

“RESSOAR RESÍDUOS DE REALIDADE”: UMA REFLEXÃO ACERCA DO ROMANCE-HISTÓRICO DE ALFRED DÖBLIN E O TEATRO ESSENCIAL DE DENISE STOKLOS

Lucas Ruteski^{1*}

1. Introdução

Ao tomarmos contato com a proposta teatral de Denise Stoklos – o Teatro Essencial – o que nos salta aos olhos a princípio é o ímpeto revolucionário, a vontade da mudança, o não calar-se da autora, diretora, atriz e coreógrafa. É neste sentido que o objetivo central deste artigo estará pautado na identificação dos sentimentos nutridos por ela e que podem revelar a ação da artista contra a desigualdade social e as mazelas da sociedade a partir da arte.

Ao seguir a esteira dos sentimentos na política, isto é, a resistência a partir da literatura engajada, nos debruçamos nos dizeres do romancista alemão Alfred Döblin, do início do século XX. Magalhães (2001) no esforço de analisar as três principais obras de Döblin concebe que o romance histórico é o estabelecimento de uma conexão com o leitor dominado pela imaginação literária. Mas, também, para o autor do romance-histórico, uma forma de consolar-se, examinar a própria dor, vingar-se, pelo menos na imaginação. (MAGALHÃES, 2001: 500)

Não há como negar que estas palavras soam muito inflamadas, embebidas em diferentes sentimentos. Notamos isto, quando o autor se utiliza dos termos “examinar a própria dor”, ou então, “vingar-se”. Mas o que mais nos chama a atenção são as últimas palavras, “pelo menos na imaginação”. Assim, alguns questionamentos se fazem pertinentes: a) qual a motivação de um determinado autor em “vingar-se, pelo menos na imaginação”? b) qual a consciência que o autor tem de sua historicidade? c) qual o público que autor almeja atingir? d) quais os mecanismos utilizados pelo autor para estabelecer uma relação de reciprocidade com o público?

É precisamente a partir destes questionamentos que pretendemos aproximar a reflexão de Alfred Döblin com a obra de Denise Stoklos. Isto é, de início, ao analisarmos a proposta teatral da autora, atriz, diretora e coreógrafa iratiense Denise Stoklos, já percebemos

*Graduado em História. Mestrando em História pela UFPR – Universidade Federal do Paraná, linha de pesquisa Intersubjetividade e pluralidade: Reflexão e Sentimento na História, sob orientação do Prof. Dr. Artur Freitas. Bolsista pela CAPES.

que sua obra não representa uma proposta teatral comum, pois Stoklos “criou” sua própria forma de fazer teatro, e o nomeou como Teatro Essencial.

Entretanto, de que maneira podemos estabelecer uma correlação entre Döblin e Stoklos, uma vez que, tais autores escrevem em períodos históricos diferentes, bem como, em lugares diferentes? O viés aqui proposto busca a aproximação destes autores a partir do conceito de resistência formulados por Hannah Arendt e do conceito de engajamento político na arte presente na obra de Benoît Denis.

2. O Romance Histórico de Alfred Döblin.

Alfred Döblin nasceu em 1878 na Alemanha, formou-se em psiquiatria e desde muito cedo se dedicou a literatura. De origem judaica, em 1933 abandonou Berlin, sendo exilado em Paris, devido à ascensão do nazismo. Em 1935 teve seu livro “Berlin Alexanderplatz” queimado em praça pública sob a alegação de “arte degenerada”, “filiando-se” então a *Deutsche Exilliteratur*. Também se associou ao Movimento Judeu Terra Livre, e nos primeiros anos de exílio escreveu sua trilogia (Amazonas²), seguindo os pressupostos do gênero romance-histórico, que por meio de metáforas, oferece a possibilidade ao leitor de compreender sua subjetividade, expressão estética e engajamento. Pode-se pensar que estes artifícios remetiam a um “acerto de contas” que Döblin fazia com a Alemanha, a qual ele não mais reconhecia como sua pátria. Logo, para o autor, ser/transformar-se em judeu foi ao mesmo tempo um trabalho político e emocional.

Segundo MAGALHÃES (2001), Döblin justifica o romance histórico a partir de três pontos: a) sentimento de necessidade a partir do “despatriamento”, isto é, a experiência do exílio e a necessidade de apontar as atrocidades cometidas pelo nazismo; b) a narração como uma testemunha não presencial, sendo o autor acometido pelo desejo de justificar, consolar e vingar, pelo menos na imaginação; c) assim como outros autores, a escolha pelo romance, seria uma forma de burlar a censura na Alemanha. Ainda vale salientar, que Döblin nutria

² Esta obra de Döblin é composta por três partes, intituladas “Viagem ao país sem morte”, “O tigre azul” (1935-1937) e “A nova floresta” (1947). Tais obras foram objeto de estudo de Marion Brepohl de Magalhães, disponível em BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.), *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. São Paulo – SP: Editora Unicamp, 2001.

profunda admiração por Rosa Luxemburgo, Walter Benjamin e Bertold Brecht, autores que também se engajaram em movimentos sociais pró-judeus.

Destarte, percebemos que Döblin, a partir da modalidade de romance-histórico, estava engajado nos movimentos pró-judeus com o intuito de revelar o nazismo. Ou seja, se utilizando da estética, o autor “presentificou” o passado para revelar as atrocidades antisemitas da Alemanha Nazista (MAGALHÃES, 2001: 489).

Na introdução à tradução do artigo “O Romance Histórico e Nós” de Alfred Döblin³, Marion Brepohl de Magalhães aponta uma semelhança entre História e Arte. Nos dizeres de Magalhães estas atividades intelectuais procuram “ressoar resíduos de realidade para revelar o autêntico, possibilitando que o leitor se *identifique com o que há de humano no humano*”. (MAGALHÃES, 2006: 14). A autora ainda aponta que o romance histórico atua como um documento histórico, tanto no campo da estética como da política. Entretanto, compreendemos que o texto de Döblin atua como uma base teórica acerca do gênero literário Romance Histórico.

Alguns pontos são de fundamental importância no gênero Romance Histórico. Döblin explicita que o romance precisa de um fundo de realidade para que nós o aceitemos. Se a narrativa, por algum motivo, soar inverossímil, ela se torna dispensável, pois o leitor não se identifica naquele contexto fictício, logo perde o fascínio. Assim, o autor ao escrever um romance deve criar uma convincente realidade temporal ou espacial, assim como elementos que integrem estas realidades, levando a uma fusão entre leitor – autor - narrativa.

Cabe então salientar a ressalva que DÖBLIN (2006: 21) destaca, “*O romance histórico é antes de tudo um romance e não história*”. Para o autor, o romance investe em personagens e fatos conhecidos por garantir verossimilhança a narrativa, revelando então uma das funções mais antigas do romance, “[...] a de transmitir e preservar os grandes acontecimentos na consciência das massas e do coletivo.”⁴ Contudo, para o autor, algumas obras são concebidas de forma enganosa, ou seja, um misto de história mal fundamentada documentalmente com romance sem sustentação narrativa, que passa a ser confundido com o romance histórico.

³ Segundo Magalhães (2006) no original: Der Historische Roman und wir. *Das Wort*. Moskau: Jourgaz-Verlag, Januar 1938. Heft 1.

⁴ (OP. Cit. p.22)

Deste modo, a fim de afastar equívocos, Döblin conceitua romance histórico,

É um romance, por quê? Porque ele narra do começo ao fim das coisas, que certamente não podem ser reprovadas, porquanto o autor não possui provas documentais. Ele empresta dos fatos a semblância de uma realidade. E finalmente com tensão, procura atrair nosso interesse, satisfazer-nos, abalar-nos, prender nossa atenção, desafiar-nos. Então ele desempenha em nós o papel próprio do romancista: acima de tudo, como um artista, desenvolvendo com isto a emoção evocada na linguagem de seu material. Isto é romance. (DÖBLIN, 2006: 22)

Retomamos então a ressalva do autor, romance histórico não é história. O romance se serve da história⁵, a mutila, para então criar os já referidos pontos aonde o leitor irá se identificar com a obra. Neste sentido, o romance histórico não requer para si o status de verdade histórica, pois oferece uma alternativa de leitura que não se pauta exclusivamente na reprodução fidedigna dos fatos, embora também leve o leitor a um tipo de reflexão mais profunda. Para Döblin, a obra literária pode contribuir para o refinamento da alma, na medida em que, “*A arte coopera contra a brutalização das pessoas, e para a afirmação da individualidade por meio de toda a usurpação estatal e política*”. (MAGALHÃES, 2006: 15)

Mas de que forma ocorre a seleção dos fatos que serão pinçados na história para a concepção de um romance histórico? DÖBLIN (2006: 31) assim resolve esta questão, para ele, o autor será impulsionado em direção a algum fato histórico “*por algum motivo derivado de sua situação pessoal e sua condição social*”. Para DÖBLIN, ao escrever um romance histórico, o autor não pretende fazer dos fatos “monumentos” históricos inquestionáveis e imutáveis, mas sim dar voz a aqueles que, por alguma razão, foram silenciados. É precisamente aí que o autor se serve dos fatos e faz deles o fio condutor de sua narrativa.

Portanto, nesta fusão entre fatos e a imaginação daquele que narra é que se revela uma nova realidade. O que era documento se transfigura em uma realidade de afetos e intenções do autor. Isto faz com que fique clara a consciência que este tem em relação a sua historicidade, e é também onde o ativismo ocorre. Pois, o autor “empresta” sua voz, suas angústias, seus ressentimentos aos personagens, mas não perdendo de vista os fatos, desabrochando assim *sua total e ativa humanidade*. (DÖBLIN, 2006: 33)

Alfred Döblin ao versar sobre o romance histórico estabelece balizas concretas para esta modalidade literária. A consciência histórica que o autor tem suscita que tome partido e

⁵ Marion Brepohl de Magalhães, a qual traduziu o texto de Döblin “O Romance histórico e Nós”, salienta na introdução da tradução que o contexto em que este texto foi redigido (1938), foi o período em que a historiografia, de forma lenta, rompia os laços com o positivismo e o historicismo.

aja contra uma situação presente. É o desejo e a emergência da mudança que faz com que o autor “encontre paralelos na História, de localizar-se historicamente, de justificar-se, a necessidade de se arrepender, a tendência de se consolar e, pelo menos imaginariamente, vingar-se”.(DÖBLIN, 2006:35)

3. Denise Stoklos e o Teatro Essencial

Denise Stoklos nasceu em Irati-PR no ano de 1950, e desde muito jovem publicou textos no jornal local denominado “O debate” então sob responsabilidade de José Maria Orreda.

A atriz cursou simultaneamente jornalismo na Universidade Federal do Paraná - UFPR e ciências sociais na Pontifícia Universidade Católica – PUC/PR. É precisamente no período das graduações que tomou contato com o teatro propriamente dito, até então, a atriz se reservava a imitações de professores de forma lúdica e a representações no seio familiar. Foi no ano de 1968 que Denise Stoklos escreveu, dirigiu e atuou em sua primeira peça teatral profissional, em Curitiba-PR, “Circulo na lua lama na rua”, à frente de seu grupo “O Ferrante”. Em 1969, estreou *A Semana*, em 1970 *Vejo o Sol*, em 1971 *Mar doce Prisão* e em 1973 *Cadillac de Prata*. Também em 1973, a atriz mudou-se de Curitiba para o Rio de Janeiro onde atuou em algumas peças sob a direção de Antunes Filho.

Foi no ano 1979 que ocorreu um ponto crucial para a carreira de Stoklos, a mudança para Londres. Segundo Silva (2008) na Inglaterra a atriz estudou mímica na conceituada *Desmond Jones School of Mime*, onde aprendeu a técnica da mímica, bem como a união de voz, corpo e a figura do ator-criador, que seriam mais tarde, os pilares para a concepção do conceito de Teatro Essencial⁶.

⁶São tidas como repertório do Teatro Essencial de Denise Stoklos as seguintes peças: 1968 – Círculo na Lua, Lama na Rua; 1969 – A Semana; 1970 – Vejo o Sol; 1971 – Mar doce prisão; 1973 – Cadillac de lata; 1980 – One Woman Show; 1982 – Maldição; 1982 – Elis Regina; 1983 – Um orgasmo adulto escapa do zoológico; 1986 – Habeas Corpus; 1987 – Denise Stoklos in Mary Stuart; 1988 - Hamlet em Irati; 1990 – Casa; 1992 – 500 anos – Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo; 1993 – Amanhã será tarde e Depois de Amanhã nem Existe; 1994 – Des-Medéia; 1994 – Nina Simone sings for us; 1993 – Jardim de meteoros; 1995 – Elogio; 1996 – Mais Pesado que o Ar / Santos Dumont; 1997 – Desobediência Civil; 1999 – Vozes Dissonantes; 2000 – Louise Bourgeois – Faça, Desfaço, Refaço; 2001 – Calendário da Pedra; 2004 – Olhos de Recém-Nascidos; 2007 – Denise Stoklos em teatro para crianças; 2007 – Cantadas; 2011 – Preferiria não?

Ainda seguindo os passos de Silva (2008), corroboramos que foi durante um estágio inconcluso em 1986, no *American Mime Institute* em Nova Iorque, que nasceu oficialmente o “Teatro Essencial” que se exprimiu na peça: Denise Stoklos *in* Mary Stuart, a qual estreou no teatro *La Mamma* em 1987. Ao final da temporada desta peça Stoklos lançou o “Manifesto do Teatro Essencial”, que Silva comenta (2008),

Um outro fator importante, que não chega a ser uma base teórica ou técnica, mas que vai ser tornar um dos princípios do Teatro Essencial, é o posicionamento ético e ideológico, decorrente do ambiente convulsivo dos anos 70, que sedimentará o caráter de engajamento da linguagem. O compromisso humanitário estará sempre presente em todas as instâncias, sendo indistinta sua influência no palco e na vida. (SILVA, 2008:46)

Este posicionamento ético e ideológico é que nos abre um precedente para aproximarmos a arte de Stoklos com a história de forma mais acentuada. Para tanto estaremos refletindo sobre o “texto-manifesto” “Teatro Essencial” publicado em 1993, pela Denise Stoklos Produções, como um conjunto de textos de diferentes épocas de produção da autora em alusão aos 25 anos de carreira da atriz. Julgamos mais apropriado para este texto, analisarmos o “manifesto” “Uma proposta brasileira” de março de 1992, por nos oferecer uma reflexão mais profícua acerca do conceito de Teatro Essencial.

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

[...] sedimentava-se no Brasil a censura, eu a vivi desde 1964 até meados de 1977, treze anos que englobaram todo o período de meu contato profissional com o teatro (iniciara escrevendo, dirigindo, produzindo e atuando em 68. Coincidência que tenha sido também o ano de emersão dos estudantes franceses?)⁷ O desestímulo e o medo ao que quer que fosse original era o padrão estabelecido. Livre manifestação de estilo ou enfoque era literalmente proibido, desencorajado pela sociedade militar no poder e pela sociedade civil no terror. (STOKLOS, 1995:26)

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

Sendo mulher (no Brasil, mulher tão cedo não terá respeito autoral) e vindo de um sul já não representado (no meu país nem o sotaque paranaense entra no palco), eu

⁷ Para SILVA (2008:25), o levante dos estudantes franceses contra o governo conservador de Charles de Gaulle em 1968, revelou uma geração de permanente contestação que também ecoou nos EUA, outros lugares da Europa e América Latina. No Brasil, a Passeata dos Cem Mil, em maio de 1968, que ocupou as ruas do centro Rio de Janeiro, uniu os estudantes de vários diretórios, fazendo-se ouvir em um período de intensa repressão.

já vivia um isolamento que me impelia à crítica, a um armazenamento de repertório de impulsos revolucionários – nenhuma acomodação ou simples reforma poderiam responder satisfatoriamente à minha necessidade orgânica de mudança. (STOKLOS, 1995:26)

Note-se que a atriz volta suas investidas a outros contextos que iam além do contexto político. Stoklos é enfática ao se afirmar como mulher em um campo⁸ teatral já estabelecido, poderíamos compreender tal atitude, como uma tática⁹ traçada pela atriz com o intuito de ter sua proposta legitimada. Da mesma forma, ao intitular-se de origem sulista, a atriz também propõe que seu trabalho não estaria submetido ao eixo Rio-São Paulo, e sim situando o sul como espaço de produção artística.

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

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

⁸ Como conceito de campo tomamos como referencial teórico Pierre Bourdieu, o qual nos explicita, “[...] emprego do conceito de *campo*. Também aqui a noção serviu primeiro para indicar uma direção à pesquisa, definida negativamente como a recusa à alternativa interna da interpretação interna e da aplicação externa, perante a qual se achavam colocadas todas as ciências das obras culturais, ciências religiosas, história da arte ou história literária: nestas matérias, a oposição entre um formalismo nascido da teorização de uma arte que chegara a um alto grau de autonomia e um reducionismo empenhado em relacionar directamente as formas artísticas com formas sociais [...]” (BOURDIEU, 2010: 64)

⁹ Segundo De Certeau, “Denomino, [...], “tática” um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem retê-lo à distância. Ela não dispõem de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no vôo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos [...], mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião”. (CERTEAU, 1994:46-47)

emocional que acontecia espontaneamente no uso da música do verbo primitivo”(STOKLOS, 1995:28)

Para Stoklos “*significante e significado do signo verbal não corresponderiam*”¹⁰ apenas a uma realidade afetiva, mas também conduziram como meio (e já mensagem) sua expressão, sua projeção”(STOKLOS 1995:30). Isso significa que texto e reafirmação gestual implicam na gênese do método teatral nominado Teatro Essencial.

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

O Teatro Essencial tem sua dramaturgia constituída a partir dessas três vertentes cênicas: texto, direção, interpretação. A direção veio se construindo na organização dos meios escolhidos para a teatralização: 1) o tema dos textos orientam-se à revolução incessantemente 2) a performance é optada pelo exercício exaustivo de seus instrumentos mais proximamente físicos: o corpo e a voz 3) a direção será fatalmente coerente com essa temporalidade orgânica em que a performer testemunha, esforça-se, dirige-se com empenho à plateia em convite de cumplicidade temporal e crítica. (STOKLOS, 1995:32)

Esta forma bastante didática utilizada pela autora postula alguns balizamentos, assim como define o papel do Diretor em sua proposta. Logo, para ela, os textos devem conduzir o seu público a uma postura ativa, para tanto, a atriz utiliza-se de dois instrumentos: o corpo e a voz. As variações de ritmo, entonações vocais, bem como a reafirmação da palavra em gestos fazem da atriz “a mensagem em si”. Isto é, a atriz sozinha no palco, utilizando-se destes aparatos, recai em uma cumplicidade entre a obra e seu público, revelando, portanto, uma performance testemunha, crítica e coerente com o contexto histórico proposto no texto.

Tendo em vista a consciência histórica da autora, nos utilizamos dos exemplos propostos por ela acerca da concepção textual do Teatro Essencial. STOKLOS (1995:32) toma como exemplo a peça “Hamlet in Irati”, explicitando que a redação do texto diz respeito à análise crítica em face da condição da América Latina. Tal tema é justificado devido a

[...] sua contemporaneidade, por seu fator de evocação de que neste exato momento – porém tão longe quanto o tempo que nos separa do original de Shakespeare – Hamlet lá, em meio a dívidas que lhe são externas, atribuída a sua congenitamente dificuldade de devedora América Latina, atola-se em sua inerente dificuldade de

¹⁰ Cabe a ressalva ao leitor que no texto original, as palavras destacadas possuem um erro de revisão, estando escritas *vebal* e *correponderiam*.

ação. [...]A referência (e reverência) é o frugal da temporalidade textual. O sendo em seu imediatamente sido, compartilhado entre palco e plateia. A sagrada expiação dramatúrgica do lúdico, em real mão dupla testemunhal. (STOKLOS 1995:33-34)

Assim, portanto, compreendemos que Denise Stoklos, no “texto-manifesto” “Uma proposta brasileira”, expõe ao público suas angústias e revela sua insatisfação tanto com o contexto histórico, como com alguns pontos do campo teatral. A autora faz destes sentimentos um impulso criativo e através da concepção de uma metodologia teatral, toma partido contra o contexto histórico. Isto é, propõe-se a emprestar sua voz, seu corpo, seu posicionamento ideológico e ético aos seus personagens, evidenciando resquícios de História na criação estética e oferecendo ao seu público, a possibilidade de que ele se *identifique com que há de humano no humano*.

4. Romance Histórico e Teatro Essencial: Uma possível aproximação conceitual

4.1. A resistência política

Partindo dos textos “O Romance histórico e Nós” de Alfred Döblin e “Uma proposta brasileira” de Denise Stoklos, é notória uma aproximação entre as duas propostas. Neste sentido, talvez uma possibilidade de proximidade resida na concepção de gêneros estéticos próprios (Denise Stoklos com o Teatro Essencial e Döblin ao versar sobre o Romance histórico). Ainda percebemos a preocupação dos autores em relação ao tempo presente associado à urgência da mudança. Diante disto, tendemos a crer que o ponto de convergência entre as duas propostas seria o engajamento, pois segundo DENIS,

[...] o pathos do engajamento: tudo se passa como se, face à urgência do tempo presente, face à importância dos interesses sociais e políticas da época e à perspectiva de uma reviravolta total do mundo, o escritor engajado temesse que uma literatura unicamente preocupada com ela mesma e separada do mundo perdesse a sua razão de ser e que ela cessasse de ser necessária. (DENIS, 2002:43),

Se o engajamento diz respeito ao tempo presente, às preocupações do aqui e do agora, tanto Stoklos como Döblin fizeram das dificuldades políticas, ideológicas e éticas inerentes ao contexto histórico o qual estavam inseridos, uma ferramenta de possível mudança, ou melhor, tomaram partido de uma atitude revolucionária. Foi a partir da arte que tais autores demonstraram sua insatisfação com o contexto político. Assim como já mencionamos, Denise Stoklos começou atuar profissionalmente no teatro em meados de 1967, isto é, durante a Ditadura Militar brasileira. Já Döblin se viu obrigado a vivenciar a experiência do exílio, fugindo da Alemanha Nacional Socialista.

Assim, tanto em Döblin, como em Stoklos, percebemos que o conceito de resistência é recorrente. Enquanto em Döblin a resistência se dava em contraposição ao nazismo, mais exatamente à condição a que os judeus eram submetidos neste período, em Stoklos, o que a inspirava ao engajamento era a luta contra a atmosfera sufocante para a arte ocasionada pela Ditadura Militar e certas regras estabelecidas dentro do campo teatral brasileiro, principalmente no que diz respeito à escassez da mulher como criadora artística e o regionalismo da produção. Deste modo, compreendemos, corroborando com Aguiar (2004), que a resistência nas obras de Döblin e Stoklos poderia ser pensada como

*[...] necessidade de ampliar e fundar, no interior da democracia, espaços de resistência, [onde] é o grande desafio às pessoas que se situam numa perspectiva de oposição ao status quo fantasmagórico, que se pauta na **descartabilidade** da vida humana. (AGUIAR, 2004:251)*

É visando compreender melhor o sentido deste pensamento, que se faz necessária a assimilação da concepção arendtiana de resistência. A reflexão de Hannah Arendt sobre o termo nasce com a motivação de compreender a experiência totalitária no ocidente. Para AGUIAR, o qual versou sobre este conceito nas obras da autora,

resistir mais do que reagir, assumir um lugar passivo diante das forças de destruição, é fundar. A reação é o lugar da impotência e da violência, a fundação é lugar da potência, da criatividade e da liberdade humana. (AGUIAR, 2004:252)

A ação, portanto, seria um ponto crucial na concepção de Arendt. Nesse sentido, Stoklos a partir de sua proposta teatral que denuncia e questiona as mazelas sociais face à constituição política do Brasil ou da América Latina, pode ser compreendida como uma ação direta denunciativa e transformadora. Percebemos então, que é a reflexão do tempo presente que suscita o que Stoklos concebe como revolução, isto é, o que revela a emergência da mudança.

Da mesma forma, Alfred Döblin, no texto “Romance histórico e nós” revela em si a revolução, pois a posição ativista aparece no momento em que o autor concebe a narrativa. Isto é, os fatos históricos se fundem às reflexões, às angústias e aos sentimentos do autor. Portanto, a revolução se dá no momento em que o autor, através da estética, denuncia, rebelase, toma partido contra um *status quo* estabelecido.

É precisamente neste ponto, na revolução, que Arendt aponta que o homem se manifesta como um iniciador, um ser ativo (AGUIAR, 2004). Assim, possivelmente está posto o sentido da resistência em Stoklos e em Döblin.

Já o sentido da política pode ser compreendido a partir de Hannah Arendt. Para a autora, pensar o sentido da política é antes de tudo, pensar a refundação do espaço público em contraposição às experiências totalitárias e às atuais posturas protototalitárias. Nesta lógica, o sentido da política, para Arendt, é precisamente a liberdade. Em outras palavras, é a capacidade do homem de realizar espontaneamente e em conjunto uma ação, de fundar relações e instituições. (AGUIAR, 2004)

Ainda seguindo os pressupostos arendtianos, corroboramos que a política é a forma e o *locus* apropriado da resistência. Ou seja, para Arendt resistir significa fundar, em contraposição à reação. Esta última seria apenas o lugar da impotência e da violência, enquanto resistir é compreendido como o lugar da potência, da criatividade e da liberdade humana. Sendo assim, a política e ação em Arendt,

[...] não estão relacionadas a uma realização de valores metafísicos, mas à possibilidade inerente aos homens em busca da realização e constituição da identidade própria. A política funda-se nesse pathos de singularização que não pode se dar na solidão nem na virtualidade, mas na vida em comum. (AGUIAR, 2004:252)

Tendo posto, portanto, que “é a possibilidade de resistência que constitui a liberdade humana” (ARENDR, 2000. IN. AGUIAR, 2004:253), cabe nos debruçar sobre a ideia de que a literatura pode atuar como uma forma de resistência. Para tanto, ainda sob a luz da ação na política em Arendt, podemos compreender que a literatura engajada assume este papel.

4.2. O engajamento político como opção estética

Para DENIS (2002), o fenômeno do engajamento político na literatura pode ser circunscrito historicamente a partir de duas acepções. A primeira tende a considerar a literatura engajada como um fenômeno historicamente situado, associando-o a Jean Paul Sartre e ao período pós-guerra, isto é, seria a emergência de uma literatura que abarcasse as questões políticas e sociais inauguradas após a Revolução Russa. A segunda, para DENIS (2002), poderia ser concebida como uma forma mais ampla e flexível. Nesta, as preocupações estariam voltadas a vida e a organização da Cidade, revelando assim, uma defesa dos valores universais, como por exemplo, justiça e liberdade, tendo como principais representantes Voltaire, Hugo, Zola, Péguy, Malraux e Camus.

Neste sentido, seria possível pensar a literatura engajada como uma resposta às vanguardas. As vanguardas se posicionavam como “naturalmente revolucionárias”, pois buscavam a ruptura com as formas artísticas anteriores. Entretanto, não assumiam a influência

política nas obras. Contrariando então a vanguarda, “*o escritor engajado entende participar plenamente e diretamente, através das suas obras, no processo revolucionário[...]*”. (DENIS, 2004:24) Se há, portanto, uma diferenciação entre vanguarda e engajamento, qual seria o sentido do engajamento?

Para DENIS (2004),

Engajar, no sentido amplo e literal, significa colocar ou dar em penhor; engajar-se é portanto dar a sua pessoa ou a sua palavra em penhor, servir de caução e, por conseguinte, ligar-se por uma promessa ou juramento constrangedor. (DENIS, 2004:31)

Logo, é visível que engajar-se é estabelecer um contrato, é prestar-se a uma determinada causa que envolve diversas partes. O escritor engajado ao optar por este posicionamento, de certo modo, assume uma série de compromissos com a coletividade, coloca a prova a sua reputação e credibilidade. Assim, estamos de acordo com DENIS (2004), o qual postula que engajar-se “*consiste em praticar uma ação voluntária e efetiva*”, ou seja, tomar uma direção, optar por uma posição.

Esta ação, compreendendo-a a partir da concepção de Arendt, aproxima-se então da possibilidade ou da emergência de mudança. Para tanto, é indispensável que exista por parte do artista ou do autor uma consciência histórica. Ou seja, o engajar-se seria o ato de representar a sua realidade, fundando, portanto, um espaço de possibilidade de resistência.

Significa assim, que ao fundar este espaço de possibilidade de resistência o autor se prestaria a escrever para o tempo presente. Pois, para DENIS (2004), o autor, ao escrever para o seu tempo, está cumprindo a função de manifestação imediata, o que culmina numa esfera muito maior – o empreendimento de mudança do real, da atual circunstância.

DÖBLIN (2006), nesta linha, postula, portanto, que todo romance necessita de um fundo de realidade para que seja aceito por seus leitores. O romance, segundo o autor, delimita um campo de fusão entre a realidade e a ficção, onde fica explícito que naquela narrativa determinados pontos são passíveis de realidade, entretanto, com o respaldo da ficção, onde tudo é permitido. É justamente nestes traços de realidade que se estabelece o ponto fundamental para a aceitação do romance pelo leitor, a verossimilhança. Ou seja, o leitor se sente seguro ao ler, na medida em que, estabelece uma simbiose com o autor, quando o ambiente ficcional se aproxima de sua realidade. Mas, é também na verossimilhança que, possivelmente, tornam-se claras as razões do engajamento do autor.

Da mesma forma, Denise Stoklos ao versar sobre os pilares da dramaturgia do Teatro Essencial, destaca que o texto deve necessariamente orientar a revolução. O sustentáculo desta direção se dá a partir da variação da entonação de voz e o grafismo gestual, fazendo com que a atriz torne-se “a mensagem em si”. É justamente neste método que ocorre então, a simbiose entre autor, ator e plateia, tendendo a resultar em uma cumplicidade temporal. Nesta cumplicidade, fica posto o engajamento da proposta teatral de Stoklos.

Com as razões do engajamento implícitas na obra do autor, ocorre o que DENIS (2004) define como a presença total do autor. Ou seja, podemos compreender que “o duplo jogo de uma obra e uma vida”, revela um conjunto de valores nos quais o autor acredita e pelos quais ele se define, assim como, os sentimentos que o levaram a escrever. Isto fica claro, quando Döblin (2001) propõem que o romance é o estabelecimento de uma conexão com o leitor dominado pela imaginação literária. Mas, também uma forma de consolar-se, examinar a própria dor, vingar-se, pelo menos na imaginação.

Compreendemos assim, concordando com DENIS (2004), que há uma duplicidade do engajamento, este misto entre obra e autor, o qual revela a sua ambição pela mudança, onde fica posto o espaço de sua resistência. Tal espaço possibilita ao leitor a recepção da mensagem, pois “situa a obra socialmente, politicamente e ideologicamente”.

4.Considerações Finais

Seguindo os pressupostos de Denis (2004),

Incontestavelmente, o teatro é um lugar importante do engajamento. De todos os gêneros literários, ele é, com efeito, aquele que induz às formas de relações diretas entre o escritor e seu público: diferentemente dos leitores, os espectadores estão fisicamente presentes; o dramaturgo pode assim medir imediatamente o efeito produzido por sua peça, “sentir” como reage o público e aproximar-se desse modo um pouco do sonho de uma literatura ativa e atuante, em contato direto com o presente e reencontrando as expectativas dos espectadores para lhes dar forma. A urgência que caracteriza a palavra engajada encontra aqui uma resolução singular: através da representação teatral, as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende. (DENIS, 2004:82-83)

Denise Stoklos, com o seu Teatro Essencial, se propõe a acender uma chama revolucionária. Para tanto, ela se utiliza do que chama de essência teatral. Isto, entretanto, não faz dela uma pioneira, pois buscando uma intertextualidade, possivelmente encontramos

traços do “teatro pobre”, uma proposta de Jerzy Grotowski. Bem como também é possível estabelecer uma ligação com a proposta do teatrólogo brasileiro Augusto Boal, o “Teatro do Oprimido”. Não obstante, o “teatro visceral” de Antonin Artaud, também se faz presente. E finalmente, a proposta de Bertold Brecht, em seu “teatro épico” pode ser compreendida como um traço de possível análise da produção do conceito de “teatro essencial” de Stoklos.

Destacamos o “teatro épico” como uma influência na proposta de Denise Stoklos no que diz respeito ao engajamento, pois possivelmente, o autor que melhor representa o teatro engajado é o alemão Bertold Brecht. Assim, segundo DENIS (2004),

[...] a teoria brechtiana recusa a ilusão mimética ou realista, assim como os efeitos dramáticos: por uma série de procedimentos (descontinuidade da intriga; utilização dos coros, interpretação distanciada dos atores etc.), ela trata de evitar a identificação e a participação emocional do espectador, a fim de favorecer uma tomada de distância crítica; no lugar de uma adesão empática, esse teatro procura suscitar uma análise lúcida dos conflitos sociais ou dos fenômenos de alienação representados em cena. (DENIS, 2004:87)

Tendo em vista a análise de DENIS (2004) acerca do teatro engajado de Bertold Brecht, tendemos a compreender a proposta teatral da atriz, autora, diretora e coreógrafa paranaense Denise Stoklos, também como uma forma de teatro engajado. Isto se dá ao fato de que, ao lermos o “texto-manifesto” “Uma proposta brasileira”, percebemos uma clara evidência de que os temas eleitos, isto é, a consciência histórica da autora, para a concepção dos espetáculos deve possuir necessariamente um caráter de denúncia, possibilitando a fundação de um espaço de resistência.

Através de um método rígido, composto por texto com uma mensagem revolucionária, ritmo corporal e vocal acentuando tal mensagem e uma dramaturgia norteando para uma fusão entre autor – ator – mensagem – público, no Teatro Essencial o espaço de resistência é então concebido. Uma concepção, que para STOKLOS (1995:32) “A plateia torna-se ‘interlocutora do monólogo’ do palco. Uma alquimia da presença da atriz só, sem efeitos, reiterada de carnalidade, a reapresentação viabiliza comprometimento imediato[...]”.

Da mesma maneira, Alfred Döblin recorreu ao exercício da modalidade literária do romance-histórico para demonstrar seu engajamento político através da estética. O fato de o autor ter experimentado o exílio, de ter visto suas obras serem proibidas de circulação na Alemanha Nazista, e até de não poder exercer sua profissão em seu país de origem, o levou a nutrir vários sentimentos que então foram impressos na sua obra em forma de resistência.

É neste misto de história e sentimentalidade do autor que surge a resistência. O descontentamento com o contexto histórico e o exame minucioso dos sentimentos parte do autor em relação a aquele dado momento, levam-no a urgência da mudança. Para tanto, o autor toma partido, luta, reluta, funda o espaço da resistência e expressa a partir de sua arte seu posicionamento político, ético e ideológico afim de, então, gozar do sentido da política, a liberdade.

Portanto, é corroborando com MAGALHÃES (2006:14), a qual estabelece que uma possível homologia entre História e Arte seria “*procurar ressoar resíduos de realidade para revelar o autêntico, possibilitando que o leitor se identifique com o que há de humano no humano*”, aproximamos Alfred Döblin e sua reflexão sobre o romance-histórico, com Denise Stoklos, com a proposta de Teatro Essencial, pois entendemos que ambos, de alguma forma, contribuíram para o “refinamento da alma”. Que ambos, perante paralelos na História, se justificaram, exerceram a necessidade de se arrepender, tenderam a consolar-se, e pelo menos, no campo da imaginação, vingaram-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Odilio Alves. A resistência em Hannah Arendt: da Política à ética, da ética à política. IN: DUARTE, A. LOPREATO, C. MAGALHÃES, M. B. de, **A banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt**. Rio de Janeiro. Ed. [Relume Dumara](#), 2004.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. 14ª Ed. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 2010.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. 2ª Ed. Petrópolis – RJ. Editora Vozes. 1994.

DÖBLIN, Alfred. **O Romance histórico e nós**. Trad. Marion Brepohl de Magalhães IN: História: Questões & Debates, Curitiba, n. 44, Editora UFPR. 2006

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

MAGALHÃES, Marion Brepohl de, **O ressentimento do exílio: a estética em Alfred Döblin**. IN. BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.), **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. São Paulo – SP, Editora Unicamp, 2001.

SILVA, Ipojucan Pereira da. **O teatro essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-20052009-125955/es.php>

STOKLOS, Denise. **Teatro essencial**. São Paulo: Denise Stoklos Produções. 1993.