

CENA E CIFRA: MEANDROS POLÍTICOS NO TEATRO LATINO- AMERICANO

ESCENA Y CIFRA: MEANDROS POLÍTICOS EN EL TEATRO LATINOAMERICANO

Héctor Andrés Briones

Professor Adjunto do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC), no Curso de Teatro, no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) e no Programa de Mestrado Profissional em Artes (PROFArtes)

hecandres@yahoo.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8365-0265>

RESUMO

Neste artigo, por meio da análise da recepção de um dos trabalhos solos da atriz/performer Denise Stoklos realizada pela pesquisadora da performance Diana Taylor, se quer revelar toda uma complexa dinâmica hegemônica relacionada ao status eurocêntrico da cultura ocidental, que muitas vezes relega aos artistas teatrais latino-americanos uma pseudo-originalidade. Aqui se aborda esta problemática em seus alcances poéticos e históricos para pensar o que se agita na cena latino-americana das últimas décadas, em um sentido micropoético que vai acionar uma política da cifra a partir do jogo da cena.

Palavras-chave: *teatro latino-americano, micropoética, neobarroco, cifra.*

RESUMEN

En este artículo, por medio del análisis de la recepción de uno de los trabajos unipersonales de la actriz/performer Denise Stoklos realizado por la investigadora de performance Diana Taylor, se quiere rebelar toda una compleja dinámica hegemónica relacionada al status eurocéntrico de la cultura occidental, que muchas veces relega a los artistas teatrales latinoamericanos una pseudo-originalidad. Aquí se aborda esta problemática en sus alcances poéticos e históricos para pensar sobre que es lo que se agita en la escena latinoamericana de las últimas décadas, en

un sentido micro-poético que vá a accionar una política de la cifra a partir del juego escénico.

Palabras Clave: *teatro latinoamericano, micro-poética, neobarroco, cifra.*

Submetido para publicação em: 18 de Setembro de 2017

Aceito para publicação em: 29 de Janeiro de 2018

Voces escépticas que cantan de política...

No nos acompleja revolver los estilos

Mientras huelan a gringo y se puedan bailar

Nuestra pésima música no es placer para dioses

Jamás ganaremos la inmortalidad...

Elvis, sacúdete en tu cripta

We are sudamerican rockers

*Los Prisioneros*¹

“Grotresco”, “cabelo descolado”, “amei, pronto”, “demasiado europeu, poderia ter sido mais latino-americana”, “muito latino-americana”, “pouco original, mas esforçada” são alguns dos comentários do público em Nova York, depois da apresentação de um dos espetáculo-solo de Denise Stoklos. Estes comentários foram coletados por Diana Taylor, pesquisadora da performance e dos estudos (hemisféricos) latino-americanos, entre seus amigos e conhecidos.² E como ela mesma expõe: “Os resultados dos meus testes de etnografia caseira me intrigaram” (2013, p. 306). E intrigaram, porque segundo ela, os comentários formulados sobre a apresentação do solo “em termos de demais/de menos [abriram lugar] para, em seguida, julgá-lo por ser bem ou mal-sucedido de acordo com esses critérios” (2013, p. 306). Impactaram-na, sobretudo, os comentários que apon-

BRIONES, Hector Andrés. **Cena e cifra: meandros políticos no teatro latino-americano.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

taram um teor demasiado europeu ou demasiado latino-americano, em que se justificava, a partir destes uma falta de originalidade ou um hermetismo intraduzível no trabalho de Stoklos. O que Taylor evidencia é uma maneira hegemônica de assistir ao trabalho desta atriz/performer, na qual: “Os espetadores, seguros em sua posição de olho/eu imperial fora da moldura, julgam” (2013, 325). É a partir daqui que Taylor vai propor pensar o trabalho desta artista como uma política da decifrabilidade, cuja força poética faz frente a este julgamento. O que, porém, se agita neste julgamento?

A pesquisadora analisa os referidos comentários contextualizando-os no panorama artístico atual do continente. A problemática poética que ela vai delineando com Stoklos é sinal de uma questão mais ampla em torno dos artistas latino-americanos, do modo como se relacionam com o cânone cultural ocidental eurocêntrico — sendo esta uma das voltas do problema. Trata-se de uma relação tensa com esse colosso, que é a forma como o encenador Gerald Thomas se refere a este cânone (DA COSTA, 2009). O olhar hegemônico diz de um certo determinismo poético que opera na apreciação de boa parte das práticas artísticas latino-americanas — a própria Taylor explicita a maneira de como isto se dá: “Se os comentadores reconheciam as tradições que permitiam a comunicação [no solo de Stoklos], faltava, então, originalidade ao trabalho [era, portanto, demasiado europeu]. Porém, se havia algo que os comentadores suspeitavam não entender, o espetáculo era considerado excessivo e intraduzível [neste caso, era demasiado latino-americano]” (2013, p. 307).

Este excesso, pode-se arriscar, é o indício dessa política da decifrabilidade. É como cifra que a cena, ou o corpo/cena da performer, no caso de Stoklos, enfrenta esse julgamento. Mas não somente ela e, sim, boa parte dos artistas latino-americanos, como se pode pensar com Taylor — já que a título de exemplo esta pesquisadora também vai citar as performers mexicanas Jesusa Rodríguez e Astrid Hadad. O que importa, efetivamente, é a complexidade deste enfrentamento. É sobre isto que quer pensar este artigo e, para tanto, serão delineados alguns dos seus traços histórico-poéticos e políticos, pelo menos no recorte do que aqui se pretende discutir. Assim sendo, indagar-se-á em alguns pesquisa-

dores e artistas teatrais latino-americanos a sua própria prática — tendo em Stoklos um exemplo crucial — na tentativa de dar a perceber uma multiplicidade poética operando no teatro do continente nestas últimas décadas, diretamente relacionada à questão do colosso. Posteriormente, indagar-se-á o vínculo político-cultural desta multiplicidade, em uma evidente distância destes artistas com o teatro político das décadas de 1960 e 1970, para explorar uma potência de singularidade destas práticas teatrais. Para finalizar, será apontado um certo estatuto histórico deste teatro latino-americano aqui abordado, cuja marca de cifra quer explorar uma força subalterna e tumultuosa que nela se move e a constitui. É justamente esta cifra que opera uma agitação crítica do referido julgamento.

Da multiplicidade

A partir das experiências cênico-teatrais latino-americanas, sobretudo das décadas de 1980 e 1990 até o presente, poder-se-ia aventar que este defrontar-se, este encarar o colosso tem se dado através de deslizamentos e descentramentos poéticos, querendo abater a sua força pretensamente normativa ao torná-lo, por exemplo, um colóquio, no dizer de Gerald Thomas, ou até mesmo torná-lo esquizofrênico, no dizer do dramaturgo e encenador chileno Ramón Grifero. Mas o que é que se quer abater realmente aqui? Por que o colosso perturba? Vale seguir aqui com Stoklos. O trabalho desta atriz/performer caracteriza-se por uma utilização de códigos múltiplos onde “ela faz malabarismos com signos, imagens, palavras e gestos [...] Tirando da cartola todos os tipos de estilos — circo, mímica, vaudeville, gestus e distanciamento brechtiano, striptease, declamação filosófica, clowning — [...com os quais...] ela própria cria seu sistema corporal e verbal” (TAYLOR, 2013, p. 299). Deste modo, esta artista cria a sua própria poética ou, mais precisamente, a partir dos estudos do teatrólogo argentino Jorge Dubatti (1999), pode-se dizer que Stoklos cria a sua própria micropoética.

Diz-se micro dentro do contexto de um cânone da multiplicidade que Dubatti (1999) percebe no panorama teatral argentino, sobretudo da década de 1990 mas vigente ainda nos dias atuais. O que produz esta geração de artistas argentinos,³ segundo Dubatti, é uma espécie de teatro-labirinto, onde “é difícil se orientar sem se perder [...]. Fica nas mãos do [espectador] a tentativa de integrá-los, com o conseguinte efeito de cruzamentos, superposições, mesclas, que acenam a percepção da heterogeneidade” (1999, p. 15, tradução nossa). Pode-se, assim, desde já afirmar: o que há neste teatro é, também, uma política da decifrável. O referido cânone da multiplicidade, neste sentido, diz respeito a diversas séries de micropoéticas coexistentes — ainda que Dubatti se refira ao teatro argentino, esta dinâmica micropoética se aplica a boa parte do teatro latino-americano atual — onde cada artista gera a sua forma, procedimento, composição cênica, enfim, sua singular poética. Elaborando-a não mais na força normativa de um modelo, mas na singularidade da relação de cada um destes artistas ou grupo com o material cênico e textual-dramatúrgico.

É por este ângulo que Gerald Thomas, acima referido, vai pensar o trabalho da atriz Regina Casé e do diretor teatral Antunes Filho, os quais de alguma forma personificam para ele “todo o desentendimento de um brasileiro diante do mistério do colosso universal, de forma que esse ‘colosso’ se torne um mero ‘colóquio’ (apud DA COSTA, 2009, p. 47), o qual não se rege mais por uma norma autoritária do que seja a arte teatral. Outra instância deste desentendimento, pode ser estudada a partir da prática e teoria teatral de Ramón Grifféro, especialmente, em um ensaio seu intitulado a “Esquizofrenia das verdades cênicas”, de 1993. Neste, ele pensa acerca da teatralidade como um estado de latência que emerge e se formata cenicamente conectado com a época na qual está inserida, devendo os criadores ser capazes de ecoar esta latência, dar-lhes corpo e cena em suas poéticas. A teatralidade para Grifféro implica uma relação íntima com o presente, para revelar o que está oculto no cotidiano, para revelar o inimaginável. Assim sendo, se o teatro se encontra encapsulado em modelos poéticos, pouco poderá dizer da sua época.

Griffero vai revisar, no referido ensaio, pelo menos dois paradigmas poéticos que praticamente moldaram o teatro chileno. O primeiro modelo se dá, na leitura deste encenador, sobretudo a partir da década de 1940, quando surgem nesse país os teatros universitários,⁴ os quais produziram uma versão local das teorias psicorrealistas de Stanislavski, depois derivando dramaturgicamente para o absurdo, o existencial, entre outros. O outro modelo foi o reprocessamento local das teorias de Brecht, especialmente por parte de grupos mais ligados à esquerda política no país, a ponto de Griffero os nomear como teatro de esquerda. Para este encenador, os grupos que cultuavam estes dois paradigmas caíram em uma espécie de círculo vicioso, devido a que não questionavam os próprios procedimentos teatrais que estavam seguindo, fosse Stanislavski ou Brecht. Não se deram ao trabalho de reprocessar criticamente essas gramáticas que são, especialmente, cênicas — já que para este encenador chileno, as poéticas não tem força normativa, uma vez que: “Os códigos teatrais se amontoam em um rincão, dispersos, desordenados, de tamanhos e volumes infinitos; são como tijolos, como água, tão abstratos e tão necessariamente concretos (GRIFFERO, 1998, p. 127, tradução nossa).” Desta maneira, Griffero não necessariamente nega o cânone teatral ocidental europeu, mas o revisa de maneira crítica, retirando-lhe uma carga normativa que lhe foi atribuída por seus seguidores, pois o irônico reparo que faz a seus pares, na década de 1980, em plena ditadura no Chile, é que estes assumiram o teatro europeu praticamente como um “kit de armar” (apud. ESPINOZA, 1999). No referido ensaio, no qual amplia a discussão para o teatro latino-americano em geral, ele diz:

Talvez tenhamos nos centrado no desenvolvimento teatral, mas pensando na continuação ou perpetuação dos modelos herdados, quero dizer, às vezes temos confundido o teatro com um modelo, em vez de gerar nossa própria autoria a partir do formato do teatro e do somatório de heranças estéticas que este tem produzido (1993, tradução nossa).

É aqui que Griffero vai propor que não existem mais modelos dogmáticos, a verdade cênica se tornou esquizofrênica — momento ímpar para que sejamos autores e não mais reprodutores doutrinados em uma ou outra técnica. Chegamos a um momento em que, comenta este encenador e dramaturgo,

“damos valor a nossas próprias codificações e reelaborações da escritura cênica. E falamos a partir da nossa reelaboração dos códigos que emergem de nosso território” (1993).

O que Griffero propõe no teatro chileno, pode-se pensar, é o que o pesquisador de teatro latino-americano, Alfonso De Toro, indaga em um terreno mais amplo das práticas teatrais do continente, sobretudo as que se iniciam na década de 1960, muito influenciadas pelo entrecruzamento de linguagens, pelo happening e pela performance. A. De Toro escreve: “Desde os anos 60 em diante experimentamos, paralelamente ao teatro de autor/texto, a emancipação do diretor que cada vez mais se transforma em um criador das obras encenadas, passa a ser o autor do texto espetacular” (2001, p. 133, tradução nossa). Para este autor, a teatralidade pode ser definida da seguinte forma: “Montagem, collage, o jogo simultâneo de diversas formas de representação como dança, maquiagem (máscara), meios eletrônicos, mitos, tradições, fragmentação etc. constituem o termo teatralidade” (2001, p. 133). De Toro já apontava em seus estudos, desde os anos de 1980, para uma força performativa destes teatros no continente: para ele a teatralidade implica um teor corpóreo e pulsional, que ele retoma do autor argentino Eduardo Pavlovski, para quem o teatro opera com situaciones de intensidad (2001, p. 142).

Neste contexto, pode-se considerar que o cânone da multiplicidade possibilita a explosão de um sem-fim de poéticas cênicas, ou micropoéticas, sempre em expansão, onde não há mais centro modelar que lhes dê as normas a serem seguidas. Dubatti diz que este cânone “se caracteriza pela atomização, pela diversidade e coexistência pacífica, não beligerante, de micropoéticas e micro-percepções estéticas” (1999, p. 13, tradução nossa). Este fator não beligerante, contudo, pode ser algo repensado porque há, sim, nesse paradoxal cânone heterogêneo, uma ativa discordância para com uma visão modelar do teatro — advinda, também, no caso argentino, de grupos artísticos ligados à esquerda política desse país. De maneira análoga ao que foi referido com Griffero, Dubatti

comenta a desavença entre um coletivo teatral autodenominado Caraja-jí⁵ e alguns intelectuais e artistas da esquerda, que acusavam este coletivo de banal e televisivo.

Caraja-jí se propõe como um coletivo de artistas sem modelos nem dogmas artísticos, cuja pretensão é forjar uma diversidade de poéticas teatrais. Dizem eles: “Nossas oito peças convivem em suas pacíficas diferenças e parecem rechaçar todo discurso legitimador e paternalista” (apud DUBATTI, 1999, p. 38). O grupo durou somente dois anos (1995-1997) pois, apesar do reconhecimento que teve, negou-se a se transformar em uma geração representativa do que quer que seja o teatro argentino. O teatro, segundo Caraja-jí, não está mais para defender grandes projetos mas, sim, para divertir, galhofar, burlar, pois não há mais como ser didático com o absurdo e terrível dos acontecimentos sociais desta época — uma Argentina pós-ditatorial e francamente neoliberal. Esta era uma crítica direta à geração de dramaturgos anterior. Justamente é esta irreverência e liberdade criativa que é mal compreendida por alguns críticos, lida como pouco rigorosa, frívola e descompromissada. Dubatti cita um destes críticos: “Me parece que agora o que há é uma espécie de presente sem futuro e sem passado, presente instalado totalmente vazio” (1999, p. 39). O que Dubatti percebe, a partir desta crítica, é um engessamento advindo dos esquemas utópicos da antiga esquerda, não só por parte de críticos teatrais mas, da mesma maneira, de artistas e de intelectuais.

Até mesmo Taylor vai destacar uma diferença entre o trabalho de Stoklos com um tradicional teatro latino-americano de esquerda. Questão importante de ressaltar, pois trata-se realmente de uma questão continental, sendo a mesma crucial para perceber uma espécie de virada cênica, poética, que dá o teatro latino-americano contemporâneo perante o teatro que se vinha fazendo nas décadas de 1960 e 1970. Taylor diz o seguinte:

Ao optar pela performance solo, Stoklos foi contra o estilo político e artístico predominante no final das décadas de 1960 e 1970. A Revolução Cubana havia promovido o etos da coletividade, um conceito que organizava tudo, desde bairros até grupos de teatro. Muitos dos mais importantes artistas do Brasil (e da América Latina) naquele

período forjaram coletivos para dar continuidade a seu trabalho artístico e político face à política criminosa. Boal trabalhou com outros artistas importantes no Teatro de Arena, Buenaventura iniciou o T.E.C. na Colômbia, Yuyachkani começou a trabalhar no Peru, e assim por diante. Era contra o pensamento da época encenar um trabalho solo (TAYLOR, 2013, p. 314).

Do mesmo modo, se podem citar outros grupos, tais como: El Galpón (Uruguay), Teatro Escambray (Cuba), ICTUS, La feria (Chile), Teatro Arena, Opinião (Brasil), La Candelária (Colômbia), o movimento de Teatro Independente e o Teatro del Pueblo (Argentina), entre diversos outros coletivos. De uma forma ou de outra, a crítica que diversos pesquisadores levantam contra este teatro de esquerda latino-americano é a sua filiação brechtiana, tomada como modelo do teatro — o que os levou neste ensejo a se declararem, algo como os esclarecidos libertadores do povo. É o que indica, já na década de 1980, uma importante pesquisadora do teatro latino-americano, a cubana Magaly Muguercia, que vai perceber um trânsito nas poéticas teatrais do continente do que ela chama de um paradigma sociológico a uma viagem à subjetividade. Ela escreve:

A estética brechtiana, interessada em propor um nítido "quadro do mundo" e das relações sociais básicas que o explicam parecia agora contrastar com uma nova tendência que colocava em primeiro plano a óptica subjetiva, pessoal, interiorizante, que tratava de reivindicar o existencial e se articular com o histórico em um novo nível (MUGUERCIA, 1991, p. 88, tradução nossa).

Há outros autores, como o brasileiro Edélcio Mostaço e o argentino Gustavo Geirola, que farão uma virulenta crítica a estes teatros de esquerda, aludindo que os mesmos sobrepunham um discurso político supostamente libertário de maneira autoritária e paternalista em suas poéticas. Havia, na realidade, segundo eles, uma "hegemonia cultural da esquerda" (MOSTAÇO, 1982) operando um "discurso do Amo" (GEIROLA, 2000). Estes pesquisadores em seus estudos dão exemplos de como os grupos teatrais de esquerda vão articulando um discurso cênico ilustrado para levar o povo à emancipação de maneira, muitas vezes, verticalizada.⁶

Pequeno contraponto

Como contraponto a toda esta crítica levantada contra o teatro de esquerda, pode-se citar um artigo recente da própria Muguercia (2013), onde a mesma vai pensar o teatro como acontecimento, de modo similar a como foi referido com Alfonso De Toro, indagando sobre a força performativa de muitos espetáculos já nas décadas de 1960 e 1970 no continente. Neste contexto, ela destaca grupos como o já citado Teatro Arena de Boal, também o Teatro Arena do argentino Francisco Petrone, o trabalho do chileno Alejandro Jodorowski no México, a dança cubana com Ramiro Guerra, entre outros. Ela ressalta uma influência decisiva dos happenings, nesta força de acontecimento nas práticas cênicas e corporais destes artistas.⁷ Inclusive, com toda a crítica que Mostaço e Geirola levantam contra o teatro de esquerda, reconhecem que apesar do didatismo ilustrado característico desses grupos, havia também um tom de festa que muitas vezes fugia desse teor esclarecido. Eles se referem, por exemplo, ao espetáculo Arena Conta Zumbi, do importante dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, dirigido por Boal no Teatro Arena, em 1965, ou ao espetáculo Réquiem por el Padre de Las Casas, de 1963, do colombiano Enrique Buenaventura no Teatro Experimental de Cali. Sem negar que, apesar de todo efeito cênico de distanciamento, de trabalhar epicamente por quadros, dos jogos cênicos que aportavam uma caráter sensório a estes espetáculos, eles terminavam por delimitar uma mensagem no final, outorgando um sentido unívoco a todo o dispositivo teatral (MOSTAÇO, 1982 e GEIROLA, 2000). Por sua vez, até mesmo Muguercia vai destacar no referido artigo que é justamente esta força de acontecimento que vai incomodar a intelectualidade de esquerda na América Latina — onde, a título de exemplo, na Colômbia da década de 1960, foram proibidos os happenings na cidade de Bogotá. Como ela mesma argui, na mesma época em que começam a ser nacionalizados Stanislavski e Brecht, aparecem diversas teatralidades dissidentes pela força de acontecimento de suas práticas, que incomodaram tanto grupos ligados a tendências políticas de direita como de esquerda.

Muguercia escreve, arrematando esta questão: “Por vezes este teatro provocou polémicas não somente no campo das estéticas conservadoras, mas também na do pensamento de esquerda que antepunha o ideológico à prática de um corpo político transgressor” (2013, p. 233). Este corpo transgressor pode ser precisamente o das micropoéticas, as quais indagam por um outro status político da teatralidade, que possibilitou e possibilita esse paradoxalmente heterogêneo cânone da multiplicidade. E o que está em jogo, assim sendo, nesta multiplicidade?

Da singularidade e do convívio

Quando Muguercia fala de uma viagem à subjetividade no teatro latino-americano, cita o significativo grupo peruano Yuyachkani — ainda em atividade desde 1971 — como um coletivo que faz nele mesmo essa passagem de um modelar teatro brechtiano, fase inicial do grupo, a um teatro marcado por uma poética do — ela se refere a *Contra el Viento*, de 1989 — “fraturado, eclético, plurilíngüe, e [que] desborda as molduras de uma narrativa excessivamente reguladora do discurso” (MUGUERCIA, 1991, p. 98, tradução nossa). Do mesmo modo, com Mostaço, pode-se perceber que o Teatro Oficina, dirigido por Zé Celso Martinez, se antecipa a todo este movimento já na década de 1960, na mesma época do Teatro Arena, com a emblemática montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Este encenador proclamava, um ano depois da estreia dessa peça, em 1968 — em uma crítica direta à direita ditatorial da época, mas também contra a esquerda, no seu teor didático-paternalista —, que o teatro não poderia ser instrumento de educação do povo, isto seria um bom meninismo, algo banal e ineficiente. Zé Celso aposta na deseducação, em provocar a inteligência recalçada do espectador, o seu sentido de beleza atrofiado, forjando para isso um “teatro anárquico, cruel, grosso, como a grossura da apatia que vivemos [...], a eliminação de limites e barreiras nos gêneros, a intercomunicação de todos (CELSO apud MOSTAÇO, 1982, p. 101). É justamente isto que irá explodir nas práticas teatrais latino-americanas, mais intensamente a partir do anos de 1980, chegando ao que já referimos com Dubatti como micropoéticas.

Isto é a tal ponto assim que hoje é praticamente impossível, na cena latino-americana, distinguir linhas mais ou menos homogêneas entre suas poéticas cênicas, sendo improvável levantar um ponto de vista estável destas práticas. Basta pensar nos distintos grupos apenas aqui, do Brasil, para perceber a diversidade de propostas poéticas, tais como a do Teatro da Vertigem (São Paulo), Cia dos Atores (Rio de Janeiro), Teatro Máquina (Fortaleza), Clowns de Shakespeare (Natal); assim ocorre também em cada um dos outros países do continente. Inclusive, aponta Dubatti sobre o teatro argentino, esta diversidade se dá também dentro dos percursos poéticos de cada grupo ou artista, onde se percebe “uma absoluta liberdade estética posta a serviço de dar conta, de múltiplas maneiras, do estado da realidade argentina e internacional” (1999, p. 38, tradução nossa). Isto posto, vale clarificar que se está falando, neste âmbito micropoético, em uma parcela do teatro atual do continente que opera em produções em sua maior parte independentes, em marcada dissonância com um teatro comercial.⁸ Neste panorama, ainda que de forma bastante lacunar, podem-se citar, além dos artistas já referidos acima, outros como os grupos: Aktion Colectiva e Teatro La Bacante (Venezuela); Teatro Fin de Siglo, Teatro-Cinema, Teatro de Chile (Chile); Diquis Tiquis, Danza Abend, Abya Yala (Costa Rica), Callejón del Agua, Malayerba (Equador), Teatro de los Andes, Percy Jiménez (Bolívia); La Maldita Vanidad, Mapa Teatro, La Candelária (Colômbia), Perro Rabioso, Complot (Uruguay), El Ciervo Encantado, Teatro Buendía (Cuba), entre diversos outros.

Mas se foi dito que este teatro é diverso, sendo impossível delimitar linhas estáveis de sentido poético nele, ou seja, se nos falta uma poética autenticamente latino-americana, onde ficaria a originalidade arguida com Taylor sobre o trabalho de Stoklos? Dito de outra maneira: o que seria originalidade neste âmbito micropoético? Com efeito, aqui reside o problema, que poderá ser tido como um problema cultural das influências e que derivará — se se pode pensar com o ensaísta e pensador da arte, o chileno Pablo Oyarzún — em uma questão neobarroca (2011). Sucede que em toda concepção de cultura há que se considerar uma intrincada problemática de influências (e contrainfluências) — e seria, neste contexto, algo redutor entender qualquer cultura a partir de um princípio de

autenticidade, originalidade ou identidade (OYARZÚN, 2011). Neste panorama: ou nos debatemos como artistas latino-americanos em uma assimilação mimético-preguiçosa de um saber eurocêntrico, atendendo assim também a um “empeder-nido centro hispânico [ou europeu] que somente admite o que com ele forma bloco, massa grossa e imperturbável” (OYARZÚN, 2011, p. 104, tradução nossa); ou de maneira chauvinista e algo hipnótica, procuramos uma essência latino-americana, autossuficiente e isolada em sua diferença; ou ficamos em uma zona intermediária que “define um princípio e uma matriz de conhecimento aberto e metamórfico” (OYARZÚN, 2011, p. 104, tradução nossa).

O parágrafo anterior tem direta relação com o que foi comentado acerca da esquizofrenia das verdades cênicas, se entroncando com a questão neobarroca (tomada da literatura latino-americana) pois, nesta, se pode pensar com Oyarzún: nada é da ordem da representação mas, sim, da operação. Há nesta ordem da operação neobarroca uma exaltação do teor de exposição dos procedimentos materiais da arte, que descentralizam os modelos poéticos existentes ao colocar em evidência os seus diversos modos de montagem, suas engrenagens materiais/imateriais, desarmando sua inteireza compositiva e, por isso mesmo, abrindo novas possibilidades de composição. Os modelos poéticos perdem aqui seu sentido de verdade, possibilitando um sentido mais amplo de rearticulação, melhor, de operação neobarroca, com a qual Griffero, por exemplo, pode chegar a dizer: “deixamos de nos apresentar como o dramaturgo latino-americano brechtiano ou barbiano, ou seja, pré-determinado por uma concepção de outras autorias, mas antes valorizamos nossas próprias codificações e reelaborações da escritura cênica” (1993). Como o mesmo Oyarzún comenta, este teor operatório se dá “sem outra pauta transcendental que a emergência do jogo dos signos como ordem (e desordem) geral, também indica o horizonte da produção artística contemporânea, para além dos regionalismos, sem o cuidado do pudor das fronteiras e de seus controles de alfândega” (2011, p. 98, tradução nossa).

Trata-se, pode-se arriscar, de um regime antipurista, de contaminação. Mas há uma clarificação válida aqui que indica a sua chave: se diz antipurista não porque esteja contra um ou outro “modelo ideal puro” — o que geraria outro topos ideali-

zado em um "não-purismo" — mas simplesmente porque o locus poético puro, na realidade, nunca existiu, foi uma abstração, uma imposição. Esta é a reivindicação neobarroca e, por que não?, micropoética. Torna-se possível, assim, perceber o que está em jogo quando se acusa o trabalho de Stoklos, e de boa parte da produção artística do continente, como a mesma Taylor indica, de carente de originalidade, porque

Ao se enquadrar a argumentação em termos de originalidade, não apenas se repete a acusação do mimetismo colonial, mas se confunde o gesto cultural da apropriação e transculturação, que tem caracterizado a formação artístico intelectual latino-americana, com empréstimo indiscriminado (TAYLOR, 2013, p. 309).

A originalidade estaria, então, neste contexto, no teor de contaminação que opera a obra, esse "gesto cultural de apropriação e transculturação", nos seus traços intertextuais, intermediais, na maneira inusitada com que se realizam estas conexões. E todo este regime antipurista importa porque, como diz Dubatti: "No amplo espectro dos usos da teatralidade, o teatro, como 'acontecimento', possui uma diferença em sua apropriação da política do olhar e no uso dessa política para instaurar uma zona de experiência e subjetivação" (2016, p. 161). A experiência do teatro se dá para Dubatti no convívio, o qual se torna interessante de pensar, pois aponta para um limiar entre ausência e presença constitutiva do teatro, aponta para seu caráter efêmero e transitório, que se esgota no mesmo momento de sua apresentação. Há neste convívio, por este mesmo motivo, uma excepcionalidade em jogo, que caracteriza a sua originalidade como singularidade, a qual impede uma leitura padronizada do mesmo, pois exige a "aproximação do encontro [único, singular] dos corpos em uma encruzilhada geográfico-temporal" (DUBATTI, 2007, p. 65, tradução nossa). É por esta razão que Taylor pode defender o que ela chama de poder e originalidade no trabalho de Stoklos, a despeito das opiniões e comentários que lhe negavam, sobretudo, esta última característica. Como ela mesmo escreve:

O poder e a originalidade da obra de Stoklos, a meu ver, decorrem do humor e da intensidade com que ela transforma as tradições artísticas e políticas mais díspares em um projeto de performance forte e altamente pessoal. [...e continua argumentando sobre os

procedimentos cênicos de Stoklos que sustentam o seu ponto de vista...] (...) em relação a *Civil Disobedience* - [Denise Stoklos lança mão de] mímica, vaudeville, teatro épico brechtiano, malabarismo e outras forma reconhecíveis - para transmitir uma mensagem que é intransigentemente sua. [...] a obra de Stoklos é polivalente, permitindo leituras surpreendentemente divergentes (2013, p. 310-311).

É justamente nesta polivalência onde reside a já referida política da decifrabili-
dade. Com ela o corpo da performer/da cena se torna cifra, que por isso mesmo
“subverte a demanda por decifrabilidade e aquiescência rigorosa” (TAYLOR,
2013, p. 317). Em outras palavras, a cena não se entrega, é indomável. O que
constitui esta cena-cifra é a força de um lapsus, característica primordial da cifra,
a qual impede leituras sintéticas e, sim, produz essas leituras divergentes, hete-
rogêneas (THAYER, 2010). Melhor seria dizer — a partir da análise que Taylor faz
da apresentação de Stoklos, pelo fato da mesma performar em Nova York seu
trabalho em inglês sendo brasileira: “Há sempre outra língua coexistindo dentro
daquela que ouvimos” (TAYLOR, 2013, p. 304). É isto o que marca uma cifra,
divergência que opera por descontinuidade, sem unidade, sem totalidade, sem
traços fixos de identificação, pois sempre há um outro ali operando. E essa diver-
gência não significa um vale-tudo de leituras e percepções.

O que vai intrigar, então, à referida pesquisadora, pode-se deduzir, não é que
essa divergência da cifra seja idêntica à divergência de opiniões dos seus conhe-
cidos, quando expressam que o trabalho de Stoklos é ou demasiado europeu ou
demasiado latino-americano. Isto não atende à potência deslocadora da cifra — e
mais: isto a empobrece, a nega. Porque o que seria ser demasiado europeu? Ou
demasiado latino-americano? Como a própria Taylor comenta: “A expressão
‘muito latino-americana’, assim como a ‘europeia demais’, deixa perceber uma
noção redutora de uma identidade naturalizada” (2013, p. 309, grifo da autora).
Mas não somente isso — e aqui chega-se a uma questão significativa que se quer
pensar neste artigo: Taylor vai perceber nestes comentários a evidência de uma
diferença subalterna, que foi a que acabou por negar ao trabalho de Stoklos a
sua originalidade.

Como já foi referido, os critérios de avaliação desta obra foram julgados a partir de pré-concepções que não deixaram, nem deixam, de evidenciar uma normatividade poética modelar, subjugando não só Stoklos mas, em geral, os artistas deste continente a uma deliberada insuficiência poética no mundo da arte. Entretanto, este é um tema nada novo: Borges já na década de trinta escrevia, ao calor do que se discutia por identidade latino-americana e a missão do escritor destas terras, sobre o escritor argentino e a tradição (1989, p. 267-274). Borges vai mostrar esta problemática de modo reverso, por isso vale comentá-la, abordando muitas vezes uma narcótica necessidade de afirmação e identificação nacionalista dos escritores argentinos (e também, neste contexto, dos artistas latino-americanos) — alavancada, claro, por um sentimento de exclusão destes artistas, do mundo literário, ou seja, do colosso literário europeu.

O que Borges discute é se o escritor tem que se restringir às suas tradições locais para ser legitimado enquanto tal; ou se deve se restringir à tradição espanhola da qual é supostamente herdeiro direto; ou se haveriam outras alternativas, neste contexto, para os escritores não só argentinos mas, também, latino-americanos. Borges vai, ironicamente, desconstruindo esses dois moldes de legitimação (da tradição local e da tradição espanhola), para chegar à sua famosa conclusão: “nosso patrimônio é o universo: ensaiar todos os temas, e não podemos nos reduzir ao argentino para ser argentinos: porque ou ser argentino é uma fatalidade e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é uma mera afetação, uma máscara” (BORGES, 1989, p. 274). E Borges não é o único, já que tanto o poeta Vicente Huidobro, com o seu criacionismo, a partir do Chile; como Oswald de Andrade, com a ‘antropofagia’, a partir do Brasil; ou José Lezama Lima, com seu neobarroco ‘espaço gnóstico’, a partir de Cuba, entre outros, irão questionar estes lugares de legitimação da arte do continente.

Oyarzún (2011), em seu estudo, vai citar este texto de Borges e o considerará como uma pista importante que aponta para um estatuto histórico da arte latino-americana — na realidade, ele comenta sobre a falta de uma filosofia da história no continente. Chave irônica com a qual Oyarzún se pergunta: quando se inicia a arte latino-americana? Esta é uma pergunta que ele desde o início do seu ensaio

expõe como ociosa, que chega ser até mesmo capciosa, porque nenhuma resposta lhe cabe — salvo, talvez, por uma parcela da arte deste continente que se quer autêntica e com traços estáveis de identificação. Mas para este pensador, toda resposta estaria desde já, devido à complexidade e multiplicidade da arte latino-americana, fadada ao fracasso — o que finalmente tornaria essa uma pergunta odiosa. O mesmo ocorreria com a questão: o que seria “próprio” da arte no continente? Pois nada há que possa se chamar de próprio no solo latino-americano, posto que se há algo próprio é justamente seu fator forâneo, alheio, alterno, expõe Oyarzún. É justamente este o incômodo, a perturbação, a qual “reincide sem pausa desde a mesma hora em que nos assomamos à vida independente [de nossas repúblicas], para abrir o dossier de um pós-colonialismo que parece condenado a permanecer inconcluso [...] na tentativa de constituir um destino histórico entre nós” (2011, p. 105, tradução nossa, grifo do autor) — que quiçá nunca se forjará.

Talvez seja justamente esta perturbação a que se agita no julgamento, naquele olho/eu imperial. Talvez seja esta perturbação que tenha levado diversos intelectuais e artistas latino-americanos, sendo esta uma nota dominante, segundo Oyarzún, a procurar insistentemente uma autoafirmação, uma espécie de "autognosis do latino-americano", marcada por uma sintomática procura de identidade ou diferença (no sentido de exclusividade, o que o diferencia do outro e o afirma como tal).⁹ E nesta autognosis o que se destaca é uma “ideia do latino-americano como um espaço dos atavismos que a Ilustração [europeia] não tem conseguido erradicar ou substituir por padrões racionais, de conduta e configuração, da existência” (OYARZÚN, 2011, p. 97, tradução nossa). O que este autor vai ressaltar nesta parte são algumas tendências artísticas latino-americanas — ele cita exemplos da literatura — ligadas ao movimento romântico (no qual a cor local, o exótico, o pitoresco — muito próximos ao folclore — se conjugam), assim como outras tendências ligadas ao surrealismo, como o realismo-fantástico, apontando aspectos estéticos que destacam a força virginal, telúrica, selvagem do continente.

Neste ponto, vale referir uma série de citações anteriores, que pormenorizam a relação destas práticas micropoéticas com o tempo, com o presente e, por que não?, com a história, no intento de perceber o que está implicado na singularidade destas práticas cênicas. Chamam a atenção as seguintes citações: quando Muguercia diz que essa viagem à subjetividade possibilita articular a cena com o histórico em um novo nível — que seria esse novo nível? Ou quando Griffiero fala de reelaborar os códigos que emergem de nossos territórios — qual seria essa relação entre código e território? Ou quando Dubatti fala do convívio como um encontro de corpos em uma encruzilhada geográfica-temporal — como se pode pensar nesta encruzilhada corpórea a partir do teatro? É aqui que Borges dá a chave, ao propor seu universalismo periférico, como finamente percebe Oyarzún.

Demasiado latino-americana

O que Borges permite a Oyarzún, para lidar com a sua capciosa e odiosa pergunta sobre a origem da arte latino-americana, é um deslocamento de um estatuto supostamente virginal, brevemente acima descrito, a um instigante estatuto histórico. O escritor argentino continua em seu ensaio, por exemplo, fazendo uma analogia entre os escritores judeus e irlandeses, para dizer que, tal como estes, os escritores (e os artistas) do continente podem “manejar todos os temas europeus, manejá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas” (1989, p. 273, tradução nossa). Efetivamente, quando critica os seus colegas escritores defensores da cor local, da tradição argentina, Borges incita: “O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rechaçar por ser estrangeiro” (1989, p. 270, tradução nossa) — mais precisamente, por ser um culto europeu. Culto daquele olhar/eu julgador, daqueles defensores do colosso, da sua história que é, nada menos nada mais, que a ‘história universal’.

O certo, porém, é que este não é um problema só latino-americano, pois não é Foucault e também Benjamin, entre vários outros, que irão questionar esta história universal — que não passa de ser um engendro eurocêntrico? Foucault (2008), por exemplo, quando critica a noção contínua e homogênea de uma

"história global" e propõe pensá-la como "história geral" que opera por séries, por série de séries, na qual se desintegra qualquer pretensão de norma e estabilidade para entender a história, ficando evidente a sua vertiginosidade, de vozes e imagens múltiplas, outras. Já Benjamin (1993), declarado e intensivo crítico da história enquanto um continuum, seja da linearidade teleológica do progresso ou da estabilidade do historicismo, que tornam o tempo liso e homogêneo, propõe a noção de tempo-agora, no qual o presente abre seus outros múltiplos e recalcados presentes. A increpação contra a biblioteca/história universal é também um tema, portanto, europeu.

Vale, agora, uma observação, porque com o parágrafo anterior se poderia chegar, ainda que forçadamente, a concluir que as micropoéticas terminam sendo na realidade nada mais do que outra cópia europeia; ou a concluir defensivamente o contrário, que são estes autores europeus que, pela sua marca anti-normativa, carregam traços latino-americanos. Mas esta seria uma compreensão, desta problemática das influências culturais, nada mais tradicional e eurocêntrica, cuja lógica centralizadora deriva em um autoritário engessamento cultural, sendo a que ativa aquela atitude hegemônica do demasiado europeu e do demasiado latino-americano. O certo é que esta lógica emperra toda a máquina crítica que estas micropoéticas carregam, oblitera as suas marcas dissidentes, cuja força é a de dar visibilidade a outros tempos no nosso próprio tempo.

Aqui se encontra o que Griffero pensa como conexão entre código e território, articulando cena e história em um outro nível, mostrando que esse limiar de ausência/presença do convívio teatral se dá em um instante intervalar no presente — em um tempo-agora, diria Benjamin. Se a potência corpóreo-vocal do trabalho de Stoklos é reconhecível em seus solos, é a partir dela que Taylor vai citar uma passagem do Desobediência Civil, interpretando-a da seguinte forma:

Com o humor que caracteriza a peça toda, os mergulhos espasmódicos de Stoklos dentro da banheira lembram-nos de que a ordem precisa ser representada de novo, de novo, de novo. E durante todo esse tempo, ela nos olha de frente, dirige-se a nós diretamente, questionando nosso papel no processo de produção de sentido (2013, p. 305).

O trabalho corpóreo e vocal de Stoklos, do que ela chama de teatro essencial, é intenso como um espasmo, o qual nos faz questionar o status da cena, impedindo uma significação fechada do seu gesto, do seu movimento. Poética coerente com a sua postura anárquica como criadora, na qual, como ela mesmo comenta em seu manifesto: “Não esqueço a miséria do Brasil, a miséria latina. A miséria do não-pão, a miséria do egoísmo, a miséria dos ideais, a miséria cultural, a miséria televisiva, a miséria das relações humanas, a miséria da saúde, a miséria dos sonhos...” (1987). A intensidade de um gesto, de um expressão facial, sempre exagerada, com mudanças de máscaras faciais rápidas e ágeis, com alterações vocais em diversos tons, parodiando algum personagem masculino, gritando exagerada e repetidamente contra os pais, quando representa a Louise Bourgeois no extremo do desespero artístico e existencial (solo Louise Bourgeois - faço, desfaço, refaço, do ano 2000). Cenários com certo grau de instalação, por estarem compostos por elementos díspares, como as grossas cordas penduradas do teto formando uma espécie de floresta (em Desobediência Civil) e que viram prisão, assim como a justaposição das TV's, e as cadeiras, praticamente, cadeiras-corpo, pelas inúmeras maneiras como as utiliza.

A poética desenvolvida por Stoklos é, arrisca-se aqui, neobarroca e mestiça, a qual foge de certezas e didatismos, sua ação é da ordem da instabilidade, mais precisamente, da disjunção.¹⁰ Isto porque, como comenta Dubatti — sendo algo que se aplica intensamente ao trabalho de Stoklos: “A cena é acontecimento, pulsão, explosão, incandescência. Não sempre discorre: às vezes estala. Fulgura” (2007, p. 25). E o que fulgura? Certamente, neste contexto, fulgura essa diferença subalterna que Taylor percebe no trabalho desta artista. Por este ângulo, quando se propõe o termo neobarroco é porque este carrega uma chave diferencial, uma marca deslizante ao operar em código duplo, o que impede fixá-lo em um ou em outro sentido mais ou menos estável. Desta maneira, se pode inferir, que as duas catalogações, “demasiado europeu” e “demasiado latino-americano”, operam no plano da representação de um conteúdo, no qual este se adapta ou não se adapta. O duplo código neobarroco vai se perguntar, justamente, pela fábrica desta representação, pelo seu conjunto de operações na sua

articulação com o real, o qual se vê constantemente deslocado, como um signo vazio e aberto. Sendo assim, o neobarroco contesta, deste modo, uma lógica de representação, hegemônica, a qual produz posturas que naturalizam, como já se viu com Taylor, o que seja ser latino-americano ou europeu — ou seja, impõem uma força de real. O que fica evidente aqui é que este real é sempre real para alguém e/ou a partir de alguém, arvorando-se, assim, como força de verdade, de onde advém sua força de julgamento. É aqui onde a cena neobarroca produz um desajuste.

Esse duplo código é atribuído, por exemplo, ao trabalho de Stoklos por Taylor precisamente como sua marca demasiado latino-americana. Taylor utiliza o mesmo comentário alegado como hegemônico para levá-lo adiante na sua "extremosidade" — termo barroco por excelência — a partir do trabalho cênico-corporal desta atriz/performer, na qual abundam, em um mesmo solo, uma multiplicidade de estilos teatrais, constantes transformações de figurino, de camuflagem, sempre “diante de nossos olhos” (TAYLOR, 2013, p. 315). Desta maneira, esta se constitui como uma força performativa e que funciona em um regime de esconde-esconde no jogo da cena, do “agora você vê; agora você não vê”, daquilo que parece ser transparente [...tão transparente que...] não [foi] percebido pelos que responderam à minha pesquisa de opinião informal”, escreve Taylor (2013, p. 315). Quando esta pesquisadora toma e reutiliza esta expressão: demasiado latino-americano, o que fica exposto, disposto, é justamente uma demasia, um excesso que sobrepassa a cena, a qual é formulada da seguinte maneira por ela — agora indagado no que está incurso naquela diferença subalterna dos artistas latino-americanos: “O espetáculo colonizador/colonizado sempre tem códigos duplos. Algo a mais está sempre acontecendo por baixo das rotinas aparentemente transparentes imposta pelos novos senhores” (2013, p. 316). Dito de outro modo, há interminavelmente uma outra língua trabalhando na língua em que Stoklos está apresentando.

Vale trazer aqui, nestes últimos parágrafos, o que Oyarzún percebe nesta demasia posta na arte latino-americana, que vale para as práticas teatrais micro-poéticas que se vem aqui comentando. Este pensador explana uma visão hege-

liana do que seja América, na qual o pensador alemão delineia uma distinção entre Norte-América e Sul-América (incluindo aqui o México). Atento a uma rigorosa razão como base da história, sua filosofia vai pensar o Novo Mundo, o qual, pelo contexto ameríndio — exemplificado, sobretudo com o México e o Peru — lhe chama a atenção pela sua força selvagem, telúrica, sendo este finalmente o motivo para adjudicar a este continente, no máximo, um deficiente status pré-histórico. Imaturidade inerente a essa força indígena, com a qual se torna compreensível e justificado o seu abatimento quando do encontro com o espírito europeu — obviamente, para ele, muito superior. Para coroar esta explanação, Oyarzún cita o próprio Hegel: “Física e espiritualmente impotente tem se mostrado América desde sempre [...]. Porque os nativos, depois que os europeus desembarcaram na América, têm sucumbido paulatinamente sob o sopro da atividade europeia” (HEGEL apud. OYARZÚN, 2011, p. 102, tradução nossa). O pensador alemão realiza também uma distinção do processo de “colonização” do Norte e o de “conquista” do Sul de América — e se a primeira se origina de um impulso protestante, industrioso e republicano, nós, aqui, não passaríamos de um bando de “meninos sem entendimento, que vivem de um dia a outro, longe do pensamento e de fins mais elevados” (HEGEL apud. OYARZÚN, 2011, p. 102, tradução nossa). Mas ainda há mais.

Nesta concepção, melhor, neste julgamento — Hegel escreve na primeira metade do século XIX —, nem tudo é apenas imaturidade, criancice, pois esta razão histórica (ou mais precisamente do nosso lado, pré-histórica) significa que a “América não está concluída, nem no domínio e configuração de seus dados basilares, muito menos na sua fábrica política” (OYARZÚN, 2011, p. 103, tradução nossa). De modo que os europeus, cansados do Velho Mundo, poderão ter aqui um possível promissor futuro, há um mundo em estado “germinal” neste continente; entretanto — e aqui a verdade se torna crua e dura! — esta não passa de uma esperança absurda, posto que, como explicita Oyarzún, a filosofia hegeliana neste tópico histórico vai indicar o que segue: “A previsão do que possa significar algum dia América na história universal poderá ser, portanto, somente divertimento para a fantasia, e de forma alguma questões da ciência e do saber

histórico” (2011, p. 103, tradução nossa). Estas ideias sobre o continente, que se poderiam pensar como uma ridícula raridade, como o delírio universalista específico de um filósofo — que quer que tudo calce na fôrma rígida do seu sistema, vai dizer Oyarzún —, não é tão inocente assim, pois: “O acompanham todos os caudilhos da história do logos, o acompanham, nos fatos, a história da Europa, autodeclarada como história universal, promovida teimosamente como conteúdo e horizonte da memória universal” (OYARZÚN, 2011, p. 103, tradução nossa, grifo do autor).¹¹

Por outro lado, Hegel tem sido validado neste quesito latino-americano, quando alguns intelectuais e artistas do continente — Oyarzún fala de latino-americanistas — ainda que críticos com o teor discriminatório da concepção histórica acima exposta, se filiam a ela ao ressaltar e exaltar o aspecto selvagem, telúrico, virginal deste lado do mundo. Esta marca germinal diz das possibilidades de futuro desta terra, da “atribuição de uma promissora juventude de nossos povos” (OYARZÚN, 2011, p. 105, tradução nossa). É aqui que se pode dar a perceber o lugar intervalar que foi comentado com Stoklos, sinal de como vem sendo pensada a cena micropoética no continente. Essa visão púbere e promissora é sinal, na realidade, de uma impetuosa tarefa de desmemória, pois se a inacabada América é só futuro, o passado aqui não nos pesa nada — e mais: não pode nos pesar.

Em termos recentes, para melhor explicitar esta questão, basta perguntar a nossas democracias neoliberais atuais, principalmente do cone sul, o quanto a memória conturbada da ditadura está tendo que ser esquecida — e da maneira mais “amigável” possível. No Chile, para ilustrar com um pequeno exemplo, a comissão que investigou os casos de lesa-humanidade da ditadura de Pinochet, no princípio da década de 1990, e que iria se chamar “Comissão de verdade e justiça”, terminou se chamando polidamente “Comissão de verdade e reconciliação”. A rigor, o que seria possível reconciliar aqui? Pode-se agora dizer — a partir do trabalho de Stoklos e também do que escreve em seu manifesto: “não esqueço a miséria do Brasil, a miséria latina” — que o demasiado latino-americano é uma desmedida própria da memória que marca a história de nosso conti-

nente. Nesta, ou se deambula nessa visão bastante narcótica de um futuro nacional-continental ou somos sucumbidos por uma memória marcada pela catástrofe, pela miséria, pelo horror, onde finalmente nenhum pensamento nem sentimento é possível, somente a mudez. Esta mudez, porém, comunica: ela é o excesso, constitui essa diferença subalterna, diferença mestiça, produz espasmos corpóreos e linguísticos, perturba nossas linguagens impedindo o fechamento liso e objetivo de uma mensagem. A cifra é a sua linguagem. É aqui que Oyarzún vai dizer que uma “certa experiência da memória persiste para nós, e persiste, quiçá, mais poderosamente que nenhuma outra. É a memória traumática” (OYARZÚN, 2011, p. 105, tradução nossa).

É preciso ler trauma aqui no seu sentido de ferida, de vulneração, indica Oyarzún, — o que, em um arco de sentido mais amplo, vai significar golpe. Vale lembrar que “trauma é aquilo do passado que continua passando” (OYARZÚN, 2013, p. 106, tradução nossa), portanto, não pertence ao passado, mas também não está imerso e adaptado ao presente. Nesta perspectiva, mais do que o expor uma percepção clínica do trauma, este pensador nos põe sua força de golpe, no presente, que o abre, o fende, o desloca, para poder abrir o outro do presente. O regime antipurista de contaminação de linguagens artísticas aciona também uma contaminação de tempos. É precisamente isto que faz a arte, o teatro, quando, citando Dubatti, fulgura, conjugando o estatuto poético e político da cena em uma aposta crítica de longo alcance. Alcance mestiço, mas não na sua valorização multicultural de identidades: como algo inerente e essencial ao continente, conjugando alegremente diferenças culturais. O pensamento desta posição mestiça é o pensamento de uma pugna imensa, pungente, que somente pode ser lançada como cifra do tempo, ela é extemporânea, dada na força do gesto, da cena, do corpo, da voz, da intimidade destes artistas com essa muda perturbação.

REFERÊNCIAS.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e História da Cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

BORGES, Jorge Luis. Obras completas 1923 – 1949, Tomo I. Barcelona – Espanha. Ed. María Kodama y Emecé editores, S.A. 1989.

BRIONES, Héctor; POVOAS, Cacilda (orgs). Trânsitos na cena Latino-Americana contemporânea. Salvador: EDUFBA, 2008.

DA COSTA, José. Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: ed. 7Letras, 2009.

DE TORO, Alfonso (eds.) Acercamientos al teatro actual (1970 – 1995). Colección Teoría y Práctica del Teatro / Theatre Theory And Parctice. Madrid, Ed.Iberoamericana; e em Frankfurt am Main, Vervuert Verlag; 1998. 127 - 135.

DE TORO, Alfonso. Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro: En el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'. In: Revista Gestos: revista de teoría y práctica de teatro hispano, nº 32, Irvine, Califórnia, Ed. Department of spanish and portuguese; University of California, Sept. 2001. p. 14 - 49. Ou na página web universitária do professor De Toro, Disponível em: <<http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Reflexiones.htm>> ; Acesso em: 12 nov 2004.

DE TORO, Fernando. La(s) teatralidade(s) postmoderna(s), simulación, deconstrucción y escritura rizomática. In: De Toro, Alfonso e PÖRTL, Klaus (Eds.). Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Frankfurt-Madrid, ed. Vervuert-Iberoamericana, 1996.

DUBATTI, Jorge. El teatro laberinto: ensayos sobre Teatro Argentino. Buenos Aire – Argentina: ed. Atuel, 1999.

DUBATTI, Jorge. Filosofía del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires – Argentina: ed. Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. O Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Ed. SESC São Paulo, 2016.

ESPINOZA, Violeta. Sobre Dramaturgia del Espacio. [1999] – Entrevista a Ramón Griffero realizada por Violeta Espinoza. Na seção entrevistas da página web de Griffero. Disponível em: <<http://www.griffero.cl/entrevistx.htm>>; Acesso em: 9 set. 2006.

FOUCAULT, Michel. Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GEIROLA, Gustavo. Teatralidad y experiencia en política en América Latina: 1957-77. Irvine, CA, USA: ed. Gestos, 2000.

GRIFFERO, Ramón. La Esquizofrenia De La Verdad Escénica. [1993] Na seção 'ensayos' da página web de Griffero, disponível em: <<http://www.griffero.cl/ensayo.htm>>; Acesso em: 26 mar. 2006.

GRIFFERO, Ramón. Códigos, Narrativas, Espacios. [1998] In: DE TORO, Fernando e DE TORO, Alfonso (eds.) Acercamientos al teatro actual (1970 – 1995). Colección Teoría y Práctica del Teatro / Theatre Theory And Parctice. Madrid, Ed.Iberoamericana; e em Frankfurt am Main, Vervuert Verlag; 1998c. 127 - 135.

MOSTAÇO, Edélcio. Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta editorial, 1982.

MUGUERCIA, Magaly. Lo Antropológico en el Discurso Escénico Latinoamericano. Revista Apuntes de Teatro. Santiago de Chile. Ed. PUC- Escuela de Teatro, primavera-verano de 1991, nº 101. p 88 - 100.

MUGUERCIA, Magaly. Teatro como “acontecimento” na América Latina dos anos 50 e 60. Revista Sala Preta, v. 13, Dep. Artes Cênicas da ECA-USP, 2013. p. 224 – 235.

OYARZÚN, Pablo. La cifra de lo estético: historia y categorías en el arte latinoamericano. In: JIMENÉZ, José. Una Teoría del Arte desde América Latina. Espanha: Ed. MEIAC/Turner, 2011, p. 95-110.

STOKLOS, Denise. Manifesto Teatro Essencial. Documento virtual, disponível em: <<http://gabrielaneryatriz.blogspot.com.br/2009/06/manifesto-do-teatro-essencial.html>>; Acesso em: 16 set. 2017.

TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: editora UFMG, 2013.

THAYER, Willy. Tecnologias de la crítica: entre Walter Benjamin Y Gilles Deleuze. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados, 2010.

NOTAS

- 1 Grupo de música punk, famoso no ambiente underground no Chile ditatorial da década de 1980.
- 2 A autora se refere ao trabalho solo de Denise Stoklos, *Desobediência Civil*, de 1997. A apresentação que ela cita se deu no palco de teatro anexo ao LA MAMA, em Nova York. A julgar pela foto desse espetáculo-solo que aparece no texto da autora, esta apresentação foi em 1999, ano grafado nos créditos da mesma (TAYLOR, 2013).
- 3 Dentro dos quais se podem destacar a Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Vivi Tellas, Emilio Garcia Wehbi, Alejandro Tantanian, Javier Daulte, Lola Arias, Federico León, Romina Paula, entre outros.
- 4 Refere-se ao Teatro Experimental da Universidad e Chile, criado em 1940 e ao Teatro de Ensaio da Universidad Católica, criado em 1943. Estes se tornaram escolas de teatro, sendo hoje duas das escolas de teatro mais importantes do país, onde inclusive, muitas vezes, o mesmo Griffiero é convidado a lecionar.
- 5 Coletivo artístico teatral, entre outros, que exemplifica inclusive a ideia de micropoética, expansiva e antinormativa, proposta por Dubbati. Este foi composto pelos seguintes artistas: Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo. Muitos destes artistas iriam posteriormente forjar sua trajetória artística de maneira individual, cada um desenvolvendo sua poética, como já propunham no início da trajetória deste grupo.
- 6 Até mesmo em um recente livro de Dubatti, publicado no Brasil em 2016, este autor afirma esta crítica de maneira retrospectiva, aludindo que os teatros que surgiram em tempos pós-ditatoriais, em meados de 1980, na Argentina, colocaram em crise toda uma modalidade teatral de esquerda que ele chama de teatristas ilustrados ou de teatrista-autoridade. Dubatti até insinua que estes artistas ainda seguem hoje com essa tendência ilustrada; em contrapartida, informa que os artistas micropoéticos assumem sua perplexidade perante os acontecimentos políticos da pós-ditadura, não podendo, por isso mesmo, levantar nenhum discurso nítido, nenhum quadro de mundo claro, em suas poéticas cênicas e dramatúrgicas.
- 7 Cita-se muito resumidamente este artigo para dar a perceber que ainda há zonas inexploradas na historiografia teatral do continente, podendo muitos dos meandros poético-políticos do mesmo serem revistos, sobretudo para explorar esta força de acontecimento do teatro. Ocorre que esta autora cita diversos grupos e artistas que comumente poderiam ser considerados como teatro de esquerda, mas em chave poética performativa, de acontecimento, algo pouquíssimo explorado na historiografia acerca da época.
- 8 Se muitos destes grupos alcançam fama e se tornam a nata dos festivais de teatro pelo mundo, não se pode negar nos mesmos a marca de uma pesquisa poético cênica, diferente de um teatro meramente comercial comumente dedicado a trabalhar em uma assimilação acrítica e subalterna de estilos e referências artísticas, sejam estas internas ou forâneas.
- 9 Fernando de Toro, investigador de teatro latino-americano, ainda em meados dos anos noventa crítica essa pretensão de identidade por parte dos artistas teatrais do continente, catalogando-a inclusive de patológica, já que esta ressurgia a cada encontro ou festival de teatro latino-americano de sua época. Este autor inclusive contesta criticamente um livro publicado em 1988, chamado "El Teatro Latinoamericano en Busca de su Identidad Cultural", de María Bonilla e Stoyan Vladich. Diz ele: "Sem negar o mérito do livro [...] depois de 327 páginas terminamos sem saber se há uma identidade ou não, mas sem dúvida, a procura continua" (F. DE TORO, 1996, p. 12, tradução nossa).
- 10 todo este jogo corpóreo-vocal-cênico que Stoklos levanta responde ao mais instigante que tem sido produzido na cena latino-americana contemporânea. Esta artista é um emblemático exemplo da virada cênica acima referida, a qual tem produzido uma singularidade teatral que alguns pesquisadores têm nomeado de pós-moderna, pós-ditatorial (sobretudo nos casos de Argentina e Chile), pós-dramática, performativa, entre outras. Vale trazer aqui a lucidez de Muguercia, quando a mesma reconhece que no momento em que se chegue a uma categoria precisa para definir o teatro latino-americano e contemporâneo em geral, a prática cênica estará em outro lugar, despertando outros pensamentos. Potência de deriva da arte que indica uma constante abertura destas micropoéticas.
- 11 Incontestavelmente, tudo isto vem sendo criticamente revisado na contemporaneidade, seja por autores europeus (como citado acima) e também por outros diversos autores pós-coloniais ou descoloniais. Mas ainda assim, há algo que se pode ponderar a respeito de tudo isto. Para tanto,

NOTAS

basta pensar, por exemplo, no caso do teatro, mais precisamente das escolas de teatro, nos livros mais importantes que temos hoje sobre a história ou teoria do teatro universal. Deste modo, levantar um pensamento acerca da cena latino-americana no âmbito universitário brasileiro se torna importante porque pouco se sabe do mesmo nas escolas de teatro. Diz-se isso no sentido de que pouquíssimos são os cursos em âmbito nacional que têm dentro de suas grades curriculares uma disciplina que aborde o teatro e os artistas deste continente e suas problemáticas poético-políticas. Nossos livros são, na sua maioria, europeus. Assim sendo, pensar o teatro latino-americano tem uma importância não só poético-política, mas também pedagógica. Não se pode negar que já há importantes contribuições neste sentido, como, por exemplo, o livro de Diana Taylor que estamos citando; há também um livro do pensador teatral argentino Jorge Dubatti, publicado em 2016, entre outros.