O ERRO TRÁGICO DO DESCOBRIMENTO: O TEATRO DE DENISE STOKLOS

Giseli Tordin (Yale)[1]

Resumo: O objetivo deste estudo é mostrar como a obra de teatro de Denise Stoklos, "500 Anos – Um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo", subverte um conjunto de crenças referente à não resistência dos povos indígenas na época colonial e interliga diferentes violências sociais atuais como efeitos do processo de colonização. A voz da atriz devolve ao espectador uma consciência crítica que ressignifica o passado. Busco explorar a técnica de extensão do fragmento que desarticula a visão colonizadora através de ironias. Ao final, evidencio como este teatro mantém-se atualizado.
Palavras-chave: Denise Stoklos; Teatro Essencial; Subjetividade

Introdução

Em "500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo", um monólogo cujo artifício do título revela a ação, a atriz paranaense Denise Stoklos, nascida em 1950, não apenas relembra uma série de acontecimentos históricos marcados pela opressão política e social da América Latina. Na medida em que relata as perspectivas inconfessáveis do próprio opressor, Stoklos mostra sutilmente os desdobramentos do processo de colonização cujos efeitos impediram a própria simbolização da violência que a América Latina sofreu. Este espetáculo encenado pela primeira vez em 20 de agosto de 1992, em Colônia, na Alemanha, estreado no Brasil, em Curitiba, em outubro daquele mesmo ano, representado em vários países e em diferentes línguas, como inglês, sua versão original, teve como meta, segunda menciona a própria atriz na peça, devolver aos que sofreram injustiças a palavra que lhes foi suprimida.

Este estudo tem por objetivo principal compreender como a artista, na peça, reelabora o passado sem negar o ocorrido, isto é, como a força do seu monólogo revela os mecanismos de sujeição e redução da subjetividade por meio dos quais se naturalizou a desigualdade social apagando outros modos de vida possíveis. E segundo, procura-se demonstrar que os destinos de sub-representação da mulher na sociedade contemporânea aludidos na peça têm suas raízes nos mesmos atos de violência contra indígenas, negros e das minorias no transcurso do tempo.

[1] Lecturer de espanhol e português, Yale University.
Contato: giseli.tordin@yale.edu

A importância da releitura dessa peça, decorridos dezesseis anos da sua estreia, revela-se também por sua atualidade, haja vista as atuais declarações fascistas no campo político– dentro e fora do Brasil – que, sustentadas pelo medo e por discursos de ódio, culpabilizam o "outro" – o imigrante, as minorias étnicas e de gênero, os sem moradia e os pobres – por uma situação econômica e social desfavorável. Este discurso de ódio às minorias, a mulheres em posição de poder, à livre expressão do amor ou, ainda, no contexto brasileiro, a um partido político ou ao pobre que tem acesso a lugares e meios nunca antes possíveis, é disseminado não apenas por uma elite que acredita no valor meritocrático como meio para sua ascensão e manutenção social, mas por muitos que estão aderidos a este mesmo discurso de poder, não obstante sejam rotineiramente excluídos pelos dominantes.

A obra de Stoklos vai ao núcleo desta questão adiantando-se no seu tempo. Ao estabelecer conexões históricas sutis revelando os mecanismos de exploração silentes, seu monólogo atualiza as formas de "servidão voluntária", termo de La Boétie quem observava, ainda no século XVI, a condição paradoxal do homem moderno cujas escolhas impediam-no de romper com um estado absolutista, repetindo, assim, a sua condição servil. A identificação com estruturas de dominação, segundo Pierre Bourdieu no seu estudo sobre a dominação masculina, não é um ato de conhecimento, mas de "reconhecimento" e, portanto, de submissão (BOURDIEU, 2017, p.27). Na mesma linha, Albert Memmi em *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador* notavelmente observa que a defesa do sistema colonial por parte do pequeno colonizador (quem também é vítima de tal sistema) deve-se a alguma forma de benefício que venha a usufruir: "para defender seus limitadíssimos interesses, ele defende outros infinitamente mais significativos, do quais, por outro lado, é a vítima." (MEMMI, 2007, p.45).

Essa servidão voluntária ou masoquismo, um mecanismo de defesa contra o desamparo, é uma modalidade subjetiva que a obra de Stoklos explicita, mas não se limita a ela. Sua peça revela o que sustenta essa subjetividade servil. É por isso que a artista resgata o que os colonizadores disseram, o que escreveram e, especialmente, como o seu discurso foi transmitido em livros. Stoklos também faz um exercício: tenta captar como a voz dos mais marginalizados reproduziu, supostamente, esse discurso. Na distorção do que foi dito e sentido, a atriz por meio da metalinguagem e da extensão do fragmento,

materializa a palavra suprimida no seu corpo, na sua voz, indo além dos esquemas de identificação da subjetividade ou do desejo de subserviência do pacto masoquista.

Apresento a continuação, e com mais detalhes, a peça da dramaturga paranaense. Antes, devo mencionar ainda que o estudo deste texto dramatúrgico integrou uma disciplina que ofereci aos estudantes de graduação da Dickinson College, nos Estados Unidos, na primavera de 2018, na qual analisamos uma série de contos, filmes e romances produzidos por autoras brasileiras.

Intitulado "Pretty, Maidenlike, and a Housewife?" ("Bela, recatada e do lar?"), o curso teve como objetivo possibilitar aos estudantes compreender como a produção literária e cinematográfica de autoras brasileiras subvertia um conjunto de crenças que ainda permeia a imagem da mulher – como a veiculada no artigo da revista Veja, intitulado "Bela, recada e 'do lar'" e publicado em 18 de abril de 2016, justamente em um período de instabilidade política devido àqueles que pediam o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff e os que definiam tal ato como antidemocrático, caracterizado como um golpe institucional. No artigo da revista de viés conservador, os predicados associados à então esposa do vice-presidente do Brasil sustentavam que a mulher não era capaz de assumir posições de poder e que devia apenas acompanhar o homem.

Esta obra de teatro, encenada, dirigida, roteirizada e escrita por Denise Stoklos, aborda com extrema sensibilidade, muito antes do artigo da revista Veja e de discursos de ódio que se multiplicam velozmente em redes sociais, uma perspectiva que continua identificando a mulher brasileira desde uma formação imaginária de sujeição, de objeto de satisfação do outro através do qual se organizam os laços sociais. A força desse monólogo é constituída pela oposição a esta sujeição e a todas as desigualdades sociais.

O registro da autonomia

Stoklos escreve, dirige e atua sozinha. Sem nunca "reproduzir a ideia de outro autor" (STOKLOS, 1993, p.50), livre de qualquer modelo, sua proposta artística é a busca por uma voz própria capaz de revelar a resistência do povo brasileiro na cena. Esta é, inclusive, uma das características do seu Teatro Essencial, estética constituída por três vertentes cênicas – texto, direção e interpretação – através das quais se elabora uma releitura histórica, crítica e política com a qual se compromete totalmente com a plateia, interlocutora viva do seu monólogo.

Esta peça, incluindo ainda "Denise Stoklos em Mary Stuart", "Casa", "Des-Medéia" e "Calendário de Pedra", exemplos do Teatro Essencial, não foram escritas para serem encenadas. O texto dramatúrgico publicado é uma fração da peça encenada, elemento da "urdidura" do posto em cena. Ipojucan Pereira da Silva (2008, p.80), em seu estudo sobre o Teatro Essencial de Denise Stoklos, afirma que a representação que se distancia da soberania do texto dramatúrgico funciona como uma "partitura cênica" organizadora do corpo, da voz, do espaço e do próprio texto. É no ensaio, então, que se forja a encenação, tecida pelo poder imaginativo e criador da atriz.

A obra "500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo", não trata apenas do Brasil. No ano referente aos 500 anos de "descobrimento" da América, Stoklos apresenta o avesso das comemorações, uma "tragédia sem heróis" (STOKLOS, 1992, p.7). O "fax" que envia a Colombo – que é a própria peça de teatro em forma de mensagem, "escrita num papel roto, colocado dentro de uma garrafa não preciosa" (Stoklos 16) – cumpre não apenas uma travessia reversa do tempo das grandes navegações, senão uma ruptura simbólica com a instalação de um sistema de exploração.

Os colonizadores viram no continente americano não uma população autóctone e culturas e línguas que se deveriam respeitar, mas o ser primitivo, submetido à reordenação e, quando não, à chacina e dizimação. Laura de Mello e Souza em *O diabo e a terra de Santa Cruz* nos lembra de que na carta de Pero Vaz de Caminha eram os índios comparados com os animais – "gente bestial e de pouco saber" – "incapazes de compreender o gesto cortês de Cabral" (SOUZA, 1986, p.89) e, portanto, de vida sem nenhum valor.

Citando ao longo do seu monólogo uma série de livros de estética conservadora, a artista questiona histórias e ideias transmitidas que naturalizaram a diferença inferiorizando os povos ancestrais, o pobre, a mulher, o escravo, o negro, o imigrante ou os opositores a um estado de exceção. A sua releitura, ao acolher a perspectiva das minorias, evidencia ainda que a violência sofrida por elas tem um ator em comum, não obstante a distância com relação ao tempo. O assassinato de Tupac Amaru pelos conquistadores em 1572, que colocou fim à resistência incaica em Cuzco, conecta-se, na peça, com o assassinato de Wladimir Herzog na cadeia do Doi-Codi, em 1975. A atriz revela que ambas violências foram financiadas por governos estrangeiros, motivados por interesses geográficos e políticos na América Latina. A atriz justapõe estes fatos a outros

pertencentes à microestrutura social: "a compra semanal de uma família de classe média" equivale ao salário da caixa de supermercado que registrou essa conta. "Que sistema é esse? Prendeu-se e matou-se por isso". (STOKLOS, 1992, p.30).

De entrada, Stoklos ressignifica esse sistema e, de modo pontual, a palavra *descobrimento*. Descobrimento não se refere à chegada de Colombo na América. Explica a atriz que se trata de um processo rentável de exploração que dizimou povos e condenou ao subdesenvolvimento a América Latina. Da mesma forma, Colombo não seria um nome próprio, mas um acrônimo a uma empresa que se instalou em terras alheias, significando, segundo Stoklos, **Co**rrupção e **L**ucro **O**bsessivos para **M**anter-nos **BO**bos.

Na versão em inglês (que se difere em vários pontos da versão em português por se tratar, não de uma tradução, mas do texto encenado na língua outra), ela propõe ainda uma reflexão sobre o nome "América", proveniente do navegador "Américo Vespúcio", que deveria ser substituído pelos nomes anteriores, como o continente já era conhecido: Tawantinsuyu, nos Andes, Anahúac, onde se situa o México, ou Abya-Yala, no Panamá. Ela visa, assim, à desidentificação dos nomes e de seu papel operador na atribuição de nossos valores.

Em seguida, Stoklos passa a explicitar a dificuldade em posicionarmos criticamente frente a uma realidade social de desigualdade. Comparando-nos a eternos Hamlets que não agem imediatamente, mesmo sabendo quem é o assassino do pai, pergunta-se por que não conseguimos desfazer-nos de uma dominação que nos aflige até hoje. Na primeira metade da peça, essa ausência de ação poderia ser compreendida como uma consequência da política de medo: em 1579 os espanhóis obrigam os índios a assistirem à execução de dois profetas que incentivavam a rebelião indígena. Em 1602, em Pernambuco, "Bartolomeu Bezerra destrói a revolta de Palmares, massacrando uma enorme quantidade de negros escravos que lutavam pela liberdade". Essas repressões são também observadas no Peru:

> em 1614 [...] o bispo proíbe danças e canções que invoquem o sol e queima queima queima todos os instrumentos musicais dos indígenas. Em 1625, a dança dos índios na Guatemala também é proibida com punição de cem chicotadas em caso de desobediência. A tradição desenvolveu-se no receio de assumir sua originalidade. A tendência a assumir a cópia do que seja estrangeiro – o medo da chicotada social ao adorarmos nosso sol. Aprendemos rápido a lição, que pena! (STOKLOS, 1992, p.23).

A "lição" aprendida rapidamente e o medo são apresentados de maneira irônica. Ora, não aprendemos rápido a lição. Esse é o próprio discurso do opressor que objetiva mascarar o conflito mantendo o gozo como privilégio e ideal burguês – transformando o indígena em sua cópia. É esse outro lado do discurso do opressor que é apreendido por Stoklos em seu monólogo. Ademais, a "tendência a assumir a cópia", essa tendência de ser estrangeiro dentro da própria casa, espelha a violência, a voz do bispo que proíbe a manifestação cultural. A ironia do "que pena" não confirma o medo; não se assujeita a essa condição, mas revela a impossibilidade da aculturação.

Em outro momento do monólogo, entramos em contato com o que não se registrou por uma ordem do discurso: na releitura de um episódio que envolve Bartolomeu Colombo, irmão de Colombo, quem queimou seis índios porque estes haviam enterrado imagens de Cristo e Nossa Senhora, afirma Stoklos que se esqueceram de perguntar por que os indígenas fizeram isso. Diz ela que pensavam que os novos deuses sob a terra trariam abundância ao solo. O que está nos livros, de acordo com a atriz, é a matança justificada dos índios, como a obra de Samuel Morrison, "Vida de Cristóvão Colombo", editada em 1942, em Boston. Os índios foram mortos porque "não respeitaram a declaração de possessão de terra dos conquistadores. Mas como poderiam os índios sequer discuti-la se a declaração lhes foi lida em espanhol?" (STOKLOS, 1992, p.20). Com isso, a atriz constrói outras referências sem negar as perdas sofridas. Reconhece-se também a vítima sem fazer a performance da vitimização.

A força criadora da peça – cuja matriz é o corpo – nos possibilita observar como a resultante de um processo histórico complexo nos impediu de um saber consciente sobre nós mesmos. Dando outro salto histórico, a peça evidencia que a televisão também foi um dos operadores dessa opressão ao legitimar a ordem vigente. Stoklos questiona os próprios artistas que trabalham para a grande mídia sustentando o *status quo*:

> Gente que com seu trabalho contribui diariamente para a manutenção da direita no poder, durante campanhas eleitorais trabalham repentinamente para partidos de esquerda. Não é o voto sinônimo em si de posição política. Tudo é política: de quem você aceita seu pagamento mensal, o que você propaga com sua atitude corporal, o uso que você faz da sua voz. (STOKLOS, 1992, p.13)

Este mecanismo de sujeição ao outro – sustentáculo do privilégio de uma elite dominante – é o mesmo que transforma a imagem das mulheres em mercadorias. Na versão em inglês, Stoklos enfatiza ironicamente o discurso que se contrapõe ao direito da nossa autoimagem: "… Brazilian women have neither foot nor head" (STOKLOS, 1992i, p.46).

Em outro momento da peça, desconstrói uma identidade que foi transformada em verdade absoluta, como aquela em que as mulheres servem a um outro e se sujeitam a todo tipo de violência: "The fight of a couple who don't get divorced. To be beaten up by a husband. Women like that, used to say a Brazilian journalist." (STOKLOS, 1992i, p.30). E mais adiante:

> We [Brazilians] are variably in love, writing poems, composing songs, about love. The first phrase we learn with our bodies, in the way we move is: *Voulez vous coucher avec moi?* The first thing we think when we see someone, eye to eye, is: it would be very interesting to make love with you. We love love (STOKLOS, 1992i, p.46)

Essa mentira culturalista que foi disseminada sem contraponto crítico é desmentida na peça não apenas pela ironia que esvazia o discurso do senhor, mas por converter o signo de opressão em resistência. Este elemento de luta – de desconstrução de sujeição e de desnaturalização da desigualdade – é o núcleo da peça de Stoklos, que devolve desde o interior do discurso que oprime a resistência negada pelo processo civilizatório.

Considerações Finais

O monólogo de Stoklos é longo, ininterrupto, não toma fôlego. Tudo se concentra em seu corpo. E é do seu corpo que as histórias ganham autoria à medida que ela assinala os preconceitos, as projeções, os estereótipos, a ideia romântica de fundação de uma identidade única. Com isso, a artista introduz a diferença entre o *eu* e o *tu* a quem se dirige, evidenciando que a relação nunca é de semelhança, é de *differánce*, noção derridiana originada da palavra francesa, *différence*. *Differánce* significa que a identidade não se constitui em termos de origem e cópia e que numa formação sincrética os elementos diferentes não estabelecem uma relação de igualdade uns com os outros. Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder

A ironia é um dos elementos, como vimos, que não somente desmistifica uma verdade absoluta, mas devolve ao colonizador o seu olhar sobre o colonizado. E, com a metalinguagem – a atriz, na peça, tem consciência de seu monólogo transformando-o

conscientemente em uma mensagem, em um fax enviado de volta a Colombo através de uma garrafa lançada ao mar –, Stoklos desidentifica-se de um sistema opressor que, desde a chegada de Colombo, especializou-se em explorar as terras em uma busca exagerada pelo gozo.

O desejo da peça que se torna uma mensagem é chegar não apenas a Colombo, mas às futuras gerações. O Brasil foi historicamente construído a partir de uma sociedade violenta que tem no racismo seu ponto estruturador. O fim do trabalho escravo no Brasil não rompeu, como Stoklos enfatiza através de vários exemplos, com a dominação de uma elite branca sobre os seres mais frágeis socialmente. Há uma exploração na sua microestrutura social, que reflete uma exploração da macroestrutura.

É o que Franz Fanon em "Os condenados da Terra" também revela: a exclusão dos países mais pobres pelos países mais ricos, na atualidade, não ocorre mais pelas práticas de imposição de força, violência física, mas, agora, através da pregação do humanismo baseado nos valores de liberdade, direitos humanos e democracia. Esse humanismo, enquanto tem validez a uma classe social ou a países de primeiro mundo, mascara as práticas de exploração, um artifício do mercado e do sistema financeiro internacional para impor às nações dependentes economicamente restrições ao seu desenvolvimento, o que gera lucros ao sistema instalado nos países do primeiro mundo. Na visão de Fanon, a voz do oprimido que, em sinal de ruptura com esta relação colonial, consegue articular-se – como seria o caso da voz de Stoklos em seu teatro – invoca a necessidade de repensar os conceitos universais.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tr. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Edições de Bolso, 2017.

FANON, Franz. **Os condenados da Terra**. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LA BOÉTIE, Etienne de. **El discurso de la servidumbre voluntaria**. Buenos Aires: Terramar, 2008.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Tr. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 2007.

SILVA, Ipojucan Pereira da. **O Teatro Essencial de Denise Stoklos**: caminhos para um sistema pessoal de atuação. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.27.2008.tde-20052009-125955. Acesso em: 2018-05-30.

STOKLOS, Denise. **500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo**. São Paulo: Denise Stoklos Produções - Série 25 anos, 1992.

---. **500 Years: A Fax From Denise Stoklos to Christopher Columbus**. São Paulo: Denise Stoklos Produções - Série 25 anos, 1992i.

---. **Teatro Essencial**. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.