

DENISE STOKLOS – O DRAMATURGO PENSADOR E A MÍMESIS DA PRODUÇÃO

Pedro Leites Junior*
Lourdes Kaminski Alves**

Resumo: Tendo em vista as profundas transformações do gênero dramático no século XX e a crescente necessidade e/ou preocupação de estudiosos e artistas de pensar o teatro a partir de “novas” propostas estéticas, que dialoguem com os anseios do sujeito inserido no contexto moderno, tecnocrático e de determinantes socioculturais de base capitalista, este trabalho objetiva discutir o “teatro essencial” idealizado e posto em prática por Denise Stoklos, tomando por enfoque o papel da artista enquanto dramaturga e pensadora da arte/teatro, assim como a relação que se pode verificar entre sua obra e aquilo que Luiz Costa Lima (2000, p. 286, 2003, p. 179) denomina *mimesis da produção*.

Palavras-chave: teatro essencial; dramaturgia; mimesis.

■ **A**o tratar do papel do dramaturgo enquanto pensador e buscar compreender como se dá a dialética proposta por Lima (2000, p. 286, 2003, p. 179) entre uma *mimesis da representação* e uma *mimesis da produção* – conforme sistematizaremos adiante – e tendo em vista o projeto estético de Denise Stoklos de um “teatro essencial”, é oportuno partirmos das palavras de Eric Bentley (2001, p. 41-42) quando versa sobre a questão do lugar e propósito do drama no cenário moderno, movido pelos imperativos do capital e carente de sujeitos que pensam o mundo:

“Uma peça”, como disse Oscar Wilde, “é uma forma pessoal e individual de expressão, tanto quanto um poema ou um quadro”. Donde se conclui que um

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras (área de concentração em Linguagem e Sociedade) e Professor Assistente do curso de Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste) – Cascavel – PR – Brasil. E-mail: neanderthalstradivarius@hotmail.com.

** Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Professora Associada na Unioeste.

dramaturgo precisa possuir algo dentro de si para expressar. Nossos escritores comerciais são vazios. Podemos afirmar que dificilmente poderiam ser considerados alguém. O dramaturgo imaginativo é alguém.

Bentley (2001)¹ parece partir de uma premissa básica: o teatro comercial e o teatro enquanto expressão de arte são manifestações simbólicas e culturais distintas, ou melhor, com características estéticas e propósitos sociais dispares, ainda que ambos devam ou possam ser igualmente compreendidos enquanto pertencentes a uma mesma linguagem – teatral/dramatúrgica – e que suas fronteiras não sejam estanques ou exclusivas.

Todavia, tem-se que, como sujeito que pensa o mundo, propõe a arte e a partir dela atinge e dialoga com o público – visto como outro sujeito que pensa – o dramaturgo no papel de pensador – ao mesmo tempo artista e intelectual, no sentido amplo do termo – opõe-se ao dramaturgo como produtor do entretenimento, que tem uma função social, dir-se-ia, mais técnica, pragmática, de promover no público o deleite, o prazer, efêmero e esvaziado de caráter reflexivo.

Por sua razão de ser, então, a obra de entretenimento se completa em si, ao fechar do pano, ao passo que a expressão da arte reverbera-se no indivíduo, modifica-o e instiga-o à construção de sentidos sobre o mundo; enfim, a um dramaturgo que *é alguém* está arrolado um público que *é ou caminha para ser alguém*.

Poder-se-ia dizer que esse é mesmo o mote para a proposição de Denise Stoklos de um teatro essencial, baseado na necessidade/angústia do sujeito/dramaturgo/pensador, enquanto *alguém*, expressar ou trocar com um outro *alguém* – posto no lugar de público/plateia/leitor – determinado conteúdo estético-simbólico que promova a reflexão, a autorreflexão.

Nessa linha de proposição, Stoklos (2001, p. 14) buscará no conceito grego de *catarse* – segundo seu sentido mais profundo de purificação do espírito – o contraste entre um teatro significativo para o indivíduo, que modifica o sujeito na medida em que promove uma indagação interior, um autoquestionamento que atinge as camadas profundas de sua condição humana, e um teatro do entretenimento do público, que pressupõe “mediocridade e narcisismo, dois casos de pseudo-auto-satisfações inerentemente contrárias à ideologia libertária da arte”.

Conta a história que os gregos entendiam o teatro como um elemento curativo da alma, em doenças como a falta de compaixão que é tratável, mas provoca grandes dores e gera perversões inclusive sociais. Conta a história que os médicos receitavam a ida ao teatro junto a poções. As poções só se processariam quimicamente no corpo quando no espírito se operasse também uma transformação. O teatro trazia à cena temas que moviam o espírito da humanidade. O público entrava em contato direto com o que era comum à natureza interior e investigava-se. Os espetáculos vivificavam, portanto, a grandeza de cada um (STOKLOS, 2001, p. 13).

As palavras da dramaturga dialogam, pois, com o pensamento de Eric Bentley (2001, p. 25-26):

Devemos distinguir entre a arte e a mercadoria no teatro. [...] Mas devemos admitir, em princípio, que a relação da arte com a mercadoria não é tão simples, e

¹ Deve-se mencionar que a obra de Eric Bentley data, em sua primeira edição, de 1946; é evidente, todavia, que suas considerações, ainda que tenham por ponto de partida o teatro de então, permanecem pertinentes se aplicadas à arte dramatúrgica dos decênios posteriores.

que, particularmente no teatro, a arte, raramente ou nunca, floresceu em completa independência do utilitarismo. [...] O que temos que admitir [...] é que o teatro comercial exerce – numa estimativa bem modesta – uma tremenda pressão sobre a dramaturgia como um todo. Em alguns períodos da história essa pressão possa ser encarada como salutar, proporcionando um arcabouço sólido, um habitat conveniente para o dramaturgo operar. Mas as situações alteram os casos. A pressão do teatro comercial também pode tornar-se tirania. Nesse caso, o artista conhecerá apenas um relacionamento com ele: o do antagonismo. Em tal era, o dramaturgo ou é um rebelde e um artista, ou uma vaca de presépio e um picareta. Tenho medo que o presente seja essa era.

Para Stoklos, pois, parece que tal dúvida não exista – se é que em verdade existe para Bentley² –, e frente um cenário em que o teatro é maciçamente o campo das “vacas de presépio” e dos “picaretas”, seu “teatro essencial” revela-se como rota de fuga libertária para o artista. Bentley (2001, p. 39) chega a falar de um teatro morto quando trata dos caminhos percorridos pela dramaturgia moderna, mas afirma também que é justamente quando há “uma calma”, quando há um esvaziamento do sentido na produção dramática, que conseguimos manter o distanciamento e a compreensão necessários para “revisitar-se a situação”.

É nesse caminho, então, que parece seguir Denise Stoklos. E, nesse rumo, em contraposição ao caráter de passividade do público do teatro como entretenimento – o que significa dizer que há um esvaziamento de sentido também no que se refere à atitude e às expectativas desse público – o teatro essencial, agenciador da autorreflexão, se erige na relação dialógica e construtiva entre público e ator/autor/*performer*, sendo que, para tanto, entende que o aspecto de ficcionalidade deva dar lugar a um teatro “de fricção”:

A essência teatral seria esse processo de clamor à ação do amor, que nos redime, um chamamento à luta por transformação, por evolução do espírito. Não seria aplicável, então, ao teatro essencial, a figura de linguagem que se refere a algo não verdadeiro, falso, como “é teatro”. Ou, a idéia de que no teatro nada é de verdade, é “de mentirinha”. Num teatro essencial, pelo contrário, tudo é de verdade. Ali não se cria ficção através de personagens em um enredo, mas se cria “fricção” entre presenças: a do ator e a do público em atração gravitacional, como gravetos a produzir fogo. [...] Num teatro de “fricção”, o trabalho é fundamentado no ator. O espetáculo só “existe” se o público “entra” no palco e, “através” do ator, o público é quem se constrói, propõe-se e mostra-se a si mesmo (STOKLOS, 2001, p. 13).

Se o público, no teatro essencial, não mais se esconde na passividade do papel de espectador e abre-se para o diálogo, esse diálogo só faz-se verdadeiro se o *performer* igualmente revelar-se em toda sua constituição humana. “No teatro essencial não há personagens. Há ‘persona’, há ‘in-corporamento’ das opções do próprio *performer*” (STOKLOS, 2001, p. 5), isto é, o que para o ator do teatro de ficção é uma máscara de um outro ser – ficcional –, para o *performer* refere-se a traços do seu próprio ser. O *performer*, dessa forma, deixa de ser um receptácu-

2 “Naturalmente não existe nada de novo em dizer que os comerciantes da arte deveriam ser expulsos de nossos templos a chicotadas. O que digo é que os templos devem ser deixados para que os comerciantes se banqueteiem neles; a verdadeira fé deve sobreviver, se for possível, em outro lugar. Devo reafirmar que a esperança do teatro está fora do teatro comercial” (BENTLEY, 2001, p. 41).

lo de um outro para ser o “in-corporamento” desse outro conforme a apropriação que se faz desse outro. Nessa perspectiva, em *Des-medeia* (STOKLOS, 1995), por exemplo, ao passo que o ator representa Medeia, o *performer* revela o que Medeia representa nele, *performer*, autor, dramaturgo, sujeito, de acordo com a leitura que faz dessa Medeia e do diálogo que estabelece com essa Medeia. Do mesmo modo, em *500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*³ (STOKLOS, 1992), o *performer* in-corpora as angústias do sujeito latino-americano, angústias estas que fazem parte dele enquanto indivíduo inserido em tal contexto e que anseia por expressar as tensões que emergem de si por esta sua condição: não há espaço aqui para “fingimento”, há a necessidade de expressar emoções que fazem parte do *performer* verdadeiramente – para ele.

Assim agindo, em diálogo com aquilo que preconiza o teatro de Grotowski, conforme afirma Ludwik Flaszen (2007, p. 88-89):

Paradoxalmente, [o ator/performer] interpreta a si mesmo enquanto representante do gênero humano nas condições contemporâneas. Choca-se na sua palpabilidade espiritual e corpórea com um certo modelo humano elementar, com o modelo de um personagem e de uma situação, destilados do drama: é como se [realmente] se encarnasse no mito. Não as analogias espirituais com o protagonista criado, não as semelhanças dos comportamentos, próprias de um homem fictício em circunstâncias fictícias. Desfruta o hiato entre a verdade geral do mito e a verdade literal do próprio organismo: espiritual e físico. Oferece o mito encarnado com todas as consequências, não sempre agradáveis, de tal encarnação.

Se em Strindberg essa dialética entre o eu e o(s) outro(s) se manifesta na construção de seus personagens, como cita Bentley (2001, p. 88), “criados em estágios da civilização vindos do passado e do presente, farrapos de humanidade, pedaços rasgados de roupas domingueiras transformadas em trapos – remendados juntos como acontece com a própria alma humana”, conforme a proposta do teatro essencial, convergindo-se no *performer* o personagem e o ator/autor/pensador, o indivíduo multifacetado, fragmentado, corresponde tanto ao personagem que está presente/materializado no palco, como a Denise Stoklos enquanto indivíduo – ser humano, mulher, dramaturga, sujeito entre tantos outros bilhões que andam sobre a terra, que tem suas angústias pessoais, fraquezas, necessidades e anseios pessoais etc. – como ao público que nestas encontra um espelho de si, ou, no mais, um diálogo consigo.

Uma vez que “o performer essencial será sempre político”, já que para ele “não importa [...] nada que na finalidade não signifique possibilidade de convite a questionamento, reflexão, ação e transformação” (STOKLOS, 2001, p. 5), em *500 anos*, por meio da desconstrução do “descobrimento”, Stoklos (1992, p. 5) promove uma reflexão crítica acerca de questões relativas ao discurso histórico hegemônico, à formação da identidade latino-americana, assim como acerca do lugar do sujeito latino-americano em um cenário sociocultural que se engendra meio milênio após a chegada do “descobridor”:

Diário de bordo. Há 15 bilhões de anos, a grande explosão que originou o Big Bang, colocou-nos neste magnífico problema de estarmos, cada um de nós, responsáveis pelo desenvolvimento do espírito da humanidade. [...] Há menos

3 Obra doravante referida como *500 anos*.

de 500 milhões de anos, o planeta era unido em apenas um grande continente. Há 500 anos, aparece Cristóvão Colombo, e o descobrimento, descobrimento, descobrimento da América. Sobre qual [descobrimto] escreverei na página de hoje de um diário de bordo? Sobre o Descobrimento da América? Mas se é um fato longe de basear-se no desenvolvimento do espírito da humanidade? Trata-se apenas de um negócio muito rendoso, e acima de tudo válido apenas para alguns. 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.

Em meio ao tom de manifesto que abre a obra, revisa-se o discurso histórico de substrato etnocêntrico promovendo, por um lado, a desconstrução da imponência do feito do Descobrimento – mísera travessia se comparável aos feitos magnânimos do universo ou imensamente complexos da natureza humana –, e, por outro, o desvelar do caráter impositivo e exploratório da atuação europeia sobre as terras e povos situados nesta porção do planeta entre os oceanos Atlântico e Pacífico.

Em síntese, poder-se-ia afirmar que o trabalho efetuado aqui por Denise Stoklos é o do destronamento e da inversão de valores; um chamado à reflexão sobre verdades e crenças “desembarcadas” com Colombo, Cabral, Américo e tantos outros.

Por conseguinte, o questionamento e a autorreflexão nos colocam no lugar do sujeito latino-americano que, ainda que consciente dos determinantes sócio-históricos que levaram à sua formação e queira voltar-se contra um substrato ideológico impositivo pelo veio etnocêntrico, não pode desvencilhar-se das marcas do passado. Nem autóctone nem europeu, busca seu lugar no mundo. Essa busca, de Denise Stoklos, do sujeito latino-americano, é também a de Jorge Luis Borges e a de Oswald de Andrade. Ambos os autores parecem ter se deparado, em determinado momento da vida/trajetória artística, com uma problemática: o lugar e a constituição do intelectual/artista latino-americano.

Em seu “Manifesto antropofágico”, Oswald de Andrade (1998) coloca a questão de maneira aberta e incisiva, conforme era seu estilo, e abre a perspectiva da apropriação alheia por meio da metáfora da antropofagia: não mais autóctone nem nunca podendo ser europeu, sendo os dois e nenhum, o intelectual/artista inserido no contexto em questão deve, pois, apropriar-se criticamente do que é valioso das duas matrizes das quais se constitui enquanto indivíduo sociocultural, podendo, ainda, abrir os olhos para “fontes de proteínas” vindas de qualquer outro lugar, desde que a apropriação seja vantajosa. A herança multiforme traz consigo, assim, a identidade do híbrido. Desse modo, pois, tornam-se também mais flexíveis as noções de autoria, influência e propriedade cultural, por exemplo.

É precisamente nesse ponto que se detém Borges (1998-1999) em seu *Pierre Menard, autor del Quijote* (1941), colocando a assimilação do tradicional como “novo” ao mostrar a incapacidade de existência do “novo”, isto é, estando já de tal forma imerso em um arcabouço artístico-cultural que parece ter já se debruçado sobre as mais variadas questões que o humano pode alcançar, o intelectual/artista pode encontrar um “sentido novo” naquilo que já está dado, e é propriamente a revitalização do tradicional que fará o “novo”, já que tal só é possível por meio da apropriação e deglutição antropofágicas, com o romper da rigidez dogmática e “canonizante” da autoria, da via de influência interpretada como de

mão única, da propriedade que inibe o forasteiro de adentrar e remexer, revirar e reorganizar para, assim, re-significar.

Essas parecem ser, pois, as premissas das quais parte Denise Stoklos em *500 anos*, assim como em *Des-medeia*, obra na qual a Medeia de Stoklos se conjecturará a partir da desconstrução do mito da princesa da Cólquida e da figura canônica da feiticeira perversa e assassina dos filhos:

CORO. O autor grego Eurípides escreveu a primeira peça sobre Medeia há muitos anos. Medeia nasceu para o teatro em 431 antes de Cristo. Contando regressivamente os minutos que nos restam até o ano dois mil falta pouco para completar muito tempo que assistimos a tragédias sobre traições, enquanto traímos incansavelmente aprimoradamente através dos séculos todas as causas humanas. No berçário de ventre de Medeia que é este Brasil nossas aspirações são cesarianas carpideiras que choram a possível reafirmação da morte. Nos ganchos do açougue Brasil balançam os nossos sonhos traídos. As paixões estão penduradas por um fio de aço. No ladrilho branco do chão do açougue desenhavam-se coágulos de amor com o sangue que quer voltar às carnes. Que pinguem em semente de vida, que brotem revolução. Portanto nesse momento interrompemos a nossa transmissão. Nossa transmissão do mito se desconstruía. Que todo esse fogo apaixonado de Medeia seja nosso impulso para a frente e não para trás. Alterar os verbos. Para enfim a massa amar, não para massacrar e fim (STOKLOS, 1995, p. 26).

Ao fim e ao cabo, essa Medeia é já antagonista àquela tomada como referente; uma des-Medeia, como anuncia o título, com base no prefixo latino que indica “separação, ação contrária” (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 85), ou então uma anti-Medeia, conforme o prefixo grego que traz o sentido de “oposição, ação contrária” (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 87). Com efeito, a “ação contrária” inclusa no sentido assimilado por ambos os prefixos indica esse movimento de necessária tomada de um rumo adverso do anterior. Contudo, ao passo que uma anti-Medeia acusaria o enfrentamento entre os dois referentes, uma des-Medeia alude ao abandono, à abdicação em favor da tomada de um outro – “novo” – caminho. Se a ação contrária é o ato da negação, uma anti-Medeia acrescentaria ao antagonismo o signo do enfrentamento, que significa dizer necessidade de apagamento, destruição do outro. Ao revés, uma des-Medeia atua no sentido da desconstrução que, a partir da necessidade de re-construção, admite a possibilidade de permanência desta Medeia desconstruída, ainda que revertida, invertida ou remodelada, na “nova” Medeia.

O mito, pois, é resgatado intertextualmente para ser desconstruído, fragmentado e reconstruído segundo novas significações. Se, conforme a perspectiva grega politeísta, o mito engendra-se como denotação do real, no contexto contemporâneo, conforme suas releituras e sua permanência na memória coletiva, fabuloso, é tomado como ficção, como metáfora da realidade.

Na obra de Stoklos, todavia, assumindo o caráter metafórico e sendo erigido de acordo com novas molduras narrativas, o mito fabuloso é tomado como metáfora, metáfora do modo como a sociedade ocidental se relacionou com as questões que formam o conteúdo narrativo do mito, tais como a traição, a violência e as manifestações do caráter feminino.

Há, dessa forma, a convocação ao autoquestionamento. Metáfora da metáfora, representação da representação, o *mímema*, a partir da indicação do mito como referente a ser desconstruído, dirige o público/leitor a questões essenciais que se referem não só à narrativa, mas ao modo como essa narrativa foi assimi-

lada, à(s) resposta(s) que foi(ram) dada(s) a ele. Essas respostas, pois, também passam pelo processo da desconstrução, que é, em última análise, a desconstrução – reflexiva – do próprio sujeito (coletivo) que as operou.

Dupont-Roc e Lallot (1980, p. 367, grifo nosso), ao tratarem da asseveração aristotélica “Bem fazer as metáforas é ver o semelhante”, assim colocam a questão:

À diferença do nome corrente, que, de algum modo, denota diretamente a coisa e doutras espécies de palavras não habituais (xenika), de que só o significante é estranho, a metáfora pode ser descrita como um processo de transformação do sentido que seria, no interior da linguagem, o análogo do movimento de mimesis, que transforma uma ação humana em relato, mythos.

Juntamente com Lima (2000, p. 302-303), adicionamos à discussão as palavras de Aristóteles (1984, p. 274):

Em alguns casos de analogia não existe o termo correspondente ao primeiro, mas mesmo assim nada impede que se empregue a metáfora. O ato de “lançar semente à terra” diz-se “semear”; mas não existe termo próprio para designar o ato de o Sol deixar cair sobre nós sua luz; contudo existe a mesma relação entre este ato e a luz, que entre semear e a semente; pelo que diz: semeando uma luz divina.

É nesse sentido, pois, que o *mímema* de Denise Stoklos atua nessa “transformação do sentido” ocupando o “lugar vazio”, ou seja, “sempre subordinada à semelhança, [a metáfora] implica a atualização de uma diferença, de algo que até então fazia falta no léxico” (LIMA, 2000, p. 303). Nesse sentido, “enquanto microcosmo, por si só análogo da *mimesis*, a metáfora é concebida como *uma produção da semelhança*, mesmo que a diferença que traz embutida possa excepcionalmente tomar a dianteira” (LIMA, 2000, p. 303), como no caso de *Desmedeia*. Assim, ao contrário do que a leitura renascentista de Aristóteles tem apontado, a metáfora atua não só na *representação da semelhança*, como também na *produção da semelhança*. “O significado, cujo poder (semântico) não deriva simplesmente dos meios que o constituíram (sua formação material e as idéias que lhe subjaz), *produz* uma representação e não simplesmente exprime ornamentalmente o que era esperável da idéia subjacente” (LIMA, 2000, p. 316).

Para Lima (2000, p. 57), é necessário distinguir as obras quanto ao fundo de semelhanças (*homiosis*), sobre o qual opera a *mimesis*; nesse sentido, há uma *mimesis da produção* e *mimesis da representação* (LIMA, 2000, p. 286, 2003, p. 179). As obras que refletem uma *mimesis da representação* seriam aquelas obras que atenderiam, de certo modo, aos horizontes de expectativas do leitor, por exemplo: mantêm a perspectiva do tratamento do tema na obra derivada de outra, guardam semelhanças com relação a gênero, estrutura, perfil de personagens, sentidos aproximados, enfim, aquilo que o leitor/público/plateia/observador espera ver, ler ou contemplar em um *mímema*. Por sua vez, as obras que refletem a *mimesis da produção* seriam aquelas que, mesmo partindo do modelo, o subvertem de tal modo que rompem com os paradigmas da forma e do conteúdo, fazendo aparecer novas leituras para o tema, novas possibilidades semânticas, simbólicas e estéticas⁴, destoam da série, rompem com os horizontes de expectativas dos leitores/produtores/plateias/observadores: “Em conse-

4 “O não ser guiada por critérios estabilizadores não significa que a obra seja incomparável ao que a envolve. Ela apenas não é moldada pelo princípio da semelhança senão que pelo vetor da diferença em suas diversas formas (a distorção, a configuração distinta ou oposta, a negatividade, etc.). Por mais radicais que sejam as formas de diferença, elas sempre mantêm um resto de semelhança, uma correspondência, não necessariamente com a natureza mas sim com o que tem significado em uma sociedade, com a maneira como a sociedade concebe a própria natureza” (LIMA, 2000, p. 56).

quência, o papel do sujeito se torna mais mediatizado na mimesis da produção” (LIMA, 2000, p. 286).

Nessa perspectiva, na *mimesis da produção*, a imagem produzida pelo artista/escritor/dramaturgo abre outra cena para a “verdade” contida na obra modelo, que incita leitor/plateia/observador a pensar. Nesse sentido, existem as obras de representação e as obras de produção, estas últimas rompem com a automatização, apresentam uma racionalidade fraturada, só produzida e ao mesmo tempo lida por um sujeito fraturado (fratura na história).

[O autor/sujeito fraturado] nos dá a oportunidade de verificar o entrelaçamento entre a produção da obra – como ela não apenas seleciona aspectos da realidade mas cria algo que nela de antemão não se encontrava [...] – e a representação que provoca. Representação [...] que, por seu caráter de efeito, não é automática quanto à obra produzida. Assim, a recusa da palavra exortada para uns provocará asco, para outros será apenas intrigante, para outros ainda vista como marca de um lugar infernal etc. Se pensássemos que a representação-efeito é automática, estaríamos mantendo uma das consequências, do ponto de vista da leitura, da concepção tradicional do sujeito: à sua centralidade expressiva corresponderia uma interpretação correta. É o contrário o que se diz: a produção apenas começa na obra; a representação que ela suscitará manterá seu caráter produtivo, portanto potencialmente divergente (LIMA, 2000, p. 276-277).

Corresponde à *mimesis da produção*, então, um “sujeito fraturado”⁵:

Se o [mímema] não se restringe a exprimir o sujeito, não deixa por isso de conter uma posição do sujeito. Como essa posição se constitui senão a partir da apresentação (produção), a partir da qual se fala o que se fala? Essa posição não é fixa, como se daria caso se tratasse de um sujeito centrado em si mesmo [que existe enquanto substância], que então sempre exprimiria sua interioridade. Fraturado, o sujeito é móvel e se mostra exatamente pela posição que assume. [...] Por sua mobilidade, o sujeito fraturado é aquele capaz de ser visto a ocupar posições diversas no interior da sociedade (LIMA, 2000, p. 274-277).

O sujeito fraturado, pois, é aquele capaz de se multifacetar, sendo em cada máscara não a reprodução de um outro, mas sim o desvelar de uma parte de si, que ora assume. É nesse sentido, então, que o mesmo sujeito/*performer* pode, sem “fingir”, ser Medeia, ser um dramaturgo que pensa o teatro, ser um sujeito latino-americano revoltado com Colombo, ser mulher, filha, irmã, sendo um em todos, ao passo que é todos em um, sem necessariamente revelar-se em todas as suas facetas a um só momento.

Por conseguinte,

[...] a possibilidade de uma nova posição do sujeito supõe a saída de si; não em favor de um “pensamento de fora”, mas, como vimos no último Foucault, em prol de um pensamento que se supunha na fronteira. [...] O sujeito fraturado é não só um sujeito que não unifica e comanda suas representações senão que é visto no exercício de uma dupla função: apresenta e recebe, produz e suplementa (LIMA, 2000, p. 284-285).

5 Conceituado por Luiz Costa Lima (2000, p. 104-105) com base na oposição a Descartes efetuada a partir de Kant: “O sujeito kantiano é apenas [...] condição formal, não reveladora de uma substância, despojando-se pois da suficiência de que se revestia o sujeito cartesiano. [...] Sua passagem para o sujeito concreto e real [coloca-o] no limiar da dicotomia entre entendimento e razão. [...] A unidade do sujeito kantiano implica, portanto, não só uma maior complexidade senão alternativas antagônicas. Ou seja, fraturas”.

Mimesis da produção operada por um sujeito fraturado, cabe afirmar, nessa linha de reflexão, que a obra de Denise Stoklos traz ao lado de um metafórico retrato do humano e do social uma proposta para o humano e para o social. O enfrentamento é, pois, aos moldes de Stoklos, uma proposição de um novo mundo, um recomeço do mundo, uma nova gênese do humano e do social; e essa nova gênese só é possível a partir da desconstrução reflexiva de um mundo passado, que é, necessariamente, a matéria-prima para que se possa, em verdade, “remendar os trapos”, como diria Bentley (2001, p. 88), para que se possa “re-ajuntar” os referentes e significantes alocando novos sentidos e significações.

Com efeito, o lugar próprio – ou *entrelugar*, como diria Silvano Santiago (2000, p. 9)⁶ – desse *re-ajuntamento*, da proposição de “novos” paradigmas, é à margem dos centros produtores da *intelligentia* moderna, como nos indica Eduardo Coutinho (2003) e conforme coloca Michel Maffesoli (2004)⁷. É nesse sentido, por conseguinte, que Denise Stoklos, representante do “escritor latino-americano” de que nos fala Santiago (2000, p. 21),

[...] brinca com os signos de um outro escritor, de uma obra [ou com os signos de outros escritores e de outras obras, que, por meios da intertextualidade, operam modulações, também eles, nos signos do escritor e da obra primeiros]. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro.

A fascinação, com o mito, com o Diário, e a ânsia por com eles dialogar, agenda a re-criação, que por si só significa re-elaborar sentidos⁸. Essa fascinação, todavia, pode ser assimilada e encaminhada segundo o filtro da necessidade de moldar a obra tomada de referência – ou os signos dela tomados – de maneira a subvertê-la, como nos aponta Jenny (1979). O *re-ajuntamento*, pois, não vem sem a quebra ou inversão de hierarquias, estratégia decorrente do direcionamento ideológico do intelectual que procura seu espaço discursivo dentro de um contexto onde impera o etnocentrismo. A imagem produzida por Denise Stoklos inaugura, então, outra cena para a “verdade”, para a “realidade” contida no modelo, que incita o público/leitor a pensar, refletir:

Se a “imitação” é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a mimesis supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade. Este algo antes permanece em vigor mesmo quando o produto mimético valoriza o oposto do que seria destacável segundo os valores então dominantes. [...] Quando [...] a mimesis parte da des-

6 “O escritor latino-americano [vive] entre a assimilação do modelo original, isto é, ente o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue. [...] Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu tempo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana” (SANTIAGO, 2000, p. 23, 26).

7 “O paradigma pós-moderno [ainda] está em elaboração. Não está acabado. [...] Considero o Brasil como [um] grande laboratório da pós-modernidade tanto quanto a Europa foi o grande laboratório da modernidade. [...] E acredito que este seja o desafio para os intelectuais brasileiros, isto é, não continuar a copiar os esquemas que vêm da Europa, mas, ao contrário, elaborar esta nova visão social. O Brasil tem todas as características do pós-moderno no mundo: é o verdadeiro laboratório da pós-modernidade. [...] [na verdade], o Brasil nunca foi moderno; ele sempre esteve além da modernidade. Ele copiou a modernidade, mas sempre foi pós-moderno. O brasileiro tem o jeitinho para encontrar o novo esquema. O jeitinho é encontrar o viés. O grande elemento da modernidade é o racionalismo enquanto o que está em jogo na pós-modernidade é o ser sensível!” (MAFFESOLI, 2004, p. 171-172).

8 “A citação mais literal já é, em certa medida, uma paródia. A simples retirada a transforma, a escolha na qual eu a insiro, seu recorte, as diminuições que opero em seu interior, as quais podem substituir a gramática original por uma outra e, naturalmente, a maneira como eu a abordo, como ela é tomada em meu comentário” (BUTOR, 1968, p. 18).

truição daquele substrato, radicaliza seu trabalho no sentido de despojar-se ao máximo dos valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade e, por fim, desta própria realidade [...]. E isso equivale a dizer que o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade (LIMA, 2003, p. 180-181).

Por conseguinte,

[...] rua de mão dupla, a mimesis não só tira do mundo mas lhe entrega algo que ele não tinha. Que substancialmente continuará não tendo mas que, nem por isso, deixará de incorporar. Ao fazer ver doutra maneira, ela reconhece a existência do que ela não depende; ao mesmo tempo, provoca o conhecimento do que, sem ela, não seria possível de se obter (LIMA, 2000, p. 328).

Aos moldes de Luiz Costa Lima (2003, p. 181), pois, o *mímema* que não mais se prende na cópia, mas sim ancora-se no modelo para propor uma “nova” realidade, provoca “o alargamento do real”, já que, “se [...] o real é uma das formas do possível, a *mimesis* da produção consiste em fazer o apenas possível transitar para o real”. É nesse sentido, então, que a proposição de Stoklos agencia no público/leitor o despertar para uma forma de existência, para uma realidade que não é só possível enquanto utopia, abstração imaginativa de um mundo ideal, mas como um “real” que habita na força do sentimento do *amor*, isto é, o *amor* justifica a crença de que esse mundo possível deva ser tomado como real desde que essa crença seja partilhada pelo público/leitor: “só quem pode escrever essa Des-medeia é você” (STOKLOS, 1995, p. 32).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. de. *Literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.
- BENTLEY, E. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BORGES, J. L. *Obras completas III*. São Paulo: Globo, 1998-1999.
- BUTOR, M. *Répertoire III*. Paris: Minuit, 1968.
- COUTINHO, E. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. L. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DUPONT-ROC, R.; LALLOT, J. Texto, tradução e notas. In: ARISTÓTELES. *A Poética*. Paris: Seuil, 1980.
- FLASZEN, L. A arte do ator. In: GROTOWSKI, J.; FLASZEN, L. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JENNY, L. A estratégia da forma. Tradução Clara Crabbé Rocha. *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias – Intertextualidades*, Coimbra, v. 1, n. 27, p. 5-49, 1979.
- LIMA, L. C. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, L. C. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MAFFESOLI, M. Entrevista com Michel Maffesoli. In: SANTOS, V. E. dos (Org.). *O trágico e seus rastros*. Londrina: Eduel, 2004.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

STOKLOS, D. *500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1992.

STOKLOS, D. *Des-medéia*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1995.

STOKLOS, D. *Calendário de pedra*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 2001.

LEITES JUNIOR, P.; ALVES, L. K. Denise Stoklos – the playwright thinker and the mimesis of production. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 22-32, 2013.

Abstract: Considering the deep transformations of the dramatic genre in the 20th century and the growing need and/or concern of scholars and artists of thinking the dramatic art from “new” aesthetical applications, which dialog with the longing of the subject inserted in the modern, technocratic context and of social and cultural determinants of a capitalist basis, this paper has the objective of discussing the “essential theater” idealized and put in practice by Denise Stoklos, focusing on the artist’s role as a playwright and thinker of art/theater, as well as the relation that can be verified between her work and what Luiz Costa Lima (2000, p. 286, 2003, p. 179) calls mimesis of production.

Keywords: *essential theater; dramaturgy; mimesis.*

Recebido em maio de 2013.
Aprovado em agosto de 2013.