sentido de que a necessidade do desenvolvimento de um ato de comunicação mais complexa entre os seres humanos, teria se desenvolvido em concomitância com o surgimento de artefatos utilizados para a caça cooperativa.

Stoklos, ao dar início à peça com um texto que trata de questões relacionadas à linguagem, em nossa compreensão, significa a exposição ao público daquilo que haveria de se suceder no espetáculo. Ao optar por uma digressão aos tempos mais remotos da linguagem, Denise Stoklos estaria acentuando que sua proposta deveria ser lida como uma forma de comunicação, diferente, mas igualmente legítima. Entendemos também, que para a autora, a linguagem seria uma ferramenta que se manifesta, antes de qualquer coisa, por necessidade. Ou seja, criar uma forma teatral diferenciada poder ser visto como uma necessidade para a autora, pois assim o conceito de “Teatro Essencial”, que com suas bases fincadas também na forma, poderia ganhar corpo.

No que diz respeito à dramaturgia, comumente, os dramaturgos tendem a indicar a ação a ser executada na cena através das rubricas. Contudo, Denise Stoklos, como dramaturga, foi bastante sucinta, pois suas rubricas não oferecem a dimensão exata da ação a ser executada, temos apenas uma ideia aproximada da movimentação. Entretanto, a intenção da ação fica bastante evidente, pois o texto a ser proferido é complementado pela ação. Como por exemplo, ainda no início do texto, quando a atriz se pôs a problematizar o tempo, uma clara referência aos problemas relacionados a modernidade.

(OLHANDO UM RELOGIO) Também, já fazia um minuto e cinco segundos que eu ... seis. Sete. Oito. Nove. Dez. Onze. Doze segundos que eu Quatorze. Dezesesseis. Vinte e Dois. Trinta... É uma coisa que me sobe aqui.²⁰⁶

A rubrica indica “OLHANDO UM RELÓGIO”, enquanto o texto retrata um contar de segundos, culminando na fala “*É uma coisa que me sobe aqui.*”²⁰⁷ Destacamos este ponto especificamente, pois ao ler o texto, a noção de movimento no decorrer da peça, fica evidente através do elemento “tempo”. De forma alguma, a peça mostra-se linear. Algo que no teatro é compreendido por Lehmann como “cristais de tempo”. Ou seja,

consensuais firmadas entre a Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO) e a entidade Denise Stoklos, não é possível nem mesmo a reprodução parcial do texto.

²⁰⁶ *Idem, Ibidem*, p.1.

²⁰⁷ *Idem, Ibidem*, p.1.

[...] um experiência do tempo que se desvia do habitual provoca sua percepção expressa, de modo que o tempo é alçado da inexpressiva condição de coadjuvante ao status de temática. Configura-se assim um novo fenômeno estético-teatral: ao se utilizar a especificidade do teatro como modo de representação para fazer do tempo como tal – o *tempo como tempo* – objeto da experiência teatral, o tempo do próprio procedimento teatral se torna objeto da elaboração e da reflexão artística. Esse tempo é utilizado de modo consciente; sua percepção, intensificada e organizada esteticamente.²⁰⁸

Assim como pudemos perceber, a experiência temporal quando problematizada no teatro, toma um sentido único e diferenciado. Lehmann²⁰⁹ indica ainda que esta experiência é intensificada com a presença dos atores, bem como com a presença real do público. Em alguns casos, este conceito é levado ao extremo, como, por exemplo, algumas montagens que duram dias, ou até semanas. Entretanto, no caso do espetáculo “Casa” de Denise Stoklos, o elemento “tempo” atua em consonância com a performance da atriz, para tanto, a quebra da linearidade denota a intensificação da percepção dos fatos que compõem a peça.

Foi, portanto, com a experiência do tempo intensificada que Denise Stoklos recorreu à memória para abordar questões de cunho político de forma mais específica. A rubrica indica apenas “LENDO UMA CARTA”. Esta ação, para nós, indica um tempo passado, afinal, uma carta tende a representar uma releitura de alguém sobre os fatos do presente, porém, o destinatário ao ler o conteúdo da carta, está localizado em outro momento. Basicamente, entendemos que no ato de “trocar cartas” não existe simultaneidade, e sim, releituras de um passado.

(LENDO UMA CARTA) Meu Deus! Ah, meu Deus do céu! Meu Deus... Estou lhe escrevendo essas bem traçadas linhas ah meu Deus! De impensamentos que ocorrem quando penso em nosso absurdo que esvai pelos esgotos da metrópole não sinalizadas da nossa cabeça, nós os excêntricos, os arrojados, os desesperados, os destituídos os ambiciosos meu Deus do Céu! [...] E quanta lembrança dos que já pertenceram a nossa história e que ardem agora num samba qualquer que fale em saudade com cheiro vulgar de chopp brasileiro em sovaco de mesa de bar banal, inglório e perdido como uma reza pra São Benedito e sua inútil fé remov montan é cla.²¹⁰

Compreende-se que o conteúdo da carta lida por Stoklos em cena está pautado em uma memória política. Trata-se basicamente de uma denúncia. O passado brasileiro foi percebido pela autora²¹¹ como inglório, e o que “piora” a situação é que este passado seria corriqueiramente banalizado. Nas palavras da autora,

Falo dos contemporâneos que ficaram vivos apenas na memória, aqueles que procuro entre os bombeiros, o fogo e a melancolia verde esmeralda, mas procuro

²⁰⁸ LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac naify, 2007, p.305-306.

²⁰⁹ *Idem, Ibidem*, p.306.

²¹⁰ STOKLOS, Denise, *Op. Cit.* p.1.

²¹¹ *Idem, Ibidem*, p.1.

sem furor, há que se reconhecer nos escombros o fugidio, o alicerce, o radar e a criptonita, há que se reconhecer a musica, a escala inumérica de nossa pauta em qualquer gema ou mito, em qualquer poça d'água que reflita o que virá depois do passado, do conhecido, do estruturado, do antigo, do velho, o que sacode no manto do orgasmo, o que cintila na série dos sons que frequentam o universo antes e durante a existência, o transverso, a casaca rôta, o chora do maestro, o palhaço. E dói a sombra da chupeta envenenada de mijo de barata, saco sujo de antigos nós e entranha de puta. Quanta porra, quanto açoite. O cru passado, o cu mal passado do que foi. O churrasco podre da festa varonil dos assassinos de sessenta e quatro que cagavam sobre nós e os de hoje que continuam os desordeiros do universo que cagam sobre nossa doçura, no nosso sonho, no algodão de vontades, na crença, no jogo, na risada, nos becos, no canto e na leitura de amor.²¹²

Evidenciamos uma problematização que partiu, de certa maneira, de um excesso de memória. Ou seja, no texto de Stoklos²¹³, a memória coletiva pode ser entendida como um fator desfavorável para uma real mudança social, política e cultural no Brasil, pois através da lembrança constante de determinados fatos ou personagens, tender-se-ia a “viver” em um passado idealizado, atravancando o que viria.

Com uma atmosfera que beira a indignação neste ponto do texto, nos fica claro que o cunho político da peça “Casa” se faz transparecer através do questionamento da memória coletiva. Assim, corroboramos com Certeau, ao afirmar que

Este saber [memória] se faz de muitos momentos e de muitas coisas heterogêneas. Não tem enunciado geral e abstrato, nem lugar próprio. É uma *memória*, cujos conhecimentos não se podem separar dos tempos de sua aquisição e vão desafiando as suas singularidades. Instruída por muitos acontecimentos onde circula sem possui-lo (cada um deles é *passado*, perda de lugar, mas brilho de tempo), ele suputa e prevê também “as vias múltiplas do futuro” combinado as particularidades antecedentes ou possíveis.²¹⁴

Mas a indignação de Stoklos²¹⁵ residia no fato de o “fantasma” da Ditadura Militar brasileira ainda se fazer presente naquele contexto. Isto é, mesmo depois da instauração da democracia no Brasil, aqueles que mataram, que torturaram, ainda continuavam soltos e, por vezes, ocupando cargos de alto poder. Sendo assim, entendemos que o foco da indignação proposta no texto tem suas raízes na impunidade, afinal, praticamente todos sabiam quem eram aquelas pessoas, mas simplesmente ignoravam o fato de elas terem feito tudo o que fizeram, em troca de uma falsa sensação de liberdade conquistada através da democracia. Segundo Denise Stoklos,

O que tanto queríamos se fará ainda nosso, pessoal, autenticado e reconhecido firme como vôo, como susto, como urgente, como comida que se come sem solidez, sem digestão, sem realidade, o alimento que nós temos todos, após, satisfeitos, haveremos de palitar dos dentes afiados, arreganhados no mais profundo arrote, pois

²¹² *Idem, Ibidem*, p.1-2

²¹³ *Idem, Ibidem*, p.1.

²¹⁴ CERTEAU, Michel de. *Op. Cit*, p.157-158.

²¹⁵ STOKLOS, Denise, *Op. cit.* p.1

enfim, um banquete libertário há de se por na mesa de todos nós, abraços. Meu Deus do céu!²¹⁶

Dito desta forma, conseguimos compreender a declaração feita por Denise Stoklos, antes da estreia do espetáculo em Nova Iorque. Na ocasião, a autora relacionou a concepção da peça com o contexto do Brasil pós-eleitoral, e que considerava que o país havia passado uma por falência completa do discurso político²¹⁷. Seria, portanto, uma peça que visava o questionamento da memória coletiva. Assim como pudemos perceber, recorrendo ao texto, que por vezes a memória coletiva – muitas vezes manipulada, diga-se de passagem - banalizava fatores políticos de outrora em favor de uma falsa sensação de democracia, o que influenciava diretamente naquilo que estava por vir, neste caso, a plena liberdade política do indivíduo.

Entretanto, não podemos confundir a memória coletiva apenas como uma soma de memórias individuais. O teatro, por vezes, pode apresentar-se como *espaço de memória*, isto é, peças que trazem em sua constituição elementos da memória coletiva ou da memória individual, fazendo transparecer a historicidade dos temas levados ao palco²¹⁸. Aliás, ao tomarmos esse cuidado, corroboramos com Seixas²¹⁹ no sentido de que a memória caracteriza-se como uma peça fundamental para a reconstrução do passado, ou como a autora bem aponta “a criação do passado”. Desta forma, inexoravelmente, existe uma relação entre a memória e a política. Ainda para Seixas,

A memória é ativada visando, de alguma forma, ao controle do passado (e, portanto, do presente). Reformar o passado em função do presente via gestão das memórias significa, antes de mais nada, controlar a materialidade em que a memória expressa (das relíquias aos monumentos, aos arquivos, símbolos, rituais, datas, comemorações ...) Noção de que a memória torna *poderoso(s)* aqueles que a gere(m) e controla (m).²²⁰

As palavras da historiadora Jacy Alves de Seixas apontam enfaticamente para o sentido de que não se pode confundir a memória coletiva simplesmente como uma soma de memórias individuais. Através da memória é possível “manipular” o passado com vistas às motivações que partem do presente. Isto é, o “manipulador” elege, pinça, organiza as memórias que se tornarão públicas, sendo que este ato confere ao

²¹⁶ *Idem, Ibidem*, p.2

²¹⁷ DECORAÇÃO poética de reações interiores, O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 20 nov. 1990, p.1.

²¹⁸ LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac naify, 2007, p.317.

²¹⁹ SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. IN: BRESCIANI, Stella, NAXARA, Márcia (Orgs). *Memória e (Res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

²²⁰ *Idem, Ibidem*, p. 42.

“manipulador” o poder de decidir o que público irá ver, assim, a memória pode ser entendida como uma força política. Para Seixas,

[...] a memória e o esquecimento aqui também só existem sob os olhares da história, investindo-se na reconstrução de novas identidades, a partir de um critério utilitário-político. “Toda memória, seja ela ‘individual’, ‘coletiva’ ou ‘histórica’, é uma memória *para* qualquer coisa, e não se pode ignorar esta finalidade política (no sentido amplo do termo)”.²²¹

Contudo, Seixas²²², que se apoiando em Bergson e Proust, ainda propõem a noção de memória voluntária e de memória involuntária. A memória voluntária seria aquela que atua como uma “memória dos fatos”, através de uma repetição passiva e mecânica. Desta forma, a memória voluntária, apresenta-se, segundo a autora²²³, como uma memória uniforme que opera por um princípio de repetição imagética, sendo que tais imagens seriam sistematicamente eleitas. A memória voluntária, parafraseando Seixas, nada mais é do que um “hábito”²²⁴.

Porém, a memória involuntária atua por mecanismos mais complexos, pois conforme salientou Seixas, “*Não há memória involuntária que não venha carregada de afetividade*”²²⁵. A memória involuntária seria aquela que rompe com a repetição mecânica, por estar diretamente ligada a afetividade. Quando aplicada esta asserção no texto do espetáculo *Casa*, evidenciamos uma postura, primeiramente, de apresentação da própria individualidade, ou seja, da memória involuntária por parte da autora. Contudo, corroboramos com Seixas que memória voluntária e memória involuntária caminham “lado a lado e se apoiam mutuamente”.²²⁶

A título de declaração de bens, Denise Stoklos citou textualmente uma série de elementos – materiais ou não - que demarcavam sua individualidade. Através destes elementos abre-se uma possibilidade de identificação do público com a peça, pois são objetos e sentimentos absolutamente comuns a todos. Nos dizeres da autora,

(NA FRENTE DO PALCO) Meus bens: Um automóvel modelo GLX ano 88 a álcool. Um automóvel modelo BR800 ano 89 a gasolina. Um telefone comercial 8158929. Um telefone particular 211-5350. Um telefone ainda mais particular, que não quero revelar. Um aparelho de som completo: toca discos, rádio, amplificador e cassete. Um bem máximo: maternidade. Perseverança. Um walk-man com duas caixinhas de som. Uma vídeo câmera. Um tripé. Um microfone. Pés e mãos fortes, grandes e bonitos. Um rádio relógio. Um relógio de pulso sem muito valor real mas com grande valor afetivo. Ótimo sexo. Pensamento artístico. Cento e trinta e duas fitas cassetes. Duzentos e dezoito discos. Quatrocentos e quarenta e sete livros. Uma guia na Cacex para liberação de um computador MacIntosh. Horror à mediocridade.

²²¹ Idem, Ibidem, p.42.

²²² Idem, Ibidem, p.45.

²²³ Idem, Ibidem, p.46.

²²⁴ Idem, Ibidem, p.45.

²²⁵ Idem, Ibidem, p.47.

²²⁶ Idem, Ibidem, p.47.

Um piano. Uma guitarra. Um acordeon. Obsessão pela originalidade e uma pipoqueira.²²⁷

Em nossa ótica, entendemos que, na verdade, estes elementos, no contexto da peça, soam como ferramentas que seriam essenciais para a concepção artística da autora. Bens materiais, como telefones, aparelhos de som, computador, livros e instrumentos musicais são entendidos por nós como ferramentas para a autora conceber suas peças, que são entremeadas de originalidade, horror à mediocridade e pensamento artístico²²⁸. Neste sentido, a exterioridade dos bens materiais atua conjuntamente com a subjetividade da autora, muitas vezes, dando vazão às memórias individuais.

“(COM A PIPOQUEIRA) *Esta pipoqueira eu tenho há oito anos.*”²²⁹ Uma simples pipoqueira. Objeto absolutamente comum. Passamos por pipoqueiras todos os dias de nossa vida, podemos não perceber, mas elas estão lá, pacientemente esperando para cumprir sua função no universo, fazer pipocas. Este simples objeto, sem nenhuma intencionalidade “política” aparente, teve seus dias de ator coadjuvante no espetáculo *Casa*. A cena com a pipoqueira protagonizada por Denise Stoklos estabeleceu a tônica que discutimos anteriormente. Foi através deste objeto que a autora-atriz deu vazão às suas memórias individuais, e estas sim, eram embebidas na intencionalidade política.

Cabe ainda destacar que, assim como afirma Michel de Certeau, as práticas populares cotidianas estão localizadas em um patamar de rede de “antidisciplina”²³⁰. Trata-se da possibilidade, mediante as maneiras de fazer, de se questionar ou até mesmo ressignificar as relações sociais. Porém, isto ocorre através do prisma da análise das ações cotidianas. Destarte,

Pode-se supor que essas operações multiformes e fragmentárias, relativas a ocasiões e a detalhes, insinuadas e escondidas nos aparelhos das quais elas são os modos de usar, e portanto desprovidas de ideologias ou de instituições próprias, obedecem a regras. Noutras palavras, deve haver uma lógica dessas práticas.²³¹

Stoklos relacionou a pipoqueira a determinados pontos de sua carreira. Assim, a pipoqueira desempenhou o papel de estopim para assuntos de cunho político intrinsecamente ligado às memórias da autora, mas de que maneira isto ocorreu em cena?

Ela me acompanha em todas as viagens que eu faço. Todas. Todas. Eu a comprei comprei quando vim trabalhar em São Paulo. Em morava em Londres, vim ao Rio de

²²⁷ STOKLOS, Denise. “Casa”, 1990, p.2.

²²⁸ Estes bens que listamos, sejam eles materiais ou não, foram retirados do próprio texto do espetáculo teatral “Casa” de Denise Stoklos, p.3.

²²⁹ *Idem, Ibidem*, p.2.

²³⁰ CERTEAU, Michel de. *Op. Cit*, p.41-42.

²³¹ *Idem, Ibidem*, p.42.

Janeiro, um excelente diretor de teatro me convidou para fazer coreografia de um espetáculo dele muito bom. Mas ele não tinha dinheiro para me pagar. Como ele era também diretor artístico de uma emissora de televisão, ele me convidou para fazer uma telenovela onde me pagariam muito bem e eu faria um papel personalíssimo, escrito só pra mim por um autor de teatro. Então me puseram para viver num hotel confortabilíssimo aqui em São Paulo. O apartamento do hotel era ótimo, só não tinha cozinha. Também, não fazia a menor diferença porque eu não sei fazer nada numa cozinha. A única coisa que eu sei fazer é pipoca. Pois eu comprei esta maravilhosa pipoqueira, autosuficiente, autogeradora.²³²

Com a pipoqueira em ação na cena – naturalmente, fazendo pipocas – Stoklos tratou de desenvolver uma narrativa sobre sua volta ao Brasil a convite de Antonio Abujamra, depois de morar em Londres. Segundo o que consta no texto²³³, Stoklos relatou que morando em um hotel, trabalhava como atriz em uma telenovela enquanto coreografava a peça de Abujamra, sendo que o papel na telenovela seria então o pagamento desta coreografia. Foi morando neste hotel que a autora teria comprado a tão apreciada pipoqueira.

Naquele hotel morava também outra atriz dessa novela. Esta atriz morreu lá. Todos fomos avisados de sua morte e chamados. Quando cheguei no apartamento dela estava cheio de gente, eu não sabia o que fazer, eu entrei no banheiro e encontrei ali uma calcinha dela, suja, usada, ela não havia tido tempo de lavar a calcinha, eu pensei: “O que é que eu faço?” Eu me decidi por jogar fora, a calcinha, no lixo. Foi minha pequena intimidade pós-mortem com a atriz.²³⁴

A ação de “fazer pipocas” enquanto se pronuncia um discurso baseado em lembranças, aparentemente, sem qualquer relação com o contexto, mostrou-se apenas como um prelúdio, pois esta cena era finalizada com a autora comentando que havia calculado quanto tempo demoraria para que a pipoca ficasse pronta, no caso, o tempo exato para se fazer o relato. Porém, segundo o texto²³⁵, em Florianópolis a cena não teria dado certo, pelo motivo de que a voltagem da energia elétrica era diferente do resto do Brasil.

Eu sabia. Eu sabia que dava tempo de contar essa história enquanto a pipoca ficasse pronta! Eu conheço pipoca! (DESLIGA A PIPOQUEIRA) Mas em Florianópolis a pipoca não ficou pronta. Eu fiquei desesperada. Eu contei a estória toda e a pipoca, nada. E eu conheço pipoca! Mas aí eu descobri: em Florianópolis a voltagem é diferente! E eu não entendo uma coisa dessas. Num país como o nosso. Tão grande. De norte a sul todos falam o mesmo idioma, e em Florianópolis a voltagem é diferente!²³⁶

Através desta constatação, Stoklos deu início à outra cena, que tinha como objetivo o debate acerca das diferenças sociais brasileiras. Mais uma vez, notamos que Denise Stoklos baseou seu discurso na ideia de que a democracia teria sido uma falência

²³² STOKLOS, Denise. “Casa”, 1990, p.3

²³³ *Idem, Ibidem*, p.3.

²³⁴ *Idem, Ibidem*, p.4.

²³⁵ *Idem, Ibidem*, p.4.

²³⁶ *Idem, Ibidem*, p.4.

da política brasileira, pois estaria refletindo apenas uma passividade generalizada da população. Com as palavras “todo mundo sabe” marcava-se o tom de descrença de que o processo democrático pudesse surtir uma mudança, de fato, significativa da realidade social brasileira.

(SENTANDO E COMENDO PIPOCA) Tem outras coisas que não entendo no nosso país. Não é só essa questão de voltagem. E todo mundo sabe que estou falando de todas as outras injustiças que sabemos que são cometidas. Nós sabemos. Sabemos os não sabemos? Nós sabemos. Então! Essa coisa de dizer que a estupafação geral da população, nesta republiqueta... Não é surpresa... Não é de hoje que se vive em caos. O sufoco e o desamparo são as leis da selva tropical, genial, animal, em que sobrevivemos sem manual. Os reis organizam. Nós, os saltimbancos, ou montanhas, ou estradas, ou espíritos, sei lá como chama esse ser que somos... Mas esse ser não participa. Não é por aí. Não é por aí. A revolução agora é não da administração. Poder já caiu e nem perceberam. A miséria já era fator e resultado não há a menor diferença na conta do dominado. Não é por aí.²³⁷

Para Stoklos²³⁸, a mudança da condição social do Brasil não estava atrelada apenas ao modelo político em vigência no país. Até porque, tal mudança não teria partido da população, e sim, daqueles que já estavam no poder. Logo, a mudança política que acabara de ocorrer no Brasil caracteriza-se como uma continuidade, e não como uma ruptura capaz de dar outro rumo às disparidades sociais. Neste sentido, até mesmo com certo ar de incredulidade, Denise Stoklos, destacou que, mais uma vez, a população brasileira mesmo sabendo de sua condição, continuava como sempre esteve, passiva e crente de que um dia o jargão profético “Brasil, um país do futuro” haveria de se concretizar. E foi diante deste panorama nefasto, que Stoklos finalizou a cena com a constatação de que apenas os sentimentos de amor e a amizade entre os brasileiros passavam incólumes sendo, portanto, sentimentos que estavam arraigados à identidade brasileira. Nos dizeres da autora,

A revolução agora é não da administração. Poder já caiu e nem perceberam. A miséria já era fator e resultado não há a menor diferença na conta do dominado. Não é por aí. Afinal, nosso centro de decisões oficiais, Brasília, carrega em sua própria desinência o Pretérito Imperfeito do país. Brasil ia, ia, mas não vai. Lacan nos ilumine. Não é por aí. Rasgou-se a seda impura. Ficou cega a espada, a lança. Cadê o cabo, o caniço e o samburá? Índio triste. Peixe triste. Porém livre, as águas anárquicas do nosso amazonascimento caudal nos anos noventa. E dá-lhe vitórias régias no coração. Na gigante natureza de mormaço apaixonado nossas peles queimadas de socos, tantos socos, abraços e amanhãs. As areias brancas de susto. O Pão de Açúcar, azedo, tão doce. As praias, que do limo de nossa esperança recomposta fazem renascer o verde do mato indomado. O que reluz, sim, pode ser ouro, sim. A ressaca do sistema corta o inseto em dois e procria assim, infinitamente a sua hipocrisia. Salva-se o sincero, as amizades e amor. Nossa! Sim, eu disse amor. E salva-se a bomba atômica, a barata. Que no entanto sucumbe ao prosaico detefon.

²³⁷ *Idem, Ibidem*, p.4.

²³⁸ *Idem, Ibidem*, p.4-5.

C'est la vie.²³⁹

Assim como destacamos anteriormente, também pautamos nossa análise do texto do espetáculo *Casa* no sentimento de esperança de uma significativa mudança social e política brasileira nutrida por Denise Stoklos. Aos nossos olhos, a parte final do espetáculo teria justamente esta função, contudo, em caráter de contextualização, deixemos o leitor a par de como cenário da peça estava disposto, pois esta é uma informação vital para o entendimento do que está por vir.

Tratava-se de um cenário baseado em um ambiente doméstico, que aliado ao texto, tende a representar metaforicamente a condição brasileira daquele momento. Como afirmamos anteriormente, no que se refere ao espetáculo *Casa*, o que está em pauta é a problematização da memória coletiva diante de uma iminente mudança política preconizada pela restauração da democracia, isto é, um viés que preconiza a política do cotidiano. Logo, tais objetos em cena não significariam uma mera ambientação ao estilo naturalista trata-se, fundamentalmente, de uma metáfora sobre um passado que ainda exercia grande influência naquele presente impedindo que a verdadeira mudança se concretizasse. Vejamos como o texto da peça revelou tal asserção.

(VIRANDO-SE PARA DENTRO DO PALCO) Como é que este cenário veio parar aqui. Eu odeio descartáveis. Alguém me ajude a tirar esse cenário daqui. Moraes! Moraes! (APARECE DAS COXIAS) Moraes, por favor me ajude a tirar tudo isso daqui. Eu não tenho mais nada pra fazer com essa geladeira aqui. Tudo que eu tinha que fazer eu já fiz. Eu tentei. Por favor tire tudo, tudo, tudo, enquanto eu acabo um raciocínio ali na frente.²⁴⁰

A ação de mandar retirar o cenário, de forma alguma, representava o esquecimento daquilo que aconteceu, ou daquele passado que atua como uma âncora. Como bem sabemos, um total esquecimento dos eventos que compõem uma nação, indubitavelmente, não seria possível, afinal, não são apenas os livros que contam a história, os corpos e as mentalidades também estão embebidas em história. Destarte, a proposta de Denise Stoklos com esta ação foi, basicamente um convite ao retorno daquilo que seria a essência. Dito de outra maneira, ao nos desvencilharmos dos rótulos impregnados de poderes políticos que nos foram incutidos, o que, de fato, restaria?

Esta cena teria, portanto, um duplo sentido. De um lado, Denise Stoklos, ao “limpar” o palco, estaria assumindo um posicionamento institucional, isto é, pontuando os pressupostos do “Teatro Essencial”, no qual, a presença do ator seria o fundamental

²³⁹ *Idem, Ibidem*, p.4-5.

²⁴⁰ STOKLOS, Op. Cit, p.5.

em um espetáculo, em detrimento de todos os outros elementos cênicos, os quais foram considerados por Stoklos, absolutamente dispensáveis, por nublarem a percepção da performance do ator. Além de percebermos tal sutileza na dramaturgia da peça *Casa*, também é possível evidenciar esta linha de raciocínio no texto publicado pelo jornal “O Globo”.

A incorporação de elementos de cenário pela primeira vez em dez anos de “teatro essencial” é uma concessão que Denise pôde fazer com o amadurecimento de seu trabalho: - Agora eles podem entrar em cena porque eu consigo fazer com que não entrem na frente do indivíduo.²⁴¹

Por outro lado, a autora também explorou a ideia de que a mudança social tão esperada e desejada por todos não ocorreria somente mediante a política, mas sim, através da mudança de como indivíduo encara sua realidade. Para tanto, na cena, Denise Stoklos propiciou uma linha de raciocínio que partia da ideia de que independentemente do que tenha ocorrido na história, o macaco sempre se manteve macaco. Uma analogia um tanto quanto diferente, mas bastante interessante. Vejamos a metáfora de Stoklos.

(VAI PARA FRENTE) Então, o primeiro e verdadeiro ancestral do homem apareceu há vinte milhões de anos ou mais. Essa criatura separou-se do ramo dos nossos pais mais próximos, o Grandes Símios Antropomorfos e seus descendentes nunca mais parariam sua evolução em direção diferente. Há portanto mais de vinte milhões de anos que o homem começou a evoluir e ainda está na pré-história de seu espírito. Já o macaco não. O macaco está ali. Permaneceu fiel as suas raízes. Jamais traiu a sua classe. Uma vez macaco, macaco sempre. E há vinte milhões de anos o macaco assiste ao movimento dos homens em direção ao vir a ser. Desde o evento da bola de fogo, seu resfriamento e o aparecimento dos vegetais, animais, a transformação dos minerais. A formação dos mares. O macaco está ali assistindo. A muralha da China, a torre de Babel, a arca de Noé, o macaco estava ali dentro. O método Montessori, Pavlov. O calculo científico de asteroide próximo a Plutão. Um teorema geodésico. A ciência de como se constrói um alambique. A receita de um bolo de mandioca. Uma siderúrgica. O tratamento da madeira. O macaco está ali. A investigação dos componentes genéticos de um nariz aquilino. As probabilidades lotéricas. O registro na memória coletiva do nome do melhor centro-avante da terceira Copa do Mundo. O macaco está ali. E vendo também, a descoberta linguística de como se diz em dialeto etíope, afinal, tem bobo pra tudo e tem muito mais bobo do que tudo.²⁴²

Entendemos que a autora ao se utilizar da figura do macaco, salientou que muitas vezes a exterioridade exerceria uma influência muito maior no indivíduo. Entretanto, a exterioridade seria efêmera. Os elementos surgem na mesma medida em que acabam. Neste sentido, o raciocínio de Stoklos, que estava aliado ao ato retirar o cenário, simbolicamente representaria não o esquecimento, mas sim, uma resignificação do indivíduo através do retorno a uma certa essência, sendo consciente de que o exterior ocorrerá, independente de sua vontade.

²⁴¹ DECORAÇÃO poética de reações interiores, *O Globo*, Rio de Janeiro segundo caderno, 20 nov. 1990, p.1.

²⁴² STOKLOS, Denise, *op. cit.* p.5-6.

Na medida em que Denise Stoklos desenvolvia seu raciocínio sobre a influência da exterioridade sobre o indivíduo, outro ator entrava em cena, retirando o cenário. Tal personagem foi nomeado no texto como Moraes²⁴³. Todavia, “Moraes” não deve ser entendido como apenas aquele que “limpou” o palco, trata-se, fundamentalmente, de mais uma metáfora utilizada pela autora-atriz. A figura de “Moraes” é compreendida por nós como uma tentativa da autora de mensurar a extensão da intencionalidade política contida na peça. Note-se, que enquanto Stoklos detinha-se em uma tarefa absolutamente intelectual, Moraes, por sua vez, estava empenhado em uma tarefa propriamente braçal.

(VIRANDO-SE PARA DENTRO DO PALCO, AGORA NU) Ah, que beleza. Agora tudo é possível. Isso sim é que é um palco. Vazio, como o meu país. Magnífico trabalho, Moraes. Leva tanto tempo para construir um cenário e você tira tão rápido. Muito bem, está ótimo assim. Venha aqui, por favor, Moraes.²⁴⁴

Tendo isso em mente, o diálogo entre Denise Stoklos e Moraes expressado em cena, estaria calcado no confronto das visões que cada “personagem” teria sobre a realidade. Isso é evidenciado através da pergunta desferida por Stoklos a Moraes: “Como é a sua casa?”²⁴⁵, o que na verdade significa: “Como você vê o mundo?”. Acompanhemos a linha de raciocínio no diálogo original.

(MORAES ENTRA EM CENA) Ficou muito bom. Como é que é a sua casa, Moraes?

MORAES – Bem, a minha casa é branca.

DENISE – Branca? Pintada de branco? Por de dentro?

MORAES – por dentro e por fora.

DENISE – A minha casa também era branca, quando eu era pequena. Casa de madeira. Porque eu não sei se você sabe mas eu sou de Irati, sul do Paraná, e lá tem muita madeira, pinheiro, as araucárias. Então as casas são de madeira. E a minha era toda pintada de branco. A gente até tinha fogão à lenha. Seu fogão é a gás ou a lenha?

MORAES- A gás.

DENISE – Hoje também o meu é a gás. Mas quando eu era pequena, tinha muita madeira lá no Paraná, era fogão à lenha. A gente até tinha, lá em casa, um caixote de lenha assim ao lado do fogão. E quando fazia frio a gente punha os pés dentro do forminho, pra esquentar, no inverno é um frio danado. E na chapa do fogão a gente punha pinhão, eu adoro. É meu preferido, na chapa. Não sei se é assado ou cozido porque eu não sei fazer nada na cozinha, sabe Moraes. Pinhão você conhece?

MORAES – Conheço.

DENISE – Não, porque tem muita gente que não conhece. Uma vez eu mostrei pra uma amiga minha cearense, e ela disse “O que é essa castaninha?” Ela não conhecia. (PAUSA. OLHANDO O PALCO.) Mas ficou bom assim. Sabe Moraes, essas coisas que estou falando não são minhas intimidades. Quer dizer, são minhas intimidades, mas eu...

Você está entendendo, Moraes? Não me sinto invadida. Só estou tentado ir um pouco mais, assim, além das convenções, entende? Porque eu acho que as convenções de linguagem, de comportamento, são cercas eletrificadas. E eu

²⁴³ Em nossas pesquisas, não foi possível encontrar qual ator desempenhou tal papel na peça de Stoklos.

²⁴⁴ *Idem, Ibidem*, p.6.

²⁴⁵ *Idem, Ibidem*, p.6.

acredito, que quando a gente se coloca assa, o cerne, o íntimo, fica completamente preservado, antes, eu acredito, que o cerne fica alimentado com o esterco orgânico da entrega. (PAUSA) Mas como é que é a sua casa, Moraes?

MORAES – A minha casa é branca.

DENISE – Mas como é que é a sua casa?

MORAES – Branca.

DENISE – Eu preciso saber como é a sua casa, Moraes! (NO CHÃO SÓ) Ai. Um dia eu ainda consigo me comunicar.²⁴⁶

Enquanto Denise Stoklos, exercendo um papel mais consciente em relação à realidade respondeu a tal questionamento embasado em suas memórias individuais, se remetendo a elementos de sua infância em Irati, no Paraná, estabelecendo, assim, uma ligação entre a influência do seu passado em sua atual leitura da realidade, Moraes, por sua vez, respondia a pergunta de maneira absolutamente simples, “É branca”. Simbolicamente, mesmo depois de uma profunda reflexão acerca da importância do pensamento político e do papel do indivíduo na sociedade, foi através da resposta “É Branca” de Moraes – entendido como um cidadão brasileiro comum -, que Denise Stoklos indicou no texto que a exterioridade ainda continuava a ser preponderante em relação ao entendimento da realidade.

É neste tom de completa estupefação por parte da autora-atriz que encaminha-se para o final do espetáculo. A resposta “É branca”, no texto, para nós, representou a desesperança de Stoklos em uma possível mudança social e política no Brasil. Denise Stoklos, nesta parte final do texto, creditou sua falta de esperança em uma concreta mudança a uma pretensa dificuldade de comunicação, algo que o conceito de Teatro Essencial poderia propiciar. Entretanto, a maneira como esta mensagem foi concebida no texto remete a algo ainda mais metafórico.

(ARRASTANDO-SE PELO PALCO) Uma certa solidão. Me sinto uma Medéia aqui neste palco nú. Sem vínculo nenhum. Tendo abandonado pai e irmão. Negado a pátria. E agora o companheiro das guerrilhas, chamado por exemplo Jasão, decide ir embora. Senhores de Corínto! Jasão, meu companheiro:²⁴⁷

Denise Stoklos tomou como base em sua linha de raciocínio o renomado texto de Eurípedes, “Medeia”, datado em 431 a.C. Acreditamos não ser nenhuma novidade compreender que a tragédia “Medeia” trata-se fundamentalmente de uma narrativa sobre o amor e o ódio. Contudo, qual seria a relação estabelecida entre a história de Medeia no contexto do espetáculo “Casa” de Denise Stoklos?

Podemos compreender que Stoklos se referiu à personagem de Medeia por compreender que suas angústias eram semelhantes às angústias da personagem de

²⁴⁶ *Idem, Ibidem*, p.6-7

²⁴⁷ *Idem, Ibidem*, p.7

Eurípedes. Isto é, Medeia também havia abandonado seu país, bem como sua família em nome de paixão²⁴⁸, todavia, no caso do espetáculo de Stoklos, o que está em questão é a condição em que a autora se encontrava. Basicamente estamos dizendo que de forma indireta, conforme foi apresentado no texto, Stoklos acreditava que a condição social do Brasil, após a redemocratização, poderia ser diferente, mas não foi isto que aconteceu. Porém, da forma que o texto foi apresentado, a autora se utilizou do sentimento de frustração nutrido por Medeia após ter sido abandonada por Jasão, algo que ficou explícito através da relação sexual do casal.

Se mais do que saber / houvesse celebração do que fora/ que me junta a ti/ então nenhuma cegueira arriscaria/ maior imaginação de claridade/ do que o andarilho/ que em clareira de floresta/diz verde quando outono/ e sofre cores no inverno/ Assim eu, por mais distante/ que no momento tenha/ nossa comunicação construído ponte/ te espero no gelo, no sopro,/ no delírio e entrega de andarilho/ que colore montanhas em cada vale;/ cordilheiras separam nossa cama/ que range ausência de nosso sexo/ e espera, e espera, e espera/ o encaixe, o fruto/ o doméstico alô/ o interregno da ponte/ o fecho íntimo da paixão/ que nos liga a ata/ tal poeira no barro/ o selo da terra/ e ainda todo seu significado celeste, / zodiacal desejo de Marte beligerante/ me atraí, ah! Influências/ e quadrantes de tempestades./ Ah! Quem me dera a paz esporrada/ de nossos lençóis após./ água voltada à pedra lisa/ remanescente da costa tranquila,/ seu dorso, calmaria de meu fogo,/ seu beijo na minha boca,/ pedra, pedra, pedra lisa/ em que se banha minha água/ e faz áspera apenas a distancia/ da água e da praia/ das dunas e do céu,/ do trem e da estação,/ meu desejo e sua cama,/ nova, nova, nova, novamente/ a imagem do corpo de meu capitão/ de músculos dourados/ e os braços, carnis guindastes/ que me elevavam no tópo absoluto/ de nosso orgasmo quase dor/ quase desmaio/ real passagem para o futuro/ eu via na máquina de nosso amor/ o futuro a cada instante/ sendo conquistado por nós/ arrebanhado do nada/ tirávamos o nosso presente/ do que ainda não era/ e o fazíamos ser na travessia/ dos orgasmos,/ eu vivenciava o infinito/ eu conhecia o infinito/ em sua analítica dimensão/ a molécula que formávamos/ rebentava em vida nosso gozo/ vibravam os segundos zunindo nas nossas orelhas/ como veloz o tempo[...]²⁴⁹

Em nossa interpretação o texto de Denise Stoklos está embebido de um sentimento de frustração, cabe-nos então ler como os signos foram dispostos pela autora. A primeira questão é a de que Stoklos, de maneira análoga, se correlacionou a Medeia, tal ação pode ser entendida da seguinte forma. Na tragédia “Medeia”, a protagonista abandonou seu país e sua família em detrimento de uma grande paixão, contudo, foi traída por seu amor, Jasão, o qual a abandonou, expulsando Medeia de Corínto. Neste sentido, Medeia acreditava piamente que tudo o que fez por Jasão iria lhe garantir uma felicidade plena ao lado de seu amor, pois afinal, abdicou de muita coisa para ficar com Jasão, e isto era uma mudança realmente significativa. Quando Medeia foi abandonada e expulsa de Corínto, ela sentiu-se traída e humilhada, fazendo

²⁴⁸ Medeia, tomada por uma paixão arrebatadora, casou-se com Jasão, um viajante que chegara a sua cidade, Cólquida (cidade bárbara), no intuito de encontrar a pele de carneiro de ouro, caso isto ocorresse, Jasão, reaveria o trono de Corínto (cidade considerada “civilizada”).

²⁴⁹ *Idem, Ibidem*, p.7-8

transparecer a questão “Por que fez isso comigo? Poderíamos estar gozando, mas não.”

Vejamos nos dizeres da autora,

[...] a experiência que dividíamos/ e o passado compartilhado,/ meu argonauta,/ sua nave longínqua ancorada/ na Cólquida e eu/ possuída pela sua vitalidade/ nos tornamos libertários de fé comum,/ sonhadores do contrário/ os bem contrários que fomos juntos/ os anti-anti,/ os habilidosos no gauche,/ na contra-mão e no sinal fechado/ dos faróis dos mares/ da família, estado e consenso,/ de todas as vias da Cólquida,/ esse parafuso espanado/ em nossa pessoal Bauhaus,/ em nossa particular grand Guignol/ insequente celebração neroniana/ quanta labareda/ quanta faísca tacada no mato/ de nosso destino,/ agora o frio da incompreensão/ do carvão que no escuro da lareira/ ameaça com o sopro inocente/ que desata o desastre do desespero/ a não temperança,/ a trança de intenções que nos conduz/ a torre da idade sem glória, /o sujo, a reticência daquela história,/ os cacos de caráter do homem que amo,/ a catástrofe das inspirações/ congeladas em merda, agora/ existe apenas o ardor de inferno/ inútil de sua ausência,/ dos não-atos na prateleira da memória,/ esses fetos não nascidos/ conservados em álcool,/ incompletos fatos,/ a angústia de um laboratório interno/ com prateleiras descomuns/ repletas de fetos em álcool/ mantidos em limbo, abandonados/ dormindo sós toda noite e dia/ mais soturno é de dia/ quando a claridade bate nas prateleiras/ e o silêncio e a falta de vida [...]²⁵⁰

Para nós, a aproximação de Stoklos com a história de Medeia significa que se trata fundamentalmente de uma esperança na real mudança do Brasil por parte da autora. Contudo, para Stoklos tal mudança não chegou a acontecer concretizando-se, portanto, uma falência do discurso político. A parte final do texto nos oferece justamente esta perspectiva, “(FRENTE DO PALCO) Deus é jabuticaba e diabo é a gravidade que as derruba todas. (FIM)”²⁵¹

A partir do que foi exposto na parte final texto *Casa*, mais uma vez, nos vemos diante de uma dupla interpretação da mesma mensagem. Contudo, interpretações estas que se aproximavam mediante o mesmo sentimento, a indiferença. Em primeiro lugar Denise Stoklos apontava para a direção de que sua proposta artística, deveria ser entendida como um instrumento político, e não como um mero produto de entretenimento. Assim revelam-se nos dizeres da autora o sentimento de solidão diante desta empreitada, e de que carregava o fardo da constatação de ter seu trabalho incompreendido.

Contudo, a outra possibilidade de entendimento da mensagem final do texto é de que na argumentação da autora-atriz ficou exposta de maneira simbólica a indicação de que a esperança na real mudança do Brasil sofria um esvaziamento através da posição de indiferença que a sociedade brasileira assumia diante daquela realidade.

É, portanto, através deste clima de “tanto faz” generalizado, que entendemos a razão de Denise Stoklos ter vinculado o espetáculo *Casa* a condição do Brasil pós-

²⁵⁰ *Idem, Ibidem*, p.8.

²⁵¹ *Idem, Ibidem*, p.9.

eleitoral na ocasião de sua estreia nos Estados Unidos²⁵². Destacamos ainda, que ao levarmos em consideração que a concepção estética do espetáculo está diretamente atrelada ao texto, tal espetáculo marca uma mudança na postura política da autora, algo que acreditamos ter ficado explícito através da discussão dos manifestos.

Para nós, com o espetáculo *Casa*, Denise Stoklos tomou um viés que abriu um precedente para se problematizar as relações cotidianas. Seria uma perspectiva que privilegiava os momentos absolutamente comuns, isto é, uma personagem que se relacionando com objetos corriqueiros, deu vazão a uma série de sentimentos, que fatalmente perpassavam o espaço da memória individual e da memória coletiva. Neste sentido, acreditamos que estamos diante de uma atitude política que atuava contra a homogeneização comportamental propiciada pela lógica consumista, revelando, assim como destacou Michel de Certeau²⁵³, um espaço capaz de sentir-se estranho dentro de sua própria casa. Ou seja, um espaço no qual aquilo que é comum a todos, corriqueiro, ou melhor, cotidiano, adquire o status de ciência do ordinário, fazendo transparecer as relações de poder que atuam sorrateiramente nas maneiras de fazer da sociedade.

Desta forma, acreditamos também ter contribuído para a compreensão de que o conceito de Teatro Essencial opera como ferramenta política através de sua forma. Isto é, se apartarmos a forma (concepção estética do espetáculo) do conteúdo (texto), estaríamos diluindo a pretensa função política do Teatro Essencial.

²⁵² DECORAÇÃO poética de reações interiores, O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 20 nov.1990, p.1.

²⁵³ CERTEAU, Michel de. As invenções do Cotidiano: Artes de fazer, Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1996, p.73.

3.3. Alô? É o Senhor Cristóvão Colombo? Poderia, por favor, me dar o sinal de fax?

Primeiramente, peço licença ao leitor, para que eu possa fazer uma breve lembrança do evento que trataremos a seguir. Encontrava-me naquele momento com onze anos de idade, estudando em uma escola pública, coincidentemente, em uma pequena cidade do interior do Paraná. Lembro-me perfeitamente, que no decorrer daquele ano, 1992, meus professores, não somente de história, propunham trabalhos com vistas à comemoração dos 500 anos do Descobrimento da América. Eram questionários pautados em datas e personagens, redações, trabalhos manuais, desenhos, jograis, enfim, diversos recursos didáticos utilizados para estas comemorações.

Também me lembro de haver escrito um trabalho sobre a biografia de Cristóvão Colombo, e de me questionar: já que o nome do continente descoberto era uma homenagem a um personagem, por que não foi a figura de Cristóvão Colombo o homenageado? Afinal, havia sido ele o “verdadeiro” descobridor. “Que injusto!” eu pensava. Não consigo precisar quantos foram os trabalhos que elaborei sobre o assunto, só sei que foram muitos. Foi somente na graduação, por intermédio de um amigo, que tive acesso a uma visão, de certa forma problematizadora acerca do tão comemorado “descobrimento” da América. Guardo até hoje, com muito carinho, o livro com o qual este amigo me presenteou. Tratava-se de um exemplar do título “As veias abertas da América Latina” do jornalista uruguaio Eduardo Galeano.

Diante desta pequena digressão adianto que minhas memórias individuais sobre as comemorações do descobrimento da América não devem ser entendidas como o foco principal desta reflexão. Contudo, assim como já foi salientado, a construção das memórias individuais pode carregar a força dos poderes políticos em vigência. Algo que doravante me coloca em uma posição de questionador acerca das memórias que me são próprias. Se comemoro algo, qual a razão de fazê-lo? Teria eu, naquele momento, uma criança de onze anos, outra opção a não ser comemorar algo que não entendia?

Diante disto, não podemos afirmar que Denise Stoklos, ao conceber o espetáculo “500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo”, em 1992, tivesse a pretensão de inserir-se no ambiente escolar com uma função didática. De antemão, compreendemos que esta peça atuava como uma espécie de antítese àquele contexto, no qual o ufanismo e o tom comemorativo eram categoricamente questionados pela autora.

O ano de 1992 foi marcado por diversos eventos, tais como peças de teatro, especiais de televisão, filmes, óperas, até mesmo uma moeda comemorativa, com emissão conjunta entre Portugal, Espanha e os Países Ibero-Americanos, foi cunhada em alusão aos 500 anos de Descoberta da América. Porém, não foram apenas ações no campo artístico que marcaram a vinda de Cristóvão Colombo para a América. Segundo Marcos Pereira Rufino²⁵⁴ tais “comemorações” representaram uma imbricada rede de interesses motivada politicamente e ideologicamente. Enquanto tinha-se, por um lado, a comemoração “oficial”, alavancada principalmente pelo Governo Espanhol, a qual não celebrava apenas a chegada de Cristóvão Colombo às Américas, e sim o “encontro entre dois mundos”. Em contrapartida, tinham-se também organizações não-governamentais e populares atuando no sentido contrário à oficial, isto é, denunciavam que a “Descoberta da América” teria sido um dos maiores genocídios da história.

Segundo Rufino²⁵⁵, o governo espanhol deu início à organização das comemorações no ano de 1981 com a formação da *Comisión Nacional do V Centenário*. Ainda para tal autor, a Espanha teria sido o país que mais investiu nas comemorações dos 500 anos de Descoberta da América. Entre os eventos que no calendário oficial espanhol podemos destacar os Jogos Olímpicos de Barcelona, a Exposição Universal em Sevilha, e a capitalidade europeia sediada em Madri. Neste sentido,

Na perspectiva do Estado Espanhol. 1492 significou o “encontro de dois mundos”. Diante dos demais países europeus, a Espanha ocuparia, em vista de sua história comum junto às nações latino-americanas, uma posição de notável destaque entre Europa e a parte hispânica da América. Ela seria um interlocutor privilegiado entre dois mundos do ocidente.²⁵⁶

Em contrapartida, diversos grupos sociais adotaram uma postura de “contra-celebração”. Calcados na ideia de que a chegada de Cristóvão Colombo nas Américas teria dado início a anos de violência, grupos como a CIMI (Conselho Indigenista Missionário, órgão anexo da CNBB para assuntos indígenas), o COMIN (Conselho de Missão entre os Índios, ligado à Igreja Evangélica de Confissão Luterana)²⁵⁷, entre outros, buscaram mobilizar a opinião pública adotando uma posição contrária às comemorações. Ainda neste contexto, outros grupos sociais também se mobilizaram no sentido de resistência. Em 1989, foi realizado na cidade de Bogotá, o *1º Encuentro*

²⁵⁴ RUFINO, Marcos Pereira, Estes quinhentos e outros tantos. IN: Cadernos de Campo, Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo, V.2, N.2, 1992, p.182-190.

²⁵⁵ Idem, Ibidem, p.185.

²⁵⁶ Idem, Ibidem, p.185.

²⁵⁷ Idem, Ibidem, p.187.

Latino Americano de Organizaciones Campesinas-Indígenas, evento este que visou, primordialmente, a integração dos movimentos sociais latino-americanos em prol de um movimento “auto-descoberta”. Ou seja, os povos latino-americanos contando sua própria história.

Diante disso, compreendemos que os usos da memória se tornaram bastante recorrente na história, porém, corroborando com Silva²⁵⁸, entendemos que a utilização da memória suscitou e ainda suscita muitos embates historiográficos. Para esta autora, a memória se localiza no limiar da dimensão do privado, e da dimensão do público. Isto é, no que concerne ao privado, ficam postas as memórias individuais, local este em que a rememoração produz efeitos que perpassam a afetividade e sentimento, algo que é intransferível, conferindo-lhe o sentido de pertencimento. Silva ainda propõe, tomando como referência as asserções do filósofo francês Paul Ricouer, que a memória individual agrega uma visão tripartida do presente - o presente do passado na memória; presente do futuro na espera; presente do presente na atenção – o que possibilita ao indivíduo a compreensão da passagem do próprio tempo.²⁵⁹

Entretanto as memórias coletivas tomam uma conotação de ordem pública por se tratarem de práticas sociais. Através das narrativas ocorre uma legitimação das memórias coletivas podendo ser evidenciada nas comemorações. Neste sentido, vale salientar que Silva²⁶⁰, citando Ricouer, fez uma distinção deveras significativa entre rememorar e comemorar. A rememoração se trata de uma elaboração individual que indica uma identidade narrativa. Já a comemoração fundamenta-se na memória coletiva, podendo ser inscrita no tempo como uma ação.

Conforme indica Silva²⁶¹, as memórias - sejam elas individuais, ou então coletivas - se inserem no território da história por congregarem em si a presentificação do passado. Todavia, não podemos descartar a hipótese de que estas memórias, por vezes, possam ser ideologicamente e/ou politicamente manipuladas, assim como acontece em eventos comemorativos. É por este motivo que a autora destacou o papel do historiador. Se através da memória, o passado e o presente, de certa forma, se fundem, cabendo ao historiador, mediante o exercício crítico promover o entrelaçamento entre o presente da memória e o passado histórico. Mas façamos mais

²⁵⁸ SILVA, Helenice Rodrigues da. “Rememoração”/comemoração: as utilizações sociais da memória, IN: Revista Brasileira de História: São Paulo, v.22, nº44, 2002, pp. 425-438.

²⁵⁹ *Idem, Ibidem*, p.428.

²⁶⁰ *Idem, Ibidem*, p.428

²⁶¹ SILVA, Helenice Rodrigues da. “Rememoração”/comemoração: as utilizações sociais da memória, IN: Revista Brasileira de História: São Paulo, v.22, nº44, 2002, pp. 425-438.

uma ressalva, trata-se de um entrelaçamento, e não uma clivagem entre a memória individual e o passado histórico.

Sendo assim, lançamos uma possível chave de leitura para entendermos a peça *500 anos: Um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*. Trata-se fundamentalmente de um questionamento ao uso político da memória. Para tanto, a autora pautou sua dramaturgia no desdobramento da memória coletiva sobre o “descobrimento” da América. Entretanto, como veremos, por vezes a memória coletiva passa por “adaptações”, ou melhor dizendo, por uma seleção de dados que serão comemorados, isto é, a exaltação de um possível legado. Desta forma, entendemos que Stoklos pôs seu exercício intelectual a serviço do passado histórico que nem sempre é passível de comemoração, por isso relegado ao esquecimento e ao silêncio. Trocando em miúdos, “tirou-se a sujeira debaixo do tapete”.

Na posição de “*cidadã latino-americana, que vive no vácuo de um buraco negro histórico em luta por dignidade*”²⁶², Denise Stoklos, em inglês, apresentou seu rebento ao mundo em 20 de agosto de 1992, no Teatro Kammerspiele situado na cidade de Colônia, na Alemanha. A estreia em solo tupiniquim do espetáculo aconteceu em 2 de outubro de 1992, na cidade de Curitiba no Paraná. Com o arsenal do “Teatro Essencial” em punho a autora-atriz também “comemorou” os 500 anos de descobrimento da América, mas a sua maneira.

Quando dizemos que a peça tratava-se, de certa maneira, de uma comemoração por parte de Denise Stoklos, não o fazemos de forma leviana. Embora em novembro de 1991, o jornal “O Globo”²⁶³, noticiou que o espetáculo teria sido uma encomenda do governo espanhol, e que faria parte das festividades oficiais dos 500 anos da chegada do navegador Cristóvão Colombo ao continente americano, esta informação não foi incorporada ao livro “500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo” lançado pela Denise Stoklos Produções, em 1992.

Da mesma forma, em texto publicado pelo jornal Folha de Londrina²⁶⁴, o jornalista Zeca Corrêa Leite destacou,

Com “Um Fax para Cristóvão Colombo” Denise Stoklos pela primeira vez teve uma de suas peças patrocinadas. Por ironia, a verba era oficial, vindo do governo espanhol, que centralizou parte das festividades dos cinco séculos. Na época ela

²⁶² STOKLOS, Denise. 500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1992. p.68.

²⁶³DENISE STOKLOS prepara peça para a festa da América em 92, *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1991, p.3.

²⁶⁴ LEITE, Zeca Corrêa, “Memórias de Fogo”: Espetáculo de Denise Stoklos conta a história crítica da América Latina. *Folha de Londrina*, Londrina, 06 jun.1995.

comentou com a imprensa que embora parecesse contraditório, “não podia perder a chance de contar, sob a ótica do descoberto, um pouco dessa história infame que, em última análise, ainda mata crianças”.

Trata-se de assumir uma postura de Stoklos de não abrir concessões e de produzir seus espetáculos de maneira independente. Segundo as afirmações da autora, a única fonte de renda para o custeio de suas produções advinha justamente do dinheiro gerado pela bilheteria de seus espetáculos. Em seus dizeres,

Adoraria que o Estado, por exemplo, me pagasse para oferecer gratuitamente espetáculos a público que normalmente não vai a teatro. Espero no futuro poder eu mesma fazê-lo, por minha própria conta. O público é meu único patrocinador. Com o pagamento financeiro do público, sobrevivo e monto meus espetáculos. O público sabe disso. Nossa relação é de uma troca transparente, de profundo respeito mútuo. Desde a divulgação que ofereço, o preço dos ingressos, as publicações que faço, minha atitude na mídia, meus comunicados e acima de tudo a qualidade dos espetáculos que apresento, tudo sempre em bases de responsabilidade. Nunca permito a sedução, exploração, engodo, desrespeito à inteligência, ao tempo.²⁶⁵

Dito desta forma, para Stoklos, a superestimada independência visava, fundamentalmente o estabelecimento de uma relação de responsabilidade com o público, postura esta, que inclusive, ia além da simples atuação nos palcos. Se tomarmos como referência a ideia de que o “Teatro Essencial”, assim como já ressaltamos, se caracterizaria como uma ferramenta política através de sua forma, e não apenas mediante a utilização dramaturgica de conteúdos que contivessem um viés político explícito, acreditamos ser salutar o destaque dos outros aspectos que permeavam a concepção do espetáculo *500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*.

No decorrer do ano de 1992, Denise Stoklos participou de diversas conferências, palestras e entrevistas coletivas ao redor do mundo que tinham pauta o debate sobre o conceito de “Teatro Essencial”. Algumas destas falas realizadas pela autora foram posteriormente, em 1995, publicadas como parte integrante do livro “Teatro Essencial”²⁶⁶. Uma leitura atenta destes textos nos revela uma postura muito mais política do que artística da autora. Dito de outra forma, entendemos que a honestidade seria um preceito fundamental a arte, e que seria justamente este valor que aproximaria a política da arte.

²⁶⁵ STOKLOS, Denise. “Notas”. IN: STOKLOS, Denise. “Teatro Essencial”. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1995, p.54.

²⁶⁶ Além de conter os manifestos “Manifesto do Teatro Essencial”, de 1987; “Teatro Essencial” de 1988; “Teatro eu faço para amor” de 1989 e “Uma Proposta brasileira”, de 1992, também fazem parte da publicação “Teatro Essencial” de 1995, livro este que marcava os 25 anos de carreira de Denise Stoklos, os textos “É Missão, e Custa” de 1992; “Arregal” de 1992; “O maior dentro do menor”, de 1992 e “Notas” de 1992.

O texto “É missão, e custa”, foi fruto de uma palestra proferida por Stoklos em Tóquio no Japão. Ao contrário do que indica o título, não se trata de uma “prestação de contas”, ou então, de como era difícil sobreviver artisticamente no Brasil, um país onde a arte, ou mais especificamente o teatro, quase não tinha investimento, seja por parte da iniciativa privada, ou então do poder público. Amparada por suas memórias individuais, a autora expôs a ideia de que, para ela, o teatro seria antes de qualquer coisa, uma possibilidade de comunicação, neste sentido, esta era a sua missão: comunicar-se. Através da rememoração de sua infância, quando fazia pequenas atuações teatrais para a sua família, a autora destacou que sua responsabilidade como atriz e autora era ainda maior, pois sua concepção artística estava intrinsecamente ligada aos ensinamentos que lhe foram conferidos no seio familiar. Sendo assim, nos dizeres de Stoklos,

A intenção e necessidade que eu tinha de comunicar-se teatralmente na sala de casa para o público de minha família é mesma que sinto agora com todas as plateias, de Berlim, Amsterdam, Pequim. Com todas, comunicar-me é missão e custa. Tenho, feliz, empenhado a vida.²⁶⁷

Para Stoklos, a comunicação entendida como missão, advinha da necessidade da autora de lançar foco em determinados temas que continuavam a ser debatidos pela sociedade de maneira leviana, ou nem isso. Contudo, a autora se mostrou em uma posição privilegiada, pois, diferentemente da maioria da população brasileira em latino-americana, teve acesso a uma educação diferenciada, o que lhe conferiu um vasto ferramental, garantindo uma visão mais ampla da realidade. Assim, através do teatro, a autora via uma possibilidade de debate sobre temas ligados à realidade de todos aqueles que por qualquer razão tiveram suas percepções abreviadas.

Ainda destarte, em Genebra, na Suíça, através de uma entrevista, quando possivelmente indagada sobre a origem dos temas que norteavam o seu trabalho, Denise Stoklos, destacou que o teatro seria uma ferramenta que [...] *oferece: ao público uma oportunidade superior; ao ator, ao diretor, ao autor, uma oportunidade de disciplina sem regras.*²⁶⁸ Entretanto, com um viés de contextualização, salientamos que a citação da autora está inserida em uma linha de raciocínio pautada na liberdade de expressão artística que Stoklos julgava gozar por ser independente. Somente a independência, seja ela de ordem financeira ou intelectual, poderia oferecer uma experiência ao mesmo tempo estética e política. Portanto, nos dizeres de Stoklos,

²⁶⁷ STOKLOS, Denise. “É missão, e custa”, 1992. IN: STOKLOS, Denise. “Teatro Essencial”, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1995, p.36.

²⁶⁸ STOKLOS, Denise. “Arregal”, 1992. IN: STOKLOS, Denise. “Teatro Essencial”, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1995, p.44

Minha disciplina não tem regras, é feita com anarquia, liberdade, funciona e me deleita, por contrariar as normas, a lógica. Não tenho hora, tenho espaço. Não trabalho o gesto, trabalho com o vazio em volta. Não investigo código, investigo diálogo com a gravidade. Não penso em voz, penso em atitude sonora. Não alimento sentimentalismo, mas compaixão. Não desenho cenas, mas pedaços de dinâmicas planetárias. Não subentendo futuro, mas a voracidade de presente.²⁶⁹

Note-se que estamos diante de uma postura que vai além do próprio simples representar no palco. Não se trata unicamente de um ataque a um Estado negligente com a situação social de seu país, ou então, a políticas culturais que priorizam produções artísticas com vistas somente ao entretenimento. Entendemos que Denise Stoklos compreendia a função política em seu trabalho como algo que independe da política formal. Isto é, tendo ou não tendo financiamento, tendo ou não incentivo, ela continuaria a fazer teatro, pois a base do seu compromisso estava firmada na responsabilidade de uma comunicação consciente.

É neste sentido, ainda no texto “Arregal”²⁷⁰, Stoklos destacou que não inventa temas, eles se apresentam como parte integrante da realidade social e cultural, não somente brasileira, mas também mundial, e que por algum motivo passaram despercebidos pela sociedade. Diante desta constatação, corroboramos com Koudela,

O político só pode aparecer no teatro de forma indireta, através de um viés oblíquo. Ou seja, o político só se torna efetivo no teatro quando não é mais passível de ser traduzido ou vertido em lógica, sintaxe e conceituação do discurso político na realidade social.²⁷¹

As esclarecedoras palavras de Ingrid Koudela, ainda nos oferece o respaldo no que diz respeito ao teatro como possibilidade de questionamento da realidade social aparente. Através da representação no teatro, o ator seria o emissor, enquanto que o público seria o receptor que optou em partilhar daquela mensagem. O fato de ambos estarem no mesmo lugar e ao mesmo tempo, pode configurar um ambiente de debate de ideias em caráter simultâneo, mas não direto, pois o público e o ator desempenham funções diferentes.

Para Denise Stoklos²⁷², a universalidade de sua proposta estaria calcada justamente na ideia que discutimos anteriormente, isto é, o teatro como um espaço de reflexão sobre a resignificação da experiência humana. Isto é evidente mediante do entendimento que se trata de uma proposta artística na qual a fronteira entre o político e o estético mostrou-se diluída. Portanto, no conceito de “Teatro Essencial”, o tema

²⁶⁹ *Idem, Ibidem*, p.42

²⁷⁰ *Idem, Ibidem*, p.42.

²⁷¹ KOUDELA, Ingrid Dormien. *O teatro político e o pós-dramático*. IN: GUINSBURG, J., FERNANDES, S. *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 38.

²⁷² *Idem*, p.45 – 46.

tratado na peça seria apenas mais um elemento, mas não o primordial para caracteriza-la como política. O ato político residiria então, em um movimento ainda maior, na postura da autora/atriz em relação à concepção estética do espetáculo, a escolha do tema bem como a pretensa independência.

Desta forma, diante do que foi exposto acerca do conceito de “Teatro Essencial”, corroboramos com a afirmativa de que o viés político no teatro ocorre de maneira oblíqua²⁷³. Contudo, para nós, ainda se faz necessário mais um questionamento: Visto que o viés político no teatro ocorre de forma oblíqua, e que a dramaturgia não desempenharia um papel preponderante na caracterização política da peça, de que forma o espetáculo *500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo* representaria uma proposta de ressignificação do político?

A primeira questão que há de se considerar neste tocante teria fundamento na leitura que a autora fazia da condição social e cultural da América Latina. Em texto, Denise Stoklos destacou que no continente latino-americano, no que diz respeito à política,

[...] quando não há eleições, é a passiva continuação do status quo; quando há eleições, é a oficialização do oportunismo, da traição à democracia em nome dela. A realidade social, política e econômica é de desrespeito aos valores da humanidade – a atitude criativa é desencorajada, abafada.²⁷⁴

Note-se que Stoklos, dando continuidade ao que havia indicado no espetáculo *Casa*, considerou o processo eleitoral democrático como uma falência do discurso político, todavia, estendeu sua constatação a condição latino-americana. Não obstante, de forma alguma existe certa “objetividade distanciada” por parte da autora, o que fica evidente é a construção da leitura de uma personagem que percebia sua realidade de dentro. Sendo assim, recorreremos novamente ao conceito de interrupção proposto Hans-Thies Lehmann²⁷⁵.

Tendo entendido que a através da lógica da interrupção, isto é, adoção de uma práxis de exceção²⁷⁶, é que se abre a possibilidade de lançar luz a um determinado tema, sem que soe um discurso diretamente político. Dito desta maneira, podemos aplicar no espetáculo *500 anos* a lógica de interrupção proposta por Lehmann, de duas maneiras. A primeira diz respeito ao fato de Stoklos, pela primeira vez, ter sido patrocinada por um

²⁷³ KOUDELA, Ingrid Dormien. *Op. cit.*, p. 38.

²⁷⁴ STOKLOS, Denise. *O maior dentro do menor*. 1992. IN: STOKLOS, Denise. “Teatro Essencial”, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1995, p.46.

²⁷⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático e o teatro político*. IN: GUINSBURG J., FERNANDES, S. *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.

²⁷⁶ KOUDELA, Ingrid Dormien. *Op. Cit.*, p. 38.

poder público, no caso em questão, o governo espanhol. Diante disto, compreendemos que a autora ao conceber um espetáculo que iria, de certa forma, na contramão do contexto de produção – as comemorações dos 500 anos da descoberta da América – Stoklos estaria buscando um produzir efeito político através da estética, justificando assim, o conteúdo da peça.

Por outro lado, embora tenhamos salientado que para a apreensão da função política do “Teatro Essencial”, é fundamental ter em mente que dramaturgia até apenas um elemento integrante da proposta teórica-teatral. Assim, acreditamos que uma análise mais acurada do texto que compõem o espetáculo *500 anos*, possa revelar traços políticos que vão além da obviedade inerente ao tema.

Denise Stoklos declarou que a escolha dos temas de seus espetáculos tinha como proposta um viés humanista. Para tanto, a autora se utilizou do argumento que, no atual momento em que se encontrava, isto é, a década de 1990, a ordem estabelecida era a supervalorização da tecnologia em detrimento das relações humanas. Indo mais adiante, Stoklos ainda considerou que a América Latina passava por uma crise, na qual a materialidade era praticamente inexistente²⁷⁷. Algo que provocou profundas cicatrizes. Se o “ter” bens materiais significa ter acesso à felicidade, logo, o povo latino-americano estava sendo privado da felicidade. Então, o que restaria aos latino-americanos?

Diante do que foi dito, a autora ofereceu uma resposta a tal questionamento que segue na esteira de que o “Teatro Essencial” deveria ser compreendido como um “[...] *fóssil, sambaqui, é arqueológico. Contrapõe-se à mídia, dispensa a tecnologia*”²⁷⁸. Compreendemos a argumentação da autora como uma estratégia que se aproxima da interrupção do político, pois

Na forma dramática, a interrupção do político assume a forma de um abalo do costume ou decepção de um desejo. No teatro pós-dramático, há uma dissolução do simulacro dramático. A desconstrução do simulacro político no teatro significa sobretudo a negação da cilada moralista. Frente à ambiguidade e corrupção do discurso oficial e à desvalorização dos gestos de autenticidade socialmente legítimos, é compreensível que um neomoralismo seja instaurado pelo senso comum, que busca uma moralidade espontânea. Mas se os problemas do poder foram durante muito tempo concebidos no domínio do direito, com seus fenômenos limite que representam a revolução, a anarquia, a guerra, o estado de exceção, hoje a sociedade organiza o poder mais como microfísica, como um tecido em que mesmo a elite política dominante não dispõe quase mais de poder real sobre os processos econômicos e políticos. O conflito político como tal tem tendência a tornar-se abstrato, fugindo a toda representação e portanto cênica.²⁷⁹

²⁷⁷ STOKLOS, Denise. *O maior dentro do menor*. 1992. IN: STOKLOS, Denise. “Teatro Essencial”, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1995, p.46.

²⁷⁸ *Idem, Ibidem*, p.46.

²⁷⁹ KOUDELA, Ingrid Dormien. *Op. cit.*, p. 39.

Acreditamos não ser necessário nos determos na diferenciação entre o que seria o teatro dramático e o teatro pós dramático²⁸⁰, pois este não seria momento adequado para tal discussão desviando o foco de nossa atenção, e também por considerarmos que o Teatro Essencial, em certa maneira, subtrai elementos do teatro pós-dramático, mas não se configura como tal. Nosso foco daqui por diante, será a análise do texto teatral do espetáculo *500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo* buscando compreender de que maneira o conceito de interrupção opera na peça.

Diante da polifonia inerente ao texto da peça *500 anos*, e visando um entendimento mais aprofundado, julgamos ser necessária em nossa análise uma percepção do mesmo mediante uma sobreposição das informações. Embora a temática central do espetáculo esteja pautada nos reflexos do “descobrimento” da América, outros assuntos se mostram subjacentes, mas que se interligam através de um fio condutor, a constatação de uma expressa miséria social que respinga no tocante cultural da sociedade latino-americana.

Ainda que, conforme o que foi publicado pelo jornal “Folha de Londrina”²⁸¹, o espetáculo tenha sido inspirado no livro “Memórias de Fogo”, do jornalista uruguaio Eduardo Galeano, a peça ainda revela traços da subjetividade de Denise Stoklos. Tal informação também foi destacada pelo jornal espanhol *La Vanguardia*,

Stoklos derrocha energía y muestra una notable riqueza de recursos vocales – lo dijo em castellano – y gestuales, posee una indudable personalidad escénica e consigue um alto grado de fascinación, y aunque buena parte del texto suene a obviedad, a oído, elemental, si se quiere, no resulta em ningún momento planfeterio ni demagógico por la honradez, sinceridad y el valor de un mensaje que no por repetido pierde vigencia.²⁸²

Diante do que está exposto, percebemos que na peça *500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo* fica explícita uma mensagem política, porém que não fecha em si. Isto é, não seria apenas um texto teatral que tratava de um tema político bastante debatido e conhecido do público, mas sim, de uma ressignificação da mensagem que passava pela concepção estética. Logo, seria precisamente nesta ressignificação, que carregada de subjetividade, que ficaria evidente a função política da peça.

²⁸⁰ Para um maior aprofundamento acerca deste assunto, SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

²⁸¹ LEITE, Zeca Corrêa, Memórias de Fogo: Espetáculo de Denise Stoklos conta a história da América Latina, *Folha de Londrina*, Londrina, 06 jun.1995.

²⁸², UM ELEGATO por el Tercer Mundo toca la fibra sensible em Sitges, *Jornal La Vanguardia*, Madrid, 14 jun. 1994.

500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo é uma peça que tem como tema central o descobrimento da América, na qual a dramaturgia foi norteadada pela tentativa da desconstrução da memória coletiva. Na visão da autora, não se tratava de uma exploração apenas econômica de países que tiveram suas riquezas naturais saqueadas durante anos. Em concomitância com a exploração econômica, também ocorreu de maneira ainda mais violenta, a aniquilação sistemática e recorrente dos traços identitários ameríndios. Porém, para Stoklos, tal ideia de exploração não ficou reservada apenas ao período colonial da América Latina, uma vez que perdurava até o momento em que a peça foi concebida, mas de forma diferente. Os exploradores não eram mais os espanhóis ou portugueses, e sim as empresas multinacionais, que com o auxílio da imprensa e do poder público, se instalaram no continente disseminando a cultura do consumo exacerbado.

Sendo assim, pudemos perceber que a peça tem em seu enredo pelo menos três temáticas que se desenvolvem de forma não linear, isto é, vão e voltam, se entremeiam, complementam-se. Para nós, tais temáticas seriam: a) o apelo a uma visão humanística da condição da América Latina, na qual, para a autora, contrapõe-se a uma abordagem focada somente na condição econômica do continente; b) os dados históricos do descobrimento da América Latina e sua direta relação com a condição social e cultural do continente 500 anos depois; c) o papel que o teatro pode desempenhar como alternativa na mudança da visão sobre a condição social e cultural do continente, oferecendo outra perspectiva, diferentemente daquela veiculada pela imprensa.

Tendo dito isso, em caráter de panorama sobre a peça, podemos compreender que Stoklos utilizou-se de uma concepção em que a atriz assumia a posição de cidadã latino-americana, a qual clamava poder contar a história do descobrimento da América, mas a partir do viés do colonizado, ou como veremos a seguir, do explorado. Tal dado nos oferece um indício para entendermos a razão pela qual Stoklos se referiu ao texto como um diário de bordo. Metaforicamente, isto significa o registro de alguém, que a bordo de uma embarcação (neste caso, a embarcação seria a América Latina), narrou a sua visão acerca do trajeto de um ponto a outro. Viagem esta que entendemos ser, também metaforicamente, a construção da história da América Latina.

Denise Stoklos dava início ao espetáculo com uma fala sobre os 500 anos do descobrimento da América. Até então, nenhuma novidade aparente. O diferencial fica por conta do viés utilizado pela autora/atriz, na abordagem do tema. Stoklos demonstrou que sua profunda indignação diante da comemoração do descobrimento da América,

advinha da ideia de que a figura de Cristóvão Colombo representava uma empresa que almejava o lucro sem se importar com as consequências. Diante disto, Colombo foi assim caracterizado,

Colombo, Colombo, Colombo representa uma espécie de gnomo, um anão maléfico que conseguiu fazer essa magia negra, essa feitiçaria, essa macumba de manter subdesenvolvidos, por 500 anos, quase todos os países que desenvolveram outros. Colombo é somente uma abreviação para a companhia, a firma, a multinacional, a gang que vem tomando conta da América nestes últimos 500 anos até hoje. **Co** de corrupção, **L** de lucro, **O** de obsessivos, **M** de manter **Bo** nós, bobos. Colombo: **Corrupção e Lucro Obsessivos Mantêm-nos Bobos.**²⁸³

Além ao caracterizar Cristóvão Colombo, assim como pudemos notar, deixou translúcido que a peça não seria apenas sobre o evento do descobrimento em si, e sim sobre uma história que para a autora se assemelhava ao drama vivido pelo personagem da tragédia de Shakespeare, Hamlet. Na história de Hamlet, o fantasma do rei assassinado aparece para o jovem príncipe e relata quem o havia assassinado, seu próprio tio, o qual ainda se casou de sua mãe. Tal delito foi motivado pelo poder, afinal, através deste ato, o tio assassino subiu ao trono. Em paralelo, Denise Stoklos, indicou no texto que assim como o personagem Hamlet, o povo latino-americano, era diariamente “roubado, traído, ameaçado, abusado, menos-prezado, perseguido”²⁸⁴. Contudo, o que mais causava a indignação da autora, seria a consciência que população teria sobre quem era o opressor, e mesmo assim, nada era feito. É neste sentido, que a autora compreendeu que ao problematizar o tema do descobrimento da América através da ótica do “colonizado” estaria, de certa maneira, atribuindo uma nova dignidade ao povo latino-americano.

Constatando que a América Latina desde o momento de seu descobrimento ainda permanecia em um estado de miséria social, econômica e cultural, pois afinal, mudavam-se os tempos, mas a opressão ainda permanecia, porém com outra face. Denise Stoklos defendeu o argumento de que através da peça se contaria, sobretudo, uma história sobre um caos, que já havia começado caótica e ainda permanecia sem heróis. Isto é, em face daquela realidade em pauta na peça, não havia como atribuir a Cristóvão Colombo a alcunha de herói, pois havia sido ele o estopim de toda a miséria que viria. Da mesma forma, a sobrevivência do povo latino-americano também não poderia ser compreendida como um ato heroico, afinal, o que estava em jogo era a dignidade deste povo, algo que a medíocre sobrevivência não garantiria.

²⁸³ STOKLOS, Denise. 500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1992, p.5-6.

²⁸⁴ *Idem, Ibidem*, p.7.

Mas essa peça é caótica porque é sobre uma história em caos, funciona mal como um orelhão mudo, também não está funcionando, e está incompleta, porque trata-se de uma tragédia sem heróis. Eu a escrevi como cidadã, a atriz e diretora acompanham. Imolei, neste momento, minha dramaturgia ao momento: querem ouvir sobre a América-Latina: pois sejamos explícitos – sem adulação, meios, caminhos ou rodeios. Cavalo na arena, no lombo, convindo ao corcoveio da realidade.²⁸⁵

Como já mencionamos, Stoklos optou por uma abordagem em que o passado era constantemente confrontado com o presente, revelando assim uma ideia de continuidade. Isto é, a miséria continuava, porém em outros moldes. Tendo isso em vista, Stoklos cunhou o termo “Colombada” para denominar os efeitos do descobrimento da América.

A colombada²⁸⁶ foi expressa no sentido do texto como um murro, uma bofetada, um soco, uma pancada que consequentemente teria deixado marcas profundas, ou nos dizeres da autora, hematomas evidentes cotidianamente na cara da sociedade latino-americana. As tantas “colombadas” que açoitam os latino-americanos, faz referência à imposição cultural ocorrida no continente, algo que, teria seu início no momento do contato entre europeus e indígenas. Para tanto, Denise Stoklos seguiu pela linha de raciocínio de que os colonizadores, em nome do progresso, representado por uma cultura dita superior, mas que na verdade visava o tão almejado lucro, teriam o “direito” de impor sua cultura. Tal argumentação seguia o viés da desconstrução de ideias conservadoras que defendiam que o acúmulo de capital a qualquer preço. Vejamos as palavras da autora.

Tanta colombada levamos na cara nesse carnaval diário. Há os conservadores que dizem: “Não foi Colombo quem trouxe matança. Os índios já matavam e se escravizavam entre tribos. Colombo veio matando, mas trouxe junto cultura: trouxe Eurípedes, Homero, Shakespeare”. Mas uma cultura que, com todo seu Shakespeare, Homero, Eurípedes, ainda mata? O que nos muda? Trocar uma ideia selvagem de comunidade por um selvagem capitalismo sem ideias?²⁸⁷

O viés desconstrutivo para nós soa bastante sintomático. Ao levarmos em consideração que apenas o tema da peça não pressupõe a ação política, a desconstrução seria, portanto, entendido como uma ferramenta. Da mesma forma, tendo em mente que engajar-se em uma causa significa dar em penhor a sua palavra, compreendemos que Denise Stoklos, através desta peça, estaria prestando seu trabalho à causa da invisibilidade do povo latino-americano.

²⁸⁵ *Idem, Ibidem*, p.7-8.

²⁸⁶ STOKLOS, Denise. *Op. Cit*, p.8.

²⁸⁷ *Idem, Ibidem*, p.8.

Tal situação fica bem clara no momento em que Stoklos, através do texto, propõem a plateia que aquele espetáculo não era um “passa-tempo” e sim, um “ganha-tempo”. E que se alguém que estive ali com o pensamento de divertir-se, aquela não era a ocasião, pois se tratava de uma ação, um clamor à revolução, ou nos dizeres da autora,

As portas deste teatro se abrem para os que queiram abandonar esse navio em chamas. Não pensem nos ratos os que pensem em partir. As velas do naufrágio ético de Santa Maria, Pinta e Niña nos enredam até o pescoço, de onde só podemos sair com ruptura. Pensem na flauta de Hamelim que, na fábula, encanta os perversos e liberta uma cidade. Outra flauta toca lá fora. Ela se chama dominação, inveja, medo, moda, padrão, alienação e omissão. Toca lá fora e chama. Os verdadeiros teatros estão fechados neste momento de guerrilha. Os tabladados mais do que nunca estão instalados como aparelhos de subversão tentando a excelência. Subversão, esta palavra que perdeu seu sentido de poesia grande: sub-**versão**, parando em seu prefixo, virando palavra de segunda classe: **sub**versão. E datada, mas de uma época não resolvida. Que, **subvertente** de si mesma, subverta-se em vida o que agora é morte. E as plateias assumam seu lugar tribúnico, tribal, tripal, tridimensional. Não ao passatempo. Sim ao ganhamento. Abaixo o fascismo dos governos que impõem, dos que botam para baixo, dos que nivelam em mediocridade. Abaixo o fascismo. Quem ficou aceitou o aviso, e as portas deste teatro se fecham agora para uma conspiração. Aqui não será papo de bar, catártico e finalizado em si mesmo, mas panela de pressão, onde fervem sentimentos a fundo, intelecto em pleno uso e ação, clamor à práxis, revolução.²⁸⁸

A resposta à proposta da autora foi assim noticiado pelo jornal espanhol *La Vanguardia*,

A los diez minutos invita a los espectadores – “ya han visto de lo que hablo y como hablo”- que sean “inconformistas” a abandonar la sala. Nadie se va. Al final, bravos arrebatados y cinco minutos de aplausos encendidos.²⁸⁹

Note-se então que a ideia de revolução continuou por se mostrar o tom majoritário do espetáculo. Compreende-se como revolução o ato de contar a história que era tido como comemoração, a partir do olhar do colonizado. É neste sentido que o conceito de interrupção se faz presente. A tônica daquele momento, 1992, era a comemoração dos 500 anos da Descoberta da América. Subvertendo este sentido através de sua peça, Stoklos desejou um “Paramales a América. Desparabéns a América”²⁹⁰. A peça não representava uma celebração e sim brado pela liberdade social, econômica e cultural em nome do povo latino americano.

Convém salientar que, conforme mencionou Silva²⁹¹, durante as comemorações dos 500 anos da chegada de Cristóvão Colombo na América, foi instaurado um intenso debate sobre o termo “descoberta”, ou seja,

²⁸⁸ *Idem, Ibidem*, p.10.

²⁸⁹ UM ELEGATO por el Tercer Mundo toca la fibra sensible em Sitges, *Jornal La Vanguardia*, Madris, 14 jun. 1994.

²⁹⁰ STOKLOS, Denise, *Op. Cit.* p.15.

²⁹¹ SILVA, Helenice Rodrigues da. *Op. Cit.* p.434.

Impregnada [o termo descoberta] de um certo etnocentrismo europeu, essa palavra sugeriria a negação do passado histórico de uma brilhante civilização, que tinha sido aniquilada pelos “conquistadores”. Na visão dos povos da América espanhola, se porventura houve uma descoberta, esta não teria sido obra dos espanhóis. Por que e como se falar de descoberta se essa região do mundo já era povoada por aproximadamente 50 milhões de habitantes antes da chegada dos espanhóis? A lembrança dos massacres dos índios, já denunciados na época por Las Casas, interditava a referência ao termo de descoberta visto que, na realidade, tratava-se não de um descobrimento, mas de uma conquista seguida de um genocídio.²⁹²

Nesta lógica de promover o encontro do passado com o presente, face a face, a autora explicou a proposta do título do espetáculo. A ideia do “fax” representa no contexto da peça, uma leitura do legado deixado por Cristóvão Colombo. O fax seria a tecnologia que representava as instituições modernas, as quais ainda traziam a violência imposta por Colombo. Entretanto, vemos também uma interpretação pela ótica de que o “Teatro Essencial”, por não se utilizar de meios tecnológicos se colocaria como uma vertente humanista. Não há como se negar a presença da tecnologia no decorrer do cotidiano dos anos de 1990, mas na peça Stoklos ressignificou tal ideia. Ou seja, entendemos que ao enviar um fax para Colombo, simbolicamente, estaria expresso o inconformismo do presente em relação ao passado. Acompanhemos a linha de raciocínio da autora.

Receba essa mensagem condensada, sumarizada, resumidinha, curta, sintética contemporânea como um fax. Isso é um fax que alcança você, Colombo, dentro da mágica lógica da teoria da relatividade, do trem de Einstein, onde você, Colombo, correndo há 500 anos da estação, recebe meu fax através das instituições de hoje. Através de todos os presidentes, vice-presidentes, ministros, governadores, prefeitos, deputados, militares, secretários, todas as chamadas e contestáveis autoridades, de todas as organizações, comunicadores que se omitem de promover cultura, porque ali você está, Colombo, em todo e qualquer conformista, conciliador, oportunista e omissivo, e ali você recebe este fax, este funk, este faça algo, este foda-se, este fax de minha máquina que pertence à História do universo, e com a legítima autoridade da arte eu o alcanço por antes e para sempre. Essa minha máquina de criação que pensa, sente, reage e ordena cenas e palavras e idéias.²⁹³

Mas, por que o passado miserável da América Latina, no caso da peça, não era transformado em força para uma mudança social e cultural do presente? Uma vez que o presente tinha os aparatos tecnológicos a seu favor bem como meios de circulação de informações cada vez mais populares?

Denise Stoklos, recorrendo à história, organizou um discurso baseado em diversas citações diretas de diferentes livros e autores. O conteúdo era calcado no destaque às atrocidades cometidas pelos espanhóis no período da colonização, mas também visavam o contraponto com a condição latino-americana dos anos 90.

²⁹² *Idem, Ibidem*, p.434

²⁹³ STOKLOS, Denise. *Op. Cit.*, p.17

“Queima dos seis índios porque eles haviam enterrado as imagens de Cristo e da Virgem Maria. Mas esqueceram de perguntar por que os índios fizeram isso. Eles o fizeram acreditando que os novos deuses poderiam assim fazer suas terras produzirem mais milho e feijão.” Está aqui, nos livros: *Vida de Cristóvão Colombo*, de Samuel Morrison, editado em Boston em 1942. Seguida, por exemplo, da “matança de índios no rio Sinu, porque eles não respeitaram a declaração de posse de terra dos conquistadores. Mas como poderiam os índios sequer discutir a declaração lhe foi lida em espanhol?” Aqui, nos livros: *A América Latina*, de Manoel Bomfim, publicado pela Editora Garnier em Paris, 1905. “E o primeiro massacre de uma rebelião de escravos negros na América, em Santo Domingo. E em 1532, Pizarro, capitão do Imperador Carlos V, luta com sua cavalaria para destruir os Incas, que, por sua parte, não carregava nenhuma espécie de arma.” Quem se importa? Que cansativo. Aqui, nos livros: *História do Equador no Século XVI* por José Maria Vargas, editado pela Universidade Católica, em Quito, em 1977. “Em 1533, o exército de Benálcazar destrói Quito. Em poucos meses, os conquistadores trocam os nomes que regiões receberam há milênios. Em 1546 os espanhóis atacam as minas de Potosí, roubando prata dos Incas. Em 1548 foi a vez de roubar as minas de Guanajuato, na Colômbia.” Em 1992 o assalto não acaba. Está tudo aí, multinacional pra valer, mandando ver. [...] ²⁹⁴

O que nos fica evidente é que a autora entendia que não era a falta de informação sobre aquele passado inglório, afinal, em uma “simples” peça de teatro, foram citadas diversas referências que remontavam o mesmo passado, porém de forma diferente além daquele que era tido como a história oficial. Mas principalmente, como esta informação era tratada.

Entretanto, cabe-nos questionar: se durante o descobrimento e a colonização da América também ocorreram atos de extrema violência contra os indígenas, por que tais pontos não entraram em pauta durante as comemorações oficiais? É a historiadora Helenice Rodrigues da Silva que nos oferece uma diretiva para esta questão. Para a autora, as comemorações de um determinado evento histórico estão diretamente ligados a interesses que operam através de uma lógica política e também ideológicas, assim, a memória passa por um processo de instrumentalização, no qual seleciona-se o que seria cristalizado, e o que seria esquecido. Logo, ao levarmos em consideração, que as comemorações representam as cristalizações das memórias coletivas, as quais se constituem mediante a construção de um discurso em que as situações constrangedoras são paulatinamente e institucionalmente “apagadas” da história, e substituídas por mitos fundadores que indicam o sentido de um orgulho nacional. Sendo assim,

Os abusos da memória estariam ligados diretamente a perturbações e a feridas da identidade dos povos; em outras palavras, às crises identitárias (inseguranças e medo das diferenças). Esses abusos remetem à confrontação da identidade em relação ao tempo e ao Outro. Ao lado dessas “feridas coletivas”, em grande parte simbólicas, encontra-se a violência efetiva, cuja presença se manifesta na fundação das identidades, principalmente coletivas. Essas feridas são assimiladas, na maioria das vezes, em guerras, uma vez que as comunidades históricas se constituíram, em grande parte, por meio de atos violentos (por exemplo: a descolonização de alguns

²⁹⁴ *Idem, Ibidem*, p.19-21

países africanos e, por que não dizer, a descoberta da América, seguida pelo genocídio indígena).

Os acontecimentos fundadores de uma identidade nacional, objeto mesmo de celebrações, pertencem geralmente a essa categoria de ferida coletiva. Associados à manipulação e à instrumentalização da lembrança, os abusos da memória se traduzem, lembra Ricoeur, pela política abusiva das comemorações das grandes datas, caracterizadas tanto pelas glórias como pelas humilhações.²⁹⁵

Sendo assim, Denise Stoklos voltou seu foco crítico ao papel desempenhado pela imprensa, elemento que pode ser considerado como formador e modificador de memória coletiva. Na peça, uma das razões para que uma mudança social e cultural na América Latina não ocorresse residia na função da imprensa na sociedade. Entendemos nos dizeres da autora que a imprensa era tão exploradora quanto às empresas multinacionais e os latifundiários que escravizavam o povo latino-americano. O silêncio com que a imprensa tratava a exploração, a violência (simbólica ou não) denotava a uma estranha perversidade, pois quando tais assuntos eram noticiados, o faziam através do sensacionalismo, o que a colocava na mesma posição que os denunciados.

“Em 1671, o governo da cidade de Nova Iorque, William Berkeley, diz: ‘Agradeço a Deus que não existam aqui nem escolas nem imprensa livre e espero que não existam por cem anos, pois o aprendizado leva à desobediência e heresia e espalha-se no mundo, e a imprensa livre divulga essas idéias’.” Que pena que a imprensa aprendeu tão bem essa lição: até hoje está tão calada. Fica muito mais difícil fazer uma revolução num país em que os meios de comunicação estão tão comprometidos em não romper. Não nos pasmamos mais com nenhum horror. Estamos anestesiados. Nossas dúvidas coletivas, sub-reptícias, sobre se devemos nos indignar com algo que nos aflige eticamente, ou se devemos aceitar como tudo, como tanto, essas dúvidas, nossa mordida cruzada, nossas cáries não são tratadas pela imprensa alienada, mas marteladas por ela com demoninhos do lixo, que martelam cárie com cárie, o sensacionalismo. Assim são tratadas a miséria, a compaixão.²⁹⁶

Mas para Stoklos²⁹⁷, as capilaridades do poder da imprensa eram ainda mais extensas e profundas, pois seria esta imprensa que ditaria, através da capitalização, os parâmetros de circulação de eventos culturais. Em seus dizeres, “*Eventos culturais são considerados importantes pelo tamanho de publicidade que estão pagando na própria imprensa*”²⁹⁸. Contudo, a autora ainda indicou que o teatro deveria questionar estas leis de circulação ditadas pela imprensa e não curvar-se a elas. Com isso, problematizou-se a questão da miséria cultural na América Latina, a qual era entendida pela autora como um preço muito alto a ser pago.

Se uma proposta artística que fosse original e reflexiva, era duramente rechaçada pela imprensa, tanto que no texto, a autora atribuiu aos veículos de

²⁹⁵ SILVA, Helenice Rodrigues da. *Op. Cit.*, p.431

²⁹⁶ STOKLOS, Denise, *Op. Cit.*, p.23

²⁹⁷ *Idem, Ibidem*, p.25.

²⁹⁸ *Idem, Ibidem*, p.26.

comunicação a culpa de haverem poltronas vazias no teatro. Para Stoklos, “[...] *Cada poltrona vazia num teatro com peça de autor latino-americano tem como padrinho um jornalista latino-americano.*”²⁹⁹ Isto é, diante do nefasto panorama proposto pela autora no que se refere ao teatro reflexivo os atores ficavam sem opção, ou se curvavam à televisão, fazendo telenovelas e peças produzidas pelos meios de comunicação, ou então adotariam uma postura independente.

Aliás, a ideia de independência seria o que dita o ritmo do espetáculo. Através dos atos desencadeados pela figura de Cristóvão Colombo, no momento de sua chegada à América, no contexto da peça, o povo latino-americano foi duramente escravizado. Entretanto, não se trata de uma escravidão somente pelo trabalho, mas sim, de algo maior e mais complexo, uma imposição cultural que negaria aos latino-americanos sua própria identidade. Diante disto, a independência não só econômica, mas também a cultural, caracteriza-se na visão da autora, como um ato político que deveria perpassar todas as esferas da sociedade, culminando assim, em uma mudança efetiva da realidade.

O trecho final do espetáculo apontou para a direção de uma inerente posição de resistência, por parte da autora. Em texto, Stoklos argumentou que sua proposta teatral visava unicamente à liberdade e a independência, tanto no processo de criação artística, como no ato de viver na América Latina. Seu objetivo era sempre um ato de comunicação responsável em consonância com uma reflexão aprofundada, com vistas a promover a autonomia de sua plateia. Tendo isso como meta, que Stoklos justificou o fato de não ter seus espetáculos patrocinados, pois isso poderia de alguma forma nublar o real sentido do seu trabalho.

Sendo assim, tendo em vista que,

O teatro pode criar situações nas quais a inocência do espectador é perturbada, colocada em questão. Trata-se de um trabalho (político) através do qual a estética do teatro ilumina as implicações do espectador, sua responsabilidade latente pelo aqui/agora da cena.³⁰⁰

O espetáculo *500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*, em consonância com a proposta teatral do “Teatro Essencial”, que atuando através de um princípio de interrupção, atuava como uma ferramenta prostrada ao elemento político. Ao ressignificar a descoberta da América, Stoklos revelou que as mazelas sociais e culturais do continente teriam suas raízes muito mais profundas do que se imaginava. Mas seria possível medir a força política incutida no espetáculo de Denise Stoklos?

²⁹⁹ *Idem, Ibidem*, p.33.

³⁰⁰ KOUDELA, Ingrid Dormien. *Op. Cit.* p.41.

A repercussão na crítica teatral nos indica algumas evidências interessantes. Segundo o que foi publicado pelo jornal “Folha de Londrina”³⁰¹, na ocasião da chegada do espetáculo em solo paranaense, este que vinha com o peso da crítica alemã indicando que a peça “*é uma amarga chicotada retórica na miséria social do Brasil contemporâneo*”. E ainda complementou com outra citação, também alemã, “*Seu texto arde em chamas – em rebelião contra a miséria e um apelo à humanidade*”³⁰².

Em crítica emitida na Dinamarca, o espetáculo foi assim compreendido,

Um grito de socorro – um grito de dor, raiva e espanto. Uma evocação da memória, das raízes e da cultura antes da chegada de Colombo. Uma peça performática em que texto, corpo/movimento e voz unem passado e presente, história coletiva e individual, teatro e literatura – tudo posto junto por Denise Stoklos. No fundo de seus “500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo” encontra-se uma sensual, dolorosa, irada e extasiante musicalidade. Ela incorpora as metáforas históricas em sua própria história, e assim cria uma verdade pessoal. Combina as críticas aos mitos do Brasil de hoje. Evoca rebeliões contra o poder e injustiça que têm agitado nosso tempo. O espetáculo desafia a plateia – ‘Quem se importa?’ responsabilidade. É ao mesmo tempo incrível, profundamente tocante e tragicamente belo. Denise Stoklos homenageia a vida e a liberdade.³⁰³

Diante do que foi exposto, percebemos que as opiniões internacionais sobre o espetáculo revelavam uma forte verve política. Contudo, na coluna destinada as cartas dos leitores do jornal “O Globo”, encontramos duas referências muito interessantes sobre o espetáculo de Denise Stoklos, que vinham não de uma crítica especializada, mas do público.

“Há tempos acompanho, com indignação, as críticas feitas por Bárbara Heliodora a algumas das melhores peças que já passaram por nossos palcos – caso de “A bofetada”. Mas ela se superou ao analisar o excelente trabalho de Denise Stoklos no espetáculo “500 anos- um fax para Colombo” (José Ricardo de Meireles Seabra Pinto, Rio); “500 anos – um fax para Colombo”, com Denise Stoklos, sensibiliza pela atuação de uma artista preocupada em aprofundar as questões da existência. Queremos dividir com Denise a indignação contra a enfermidade da sociedade. E lamentar que certos críticos não compactuem com o inconformismo generalizado.” (Débora Freire, Rio)³⁰⁴

Portanto, se o público manifestou-se solidário à causa exposta por Denise Stoklos no espetáculo *500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo* tendemos a compreender que a função política indicada na peça, mesmo que de uma forma tímida, surtiu efeitos. Afinal, o objetivo inicial da proposta era essa, atuar politicamente através da estética, com vistas a aproximar o ser humano com o essencial,

³⁰¹ LEITE, Zeca Corrêa. Memórias de Fogo: Espetáculo de Denise Stoklos conta a história da América Latina, *FOLHA DE LONDRINA*. Londrina, 06 jun. 1995.

³⁰² *Idem, Ibidem*, 06 jun. 1995.

³⁰³ JUNCKER, Beth. Politken, 03/09/1992. IN: STOKLOS, Denise. 500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1992, p. 77.

³⁰⁴ *Idem, Ibidem*, p.2.

deixando de lado aquilo que seria dispensável e superficial, revelando a independência do ser.

Contudo, como pudemos perceber mediante os pressupostos indicados pela historiadora Helenice Rodrigues da Silva³⁰⁵, as motivações que norteiam as comemorações nacionais necessariamente passam pela manipulação da memória coletiva, legitimando-a e a tornando plausível. Neste sentido as comemorações consistem “*em retirar o acontecimento passado [para] penetrá-lo nas realidades e nas questões do presente*”³⁰⁶, da mesma forma que representam um exercício de esquecimento e silenciamento instrumentalizado de personagens e de feitos que de alguma maneira depõem contra a ideia de identidade nacional ideal. Diante disso, notemos que as comemorações significam uma ação política e ideológica sobre a memória coletiva que visam um ideal nacional.

O espetáculo *500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*, em nossa interpretação, teve como objetivo a problematização da condição social, econômica e cultural da América Latina naquele presente (1992). Assim, a autora propiciou um espaço de discussão acerca dos abusos da memória, fazendo transparecer que “Se não se deve esquecer, é, também e sobretudo, em razão da necessidade de se honrar as vítimas da violência histórica. É nesse sentido, que se pode falar de memória ameaçada”³⁰⁷.

³⁰⁵ SILVA, Helenice Rodrigues da. *Op. Cit.* pp. 425-438. Disponível em:

³⁰⁶ *Idem, Ibidem*, p.436.

³⁰⁷ *Idem, Ibidem*, p.436.

4. Capítulo 3:

“É possível que existam seres destinados ao amor em primeiro lugar”

4.1 – O Amor se inicia sempre com um encontro

Nos é um ponto pacífico que Denise Stoklos, no decorrer da construção de sua carreira, procurou estar em consonância com temas pujantes ao seu período histórico. Com suas peças, a autora propiciou espaços alternativos para o debate político. Seu posicionamento ideológico e ético configurou-se como fio condutor de uma proposta de teatro baseada na ação sobre o ser humano, ou melhor, com certa pretensão de mudança de uma realidade. Esta crença na humanidade tornou-se uma das marcas mais expressivas do seu trabalho, o que fez com que a artista se debruçasse em temáticas cada vez mais urgentes. Com temas relativos ao humanismo, a artista expandia o seu leque de atuação, não se restringindo apenas a um público localizado em um determinado país ou realidade social. Dito desta forma, entendemos que o conceito de “Teatro Essencial” tende a aproximar diferentes espaços e tempos por tratar de assuntos pertinentes ao humanismo. Quando nos remetemos à ideia de humanismo presente no Teatro Essencial, estamos nos referindo ao ideal da artista de trazer para o palco debates e questionamentos que interajam com os problemas sociais, tornando-os visíveis.

Também se faz importante salientar que os aspectos éticos e ideológicos que permeiam o conceito teatral cunhado por Denise Stoklos ainda pressupõe que, para a autora, o “essencial” representa este diálogo intenso com a humanidade. Logo, o essencial seria a urgência de tratar de temas reais, que afetam pessoas reais, em lugares reais, visando, quiçá, uma mudança real.

Contudo, não podemos medir até que ponto o “Teatro Essencial” de Stoklos conseguiu, de fato, mudar uma realidade. Porém, o intuito da autora ao trazer a tona temáticas que julgava ser urgente, por se tratarem principalmente de debates sobre a natureza humana, nos indica um caminho bastante interessante e profícuo. Com o espetáculo *Casa* de 1990, percebemos uma intenção política problematizadora e calcada na denúncia dos efeitos da padronização dos pequenos atos cotidianos, que culminava na inação e na passividade do ser humano. Todavia, para Stoklos, tal peça dialogava diretamente com o contexto político e econômico brasileiro após o movimento de redemocratização. Fato este, que para a autora, se concretizou uma grande frustração, pois afinal, a redemocratização não representou uma mudança efetiva, pois a maioria dos atores políticos do período ditatorial permaneceu no poder, colocando em xeque o sentido da democracia.

No espetáculo, *500 anos: Um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo* de 1992, o cunho político foi utilizado pela autora de outra maneira. O diálogo

estabelecido entre Stoklos e o seu contexto histórico se mostrou ainda mais latente, pois se trata de uma peça com fortes indícios documentais em que o questionamento voltava-se, enfaticamente, ao “legado” deixado pelo aventureiro genovês - considerado por muitos o descobridor do Novo Mundo - à América Latina. Porém, ainda cabe salientar que este trabalho foi concebido no seio das comemorações que marcavam os 500 anos da chegada de Cristóvão Colombo na América.

Portanto, o cunho político utilizado por Stoklos neste trabalho fica posto na dimensão da denúncia de uma construção e manipulação da memória coletiva no que se refere ao fato histórico em questão. Ou seja, para a autora, não havia razões para comemorações, afinal, inúmeros latino-americanos foram brutalmente assassinados e escravizados durante e após a chegada de Colombo. Contudo, para a autora, o maior complicador residia na ideia de que os latino-americanos ainda continuavam na condição de escravos, não por metrópoles coloniais, mas sim por grandes empresas multinacionais que se instalaram no continente em busca de mão de obra barata e matéria-prima barata. Isto é, um nefasto panorama dos efeitos do capital na submissão de uma nação em nome da ideia da modernização.

Nestas peças em específico, ocorreu um destaque aos efeitos do poder – processo de redemocratização brasileira; ou econômica, através da política da memória - localizado em figuras centrais que atuava com maior ênfase na ideia de cultura. Todavia, em 1994, Stoklos pareceu indicar uma mudança em sua proposta de trabalho. Como já dissemos, o “Teatro Essencial” mostrava-se em uma constante focada no âmbito político, porém, no ano de 1994 um elemento que, até então, se mostrava coadjuvante, revelou-se protagonista. E com ares de espanto generalizado por parte do público e da crítica jornalística, Denise Stoklos apresentou seu novo rebento: *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, uma peça sobre o amor, ou nos dizeres da autora, um romance essencial.

Possivelmente o amor, ou as relações amorosas seja um dos temas mais encenados na história do teatro. Existe um sem número de peças sobre amores “com finais felizes”, regadas de muito romantismo e que muitas vezes levam a plateia às lágrimas com seu clima de encenação de “amor perfeito”. Existem outras histórias que foram, e ainda são encenadas, que trazem uma fusão entre o amor e a tragédia. Juntamente aos beijos e carícias de um casal apaixonado estão o sangue, o assassinato, a traição e a morte, elementos estes que podem representar a ideia de que amor e sofrimento caminham lado a lado. Nesta esteira dos amores trágicos, por vezes, ainda

podem aparecer os amores proibidos. Aqueles amores em que os casais travam batalhas homéricas contra questões sociais, éticas, morais, culturais, econômicas, tendo em vista um único propósito, gozarem da felicidade eterna com seus pares.

O amor também já foi alvo de chacotas nas quais situações as cotidianas dos casais, tais como apelidos, viagens, a fidelidade ou até mesmo diferenças dos amantes são tratadas em tom de comédia. Muitas vezes, neste tipo de encenação, reproduzem-se preconceitos e violências, correndo-se o risco de banaliza-las ou naturaliza-las. Essa reprodução de estereótipos construídos em relação aos amantes ou suas relações podem, com efeito, levantar outros questionamentos tais como a instauração de um ideal de família, um ideal de sociedade ou um ideal de amor. Mesmo que por vezes o tom seja jocoso, o conservadorismo pode aparecer como uma questão latente no que diz respeito ao amor.

Outra possível abordagem em relação ao amor, obviamente, cabe ao sexo. Não foram, e nem são poucas as peças que se utilizam da representação do ato sexual. Algumas vezes de forma mais comedida, outras mais explícitas, o sexo por vezes, teria a função de conjurar a representação máxima do amor, isto é, o momento da entrega mútua, ou não. O sexo também pode aparecer como uma simples descarga de desejo, o prazer momentâneo, o gozar sob qualquer circunstância, mesmo que isto não seja necessariamente a dois. Há que se admitir que o sexo e a sexualidade bem como suas variações têm sido bastante explorados nos espetáculos teatrais, principalmente na atualidade, seja através da ação em si, ou então mediante a narrativa.

São inúmeras as facetas do amor. Elas podem ser representadas das mais variadas formas, contudo, no decorrer dos tempos as relações amorosas mudaram. Tendo isto em vista, levantamos a seguinte questão: Dentro deste vasto universo que se configura o sentimento de amor, o que nos é fundamental para entendermos a abordagem proposta por Denise Stoklos, na peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe?*

Stoklos, em entrevista concedida ao jornal Folha de Londrina na ocasião de estreia do espetáculo no 3º Festival de Teatro de Curitiba, no ano de 1994, destacou “*Amar é só mais um exercício que estamos esquecendo*”[...]³⁰⁸. Diante disto, temos que considerar que, antes de tudo, as diversas formas de representação do ato de amar, para a autora, representaria apenas um elemento dentro de uma lógica social mais complexa.

³⁰⁸ LEITE, Zeca Corrêa, A Subversão do Amor: Denise Stoklos leva Romance-peça sobre o Amor no Teatro Ópera de Arame, *Folha de Londrina*, 22 mar. 1994.

Possivelmente, o amor esteja presente na maioria das sociedades, entretanto, este sentimento não se apresenta da sempre da mesma forma. Nos é um ponto pacífico que Denise Stoklos, com a peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, não colocou em xeque a existência do amor, mas de sobremaneira, buscou ressignificá-lo, e porque não dizer, defende-lo.

Ao lançarmos mão deste viés de análise, calcamos nossa argumentação no levantamento e na problematização de alguns dos possíveis fatores sociais presentes na década de 1990 que poderiam interferir no ato de amar. Assim, destacamos que nossas balizas de perspectiva sobre o texto da peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, escrita, dirigida, coreografada, musicada e com atuação de Denise Stoklos, estreada no ano de 1994, no 3º Festival de Teatro de Curitiba, visam compreender de que forma a linguagem de tal produto artístico dialoga com o contexto histórico em que foi concebido. Da mesma forma, problematizaremos também a concepção de uma postura política proposta pela autora ao tratar da temática do amor, ou melhor, o ato de amar naquela dada conjuntura social, posicionamento este que compreendemos ser o objetivo central da obra, fazer do ato de amar uma subversão.

Com vistas a nos ajudar a interpretar o significado do ato de amar na década de 1990 estaremos nos apoiando nos autores Alain Badiou e Zigmunt Bauman. Consideramos haver uma aproximação nas linhas de pensamento destes autores, pois, conforme veremos a seguir, ambos corroboram com a ideia de que o amor, ou os relacionamentos amorosos na contemporaneidade adquirem o significado de uma mera “troca comercial”. Ou melhor, para tais autores, a lógica capitalista ficaria evidente nos relacionamentos amorosos na medida em que os indivíduos veriam no outro uma possibilidade de satisfazer os próprios desejos. Neste sentido, o outro se torna um simples “objeto”, sendo inclusive - quando não atente os desejos do indivíduo – passível de substituição.

Acreditamos ser de grande importância oferecer ao leitor um fio condutor, um possível caminho de discussão, uma pequena trilha neste universo que se descortina diante nós quando o assunto é o amor. Um percurso que nos auxilie na construção de uma possível interpretação da peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* de Denise Stoklos. Ainda no sentido de fixarmos nossas balizas de interpretação, destacamos que nossa análise pauta-se, fundamentalmente, no texto utilizado na peça, bem como nas críticas jornalísticas da época e em entrevistas concedidas pela autora na ocasião de estreia do espetáculo. Infelizmente, não tivemos acesso à encenação do

espetáculo, nem mesmo através de fotografias, algo que nos impossibilita de fazer o cruzamento entre a palavra (texto teatral) e ação (atriz em cena e configuração cenográfica). Reportemo-nos então ao Festival de Teatro de Curitiba.

4.2 – Festival de Teatro de Curitiba: A vitrine do teatro brasileiro.

Uma obra de arte não pode ser entendida como apartada de seu contexto social, político e cultural. Na obra, na maioria das vezes, encontram-se impressas, implicitamente ou explicitamente, as contradições de um dado período histórico. É justamente por isso que as obras de arte, que aqui entendidas como fontes históricas, apontam para um novo prisma em relação à sociedade. Voltar nosso olhar para a relação entre o artista, a obra e o seu contexto de produção e circulação permite-nos ter acesso a diferentes problemáticas sejam elas conceituais ou então sociais. Dito de outra maneira, tendo a obra em primeiro plano, pode-se oferecer um olhar diferente sobre uma dada sociedade, ou então sobre os conceitos em voga na arte naquele contexto.

Mas se invertermos a lógica, isto é, ter em primeiro plano o contexto histórico em que a obra de arte foi concebida, descortina-se outra perspectiva que se refere ao modo como os elementos sociais, políticos, econômicos e culturais estariam impressos na obra. Neste sentido, trata-se necessariamente de uma questão metodológica. No que concerne à análise da obra de Denise Stoklos *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, identificamos dois pontos importantes: a) uma perceptível mudança temática em relação ao conjunto de peças anteriores da autora; b) a obra *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* como parte integrante de um projeto maior da autora, a ampliação do conceito de “Teatro Essencial” para a ideia de “Arte Essencial”.

Compreendemos também que a obra *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* trouxe à carreira da autora outra possível perspectiva artística. Conforme destacamos nos capítulos anteriores, uma característica que marcou a carreira Denise Stoklos foi a sustentação de uma postura de contínua busca por uma perspectiva autoral calcada possibilidade de inserção e afirmação no campo teatral, tendo vista uma certa “independência” em relação ao mercado, e à concepção estética.

Tendo como forças motrizes a “independência” – tanto financeira como artística - e a “busca incessante pela originalidade” Stoklos, juntamente com a estreia do espetáculo *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, também apresentou ao público brasileiro seus trabalhos em outros campos estéticos. O “Teatro Essencial”, portanto, foi posto em uma posição de maior transitoriedade nas diferentes linguagens artísticas.

Com trabalhos marcantes no campo teatral, Stoklos era tida pela imprensa brasileira e internacional como um dos grandes expoentes artísticos da época. Da mesma forma, em suas turnês, sejam elas nacionais ou então internacionais, era bastante

frequente a atriz apresentar-se em sessões praticamente lotadas. Diante de tal panorama, no ano de 1992, Denise Stoklos foi convidada pelo então diretor artístico do evento, Sebastião Milaré, para apresentar-se na mostra oficial do 3º Festival de Teatro de Curitiba.

Conforme aponta Neto e Costa³⁰⁹, a primeira edição do Festival de Teatro de Curitiba foi realizada em 1992, sob iniciativa privada dos empresários locais – na época, estudantes de graduação - Leandro Knofholz, Victor Aronis, Cassio Chamecki, Carlos Eduardo Bittencourt e César Heli Oliveira, os quais perceberam haver uma carência de eventos culturais na capital paranaense. Desta forma, para seus idealizadores, o evento poderia, talvez, oferecer uma possibilidade de mostrar ao público paranaense peças teatrais consagradas no âmbito nacional.

A iniciativa dos jovens idealizadores do Festival de Teatro de Curitiba pode ser entendida como uma resposta ao ambiente político e econômico brasileiro dos anos 1990. É sabido que o então presidente da República, Fernando Collor de Melo, promoveu um dos maiores desmontes da produção cultural no Brasil. Medidas como o sequestro do dinheiro das cadernetas de poupança apontou para a eclosão de uma gigantesca crise econômica no país, afastando consideravelmente os investidores da área cultural. Da mesma forma, com a crise econômica instaurada, houve uma vertiginosa queda de público nas salas de teatro.

Porém, o golpe de misericórdia ao fomento da produção cultural brasileira veio da aprovação do decreto 8.029, enviado pela Presidência ao Congresso Nacional, presidido por Nelson Carneiro, no dia 12 de abril de 1990, o qual assim versava,

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte lei:

Art. 1º É o Poder Executivo autorizado a extinguir ou a transformar as seguintes entidades da Administração Pública Federal: [...]

II - Fundações:

- a) Fundação Nacional de Artes - FUNARTE;
- b) Fundação Nacional de Artes Cênicas - FUNDACEN;
- c) Fundação do Cinema Brasileiro - FCB;
- d) Fundação Nacional Pró-Memória - PRÓ-MEMÓRIA;
- e) Fundação Nacional Pró-Leitura - PRÓ-LEITURA;
- f) Fundação Nacional para Educação de Jovens e Adultos - EDUCAR;
- g) Fundação Museu do Café,³¹⁰

[...]

³⁰⁹ NETO, Ignácio Dotto, COSTA, Marta Morais da. Entreatos: Teatro em Curitiba de 1981 a 1995, Curitiba – PR: Editora do Autor, 2000, p. 87.

³¹⁰ BRASIL, Lei N°8.029 de 12 de abril de 1990, Legislação Federal. Sítio eletrônico internet - planalto.gov.br. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8029cons.htm

Além da extinção das fundações que destacamos, a lei também previa a dissolução da EMBRAFILME, empresa estatal criada durante a Ditadura Militar com o intuito de produzir e distribuir os filmes nacionais. Diante disto, percebemos que o cenário cultural brasileiro de 1990 sofreu um duro golpe. Durante este período, ficou ainda mais difícil produzir espetáculos, pois o apoio financeiro teria de partir, na maioria das vezes, da iniciativa privada.

A criação do Festival de Teatro de Curitiba propiciou ao público paranaense uma possibilidade de ter acesso aos espetáculos de maior representatividade no âmbito nacional. Para um evento desta magnitude, os idealizadores do evento contaram com o aporte financeiro do Banco Bamerindus. No que diz respeito à infraestrutura e logística do evento, coube à Prefeitura Municipal de Curitiba arcar com tal responsabilidade. Ainda segundo Almeida³¹¹, o prefeito em exercício na ocasião, Jaime Lerner, havia sinalizado o interesse em aumentar o número de espaços culturais na capital paranaense, e a ideia de a cidade sediar um festival de alcance nacional teria impulsionado a construção de um novo teatro. Dito isto, juntamente com a primeira edição do Festival de Teatro de Curitiba, também foi inaugurado o espaço cultural Ópera de Arame. No dia 29 de março de 1992, o grupo Ornitorrinco, sob a direção de Cacá Rosset, sobe ao palco do recém-inaugurado teatro Ópera de Arame com a peça *Sonho de uma noite de verão*, um clássico do dramaturgo inglês William Shakespeare, dando início ao Festival de Teatro de Curitiba, considerado atualmente como um dos principais festivais teatrais do Brasil.

Ainda vale salientar que a Prefeitura Municipal de Curitiba, fez do festival um dos pilares para a construção da ideia de “Curitiba: Cidade-Modelo”. Segundo Almeida³¹², o I Festival de Teatro de Curitiba, não se destacou apenas pela qualidade das montagens, mas fundamentalmente pelas estratégias de *marketing* que visavam fazer do evento, e de Curitiba, uma vitrine para todo o Brasil.

Foi, portanto, neste interim que Curitiba passou a gozar do valor de dois “títulos”, os quais são utilizados até os dias atuais. Mediante as pesadas estratégias de *marketing*, passaram a referir-se ao Festival de Teatro de Curitiba, como o maior festival de teatro do Brasil, e através da vinculação do evento ao calendário oficial de festividades da Prefeitura, associou-se também o “título”: “Curitiba: A Capital do

³¹¹ Idem, Ibidem, p.28.

³¹² Idem, Ibidem, p.33.

Teatro”. Segundo Almeida³¹³, a festa de lançamento do Festival acentuou ainda mais as intenções políticas que emanavam do evento.

A estratégia de *marketing* do Festival, tendo em vista a credibilidade política, levou para a sua festa de lançamento, o prefeito de Curitiba, Jaime Lerner, seus principais companheiros políticos, bem como os patrocinadores atuais e ainda futuros investidores. Foi mediante a fórmula de “*festas recheadas de políticos influentes, teatros lotados, cachês garantidos, patrocinadores de peso e o marketing de cidade-modelo*”³¹⁴ que o Festival de Teatro de Curitiba buscou atender duas demandas políticas daquele momento.

A primeira diz respeito à questão do fomento de atividades culturais em Curitiba, a qual visava preencher a falta de eventos culturais de grande porte na capital paranaense. Foi desta maneira que Curitiba teria se inserido de forma cabal no circuito cultural brasileiro, se autointitulando, a capital nacional do teatro³¹⁵. Em segundo lugar, o surgimento Festival também atuou como uma ferramenta política em outra frente a qual tinha em vista a aumentar, ainda mais, a visibilidade de Curitiba perante as escalas nacional e internacional. Para tanto, adotou uma estratégia de marketing baseada na auto-atribuição de outro título de peso “Curitiba: Cidade Modelo”.

Se existia um objetivo político intrínseco ao evento, indubitavelmente, no decorrer do festival, paulatinamente tal meta ganhou força. O festival trouxe para Curitiba as companhias de teatro mais importantes da época, os diretores mais respeitados e um número significativo de atores consagrados, seja no teatro ou na televisão. Mas talvez o dado mais importante, atraiu o olhar dos investidores. Desta forma, o festival teria provocado uma ruptura na lógica de circulação dos grandes espetáculos brasileiros, deslocando-os do eixo Rio-São Paulo para a capital paranaense.

Realizado em 1993, a segunda edição do Festival de Teatro de Curitiba, contou com um investimento financeiro significativo. Segundo Neto e Costa³¹⁶, o evento teve um investimento de US\$ 1 milhão de dólares, sendo que deste montante, USD\$ 400 mil foram destinados para a divulgação pela mídia. Mais uma vez, a empresa proponente do Festival, *Arte de Fato*, teve o apoio da Prefeitura Municipal de Curitiba, a qual contribuiu com cerca de USD\$ 55 mil.

³¹³ Idem, Ibidem, p.33.

³¹⁴ Idem, Ibidem, p.33.

³¹⁵ NETO, Ignácio Dotto, COSTA, Marta Morais da. Entreatos: Teatro em Curitiba de 1981 a 1995, Curitiba – PR: Editora do Autor, 2000, p. 87.

³¹⁶ NETO, Ignácio Dotto, COSTA, Marta Morais da. Entreatos: Teatro em Curitiba de 1981 a 1995, Curitiba – PR: Editora do Autor, 2000, p. 89.

O Festival de Teatro de Curitiba teria surgido tendo como um de seus objetivos centrais, condensar em um só evento os melhores espetáculos produzidos no Brasil (na primeira edição, o que ficou representado foram as melhores produções do eixo Rio-São Paulo, apenas) entre os anos de 1991 e 1992. Porém, outro eixo norteador do evento também era a formação de público.

A primeira questão a ser salientada neste sentido é que o evento além de contar com as apresentações dos grupos teatrais, também promoveu oficinas e palestras sobre a arte teatral. Tanto na primeira edição quanto na segunda, foram oferecidas oficinas, palestras, seminários, debates e exposições, elementos estes que visavam à formação de um público mais crítico e atento às montagens. Na primeira edição do Festival, o jornalista Aimar Labaki foi convidado para coordenar a Oficina de Crítica Teatral, a qual visava fomentar o debate acerca do desenvolvimento cultural a partir do teatro. Somando-se as apresentações dos espetáculos teatrais e a realização da oficina, o I Festival de Teatro de Curitiba, também ofereceu ao público a Mostra Internacional de Teatro em Vídeo e a Exposição Internacional de Fotografia de Palco.

Indubitavelmente, o Festival de Teatro de Curitiba representou um importante capítulo para a história do teatro nacional durante os primeiros anos da década de 1990. Tal importância fica assinalada pelo fato de o evento ter conseguido deslocar geograficamente, pelo menos no período de realização do Festival, as principais produções teatrais brasileiras do eixo Rio-São Paulo para Curitiba. Diante disso, o Festival de Teatro de Curitiba, em certa maneira, reposicionou a capital paranaense diante do cenário cultural brasileiro.

Se, portanto, um dos objetivos centrais da realização de um festival que movimentava uma quantia significativa de dinheiro e de público era a de fazer da capital paranaense uma vitrine para o teatro nacional, cabe-nos perguntar: quais eram os critérios estabelecidos pela organização do festival para que um espetáculo fosse considerado como a elite da produção nacional? Em partes, já apontamos algumas possíveis respostas para este questionamento, tais como o sucesso de público que estes espetáculos teriam representado em seus locais de produção. Entretanto, existia ainda outro fator, a ideia de que cada edição do festival era norteador em um tema gerador.

Na primeira edição do Festival de Teatro de Curitiba, a organização optou não por um tema gerador em si, mas priorizou o aspecto da direção. Diante disso, o Festival foi organizado em torno do trabalho dos treze melhores diretores e encenadores do Brasil naquele período.

Na segunda edição do Festival de teatro de Curitiba, em 1992, o enfoque temático adotado pela organização visava à encenação. O que se viu não foram espetáculos com a mesma temática, e sim justamente o contrário, temas que muitas vezes, mostravam-se conflitantes. Contudo, mesmo com temáticas relativamente diferentes entre si, o que aproximava as peças selecionadas para o Festival era a linguagem cênica, a qual, segundo Almeida³¹⁷, tinha em vista a inovação, bem como as tendências contemporâneas de encenação.

Acreditamos que ao remontarmos minimamente os princípios políticos e artísticos que nortearam a criação do Festival de Teatro de Curitiba, tenhamos oferecido ao leitor um possível caminho de análise da importância do evento para o cenário do teatro nacional na década de 1990. Mesmo que questões políticas, por vezes, tenham se sobressaído às questões artísticas, o Festival de Curitiba mostrou-se como uma importante “vitrine” da produção teatral nacional. Visto que as condições financeiras e políticas estavam inclinadas para um período de baixa produção artística, o Festival de Teatro de Curitiba propiciou uma “rota de fuga”, uma alternativa viável, tanto para o público como para a classe artística.

Sendo assim, compreendemos que fazer parte da programação do Festival de Curitiba, poderia representar para os atores e diretores uma forma de reconhecimento, garantindo não somente prestígio perante a classe, mas fundamentalmente, a possibilidade de financiamento para projetos futuros. Embora cada edição do festival tivesse em sua proposta um tema gerador, percebemos que, majoritariamente, foram apresentadas nos eventos produções oriundas do eixo Rio-São Paulo. Isto é, estas peças que haviam sido sucesso de público e de crítica em um contexto extremamente competitivo tal como a região sudeste, poderiam ser entendidas como a elite do teatro nacional.

Diante do que foi exposto, duas questões que ainda se fazem pertinentes seriam: Se o Festival de Teatro de Curitiba representaria uma importante vitrine do teatro nacional, quais foram as razões que propiciaram a inserção da proposta teatral de Denise Stoklos neste tão seletivo contexto? Da mesma forma, tendo em vista que um dos princípios que norteiam o “Teatro Essencial” seria justamente o diálogo intenso com o tem presente, quais eram os elementos artísticos e ideológicos explorados por Denise Stoklos na peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe?*

³¹⁷ Idem, Ibidem, p.54.

De antemão, talvez um ponto que aproxime o Festival de Teatro de Curitiba, com o trabalho de Denise Stoklos em 1994, seja uma perspectiva de mudança adotada por ambos. Vejamos, portanto, como estas histórias se cruzaram.

4.3 - “Caminhos e figuras do Teatro Brasileiro”:

Para a cidade de Curitiba, o mês de março significava apenas uma coisa, mês do Festival de Teatro de Curitiba. Período de muita badalação e de gente famosa circulando pela cidade. A maior parte das notícias veiculadas na mídia local dizia respeito à programação e a organização do evento. Tamanha era a euforia, que o público formava generosas filas nos pontos de venda de ingresso. Enfim, o mês de março, para o público curitibano e para a mídia local representava o mês do teatro.

Conforme pudemos evidenciar, esta “tradição” curitibana foi lentamente construída através de um bem arquitetado esquema de marketing. Foram alguns bons milhares de dólares gastos em propaganda, tanto na mídia impressa como na televisão e no rádio. Adotando o *slogan* amplamente divulgado, “Festival de teatro de Curitiba: A vitrine do teatro nacional”, a organização buscava firmar-se como um dos principais eventos do segmento artístico do teatro no âmbito nacional e também atuava a favor do enaltecimento da imagem da capital paranaense como um importante polo cultural para o Brasil.

Contudo, o período que antecedeu a realização da terceira edição do festival, foi marcado pela circulação de informações de que o evento corria o risco de não acontecer, por razões de ordem financeiras. Seguramente, no ano de 1994, a recém-criada “tradição” curitibana correu o sério e concreto risco de ser quebrada.

Os meses que antecederam o III Festival de Teatro de Curitiba foram marcados pela tensão na mídia local: afinal o Festival aconteceria ou não? Como poderia um evento do porte do Festival de Teatro de Curitiba simplesmente não acontecer? Diante do real e iminente risco do Festival de 1994 ser cancelado, diversas especulações foram veiculadas na mídia local. Porém, conforme destacou Almeida³¹⁸, a situação teria ficado periclitante devido a duas razões, uma de ordem financeira e a outra que dizia respeito à própria composição da equipe organizadora do evento.

No ano de 1994, o principal provedor de recursos, o Banco Bamerindus, retirou seu patrocínio, por razões as quais não conseguimos remontar por falta de fontes. Diante disso, a comissão organizadora se viu em uma situação bastante delicada, ou seja, não havia dinheiro suficiente para a realização de um evento de mesmo nível de qualidade alcançado nas edições anteriores.

³¹⁸ Idem, *ibidem*, p.75.

Mas os problemas não eram apenas financeiros, também existia uma tensão que perpassava a própria comissão organizadora. Segundo Almeida³¹⁹, por questões pessoais e internas, Yacoff Sarcovas, o diretor artístico da segunda edição do Festival, rompeu relações com a empresa *Arte de Fato*, a qual organizava o Festival de Teatro de Curitiba, levando consigo um dos fundadores do evento, César Heli. O reflexo deste rompimento foi que o Festival, que tinha em sua comissão organizadora, pessoas relativamente inexperientes na área administrativa e para piorar sem verbas, ficou em uma posição bastante desconfortável.

Visando a solução dos problemas administrativos que discutimos anteriormente, e principalmente, galgando a reestruturação do evento, foi anunciado pela organização o nome daquele que substituiria Yacoff Sarcovas na direção artística do Festival, o renomado e conceituado crítico de cinema e teatro paulista, Sebastião Milaré. A escolha de Milaré para a direção artística do Festival, de certa forma, devolvia ao evento o prestígio necessário para a sua realização. Sebastião Milaré era visto como um dos principais críticos teatrais da época, tendo tal nome de peso na organização, possivelmente, garantiria ao Festival a credibilidade necessária perante a classe teatral, a sociedade, e fundamentalmente, diante dos possíveis investidores.

Com parte dos problemas resolvidos, ainda faltava uma peça importante, o dinheiro. Segundo foi noticiado na imprensa local da época, as empresas paranaenses Grupo Positivo e TV Paranaense, o grupo paulista “Editora Abril” e a Prefeitura Municipal de Curitiba³²⁰, arcaram com os custos para a realização do III Festival de Teatro de Curitiba. Outro fator importante foi que, diante das turbulências que atingiram a organização do evento, a empresa que organizou as edições anteriores do festival, a *Arte de Fato*, foi extinta, dando lugar a recém-criada “FTC”, sob a administração de Victor Aronis, Leandro Knophfolz e Cássio Chamecki³²¹, empresa esta que organiza o Festival de Teatro de Curitiba até os dias atuais.

Com problemas financeiros e operacionais superados, a terceira edição do Festival de Teatro de Curitiba ocorreu entre os dias 14 a 28 de março de 1994. Pode-se dizer que em termos de estrutura de funcionamento, a organização repetiu a fórmula das edições anteriores, ou seja, a mostra oficial seguia uma temática norteadora. No que concerne aos eventos paralelos, mais uma vez foram oferecidos ao público, uma mostra

³¹⁹ Idem, Ibidem, p.75.

³²⁰ Idem, ibidem, p.393.

³²¹ Idem, ibidem, p.75.

cinema que privilegiou filmes nacionais, o ciclo de debates com o tema “A dramaturgia e o fenômeno cênico”, dois colóquios organizados pela Seção Brasileira da Associação Internacional de Críticos de Teatro, com os temas “Os novos caminhos do Teatro” e “Melaine Klein na dramaturgia”, e também uma exposição de fotografias organizada por Vânia Toledo, com o tema “Personagens Femininos”.

Em entrevista ao jornal *Gazeta do Povo*, em 27 de março de 1994, o diretor artístico do evento, Sebastião Milaré, assim apresentou o projeto do III Festival de Teatro de Curitiba,

Quando nós fomos convidados, eu propus um projeto que seria ideal para este festival. De início, minha preocupação era fazer um painel bastante abrangente, não das tendências, mas da realidade do teatro brasileiro, indo inclusive procurar mais espetáculos em outros estados, abandonando bem mais o eixo Rio-São Paulo. Infelizmente a questão toda levantada com a retirada do antigo patrocinador e a busca de novos patrocinadores retardou tudo e o projeto inicial teve que ser abandonado. Mas não o espírito dele. O espírito, de acordo com o tema proposto, “Caminhos e figuras do Teatro Brasileiro”, significa realmente pegar não as tendências, o que deixaria o festival mais centrado no experimentalismo da busca de linguagens. Todo experimentalismo já tem um antecedente no Brasil, já tem um caminho aberto. Como o teatro brasileiro é muito rico, muito variado, muito vital no sentido da imaginação, da invenção e tudo mais, o que eu propus foi que se abrisse esse leque de estéticas de linguagens de teatro numa mostra, para confrontá-las.³²²

De início, percebemos que Sebastião Milaré trouxe “novos ares” ao festival. Sua proposta teve como ponto central estabelecer um panorama da realidade do teatro brasileiro, diferentemente das edições anteriores, que focaram na ideia de vitrine. Isto é, trata-se de uma mudança significativa nos critérios de seleção dos espetáculos. O projeto proposto por Milaré, através do tema “Caminhos e figuras do teatro brasileiro”, não focava apenas na repercussão ou no sucesso tanto de público como de crítica dos espetáculos, mas sustentava-se, principalmente, na tentativa de representar a vasta pluralidade das linguagens estéticas existentes no Brasil. Diante disso, foram selecionados para o III Festival de Teatro de Curitiba dezessete espetáculos, sendo que desta vez, outras modalidades de teatro foram contempladas, tais o como teatro de bonecos, a modalidade do musical e o teatro de rua.

Outra proposta de Sebastião Milaré para o Festival de Teatro de Curitiba foi a ideia de descentralização das produções, ou seja, na terceira edição do evento houve uma maior representatividade de espetáculos oriundos de outros estados brasileiros, tais como Paraíba e Minas Gerais, visando a quebra da hegemonia do eixo Rio-São Paulo. A terceira edição do Festival de Teatro de Curitiba propiciou ao público a oportunidade de ter acesso a peças produzidas em outras regiões brasileiras, porém, isso não significou

³²² DEZ dias de emoção no palco e plateia, *Gazeta do Povo*, 27 mar. 1994.

que as produções do eixo Rio-São Paulo não tivessem sido selecionadas para o evento, até porque, indubitavelmente, os estados de São Paulo e Rio de Janeiro, representavam um dos mais importantes polos culturais brasileiro. Com direção de Antunes Filho, o renomado Grupo Macunaíma, levou a Curitiba um sucesso da década de 1960. Trata-se da remontagem do espetáculo “Vereda da Salvação”, o qual abordava a temática dos bóias-frias brasileiros. Porém, segundo Almeida³²³, esta montagem não foi bem recebida pelo público curitibano, sendo considerada como uma das decepções do festival.

Outra peça que repercutiu negativamente foi “Unglauber” de Gerald Thomas, apresentada na Ópera de Arame. Gerald Thomas foi o único diretor a participar das três edições do festival e suas apresentações, desde a primeira edição, dividiam o público e a crítica, porém, nesta edição, seu espetáculo foi considerado o pior do festival. Ainda no sentido de decepções, a peça que abriu a Festival de Teatro de Curitiba de 1994, “Vestido de Noiva”, texto de Nelson Rodrigues, direção de Luis Arthur Nunes e com Malu Mader e Luciana Braga no elenco, obteve apenas 39,06 % da aprovação do público. A decepção teria sido tão grande que a jornalista Marcia Fontana, do jornal Gazeta do Povo, chegou a publicar a dura constatação “*“Vestido de Noiva” é um engano...*”³²⁴.

Por outro lado, no sentido de provocar uma feliz surpresa ao público e à crítica, o diretor Romero Andrade Lima marcou sua presença no III Festival de Teatro de Curitiba com três espetáculos. Batizado como “Trilogia”, Lima colocou as artes plásticas e música como base da manifestação dramática. Tendo como fio condutor temas religiosos concebidos pelo viés do imaginário nordestino, “Trilogia” era composta pelas peças “*Auto da Paixão – Doze Cânticos de Amor e Morte*”, a qual remontava a vida de Jesus Cristo, desde a anunciação até a ressurreição. A segunda peça, “*Bandeira da Divina Graça – Quinze Cânticos de Amor e Inocência*”, a qual se utilizava da técnica de “quadros vivos” tinha como mote principal a vida da Virgem Maria. E fechando a trilogia, “*Malo – Nove Cânticos de Amor e Perdição*” espetáculo este que celebrava Dionísio (visto como um demônio). Segundo Almeida³²⁵, o que mais marcou a concepção de Romero Andrade de Lima foi a beleza plástica do espetáculo,

³²³ Idem, ibidem, p.87.

³²⁴ FONTANA, Marcia, Onde foi parar Nelson Rodrigues? Gazeta do Povo, Curitiba, 19 mar.1994, Cultura G, p.31, IN: ALMEIDA, Geraldo Peçanha de, OP. Cit p.76

³²⁵ Idem, Ibidem, p.81.

onde o sacro e o profano se confundiam, permeadas por elementos do erudito e do popular.

Se o objetivo de Sebastião Milaré era oferecer ao público do Festival uma ideia da pluralidade estética do teatro brasileiro notamos que neste sentido as temáticas dos espetáculos apontaram justamente para este fim. Conforme pudemos perceber, diversas opções estéticas foram contempladas pelo diretor artístico. Contudo, o próprio Milaré, em entrevista ao jornal paranaense *Gazeta do Povo*, salientou um ponto importante em relação ao teatro brasileiro,

Cult G – No primeiro ano do festival, as pessoas ficaram um pouco assustadas com os espetáculos, que tinham muito visual, efeitos sonoros, um quê circense, mas não tinham texto nem grandes interpretações. Este ano se viu uma coisa bem diferente. Você acha que isso é uma virada no teatro nacional?

Milaré-Talvez seja em parte uma virada que se está produzindo no teatro e em parte no próprio critério de seleção. No que se refere à virada, o que a gente está percebendo nestes dois últimos anos é que há uma tendência a uma volta ao texto. O espetáculo do Gerald Thomas, “Unglauber”, denuncia bem isso na própria obra do Thomas: de uma maneira ou outra ele tenta contar uma história desta vez. O teatro está, não só no Brasil, mas em todo o mundo, se “reacomodando”. Todo esse período de teatro sensorial, gestual, tudo mais, foi um período necessário, enriquecedor. A volta ao texto não significa mais estar com o texto como dez anos atrás, por exemplo. Significa voltar com o texto mas, já com um acréscimo muito grande no sentido do corpo, da movimentação cênica, no sentido do uso do palco.³²⁶

Na análise do crítico Sebastião Milaré, o teatro brasileiro, nos primeiros anos da década de 1990, estava retomando o caminho da valorização do texto. Entretanto, assim como podemos observar nas palavras de Milaré, peças com elementos gestuais, ou então sensoriais foram mais frequentes, fato este, que para nós, estava diretamente ligado a uma espécie de experimentalismo, tanto em questões estéticas, como no trabalho do ator, que se aproximava-se muito mais da performance. Neste sentido, concordamos com o crítico que os espetáculos eram mais visuais, e que isso não significava um retrocesso ou uma crise no teatro. Pelo contrário, este movimento mais performático no teatro, por assim dizer, possibilitou uma renovação das linguagens utilizadas em cena. Ainda para Milaré,

Eu acho que chegou um ponto de amadurecimento do teatro brasileiro. Nesta geração que hoje está começando a se consolidar realmente – falo de encenadores como Gabriel Vilela, de atores e atrizes jovens, que começaram há menos de dez anos pra cá – alguns, despontaram com muito impacto, tentando destruir os códigos por destruir, mesmo sem conhecer. O que a gente percebe hoje é que eles já amadureceram e que a plateia passou a contar muito para eles. Eles começaram a perceber cada vez mais que a coisa estética se torna muito mais interessante na medida em que se tem cumplicidade com o público. Não adianta você fazer e ficar fechado no palco. Por outro lado, a gente vê, por exemplo, o Márcio Vianna, que veio com “O Futuro Dura Muito Tempo”, que é um trabalho que eu classifico com experimental também, porque parte de uma dramaturgia não-convencional, na parte

³²⁶ DEZ dias de emoção no palco e plateia, *Gazeta do Povo*, 27 mar. 1994.

de texto, na experimentação de linguagem feita pelos atores, pelo diretor. Mas o próprio Márcio confessou que este é o espetáculo mais convencional dele, provando aquilo que eu disse; já é uma forma de amadurecimento. E é claro que toda esta fase anterior dele enriquece muito, permite a ele que chegue a este ponto de concentrar uma emoção muito grande e jogar para a plateia e ter esta emoção devolvida para o palco.³²⁷

Este movimento de “volta” ao texto, isto é, a valorização dos aspectos dramaturgicos, bem como do trabalho do ator, o qual o teatro brasileiro vivenciou no início da década de 1990, na visão de Milaré, representou uma profunda mudança na relação que o público estabelecia com o espetáculo. Para o crítico, este “distanciamento” do texto foi necessário, para que então o público pudesse ter acesso a outras linguagens estéticas. Um possível reflexo disso foi, talvez, uma plateia mais crítica e mais atenta aos elementos que compõem a peça, exigindo, portanto, uma constante renovação estética e textual por parte dos diretores e atores no momento de concepção das montagens.

Diante disso, destacamos que foi precisamente neste ponto que as histórias de Denise Stoklos e do Festival de Teatro de Curitiba começaram a se cruzar. Para compreendermos melhor este cruzamento ampliamos um pouco mais nosso campo de visão, isto é, remetamo-nos à temática utilizada em alguns espetáculos presentes no III Festival de Teatro de Curitiba, incluindo a peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* de Denise Stoklos.

Uma temática que, de certa maneira, se destacou nesta edição do Festival foi a dos dramas sociais. Isto é, seriam peças voltadas à reflexão dos problemas sociais, os dramas existenciais da sociedade, como por exemplo, as questões relativas à identidade, gênero, ou violências simbólicas, assim como a condição social do indivíduo. Nesta temática destacamos as peças “Sra. Klein”, montagem inspirada na vida e obra de Melanie Klein, seguidora controversa do psicanalista Sigmund Freud, que discutia os conflitos existenciais do universo feminino sob o aspecto da psicanálise, “Quadrimatzi” que apresentava ao público uma narrativa bastante simples, porém, extremamente densa sobre as múltiplas faces e fraquezas do ser humano e “O Futuro Dura Muito Tempo”, peça que trouxe para a cena um assassinato que chocou o cenário intelectual. Tratava-se da morte da esposa do filósofo Louis Althusser, ato cometido pelo próprio filósofo.

Foi, portanto, neste interim que Denise Stoklos apresentou seu espetáculo *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, nos dias 21 e 22 de março de 1994, na Ópera de Arame. Conforme anunciamos anteriormente, para nós, este espetáculo

³²⁷ Idem, Ibidem.

possui um caráter diferenciado na carreira da artista. Segundo a mídia da época, em termos cênicos, a estrutura da peça permaneceu a mesma, isto é, os princípios do Teatro Essencial, tais como o cenário praticamente sem nenhum elemento, texto, coreografia, música e direção assinadas por Stoklos e o apurado trabalho de mímica, foram a espinha dorsal do espetáculo. Diante disso, o que teria de diferente o novo espetáculo de Stoklos, para que esta pudesse ser considerada como um diferencial na carreira da artista?

Denise Stoklos, em seus primeiros trabalhos, desde quando introduziu o texto em seu método teatral, manteve certa constante em relação aos temas utilizados. Tanto que, conforme pudemos perceber ao analisarmos o conceito de “Teatro Essencial”, para a autora, os temas deveriam buscar incessantemente a revolução social. Um dos objetivos centrais do trabalho de Denise Stoklos seria o de que a plateia não ficasse passiva diante de seus espetáculos, ou seja, os temas eleitos para as montagens estavam diretamente ligados ao presente da sociedade. Na visão da autora, seriam estes temas pujantes para toda a sociedade, logo, universais.

Associado a isto temos ainda a postura da artista adotada fora dos palcos. Isto é, um posicionamento que visava a independência artística e financeira em suas produções. Assim como já indicamos anteriormente, Stoklos acreditava que a independência - isto é, o fato de produzir sozinha seus espetáculos buscando na maioria das vezes não depender de outra fonte de renda a não ser a sua própria, estava intimamente ligada a liberdade no processo de criação. Logo, no método criado pela autora percebe-se uma postura de diferenciação, e em certa maneira livre, no cenário teatral daquele contexto, método este chamado “Teatro Essencial”. Porém, elencamos um fator de suma importância, Denise Stoklos no ano de 1994 completava 25 anos de carreira.

Tendo isso em vista é que lançamos mão de uma possível leitura do que representou a peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* de 1994 para a carreira de Denise Stoklos. De antemão, compreendemos que esta peça estava localizada em um plano mais amplo e complexo da carreira da autora, ou seja, talvez se tratasse de novos ares para o conceito de “Teatro Essencial”. Ao analisarmos as fontes relacionadas ao período, identificamos que concomitantemente a estreia do novo espetáculo de Stoklos a autora também indicou um movimento de ampliação do conceito de “Teatro Essencial” para outras linguagens estéticas como a literatura, a fotografia e o cinema. Esta ampliação, em nosso entendimento, foi uma maneira de se

“comemorar” os 25 anos de carreira de Denise Stoklos e de dar uma visibilidade ainda maior ao conceito do Teatro Essencial.

Em meados de fevereiro de 1994, o Jornal do Brasil publicou na capa do caderno “B”, sessão dedicada aos assuntos culturais e artísticos, uma reportagem sobre o trabalho de Denise Stoklos. A matéria assinada pela jornalista Teresa Karabtchevsky, e que levava um título bastante sugestivo, “*Bloco do eu sozinho: Denise Stoklos reaparece, se multiplica por cinco, lança livro, monta peça, produz filme, canta e expõe fotos*”³²⁸, configura-se como um importante indício para compreendermos o status do conceito de “Teatro Essencial” em 1994.

Antes de tudo, cabe aqui uma ressalva de suma importância. Em nossas pesquisas não identificamos, seja por parte da mídia, ou por parte da crítica especializada, ou até mesmo em trabalhos científicos, alguém que se propôs a analisar a carreira de Denise Stoklos através da ideia de “fases”. Para nós, Stoklos, através do conceito de “Teatro Essencial” buscava dialogar direta e intensamente com temas tidos por ela como importantes para a sociedade, logo, a autora atentava para temas do presente. Sendo assim, consideramos que 1994 revelou-se, não como uma nova “fase”, mas sim como ampliação do conceito de “Teatro Essencial” em direção a outras linguagens artísticas. É, portanto, munido deste argumento que podemos analisar de forma mais acurada a repercussão da inserção destes novos elementos ao conceito de “Teatro Essencial”.

Para Teresa Karabtchevsky, o talento polivalente e múltiplo de Denise Stoklos não era uma novidade, até porque isso era uma constante nos trabalhos anteriores da autora.

Com agenda internacional cheia de compromissos, volta e meia a atriz, mímica, diretora, escritora e, mais recentemente, cineasta e fotógrafa Denise Stoklos aporta por aqui para uma temporada. Acostumada a dirigir, iluminar e escrever seus próprios espetáculos, Denise desta vez se superou: produziu uma exposição de fotos, um filme de média-metragem, um romance, uma peça teatral e um show de música. É o verdadeiro bloco do eu sozinho.³²⁹

Isto é, no que concerne ao teatro, não era nenhuma novidade o posicionamento polivalente de Denise Stoklos, até porque esta era uma das mais importantes características do Teatro Essencial. A novidade consistia, portanto, que juntamente com

³²⁸ KARABTCHEVSKY, Teresa. *Bloco do eu sozinho: Denise Stoklos reaparece, se multiplica por cinco, lança livro, monta peça, produz filme, canta e expõe fotos*. Jornal do Brasil, Caderno B, 14 fev. 1994, p.1-6.

³²⁹ Idem, Ibidem, p.1-6.

o teatro, outros talentos foram apresentados pela autora. Agora romancista, fotógrafa, musicista e cineasta.

Antes de estrear a peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, Stoklos inaugurou, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, uma exposição com 19 fotografias coloridas e 18 em preto e branco. Tal exposição, nomeada “Scenes of Singing”, estava diretamente ligada a outro projeto de Denise Stoklos, o cinema. As fotografias expostas no MAM remetiam a cenas do filme “Nina Simone sings for us”, uma média metragem, filmado em 16 milímetros concebido e dirigido por Denise Stoklos. Infelizmente, em nossas pesquisas, não conseguimos encontrar elementos visuais da exposição de fotografias de Denise Stoklos, e nem mesmo do filme *Nina Simone sings for us*. Sem dúvidas, se pudéssemos ter acesso a tais fontes, poderíamos remontar de maneira muito mais aprofundada estes projetos da autora.

O filme em questão era uma homenagem à cantora negra norte-americana de jazz e blues, e também ativista do movimento pelos direitos civis estadunidenses Nina Simone, a qual morreu em 1993, vítima de um câncer de mama. Segundo Stoklos, “*No filme, tentei fazer uma coreografia da atmosfera afetiva da voz de Nina. É como se o movimento da câmera coreografasse o movimento da atriz que interpreta Nina.*”³³⁰ Não tivemos acesso ao filme de Stoklos, porém, nossas fontes nos permitiram apenas compreender que a autora teria selecionado algumas músicas relativas à diferentes períodos da carreira de Nina Simone, e com isso “coreografado” a câmera na medida em que outra atriz interpretava o papel da cantora.

No que se refere à temática do filme, Denise Stoklos, assim se pronunciou, “*Essa cantora americana me permitiu falar da sensualidade de uma mulher de 61 anos, que nos põe em contato com um mundo sensorial sem limites.*”³³¹ Porém, o que pudemos perceber foi um impasse na estreia do filme. Segundo Karabtchevsky³³², a obra cinematográfica de Stoklos estrearia em março de 1994 no Festival Internacional da Finlândia. Contudo, para Zeca Corrêa Leite³³³, jornalista do jornal Folha de Londrina, o filme seria lançado, primeiramente, na Universidade do Novo México em Albuquerque, Estados Unidos. Sendo assim, não podemos confirmar o local e a data precisa do lançamento do média-metragem de Stoklos, e nem se esta obra circulou no Brasil.

³³⁰ PONZIO, Ana Francisca, Denise Stoklos mostra Nina Simone cantando, *Folha de São Paulo*, 6 jun, 1994.

³³¹ Idem, *Ibidem*, s/p.

³³² Idem, *Ibidem*, p.1-6.

³³³ LEITE, Zeca Corrêa, A Subversão do Amor: Denise Stoklos leva Romance-peça sobre o Amor no Teatro Ópera de Arame, *Folha de Londrina*, 22 mar. 1994.

No que tange a exposição “Scenes of Singing”, observamos que o público brasileiro pôde conferi-la em dois momentos. Primeiramente, em fevereiro de 1994, no Rio de Janeiro, no espaço do Museu de Arte Moderna, e depois, em junho do mesmo ano, no Espaço Banco Nacional de Cinema em São Paulo. Porém, a exposição de São Paulo, contou com apenas 19 fotografias, diferentemente do que havia ocorrido no Rio de Janeiro a qual foi organizada com 49 fotos. Quando indagada sobre a experiência de aventurar-se pelos caminhos da fotografia, Denise Stoklos pronunciou que *“Dirigindo minhas peças teatrais, percebi que tenho um olhar que enfoca e enquadra, como uma câmera de fotografia ou cinema”, [...] “Quando menina, também fiz experiências fotográficas, que agora retomo com mais preparo”*.³³⁴

Sendo assim, o que percebemos é que as “comemorações” de 25 anos de carreira de Stoklos poderiam levar a uma ampliação do conceito de Teatro Essencial. Neste sentido, revelou-se no Teatro Essencial uma perspectiva de transbordamento. Ou seja, os preceitos do conceito de Teatro Essencial, de certa forma, para a autora, reverberam em outras linguagens artísticas. Segundo Karabtchevski,

Denise percorre os assuntos de forma inesperada. Responde a perguntas sobre fotografia falando de teatro, cinema e música. “A minha primeira experiência com fotografia foi na adolescência. O teatro e a literatura foram atividades mais contínuas. A música foi uma coisa correlata”.³³⁵

Tendo em vista esse “transbordamento” do conceito de Teatro Essencial em virtude dos 25 anos de carreira da autora, é que voltamos nosso olhar para outro projeto de Denise Stoklos, a música. Conforme já destacamos, Stoklos em outros momentos, já havia composto canções para seus espetáculos, bem como tocado alguns instrumentos em cena, porém, a autora não teria dedicado um espetáculo exclusivamente para o gênero musical. Foi então que no final de 1993, estreou na Finlândia o espetáculo “Jardim de Meteoros”, ou melhor dizendo, um show de “música essencial”.

Segundo foi relatado por Karabtchevski³³⁶, para Stoklos, a concepção do espetáculo “Jardim de Meteoros” fundamentava-se na seguinte questão,

Nesses 25 anos, comecei a fazer a minha própria música, já que o verbo que uso no teatro é muito musical, ele não tem uma característica linear, de um teatro tradicional. Ele representa a natureza afetiva das situações.³³⁷

Tendo em vista que Denise Stoklos no teatro atuava de maneira independente, essa característica a autora também imprimiu no espetáculo “Jardim de Meteoros”.

³³⁴ Op. Cit. s/p.

³³⁵ Idem, ibidem, p.1-6

³³⁶ Idem, ibidem, p.1-6

³³⁷ Idem, ibidem, p.1-6

Segundo Stoklos, era bastante difícil definir qual o estilo musical era apresentado no espetáculo.

“Eu não sei, não poderia dizer. E é melhor eu nem procure. Como estou fazendo um trabalho a partir de uma busca minha, estou procurando usar de nenhuma reprodução”, [...] Como sempre, ela extrai de suas próprias experiências de “ritmo, de espaço, da nossa brasilidade” o que chama de novo formato musical. Sua música não é *new age*, não é rock, não é samba. É algo como a *melange* pós-moderna. [...] ³³⁸

O espetáculo musical “Jardim de Meteoros” era embebido em uma das principais característica do trabalho de Stoklos, a independência autoral, tanto que chegou a advertir, “*Eu não quero reproduzir algo*”³³⁹. A autora, já havia mostrado sua proximidade com a música e instrumentos musicais, em entrevista ao Jornal Gazeta do Povo, revelou “*Eu estudei piano, acordeon, violão em Irati, mas nunca experimentei compor para meus textos*”³⁴⁰, porém, o diferencial de “Jardim de Meteoros” era que a autora se utilizou muito mais da música eletrônica. Para tanto, foram utilizados um *sampler*, um sintetizador, bateria eletrônica, computadores, além de sua própria voz em suas composições. Ainda segundo Karabtchevski, Stoklos

“fechou-se num estúdio e até na hora de ligar a parafernália recorreu a temperamento independente. “Ninguém me ensinou a mexer nos botões porque eu não queria que aquilo se tornasse um elefante branco nas minhas mãos”[...]”³⁴¹

Durante nossas pesquisas, buscamos maiores informações sobre a estreia do musical Jardim de Meteoros no Brasil e o que encontramos foram algumas notícias esparsas e nenhuma crítica sobre a realização concreta do espetáculo. Havia sim, muita expectativa, os jornais, tanto paranaenses quanto outros de circulação nacional, noticiaram a novidade proposta por Denise Stoklos. Segundo o Jornal do Brasil³⁴², o espetáculo estrearia em São Paulo, no mês de maio de 1994. Já os jornais paranaenses Folha de Londrina³⁴³ e Gazeta do Povo³⁴⁴ trouxeram a informação que Jardim de Meteoros estrearia na cidade natal da autora, em Irati, porém, sem data prevista. De qualquer forma, não podemos afirmar, se de fato, o espetáculo chegou a acontecer no Brasil.

Contudo, as “comemorações” aos 25 anos de carreira de Denise Stoklos não ficaram restritas apenas às experiências com a música e com a fotografia, a autora

³³⁸ Idem, Ibidem, p.1-6.

³³⁹ DENISE Stoklos faz última apresentação esta noite. *Gazeta do Povo*, 22 mar. 1994.

³⁴⁰ DENISE Stoklos faz última apresentação esta noite. *Gazeta do Povo*, 22 mar. 1994.

³⁴¹ Idem, Ibidem, p.1-6.

³⁴² Idem, Ibidem, p.1-6.

³⁴³ LEITE, Zeca Corrêa, A Subversão do Amor: Denise Stoklos leva Romance-peça sobre o Amor no Teatro Ópera de Arame, *Folha de Londrina*, 22 mar. 1994.

³⁴⁴ DENISE Stoklos faz última apresentação esta noite. *Gazeta do Povo*, 22 mar. 1994.

também deu um indicativo que poderia atuar na área das artes plásticas. Segundo Stoklos, “*Agora só faltam as artes plásticas que tenciono trabalhar ainda no futuro. Não quero adiantar nada só que deve ser uma instalação*”³⁴⁵, todavia, durante nossas pesquisas, não conseguimos encontrar indícios de que tal projeto tenha se concretizado.

Diante disso, para nós, uma peça fundamental para compreendermos o contexto dos 25 anos de carreira de Denise Stoklos, foi o lançamento da obra literária “*Amanhã Será Tarde e Depois de Amanhã Nem Existe*”, a qual também foi adaptada por Stoklos para o teatro. Esta também não foi a primeira experiência da autora com a literatura, afinal, Denise Stoklos já havia publicado em 1992 o livro “*Tipos*”³⁴⁶, um livro com textos e poesias da autora. De qualquer maneira, “*Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*”, diferenciava-se pelo fato de se tratar de um livro de romance.

Esta publicação chegou ao Brasil em março de 1994, no Rio de Janeiro, sendo que o lançamento ocorreu na Bookmakers, na Biblioteca Nacional. Alguns meses mais tarde, em junho do mesmo ano, Stoklos também disponibilizou tal obra em São Paulo. O lançamento da obra ocorreu no Espaço Banco Nacional de Cinema. Segundo Karabtcheski, “*Em seu livro, mais uma vez [Denise Stoklos] tenta fugir da linguagem linear. Para isso, escreveu um romance diagramado verticalmente.*”³⁴⁷. Em relação à sua proposta de diagramação vertical do livro, Stoklos argumentou, “*Eu conto a experiência vivida verticalmente por eles que vivem por muito tempo na horizontal*”³⁴⁸. Além da novidade relativa à diagramação, outra questão interessante apresentada por Stoklos, é que o texto não possui vírgulas em sua concepção.

O lançamento oficial do romance “*Amanhã Será Tarde e depois de Amanhã nem Existe*” em terras paranaenses ocorreu na Sorveteria La Basque, no dia 21 de março de 1994, logo após apresentação da peça homônima ao romance no Festival de Teatro de Curitiba. A presença de Denise Stoklos, e sua *Arte Essencial*, no Festival foi noticiada com grande entusiasmo pela mídia local, afinal, Stoklos era considerada naquele como um ícone, ou melhor, um grande expoente do teatro não somente nacional, mas também, internacional. Contudo, há que se fazer uma ressalva importante. Em suas entrevistas, releases e escritos, Denise Stoklos fazia questão de se autoproclamar uma artista paranaense, e principalmente, de Irati. Todavia, um dos

³⁴⁵ DENISE Stoklos faz última apresentação esta noite. *Gazeta do Povo*, 22 mar. 1994.

³⁴⁶ STOKLOS, Denise. *Tipos*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1992.

³⁴⁷ KARABTCHEVSKY, Teresa. *Bloco do eu sozinho: Denise Stoklos reaparece, se multiplica por cinco, lança livro, monta peça, produz filme, canta e expõe fotos*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 14 fev. 1994, p.1-6.

³⁴⁸ DENISE Stoklos faz última apresentação esta noite. *Gazeta do Povo*, 22 mar. 1994.

debates mais intensos que perpassou o III Festival de Teatro de Curitiba girava em torno da razão pela qual, diferentemente das edições anteriores, não haver nenhum espetáculo paranaense no Festival.

Quando questionado, Sebastião Milaré, o diretor artístico do Festival, assim se defendeu,

CULT G – Nos anos anteriores, sempre era incluído ao menos um espetáculo de produção paranaense. Por que não houve nenhum este ano?

Milaré - Não teve um pouco pela falta deste tempo, do atropelo como teve que ser feito o festival. Eu conheço pouco do teatro paranaense, não sou daqui, mas dos grupos que conheço eu tinha cogitado a Cia. Bombom, de Londrina, que é de altíssimo nível. Eu sabia que eles estavam com um espetáculo novo, não tinha visto, mas eu acredito muito na companhia. Só que este espetáculo já havia sido apresentado em Curitiba, e o critério do festival – e aí é uma coisa da instituição festival – é de trazer espetáculos que não tenham sido apresentados aqui. Então foi eliminada a Cia. Bombom. Aí já não havia mais tempo de sair para ver outras companhias. Foi uma questão de tempo.³⁴⁹

Destacamos que mediante estas palavras de Milaré, o objetivo do Festival (como instituição) pautava-se na apresentação de espetáculos que não tivessem circulado no Paraná. Tal posicionamento remonta claramente a condição de “vitrine” atribuída ao evento, contudo, vale destacar, não se travava unicamente de uma vitrine teatral, mas também um evento que visava projetar Curitiba e o Paraná no cenário cultural brasileiro e internacional. Foi, portanto, neste sentido que a jornalista Adélia Maria Lopes manifestou sua indignação perante a suposta “falta de tempo” para o teatro paranaense no Festival de Teatro de Curitiba, algo que para ela, revelou muito mais um caráter lucrativo, do que propriamente artístico.

Um grito parado no ar

Fica no ar uma frustração: a ausência do teatro paranaense nesse panorama nacional. Organizado em caráter privado, o festival não está atrelado diretamente às benesses oficiais para seguir sua carreira. Seu patrocínio é da iniciativa privada. E com certeza torna-se uma instituição, ganhando a mesma projeção que o Festival Internacional de Londrina, No entanto, o norte paranaense jamais deixou de abrir espaço para os grupos locais. Qualquer que seja a justificativa dos mentores do festival de Curitiba, ela não aplaca a gritante ausência da produção local.³⁵⁰

Neste sentido, entendemos que no caso de Stoklos, era indiferente a naturalidade da autora, pois afinal, o espetáculo havia sido concebido não somente fora do Paraná, mas, fundamentalmente, fora do Brasil. O release da peça *Amanhã Será Tarde e depois de Amanhã nem existe*, de início destacava justamente a representatividade internacional de Denise Stoklos,

³⁴⁹ DEZ dias de emoção no palco e plateia, *Gazeta do Povo*, 27 mar. 1994.

³⁵⁰ LOPES, Adélia Maria Lopes, Caminhos e figuras do Teatro brasileiro, *Estado do Paraná*, 27 mar. 1994.

A arte de Denise Stoklos é hoje reconhecida e admirada em todo o mundo, da China aos Estados Unidos, da Rússia à Argentina, da Suécia a Cuba. O crítico Michael Meiger, da cidade de Colônia (Alemanha), assim retratou nossa atriz multimídia e seu “teatro essencial”: “Teatralidade pura. Com a alegria incansável, descobre nas camadas profundas os significados da realidade e muda nossos hábitos de ver as coisas. Ela encanta, confunde, espante. Suas peças são criadas através de processos de anos. O objetivo é o equilíbrio entre o movimento linguístico e corporal.”³⁵¹

Compreendemos, portanto, que foi precisamente esta representatividade que aproximou Denise Stoklos do III Festival de Teatro de Curitiba, realizado em 1994. Para nós, isso se mostra bastante evidente por conta da temática do evento, “Caminhos e Figuras do Teatro”. Nesta edição, os espetáculos selecionados representariam não apenas os espetáculos de maior sucesso, mas também apontavam para tendências, bem como novas linguagens estéticas utilizadas no teatro nacional naquele contexto.

Para nós, o Festival de Teatro de Curitiba, está além de apenas um evento em que diversas companhias teatrais apresentavam seus mais recentes trabalhos. Há que se considerar o Festival como uma instituição dotada de motivações tanto artísticas como políticas. Sem dúvidas, o evento conseguiu atrair os olhos da mídia nacional, e por vezes, da mídia internacional. Para as companhias selecionadas para o festival isso poderia ser extremamente positivo em dois sentidos. De um lado tínhamos a precária condição econômica brasileira, fato este que influenciava diretamente no financiamento de novas produções, sendo assim, o Festival poderia atrair novos investidores dispostos a bancar novos projetos. Por outro lado, o evento também atuava como uma forma de “reconhecimento” aos melhores espetáculos nacionais daquele período. Com critérios de seleção que, por vezes, podem ser vistos como duvidosos, mas mesmo assim, compreendemos que o Festival atuou como um importante dispositivo para circulação de grandes espetáculos fora do eixo Rio-São Paulo.

Se, portanto, o Festival representava uma espécie de reconhecimento, naquele momento, não havia lugar mais propício para o “Teatro Essencial” de Stoklos. Os 25 anos de carreira de Stoklos foram marcados pela transitoriedade da autora com outras linguagens artísticas tais como a música, a literatura, o cinema e a fotografia.

Contudo, no que se refere ao teatro, em nossa percepção, notamos uma mudança bastante significativa por parte da autora, mudança esta de ordem temática, mas não de postura política. Conforme foi publicado no jornal *Gazeta do Povo*,

Denise Stoklos tem seu próprio teatro. Seu próprio estilo. “Eu vou contra a maré”, define. Assim, se logo após a ditadura, o importante era falar, questionar, ela partiu

³⁵¹ ALMEIDA, Geraldo Peçanha de, *Palco iluminado: 10 anos de história do festival de teatro de Curitiba*, Curitiba: Editora UFPR, 2005, p.85.

para a mímica. Agora, quando a moda é o gestual, Denise bota a boca no trombone e fala.³⁵²

Assim como já destacamos, Sebastião Milaré diagnosticou no teatro brasileiro um afastamento do gestual em direção a uma forte tendência de retorno ao texto, desta forma, Denise Stoklos, com a peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, em certa maneira, “compactuou” desta perspectiva. Quando colocamos esta compactuação entre aspas, o fazemos no sentido literal, pois neste espetáculo Denise Stoklos apontou para uma supervalorização do texto, segundo o jornal *Gazeta do Povo*, “*Diferente de outras peças suas, onde o forte foi a mobilidade corporal, desta vez, Denise está quase imóvel, lendo o texto de um caderno que traz na mão.*”³⁵³ Mesmo com espetáculo em que um dos pontos fortes de Stoklos, o corpo, deu lugar ao texto, *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, ficou em segundo lugar na avaliação do público, marcando 88,51% de conceitos ótimos.

Já para o crítico Nelson de Sá, o espetáculo de Stoklos não teria funcionado. Um dos elementos que mais chamou a atenção de Nelson de Sá foi a postura da autora em relação aos seus 25 anos de carreira, para o crítico, tais comemorações soaram como “auto-elogio”. Nos dizeres de Sá,

"Amanhã Será Tarde e Depois de Amanhã Nem Existe" deveria ter sido a grande atração do Festival de Teatro de Curitiba, que termina amanhã. Era uma das poucas exceções, numa mostra concentrada quase que inteiramente nas grandes peças apresentadas em São Paulo, no ano passado de "Auto da Paixão", de Romero de Andrade Lima, a "Vereda da Salvação", dirigida por Antunes Filho. A novidade, a atração seria "Amanhã Será Tarde". Não foi. O teatro essencial de Denise Stoklos confirmou-se, outra vez mais, um teatro do ego. Um teatro, não de Dionísio, mas de Narciso. No caso, antes e durante a cena. Antes, por conta de um vídeo que mostrou passagens da atriz em diversos países onde se apresentou. Em todas elas, algum elogio ou auto-elogio. Senão pelas palavras de algum crítico, então de algum artista local. Ou ainda pelo patético registro do que teria sido a duração dos aplausos, depois de uma ou outra apresentação (dez minutos na Suíça, 15 minutos na Argentina etc.). [...] Escrito, dirigido, musicado, narrado, declamado, interpretado por Denise Stoklos, o espetáculo carrega um pouco além da conta na sua pregação aos mortais. Concentrando-se num casal de amantes –ambos feitos por ela, obviamente– "Amanhã Será Tarde" é a história de um grande amor e de como todo o resto do mundo, que teria uma vida medíocre, deve seguir o exemplo. Não bastasse a autoveneração e o simplismo, a verdade é que o grande amor apresentado em "Amanhã Será Tarde e Depois de Amanhã Nem Existe" não cola.³⁵⁴

Diante de tais evidências, acreditamos ter indicado ao leitor um panorama do contexto em que Denise Stoklos e o seu “Teatro Essencial” estavam inseridos. Nosso percurso até o momento visou localizar o conceito proposto pela autora, entendido por nós como uma instituição, no espaço e no tempo, fazendo-o dialogar com o seu

³⁵² DENISE Stoklos faz última apresentação esta noite, *Gazeta do Povo*, 22 mar. 1994.

³⁵³ DENISE Stoklos faz no palco um depoimento sobre o amor, *Gazeta do Povo*, 20 mar. 1994.

³⁵⁴ SÁ, Nelson de, Stoklos encena Narciso em novo espetáculo, *Folha de São Paulo*, 26 mar. de 1994.

contexto histórico, revelando assim, suas continuidades, as discontinuidades e também as contradições. Portanto, no intuito de alargar nosso horizonte de análise, é que nos reportaremos ao conteúdo textual da obra *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, pois desta maneira, também conseguiremos atender a outra demanda, ou seja, compreender o “Teatro Essencial” como um produto estético que dialoga com o seu contexto histórico. Sendo assim, convido o leitor para adentrarmos no universo amoroso de Denise Stoklos.

4.4. Vamos falar de Amor.

Não poderíamos começar de outra forma nossa análise, senão nos debruçando na construção de uma interpretação do sentimento de amor proposto no contexto da peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* de Denise Stoklos. Para tanto, se faz importante atentarmos para determinados aspectos estruturais perceptíveis no texto, ou seja, a estrutura básica do texto. Um primeiro ponto substancial refere-se à questão de que o texto não possui vírgulas, sendo assim, destacamos que não se trata de um erro de nossa parte no momento da transcrição das fontes.

Ainda neste sentido, este texto escrito por Stoklos, como veremos, apresenta uma interessante combinação de palavras, algo que para nós, evidencia a já referida supervalorização do texto. Ou seja, a combinação de palavras, que muitas vezes nos remete a uma estrutura que lembra à rimas, seria parte integrante da estética do espetáculo. De certa forma, esta estrutura textual já fazia parte do arcabouço teórico do Teatro Essencial, tanto que o crítico alemão Michael Meiger, assim se referiu aos textos de Stoklos,

[...] Ela é uma perfeccionista que sabe encenar a coreografia da língua. Sentenças soam desmanchadas, reproduzidas, repetidas, ‘desenhar palavras’ ela chama a esse processo. As ‘pinturas vocais’ impressionam através de sua plasticidade (sopradas/bafejadas). “Love e Liebe” são exemplos dessas partículas, mas também ‘Mein Gott’ ou ‘Enough’. Uma vez pronunciadas, elas são imediatamente desestruturadas, multiplicadas e ficam independentes.”³⁵⁵

Outro ponto a ser destacado é o concernente a estrutura narrativa do texto. O texto *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* foi estruturado a partir de 18 outros textos menores, que aparentemente não correspondem a uma narrativa linear. Apresentam-se como fragmentos, os quais nos dão uma nítida ideia de que aqueles momentos relatados textualmente poderiam ser talvez, lembranças marcantes de um casal. Contudo, essa aparente fragmentação narrativa, em nosso entendimento, corresponde à uma opção estética adotada pela autora no texto, a qual fundamenta-se na representação das diferentes facetas, e em diferentes circunstâncias, daquilo que aproximava as personagens, o amor.

Assim, advertimos ao leitor que nossa opção metodológica foi a de subdividir o conceito de amor apresentado por Denise Stoklos no texto *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* em categorias analíticas, as quais foram identificadas por nós. Destacamos também que não analisaremos os fragmentos individualmente, pois em

³⁵⁵ ALMEIDA, Geraldo Peçanha de, *Palco iluminado: 10 anos de história do festival de teatro de Curitiba*, Curitiba: Editora UFPR, 2005, p.85.

nosso entendimento, as categorias que apresentaremos a seguir, por vezes mostram-se recorrentes na estrutura geral do texto. Ainda cabe salientar que esta opção metodológica apenas foi possível porque a narrativa de Stoklos, neste texto especificamente, não se apresenta de forma linear. Existe, portanto, certa independência entre os fragmentos, mas que aproximam-se mediante um fio condutor, as diferentes manifestações amorosas. Portanto, a título de conhecimento, apresentamos as categorias analíticas relativas ao amor que utilizaremos em nossa abordagem. 1- O amor como conceito de cumplicidade; 2 – O Amor e a subversão; 3– a subversão no sexo.

Como já mencionamos anteriormente, Stoklos declarou que o ato de amar era apenas mais um exercício que havia sido esquecido naquela conjuntura de meados de 1990. Mas poderia o sentimento de amor simplesmente ser “esquecido”? Claramente, para nós, a declaração da autora se configura como uma metáfora, na qual subentende-se como um indicativo de que o amor, ou o ato de amar, teria sido soterrado, mascarado, por valores meramente subjugados à uma lógica de mercado.

A autora, no texto introdutório da peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, estabeleceu a tônica do texto da seguinte forma,

É possível que existam seres destinados ao amor em primeiro lugar. E que com a expressão amorosa de seu mútuo encanto pela humanidade de que são feitos rompam todos os limites a que estamos sujeitos. Mesmo os da morte dessa em vida que experimentamos com a miséria a falta de interesse de estímulo a competição a banalização.³⁵⁶

Já de início, percebemos que a autora mostrava certa esperança em relação ao amor. Porém, também notamos que Stoklos estaria se referindo a uma categoria de amor ligada à ideia de humanidade. Isto é, a autora elenca um tipo de sentimento que estaria além das regras e instituições sociais, ou melhor, econômicas. Desta forma, para Stoklos, a sociedade estaria em uma condição de “morte em vida”, a qual era fomentada pela competição e pela banalização seguindo os moldes capitalistas, algo que, na visão da autora, não corresponderia ao sentimento de amor.

Nos dizeres de Stoklos, o amor deveria expressar o encanto pela humanidade, isto é, um sentimento que colocaria o sujeito para além dos pressupostos sociais e econômicos, denotando um ideal utópico de unidade mediante o amor. Interpretação esta que fundamentamos a partir da expressão “é possível”, a qual foi utilizada pela autora. Contudo, para Stoklos, esta seria apenas uma forma de se abordar o amor, ainda havendo outras.

³⁵⁶ STOKLOS, Denise. *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1994. P.5.

É possível que existam seres destinados ao amor em primeiro lugar. Esses seres se chamariam amantes. Esses seres amantes podem ser pais filhos professores profissionais liberais que amam suas profissões amigos até estadistas mesmo que estes últimos raros. E como Deus esses seres amantes são organismos que sempre existiram e existirão. Nas células num aperto de mão ou numa justa lei que fosse promulgada numa lição num serviço num gesto ou numa cama.³⁵⁷

No sentido de estabelecer um fio condutor que norteia o texto teatral, Denise Stoklos apontou que o amor poderia ser representado em outras instâncias, revelando diferentes usos do mesmo sentimento. Todos aqueles que, de alguma forma – seja o pai, o professor, o profissional que ama seu trabalho, e até mesmo o Estadista – demonstra tal sentimento, a autora nomina como amante. Diante de tal problemática, tendemos a compreender que a autora lança mão de uma visão de onipresença dos amantes, para tanto, utilizou-se do termo “Como um Deus”. Ou seja, seriam pessoas que exteriorizam o amor nas menores ações cotidianas, sem esperar algo em troca.

A princípio, da maneira como destacamos, percebemos que a autora partiu de uma visão mais abrangente do amor. Denise Stoklos preferiu não se utilizar de um conceito fechado, mas pelo contrário, abriu diversas possibilidades de abordagem sobre o sentimento amoroso. Porém, naquela circunstância – a peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, de 1994 - a autora fez questão de restringir sua discussão ao amor praticado pelos já nominados amantes na condição de casal. Em seus dizeres,

São esses os da cama que estarão aqui talvez porque trazem em si no desejo de unir em um dois o impossível excitante uma ópera exuberante que cabe bem em um livro e num palco em geral é épico teatral. E porque a muitas dessas exaltações a que a escritora (ou a atriz) empunha sou eu mesma a mais feliz testemunha. Essa fabula a do amante que amando tanto a outro ser revela o quanto somos amáveis – o afeto à nossa natureza – é certamente tão ecológico quanto o outro coletivo desejo de preservar a árvore quando também sofre do esquecimento em ser amada ou a baleia a que se ignora ser em si expressão vital e basta ou de libertar o ar de nossa respiração sufocada pois todo sopro e pulso nos concernem afastam ou ninam.³⁵⁸

Diante do recorte no foco de abordagem proposto por Denise Stoklos em relação ao amor, percebemos que no casal – aquele que se ama na cama – talvez resida a sintetização de uma ideia de amor que extravasa o momento íntimo. Em nossa interpretação, o “desejo de unir em um o dois”, representaria para a autora, uma ferramenta poderosa capaz de modificar uma realidade social. Em outras palavras, a intensidade do amor entre dois indivíduos, quando aplicado a outros segmentos sociais, seria capaz de transformar significativamente a sociedade como um todo. Essa perspectiva, talvez totalizante do amor, demonstra que a capacidade de amar da sociedade estaria solapada, ou seja, se um indivíduo ama intensamente o seu cônjuge,

³⁵⁷ STOKLOS, Ibidem, p.6

³⁵⁸ STOKLOS, Ibidem, p.7-8

por que não amaria a natureza, ou então o seu vizinho, ou até mesmo aquele que não conhece?

Se faz necessário também sublinhar que Denise Stoklos, seguindo os pressupostos do Teatro Essencial, partiu da inserção sistemática de sua subjetividade na concepção do texto. Não podemos afirmar que o casal representado tenha surgido de um caso amoroso da autora, até porque este dado seria irrelevante podendo nos levar ao lodaçal do sensacionalismo. O que estaria em pauta seria, portanto, a experiência do amor como agente transformador da sociedade. Neste sentido, ao considerar-se uma testemunha - esta podendo ser compreendida como alguém que inserido em um dado contexto partilhou do objeto, mas que, entretanto, não seria ela, a testemunha, o mecanismo fundamental de ignição do mesmo - Denise Stoklos, colocou-se na condição de agente problematizador, estabelecendo assim, uma posição de distanciamento em relação ao objeto, mas como alguém que também partilhou do objeto, sendo que o exercício da problematização passou necessariamente por sua subjetividade.

Tal como pudemos perceber na citação anterior, acreditamos haver por parte da autora, um objetivo implícito no texto da peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*: atentar a sociedade que o amor poderia e, principalmente, deveria ser praticado por qualquer pessoa, pois afinal, este seria um sentimento onipresente. Ao chamar a atenção para este problema, Denise Stoklos estaria inserindo o sentimento de amor de forma explícita ao arcabouço que norteia o Teatro Essencial, isto é, agregou mais uma “arma” ao seu “arsenal” de essencialidades que pudessem possibilitar a revolução social. Vejamos como a autora expos tal ideia no texto.

Que bem lá no meio da mesmice sadomasoquista e do ilusionismo capitalista que dão ao vazio estabelecido a dor aceita que fere e gosta na compra e venda imposta – da propriedade como primordial ou aval do título social – é só ali e assim empregar sua lida cumprir sua sina? Que esta seja outra narrativa e unguento que mata outra fome da que impõe a inanição do alimento do sentimento. Uma sugestão do carinho que saciaria no dia em que todos sem exceção amaríamos. Uma hélice de avião espalhando imagens e vocábulos no vôo que nos elevaria a todos do chão das pobreza física e afetiva – uma poética almaço que pede feijão e amasso.³⁵⁹

Na introdução da peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, a autora expôs suas motivações e inflexões acerca de apenas um problema que assolava a sociedade naquele contexto: a falta de amor na sociedade. Conforme percebemos na citação, Stoklos metaforicamente propôs o seguinte diagnóstico: de um lado uma sociedade que acreditava poder alcançar a felicidade através dos prazeres do consumo, sendo este, portanto, uma das finalidades da vida. Em contrapartida a esta lógica,

³⁵⁹ STOKLOS, Ibidem, p.8-9.

atuando como um alimento que saciaria outra fome – não a do consumo irrestrito – a peça mostrava-se como uma proposta alternativa de objetivo de vida. Isto é, para a autora, o espetáculo *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* deveria funcionar como um dispositivo de contraposição à lógica de consumo, ou melhor, um dispositivo, que mediante a valorização do amor, ressignificaria a vida do indivíduo e a vida em sociedade.

O amor, tal como apresentou Denise Stoklos em 1994, não teria sido necessariamente esquecido, mas teve sim, seu status modificado, o qual corresponderia a um produto comercial como outro qualquer, oferecendo as mesmas condições de quando se vai a uma loja adquirir um determinado produto. Ou seja, a escolha de um parceiro ou uma parceira visaria, antes de tudo, suprir as necessidades individuais de forma rápida e com garantias de não sofrimento posterior. Parafraseando Alain Badiou³⁶⁰, diante desta lógica securitária herdada dos princípios do consumo, a reinvenção do amor, no sentido de o indivíduo expor-se ao risco e a aventura, seria uma contraposição à segurança e ao conforto.

É precisamente neste sentido que adentramos em nossa primeira categoria de análise, ou seja, o amor como princípio de cumplicidade. Segundo Bauman,

Em todo amor há pelo menos dois seres, cada qual a grande incógnita na equação do outro. É isso que faz o amor parecer um capricho do destino – aquele futuro estranho e misterioso, impossível de ser descrito antecipadamente, que deve ser realizado ou protelado, acelerado ou interrompido. Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amalgama irreversível. Abrir-se ao destino significa, em última instância, admitir a liberdade do ser: aquela liberdade que se incorpora no Outro, o companheiro no amor. “A satisfação no amor individual não pode ser atingida ... sem a humildade, a coragem, a fé e a disciplina verdadeiras”, afirma Eric Fromm – apenas para acrescentar adiante, com frieza, que em “uma cultura na qual são raras essas qualidades, atingir a capacidade de amar será sempre, necessariamente, uma rara conquista.”³⁶¹

Como pudemos perceber, o amor mostra-se como condicionado a pelo menos duas pessoas. Da mesma forma, amar poderia corresponder a um ato de abrir-se ao destino, ou seja, seria contrariar uma lógica de segurança e conforto. Conforme salientou Zygmunt Bauman, ao abrir-se ao destino, o amor preconizaria um princípio de liberdade que apenas faz sentido quando se estabelece no outro. Isto é, o amor seria, antes de tudo, uma condição de profunda cumplicidade entre dois seres, ou como

³⁶⁰ BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio ao Amor*, trad. Dorothée de Bruchard, São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins, 2013.

³⁶¹ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre as fragilidades dos laços humanos*, Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p.21.

destacou, Alain Badiou³⁶², “*temos no amor um primeiro elemento que é uma separação, uma diferença. Temos um Dois*”.

O subtítulo nomeado “Gênese e Apocalipse” que faz parte do texto teatral *Amanhã será tarde e depois de Amanhã nem Existe*, para nós, vai justamente ao encontro desta ideia de reinvenção do amor salientado por Badiou, bem como à ideia de cumplicidade. Neste fragmento Denise Stoklos, apresentou a narrativa em que o casal protagonista do texto se conhece, trata-se de uma situação absolutamente corriqueira, porém, o que mais nos chama a atenção é justamente a questão do “abrir-se ao destino”.

“Quer uma cerveja?” um ser perguntou. O outro que não bebia entendeu: quer casar comigo? E aceitou para sempre. Mas a latinha com cevada e álcool tinha-se mesmo desejado um algo a mais. Veio a cerveja. Antes alveja-se a cena o gesto decisivo e interessante que dispensou a preocupação do outro em pagar foi uma ordem sim mas devagar uma sedução desordem no coração. Quem não esperava nunca por ninguém esperara ali tanto. Depois ou antes de uma entrega mútua há uma suspensão que ameaça tudo pode acontecer tudo pode acontecer.³⁶³

Como já salientamos, trata-se de uma situação absolutamente corriqueira. Duas pessoas que se encontram em um bar, até que um se aproxima do outro, e oferece uma simples cerveja. Da forma como foi exposto, tal ato poderia ser interpretado como algo comum, que acontece todos os dias, porém, mediante as palavras “desordem do coração” usadas por Stoklos, notamos que se trata de uma “entrega” por parte do casal retratado no texto. Para nós, fica nítido que estamos diante da ideia de “abrir-se ao destino” proposta por Bauman. Ou seja, estaria aberta toda e qualquer possibilidade na vida daqueles seres, pois naquela determinada situação, o amor se manifestara sumariamente, e juntamente com isso, também se manifestava a cumplicidade. Para deixarmos mais concreto tal argumento, recorreremos às nossas fontes,

A marca daquela visão nos seus olhos entre si olharam-se pela primeira vez isto é amaram-se pela primeira vez isto é reconheceram-se comprometeram-se ao que estava determinado antes mesmo que ambos existissem esse justíssimo encontro.³⁶⁴

A partir do encontro representado textualmente por Stoklos através do cruzamento dos olhares, revela um rastro de cumplicidade no amor. Porém, esses dois seres, que dotados de subjetividades distintas, se veem confrontados a partir deste encontro. Ou seja, embora localizados em “realidades” diferentes, naquele momento ambos abrem-se para que um compartilhe do mundo do outro. Diante disso, nos parece

³⁶² BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio ao Amor*, trad. Dorothee de Bruchard, São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins, 2013, p.23.

³⁶³ STOKLOS, *ibidem*, p.13-14.

³⁶⁴ STOKLOS, *ibidem*, p.16.

muito mais concreta a ideia de que amar seria “abrir-se ao destino”. Da mesma forma, Alain Badiou nos parece corroborar com tal pressuposto,

O amor sempre se inicia com um encontro. E a esse encontro atribuo o status, de certa forma metafísico, de evento, ou seja, de algo que não se insere na lei imediata das coisas. [...] Esse aspecto diagonal do amor, que perpassa as mais intensas dualidades e as mais radicais separações, é um elemento extremamente importante. O encontro entre duas diferenças é um evento, algo contingente, surpreendente – as “surpresas do amor” –, mais uma vez o teatro. A partir desse evento, o amor pode ser iniciado e introduzido. É este o primeiro ponto, absolutamente essencial. A surpresa desencadeia um processo que é, em essência, uma experiência de mundo.³⁶⁵

Sendo assim, compreendemos que o encontro, enquanto evento, seria apenas um princípio amoroso, sendo que o sentimento de amor propriamente dito, teria de ser cultivado, ou melhor construído. Em nossa interpretação, Denise Stoklos, na peça *Amanhã Será Tarde e Depois de Amanhã nem Existe*, buscou representar o amor não como algo sedimentado e pacífico. Para tanto, lançamos mão de uma possível chave de leitura na qual a autora, talvez, tenha optado por uma abordagem que, em certa maneira, isola o amor. Melhor dizendo, seria uma representação do amor sem interferências externas, focando unicamente na experiência dos amantes, ou nos dizeres da autora, “*Ele [o espetáculo] tem tudo que o romance tem, mas só a base, a essência. Sem floreios.*”³⁶⁶

Embasados na concepção de que tal texto de Stoklos teria como protagonista o amor, é que trazemos outro fragmento o qual aponta justamente neste sentido. Contudo, alertamos que ainda estamos nos utilizamos da categoria analítica do amor como cumplicidade.

“Boa noite você”, um ser disse e caiu na cabeça do outro ser o céu cheio de tresmarias cruzeirosdosul e capricórnios caiu e lhe trouxe brilho ao nome brilho à despedida da noite que entrava no quarto. “Você” na boca daquele ser tinha o poder de uma palavra cifrada.³⁶⁷

Seguindo os pressupostos de Badiou, o amor seria primeiramente um “Dois”, ou seja, *une*, na maioria das vezes, duas pessoas. Tal ato significa a união não apenas duas pessoas, mas fundamentalmente de duas visões de mundo. Neste sentido, o amor seria, portanto, o compartilhamento de mundos diferentes, pois afinal, o outro passa a fazer parte destas visões da realidade. Para nós, fica nítido tal argumento na citação que

³⁶⁵ BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio ao Amor*, trad. Dorothee de Bruchard, São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins, 2013, p.23.

³⁶⁶ DENISE Stoklos faz última apresentação esta noite, *Gazeta do Povo*, 22 mar. 1994.

³⁶⁷ STOKLOS, Seu nome – a declaração, In: *Amanhã Será Tarde e depois de amanhã nem existe*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1994, p.81.

destacamos, pois da maneira que foi exposto no texto, Stoklos propôs que, no caso daquele casal, era precisamente um que dava sentido a vida do outro. Sendo assim, a própria nomeação “você”, algo completamente impessoal, teria uma conotação muito mais forte, a de que havia uma cumplicidade muito maior entre aqueles seres que se amavam.

Todo o amor tem um princípio. Referindo-se ao primeiro encontro, o filósofo Alain Badiou nomeou este princípio como *evento*, pois se trata de algo que foge do controle, logo, seria algo de ordem metafísica. Entretanto, somente o primeiro encontro não garante uma história de amor. Neste sentido, Zygmunt Bauman compreendeu que, por vezes, o amor teria seu sentido rebaixado.

Em vez de haver mais pessoas atingindo mais vezes os elevados padrões do amor, esses padrões foram rebaixados. Como resultado, o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor expandiu-se muito. Noites avulsas de sexo são referidas pelo codinome de “fazer amor”.³⁶⁸

As razões desta expansão do conceito de amor são inúmeras. Aliás, o livro “Amor Líquido: sobre as fragilidades dos laços humanos” de Zygmunt Bauman, tem como mote principal a análise da expansão do conceito de amor na pós-modernidade, ou melhor, na sociedade pós-industrial. Portanto, conforme apontou Bauman, uma única noite de sexo avulsa, algo tão comum nesta sociedade pós-industrial, não representaria uma manifestação amorosa, mas sim a saciedade instintiva de dois corpos. Cabe salientar que não estamos aqui fazendo um julgamento das relações amorosas na atualidade, ou então apontando se esta transformação teria sido boa ou ruim. Ou então, de que estaríamos partilhando de um sentimento saudosista em relação ao amor de outrora. Nossa análise está pautada unicamente nas questões relativas ao amor, expressas no texto *Amanhã Será Tarde e depois de Amanhã nem existe* de Denise Stoklos.

Dito isso, corroboramos com Alain Badiou de que o amor é uma construção. Temos sim um princípio, ou evento, porém, o sentimento de amor propriamente dito, deve ser construído cotidianamente, nas mais simples das ações, naquele compartilhar de mundos. Logo, o sentido do amor estaria muito mais atrelado à ideia de duração. Para Badiou,

O enigma, ao se pensar o amor, é a questão da duração pela qual ele se cumpre. A questão do êxtase inicial não é, no fundo, o aspecto mais interessante. É claro que existe um êxtase, mas um amor é, antes de mais nada, uma construção duradoura.

³⁶⁸ BAUMAN, Zygmunt. Amor líquido: sobre as fragilidades dos laços humanos, Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p.19.

[...] O amor verdadeiro é aquele que triunfa de maneira duradoura, às vezes duramente, os obstáculos apresentados pelo espaço, pelo mundo, pelo tempo.³⁶⁹

Se o amor trata-se de uma construção lenta e contínua, localizada no mundo, e que por isso poderia sofrer as pressões mundanas as quais poderiam mina-lo, ou afetar sua duração, salientamos, que para nós, existe uma clara evidência desta linha pensamento no texto “Gênese e Apocalipse” de Denise Stoklos. Aliás, o próprio título do texto nos remete a esta ideia de amor como construção. Em nosso entendimento, o termo “gênese” refere-se ao primeiro encontro como *evento*, e o “apocalipse” representaria então o bordão “até que a morte nos separe”. Desta forma, o amor seria construído por duas biografias diferentes, mas por se localizarem na sociedade, inserem-se na história coletiva³⁷⁰. Tendo em vista, portanto, que a morte poria um fim a esta união de dois mundos, ou melhor, a construção de uma visão mundo compartilhada um com o outro, foi que Stoklos - mediante a utilização da ideia de epitáfios - buscou representar esse amor não só como uma construção, mas também, como uma experiência única, pois, afinal conforme aponta Bauman, “*nem no amor nem na morte pode-se penetrar duas vezes [...]*”³⁷¹. Sendo assim, vejamos alguns desses “epitáfios”.

Um epitáfio seria: deixem-nos em paz já que aqui jaz quem explicou esse mundo seu bundo. Epitáfio dois: vão-se levando o eixo do beijo. Deixem-se ao amém – amem-se vocês também. Epitáfio três: Este é post-mortem uma vez que deixado escrito por quem procedeu nesta passagem e que assegura que a assistência do outro nos últimos momentos foi substancial que sem dúvida em nenhum momento decrepitou e que recebe agora para na eternidade transcender a única deficiência que sofreram – a temporalidade. [...] Epitáfio cinco: quando se concatena a provisoriamente das penas é-se em cadeia miragem desse túmulo: - uma imagem apenas resumo e acúmulo.³⁷²

Nos quatro epitáfios escritos por Denise Stoklos que destacamos, observa-se, portanto, uma ideia de construção do amor. No primeiro epitáfio, o que mais fica evidente é a cumplicidade entre os dois seres, e também, podemos identificar um resquício de gratidão pelo fato de haverem compartilhado o mundo juntos. Já o terceiro epitáfio, baseia-se na questão temporal, ou seja, por mais intenso que tenha sido a relação, o tempo mostra-se como o único problema, pois afinal, é o que determina a finitude. Neste sentido, o epitáfio cinco, indicaria que o túmulo, antes de qualquer coisa, seria um resumo, ou um acúmulo de uma história de amor. Conscientemente, deixamos por último a análise do segundo epitáfio, pois é ele que nos abre o precedente para

³⁶⁹ BADIOU, Alain, Op. Cit, p.25.

³⁷⁰ BAUMAN, Zygmunt, Op. Cit. p.17.

³⁷¹ Idem, Ibidem, p.31.

³⁷² STOKLOS, Gênese e Apocalipse, In: Amanhã Será Tarde e depois de amanhã nem existe, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1994, p.31 - 33.

adentrarmos em nossa segunda categoria de análise: o amor como subversão. Neste epitáfio, o dado mais importante é: “amem-se vocês também”, isto é, trata-se de um convite para uma sociedade, que na concepção de Stoklos, havia se “esquecido” de amar.

“Não existe nada mais revolucionário agora do que convidar ao amor” [...] “A ação amorosa é completamente inútil ao sistema. Nenhum banco, ministério e caçador de votos está interessado em que nos amemos. É subversivo amar”³⁷³

De início percebemos duas possíveis interpretações na ideia de “amor como subversão”. A primeira diz respeito ao amor como um ato subversivo no sentido social, enquanto que a segunda, refere-se ao amor como um instrumento político. Dito isso, Stoklos, na contracapa do romance “Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe”, desta forma destacou o amor como subversão social,

Sou eu já, com quarenta e três anos, testemunha do ferimento planetário, em que um astro vital vira para nós mortal. E também o ato sexual, levando tantos contemporâneos à Aids, assim tão cedo ceifando-lhes, ou definhando-nos em medo. Que este romance seja, nas praias doentes ondas de sons embalando atitudes urgentes, ações extremas que convidem às defesas de nosso exercício de amor à Terra.³⁷⁴

Da maneira como foi exposto por Stoklos, na década de 1990, o ato de amar viria acompanhado de um sentimento de medo, isto porque, não somente no Brasil, mas também outros grandes centros do mundo, a Aids, era considerada um dos grandes problemas afetava as relações amorosas. Embora, o *boom* da Aids tenha ocorrido na segunda metade dos anos 80, a década de 1990 ainda apresentava seus reflexos. Conforme apontou Nelson de Sá³⁷⁵, durante os anos 90 foram produzidas diversas que tinham como temática o problema da Aids. Tal autor, que baseado na asserção do crítico norte-americano Frank Rich, compreendia que aquele contexto poderia ser considerado um momento histórico, pois, a Aids, em certa maneira, havia devastado fisicamente as artes americanas. Nos dizeres de Nelson de Sá,

Em outras palavras, a Aids está perto demais do teatro. É uma explicação possível, mas não basta. Serve para entender a avalanche de peças sobre Aids, como na coletânea de Terence McNally, Lanford Wilson e até Susan Sontag (*The way we live now – American plays and the Aids crisis, TCG, 1990*), ou ainda um sucesso como o de *Marvin's room*, de Scott Macpherson, que morreu de Aids, ano passado.³⁷⁶

³⁷³ DENISE Stoklos faz última apresentação esta noite, *Gazeta do Povo* 22 mar. 1994.

³⁷⁴ STOKLOS, Denise, *Amanhã Será Tarde e depois de amanhã nem existe*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1994, contracapa.

³⁷⁵ SÁ, Nelson de, *Diversidade: um guia para o teatro dos anos 90*, São Paulo: Hucitec, 1997, p. 220.

³⁷⁶ Idem, *Ibidem*, p.220-221.

Inexoravelmente, a Aids era um problema constante e recorrente que assolava não somente a classe artística, mas também a sociedade no início da década de 1990. Tendo em vista que esta doença estaria diretamente relacionada ao ato sexual, um dos elementos fundamentais do amor, percebe-se a razão pela qual, naquele contexto, o amor era associado ao medo. A historiadora Mary del Priori, assim avaliou a influência da Aids no comportamento social brasileiro na virada da década de 1980, para 1990,

Ao final da década [1990], as mudanças provocadas pelo vírus tinham dado um nó nos costumes. Pessoas reavaliavam hábitos sexuais, estilos de vida, princípios morais e padrões de cultura. Virgindade e fidelidade conjugal voltavam a ser exigidos. Ninguém estava acima de suspeitas. Sintomas, sumiço súbito, emagrecimento eram sinais alarmantes.³⁷⁷

Isto é, o amor e o medo, na década de 1990, caminhavam lado a lado. Diante deste nefasto panorama, Denise Stoklos, com a peça “Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe”, defendeu que o amor poderia ser uma possível saída para este labirinto do medo, logo, um sentimento subversivo. Pois afinal, em um contexto em que o amor era diretamente associado à doença, para a autora, o amor era a única força realmente capaz de dissipar a névoa do medo. Diante disso, a subversão fica aparente no instante em que Stoklos propõem uma narrativa em defesa de um amor “puro”, isto é, um amor sem as pressões mundanas, sem referências prontas, um amor entre duas pessoas, e nada mais.

Não há Tristão e Isolda Sansão e Dalila Romeu e Julieta Abelardo e Heloisa Amadores. Essa nossa história de dois seres comungados não está escrita nos anuais anais banais de amores metade ilícito mas metade explícito e o nosso que é inteiriço feito do maçarico maciço do sacrifício de ser difícil o acesso ao aceito ao cálido e intenso: invalido doído doído ao social imoral fútil algo tão não-usual e inútil.³⁷⁸

Notamos a partir do texto de Stoklos, que a autora estabelece um percurso em que o amor ali representado, teria um caráter diferenciado. Para a autora, o amor seria uma experiência única, e por isso, teria uma força capaz de transformar a sociedade. Para nós, tal argumento da autora pauta-se na concepção de aquele instante, a comunhão amorosa entre dois seres, se abriria, por assim dizer, um parêntese, na qual a única coisa que importa é o amor simples e puro, sem interferências mundanas. Assim, identificamos nos dizeres da autora, que este ato de “amor puro” – como força transformadora – em certa maneira, havia perdido seu vigor, pois naquele contexto social as questões mundanas se sobressaiam ao amor. Neste sentido, para Stoklos,

³⁷⁷ PRIORI, Mary del. Aids: o perigo desconhecido, In: PRIORI, Mary del. Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil, São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011, p.215.

³⁷⁸ STOKLOS, Denise, Conversa ao pé – ouvida, In: STOKLOS, Denise, Amanhã Será Tarde e depois de amanhã nem existe, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1994, p.37-38.

Procuram por algum tempo uma possibilidade mas a ironia das forças que se atraem os tempos não reservavam nenhuma heroica para as vivências que extrapolavam limites e as punições oferecidas se misturavam às sanções já desperdiçadas em outros atos inglórios como o desemprego o ostracismo o desrespeito ao alcance de qualquer honesto no país.³⁷⁹

Tendo em vista, portanto, que Stoklos compreendia o amor como uma força transformadora da sociedade. Isto é, se uma pessoa seria capaz de amar intensamente outra pessoa, ela também seria capaz de subverter essa força para as questões sociais, e desta maneira, transformar a sociedade. Um exemplo claro disso, é precisamente o fragmento “Rehinando no Brasil”, de Denise Stoklos. Em nosso entendimento, este fragmento denotou justamente este cunho subversivo que o amor pode representar, isto porque, neste texto, Stoklos fundiu amor e política, ou seja, a força do amor como agente transformador da sociedade.

“Combinaram praticar vários atos de terrorismo. Dentre eles implodir os prédios dos Ministérios Públicos o Senado as Câmaras os bancos os jornais e as televisões. Outro: desmanchar os poderosos que ditam regras anti-solidárias antes obriga-los a passar para a favela da Rocinha todas as suas propriedades, inclusive doar S/A Ilimitada que pagaria a dívida externa financeira escolas associadas a creches para mães recentes que teriam ali dois anos patrocinados para edificar sua educação e puericultura. E projetavam novas escolas novas relações de trabalho. Sempre começando o programa com a eliminação do todos os poderosos ditadores lugar-comum da revolta social os mais inabaláveis detentores da unanimidade do medo de todos os subservientes conscientes brasileiros que reservam à parte dentro da manga do paletó um possível arrego a um dos empregos que eles ofereciam em caso de necessidade não é?³⁸⁰

A primeira questão a ser destacada é a de que existe uma ideia de cumplicidade entre os amantes. Ou seja, estas pessoas representadas no texto, em nosso entendimento, buscavam fazer do amor que nutriam entre si uma força transformadora da sociedade. Para nós, é justamente este texto que representa uma possível fusão entre o amor e a política. Quando nos referimos a fusão entre o amor e a política, cabe destacar que o que está presente no texto de Stoklos, trata-se de um apelo ao amor antes de tudo, porque afinal, aquele casal ali expresso, de certa maneira, significava que era possível uma transformação social a partir do amor.

Portanto, tendo em mente que o “Teatro Essencial” de Denise Stoklos, como conceito, preconiza justamente uma ação sobre a sociedade, isto é, trazer para o palco temas que faziam parte da natureza humana, neste texto em específico, notamos que a autora, ampliou ainda mais a sua abordagem. Em nossa interpretação, ao conceber o

³⁷⁹ Idem, Ibidem, p.40-41.

³⁸⁰ STOKLOS, Denise, Rehinando no Brasil, In: STOKLOS, Denise, Amanhã Será Tarde e depois de amanhã nem existe, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1994,

amor como força transformadora, Stoklos, de certa forma, politizou o amor. Contudo, conforme apontou Alain Badiou,

A política é, ao meu ver, um procedimento de verdade, só que diz respeito ao coletivo. Ou seja, a ação política transforma em verdade aquilo que o coletivo é capaz. Será, por exemplo, que ela é capaz de igualdade? Capaz de integrar o que lhe é heterogêneo? De pensar que existe apenas um mundo? Coisas dessa ordem. A essência da política está na pergunta: do que são capazes os indivíduos a partir do momento em que se reúnem, se organizam, pensam e decidem? No amor, trata-se de saber se eles são capazes, a dois, de assumir a diferença e torna-la criativa.³⁸¹

Para Badiou, existe uma distinção entre amor e política, e isto se deve ao fato de que a política estaria condicionada aos interesses da coletividade, enquanto que o amor refere-se às questões subjetivas e individuais do casal. Entretanto, o que identificamos no texto de Stoklos é que a autora parte do pressuposto de que o amor faz parte da coletividade, porém, suas manifestações seriam individualistas, isto é, o amor não agia para a coletividade, e sim na coletividade. Dito isso, vejamos no texto de Stoklos a base de nosso argumento.

Projetavam e projetavam num desespero por justiça e implícita generosidade de amantes um anseio de compartilhar com a nação sua amorosidade transformadora operadora da multiplicidade sagrada essa consciência de que esse brilho poderia servir à comunidade. Uma vontade enorme de fazer desse seu bem-estar o hino do país para que ele mesmo se amasse se amasse desse amor intenso fazer disso seu símbolo de progresso da nação: o deitar-se esplendidamente como faziam idolatrando-se fulgindo terra dourada pátria que recebesse se seus peitos o afeto descerrado os bosques agarrados somente às sementes que têm mais vida entre outras mil e assim também amar-se gentil e salvar-se também ó Brasil!³⁸²

É, portanto, precisamente neste sentido que conseguimos compreender mais enfaticamente o princípio de amor como um ato de subversão na peça *Amanhã será tarde e Depois de Amanhã nem Existe* de Denise Stoklos. Para nós, nitidamente Stoklos incorporou mais um elemento ao arcabouço do Teatro Essencial, o amor. Este elemento configura-se, para a autora, como um possível e poderoso agente de transformação da sociedade. Logo, podemos atribuir que o amor, da maneira como foi exposto, seria também uma questão política, porém, que deveria atuar no sentido do indivíduo para a coletividade. Também percebemos nos dizeres da autora, um traço bastante importante neste sentido, a ideia de que o amor seria algo difuso na sociedade, e é justamente por isso, que tal sentimento não suscitaria o interesse dos políticos, isto é, o amor não compra votos.

³⁸¹ BADIOU, Alain, Op. Cit, p. 37.

³⁸² STOKLOS, Denise, Rehinando no Brasil, In: STOKLOS, Denise, *Amanhã Será Tarde e depois de amanhã nem existe*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1994, p.62-63.

Contudo, o amor como um ato subversivo, para Stoklos, seria ainda mais profundo, pois também há que se levar em consideração as manifestações amorosas. Possivelmente, a maior manifestação do amor seria justamente o sexo. Sendo assim, de que maneira Denise Stoklos aproximou o sexo com a ideia de subversão? Em primeiro lugar, há que se considerar que embora o sexo esteja contido no amor, mas isso não significa necessariamente que o sexo é o amor. O ato sexual, obviamente, está diretamente relacionado ao corpo. Contudo, visando compreender o sentido do ato sexual na peça de Denise Stoklos, concebemos que o sexo, como manifestação amorosa, baseia-se na premissa da entrega e da confiança. Isto é, um corpo entrega-se ao outro em sinal de confiança, em um momento de profunda cumplicidade.

Neste sentido, corroboramos com Alain Badiou, que se baseando nas ideias do psicólogo Jacques Lacan, assim declarou,

[...] no amor, o sujeito procura abordar o “ser o outro”. No amor é que o sujeito vai além dele mesmo, além do narcisismo. No sexo, ele está, no fim das contas, em relação consigo mesmo, com a mediação do outro. O outro serve para que ele descubra a realidade do gozo. No amor, em contrapartida, a mediação do outro tem valor em si. O encontro amoroso é isso: você sai em busca do outro para fazê-lo existir com você, tal como ele é.³⁸³

Tal distinção é de suma importância para nós, pois assim como foi destacado por Badiou, o sexo, no sentido de experiência amorosa culmina justamente na cumplicidade entre o casal, pois não se trata de um ato em que a finalidade primeira seria a satisfação individual, mas sim, uma experiência em que os amantes se entregam mutuamente.

Diante disso, a forma como Denise Stoklos se refere ao sexo na peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* aponta precisamente para este caminho. Todavia, a autora optou não pela descrição do ato sexual em si, mas primou principalmente, pelas sensações e os sentimentos que eram desencadeados no ser a partir do sexo. Como por exemplo,

E olhava olhava e sub-repartia com seu olhar as composições epidérmicas milimétricas daquele corpo. Depois pediu: “Ponha dentro de mim os condutos de seu sangue o bendito de seu mangue o reduto seu lânguido” como quem pede um balde do poço fresca água sombra no metal do balde caindo cantando sedento seco no fundo potente da água lá embaixo deus idoso enchendo mais um balde acima corda enrolando na ária da roldana trazendo à tona o fim da sede o reflexo do sol no bordo transbordante do balde repleto molhado um peso acima das forças queda enopada de deus o grito do chão balde caído entornado na saia prazer de tarde no mato céu paciente dolente balde ao poço abaixo riso.³⁸⁴

³⁸³ BADIOU, Alain, Op. Cit, p.18.

³⁸⁴ STOKLOS, Denise, festa do Cabide, In: STOKLOS, Denise, *Amanhã Será Tarde e depois de amanhã nem existe*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1994, p.62-63.

A metáfora representada na citação claramente diz respeito ao desejo. Da forma como ficou exposto, temos a nítida percepção de que o desejo não se mostra como algo leviano, mas fundamentalmente como uma necessidade. O sexo não seria tão intenso se fosse com outra pessoa se não o ser amado. O que nos remete a tal linha de raciocínio reside na ideia de necessidade, ou como vemos na citação, o sexo, naquela conjuntura, seria como a água que mata a daquele que tem sede. Mas não se trata de uma saciedade no sentido instintivo, uma noite de sexo e nada mais. O que está em pauta é a visão de que o sentimento em relação àquela pessoa estaria no mesmo patamar que uma necessidade fisiológica.

De mobília apenas a cama nada mais já que os seres movidos a prazer nem se alimentavam do real ou de comida como via de regra mas como regra da via do prazer aumentavam-no comendo da vida o prazer comovido. [...] Festas ali só se para sequestrarem-se no banheiro a todo momento e então concretizarem os olhares imantados que se davam pela noite pela corredor pelas frestas dos convidados pelo ardor de amor condenados.³⁸⁵

Diante disso, como poderíamos compreender o sexo como subversivo na peça de Denise Stoklos? Para respondermos a qual questionamento, há que se levar em consideração que o período em que a peça estreou, assim como já apontamos, era um período marcado pelo medo, isto é, sexo estava diretamente relacionado possibilidade de contrair Aids. Destarte, o que foi proposto por Stoklos foi uma valorização do sexo como um momento em que dois corpos se fundem mediante o amor. Seria, precisamente, neste ponto que o sexo corresponderia à um ato subversivo.

Outra questão preponderante diz respeito ao sexo como algo banalizado. Conforme apontou Pascal Bruckner, a partir da década de 1960, ocorreu uma libertação do amor,

“[...] libertou-se o amor, como se liberta uma princesa adormecida. Libertou-se também o indivíduo do entulho das tradições, da religião, da família,. Para dizer a verdade, um não podia acontecer sem o outro: tão logo se alforria a pessoa privada da tutela coletiva, tão logo lhe é oferecido, graças ao assalariamento, um começo de autonomia, ela pode finalmente se interessar pela qualidade de suas emoções, valorizá-las como quiser.³⁸⁶

Em certa maneira libertar o amor estava diretamente ligado à libertação do sexo. Diante disso, percebemos o amor como um reflexo da condição social. Isto é, na sociedade contemporânea, o amor e o sexo, em decorrência desta liberdade econômica,

³⁸⁵ STOKLOS, Denise, Um loft em Nova Iorque, In: STOKLOS, Denise, Amanhã Será Tarde e depois de amanhã nem existe, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1994, p.46-47.

³⁸⁶ BRUCKNER, Pascal. O Paradoxo Amoroso: Ensaio sobre as metamorfoses da experiência amorosa, Rio de Janeiro: Difel, 2011, p. 35.

passaram a ser produtos consumíveis como qualquer outro, logo, norteados, fundamentalmente pelo desejo.

Compreendemos, portanto, que o ato sexual teria perdido a conotação de expressão máxima do amor, uma vez que o indivíduo via no outro uma possibilidade satisfazer os próprios desejos. A cumplicidade, a qual nos referimos anteriormente, fora substituída por uma ação absolutamente egoísta. Para Badiou,

“Jacques Lacan nos lembra que na sexualidade cada um está, na verdade, preocupado com sua própria história, digamos assim. Há, é claro, uma mediação do corpo do outro, mas, no fim das contas, o gozo será sempre o nosso gozo. O sexual não une, separa. Uma pessoa estar nua, colada a outra, é uma imagem, uma representação imaginária.³⁸⁷

Seria precisamente neste ponto que o sentido do ato sexual subverte-se em uma lógica de consumo. Ou seja, um indivíduo se relaciona com o outro visando suprir unicamente suas necessidades físicas, o gozo. Assim, o outro configura-se como objeto de desejo, e não como cúmplice de uma visão do mundo. Se tal indivíduo possui determinadas qualidades físicas que atendem ao gosto do outro, logo, este torna-se um objeto a ser consumido. Uma vez consumido, este passa a ser descartado sumariamente, dando lugar a outra necessidade. Isto é, uma das características dos relacionamentos contemporâneos, seria então, a descartabilidade do outro, elemento este que muito se assemelha à ideia de obsolescência programada. Sendo assim, corroboramos mais uma vez com Badiou,

Enquanto o desejo se dirige no outro, de modo sempre um tanto fetichista, a objetos de eleição – como os seios, as nádegas, o pênis-, o amor se dirige ao próprio ser do outro, ou outro como ele surgiu, todo armado do seu ser, em minha vida assim rompida e recomposta.³⁸⁸

Contudo, o sentido que Denise Stoklos dirige ao ato sexual, configurou-se como algo absolutamente contrário a essa lógica consumista. Para a autora, da forma como ficou exposto no texto o sexo era o momento em que o amor manifestava a força da cumplicidade, e não apenas a satisfação momentânea e fugaz. Dito isso, identificamos que um dos pontos chaves para a interpretação da peça *Amanhã Será tarde e Depois de Amanhã nem existe*, fundamenta-se na concepção de que a história de amor ali impressa teria os mesmos elementos de que qualquer outra história, porém, a subjetividade das personagens ficou muito mais evidente.

Denise Stoklos, neste espetáculo, ao nosso ver, buscou problematizar o amor de uma forma diferenciada, isto é, apartar o amor de suas representação sociais, e

³⁸⁷ BADIOU, Alain, op. cit. p.18.

³⁸⁸ Idem, Ibidem, p.19-20.

principalmente, simplificar o amor. Para tanto, a autora partiu do pressuposto de que aquela história referia-se a duas pessoas em específico, e que esta não possuía qualquer referência ao amor praticado naquele contexto social. Convém destacar que, a nosso ver, a peça de Denise Stoklos não corresponde a uma “receita” de amor, algo tão comum na sociedade contemporânea. Esses tipos de “receitas de amor perfeito”, tão veiculadas em revistas, jornais, e principalmente em novelas, fazem do amor idealizado, neste sentido, projetam o amor a ideia de produto a ser consumido. Para Denise Stoklos, a peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* seria uma representação da expressão amorosa em sua essência, sem “floreios”. Seria, portanto, uma história de amor sem uma narrativa fixa, apenas um o amor entre dois indivíduos, ou nos dizeres de Stoklos,

Aí eu lhe disse: se um dia eu escrever e encenar nossa história de amor ela não terá desfecho. O espetáculo vai acabar só para que eu possa voltar logo para casa meu amor. Chamarei o romance de Amanhã será Tarde E Depois De Amanhã Nem Existe ...³⁸⁹

Para nós, no que diz respeito ao conceito de “Teatro Essencial”, esse espetáculo representou um dado bastante relevante na carreira da autora, pois, até então os temas que norteavam suas peças tinham um cunho muito mais político do que propriamente sentimental. Contudo, em *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, o que percebemos é a ideia de que o amor poderia ser politizado, desde que partisse do indivíduo em direção à sociedade.

Isto é, na concepção da autora, um indivíduo que amasse outra pessoa, era absolutamente capaz de amar a sociedade, bem como o lugar em que vivia, no caso, um amor ao planeta Terra. Neste sentido, o amor era entendido por Stoklos como um sentimento que dava sentido a vida. Sendo assim, amar verdadeiramente alguém, era amar a própria vida, e por isso é que este ato, naquele contexto histórico, representava uma subversão.

No que concerne ao sentido da subversão no amor, conseguimos identificar uma dupla interpretação do termo “subversão”. A primeira relaciona-se com o sentido do político que discutimos anteriormente. Isto é, segundo a autora, o amor não gera votos, por isso, o ato de amar, entregar-se ao outro verdadeiramente, soa quase que como uma atitude de revolta às regras sociais estabelecidas. Em outras palavras, para Stoklos, o amor não deveria ser uma extensão da lógica capitalista, a qual tende a

³⁸⁹ STOKLOS, Denise, Assinatura, In: STOKLOS, Denise, *Amanhã Será Tarde e depois de amanhã nem existe*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1994, p.139.

dominação do outro. Portanto, o amor para Denise Stoklos, fundamenta-se no princípio da liberdade compartilhada entre dois seres.

A segunda interpretação que propusemos, refere-se à questão de que o amor, na década de 1990, estaria diretamente associado ao medo. Medo este que se fundamentava na grande incidência da Aids que assolava não só o Brasil, mas praticamente em todo o mundo, e que impactava diretamente nas relações amorosas. Diante disso, compreendemos que em tempos do medo da Aids, Denise Stoklos, com a peça de *Amanhã Será Tarde e Depois de Amanhã nem Existe*, buscou abordar não somente o amor, mas também dar visibilidade ao sexo como representação direta deste sentimento.

Portanto, para nós, Denise Stoklos com tal espetáculo, teria o objetivo de incitar a sociedade ao resgate da força do amor. Isto é, o Teatro Essencial como uma possível ferramenta de resistência frente aos opressores valores sociais e econômicos que regiam as relações humanas. Ou melhor, um apelo desesperado de Denise Stoklos à sociedade, “Por favor, se amem!”

5. Considerações Finais

Através desta análise, mesmo que focados em uma curta trajetória, pois afinal, Denise Stoklos ainda está em plena atividade, pudemos perceber, antes de qualquer coisa, que a autora se destacou no contexto histórico abordado por nós principalmente por sua virtuosidade, sua versatilidade, e a por uma busca intensa pela inovação, seja ela no campo estético ou no campo político. Contudo, para nós, o traço mais evidente em sua trajetória, é sem dúvidas a autonomia de criação artística que a autora construiu no decorrer de sua carreira.

É justamente por isso que por vezes torna-se tão complexo estabelecermos a divisa entre “Teatro Essencial” e Denise Stoklos (se é que tal fronteira existe), pois afinal trata-se de uma proposta em que a subjetividade – aqui compreendida como uma determinada de visão de mundo – permeia toda a concepção estética da autora. Contudo, o leitor poderia contra-argumentar: existe alguma obra de arte em que a subjetividade do artista não esteja impressa na obra? Este é precisamente o ponto mais marcante no “Teatro Essencial”. A partir das obras que analisamos, bem como a constituição do conceito de “Teatro Essencial” percebemos que Denise Stoklos, põe sua subjetividade em posição de centralidade na concepção de suas obras.

Em nosso entendimento, Denise Stoklos, através do conceito de Teatro Essencial, buscou levar ao palco questões relativas à natureza humana, e seria precisamente por isso que a autora considerava haver em seu trabalho certa universalidade. Há que se cogitar que a maioria dos artistas, de alguma forma, pretendem que suas obras sejam universais, ou melhor dizendo, que tenham uma boa aceitação nos diferentes contextos em que circulam. Destarte, em nossa análise, o “Teatro Essencial” de Denise Stoklos destaca-se fundamentalmente por seu viés político.

Sendo assim, para nós, duas questões são de suma importância para compreendermos o cunho político impresso nas obras de Denise Stoklos no período em que analisamos: a) o posicionamento ideológico de Stoklos fora dos palcos; b) a política presente nos temas utilizados pela autora em suas peças.

Para a autora, não se tratava apenas de subir no palco e “dar um texto”, havia outras questões muito mais profundas, o teatro deveria ser um espaço de debates de ideias. Este pensamento da autora, em nossa concepção, é uma das características mais importantes e notáveis em seu trabalho, isto porque tal asserção nos revela que o “Teatro Essencial”, seria para a autora, antes de qualquer coisa, uma posição ideológica,

e não apenas um produto estético. O teatro para a autora estaria diretamente ligada à necessidade de expor, questionar e refletir sobre problemas relativos à sociedade. Na perspectiva do “Teatro Essencial”, não se trata de apenas expor os problemas, mas talvez, suscitar o espectador a uma possível mudança social, ou como a própria autora propôs, uma revolução.

Diante de tal posicionamento ideológico da autora, convém destacarmos o funcionamento estético do conceito de Teatro Essencial. Como bem pudemos perceber, Stoklos desenvolveu uma técnica teatral bastante específica, tanto que por vezes ficou impresso nas críticas jornalísticas uma dificuldade em classificar o que Stoklos, de fato, fazia no palco. Afinal, não era mímica, pois havia um texto a ser proferido. Não era performance, pois era passível de repetição. Não era necessariamente uma comédia, mas também não era uma tragédia.

Foi no ano de 1987, com a publicação do “Manifesto do Teatro Essencial”, que Denise Stoklos tornou público aquilo que seria o conceito de “Teatro Essencial”. Como linguagem estética, o “Teatro Essencial” fundamenta-se na figura, e no ofício do ator. Contudo, cabe salientar que o “Teatro Essencial” seria uma modalidade em que o ator participa ativamente de todas as etapas na concepção do espetáculo. Enfim, o ator seria a essência do teatro para Denise Stoklos.

Assim, o que pudemos perceber é que Denise Stoklos foi paulatinamente construindo uma estética para o conceito de Teatro Essencial. Para nós, caracteriza-se como um dado de suma importância para o desenvolvimento de tal conceito a questão de Stoklos ter tido, no período em que morou na Inglaterra durante a década de 1970, contato com uma linguagem teatral não tão comum, a mímica. Indubitavelmente, o domínio da técnica da mímica propiciou à autora a possibilidade de desenvolver uma linguagem estética que não somente a diferenciava, mas principalmente a colocava em uma posição de destaque naquele contexto cultural. Até porque, se tratando de Brasil, pouquíssimos artistas utilizavam-se da mímica, sendo possível considerar que Denise Stoklos foi uma das principais artistas responsáveis na popularização da mímica no contexto brasileiro.

Embora a técnica da mímica fique em evidência no Teatro Essencial, corroboramos com Stoklos que o “Teatro Essencial” não seria apenas um espetáculo de mímica. No conceito cunhado pela autora, o ator se torna a “mensagem si”. Em outras palavras, uma evidência que merece destaque no Teatro Essencial seria a de que distribuição dos signos passaria necessariamente pelo corpo da atriz. Na medida em que

o texto é proferido, o corpo da atriz reafirma a mensagem, criando desta forma, uma atmosfera que visaria mexer com o imaginário do espectador. Isto porque, na maioria das vezes o palco estava praticamente sem nenhum cenário. Dito isso, a concepção cênica, no “Teatro Essencial”, seria construída exclusivamente com o corpo da atriz, na medida em que o espetáculo ia se desenvolvendo.

Tendo em vista que o “Teatro Essencial” seria calcado fortemente no ofício do ator, ainda podemos compreender que a política também reverbera mais enfaticamente nos temas utilizados pela autora para a concepção dos textos utilizados nos espetáculos. Assim, o foco principal desta pesquisa esteve pautado na reflexão sobre as diferentes noções de política presentes em três textos concebidos e encenados por Denise Stoklos, “Casa” de 1990, “500 anos: Um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo” de 1992, e “Amanhã Será Tarde e depois de Amanhã nem Existe”, de 1994.

No texto teatral do espetáculo “Casa”, o qual estreou no Brasil em 1990, pudemos perceber que Denise Stoklos, em certa maneira, levou ao palco uma problematização referente ao cotidiano. O espetáculo estava ambientado em uma casa, na qual, a “personagem” realizava suas tarefas mais corriqueiras. Contudo, nesta realização de tarefas cotidianas pela personagem, Stoklos explorou textualmente suas próprias memórias pessoais, suas reflexões, enfim, sua subjetividade. Desta forma, tal ambientação sugeria que o mote principal do texto não era apenas a problematização do cotidiano, mas sim uma metáfora relativa à condição política e econômica do Brasil naquele momento.

No espetáculo “Casa” observamos que Stoklos revelou uma postura bastante crítica em relação ao período da redemocratização brasileira. A autora defendeu a posição de que a retomada da democracia no contexto brasileiro teria, em certa maneira, falhado, pois afinal, na concepção de Stoklos, o que ocorreu foi uma permanência dos mesmos representantes políticos no poder. Portanto, a redemocratização não teria representado uma mudança significativa, pois apenas perpetuou os mesmos problemas sociais e políticos brasileiros. Logo, para nós, o próprio título do espetáculo “Casa” significou uma referência clara ao contexto político brasileiro. Percebemos também que Denise Stoklos, no contexto da peça, expressou certa “esperança” em uma mudança no quadro político brasileiro, porém, esperança esta que se configurou, ao final do texto, numa espécie de frustração. Ou seja, o Brasil poderia mudar, mas não mudou.

Todavia, através da peça “500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo”, Stoklos explorou outra noção de política, a construção da memória coletiva.

No sentido de contextualizarmos o ambiente em que a peça estava inserida, tratava-se das comemorações dos 500 anos da chegada de Cristóvão Colombo em solo americano. Nesta peça, Denise Stoklos utilizou-se de diversos documentos históricos para a concepção do texto teatral aproximando, portanto, pelo menos em nosso entendimento, o conceito de Teatro Essencial, com a modalidade de teatro documentário.

Em termos gerais, para Stoklos, a descoberta da América por Cristóvão Colombo não deveria ser digno de comemoração, pois em sua concepção, a chegada do conquistador italiano na América Latina abriu o precedente para a exploração dos recursos naturais e humanos do continente latino-americano. Também é interessante levar em consideração que a autora se utilizou do recurso linguístico de aproximação do passado com o presente, revelando desta forma, o legado de exploração deixado por Colombo.

Compreendemos que tanto na peça “*Casa*” de 1990, como na peça “*500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*” de 1992, Denise Stoklos teria explorado o sentido político em uma dimensão mais abrangente, ou melhor dizendo, os efeitos da macro-política sobre as dadas sociedades.

Entretanto, o viés político da peça *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* de 1994, mostrou-se bastante diferente das outras peças analisadas por nós. Em certa maneira, Denise Stoklos, em seus trabalhos anteriores, problematizou com maior ênfase, e de maneira recorrente, a questão das relações de poder ou temas referentes à macro-política. Contudo, em *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*, a autora mudou abruptamente sua temática. Stoklos apresentou uma peça sobre o amor. Em nossa análise, compreendemos que a autora, ao tematizar o amor, lançou mão de uma visão subversiva sobre tal sentimento.

Em linhas gerais, Denise Stoklos concebeu o texto da peça priorizando a narrativa não linear das mais diferentes manifestações do amor em lugares e em circunstâncias distintas entre um determinado casal. Ao optar por tal abordagem, Stoklos buscou salientar a “essência” do amor, ou em certa maneira, um amor “genuíno” e porque não dizer, puro. Tal concepção deriva da tese defendida pela autora de que o amor no contexto social da década de 1990 teria sido “esquecido”, ou melhor, teria adquirido o mesmo funcionamento da lógica de consumo, na qual uma pessoa relaciona-se com a outra buscando satisfazer seus próprios desejos, neste sentido, o outro passa a ser apenas um objeto. Sendo assim, ao elencar um “amor genuíno” Stoklos teria como objetivo maior resgatar o significado do amor como uma força capaz

de transformar o mundo, afinal, se uma pessoa consegue amar verdadeiramente o outro, ela também consegue mudar a realidade social na qual ela vive, fazendo portanto, do ato de amar uma ação política.

Para nós, o viés político transborda no “Teatro Essencial” de Denise Stoklos. Porém, uma das características mais evidentes em tal conceito teatral é, sem dúvidas, a independência na qual a autora se fundamenta. Isto é, Denise Stoklos, com o Teatro Essencial, possivelmente tenha sido uma das únicas artistas brasileiras a se apresentar em todos os continentes do planeta. Sendo assim, a artista adotou um posicionamento de não abrir concessões em seu trabalho, ou seja, Stoklos, na maioria das vezes - se não em todas – concebeu e distribuiu suas peças de maneira independente.

É por isso que entendemos que o Teatro Essencial aparece como um importante capítulo da história do teatro não somente nacional, mas também internacional. Nosso trabalho apenas nos mostrou que ainda há muito que ser estudado em relação à carreira de Denise Stoklos a frente do Teatro Essencial. Neste sentido, várias dúvidas ainda persistem em nosso pensamento. Uma delas está relacionada à maneira como Denise Stoklos, mesmo vivendo em uma cidade absolutamente cosmopolita como Nova Iorque, construiu uma interpretação acerca do Brasil. Da mesma forma, ainda há muito a ser estudado acerca da recepção do conceito de Teatro Essencial, tanto no Brasil, como nos diversos lugares do mundo em que a artista circulou. Outro fator refere-se ao posicionamento estético e político da artista nos anos que se seguiram após o ano de 1994, será tal posicionamento permaneceu o mesmo?

Este trabalho apenas aguçou ainda mais o nosso interesse pela proposta ideológica e estética de Denise Stoklos. Para nós, o Teatro Essencial soa cada vez mais como a intenção de uma artista em imprimir um significado estético diferenciado a um contexto social dominado pela repetição de fórmulas prontas. Enfim, trata-se de uma artista que, de uma forma ou outra, busca a aproximação com o espectador através da reflexão, do debate e do questionamento. Destarte, o teatro retornaria ao seu sentido político primeiro, o da comunidade reunida, visando discutir assuntos da própria comunidade. Afinal, no que concerne ao debate, reflexão e o combate aos problemas sociais, às injustiças cotidianas, “cada um luta com as armas que tem”. Denise Stoklos preferiu o teatro.

Lista de Fontes.

Jornal O Estado do Paraná

DENISE STOKLOS: “A mímica é o jazz do movimento”, *Estado do Paraná*, Curitiba, 20 out.1985.

LOPES, Adélia Maria Lopes, Caminhos e figuras do Teatro brasileiro, *Estado do Paraná*, 27 mar. 1994.

MAGIA das ilusões num teatro sem palavras, *Estado do Paraná*, Curitiba, 09 nov.1986.

MILLARCH, Aramis. Com espetáculo-solo, Denise faz sucesso em Nova Iorque Tablóide Aramis Millarch, *Estado do Paraná*, Curitiba,10 mar. 1987, p.17.

STOKLOS, Denise. “Eu denisestoklos meu teatro por mim mesma (Fundamentos do “Teatro Essencial”)” *Estado do Paraná*, Curitiba, 06 mai. 1987.

ATÉ Fidel aplaude a arte de Denise, *Estado do Paraná*, Curitiba, 07 jul. 1987.

DENISE, superstar dos anos 90, na conquista da América, *Estado do Paraná*, Curitiba, 16 jan. 1990.

Jornal Gazeta do Povo

UMA paranaense de Irati, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 29 jan. 1988.

BARROZO, Ruy, DENISE STOKLOS: uma artista incompreendida em sua terra, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 06 abr. 1988.

DENISE STOKLOS retorna ao país com muitos planos e projetos – Denise Stoklos, estrela internacional, é a única “representante” do Paraná no 3º Festival de teatro de Curitiba. Mas ela não se limita a peça do festival, ela voltou ao Brasil com disposição de fazer muito mais. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 06 mar. 1994.

DENISE Stoklos faz no palco um depoimento sobre o amor, *Gazeta do Povo*, 20 mar. 1994.

DENISE Stoklos faz última apresentação esta noite. *Gazeta do Povo*, 22 mar. 1994.

DEZ dias de emoção no palco e plateia, *Gazeta do Povo*, 27 mar. 1994.

PELLANDA, Luis Henrique. Irati redescoberta: atriz investe na criação de uma fundação de ação social em sua cidade. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 14 mar. 2003.

FONTANA, Marcia, Onde foi parar Nelson Rodrigues? *Gazeta do Povo*, Curitiba, 19 mar.1994, Cultura G, p.31,

Jornal Correio de Notícias

VILLELA, Justino. Puro Impacto de Emoção, *Correio de Notícias*, Curitiba, 06 mai. 1987, p.20.

Jornal Folha de Londrina

LEITE, Zeca Corrêa. “”Memórias de Fogo””: Espetáculo de Denise Stoklos conta a história crítica da América Latina”. *Folha de Londrina*, Londrina, 06 jun. 1995.

LEITE, Zeca Corrêa, A Subversão do Amor: Denise Stoklos leva Romance-peça sobre o Amor no Teatro Ópera de Arame, *Folha de Londrina*, 22 mar. 1994.

Jornal Folha de São Paulo

MÍMICA E MÃE: o corrido dia-a-dia de Denise, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1984.

PONZIO, Ana Francisca, Denise Stoklos mostra Nina Simone cantando, *Folha de São Paulo*, 6 jun, 1994.

SÁ, Nelson de, Stoklos encena Narciso em novo espetáculo, *Folha de São Paulo*, 26 mar. de 1994.

Jornal O Globo

DENISE STOKLOS: uma virtuosidade insuperável. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11/12/1985.

ATRIZ mímica volta as falas com a peça no Teatro de Arena, *O Globo*, Rio de Janeiro, 1985.

MARILIA Pera e Denise Stoklos: um duelo de Sol e Lua em cima de Fó, *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1986.

STOKLOS interpreta *Elis*. Duas artistas emocionam o público. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1986.

HABEMUS Denise Stoklos de novo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 jun. 1986.

DENISE STOKLOS num picadinho temático com sabor narcísico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 jun. 1986.

DENISE STOKLOS: a cada gesto um personagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1988.

ÚLTIMA chance para ver Denise. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 out. 1988.

O CORPO, a voz, e o palco vazio. Mas para quê? *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 nov. 1988.

DEPOIS de Nova York, Denise chega ao Rio, *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1990, p.36

DECORAÇÃO poética de reações interiores, *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 20 nov. 1990, p.1.

DENISE STOKLOS prepara peça para a festa da América em 92, *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1991, p.3.

Jornal do Brasil

KARABTCHEVSKY, Teresa. *Bloco do eu sozinho: Denise Stoklos reaparece, se multiplica por cinco, lança livro, monta peça, produz filme, canta e expõe fotos*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 14 fev. 1994, p.1-6.

Jornal La Vanguardia.

UM ELEGATO por el Tercer Mundo toca la fibra sensible em Sitges, *Jornal La Vanguardia*, Madrid, 14 jun. 1994.

Arquivo Denise Stoklos – CEDOC – Unicentro – Irati.

STOKLOS, Denise. “CASA”, 1990.

STOKLOS, Denise. *Release da peça "Casa" para a Imprensa via fax*. 1992.

STOKLOS, Denise. *500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1992.

STOKLOS, Denise. *Circulo na Lua, lama na Rua*, Irati-PR: O Debate edições, 1969.

STOKLOS, Denise. *500 anos: Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1992.

STOKLOS, Denise. *Tipos*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1992.

STOKLOS, Denise. *Teatro Essencial*, São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.

STOKLOS, Denise. *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1994.

STOKLOS, Denise. *Calendário da Pedra*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 2001.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Geraldo Peçanha de. *Palco iluminado: 10 anos de Festival de Teatro de Curitiba*, Curitiba: Editora UFPR, 2005.

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio ao Amor*, trad. Dorothée de Bruchard, São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre as fragilidades dos laços humanos*, Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p.21.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013

BOURDIEU, Pierre, A ilusão Biográfica, IN: _____. *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação*, Campinas: Editora Papirus, 1996, p.77.

BOURDIEU, Pierre, *Economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp. 1982.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. 14ª Ed. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 2010.

BRASIL, Lei Nº8.029 de 12 de abril de 1990, Legislação Federal. Sítio eletrônico internet - planalto.gov.br. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8029cons.htm

BRUCKNER, Pascal. *O Paradoxo Amoroso: Ensaio sobre as metamorfoses da experiência amorosa*, Rio de Janeiro: Difel, 2011.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG, 2009.

CERTEAU, Michel de. “A operação historiográfica” In: *A Escrita da História*. RJ: Forense Universitária, 2002, 2ª ed., pp. 65-130.

CERTEAU, Michel de. *As invenções do Cotidiano: Artes de fazer*, Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1996.

CHAIA, Miguel. *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2007.

COUTO, Maria de Fátima Morethy, *A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos*, Revista IEB, n53 2011 mar./set. p. 89-106, p.93

DAMASCENO, Leslie, The Gestural Art of Reclaiming Utopia Denise Stoklos at Play with the Hysterical-Historical, IN: TAYLOR, Diana; CONSTANTINO, Roselyn. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durbam and London: Duke University, 2003, pp. 153-158.

- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru – SP, EDUSC, 2002.
- FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*, São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p.348
- FLAX, Jane. *Psicoanálisis y feminismo: pensamientos fragmentários*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUÉNOUN Denis. *A exibição das palavras: Uma ideia (política) do Teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003, p.14.
- GUINSBURG J., FERNANDES, S. *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HOBBSAWN, Eric. *Tempos fraturados*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático: Cinema, Teatro e modernidade*. São Paulo: Cosac Nayfi, 2007.
- MENEZES, Paulo, *A Trama das Imagens: Manifestos e Pinturas no Começo do Século XX*, São Paulo: EDUSP, 1997, p.91.
- MERGEL, Thomas. *História Cultural Política*. Trad: René E. Gertz. 2011. Disponível em: renegertz.com/arquivos/baixar/index.php%3Farquivo%3DHistoria-Cultural-da-Politica.pdf+%&cd=1&hl=pt-BR
- NAPOLITANO, Marcos. *História e arte, história das artes ou simplesmente história*. IN: Anais do XX Simpósio Nacional de História – ANPUH. Florianópolis, 1999.
- NETO, Ignácio Dotto, COSTA, Marta Morais da. *Entreatos: Teatro em Curitiba de 1981 a 1995*, Curitiba – PR: Editora do Autor, 2000.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PARANHOS, Kátia. *Arte e experimentação social: o teatro de combate no Brasil contemporâneo*. Projeto História, nº 43. dez. 2011. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/7963/6703>
- PAVIS, Patrice. *O teatro no Cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.124.
- PRIORI, Mary del. Aids: o perigo desconhecido, In: PRIORI, Mary del. *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*, São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005, p. 152.

RUFINO, Marcos Pereira, Estes quinhentos e outros tantos. IN: *Cadernos de Campo, Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo*, V.2, N.2, 1992, p.182-190.

SÁ, Nelson de. *Diversidade: um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHWARTS, JORGE. *Vanguardas Latino-Americanas*, São Paulo: Edusp, 2008.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. IN: BRESCIANI, Stella, NAXARA, Márcia (Orgs). *Memória e (Res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

SILVA, Helenice Rodrigues da. “Rememoração”/comemoração: as utilizações sociais da memória, IN: *Revista Brasileira de História*: São Paulo, v.22, nº44, 2002, pp. 425-438. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882002000200008&script=sci_arttext&tlng=es,

SILVA, Ipojucan Pereira da. *O teatro essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2008.

SOLER, Marcelo. *O Campo do teatro documentário*, Revista Sala Preta PPGAC, V13,I2, p.133.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001.