

POR UM *DESEJO PÓS-COLONIAL*: UMA ANÁLISE DO *TEATRO* *ESSENCIAL*, DE DENISE STOKLOS

Elisa Belém¹

Resumo

A aplicação da teoria pós-colonialista ao teatro e a literatura dramática brasileira oferece uma gama considerável de possibilidades para pensar sobre a adaptação e adoção de modelos estrangeiros, bem como sobre especificidades culturais das performances do Brasil. O propósito deste artigo é expor a pesquisa que resultou em minha dissertação de Mestrado em Artes, *Performing Postcolonialism: Denise Stoklos and the Essential Theatre*, escrita na Royal Holloway, University of London.

Palavras-chave: Pós-colonialismo, performance, Teatro Brasileiro.

Abstract

The application of postcolonial theory to contemporary Brazilian theatre and drama offers a considerable range of possibilities to think about the adaptation and the adoption of foreign models as well as the cultural specificities of Brazilian performances. The purpose of this paper is to present the research that resulted in my Master dissertation in Arts – *Performing Postcolonialism: Denise Stoklos and the Essential Theatre* – written at Royal Holloway, University of London.

Keywords: Postcolonialism, performance, Brazilian Theatre.

Apresentação

O presente artigo propõe discutir o teatro brasileiro contemporâneo através de uma análise da carreira e das propostas da *performer* brasileira Denise Stoklos, além de referências ao trabalho do teórico e encenador Augusto Boal e do *performer* Antônio Nóbrega. Essa discussão parte da aplicação da teoria pós-colonialista ao teatro brasileiro.

A teoria pós-colonialista reflete sobre os “efeitos da colonização em culturas e sociedades”² (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1998, p. 186), discutindo identidade e dominação política nos países que foram colonizados. Ao aplicar a teoria pós-colonialista ao teatro e a literatura dramática, é possível examinar as relações entre *performance* e história nesses países, estabelecendo uma discussão sobre o assunto do ponto de vista do colonizado. Este ponto de vista foca em ambiguidade, investigando a constituição das sociedades colonizadas como uma imagem-espelho (reflexo) e como uma imagem distorcida do colonizador. Assumindo diferença, reclama por espaços de negociação entre países e culturas.

A aplicação da teoria pós-colonialista ao teatro brasileiro contemporâneo e à literatura dramática oferece um leque considerável de possibilidades para se pensar sobre a adaptação e a adoção de modelos estrangeiros, bem como sobre as especificidades culturais das *performances* do Brasil. O geógrafo Milton Santos refere-se ao Brasil como um “país distorcido” (SANTOS, 2002, p.49). Comparando essa ideia ao processo colonizatório,

reconhecemos um *sensu de inferioridade* no Brasil resultante da dominação e opressão.

Nesse estudo, indicam-se algumas questões: É possível afirmar que há uma expressão brasileira “pura”? Como os praticantes de teatro e teóricos no Brasil trabalham com os modelos estrangeiros e suas especificidades culturais? É possível reconhecer uma prática teatral pós-colonialista no Brasil? O que se conhece sobre o teatro brasileiro no mundo? É possível instalar um intercâmbio cultural com bases e princípios igualitários no mundo contemporâneo?

A partir de uma análise do teatro contemporâneo e a verificação da história brasileira, este artigo propõe o desenvolvimento da *performance* autoral no Brasil, para contribuir para o fim do senso de inferioridade entre brasileiros e também, a fim de promover um intercâmbio intercultural de forma igualitária no mundo moderno.

Brasil

É sabido que a colonização portuguesa, a escravatura indígena e africana, bem como a catequização católica, deixou traços marcantes na cultura brasileira. No ano 2000, houve no país, uma série de comemorações dos quinhentos anos da “descoberta do Brasil”. O termo “descoberta” já foi muitas vezes questionado por historiadores e pensadores das mais diversas áreas. Naquela ocasião, o jornal *Folha de São Paulo* distribuiu um questionário a dez intelectuais brasileiros para que indicassem trinta títulos, opinando sobre as cem melhores obras mundiais de não-ficção no século XX e sobre as trinta melhores obras brasileiras de não-ficção em todos os tempos. A lista produzida com os cem melhores livros de não-ficção do século XX indicou apenas um título de escritor brasileiro - Euclides da Cunha, e, contemplou mais um livro de outro escritor latino-americano - Jorge Luís Borges.

1 Atriz, Doutoranda em Artes (Artes Cênicas) no Instituto de Artes da UNICAMP; bolsista da FAPESP. Mestre em Teatro (Estudos da Performance) na Royal Holloway, University of London; título reconhecido e validado no Brasil pela ECA/USP. Foi bolsista do Programa ALBAN em 2004 e 2005.

2 Todas as citações de autores estrangeiros utilizadas neste artigo foram traduzidas por mim. Os originais encontram-se em inglês.

Milton Santos questionou a validade da lista e a atividade intelectual no Brasil, afirmando que a última era baseada num entendimento errôneo do que vem a ser “universal” e “internacional”: “Que país é este, o Brasil, nos seus 500 anos? Podemos, a partir desses fatos, indagarmos sobre esses 500 anos de formação de uma idéia de Brasil?” (SANTOS, 2002, p. 49) Santos afirmava pensar que o termo “internacional” no Brasil, refere-se frequentemente a Europa e Estados Unidos da América, excluindo-se assim, a elaboração do pensamento brasileiro e latino-americano. Dessa forma, Santos referia-se a uma “visão distorcida do mundo”, a um “apartheid à brasileira”, um racismo disfarçado no Brasil chegando-se a ideia de um “país distorcido”.

Esse olhar para o Brasil de dentro do país pôde ser confrontado com minha experiência pessoal no exterior. Para frequentar o curso *MA Theatre (Performance Studies)* na *RHUL*, no qual esta pesquisa foi realizada, vivi durante um ano na Inglaterra. Muitas vezes, tive a sensação de estar “fora do lugar” ou deslocada de um contexto cultural de pertencimento, relativa ao fato de ser estrangeira e também, por perceber que muitas pessoas possuíam uma ideia imaginária do Brasil. Experiências mistas se deram; desde o pedido frequente “fale brasileiro para gente ouvir”; passando pelo espanto de alguns por eu ter a pele branca e ser brasileira; até o pedido de colegas do curso para que eu mostrasse estilos de danças brasileiras como salsa e mambo. Ao mesmo tempo, distante do meu país natal, pude notar a pouca valorização das artes, das manifestações culturais e performativas que aí ocorrem. Identifiquei aquilo que nomeio como *senso de inferioridade* dos brasileiros em relação ao Outro, talvez pelo processo de colonização seguido do neo-imperialismo norte-americano. O Brasil me pareceu, muitas vezes, duplamente distorcido: pela ótica de brasileiros que não valorizam seu próprio lugar de origem, agindo

de acordo com o discurso opressor do colonizador; pela visão de estrangeiros que desconhecem a cultura brasileira, repetindo mais uma vez as posturas colonizatórias diante dessa nação.

Confrontando essas percepções e experiências ao estudo do teatro, investiguei trabalhos solos de *performers* que discutiam o Brasil. Encontrei assim, dois pontos: num deles estariam *performers* que partem de apropriações e experiências das manifestações culturais e performativas brasileiras; no outro ponto, estariam *performers* que recebem formações em teatro baseadas nos princípios de trabalhos de encenadores europeus, mas que em suas criações discutem a sociedade brasileira. Nesse sentido, o trabalho de *performers* como Antônio Nóbrega oferece elos interessantes com as manifestações culturais e performativas brasileiras, baseando-se nelas para produzir sua obra. Outros *performers* optam por caminhos diferenciados e realizam uma exploração das propostas de praticantes de teatro europeus como *Stanislavski*, *Grotowski*, *Brecht*, *Decroux*, dentre vários. Vale lembrar que geralmente, nas escolas brasileiras, a formação do ator é feita através de práticas de atuação cênica baseada nos escritos e trabalhos deixados por esses encenadores e artistas europeus. Denise Stoklos pode ser apontada como uma *performer* que parte de uma formação na Europa em mímica e utiliza sua técnica para discutir temáticas como a realidade política, social e do indivíduo no Brasil.

Todas essas diferentes abordagens das escolas europeias para o ator e das manifestações performáticas brasileiras, envolvem “atos de tradução” (TAYLOR, 2000, p. 28). Segundo Helen Gilbert, “traduzirenvolve mais do que simplesmente substituir um código linguístico por outro” (GILBERT, 1998, p. 86). Adotando aspectos universais dessas proposições e adaptando seus aspectos internacionais, gêneros híbridos estão sendo criados considerando-se as especificidades culturais inerentes aos cidadãos brasileiros que perpassam os “atos de tradução”.

Denise Stoklos

A carreira da *performer* Denise Stoklos se iniciou em sua juventude, de forma amadora, em Irati, no Paraná. No final da década de setenta, Stoklos mudou-se para Israel e em seguida para Inglaterra. Em Londres, ela frequentou o curso de mímica na *Desmond Jones School* e ao final, criou seu primeiro solo: *Denise Stoklos: One Woman Show* (1980). Seguiram outros solos: *Elis Regina; Um orgasmo adulto escapa do zoológico* (texto de Franca Rame); *Habeas Corpus; Mary Stuart* (sob suporte da Fundação Fulbright). Nesse momento, Stoklos foi convidada a estrear todas as suas novas peças no *La Mama Theatre*, em Nova York. Criou: *Hamlet em Irati; Casa; 500 anos: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo; Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe* (Bolsa Guggenheim); *Des-Medéia; Elogio; Mais pesado que o ar - Santos Dumont; Desobediência Civil; Vozes dissonantes; Louise Bourgeois: faça, desfaça, re-faça; Calendário da Pedra; Olhos recém-nascidos.*

Stoklos estabeleceu para si um modo de criação através da *performance* solo na qual acumula as funções de direção, dramaturgia, atuação, coreografia; assinando a autoria total de seus trabalhos. Reúne suas propostas em manifestos nomeando seu modo de criação como *Teatro Essencial*, visando: uma *performance* centrada no ator; o mínimo de efeitos de luz, cenários e figurinos possível; a expressividade do corpo e da voz. Afirma ainda que o texto levado à cena pode ser de qualquer natureza (dramatúrgica, literária, jornalística etc), mas deve ser atualizado pelo *performer* que apresentará um testemunho de sua época, de seu tempo. Num manifesto de 2005, Stoklos questionou porque a dramaturgia brasileira daquele momento deveria continuar passiva como estava.

Outro ponto interessante do trabalho de Stoklos é a apropriação de línguas estrangeiras que ela realiza. Por muitas vezes, quando Stoklos se apresentou no exterior, decorou a pronúncia do

texto na língua do país onde estava independentemente de ser uma falante dessa língua. Um exemplo disso seria uma apresentação de um de seus solos falado em alemão, na Alemanha. Podemos dizer que esse modo de apropriação revela esferas de dominação entre culturas: Stoklos conservou seu sotaque, seu acento ao falar uma língua que não lhe era familiar, em busca de comunicar um determinado discurso, já que sua língua materna não era entendida. De acordo com a pesquisadora Helen Gilbert:

[...] sotaque deve ser usado subversivamente para produzir imitação colonial, que, como Bhabha mostrou: 'é ao mesmo tempo, um modo de apropriação e resistência' que revela a ambivalência do discurso colonial e transforma a 'marca' de sua autoridade (em) uma máscara, uma ridicularização.³ (GILBERT, 1998, p. 85)

O trabalho de Stoklos se destacou também no Brasil e em outros países pelo virtuosismo corporal através da mímica. A *performer* afirma que "*defaceta*" os gestos, se apropriando do verbo inglês "*to deface*" - desfigurar, deformar. Juntam-se a isso contorções e caretas com o rosto, entonações e ênfases vocais criando caricaturas e causando muitas vezes o riso. Stoklos afirma que o corpo "apaga" o espaço. Podemos dizer que Stoklos subverte o caráter "ilusionista" da mímica, convertendo-a em "*desilusão*" através da tríade "*Mime - Mimicry - Mockery*" - "*Mímica - Imitação - Ridicularização*".

Resistência: performando a liberdade

O início da carreira de Stoklos e sua mudança para outros países coincidiram com o período da ditadura militar no Brasil.

3 [...] accent might be used subversively to produce colonial mimicry, which, as Bhabha has shown, 'is at once a mode of appropriation and resistance' that reveals the ambivalence of colonial discourse and turns the 'insignia of its authority (into) a mask, a mockery' (GILBERT, 1998, p. 85).

Nesse momento, Augusto Boal estava também desenvolvendo seu trabalho como criador. Boal foi preso pelo DOPS⁴ e solto após três meses através de uma grande mobilização de artistas e intelectuais. Após esse período preso, Boal saiu do Brasil com a família e permaneceu em “exílio voluntário” por quinze anos.

Boal baseou-se nos escritos de Paulo Freire e redigiu a *Poética do Oprimido* e também suas propostas do *Teatro do Oprimido*. Oferecia ao espectador, chamando-o de “espec-ator”, a oportunidade de interferir na ação teatral através do *Teatro Fórum*. Boal buscava que o teatro fosse uma ferramenta, um ensaio para a revolução social e política e anunciava como meta do *Teatro do Oprimido*, conscientizar as pessoas das disparidades sociais.

Já Stoklos, que afirma realizar um “teatro político”, deseja também que o espectador realize transformações em sua vida e na sociedade. A *performer* afirma, porém, que atua como um “espelho” para o espectador e que não quer que ele saia dessa posição no teatro. Em entrevista de 2005, Stoklos afirmou que suas peças estavam cada vez falando menos sobre “instituições” de poder e mais sobre indivíduos e de como eles estavam se tornando os “agentes de sua própria opressão”. Seu trabalho demonstra também uma luta por revolução, mas num nível “micro”: ações e atitudes individuais que reclamem por cidadania.

É possível reconhecer nos trabalhos de Boal e Stoklos um “desejo pós-colonial”, definido pelo teórico Awan Amkpa como “o ato de imaginar, viver, e negociar uma realidade social baseada na democracia, pluralismo cultural e justiça social” (AMKPA, 2004, p. 10). Através de seus trabalhos, Stoklos e Boal reclamaram por um estado-nação baseado em igualdade social, racial e de gênero, comprometido em prover – educação, acesso a eventos culturais, distribuição de terras e propriedades, educação, alimentação, assistência de saúde, segurança e representação política.

É preciso pensar que Stoklos desenvolve seu trabalho como atriz, mas também como dramaturga ao assinar a autoria de seus textos. Ora, o número de dramaturgas com obras publicadas no Brasil é bastante inferior ao de dramaturgos. Esse é um dado que merece ser analisado com mais aprofundamento em outros ensaios sobre o assunto. Stoklos não se considera feminista, mas acha importante discutir o papel da mulher na sociedade. Afirma que seu trabalho parte de três condições relativas ao fato de ser: mulher, mãe e latino-americana. Ao analisar o texto *Des-Medéia*, por exemplo, podemos perceber claramente a influência dessas condições. Stoklos se apropria do texto *Medéia*, de Eurípedes, mas a personagem principal do mito é transposta para situações onde há, de acordo com a autora, uma “tradição da matança do Brasil-açougue”. Sendo assim, na peça de Stoklos, Medéia se recusa a matar seus filhos, que são suas criações:

Nossa Medéia a brasileira há de encontrar outro destino. Pois nós brasileiros queremos uma nova Medéia, uma que se desfaça do ódio destruidor para uma reflexão positiva sobre o momento em que também estamos sem nenhum vínculo: como ela. Sem vínculo com o sentido de pátria, sem vínculo com irmãos, com nossos vizinhos, sem vínculos com nossos filhos: o nosso futuro, os nossos traços, a nossa herança. Então, como temos repetido destruições, nunca é demais abordar o tema, mas desta vez subvertendo-o. Que no nosso Brasil não mais se repitam as Medéias. Não mais assassinemos nossos filhos diariamente – os nossos sonhos, nossos frutos (nossa originalidade). Nem nossa pátria – a casa da ética (a convivência dentro de justiça). Nem nossos irmãos (todo conterrâneo, todo contemporâneo). Nem nossos rivais (a competição é sempre base de capitalismo criminoso). Nem os reis traidores (o acerto há de ser sem conchavo, mas definitivamente sem contemporização, mas com mudança, para a paz). (STOKLOS, 1995, p. 29-30)

Outra abordagem interessante do indivíduo no contexto sócio-político brasileiro encontra-se no texto *500 anos: um*

4 DOPS – Departamento de Ordem Política e Social.

fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo. Nessa peça, Colombo é comparado a um vírus que deve ser eliminado da sociedade a fim de eliminar também a exploração, a opressão incorporada pelos brasileiros:

Eliminar o vírus de Colombo do sistema orgânico em que vivemos. Sim, como nos anos sessenta, nos anos setenta, como em qualquer tempo em que não se desistiu de melhor vida para o corpo para a mente para a alma. Antiga e futurista aspiração por não-humilhação, não-colonização. (STOKLOS, 1992, p. 14)

Esse texto foi escrito como um manifesto, sem divisão de falas, personagens e desenvolvimento de ações. Nesta peça há diversas citações de livros de história do Brasil realizando-se assim, protestos contra a dominação norte-americana e a repressão das revoluções sociais na América Latina.

Hibridismo

A pesquisadora Diana Taylor, apresentou um artigo⁵ na revista *The Drama Review*, no verão do ano 2000, sobre Stoklos a partir da apresentação de sua peça *Desobediência Civil*, em Nova York. Após a apresentação, Taylor recolheu depoimentos de espectadores cujas impressões foram variadas. Alguns deles acharam o trabalho “muito europeu” e outros, “muito latino-americano”. Esses comentários mostraram uma expectativa ora por algo exótico, por uma “experiência fresca e nova” (BROOK, 1993, p. 4), ora por algo já conhecido. Taylor indica a necessidade urgente de que teóricos da *performance* voltem seus interesses para discutir a recepção intercultural de espetáculos. Isto porque, segundo a pesquisadora, há cada vez mais, um fluxo de apresentações internacionais de espetáculos nas grandes cidades do mundo, como parte de um contexto de

redes econômicas e ideológicas advindas da globalização. Para exemplificar, Taylor cita o exemplo dos grandes musicais como *Cats* e *Miss Saigon*, que ela mesma denomina como “pré-fabricados”, ocorrendo simultaneamente em Londres, Nova York, Cidade do México e podemos incluir também, São Paulo. Outra categoria de espetáculos internacionais seriam aqueles ligados a uma apresentação folclórica, como estereótipos culturais. Finalmente, teríamos espetáculos inovadores sendo apresentados em espaços alternativos, como seria o caso de Denise Stoklos. Para Taylor, o trabalho de Stoklos oferece um modelo de comunicação intercultural: se apresenta em vários países; tem forma internacional, já que parte de textos filosóficos e mistura tradições da mímica e outras estéticas ocidentais; encena um diálogo internacional em tópicos de significação universal se apropriando de autores também internacionais ao redigir o texto, que é pronunciado na língua do país onde o espetáculo se apresenta; e, não apresenta um discurso de manipulação e controle que poderia, equivocadamente, passar por comunicação. Ao mesmo tempo, afirma que o trabalho de Stoklos é um alerta para que se tenha cuidado já que não é fácil atingir a comunicação:

Multiculturalismo, erroneamente a meu ver, refutou a promessa de entendimento cultural. Eu proporia que nós começássemos por assumir que nós não entendemos, que nós sempre engajamos em atos de tradução.⁶ (TAYLOR, 2000, p. 28)

É notório, conforme mostra essa pesquisadora que são realizados “atos de tradução” de uma cultura por outra em um intercâmbio. Porém, como mostra Bhabha, “atos de negociação” entre culturas e não de negação parecem ser mais proveitosos. Nesse sentido, é preciso ter cuidado

5 TAYLOR, Diana. The Politics of Decipherability. *The Drama Review*. Tisch School of the Arts, New York University, vol. 44, verão, p. 7-29. 2000.

6 Multiculturalism, erroneously to my mind, held out the promise of cultural understanding. I would propose that we begin with the assumption that we don't understand, that we always engage in acts of translation. (TAYLOR, 2000, p. 28)

também ao tentar analisar identidades tendo como ponto de partida apenas o fato de que o latino-americano não é europeu ou norte-americano.

Taylor analisa o trabalho de Stoklos levando em consideração a colonização, características culturais e fatos históricos relativos ao Brasil, como a ditadura. Considera que o discurso de Stoklos lida com códigos múltiplos apresentando no palco um jogo de “esconde-esconde” como uma estratégia latino-americana. Desde a colonização, os países latino-americanos constituíram segundo Taylor, suas identidades a partir desse jogo de “esconde-esconde”, na medida em que comportamentos, crenças e línguas dos colonizadores foram impostas aos colonizados que, mesmo assim, procuraram manter seus códigos culturais. No caso do Brasil, por exemplo, o sincretismo religioso pode ser analisado levando-se em consideração esse ponto. Taylor destaca que essa característica também esteve presente no período da ditadura no Brasil, já que muitos artistas produziram seus trabalhos apresentando seus discursos de resistência de maneira não explícita. Logo, esses artistas utilizaram estratégias de composição e criação para que seus discursos não fossem “decifrados” imediatamente pela censura ou órgãos repressores. Taylor continua a desenvolver sua ideia apresentando-a até mesmo como possível para analisar questões de gênero e sexualidade no Brasil. Afirma então, que o aspecto da “não-decifração” (*indecipherability*), é usado há muito tempo como estratégia para combater as exigências de que tudo deve ser transparente para decodificação imediata. Esse aspecto, segundo Taylor, permaneceu como uma das características do trabalho de Stoklos. A meu ver, Stoklos realiza uma investigação de particularidades para atingir o universal ao lidar com códigos múltiplos se apropriando de textos de autores variados em uma mesma peça, junto a palavras de sua autoria. Além disso, mistura humor a reflexões significativas sobre o

humano e a vida em sociedade e não se fixa na continuidade de nenhuma escola estética. Se essa multiplicidade não leva a uma decodificação imediata, proponho que o trabalho de Stoklos apresenta uma estratégia de imersão no ato de decifrar, ou seja, está dentro da decifração (*indecipherability*), ao invés da não decifração (*indecipherability*).

Destaco que o trabalho de Stoklos se encontra entre (*in-between*) o internacionalismo e o nacionalismo:

Hibridismo trabalha em diferentes caminhos ao mesmo tempo, de acordo com demandas culturais, econômicas e políticas de situações específicas. Isso envolve um processo de interação que cria novos espaços sociais para os quais novos significados são dados. Essas relações possibilitam a articulação de experiências de mudanças em sociedades divididas pela modernidade e facilitam consequentes demandas por transformações sociais.⁷ (YOUNG, 2003, p. 79)

O hibridismo de aspectos nacionais e estrangeiros pode ser investigado como uma tendência no teatro contemporâneo brasileiro gerando espaços de negociação entre aspectos internacionais, nacionais e universais. Hibridismo é uma marca no trabalho de Stoklos e parece uma característica a ser explorada a fim de instigar mais *performers* no desenvolvimento de trabalhos autorais no Brasil. Stoklos foi considerada pela pesquisadora Leslie Damasceno como uma “prisioneira da esperança”,⁸ termo que, a meu ver, é representativo de seu trabalho. O estímulo a autoria na criação artística e performática, como nos mostra o trabalho

7 Hybridity works in different ways at the same time, according to the cultural, economic, and political demands of specific situations. It involves process of interaction that create new social spaces to which new meanings are given. These relations enable the articulation of experiences of change in societies splintered by modernity, and they facilitate consequent demands for social transformation. (YOUNG, 2003, p. 79)

8 Leslie Damasceno refere ao termo de Cornel West resultante de um pastiche dirigido a Martin Luther King Jr.

de Stoklos, pode ser um grande caminho para a produção de obras com caráter de autenticidade e originalidade no Brasil. A autoria e o hibridismo podem contribuir inclusive, para o discurso latino-americano, conforme nos mostra Gomez-Peña:

Para articular nossa crise presente como artistas inter-culturais (*cross-cultural artists*), nós precisamos inventar e reinventar linguagens. Essas linguagens devem ser sincréticas, diversas e complexas como as realidades fragmentadas que estamos tentando definir.⁹ (GOMEZ-PEÑA. In: TAYLOR, 1994, p. 22)

Conclui-se que não há expressão nem cultura pura. E que, o processo de descolonização no Brasil precisa urgentemente mudar as relações incorporadas de dominação e opressão. É necessário extinguir os “fantasmas” da escravidão associada facilmente às condições do negro no Brasil, mas que, percebemos agora, se encontra nas mais diversas relações do indivíduo em sociedade. Ao mudar essas relações, o consumo dos modelos estrangeiros poderá também ser modificado, criando-se um intercâmbio baseado em igualdade no qual os dois lados – o nacional e o internacional – possam contribuir para a experiência um do outro através da construção do conhecimento.

Referências bibliográficas

AMKPA, Awan. *Theatre and Postcolonial Desires*. Londres: Routledge, 2004.
 ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G., TIFFIN, H. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Londres: Routledge, 1998.
 BABBAGE, Frances. *Augusto Boal*. Londres: Routledge, 2004.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.

BHARUCHA, Rustom. *The Politics of Cultural Practice – Thinking through Theatre in an Age of Globalization*. Londres: The Athlone Press, 2000.

BOAL, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Tradução de Charles A. e Maria-Odilia Leal Mc Bride. Londres: Pluto, 1979.

BROOK, Peter. *There are no Secrets – Thoughts on Acting and Theatre*. Londres: Methuen, 1993.

DAMASCENO, Leslie. *The Gestural Art of Reclaiming Utopia: Denise Stoklos at Play with Hysterical-Historical*. In: TAYLOR, Diana; CONSTANTINO, Roselyn (Org.). *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. p.152 – 178.

GILBERT, Helen. *Sightlines: Race, Gender and Nation in Contemporary Australian Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

GILBERT, Helen; TOMPKINS, Joanne. *Post-Colonial Drama – Theory, Practice, Politics*. Londres: Routledge, 1996.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. *The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community*. In: TAYLOR, Diana, VILLEGAS, Juan (Org.). *Negotiating Performance – Gender, Sexuality Theatricality in Latin/o America*. Durham and London: Duke University Press, 1994. p. 17 – 29.

RIBEIRO, Darcy. *The Brazilian People – the Formation and Meaning of Brazil*. Tradução de Gregory Rabassa. Gainesville: University Press of Florida, 2000.

SANTOS, Milton. *O país distorcido – o Brasil, a globalização e a cidadania*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SANTOS, Valmir. *Um olhar dissonante. Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 2000.

STOKLOS, Denise. *Calendário da pedra*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 2001.

_____. *Casa*. In: TAYLOR, Diana; CONSTANTINO, Roselyn (Org.) *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. p. 140 – 151.

⁹ In order to articulate our present crisis as cross-cultural artists, we need to invent and reinvent languages. The languages have to be a syncretic, diverse and complex as the fractured realities we are trying to define. (GOMEZ-PEÑA. In: TAYLOR, 1994, p. 22)

_____. *Des-Medéia*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.

---. Entrevista com Eleonora Fabião. Holy Terrors – Latin American Women Perform. Disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/cuaderno/holyterrorsweb/denise/index.html>>. Acesso em: 01 jun. 2005.

_____. Entrevista com Marlene Ramirez-Cancio. mar. 2001. Disponível em: <<http://homepage.mac.com/cancio/stoklos>>. Acesso em: 03 jun. 2005.

_____. *500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.

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

TAYLOR, Diana. The Politics of Decipherability. *The Drama Review*. Tisch School of the Arts, New York University, vol. 44, verão, p. 7-29. 2000.

VIEIRA, Elisa M. Belem. *Performing Postcolonialism: Denise Stoklos and The Essential Theatre*. set. 2005. 60 p. Dissertação de Mestrado em Artes, Teatro (Estudos da Performance). Royal Holloway, University of London.

WATSON, Ines. *Astonishing*. Johannesburg. Rhodes Theatre. Dispatch Online. jul. 1998. Disponível em: <<http://www.dispatch.co.za/1998/07/07/features/Astonish.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2005.

YOUNG, Robert J.C.. *Postcolonialism – a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2003.