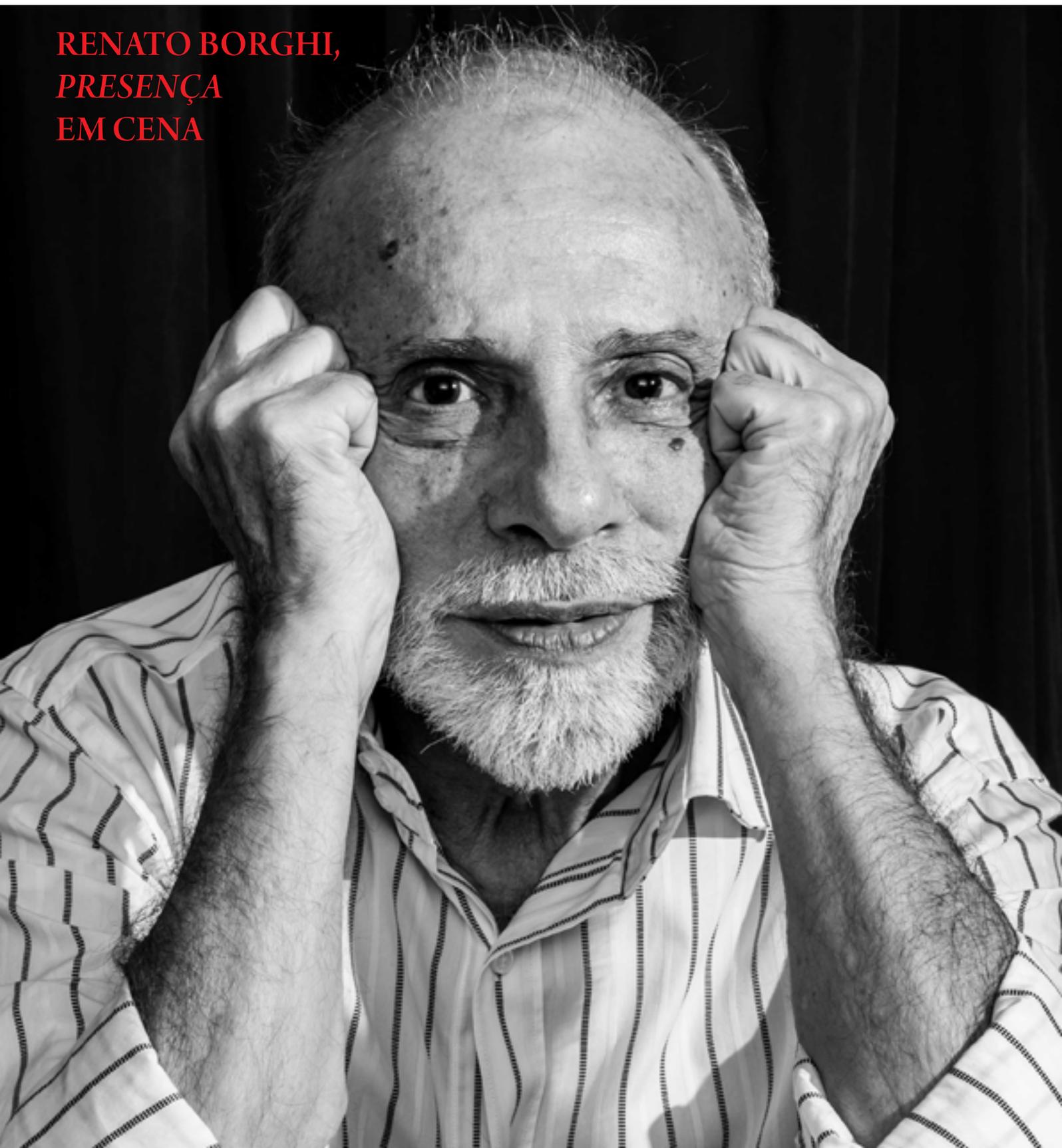


**RENATO BORGHI,
PRESENÇA
EM CENA**





Revista *Olhares* é uma publicação da Escola Superior de Artes Célia Helena – ESCH. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. A publicação de artigos e fotos foi autorizada por seus responsáveis ou representantes.

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA – ESCH

Conselho editorial

André Carreira, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil
Daniele Vianello, Università della Calabria/ Università Ca' Foscari di Venezia, Itália
Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Fernando Villar, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Jacó Guinsburg, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Luciana Hartmann, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Luiz Fernando Ramos, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Maria Thereza Vargas (pesquisadora teatral), Brasil
Patrícia de Borba, Universidade Regional de Blumenau (FURB), Brasil
Renato Ferracini, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Ricardo Kosovski, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil
Sílvia Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Sônia Machado de Azevedo, Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), Brasil
Walter Lima Torres, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

Editores

Lígia Cortez
Daves Otani

Editores assistentes

Yonara Dantas
Mariana Holms
Léo Pelliciani

Projeto gráfico

Joaquim Gonçalves de Oliveira

Diagramação

Talitha Mattar

Revisão

Bernadete Alonso

Foto de capa

João Caldas

★ EDITORIAL

Com muita satisfação, chegamos à quarta edição da Revista *Olhares*. Ao comemorar, em 2017, quarenta anos de produção e pensamento crítico sobre a dimensão poética através dos tempos, é com imenso orgulho que o Célia Helena traz na capa o ator e dramaturgo, Renato Borghi.

Sua *Presença* na cena artística e participação atuante nos movimentos de transformação e lutas em prol do reconhecimento do papel do ator e função da arte marcam o cenário da história do Teatro Brasileiro. Tê-lo ao nosso lado na escola, no dia a dia com os estudantes, é realmente um acontecimento único, dessas circunstâncias que remetem à potência do teatro.

Na esteira das experiências e legados transmitidos e compartilhados, Amilton de Azevedo discute as peças didáticas *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*, de Bertolt Brecht, e que foram chamadas pelo autor, mais especificamente, de “óperas escolares”. Musicadas por Kurt Weill, foram endereçada a alunos do ensino médio público da Alemanha.

Para refletir sobre as múltiplas possibilidades do teatro no campo do ensino e do aprendizado, problematizar a questão de quem ensina, de quem aprende e a horizontalidade necessária à pedagogia teatral, Alexandre Caetano, ao apresentar três processos desenvolvidos, dá relevância ao impacto da experiência teatral em diferentes instâncias.

De outro lado, Marcílio de Souza Vieira, compartilha sua pesquisa sobre o trabalho de Edson Claro, professor e dançarino, criador do método Dança-Educação Física e do grupo Casa Forte, formado por atletas-bailarinos, na década de 1970. Marcílio, em um relato envolvente, realiza um registro histórico de resgate de um artista dedicado à dança e à consciência corporal.

Na seção Pedagogia das Artes da Cena, o encenador, professor e produtor cultural português, Hugo Cruz, nos dá um panorama do pensamento europeu sobre arte e comunidade. Com experiência na produção e circulação de peças feitas em âmbito comunitário na Europa e com trânsito também no ensino e no teatro no Brasil, Hugo Cruz coloca questões fundamentais para pensar a prática e a conceituação de arte e comunidade, dentro do espectro do fazer teatral.

Em continuidade ao compromisso da *Olhares* em difundir textos dramáticos latino-americanos inéditos, este número traz *A mulher que caiu do céu*, do mexicano Victor Hugo Rascón Banda (1948–2008), escrito em castelhano, inglês e tarahumara, com tradução de Hugo Villavicencio. Ao apresentar crítica e analiticamente a peça, Manoel Candeias coloca-nos frente a frente com questões atuais que envolvem as atitudes em relação ao tratamento ao imigrante, o descaso e as posturas desumanas para lidar com outra cultura, a violência, o preconceito e, principalmente, a intolerância para entender o diferente.

Passando pelo território das diferenças, mas ainda em terra mexicana, encontraremos a pesquisadora Tânia Gomes Mendonça em um artigo sobre os escritos de Antonin Artaud sobre sua viagem ao México, em 1936. O deslocamento de Artaud tinha como busca conhecer a cultura Tarahumara e agir em contato com o diferente, a fim de aprofundar sua prática e visão de mundo, colocando em questão as estruturas que definem o pensamento e os paradigmas da cultura europeia.

Invadindo os bastidores e a preparação cênica, *Olhares* entrevista Atilio Beline Vaz, ator, maquiador, figurinista e cenógrafo. Discípulo de Flávio Império, Atilio, em seu relato, destaca a importância do trabalho em equipe para a construção da precisão na cena.

No último artigo, na seção Retrato, introduzindo e apresentando Renato Borghi, o ator Élcio Nogueira, com a paixão de quem é parceiro de palco e de estrada, relata e compartilha detalhes da trajetória desse grande ator.

Para encerrar, *Olhares* deixa com a palavra e força da presença Renato Borghi. Agora, a palavra é dele. Nós agradecemos.

Daves Otani

Será que “o mais importante de tudo é aprender a estar de acordo”? <i>Amlilton de Azevedo</i>	6
<i>Pedagogia das Artes da Cena</i>	15
Entre a semântica e a fonética, a gangorra da escuta: o artista educado <i>Alexandre Caetano</i>	16
Teatro e Comunidade: interseções em contínua construção <i>Hugo Cruz</i>	24
Uma dança para um dia claro: notas reflexivas sobre o Método Dança-Educação Física de Edson Claro <i>Marcilio de Souza Vieira</i>	31
<i>Dramaturgia Latino-Americana</i>	41
<i>A mulher que caiu do céu</i> , de Victor Hugo Rascón Banda, e as vozes que não são escutadas <i>Manoel Candeias</i>	42
<i>A mulher que caiu do céu</i> <i>Victor Hugo Rascón Banda</i>	49
<i>Interculturalismo</i>	71
No país dos tarahumaras <i>Tânia Gomes Mendonça</i>	72
<i>Técnica</i>	81
Caracterização nas artes da cena <i>Entrevista com Atilio Beline Vaz por revista Olhares</i>	82
<i>Retrato</i>	89
Sobre <i>Presença</i> , Renato Borghi <i>Élcio Nogueira</i>	90
Entrevista com Renato Borghi <i>Manoel Candeias</i>	93

★ SERÁ QUE “O MAIS IMPORTANTE DE TUDO É APRENDER A ESTAR DE ACORDO”?

Uma resenha crítica de *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, de Bertolt Brecht

Amilton de Azevedo

Bacharel em Teatro e Especialista em Direção Teatral pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Leciona Ética e Estudos sobre o Ensino do Teatro e atua como assistente de coordenação do curso de Graduação em Teatro da ESCH. É artista-pesquisador, diretor, ator, dramaturgo e professor.

Palavras-chave:

Brecht;
Teatro épico;
Peças didáticas;
Ética e sociedade.

Resumo: O presente trabalho realiza uma reflexão sobre a peça *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, de Bertolt Brecht. O autor considera, a princípio, os pontos de contato – seja por assimilação ou por oposição – entre a adaptação brechtiana e o espetáculo Nô, *Tanikô*. A seguir, analisa as situações propostas em *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não* individualmente, suscitando as diferenças nas circunstâncias de cada fábula. Por fim, duas breves críticas de encenações (uma montagem profissional e outra produzida no ambiente escolar) antecedem a conclusão.

Escrita entre 1929 e 1930, *Aquele que diz sim e aquele que diz não* é a adaptação de uma adaptação. Baseando-se na tradução de Arthur Waley de *Tanikô* (*The Valley-Hurling – O ritual do lançamento do vale*, em tradução de EGGENSPERGER e NAMEKATA, 2013), um Nô japonês, Brecht se apropria da situação proposta pela peça original – mesmo passando pelos cortes feitos pelo inglês – mas altera seu mote: em *The No Plays of Japan*, onde a tradução foi publicada, Waley afirma que a peça “lida com as exigências impiedosas da religião” (WALEY, 1922, p. 189, tradução do autor).

Trata-se da viagem de um Professor junto a peregrinos para um ritual de escalada de montanhas; ao se despedir de um aluno que vivia apenas com a mãe pois seu pai havia morrido, este pede para acompanhá-los a fim de rezar por sua mãe doente. Quando, em um momento da viagem, ele também adoece, é submetido ao Grande Costume de que

“aquele que falha deve ser abatido” (WALEY, 1922, p. 194, tradução do autor) e assim o é. Após isso, Waley resume o canto final, contando o desdobramento da peça em uma rubrica:

Quando os peregrinos chegam ao cume da montanha, eles oram ao seu fundador, En no Gyōja, e ao Deus Fudō para que o garoto volte à vida. Em resposta a suas orações, um Espírito aparece carregando o garoto em seus braços. Ela [*o espírito*] o coloca aos pés do Sacerdote e some novamente, trilhando o Caminho Invisível que En no Gyōja abriu quando cruzou do Monte Katsuragi ao Grande Pico sem descer ao vale. (WALEY, 1922, p. 195, tradução do autor).

Esta rubrica final é o que gera a maior diferença entre a tradução de Waley e *Aquele que diz sim* (mesmo com alguns trechos aparecendo *ipsis literis* em *Aquele que diz não*, é na anterior que se verifica a maior



Grupo de atores alunos da ESCH em cena em adaptação de *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, de Bertolt Brecht. Direção de Daves Otani. Exame 6NA, 2013. Foto: João Caldas.

influência de *Tanikô*) pelo desdobramento metafísico e um final feliz.

Além deste final, as grandes diferenças surgem em detalhes do texto que mudam todo o mote da peça. É através destas pequenas alterações que em *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, a temática religiosa desaparece. Brecht trata em sua peça¹ de questões pertinentes ao sacrifício do indivíduo em prol do coletivo (ou, também, em prol de uma tradição vazia); uma temática claramente política assim como em grande parte de sua obra.

Aquele que diz sim é escrito antes de *Aquele que diz não*, seguindo quase à risca a tradução de *Tanikô*, de Waley. A adaptação se dá no mote da viagem – se na peça *Nô* esta se dava como um ritual de oração, na ópera escolar brechtiana é pela busca de remédios e instruções de médicos que vivem além das montanhas para curar uma epidemia que atinge a cidade. O Menino vai junto, então, não para orar pela Mãe, mas

para buscar os remédios pessoalmente. No meio da viagem ele adoece e, a fim de seguir em frente, os Três Estudantes dizem ao Professor que ele deve ser deixado para trás, pois há uma passagem pela qual não é possível carregá-lo – e é quando este vai falar com o Menino que surge a questão do costume:

Como você ficou doente e não pode continuar, vamos ter que deixar você aqui. Mas é justo que se pergunte àquele que ficou doente se se deve voltar por sua causa. E o costume exige que aquele que ficou doente responda: vocês não devem voltar. (BRECHT, 1988, p. 223).

O Menino então responde “conforme o costume” mas, com medo de morrer sozinho, pede para ser jogado no vale – não é este o costume, como é em *Tanikô* – e os Três Estudantes então o jogam, “nenhum mais culpado que o outro” (BRECHT, 1988, p. 224).

1 Classificada como uma peça didática, das primeiras escritas por ele, foi, mais especificamente, chamada de “ópera escolar”. Musicada por Kurt Weill, foi endereçada a alunos do ensino médio público da Alemanha (as peças didáticas poderiam ser encenadas por não atores, de forma que, ao representá-las, esses intérpretes já estariam “aprendendo”).

Aquele que diz não é escrita mais tarde no mesmo ano, “devido à polêmica que suscitou em função do caráter passivo do menino que é levado à morte para não se contrariar <o grande costume>” (EGGENSPERGER e NAMEKATA, 2013) em conjunto com uma versão modificada da primeira – é sobre esta versão das duas peças que este artigo trata.

De fato, é em *Aquele que diz não* que se atesta de forma mais evidente as propostas do teatro brechtiano; o mundo como passível de mudanças, a possibilidade de transformação e interferência no destino do homem e, principalmente, a necessidade da reflexão sobre o que é feito porque “sempre foi assim”.

As peças começam e se encerram com canções do Grande Coro. A que inicia ambas é a mesma:

O GRANDE CORO O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo.

Muitos dizem sim, mas sem estar de acordo.

Muitos não são consultados, e muitos

Estão de acordo com o erro. Por isso:

O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo. (BRECHT, 1988, p. 217 e 225).

Já a que encerra, pelos desdobramentos diferentes de cada peça a partir da resposta do Menino, se altera. Em *Aquele que diz sim*, ele é jogado no vale. Em *Aquele que diz não*, todos voltam à cidade de onde saíram juntos:

Brecht opõe o sentimento de culpa daqueles que levaram a cabo o antigo costume ao de covardia dos que o rompem; não a um ato de coragem, como talvez fosse esperado. Dessa forma, não é possível fechar uma compreensão sobre o início da fábula: o que é estar de acordo? O Menino, ao concordar com o antigo costume, não só está de acordo com a tradição, como também com o que ele mesmo havia concordado por saber dos riscos da viagem. Já quando diz não, é levantada pelos Estudantes a questão do bom senso – não é este nada mais se não um conjunto de acordos entre uma sociedade que discerne o certo do errado? Por vivermos em um mundo mutável, tal conjunto de acordos dependem de valores que, assim como a sociedade, estão em constante transformação. “Preciso é de um novo grande costume, que devemos introduzir imediatamente: o costume de refletir novamente diante de cada nova situação” (BRECHT, 1988, p. 231) – se o mais importante de tudo é aprender a estar de acordo, então o mais importante de tudo é aprender a se manter em movimento com o mundo; com suas mudanças e novas e antigas necessidades de reflexão.

Outra questão que pode ser levantada sobre o texto é o que aconteceria, qual seria a leitura caso não houvesse algumas diferenças entre as situações apresentadas. Em *Aquele que diz sim*, a Mãe se diz muito doente – apesar de conformada com a impossibilidade da cura – e a viagem é para buscar remédios; o sacrifício do Menino significa que podem seguir viagem e curar a epidemia. Em *Aquele que diz não*, a Mãe

<i>Aquele que diz sim</i>	<i>Aquele que diz não</i>
Então os amigos pegaram o cantil E deploraram os tristes caminhos do mundo E suas duras leis amargas, E jogaram o menino. Pé com pé, um ao lado do outro, Na beira do abismo, De olhos fechados, eles jogaram o menino, Nenhum mais culpado que o outro. E jogaram pedaços de terra E umas pedrinhas Logo em seguida. (BRECHT, 1988, p. 224)	Assim os amigos levaram o amigo E eles criaram um novo costume, E uma nova lei, E levaram o menino de volta. Lado a lado, caminharam juntos. Ao encontro do desprezo, Ao encontro da zombaria, de olhos abertos, Nenhum mais covarde que o outro. (BRECHT, 1988, p. 232)

pede que o Professor não se preocupe com a doença e a viagem é de estudos, para aprender com os grandes mestres que vivem na cidade além das montanhas – ela apenas cita que lá também vivem grandes médicos; a recusa do Menino em seguir o costume e a criação do novo costume significam apenas um adiamento dos tais estudos.

No entanto, em *Aquele que diz não*, o assassinato do Menino é trazido à questão pelo fato de ser um “grande costume” lançar quem não consegue prosseguir ao vale – em oposição a um abandono pela necessidade de seguir viagem apresentada em *Aquele que diz sim*. São problemáticas diferentes acerca de uma situação semelhante. Dizer sim ao sacrifício individual pela necessidade coletiva e dizer não por oposição a uma tradição sem sentido. O mais importante de tudo, então, é aprender a estar de acordo com a reflexão a partir das circunstâncias que podem nos ser dadas ou impostas, mas nem por isso deixam de ser mutáveis.

Antes da conclusão, seguem breves críticas de encenações vistas recentemente de *Aquele que diz sim* e *aquele que diz não*. A primeira é uma montagem profissional e a segunda, uma montagem dentro do ambiente acadêmico – uma montagem de formatura de alunos do Bacharelado em Teatro da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH, 2013):

***Ensaio sobre o sim e o não,* do Teatro de Narradores**

Em cartaz no mês de abril de 2014, no Teatro João Caetano, é anunciada como *livremente inspirada* na obra de Bertolt Brecht. Na verdade, o que se vê sendo cantado pelos atores é um amálgama entre *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*; basicamente, a adaptação se dá pela seleção entre os trechos de ambas as peças para a construção de uma dramaturgia única – há o sim e o não em uma encenação em que a situação não se repete.

Seguindo a proposta original da peça, musicada e dita “ópera escolar”, os atores cantam e levam ao extremo sua imobilidade – a interpretação se dá de forma muito sutil, em algumas expressões faciais; na realidade, essas pessoas no palco são creditadas



Teatro de Narradores em *Ensaio sobre o sim e o não*, livremente inspirado em *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*, de Bertolt Brecht. Direção de José Fernando de Azevedo.
Foto: João Caldas.

na ficha técnica como “cantores”. Assim, poder-se-ia anular a ideia de qualquer interpretação corporal enquanto representação teatral.

A dramaturgia é toda cantada, com o acompanhamento de um piano e um belo arranjo das vozes; destaque para a potência vocal do cantor que interpreta o Menino. Os personagens são os mesmos da peça original – Mãe, Menino, Professor, Três Estudantes e o Grande Coro, este formado por quatro cantores. O diferencial da proposta, pelo qual a peça é trazida para a nossa realidade, é a duplicação dos personagens do Menino e da Mãe.

Além dos que estão no palco, dois atores estão na rua, com microfones e sendo projetados em *streaming*, com o vídeo ocupando toda a parede do fundo do João Caetano e sendo o único “cenário” da montagem. Em uma escolha que pode ser lida como um recurso anti-ilusionista, uma ferramenta para o estranhamento do público, não há qualquer tentativa de esconder toda a parte técnica do teatro e da encenação – tanto os técnicos quanto os equipamentos estão bem à vista do público.

Este Menino e esta Mãe dialogam simultaneamente com a cena, utilizando o mesmo texto que está sendo cantado – mas apenas em alguns

momentos, principalmente no início. A partir da saída da viagem às montanhas, eles interagem com passantes da rua, fazendo perguntas relacionadas à temática da peça: se se sacrificariam por alguém e também se morreriam em nome da política – coincidentemente, assistindo em uma sexta-feira santa e com a temática do Nô, *Tanikô*, ser religioso, uma senhora dizia que “nenhum sacrifício que fizermos será igual ao de Jesus”; há nesses momentos um encontro inesperado entre universos: o dessa senhora, o do momento em que essa fala surge em meio ao canto que vem do palco, o das referências do espectador em relação à obra e também de sua vida.

O ator-narrador, que virá a interpretar o Menino que vai à rua, inicia o espetáculo introduzindo a peça e fazendo uma crítica: as peças de hoje se fazem para o teatro e não para o público; *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não* eram peças “sem endereço” e afirma que hoje “a história foi para a rua”. É ele também quem fecha o espetáculo – após o final de *Aquele que diz sim*, ele interrompe a cena, utilizando uma adaptação da resposta do Menino aos Três Estudantes quando ele diz não – “Aquele que diz ‘a’, não tem que dizer ‘b’. Ele também pode reconhecer que ‘a’ era falso.” (BRECHT, 1988, p. 231) – e entra novamente no teatro, elaborando a conclusão de que devemos parar para refletir quando isso se faz necessário, mesmo que não de acordo com velhos costumes. E encerra repetindo um questionamento colocado no início: “onde estão os corais ensaiados?” quando, em resposta, todos cantam a primeira fala do Grande Coro do espetáculo.

Para além de propostas estéticas, interessante perceber que há uma questão ética muito clara e um posicionamento quanto a isso: *aquele que diz não* é aquele que está na rua. É aquele que quebra a ordem vigente (o Grande Costume), a harmonia da ópera e do ensaio; sua fala é livre e suas reflexões mais urgentes.

O que está dentro do teatro, em cima do palco, protegido por convenções e cercado de iguais (o figurino de todos é semelhante, as vozes juntas formam uma composição harmônica e sem dissonâncias) só pode seguir o costume.

Aquele que está fora, que ouve seus semelhantes e recebe deles respostas distintas, aquele que está inserido na sociedade, contemporâneo de si próprio, aquele que percebe seu instante pode parar para refletir sobre o que acontece por ter que acontecer, por ter sido sempre assim.

Ao mesmo tempo, as pessoas ouvidas pelos atores, em sua maioria, afirmaram que não morreriam pela política, mas que se sacrificariam por sua família – *aquele que diz sim* embasa sua resposta no fato de que sabia dos riscos da viagem e que tomou parte nela por causa de sua mãe; o sacrifício, assim, feito pela necessidade de sua mãe – “Foi pensando em minha mãe / Que me fez a partir. / Tomem meu cantil, / Ponham o remédio nele / E levem para minha mãe, / Quando vocês voltarem.” (BRECHT, 1988, p. 224).

A encenação parece propor a sua autocrítica e sugere momentos de implosão, quando o áudio de fora – ou seja, as respostas das pessoas – torna-se ruído nas canções ensaiadas – os atores no palco ignoram solenemente o que se passa no telão e as intromissões sonoras; seguem cantando – mas no fim, ao se encerrar onde começou, não deixa claro o que quer dizer quando afirma que “o mais importante é aprender a estar de acordo”; mantendo, assim como Brecht, a leitura da obra problematizada – para além do que seria óbvio de inferir da situação mostrada.

***Aquele que diz sim e aquele que diz não,* de alunos da ESCH com direção de Daves Otani**

Apresentada nos dias 16 e 17 de novembro de 2013, como montagem de formatura de uma turma do Bacharelado em Teatro da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), no Galpão da escola. Da mesma forma que na encenação anterior, esta se valia de um jogo de perguntas e respostas – porém, este era feito pelos atores, antes do início da fábula, para o público que iria assistir. Questões polêmicas e tangentes ao nosso tempo eram feitas (de temas como aborto, religião,

dependência química; também de sacrifícios, como na encenação dos Narradores) e as únicas respostas aceitas eram “sim” ou “não”, não dando espaço para grandes reflexões.

A encenação, no entanto, dava espaço não apenas para a reflexão do texto mas ia além. Havia uma nova adaptação – se em *Tanikô* havia o mote religioso e em Brecht este se torna social, o mote desta encenação era ainda mais atualizado: a epidemia eram as questões do nosso tempo; o jogo, a bebida, o consumo desenfreado. Havia também novas canções inseridas, criadas pelo grupo, para além de trechos musicados do texto original. Ainda, após a representação de *Aquele que diz sim* e a de *Aquele que diz não*, os atores representavam cenas do nosso cotidiano, problematizando outras questões pertencentes ao dito “senso comum” e se utilizando da quebra de expectativas dentro do discurso dos personagens – como, por exemplo, na situação em que uma mulher evangélica grávida defendia o seu direito de abortar.

O texto original aparecia adaptado a fim não apenas de torná-lo contemporâneo de acordo com o mote inserido na encenação, mas também de aproximá-lo daqueles atores em formação e a um público menos acostumado com teatro – enquanto é no *Ensaio sobre o sim e o não* que se critica um teatro feito para o teatro, é aqui que ele se encontra mais com o povo; não apenas por uma adaptação textual mas pela proposta estética da encenação. O didatismo da peça parece, aqui, ter encontrado o seu lugar para além de um refinamento no discurso.

Conclusão

Aquele que diz sim e aquele que diz não são duas peças que, juntas, não passam de dez páginas. No entanto, seu tamanho reduzido não impede grandes reflexões, impressões e criações a partir de suas poucas cenas – duas. É uma peça completa, com rubricas de cenografia, indicações de planos, sugestões de ações.

As ferramentas do Teatro Épico estão lá: presença do coro, narração da ação, o canto, a dialética.



Daniel Eugenio em cena de *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, de Bertolt Brecht. Direção de Daves Otani. Exame 6NA, 2013. Foto: João Caldas.

Brecht apresenta em sua dramaturgia um poder de síntese fascinante, onde nada está colocado sem um motivo, seja este o divertimento ou a necessidade de gerar um estranhamento maior no público.

À primeira vista, percebe-se a dialética imediatamente posta entre aquele que diz “sim” e aquele que diz “não”. Com uma leitura mais aprofundada, afloram questões em cada uma das situações individualmente e uma questão central liga as duas: o “estar de acordo”. Uma mesma situação com diferentes perspectivas sobre ela pode revelar reflexões quase antagônicas, mesmo que as peças não possam ser sobrepostas. Um Menino dizendo “não” em *Aquele que diz sim* pode ser culpado pela morte de sua própria Mãe e diversos outros cidadãos doentes. Já um que diz “sim” em *Aquele que diz não* seria mais uma vítima inocente dos “costumes”.

Assim, não há uma única “moral da história”, algo a ser apreendido de forma passiva. Não há algo sendo ensinado de uma forma hierárquica, do palco para a plateia; o aprendizado se dá no confronto entre nossa visão de mundo e a situação apresentada pela peça. É impossível chegar a uma conclusão apenas pela situação representada, há a necessidade



Luiza Mesquita Oliveira e Diego Santos em cena de *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, de Bertolt Brecht. Direção de Daves Otani. Exame 6NA, 2013. Foto: João Caldas.

de um comportamento ativo do público de refletir sobre o que viu, o que pensa sobre aquilo, suas vivências e seu modo de estar no mundo.

Brecht sempre escrevia para o momento presente, tanto enquanto forma teatral como mensagem social. Sua poética foi um urgente sopro de renovação para um teatro que já não dialogava com seu próprio tempo; da mesma forma, o conteúdo de sua obra lidava diretamente com as questões contemporâneas a ela. No entanto, se podemos afirmar que no século XX e nestes mais de oitenta anos que nos separam de quando *Aquele que diz sim e aquele que diz não* foi escrita, o mundo mudou consideravelmente, também não é nenhum absurdo considerar que muito permanece.

Dessa forma, o que se verifica dentro das duas encenações comentadas, são as possibilidades de aproximação a uma dramaturgia que, embora escrita por um autor absolutamente preocupado com seu tempo, possui certo caráter atemporal. O texto,

em uma encenação amalgamado com diálogos exteriores, em outra atualizado, mantém sua potência central: colocar em cheque, a todo instante, nossas posições frente ao estar no mundo.

Portanto, mostra-se impossível não traçar paralelos com nossa realidade atual, de tantos questionamentos morais; um tempo de transição que, se por um lado pode ser visto como de valores cada vez mais individuais em detrimento do coletivo, por outro, são identificadas diversas iniciativas que parecem ir contra esta corrente. Em uma sociedade onde não existem mais valores absolutos, o papel da arte não pode ser o de apontar certezas, mas sim o de nos abrir espaços de reflexão.

Consequentemente, ainda hoje seguimos em busca daqueles que afirmam que “não vai ser a zombaria e não vai ser o desprezo que vão nos impedir de fazer o que é de bom senso, e não vai ser um antigo costume que vai nos impedir de aceitar uma ideia justa.” (BRECHT, 1988, p. 232). ☆

Abstract: The present paper aims to reflect on the play *He who says yes /he who says no*, by Bertolt Brecht. The author considers, at first, the contact points – by assimilation or opposition – between the brechtian adaptation and the No play *Tanikô*. Then, he analyses the proposed situations in *He who says yes* and *He who says no* individually, raising the differences of each fable. Lastly, two short critics of staged plays (one professional and the other produced inside the school environment) precede the conclusion.

Keywords: *Brecht; Epic Theatre; Didactic Plays; Ethics and Society.*

Referências

- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão. Textos coletados por Siegfried Unseld. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Teatro completo: em 12 volumes*. Tradução: Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa, Wira Selanski. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. v. 3.
- EGGENSPERGER, Klaus; NAMEKATA, Márcia Hitomi. Brecht e o Teatro Nô: a peça *Tanikô*. *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, vol. 1, 2013. Disponível em <https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Brecht-e-o-Teatro-N%C3%B4-a-pe%C3%A7a-Tanik%C3%B4.pdf>. Acesso em 12 out. 2015.
- TATLOW, Antony; WONG, Tak-wai (Org.). *Brecht and East Asian Theatre*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1982.
- WALEY, Arthur. *The No Plays of Japan*. New York: Alfred A. Knopf, 1922.

P

EDAGOGIA
DAS ARTES
DA CENA

★ ENTRE A SEMÂNTICA E A FONÉTICA, A GANGORRA DA ESCUTA: O ARTISTA EDUCADO

Alexandre Caetano

Bacharel em Teatro e Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Práticas Interpretativas). Coordenador e professor do curso de graduação em Teatro da Faculdade de Comunicação e Artes do Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio (CEUNSP) desde 2009. Dramaturgo, percussionista, encenador, músico e integrante como ator-pesquisador do elenco da Boa Companhia.

Palavras-chave:

Arte;
Educação;
Vygotsky;
Escuta;
Alteridade.

Resumo: A partir de um resgate memorial, este artigo busca mapear experiências que foram permeadas por processos educacionais derivados da prática artística, com ênfase na linguagem teatral, alinhando-as aos estudos de Lev Vygotsky acerca do desenvolvimento intelectual, temperadas pelo conceito de escuta ampliada proposta por Rubem Alves, no intuito de compor uma didática que favoreça um aprendizado horizontal.

Eu comecei a ouvir. Fernando Pessoa conhecia a experiência, e se referia a algo que se ouve nos interstícios das palavras, no lugar onde não há palavras. (ALVES, 2008, p. 133).

À minha frente quem eu almejo ensinar dosa o peso, o espaço e o tempo, junto comigo, acessando uma fluência que não é mais minha, nem de quem comigo joga (brinca), mas nossa. Flexiona calcanhares e joelhos, tensiona musculaturas e experimenta impulsões mais atrevidas na medida em que ganha a própria confiança e a coletiva. Enquanto permaneço no alto com um horizonte privilegiado, até onde a vista alcança, alguém experimenta o inverso em comunhão alternada.

No incessante equilíbrio do Ensino-Aprendizagem e de sua vertente igualmente sensível, de fluxo potencial de mão dupla, a Arte-Educação tem se constituído como uma ferramenta signifi-

cativa na minha atividade profissional. O que denomino de *Artista Educado* é o resultado de uma equação conjugada numa complexa engrenagem de assimilação de conhecimento e consequente compartilhamento deste com estudantes de teatro, interessados e leigos no assunto. A metáfora de uma gangorra torna-se uma imagem profícua: experiências ora fracassadas, ora bem-sucedidas, descompassadas e harmoniosas, abortivas e gestantes. Nesse sentido, educar o artista a reconhecer como e quem educa é uma questão pertinente.

Quatro experiências cabais forjaram ao longo de um período de quinze anos uma práxis que, amalgamada – seja pelo retorno obtido, seja pela necessidade de reelaboração de conteúdo – alimentam a crença da capacidade da via artística como centelha fundamental do processo evolutivo, educacional e, sobretudo, da consagração da cidadania como desdobramento primordial

dessa ocorrência. São elas: dois cursos ministrados a presos (reeducandos) da Penitenciária 2 de Hortolândia, ligados ao projeto *Teatro nas Prisões*, organizado em parceria com a FUNAP¹ e o British Council (1998); oficina-montagem do espetáculo *Sertão de dentro*, na Instituição de Incentivo à Criança – ICA e ao Adolescente, em Mogi Mirim (2004); participação como artista orientador do Projeto Vocacional – Teatro, no CEU² Feitiço da Vila (2009); e a atuação como coordenador do curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Comunicação, Artes e Design – FCAD do CEUNSP/Salto (2013-2014).

Na primeira experiência, o que era para ser o primeiro dia como o de qualquer curso, quando em uma roda cada um se apresenta e expõe suas expectativas, neste caso, os participantes traziam consigo histórias pouco usuais: assassinos, traficantes, assaltantes de bancos se intercalavam para relatar suas trajetórias e ali estavam, em sua maioria, para poder ficar menos tempo trancados em suas celas. Alguns procuravam um terreno propício para aproveitar os efeitos das drogas que consumiriam antes da aula. Um ou outro, por curiosidade. Como acessá-los, o que se tornaria o elo de confiança adequado para que avançássemos além da experimentação de jogos de improvisação? Hoje tenho consciência de que jogos específicos (dos quais eu não dispunha em meu repertório) seriam eficazes para os primeiros passos de aproximação. Experimentamos aquecimentos, alongamentos, capoeira e improvisações, mas nada parecia surtir efeito. Ali se fazia necessário compreender que conteúdo atenderia aquele coletivo. Antes de ter proposto de forma arbitrária, melhor seria ouvi-los ativamente e exercitar a arte da “Escutatória”, tão bem exemplificada por Rubem Alves:

Sempre vejo anunciados cursos de oratória. Nunca vi anunciado curso de escutatória. Todo mundo quer aprender a falar. Ninguém quer aprender a ou-

vir. Pensei em oferecer um curso de escutatória. Mas acho que ninguém vai se matricular. Escutar é complicado e sutil. (ALVES, 2008, p. 130).

Nem conhecia o texto e o autor à época, mas a intuição me guiava no sentido de querer saber o que faziam no dia a dia: as amizades e inimizades entre eles, com as visitas, com os carcereiros e a direção. O que achavam do sistema prisional e do termo “reeducando”, criado pela FUNAP, para denominá-los. Contaram-me dos quartos à prova de som, onde apanhavam dos carcereiros com tacos de beisebol onde se lia a inscrição “Direitos Humanos” cunhado na superfície do objeto. Para que não houvesse hematomas apanhavam nas juntas. Caso estes aparecessem, eram jogados em solitárias por algumas semanas. Alguns que cumpriam uma longa pena por tráfico de entorpecente compravam dos próprios carcereiros a droga que os havia colocado ali dentro. Que tipo de reeducação se pretendia ali? Qual a minha função nesse lugar? Trazer conforto, passatempo ou anestesiá-los é que não era. Passada uma semana de intensa reflexão, optei por levar fantasias, maquiagem e narizes de palhaço para cada um. O conteúdo abordado seria o do picadeiro de circo, onde todos faríamos um esquete cômico a ser apresentado no Natal deles, com a presença dos familiares. Na explicação sobre a linguagem lúdica do palhaço, a pintura do rosto, o figurino largo e o modo sagrado como o nariz deveria ser colocado, as atenções ganhavam um novo contorno. Disse a eles que a partir do momento em que o nariz era colocado, como último elemento, de costas para o público, aquele que o colocava desaparecia, dando lugar a outro ser, ao palhaço, um outro e que este, ao contrário deles próprios, podia tudo. Imediatamente queriam entender melhor o que seria esse “tudo”. Novamente me referi à questão lúdica que envolvia o processo e também à capacidade criativa que o jogo do picadeiro oferecia. Passada a explicação,

1 Fundação de Amparo ao Preso “Prof. Dr. Manoel Pedro Pimentel”.

2 Centro Educacional Unificado.

fomos nos caracterizando passo a passo: escolha das peças de roupa e adereços, demarcação do rosto, pintura e, por fim, o nariz. Na porta da sala de aula sempre havia outros presos e carcereiros em turnos de trabalho contíguo ao nosso e que por vezes paravam para observar o que acontecia ali. Vale lembrar que, ao dirigir a palavra a um carcereiro, o preso era obrigado a colocar as duas mãos atrás da cintura e dirigir o olhar para o chão. O trabalho com o palhaço foi a redenção dessa experiência. Semanas depois, munidos de narizes e de toda a indumentária, cada preso fazia questão de dirigir-se à porta da sala e fazer tudo que aquela *persona* lhe permitia, seja para seus algozes, seja para seus companheiros de cela. Os carcereiros passaram a se divertir e os presos-palhaços, ainda mais: expurgavam ali, cara a cara, todas as feridas ali mesmo criadas. Sabiam do tênue limite ao qual se expunham, pois conversávamos bastante ao fim de cada encontro, ponderando as fronteiras entre o lúdico e a realidade, o sagrado e o profano, o público e o privado. Depois dessa conquista de confiança e espécie de liberação de uma tensão que se acumulava em volume e tempo diferentes para cada um na relação com as surras sofridas, nos aproximamos bastante. Apresentamos na data estipulada e o evento teve grande aceitação entre os demais presos e familiares. Todos os presos-palhaços, sem exceção, fizeram questão de me levar a conhecer suas celas, cada um de seus familiares, cear com eles e registrar o encontro em várias fotos. No curso seguinte, meses adiante, a procura pelas aulas teve um aumento significativo. Respeito mútuo e admiração, assim como uma alteração singular na atenção para com os conteúdos abordados, além de um aumento na assiduidade. Drogas antes das aulas, não foi preciso pedir que evitassem. As percepções pareciam ter outro foco. O termo “reeducando” parecia ter ganho um significado mais concreto, apesar de saber que uma atividade continuada, a longo prazo, seria realmente capaz de reintegrá-los à sociedade com um mínimo de pertencimento sociocultural. A atividade formativa do primeiro curso os havia tornado autores de

algo, atores-protagonistas e celebridades dentro da penitenciária. Num balanço que fizemos no início do segundo curso, relataram que haviam tomado contato com o que chamavam de “aprendizado sagrado” por meio da manifestação artística. Não fora preciso lousa, caderno ou provas para que tivessem domínio de seus corpos e discursos, para que concretamente percebessem uma mudança em comportamento e atitude, perante os demais e a eles próprios.

Nas três experiências seguintes, o aprendizado com os detentos ganhou em proporção e sentido uma reafirmação do caráter intrínseco da arte como ferramenta formativa de um espectro que ultrapassava a lógica de um Ensino-Aprendizagem habitual. Neste sentido, os estudos de Vygotsky acerca do pensamento e da palavra e, portanto, da investigação de um discurso que transita da via semântica à fonética e vice-versa, de uma “fala interior” (rebuscada, esboçada, entulhada) para uma “fala exterior” (lapidada, organizada, direcionada) servem há poucos anos como ressonância potente para o processo educativo pela vertente artística e também na consolidação da figura do *Artista Educado*. Mescla-se a isso a escuta ampliada de Alves; entre a fala pensada e a fala dita, a gangorra operacionalizada mais pelo que se ouve do que pelo que se diz coloca educadores e educandos em pé de igualdade, sem que haja uma “pedestalização” do conhecimento, em que o que mais sabe sustenta e investe na manutenção dessa hierarquia perante os que menos sabem. Entre o significado daquilo que é inominável e sua consequente verbalização, uma zona fronteira onde a escuta ativa (e não passiva) consolida a transformação da ação formativa em reação autoral. Aquele que buscava se aproximar de uma linguagem artística, em suas mais variadas formas de manifestação, vê-se afetado/mobilizado pelo como, quando e o que lhe é mais urgente dizer, seja em palavra, seja em ação. Na medida em que essa qualidade sensível de discurso se articula, o pensamento fugaz dá lugar à escolha precisa de sua exteriorização; na medida em que a pedra bruta desaparece, algo ganha contornos mais definidos:

A fala interior não é o aspecto interior da fala exterior – é uma função em si própria. Continua a ser fala, isto é, pensamento ligado por palavras. Mas, enquanto na fala exterior o pensamento é expresso por palavras, na fala interior as palavras morrem à medida que geram o pensamento. A fala interior é, em grande parte, um pensamento que expressa significados puros. É algo dinâmico, instável e inconstante, que flutua entre a palavra e o pensamento, os dois componentes mais ou menos estáveis, mais ou menos solidamente delineados do pensamento verbal. Só podemos entender a sua verdadeira natureza e o seu verdadeiro lugar depois de examinar o plano seguinte do pensamento verbal, o plano ainda mais interiorizado do que a fala interior. Esse plano é o próprio pensamento. (VYGOTSKY, 2008, p. 184).

Enquanto a contribuição de Vygotsky busca analisar o desenvolvimento intelectual e, por conseguinte, uma fundamentação teórica da educação, noutro campo de elaboração do pensamento – da arte como provocação, inversão de sentidos, mistério necessário – percebemos outra forma de gestação do pensamento, contaminando a reflexão na contramão da análise do pensador bielorrusso, quando o que se experimenta sinestesticamente busca abrigo no espaço onde os processos regidos pela fala interior ainda não se operaram. Como exemplo, sirvo-me de um “causo” do escritor russo Daniil Kharms:

Havia um homem ruivo que não tinha olhos nem orelhas. Ele também não tinha cabelo, de modo que só poderíamos chamá-lo de ruivo condicionalmente. Ele não podia falar porque não tinha boca. E também não tinha nariz. Não tinha sequer pés e mãos. Não tinha barriga, não tinha costas. Espinha dorsal também não. Nem mesmo vísceras ele tinha. Ele não tinha nada, de modo que não está claro de quem estamos falando. Pois o melhor é não falarmos mais dele. (KHARMS, 2013, p. 19).

Na medida em que disseca ao leitor tudo aquilo que o chamado “homem ruivo” não possui,

inclusive o próprio cabelo, o mesmo não desaparece, ao contrário, fixa-se no imaginário, propõe a dúvida, instiga o pensamento, o humor e a sutileza própria do acontecimento artístico. A partir deste texto, como construir para a cena, no corpo, pelo tempo, um ser inexistente? Esse é o instante em que o intelecto racional puro, lógico e a educação formalizada estancam. O aspecto que importa a partir daqui é o sensível, terreno fértil da arte, onde quem cria inverte (ou ao menos deveria) a lógica cartesiana para quem o pensamento é o ponto de partida. Realizar primeiro e pensar depois? Talvez essa seja uma das grandes percepções que me inquietam nos campos da atuação, da música e da didática prática, seja esta última ligada a um público leigo ou especializado.

Retomo as demais experiências, pautadas com afinco ao que a primeira delas havia acrescentado: o reconhecimento da problemática local e o exercício da escuta ativa. No caso do ICA, espaço, tema e elenco já estavam definidos. O que eu não contava era ter como elenco atuante crianças e adolescentes em situação de risco, muitos deles abusados na infância ou com parentes entregues ao convívio das drogas ou prostituição. Como estimular-lhes a sensibilidade possivelmente ferida pelo que lhes acometia no ambiente privado? A instituição oferecia três modalidades socioeducativas: teatro, música e circo. Procurei saber o que cada um fazia de melhor, as aptidões naturais, desejos e limitações. Com o passar do tempo e dos ensaios, os relatos pessoais começavam a jorrar sem que eu lhes perguntasse nada. O exercício teatral, os jogos e as vivências desfaziam pudores e vergonhas. O filho da prostituta, o pai alcoólatra, a mãe dependente química, quem havia sido abusado pelo padrasto, tudo compartilhado espontaneamente, pois as conquistas em cena avalizavam a confiança no âmbito particular. Acreditávamos, eu e eles, que a partilha do resultado cênico com os familiares poderia impactar em uma mudança de perspectiva em ambos os lados, sadia em todos os sentidos. Almoçávamos, criávamos e coexistíamos lado a lado, concretamente, sem hierarquia alguma. Ao fim do

processo, pais e monitores extremamente sensibilizados com o resultado relatavam a surpresa ao presenciar seus filhos, filhas, pupilos, numa performance profissional erguida a muitas mãos. Consegui que se apresentassem no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, para graduandos e professores. Foi um momento de coroação coletiva, agradecimento mútuo e reverência dos futuros pesquisadores da cena a artistas mirins, deslumbrados com a ovação recebida e os cumprimentos esfuziantes ao fim da apresentação memorável. De tempos em tempos nos encontramos pela rede e, saudosamente, exaltamos como o processo foi engrandecedor para ambos os lados, para além da experiência artística.

Na experiência seguinte, junto ao Teatro Vocacional, alguns procedimentos trouxeram novas abordagens na lida com os participantes do equipamento público no qual me encontrava lotado. O primeiro deles refere-se ao legado brechtiano, em especial, ao uso do *protokoll*³ como metodologia de acompanhamento do processo durante as reuniões de coordenação do projeto. Outro procedimento relevante refere-se ao modo como o Vocacional operava junto à comunidade atendida. Na gênese de sua atuação, os artistas orientadores eram convidados ao exercício da percepção do entorno onde cada CEU se localizava: quais carências e demandas habitariam as proximidades daquele lugar; quem seriam os vocacionados e o que desejavam ao procurar as linguagens oferecidas em cada equipamento público. Alguns procuravam as aulas de teatro alegando simpatia pela linguagem, porém o referencial imediato era a telenovela. Do mesmo modo, fãs de Lady Gaga e Beyoncé procuravam as aulas de música e dança desejosos de aperfeiçoarem cantos e coreografias. Ao mesmo tempo em que a escuta sensível e o reconhecimento da problemática local já se encontrava no bojo do projeto, éramos encorajados a atender os mais variados

gostos estéticos a fim de posicioná-los, em perspectiva, a outros possíveis exemplos de performance ligados a cada área. De nossa parte, exemplos em vídeo, visitas a outros equipamentos como forma de intercâmbio de experiências e acompanhamento dos vocacionados a espetáculos profissionais também serviam como ferramenta niveladora do repertório imaginário, reequilibrando gosto, influências e a lapidação do olhar sensível. Passeios guiados por eles no entorno do equipamento e visitas à residência de cada vocacionado também faziam parte da contribuição deles para juntos encontrarmos a adequação necessária para orientá-los. O encontro com o diferente ao colocar-se em seu lugar, nos jogos ou em posteriores avaliações e retornos aproximavam a reflexão⁴ do antropólogo Carlos Rodrigues Brandão acerca da alteridade como questão fundamental e desde então tornava-se uma tônica na didática aplicada:

O diferente é o outro, e o reconhecimento da diferença é a consciência da alteridade: a descoberta do sentimento que se arma dos símbolos da cultura para dizer que nem tudo é o que eu sou e nem todos são como eu sou. Homem e mulher, branco e negro, senhor e servo, civilizado e índio... O outro é um diferente e por isso atrai e atemoriza. É preciso domá-lo e, depois, é preciso domar no espírito do dominador o seu fantasma: traduzi-lo, explicá-lo, ou seja, reduzi-lo, enquanto realidade viva, ao poder da realidade eficaz dos símbolos e valores de quem pode dizer quem são as pessoas e o que valem, umas diante das outras, umas através das outras. Por isso o outro deve ser compreendido de algum modo, e os ansiosos, filósofos e cientistas dos assuntos do homem, sua vida e sua cultura, que cuidem disso. O outro sugere ser decifrado, para que lados mais difíceis de meu eu, do meu mundo, de minha cultura sejam traduzidos também através dele, de seu mundo e de sua cultura. Através do que há de meu nele, quando, então, o ou-

3 O Protocolo é a prática contínua de registro escrito proposta por Bertolt Brecht a partir de suas indagações relativas à pedagogia do teatro e que produziu a escritura de uma série de peças definidas por uma tipologia dramática singular: a peça didática.

4 Parâmetros Curriculares Nacionais definidos pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP).

tro reflete a minha imagem espelhada e é às vezes ali onde eu melhor me vejo. Através do que ele afirma e torna claro em mim, na diferença que há entre ele e eu. (BRANDÃO, 1986, p. 7).

Como artistas orientadores atuando didaticamente, éramos testados a cada encontro e tínhamos a oportunidade de revigorar uma metodologia funcional, muitas vezes anestesiada na nossa prática como artistas em situação criativa. Nesse sentido, o vocacionado era quem tinha a nos ensinar e o teatro acontecia nas entrelinhas desse contágio.

Na experiência final, destaco alguns procedimentos pedagógicos ao longo da minha atuação como professor e coordenador do curso de Licenciatura em Teatro no CEUNSP. Pautados pelo caráter transdisciplinar que o ambiente acadêmico naquele momento propiciava (13 cursos ligados à área de comunicação, artes e design num só campus), tais procedimentos se dilatavam a partir da prática transversal de conteúdo apontadas pelos PCNs.⁵

Para uma prévia compreensão descrevo-os de forma genérica:

a) AECA: na Agência Experimental de Comunicação e Artes⁶ a interdisciplinaridade e a articulação entre teoria e prática são pontos fortes. Cada um dos cursos cria sua própria agência prestadora de serviços e de forma integrada interagem entre si simulando uma aproximação mais análoga possível com o mercado de trabalho. Por intermédio de sua empresa experimental, a 3º Sinal, a cada semestre os discentes vinculam-se a um grupo de trabalho, distribuem funções e realizam um projeto interdisciplinar. Além disso, estimulam a relação com outras áreas do conhecimento, já que os trabalhos interdisciplinares podem ser vinculados a projetos de outros cursos.

b) Projeto ULTRA: este procedimento também compõe a avaliação do processo de (ensino-

-aprendizagem) e está vinculado às empresas experimentais gerenciadas pela AECA. Ele visa simular as situações profissionais presentes no mercado de trabalho, com o intuito de que o estudante relacione a experiência de sala de aula com a prática, a partir do exercício de uma função profissional, em que pese o trabalho como fruto da fusão do conhecimento iniciado em disciplinas práticas (voltadas para conhecimentos objetivos da área de atuação escolhida) com os conteúdos de caráter humanístico e artístico. A interdisciplinaridade não é percebida exclusivamente no produto final, mas permeia todo o processo de criação, produção e divulgação teatral.

c) Leituras sugeridas: a cada mês um número regular de páginas para disciplinas específicas norteia a abordagem de todos os professores conforme seus planos de aula. A leitura do mês se desdobra conforme a disciplina ministrada, ainda que esta seja Eletiva e aborde algo como a introdução à diagramação gráfica. A leitura escolhida (um soneto de Shakespeare, por exemplo) é então trabalhada graficamente e as demais disciplinas procedem da mesma forma, adequando suas abordagens à leitura definida. Desse modo o estudante toma contato com a obra sob diferentes aspectos de aproximação, tornando-a permeável e amplamente discutida. Ou seja, não estar a par da leitura do mês significa não participar do assunto em destaque sob óticas diversas.

Esses procedimentos descritos tiveram sua forma e conteúdo ressignificados a partir das próprias problemáticas de aplicação, bem como pela escuta ativa ao retorno dado por estudantes e professores. A cada semestre pesquisas e debates têm trazido um aperfeiçoamento significativo aos processos e nenhum procedimento mostrou-se cristalizado e impermeável à sua próxima ocorrência.

Num tempo em que, pela primeira vez, o MEC busca reconhecer novas formas de organiza-

5 Parâmetros Curriculares Nacionais definidos pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP).

6 Para maiores informações consulte o catálogo das Agências Experimentais. Disponível em: http://issuu.com/efatahdesign/docs/cat_logo_aecas_2014_fcad Acesso em 05 jan. 2016.

ção escolar⁷, estar alerta ao que domina a atenção do estudante não se configura apenas como um diferencial para o ensino privado enquanto oferta de mercado. Trata-se, por exemplo, de perceber que a informação em tempo real pode carregar em sua infóvia uma extensão potencial do conteúdo abordado em sala de aula, horas depois desta ser ministrada. Trata-se de estar em sintonia com a capacidade de transformação dos mecanismos de percepção do pensamento, da linguagem em trato direto com a elaboração do discurso. Trata-se de buscar um espaço imanente, oculto, ontogênico do ser, lugar fluente por onde navega o mergulho artístico, como aponta Marcelo Lazzaratto acerca do “Campo de Visão”:⁸

Nada é predeterminado, muito menos pré-concebido. Pois ele é um caminho ao mesmo tempo imaginado e físico, um caminho que leva em consideração o instante que presentifica a experiência com seu impacto revolucionário e transformador sobre a consciência; um caminho em que o “eu” só existe em diálogo com o “outro”, um caminho da imaginação em que a intuição e a sensibilidade passeiam livremente, oferecendo à consciência, ao mesmo tempo apreciadora e condutora do processo, chaves estranhas para fechaduras que antes não existiam. (LAZZARATTO, 2011, p. 47).

Recuperando a análise de Vygotsky sobre o desenvolvimento do pensamento, a arte enquanto linguagem de representação e representatividade comunga também a intersecção entre uma fala interior (chaves) e a fala exterior (fechaduras), num processo igualmente complexo, como o próprio autor comenta ao aproximar de sua investigação uma ocorrência própria da linguagem teatral:

O pensamento tem a sua própria estrutura e a transição entre ele e a linguagem não é coisa fácil. O teatro defrontou-se, antes da psicologia, com o problema dos pensamentos ocultos por detrás das palavras. Ao ensinar o seu sistema de representação, Stanislávski exigia que os atores descobrissem o “subtexto” das suas falas numa peça. Na comédia de Griboedov *A infelicidade de ser inteligente*, o herói, Chatsky, diz à heroína que afirma nunca o ter esquecido: “Três vezes louvado aquele que acreditar. A fé nos aquece o coração”. Stanislávski interpretou estas frases como: “Acabemos com esta conversa”, mas também poderiam ser interpretadas como: “Eu não acredito em você. Diz isso para me consolar”. [...] Todas estas frases que proferimos na vida real possuem uma espécie de subtexto, um pensamento oculto por detrás delas. [...] Ao contrário do discurso, o pensamento não é constituído por unidades separadas. Quando desejo comunicar o pensamento de que hoje vi um rapaz descalço, de camisa azul, correndo rua abaixo, não vejo cada aspecto isoladamente: o rapaz, a camisa, a cor azul, a sua corrida, a ausência de sapatos. Concebo tudo isto num só pensamento, mas expresso-o em palavras separadas. Um interlocutor em geral leva vários minutos para manifestar um pensamento. Em sua mente, o pensamento está presente em sua totalidade e num só momento, mas no discurso tem que ser desenvolvido em uma sequência. Um pensamento pode ser comparado a uma nuvem descarregando uma chuva de palavras. Exatamente porque um pensamento não tem um equivalente imediato em palavras, a transição do pensamento para a palavra passa pelo significado. Na nossa fala, há sempre o pensamento oculto, o subtexto. (VYGOTSKY, 2008, p. 185).

Na “Escutatória” de Alves podemos encontrar similaridade desse subtexto com o silêncio presen-

7 Para uma visão detalhada do assunto, consulte o site a seguir. Disponível em: <http://www.portaldodoeducador.org/educadores/detalhe/denis-plapler/pela-primeira-vez-na-historia-mec-reconhece-outras-formas-de-organizar-a-escola> Acesso em 06 jan. 2016.

8 Exercício de improvisação teatral coral, o Campo de Visão permite que a partir do outro, o ator amplie seu potencial criativo, sua gestualidade, enriqueça sua visão periférica, evitando cristalizações pré-concebidas, propiciando um mergulho cada vez mais profundo tanto em sua interioridade quanto no universo a ser criado.

te nos “interstícios das palavras”, onde o que ainda não tem nome procura repousar da construção de sentido. Em seu tempo, aquilo que aparentava não ter vida alguma tropeja, precipita e em sua essência faz chover, gota a gota, o que seria a essência da nuvem carregada. Em visitas recentes a duas escolas do Ensino Médio da região de Campinas, quando da ocupação maciça dos estudantes em desacordo com a “readequação” de 93 escolas proposta pelo governo do Estado, pude folhear o livro *Sociologia hoje*, matriz obrigatória do PNL D⁹ para os anos de 2015 a 2017. Causou-me um espanto positivo perceber grafites diversos do artista britânico Banksy¹⁰ estampando a maioria das páginas, assim como cartunistas de várias nacionalidades, ilustrando temáticas como Globalização, Política, Poder e Cidadania, Cultura, Homofobia, Racismo, entre outros. Que força tinham aquelas páginas, até mesmo para um olhar de certa forma treinado e acostumado com o *métier*. Não me surpreenderia descobrir que a iniciativa e o sucesso do movimen-

to de ocupação fosse um desdobramento desse tipo de conteúdo crítico, completamente alinhado ao habitat que cerca esses estudantes, sobretudo em periferias desassistidas anos a fio por diversas administrações. Igualmente não é surpresa que uma imagem, em especial a do grafiteiro britânico, contenha em si tanto um conteúdo dinâmico para a formação crítica, ética, estética e cidadã, quanto um semestre inteiro de quadro negro, frequência e avaliações teóricas e práticas.

Mais harmoniosas e gestantes, as gangorras do presente têm muito a me ensinar, pelos dinamismos dos processos em si, pelos acasos do encontro, pela diversidade do humano. Educar o outro por meio da arte significa, antes e em grande medida, educar a si próprio. Este outro trava um diálogo sutil, buscando apoio no equilíbrio do *Artista Educado*, que suspende, aterrissa, flutua, pausa, contrai e sustenta. Sem os pés da fala tocando o assoalho do pensamento, alguma coisa paira, enquanto a chuva não cai. ☆

Abstract: From a memorial rescue, this article maps experiences that were permeated by educational processes of artistic practice, with emphasis on theatrical language, aligning them to Lev Vygotsky’s studies about the intellectual development supported by the concept of accurate listening proposed by Rubem Alves, in order to compose a didactic that holds up an horizontal learning.

Keywords: *Art; Education; Vygotsky; Listening; Otherness.*

Referências

- ALVES, Rubem. *O amor que acende a lua*. Campinas: Papirus, 2003. 216 p.
- BRANDÃO, Carlos R. *Identidade e etnia*. São Paulo: Brasiliense, 1986. 173 p.
- KHARMS, Daniil. *Os sonhos teus vão acabar contigo*. São Paulo: Kalinka, 2013. 295 p.
- LAZZARATTO, Marcelo R. *Campo de visão: exercício e linguagem cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011. 274 p.
- VYGOTSKY, Lev S. *Pensamento e linguagem*. Trad. Jefferson L. Camargo; rev. José Cipolla Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 194 p.

9 Programa Nacional do Livro Didático para o ensino básico, ligado ao Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (MEC).

10 A tônica do trabalho deste artista de rua se dedica à uma crítica mordaz ao capitalismo e ao comportamento humano que deriva deste. Site do artista. Disponível em: <http://banksy.co.uk> Acesso em 07 jan. 2016.

★ TEATRO E COMUNIDADE: INTERSEÇÕES EM CONTÍNUA CONSTRUÇÃO

Hugo Cruz

Programador cultural, encenador, professor na Escola Superior de Música, Artes do Espetáculo – Instituto Politécnico do Porto (Portugal) na área de “Teatro e Comunidade”, cofundador e diretor artístico da PELE, investigador do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional – Universidade Nova de Lisboa, consultor artístico no âmbito do espaço público de várias estruturas artísticas nacionais e internacionais. Organizador do livro *Arte e comunidade* (2015) editado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Palavras-chave:

Teatro;
Comunidade;
Participação;
Criação colectiva.

Resumo: Este artigo propõe-se apresentar diferentes perspectivas para a definição do campo de ação e pensamento do Teatro e Comunidade destacando os pontos convergentes e divergentes que daí emergem. É salientado o caso concreto da PELE, estrutura artística do sul da Europa (Portugal), que procura concretizar o equilíbrio entre ação e reflexão neste domínio, recorrendo-se ao exemplo do seu último espectáculo MAPA_ o jogo da cartografia. O texto termina com um ensaio – síntese de aspectos fundamentais para o Teatro e Comunidade.

Teatro e Comunidade: contornos de possíveis definições

Ao tentar identificar o campo de ação e pensamento do Teatro e Comunidade abre-se caminho para uma área híbrida, de cruzamento em constante evolução que, exactamente* por estas características, deve ser contextualizada e profundamente reflectida. A opção por esta designação, que traduz a interseção entre o Teatro e a Comunidade, traz consigo premissas inerentes, nomeadamente, quando confrontada com a designação mais vulgarmente usada de Teatro Comunitário. Desde logo, a opção por Teatro e Comunidade, pretende destacar o diálogo e o espaço de construção que contempla o encontro entre os dois conceitos-realidades, assumindo-se como o terreno por excelência das práticas

artísticas comunitárias. Por outro lado, a designação de Teatro Comunitário acaba por se perspectivar como um pleonasma se atentarmos às origens do Teatro e à sua vocação profundamente comunitária. Na Antiga Grécia o fazer teatral funcionava também como um momento de confronto junto da comunidade com os seus dilemas essenciais, sendo a ligação entre conteúdos teatrais e reais, estreita e constante. A poética contaminava-se pela inspiração do real, assim como o real necessitava do poético para se pensar e agir de outra forma, nomeadamente no contexto de funcionamento mais alargado da Pólis. Esta característica profundamente comunitária integrada no Teatro era inclusivamente reforçada pela participação dos cidadãos

* Neste artigo manteve-se a grafia do português europeu. (N.E.)

comuns nos espectáculos que se foi perdendo ao longo dos tempos e com as novas formas de fazer Teatro. Quando se fala actualmente de Teatro e Comunidade fala-se também de uma revisitação das origens do Teatro e da própria democracia, que procura encontrar novos sentidos nos momentos e contextos políticos, sociais e culturais do agora. É exactamente porque as cidades e os seus cidadãos procuram novas formas de funcionamento para a vida colectiva, que o Teatro e Comunidade se tem expandido e ganho força, particularmente nas últimas décadas em todo o Mundo.

No mesmo sentido, no presente, a procura da definição e da essência do conceito de comunidade assume uma forte centralidade, em comparação com os anos 80, por exemplo. Numa época marcada pela indefinição, pela procura de novos paradigmas, a esfera pública necessita de ser reforçada pelo exercício da cidadania e participação, perante uma esfera privada enfraquecida.

No entanto, esta espécie de sofreguidão pelo encontro de novas respostas não deve dar lugar a visões paternalistas e de missão, atribuindo exclusivamente a estas práticas o papel de solução para todos os “males”. Este é um perigo para o qual se deve estar alerta sob pena de instrumentalização deste tipo de projetos. É necessário ter presente que a privação e a exclusão social, só podem ser resolvidas pela luta contra as condições estruturais que as causam e não por projetos artísticos “benevolentes”.

É com este enquadramento que se percebe esta interação, como uma proposta de visão de arte aberta, em constante construção, orgânica, polissémica que rejeita conceitos fechados e cristalizados de Teatro e de Comunidade.

Num mundo guiado pela inovação e pela mobilidade, mas, ao mesmo tempo, pela valorização das especificidades locais, faz ainda mais sentido perspectivar o cruzamento entre a criação teatral e a vivência comunitária como um espaço privilegiado de experimentação com contornos que se ajustam e definem a todo o momento, nas dimensões de espaço e de tempo.

Quando se fala aqui de Teatro, independentemente da existência das mais diversas e legítimas definições, perspectiva-se um Teatro intimamente conectado com o social e o político. Como defende Rancière (2005), esta relação é tão visceral que aparece antes da própria arte e antes mesmo da arte tentar negar esta ligação. Existe sempre um motor, mais ou menos explícito, que impele a arte à transformação do real. Neste sentido, Bishop defende mais genericamente que “arte e social não são para estar reconciliados ou em colapso, mas sustidos em contínua tensão” (2011, p. 6). A autora clarifica a fragilidade da eterna discussão que opõe as visões da “arte pela arte” e da “arte com motivações de intervenção social”, fortalecendo a visão de que são premissas que se interpenetram em vez de se anularem no sentido mais amplo e profundo dos fundamentos da estética.

Ao longo dos tempos, os olhares sobre Teatro e Comunidade têm vindo a evoluir, permitindo a inclusão de novos elementos de acordo com as épocas e as suas idiossincrasias. Mais recentemente, os anos 60 e 70, trouxeram contributos fundamentais para as práticas artísticas comunitárias, nomeadamente, através da disseminação dos processos de criação colectiva.

Destacam-se vários autores que, de forma investida, têm investigado a área do Teatro e Comunidade. O investigador holandês Eugène Erven, com uma perspectiva mundial deste tipo de práticas, considera que “no mundo inteiro, académicos, políticos e mesmo os próprios praticantes consideram extremamente difícil classificar Teatro Comunitário. Os artistas que fazem Teatro Comunitário partilham também elementos metodológicos significativos, estratégias de organização, e preocupações complexas, tais como, a eficácia do seu trabalho, questões sobre a ética de artistas de classe-média que trabalham com grupos periféricos, e sobre estética e *status* do Teatro Comunitário como uma forma de arte distinta” (2001, p. 243). Nesta definição, identificam-se elementos comuns em várias geografias do Mundo que fazem as práticas em Teatro e Comunidade convergirem em

diversos aspectos, independentemente do seu local de origem. Muitos destes elementos são reforçados pela norte-americana Cohen-Cruz que opta pela designação de “*performance* baseada na comunidade”. Na sua perspectiva, estas *performances* funcionam como “resposta a um assunto ou circunstância colectivamente significativos. É uma colaboração entre um artista ou um grupo de artistas e uma comunidade¹ na qual a última é a fonte principal do texto, possivelmente também dos actores, e definitivamente de grande parte do público. Ou seja, o centro da *performance* baseada na comunidade não é o artista individualmente, mas sim a comunidade constituída através de uma identidade primária partilhada, baseada no local” (COHEN-CRUZ, 2005, p. 2).

Mais recentemente, destaca-se a definição da organização Acta Community Theatre que actualiza e sedimenta os elementos centrais do Teatro e Comunidade perspectivando-o como uma “actividade teatral que envolve: participantes não profissionais e profissionais como facilitadores a trabalharem em conjunto; uma criação original com base nas histórias das comunidades; espectáculo criado e representado pelos membros não profissionais da comunidade e uma criação teatral com relevância e impacto social” (ACTA, 2013, p. 4).

O olhar proveniente da América Latina, especificamente do Brasil, contextualiza estas práticas a partir da incontornável referência do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. As premissas base do Teatro do Oprimido destacam a relevância da criação artística no desenvolvimento humano, a democratização dos meios de produção teatral e o acesso generalizado à cultura pelas comunidades. Este método estrutura um conjunto de exercícios, jogos e técnicas teatrais que contribuem para desmecanização física e intelectual estimulando o ensaio de novas alternativas para problemas reais. O objectivo basilar passa por provocar a reflexão sobre situa-

ções concretas com base nas relações de poder que caracterizam as relações humanas (BOAL, 1977).

Numa linha próxima, no contexto argentino, perspectiva-se o Teatro de Vizinhos como “um teatro que se define por aqueles que o integram (...) que não espartilha a participação e não limita o público, a maior parte das vezes as apresentações são no espaço público e tem como base dois princípios fundamentais de que a arte é inerente à condição humana e de que é um direito de todos” (SCHER, 2015, p. 92).

Esta autora reforça a dimensão da participação e cidadania como conceitos centrais no Teatro e Comunidade. A ideia de que os processos de criação são momentos por excelência de desenvolvimento do empoderamento, eminentemente geradores de indivíduos e comunidades mais empoderadas e, por isso, com maiores possibilidades de assumirem os seus próprios destinos. Estas práticas não devem prescindir, antes pelo contrário, de se assumirem como manifestações artísticas que tem como base a ideia de que a arte é um direito de todos os cidadãos, podendo funcionar como plataforma para o exercício de cidadania que procura mudanças e outras respostas para os impasses da realidade. Só a arte como autodeterminação criativa e como processo que gera criação, é capaz de libertar o Homem e de o conduzir rumo a uma sociedade alternativa (BEUYS, 2011).

Como síntese e considerando os diferentes olhares enunciados com as diferentes variáveis em questão, incontornáveis nesta área, define-se “o Teatro e Comunidade, como um campo próprio de ação e pensamento que privilegia a participação num processo de criação artística coletivo inspirado pelas culturas, identidades, histórias, tradições de pessoas e lugares que, artisticamente trabalhadas, sustentam o desenho de uma dramaturgia que permite uma projecção alternativa no futuro. Deste processo artístico e comunitário espera-se

1 A opção pelo conceito de *performance* é justificada pela presença de vários elementos desta linguagem nas práticas artísticas comunitárias como, a primazia de espaços de apresentação alternativos e o *performer* ser quase sempre o indivíduo e não uma personagem como acontece com os actores, entre outros.

qualidade estética e uma vivência colectiva com significado e significativa num confronto construtivo entre o tradicional e o contemporâneo.” (CRUZ, 2015, p. 56).

É com estas bases que se assiste hoje a um movimento profundamente inspirador que acompanha os dilemas da atualidade. Possam o(s) teatro(s) e a(s) comunidade(s) estar à altura deste desafio com potência de futuro.

Experiências em Teatro e Comunidade: o caso da PELE¹

Seguindo o enquadramento feito anteriormente, destaca-se a apresentação do caso concreto da PELE, como uma experiência continuada e estruturada de Teatro e Comunidade no sul da Europa, mais concretamente em Portugal. A PELE é um colectivo artístico do Porto, criado em 2007. Desde a sua origem que investe e pesquisa a afirmação do Teatro enquanto espaço privilegiado de diálogo e criação colectiva, orientando os processos criativos pela premissa central de criar condições para que indivíduos e comunidades se assumam como o centro da criação. Procura, desta forma, potenciar processos que se traduzem como oportunidades de empoderamento individual e colectivo, trabalhando o equilíbrio, frágil mas essencial, entre ética, estética e eficácia. Defende uma visão integrada e holística que assume também a criação artística, pelas suas características implícitas e explícitas, como uma alavanca para o desenvolvimento comunitário, contribuindo para a coesão social e territorial.

De uma forma geral, interessa conhecer os objectivos da PELE como um exemplo, entre vários, de concretização da ligação entre a reflexão teórica e a prática no domínio do Teatro e Comunidade. Sinteticamente, a PELE tem como principais objectivos: (i) a promoção de projectos artísticos que permitam o desenvolvimento individual e colec-

tivo, a integração e a afirmação da cidadania, concebendo e produzindo projectos com linguagens distintas em comunidades específicas e contextos de exclusão social; (ii) potenciar a criação, experimentação e inovação artísticas, produzindo novos espectáculos de teatro no contexto das comunidades com as quais colabora; (iii) fomentar a formação junto da população em geral, artistas e técnicos, no sentido de envolver os parceiros do processo criativo de competências técnicas que lhes permitam prosseguir com projectos próprios e autónomos nas respectivas comunidades ou instituições; (iv) incrementar a consultoria externa a estruturas artísticas, sociais, nas áreas da educação e saúde, com vista ao apoio na elaboração, implementação e avaliação de projectos no âmbito da sua acção; (v) combater a centralização cultural, levando a arte, não só sob a forma de espectáculos, mas como processos de criação, ao seio de contextos desfavorecidos excluídos.

Nos últimos oito anos, a PELE realizou projectos em prisões, escolas, bairros sociais, lares de acolhimento de crianças e jovens, em comunidades rurais e urbanas envolvendo associações culturais e desportivas, colectividades e centros sociais. Propôs o envolvimento em processos criativos a crianças, jovens, adultos, idosos, reclusos, beneficiários de RSI (Rendimento Social de Inserção), pessoas sem-abrigo, vítimas de violência doméstica, pessoas portadoras de deficiência, toxicodependentes em contextos de projectos com apresentações finais no espaço público, festivais, teatros municipais e nacionais e contextos internacionais.

Neste trajeto, tornou-se cada vez mais clara a necessidade de cruzar diferentes comunidades da cidade, numa lógica que contrariasse a organização espacial compartimentada e espartilhada e que se reflecte numa cidade menos coesa e indefinida do ponto de vista identitário. É neste contexto que

2 Espaço de Contato Social e Cultural. Disponível em: www.apele.org.

surge um dos últimos projetos desenvolvidos pela PELE: *MAPA_o jogo da cartografia*³.

O MAPA procurou discutir a cidade dando voz activa aos seus moradores. Cada um dos grupos envolvidos provenientes de diferentes zonas da cidade teve a oportunidade de identificar aspectos a mudar na sua própria comunidade e a propor soluções que concretizassem essas mudanças. A partir desta discussão, que aconteceu grupo a grupo, foi desenhada a dramaturgia e o texto do espectáculo, numa lógica colaborativa. Muito próximo do que defende Boehm & Boehm (2003), o teatro comunitário reflecte os princípios de empoderamento pessoal, grupal e comunitário, confronta os participantes com uma postura não-directiva e reflexiva com a oportunidade de participação em todas as fases do processo, aprofundando os interesses e competências de cada um, convergindo para uma dramaturgia comum. A ideia central do projeto passou por recuperar o universo do Teatro Antigo, trazendo as tribos à Ágora para que se discutisse a Pólis. Os vários grupos da cidade chegavam à Ágora atraídos pela maior lotaria de todos os tempos, mesmo não sabendo qual o prémio. Neste clima de histeria colectiva, a personagem “Porto”, inspirado numa estátua que representa a cidade com elementos de um soldado, procura chamar à razão os habitantes para o caos em que esta se tornou e para a urgência de se repensar o MAPA desta Pólis. Perante a situação instalada, os deuses decidiram aprisionar a “Invicta”⁴, alma da cidade, que só será libertada perante a reorganização

do espaço-cidade, com todas as suas implicações. Este espectáculo baseou-se em elementos centrais do Teatro Antigo actualizados nos conceitos de cidadania e participação dos tempos atuais. Este MAPA envolveu cerca de 150 intervenientes profundamente empenhados na reinvenção da cidade com todos os encontros e desencontros que um processo implica. O espectáculo espelhou de forma orgânica um encontro com o passado numa actualização poética e real do hoje com destaque para as dimensões estética e política e para a sua relação intrínseca. O MAPA “traduziu-se numa explosão de cidadania genuína e empenhada, numa polifonia de sentimentos, ora desencontrados ora alinhados pelo mesmo tom, que logo evocaram, de maneira espontânea, a dinâmica dos grandes coros da comédia de Aristófanes. Toda a panóplia de impulsos cénicos lá se podia encontrar: a cor, o movimento das massas, o canto, a convocatória pública, as tensões, a alegria purgatória da celebração final”. (LEÃO, 2015, p. 19).

Aspectos síntese em Teatro e Comunidade

Na sequência do enquadramento do campo designado Teatro e Comunidade, da apresentação de um caso concreto de um colectivo em Portugal que desenvolve trabalho neste âmbito e, mais concretamente, do seu último projeto ensaia-se, na terceira parte deste artigo, uma possível síntese que reúna os aspectos fundamentais que caracterizam

3 O MAPA teve o seu início em Janeiro de 2014 e resulta do trabalho desenvolvido e consolidado no Porto, pela PELE, nos últimos sete anos. Este trabalho reflecte-se na criação e continuidade de Grupos de Teatro Comunitário (Grupo AGE, Grupo Auroras – Lagarteiro, Grupo de Teatro Comunitário EmComum – Lordelo do Ouro, Grupo de Teatro Comunitário da Vitória – Centro Histórico e Grupo de Teatro de Surdos do Porto). Este projeto construiu-se a partir da metáfora das 3 fases do processo científico de mapeamento: 1ª fase – “concepção” – o momento da chegada a um lugar, do primeiro contacto e reconhecimento; 2ª fase – “produção” – o momento da apropriação, de fazer de um “lugar qualquer” um “lugar nosso” e 3ª fase – “interpretação” – momento final da construção de um MAPA que se concretiza também neste espectáculo. O desenho deste MAPA provocou o dissipar de fronteiras artificiais e o reconhecer os outros em nós, procurou reflectir um encontro entre diferentes povoações (zona oriental, ocidental e central), povos de uma mesma cidade, num desenho de um mapa de cidade mais humano. (<http://www.apele.org/#!mapa/c1und>) Documentário *Cidadãos de Corpo Inteiro* realizado por Patrícia Poção a partir do processo de construção de MAPA_o jogo da cartografia disponível em www.apele.org

4 Invicta refere-se ao facto da cidade do Porto nunca ter sido invadida nem conquistada ao longo da sua história, fazendo parte do lema inscrito no brasão da cidade, Antiga Mui Nobre e Sempre Leal Cidade Invicta.

estas práticas. Este exercício apresenta-se como uma integração de vários contributos que cruzam acção e reflexão, ou seja, não pretende ser um guião de como se fazer trabalho nesta área, mas antes pelo contrário, situa-se como um estímulo ao seu desenvolvimento e consolidação.

Ao perspectivar as práticas artísticas comunitárias é inevitável não destacar a sua profunda ligação ao lugar. Ou seja, o lugar com um sentido que se constrói a partir do encontro entre espaço e tempo, com todos os significados, histórias e pessoas associadas a ele e que sustentam a construção de dramaturgias com as quais os participantes se sentem profundamente identificados. Olhar o lugar de outra forma, assumindo um outro ponto de vista, permite recentrar a nossa relação com a arquitectura e a dinâmica humana de determinado lugar. É nesta mudança de perspectiva que se pode construir um lugar de estranhamento proposto pelo poético que permite vislumbrar outras realidades possíveis. Ao falar do lugar que inspira é incontornável não salientar a relevância do espaço público nas práticas artísticas comunitárias. O espaço público como arena central do exercício da cidadania e do desenvolvimento estético que se concretizam na construção destes processos e das suas apresentações. Do ponto de vista simbólico, o espaço público permite ensaiar outras cidades dentro da cidade real.

De destacar também a importância de se promoverem neste âmbito de trabalho a organização de grupos heterogéneos e transversais que incluam pessoas de diferentes idades, géneros, profissões, níveis sócioeconómicos que cruzam realidades diversas, mas que se encontram num mesmo território. Esta prática contraria a ideia dominante de organização social segmentada e engavetada que

evita encontros entre pessoas diferentes e com diversas vivências.

Em Teatro e Comunidade, os processos criativos devem assentar na criação colectiva com todos os seus pressupostos associados e que se reflectem em relações colaborativas, na participação da comunidade em todas as fases do processo, na criação de condições de participação activa, no evitamento de situações de selecção e de participação imposta, com vista ao desenvolvimento do empoderamento de todos os participantes.

A dramaturgia deve ser baseada nas pessoas, histórias e características locais, garantindo a identificação dos participantes. A sua progressão dentro dos temas identificados, pode incluir a criação de textos originais ou o recurso a textos teatrais já existentes que criem pontes, a montante, com o universo a abordar.

É muito importante ter em consideração que este tipo de práticas gera impactos a vários níveis (individual, colectivo, institucional) e que essas diferentes camadas, bem como a relação entre elas, não devem ser negadas mas pelo contrário, potenciadas. Outra dimensão conectada com o ponto anterior é a possibilidade de se criarem condições para a autonomia e continuidade dos grupos nas suas comunidades, ajudando-os a encontrar a sua própria linha de acção.

Em conclusão, é fundamental nas práticas artísticas comunitárias procurar um constante equilíbrio entre as dimensões ética e estética, garantindo a construção de processos que efectivamente possam propor outros caminhos no que é a vivência individual e colectiva. É no espaço entre o poético e o real, o factual e o imaginado, o local e o universal que o Teatro pode e deve criar. ☆

Abstract: This article presents different perspectives to define the field of action and thought about Theatre and Community, highlighting the similarities and the differences that emerge from there. In PELE, artistic structure of southern Europe (Portugal), which seeks to achieve a balance between action and reflection in this field, we can find the example of the last show *MAP_The Cartography Game*. The text ends with an essay-synthesis of key issues for the Theatre and Community.

Keywords: *Theatre; Community; Participation; Collective Creation.*

Referências

- ACTA. *Coast: Crossing Borders in Community Theatre*. Bristol: Acta Community Theatre, 2013.
- BEUYS, Joseph. *Cada homem um artista*. Porto: 7Nós, 2011.
- BISHOP, Claire. *Participation and Spectacle: Where Are We Now? Lecture for Creative Time's Living as Form*. New York: Cooper Union, 2001.
- BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de Teatro Popular*. Coimbra: Teatro Centelha, 1977. 223 p.
- BOEHM, Amnon. BOEHM, Esther. Community Theatre as a Means of Empowerment in Social Work: A case study of women's community theatre. *Journal of Social Work*, 3 (3), Michigan, 2003. p. 283-300.
- COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts: Community-based Performance in the United States*. London: Rutgers University Press, 2005.
- CRUZ, Hugo (Coord.). *Arte e comunidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, PELE e Dgartes, 2015.
- ERVEN, Eugène van. *Community Theatre: Global Perspectives*. London: Routledge, 2001.
- LEÃO, Delfim. O Mapa e a singular identidade nortenha. In: CRUZ, Hugo (Coord.) *Mapa _ o jogo da cartografia (desenho em palavras)*. Porto: PELE, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *Estética e Política: a partilha do sensível*. Porto: Dafne Editora, 2005.
- SCHER, Edith. *Teatro comunitário argentino: 1983-2014: paixão, trabalho e alegria*. In: Arte e Comunidade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, PELE e Dgartes, 2015.

★ UMA DANÇA PARA UM DIA CLARO: NOTAS REFLEXIVAS SOBRE O MÉTODO DANÇA-EDUCAÇÃO FÍSICA DE EDSON CLARO¹

Marcilio de Souza Vieira

Graduado em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas e graduado em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Especialista em Pedagogia do Movimento, Mestre e Doutor em Educação pela mesma instituição. Pós-Doutor pelo Instituto de Artes da Unesp e professor adjunto do Departamento de Artes na mesma instituição.

Resumo: Neste texto buscamos os rastros do professor, pesquisador e artista Edson Claro e sua atuação na cena da dança através do Método Dança-Educação Física para se pensar a dança na Arte e na Educação Física. O texto objetiva compreender em notas reflexivas a importância do Método Dança-Educação Física para a criação em dança. Parte de uma abordagem qualitativa sob o viés da análise do discurso.

Palavras-chave:

*Dança;
Método Dança-
Educação Física;
Memória.*

Nota introdutória

Gerar conhecimento pelas narrativas da memória possibilita testemunhar por meio de imagens, depoimentos, livros o que foi vivido na construção do percurso em dança de Edson Claro², na cena paulistana da última metade da década de 1970 e primeira dos anos de 1980 e na cena natalense da segunda metade dos anos de 1980 até os anos 2000, a partir do Método Dança-Educação Física (MDEF).

Neste texto, buscamos os rastros do professor, pesquisador e artista Edson Claro e sua atuação na cena da dança através do Método Dança-Educação Física para pensá-la no país. Ele deslocou essa manifestação artística do centro da dança tida como

ortodoxa para um dançar possível para todos através de seu método mostrando ser possível conciliar no corpo as aprendizagens dessas duas áreas de ensino, a Dança e a Educação Física.

Notadamente, Edson Claro contribuiu para se pensar o corpo na dança e no papel do artista/docente em épocas em que ainda não se falava nesse binômio. Muito mais do que um grande coreógrafo, mas certamente um professor/artista, ele construiu uma história em dança pautada na criação e desenvolvimento de seu método que reverberou na cena dançante de São Paulo e de Natal e, posteriormente, em outras partes do Brasil.

Seu trabalho notório preocupava-se com o corpo, com a Dança, com a Educação Física e

¹ A escrita deste artigo faz parte da pesquisa desenvolvida nos estudos de pós-doutoramento do pesquisador intitulada de “Persona de Dança: Edson Claro – poéticas, práticas e interfaces em dança” desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes, ligado a Área de Concentração Arte e Educação, especificamente na Linha de Pesquisa: Processos Artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, coligado a sublinha de pesquisa Mediações em Dança: memórias e políticas públicas do Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação sob a supervisão da Prof. Dr^a Kathya Maria Ayres de Godoy.

² Nasceu em 15 de novembro de 1949 e faleceu em 2013, vítima da Doença de Parkinson.

como esses corpos agiam artisticamente a partir de técnicas de dança que ele chamou de ortodoxas e alternativas. Ele deixou sua contribuição na cena dançante para que, na contemporaneidade da dança brasileira, possamos refletir sobre o papel da dança em seus processos de criação e aprendizagem.

Este texto objetiva compreender em notas reflexivas a importância do Método Dança-Educação Física para a criação em dança. Parte de uma abordagem qualitativa sob o viés da análise do discurso. Ao adotarmos a pesquisa qualitativa cuja natureza é a análise do discurso fatos são observados, registrados, analisados, classificados e interpretados. Na Análise do Discurso, o discurso é um objeto histórico social ideológico e a sua historicidade se dá através de sua materialidade, que é linguística. Seu objetivo é detectar, através das marcas inscritas no discurso, o seu processo histórico social e os efeitos de sentido aí presentes. Para compreender o modo de funcionamento, os princípios de organização e as formas de produção social do sentido é preciso compreender o processo de produção dos discursos: a situação, o contexto e os interlocutores envolvidos (ORLANDI, 2002).

O estudo viabilizou-se a partir de nosso contato com pessoas que estudaram em faculdades e universidades ou aprenderam o MDEF com Edson Claro em seus grupos de dança criados em São Paulo e Natal. A participação na pesquisa dessas pessoas se deu por meio de convite feito pelo pesquisador para serem entrevistadas ou ouvidas e pela adesão de assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido³ (TCLE) para que sua entrevista, bem como o uso de imagem/voz/texto pudessem ser usados nos textos produzidos.

Nota sobre Edson Claro

Para compreendermos o Método Dança-Educação Física (MDEF), necessário se faz tecer comentários de seu criador. Em sua vida com a

dança, dois elementos foram cruciais para sua pesquisa de corpo/dança: o MDEF e a criação de grupos/companhias, dando-se ênfase para a presença marcante de homens em seus elencos.

Da união de seu trabalho com Educação Física e Dança, resultou o Método Dança-Educação Física. Com base em suas experiências como atleta, ele iniciou sua pesquisa com o intuito de trabalhar a multidisciplinaridade entre as áreas do conhecimento, buscando relações na consciência corporal, na Dança e na Educação Física. Abordou as relações entre práticas corporais ortodoxas (Jazz, Moderno, Balé, Afro, Sapateado) e alternativas (Eutonia, Feldenkrais, Biodança), em busca de um equilíbrio tônico favorecendo a compensação do desgaste físico através de técnicas de relaxamento.

Edson Claro criou grupos de dança nas cidades de São Paulo e Natal. Nessas experiências, na década de 1970 conviveu e colaborou intensamente com grupos de dança paulista. Era uma época efervescente, com muitas novidades florescendo nos meios da área. Entre outras companhias, colaborou com o Ballet Stagium e com o Grupo Cisne Negro. Foi responsável por incentivar a participação de rapazes no grupo de dança da Escola de Educação Física da USP e de manter um movimento de dança denominado *Noites de dança da USP*. Criou ainda o Grupo de Dança da FIG, o Grupo Casa Forte e o Grupo de Dança da Faculdade de Educação e Cultura (FEC) do ABC. Em sua passagem pela cidade natalense, criou e impulsionou a dança. Fundou a Acauã Cia. de Dança, o Grupo de Dança da UFRN, a Gaia Cia. de Dança, a Roda Viva Cia. de Dança e a Cia. de Dança dos Meninos.

Determinado, inquieto e gentil, é assim que Inês Bogéa (2012), diretora da São Paulo Companhia de Dança o definiu. Sua palavra de ordem era coragem, sua nacionalidade, a dança. Ele nasceu em 15 de novembro de 1949, filho de Oswaldo Ferreira Claro e Ozana Ribeiro César Claro. Ainda pequeno já tendia para a dança quan-

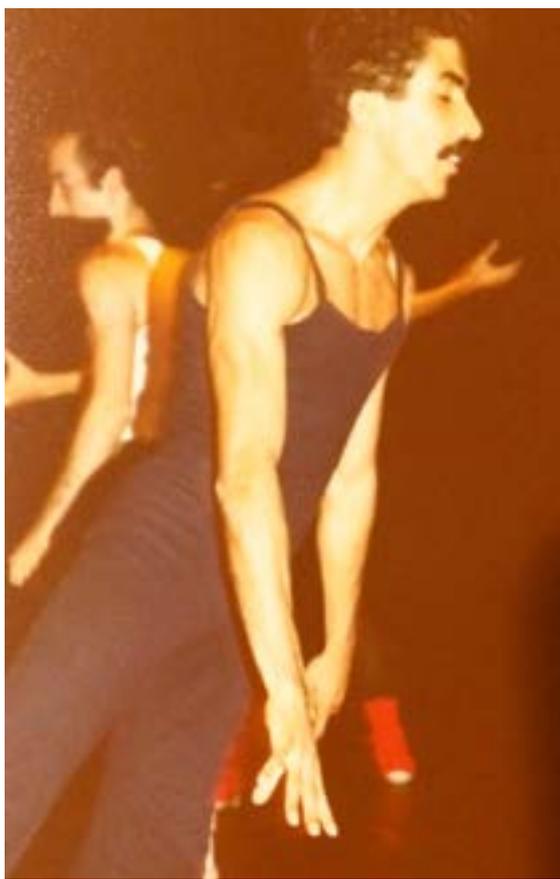
3 Cabe esclarecer que o projeto de pesquisa "Persona de Dança: Edson Claro – poéticas, práticas e interfaces em dança" foi apresentado ao Comitê de Ética da Universidade Estadual Paulista Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) e aprovado pelo parecer nº 1.249.148.

do nas festas de família deixava-se a sambar. Foi funcionário público na cidade de São Paulo e, em 1974, graduou-se em Educação Física, atuando inicialmente como técnico de voleibol.

Quase ao final da graduação, em 1973, iniciou seus estudos de dança na Escola de Ruth Rachou.⁴ Sobre esse aprendizado, em entrevista concedida ao pesquisador, Rachou diz que “ele foi meu aluno muitas vezes. Ele fazia Graham, então Edson era uma pessoa formidável, um profissional sério que se aprofundava no estudo dessas técnicas”. Após esse aprendizado preliminar fez aulas de Sapateado e Jazz nos Estados Unidos e enveredou-se pelo estudo teórico e prático da dança, com aulas de variadas técnicas de dança como o Ballet, a Dança Moderna e a Dança Afro.

Ele especializou-se em Dança no Connecticut College, nos Estados Unidos, fez mestrado em Educação Física pela USP, onde defendeu o Método Dança-Educação Física que posteriormente foi bastante difundido em sua pesquisa de corpo, dança e educação. Doutorou-se em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela mesma Universidade e fez pós-doutorado na Universidade Técnica de Lisboa, Portugal.

Edson recebeu esses ensinamentos da Dança Moderna no Brasil pela Escola de Dança de Ruth



Edson Claro.
Foto: arquivo pessoal
de Inês Artaxo.

Rachou, principalmente, nas técnicas de dança de Martha Graham⁵ e Rudolf Von Laban⁶. Posteriormente, estudou Jazz nos Estados Unidos com Walter Nicks⁷ e sapateado com Daniel Nagrin⁸.

4 Pioneira do pensamento moderno da dança no Brasil, ela fez muito e em segmentos distintos. Bailarina, atriz, coreógrafa, diretora e professora, Ruth Rachou (1927-) formou toda uma geração de artistas paulistanos.

5 Na construção do ensino e prática de sua técnica, Martha Graham (1894-1991) terminou por institucionalizar uma metodologia cheia de padrões e exercícios pré-determinados. Colocou no plexo solar a fonte de toda a energia para o movimento; ela inovou na técnica começando os exercícios sentada no chão. O ponto de partida no ensino e prática de sua técnica é o ato de respirar, fundamental para a vida. O segundo princípio da técnica intensifica o dinamismo do ato de respirar. O terceiro elemento de sua técnica decorre da relação com o chão, com a terra viva e carnal, a dança de Graham faz uso da gravidade como elemento de expressão. O princípio de totalidade é o quarto de sua técnica. O corpo é todo articulado formando um conjunto significativo de ser uno. Essa totalidade não seria perceptível sem a ascense e as elisões da criação poética que compõem o quinto princípio de sua técnica.

6 Podemos afirmar que Laban (1879-1958) foi um homem plural. Essa pluralidade se deu em toda a vida e seu envolvimento com o movimento humano. Seus estudos sobre o Esforço, o Espaço, o Corpo e a Forma demonstraram esse envolvimento com o movimento, com a vida. Além desse estudo sobre o Sistema de Análise do Movimento, ainda estudou e sistematizou a Labanotation e deixou escritos não sistematizados sobre as relações entre corpo, coreografia e filosofia denominado de Coreosofia.

7 Nasceu em 1925 e morreu em 2007. Professor, dançarino e coreógrafo de Jazz afro-americano. Sua formação em dança precoce ocorreu em Cleveland Karamu Settlement House.

8 Nagrin (1917-2008) estudou com Martha Graham, Anna Sokolow, Hanya Holm, e Helen Tamiris com quem se casou mais tarde. Realizou um BS em Educação pela City College em Nova Iorque, lecionou na CW Postar Colégio, Universidade de Nova Iorque, o American Dance Festival, e Arizona State University. Ele foi o autor de vários livros, incluindo Dançar para sempre: Sobrevivendo Against the Odds (1988) e Coreografia e a imagem específica (2001).

Ganhou vários prêmios em sua atuação como artista da cena, sendo um dos mais importantes, o de revelação pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) nos anos de 1980 pelo Grupo Casa Forte e o de Personalidades da Dança pelo “Diários Associados” em 2005. Morreu aos 62 anos, vítima de Parkinson.

Nota sobre o Método Dança-Educação Física

Claro (1995) foi responsável por criar o Método Dança-Educação Física e disseminá-lo nos grupos e companhias por onde passou como professor e artista da cena. Com base em suas experiências como atleta, ele iniciou sua pesquisa com o intuito de trabalhar a multidisciplinaridade entre as áreas do conhecimento buscando relações na consciência corporal, na dança e na Educação Física.

Abordou as relações entre práticas corporais ortodoxas (Jazz, Dança Moderna de Martha Graham, Ballet Clássico, Afro e Sapateado) e alternativas, em busca de um equilíbrio tônico, favorecendo a compensação do desgaste físico através de técnicas de relaxamento como a Eutonia, o Feldenkrais, a Biodança, a Massagem Ocidental e *Do-In*, a Antiginástica, a Quiropraxia (*Chiropratic clinic*), a Biocibernética-Bucal, o *Shiatsu*, a Zoonoterapia, a Iriologia, a Auriculogia e a Meteorologia do Corpo.

A construção do MDEF perdurou quinze anos de dedicação, desenvolvimento e fundamentação sempre associando a teoria com a prática. O método se subdivide em tópicos específicos, a saber: profilaxia do movimento/diagnóstico anatômico; as qualidades físicas específicas e a soltura dos membros superiores e inferiores, sempre relacionando os conteúdos como práxis.

Cabe ressaltar que a pesquisa de Claro (1995) e sua relação com a consciência corporal estão associadas às práticas alternativas vivenciadas para a construção do MDEF, que contribuem com trabalhos compensatórios sobre um corpo desgastado por uma atividade física. Cumpre frisar que o

objetivo do método é trabalhar o corpo a fim de melhorar o desempenho físico, prevenindo lesões, propiciar uma boa flexibilidade, fortalecer e compensar a musculatura, além de conscientizar o corpo a partir de suas debilidades e limitações.

É essa conscientização do corpo pelas vivências experienciadas, que estão na base das premissas geradoras de seu método.

Nesse estágio, o corpo conhecendo seus limites por meio de técnicas de soltura e também adquirindo conscientização através do vocabulário técnico tentava superar ou, pelo menos, acompanhar uma aula de dança em nível de iniciação. Essa experiência foi muito penosa, pois as sequelas deixadas pelo trabalho muscular no desporto realmente preenchiam o quadro de deformações. Exemplificando, as quinze pessoas, todas as alunas iniciantes, foram solicitadas para sentarem no chão a fim de que se desse início a um processo de desenvolvimento técnico, e a única pessoa impossibilitada de sentar foi o autor [...] Tal experiência levou a uma recomendação: apesar do nível “Iniciação”, havia uma pessoa que ainda deveria passar por um estágio mais elementar do que a proposta [...] só que desta vez com um vocabulário mais complexo e, novamente, surgiram às dificuldades por problemas de flexibilidade [...] Mesmo com este quadro negativo, a vontade e a coragem de dançar (May, 1982) sobrepujaram o medo e, com muito trabalho (CLARO, 1995, p. 36-37).

Apesar da dança lhe proporcionar essa “soltura” e da vivência com essas técnicas ortodoxas, Claro percebeu que lhe faltava experiências novas para esse corpo advindo dos esportes e passou a experimentar o que ele chamou de técnicas alternativas, o que hoje chamamos de educação somática. Nessas experimentações corporais, o pesquisado relatou em seu livro *Método Dança-Educação Física* (1995) que houve uma explosão de seus limites encontrados em técnicas convencionais de dança. Claro relata que:



Parte do aquecimento do MDEF em uma das apresentações do Grupo de Dança FEC do ABC na Argentina. Foto: Arquivo pessoal de Inês Artaxo.

o primeiro encontro foi com a EUTONIA de Gerda Alexander (1993), curso ministrado por Patrícia Stokoe [...] Feldenkrais: em seguida, [...] O processo de aceitação desta técnica é lento, pois exige concentração, disciplina, perseverança, e o resultado é a longo prazo. [...] Biodança, [...] nesta experiência, além da busca de sensibilização corporal individual, busca-se também, com bastante ênfase, a aproximação sensorial com o outro. [...] Rolfing [...] consiste em algumas ideias simples sobre a estrutura humana [...] Massagem ocidental e Do-In: preocupa-se com a ligação da filosofia oriental e a maneira de viver no ocidente, respeitando os princípios milenares e procurando adequá-los à realidade atual. [...] Antiginástica, [...] todas essas vivências serviram de base para uma série de outras experiências que, em linhas gerais, apresentam pontos concordantes e discordantes entre si (CLARO, 1995, p. 43-48).

Chama-se a atenção para o fato de ele ter sido o criador de uma sistematização para Dança, mas uma dança que pode ser executada por qualquer corpo. Ele também se inspirou no método desen-

volvido por Klaus Vianna – aquecimento, massagem, começar pelos pés etc.

O trabalho realizado por Claro com o Método Dança-Educação Física é um caminho pertinente para a construção de uma consciência corporal mais acentuada tecnicamente na dança. Pode-se destacar no método a prontidão de um corpo hábil, composto de movimentos precisos de habilidades específicas para executar as sequências propostas, onde a busca pela consciência corporal é um fator que considera as limitações musculares desse corpo (DANTAS, 2013).

Para Claro (1995), a técnica em dança não deve ser praticada isolada, pois quando sua prática ocorre dessa maneira o artista da dança é transformado num simples instrutor e repetidor de exercícios. O autor citado disse que se faz necessário na dança vivenciar várias técnicas, tanto ortodoxas quanto alternativas percebendo onde uma pode complementar a outra.

Claro (1995) considerava as técnicas Stokoe, Feldenkrais, Idiokinesis, Bertherat, Alexander, como técnicas alternativas em dança. Na contem-

poraneidade algumas dessas técnicas são consideradas como Educação Somática. A Educação Somática⁹ é um campo interdisciplinar, surgido no século XX, que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento. Sob essa denominação, reagrupam-se diferentes métodos educacionais de conscientização corporal dentre os quais se destacam a Técnica de Alexander, de Feldenkrais, da Antiginástica, da Eutonia, da Ginástica Holística, de Bartenieff, de Todd, do Body-Mind Centering, dos Vianna dentre outras¹⁰, que tem o corpo enquanto experiência como força motriz. Os criadores dessas técnicas foram motivados pelo desejo de curar-se, rejeitando as respostas oferecidas pela ciência dominante, passaram a investigar o movimento nos seus próprios corpos (STRAZZACAPPA, 2000).

Ginot (2010) observa que essas práticas reconhecem a unidade corpo-mente e usam, simultaneamente, a observação objetiva e a interpretação subjetiva da experiência como métodos de construção do conhecimento. A autora referendada acrescenta que o valor primeiro que lhes é comumente atribuído é o profilático.

Se a Educação Somática, no princípio era vista como uma alternativa para tratamento de lesões de intérpretes-criadores, a exemplo da dança, ocorridos durante o exercício da profissão, atualmente suas características possibilitam uma adequação ao mundo da cena. “Elas passaram a ser vistas como um trabalho de prevenção de problemas físicos, além de possibilitarem a melhoria da técnica e ampliação da capacidade expressiva daqueles que a praticam” (STRAZZACAPPA, 2001, p. 86). Edson Claro ao criar o MDEF vislumbrava essa possibilidade.

Sobre o Método Dança-Educação Física alguns entrevistados¹¹ que estudaram o método diretamente com ele comentam:

tinha uma fundamentação teórica, uma fundamentação técnica de balé clássico adequada ao público do grupo que não era bailarino e vinha dos esportes e apresentava uma dificuldade por serem atletas, então não tinham flexibilidade e essas aulas se adequavam a esse público. As aulas eram bem ecléticas, não seguiam uma única linha, mas o MDEF era o carro-chefe e agregando outras experiências corporais como o relaxamento. (Eduardo Aguiar, 2012). Tinha um padrão criado por ele que misturava várias técnicas: bastante Graham no MDEF, uso dos planos (horizontal, vertical, sagital) e dos níveis (baixo, médio, alto) respeitava todo o desenvolvimento motor, respeitava toda uma linha de trabalho. No método também se trabalhava o que hoje se chama de educação somática e o Edson nas aulas chamava de práticas alternativas (Rolf, RPG, BMC, Eutonia) para a dança. (Inês Artaxo, 2012). O método não era algo que ficava só na teoria, Edson conseguia fazer o link teoria-prática muito bem. Ele trazia a prática e num segundo momento a teoria e dizia que era um meio de estarmos *lincando* isso, não ficar dois universos distintos, paralelos e isso era fantástico. (Heloisa Costa, 2012). Minha experiência com o Método Dança-Educação Física também possibilitou no conhecimento desse corpo. As aulas eram bastantes intensas, puxadas com exercícios que eram comuns à dança, mas também à Educação Física; então quando terminava a aula estávamos todos acabados, mas um “acabado” com satisfação. O método também me ajudou na

9 Embora exista há mais de um século na Europa, conhecida como cinesiologia ou análise funcional do corpo no movimento dançado, a Educação Somática começou a se constituir um campo de estudo e investigação acadêmica a partir de 1980.

10 Cada um desses métodos de Educação Somática tem sua própria história, princípios, técnicas preconizadas por um idealizador e desenvolvidas por seus colaboradores, discípulos e assistentes, revolucionando a maneira de se viver o corpo no ocidente.

11 Eduardo Aguiar foi dançarino do Grupo de Dança FEC do ABC na década de 1980; Inês Artaxo foi bailarina e assistente de coreografia de Edson Claro a partir da criação do Grupo Casa Forte (1978) e posteriormente na FEC do ABC (década de 1980); Heloisa Costa fez parte do elenco da Gaya Cia. de Dança nos anos de 1990; Roberto Morais atuou na Roda Viva Cia. de Dança desde a sua criação em 1995 e Armando Duarte colaborou criando peças coreográficas para o Grupo Casa Forte (final dos anos de 1970), Acauã (2ª metade dos anos de 1980, Gaya Cia. de Dança e Roda Viva Cia. de Dança na década de 1990).

agilidade na cadeira de rodas porque apesar de eu ter essa agilidade, o método me proporcionou melhorá-lo, então digo que para mim o MDEF foi muito bom. (Roberto Morais, 2012).

O método em termos práticos havia movimentos sincopados, movimentos da coluna, a aula sempre começava no chão, embora houvesse algumas exceções, esse chão era baseado em exercícios de alongamento, consciência corporal no sentido de respiração, relaxamento das costas, soltura dos ombros, um alongamento mais brando até algo mais profundo; começava dos grandes grupos musculares para os mais específicos e todos os seus comentários eram baseados na nomenclatura da anatomia. [...] Então começava no chão e partia para o centro da aula que os alunos faziam exercícios mais centralizados, vertical, trabalhos com os membros inferiores, com os membros superiores e com uma variedade de sequências de curta ou longa duração, seguindo de certa forma a estrutura de uma aula de balé, mas lembro que não era balé embora usasse elementos do balé e o vocabulário francês dessa dança; usava exercícios do balé mas num contexto contemporâneo. [...] Depois sequências curtas ou longas onde se explorava o espaço cênico, o espaço do estúdio. [...] A parte final da aula era um desenho coreográfico andando, correndo, saltando, girando, que cruzavam a sala mais a combinação de uma sequência criada por ele. (Armando Duarte, 2012).

O corpo, ao se adaptar a essas técnicas de dança, se legitima nessa linguagem artística e esse processo nasce no mundo vivido dos corpos dançantes e se expande para os corpos que lhes apreciam. Daí a urgência de conhecer, vivenciar, incorporar experiências significantes e criar a arte dançante a partir das variadas técnicas de dança.

Ao dançar, tais corpos tornam-se obras de arte e sua linguagem é poética. Esse corpo como obra de arte nos remete às figuras referenciadas nesse

texto; um corpo que cria e recria a criação, tornando-se simultaneamente singular e plural, havendo um imbricamento nessa singularidade e nessa pluralidade, expressando a unidade na diversidade, entrelaçando o mundo biológico e o mundo cultural, assumindo papéis na subjetividade nas mais variadas instâncias pessoais, interpessoais ou coletivas, instâncias configuradas num corpo que é simultaneamente matéria e espírito, carne e imagem.

O corpo é esse autor dançante que se confunde com o próprio objeto belo na dança. A beleza do que escreve é sábia e poética porque ele recorre ao que mais lhe pertence que é o seu mundo vivido para encarnar a dança, e ainda tece e embrenha-se nas experiências com o outro para fazer a arte existir nele mesmo e no/com o outro. O corpo é um autor estético que se disponibiliza a tornar-se espaço cênico para viver o desconhecido, obter novos saberes em cores, intencionalidades e texturas, desdobrar códigos de movimentos e criar linguagem que fala, revela o Ser e a arte dançantes (COSTA, 2004).

É no mundo vivido que o corpo cria elos entre a beleza da técnica, do como fazer, e da teatralidade, no sentido de buscar formas diferenciadas de exercitar a técnica, como na sala de ensaios/aula, refazendo metodologias de ensino, compreendidas como interfaces pedagógicas para o aprendizado da dança (COSTA, 2004).

Edson Claro provocou esses corpos dançantes nos grupos por onde passou. Corpo que se move e é movido com o outro, que ao dançar a partir de um comando de um movimento corporal do outro se faz presença, se faz sensível. Essa experiência é sinestésica, é sensível e é constituída da identidade humana e da produção de conhecimento que se dá no corpo. Edson Claro, de certa maneira, provocava esse corpo a se educar através da dança.

O ato criador de Edson Claro estava atrelado, na maioria das vezes, ao que ele propunha em seu método. Sobre seu processo de criação alguns entrevistados¹² comentaram que:

12 Marchina dançou para o Grupo Casa Forte e também criou coreografias (final da década de 1970) e Heliana Pinheiro fez parte do Grupo da Dança da USP no início dos anos de 1970.

O processo de criação nunca era fechado. Ele vinha sempre com alguma música, trechos coreográficos pequenos e a partir daí ia montando novos trechos coreográficos com quatro oitos, aí me repassava essas sequências e em cima desses quatro oitos elaborava mais uma outra sequência de movimentos. (Inês Artaxo, 2012). Eu percebia essa criação dele na própria aula. Lá já havia o desenho coreográfico que depois era aproveitado nas coreografias. Eu percebia mais no processo pedagógico de aula, de como ele ensinava esses desenhos coreográficos e depois isso se tornava uma grande coreografia. (Marchina, 2012). No começo ele criava mais com base no que estava com vontade de fazer, ele estava empolgado com determinado tema, com determinada sequência de giros e impulsos, então, às vezes um movimento era o motivo de uma coreografia. Conforme ele foi amadurecendo e foi convivendo com muitos outros coreógrafos deram para o Edson uma vivência de construção da ideia de uma coreografia, não de uma sequência de movimentos agradáveis. [...] Com o amadurecimento de sua dança ele refletia sobre sua experiência com o movimento e esse tempo de reflexão no ato de criar foi se modificando com o passar dos anos. (Eliana Pinheiro, 2012).

O ato de criar abrange a capacidade de compreender e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. A criatividade permite a realização de algo novo, como uma ideia, invenção original, assim como também admite a reelaboração, apuramento de uma ideia ou de algo que já foi realizado.

No processo criativo, a criatividade do sujeito representa as capacidades únicas do ser humano (a criatividade do sujeito enquanto criador), assim como a sua própria criação que é realizada mediante essas mesmas capacidades individuais as quais estão inseridas num determinado contexto cultural (o sujeito criativo enquanto ser cultural). Deste modo, é de considerar que os processos criativos constituem um elemento de interação de dois níveis de existência humana: o nível individual e o nível cultural (OSTROWER, 1997).

Ao criarmos, damos uma forma e uma ordenação a algo. O processo de criar abarca os sentidos culturais peculiares do indivíduo que o realiza, transformando-o e provocando transformações em quem aprecia o que foi produzido (OSTROWER, 1997; SALLES, 2007). A criação em dança ocorre por modos de ordenar frases gestuais, que configuram uma materialidade não verbalizada, e sim conformada no corpo que se move.

Edson Claro valorizava as experiências pessoais e competências específicas de cada um dos indivíduos envolvidos em seus processos de criação. Tal característica nos coloca diante da necessidade de observar de maneira dialógica a diversidade existente nos grupos que ele colaborou como artista-criador e a singularidade de cada um dos envolvidos.

Esse jeito de desenvolvimento do processo criativo pressupõe o de exercício de uma meta-observação enquanto sujeito-grupo o que implica em experienciar momentos de criação, discussão, escolhas, conceituação e reorganização de ideias e ações, estabelecendo coerências individuais e coletivas em que os integrantes faziam dança movendo-se e pensando.

Convém dar voz a outros entrevistados sobre seu processo de criação:

Ele tinha uma influência muito forte da música, suas criações sempre partiam da música e esta influenciava bastante seu processo criativo. A movimentação já era muito pensada, ele já vinha com os desenhos coreográficos praticamente pensados, muito bem estudados e depois ele sabia muito bem o que queria dos desenhos. Uma ou outra movimentação dos bailarinos que lhe despertava interesse ele colocava no processo de acordo com o que esse bailarino lhe dava de movimentação que fosse interessante naquele processo. Mas, no mapa geral ele já vinha com tudo pensado. (Henrique Amoedo, 2012). Falar de Edson é falar do processo criativo dele. O que permeava toda a parte criativa do Edson? Ele era muito emocional e suas coreografias tinham muito disso, desse emocional. Em toda a sua his-

tória de vida da qual eu fiz parte, em seus trabalhos criativos tinha a ver com o estado emocional que ele se encontrava. [...] Outra coisa que influenciava Edson era o estado físico do bailarino. Se ele pegava um bailarino que tivesse grande flexibilidade ele trabalhava em cima dessa possibilidade o máximo que pudesse, mas se o bailarino não tivesse nada disso, fosse um 'brucutu' ele trabalhava em cima dessa referência; ele olhava para a pessoa e com aquele material humano que esse indivíduo apresentasse ele fazia as suas criações. (Edeilson Matias, 2012). Olha, eu não vejo que era nada que fosse construído com o grupo, ele que propunha o movimento, a música, não era uma coisa discutida com a gente, era algo que vinha da criação dele mesmo, ele tinha as ideias, apresentava, a gente aprendia e dançava. O processo dele era muito de criador individual e fazia o grupo dançar o que ele imaginava. Não tenho recordações de situações de criação coletiva, era mais individual mesmo. (Miranda, 2012).¹³

Recorremos a Louppe (1997) para nos ajudar na compreensão desse tipo de criador. Ela pontifica que essa é uma prática desde o Renascimento até os anos de 1980, no entanto, ao criar suas obras, o coreógrafo não está sozinho, não é uma criação solitária como na música, por exemplo, em que o músico cria sua partitura solitariamente na maioria das vezes, em dança, mesmo sendo uma criação que parta exclusivamente do criador, ele precisa do corpo (quer o seu, quer do outro) para materializar sua criação.

A autora citada postula que o ato de compor especializa a organização da arte em um plano lógico e arquitetural e o criador faz suas escolhas, cria elementos composicionais a partir de seus laboratórios em dança, de alguma forma inventa, explora esses elementos numa unidade coreográfica inteira ou num fragmento de obra.

Ao dar forma a suas criações, quer pelo movimento pré-definido, quer pela sua carga emotiva, quer pelas qualidades corporais de seus intérpretes,

Edson Claro possibilitou desafios na sua composição coreográfica a partir do momento em que deu corpo a algo que não existia e conferiu uma existência para movimentos dançados a partir de imagens invisíveis que se tornaram visíveis no ato da criação.

Ele, certa maneira, ao criar (re)inventa o corpo, ou no mínimo, citando Louppe (1997), elege nos corpos já trabalhados uma corporeidade em ressonância com o seu projeto de composição coreográfica.

Nota (In)Conclusiva

Claro rompeu com os preconceitos que tendiam a distanciar Dança, Educação Física e Educação, sendo que sua atuação foi além do equilíbrio entre estas áreas. Ele como professor-artista manteve-se comprometido com a educação e o ensino dessa linguagem cênica atuando também como artista não se desvinculando de sua atividade pedagógica.

Acreditamos que o docente/artista/docente se faz no intercruzamento dos diferentes espaços de formação, informação, criação, produção e difusão do conhecimento da dança, em práticas de interfaces que perpassam a pesquisa, o estudo, a experiência, as práticas artística-estética, que deverão ser constantemente problematizadas, contextualizadas em suas dimensões estéticas, culturais, educacionais, sociais, políticas, econômicas e artísticas.

Ao docente-artista cabe experimentar métodos, técnicas e, ao mesmo tempo, de ser capaz de inventar procedimentos artísticos e pedagógicos, nos quais tanto os conteúdos como os processos são importantes, assim como os resultados que se pode produzir em ato, na ordem do vivido, ainda que provisórios, pois estão atrelados a um dado contexto no qual determinado saber é elaborado.

Pelos dados colhidos a partir das entrevistas e depoimentos, pode-se afirmar que o diferencial

13 Henrique Amoedo juntamente com Edson Claro criou em 1995 a Roda Viva Cia. de Dança.

Edeilson Matias foi bailarino da Acauã e da Gaya Cia. de Dança entre os anos de 1986 a 2000, posteriormente assume a direção artística do Grupo de Dança da UFRN e das companhias Gaya e Roda Viva (2000-2005).

Miranda foi bailarina e assistente de coreografia do Grupo de Dança da FIG e do Casa Forte (1978-1984).

que movia Edson para vida, as coisas que estavam a seu redor motivavam, ou melhor, mobilizavam Edson para a criação. Não quero dizer somente como coreógrafo, mas como ser humano, no que diz respeito a humanidade.

O fato de criar grupos quer em São Paulo, quer em Natal já era sua força motriz e, a partir do grupo que ele fundava, criava o processo de geração das coreografias não precisava ser necessariamente ele o coreógrafo. Cada lugar em que esses grupos foram criados tinha a ver com seu o seu mundo vivido: Sol da Meia-Noite, Casa Forte, Acauã, Gaya, com o contexto em que ele estava vivendo, com suas partilhas, de promoção de abertura de espaços para novos talentos em criação de danças.

Parece conveniente dizer que o Método

Dança-Educação Física proporcionou a professores de Educação Física e atletas que o vivenciaram a se encontrar como pessoas que podiam dançar ou que poderiam ensinar dança. Esses indivíduos, ao fazer aulas do método, de acordo com algumas falas dos entrevistados, sentiam que ali tinha um movimento para a dança na vida deles e isso aconteceu com muitos deles que ainda hoje estão dançando.

Enfim, percebemos ainda no discurso dos entrevistados um Edson Claro que se preocupava não só com o lado artístico da dança, mas com uma dança que também educava. Depoimentos de alguns integrantes dizem ter vivenciado a dança de outra forma, pois esta vivência foi fruto da experiência com essa linguagem artística com um corpo que se educa através da dança. ☆

Abstract: In this text, we seek the traces of the teacher, researcher and artist Edson Claro and his role in the dance scene through the method Dance-Fitness to think about dance in Art and Physical Education. The content of this understanding in reflective notes the importance of Dance-Physical Education Method for creating dance. Part of a qualitative approach under the bias of discourse analysis.

Keywords: *Dance; Dance-Physical Education Method; Memory.*

Referências:

- BOGÉA, Inês. *Figuras da dança*: Edson Claro. Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, São Paulo Companhia de Dança. Documentário 31', direção Inês Bogéa, São Paulo, 2012.
- CLARO, Edson. *Método dança-educação física*: uma reflexão sobre consciência corporal e profissional. São Paulo: Robe Editorial, 1995. 404 p.
- COSTA, Elaine Melo de Brito. *O corpo e seus textos*: o estético, o político e o pedagógico na dança. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: [s. n.], 2004. 228 p.
- DANTAS, Viviane dos Santos. *Consciência e contemporaneidade*: um diálogo a partir dos métodos Edson Claro e Klaus Vianna. 2013. 44 f. Trabalho de Conclusão de Curso Licenciatura em Dança – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.
- GINOT, Isabelle. From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics. *Dance Research Journal*, vol. 42, nº 01. p. 12-29, Summer, 2010.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.
- ORLANDI, Eni P. *Análise do Discurso*: princípios & procedimentos. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2002. 100 p.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 12 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. 200 p.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 6 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- STRAZZACAPPA, Márcia. *Fondements et enseignements des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'état de São Paulo, au XXème siècle*. Tese (Doutorado) – Université de Paris, France, 2000.
- _____. O corpo e suas representações: as técnicas de educação somática na preparação do artista cênico. *Cadernos CERU*, série 2. N. 12, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/75088>

D

RAMATURGIA
LATINO-
AMERICANA

★ A MULHER QUE CAIU DO CÉU, DE VICTOR HUGO RASCÓN BANDA, E AS VOZES QUE NÃO SÃO ESCUTADAS

Manoel Candeias

Graduado em Comunicação Social / Jornalismo pelo FIAM-FAAM Centro Universitário, Mestre em Artes e Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. Professor de História do Teatro Brasileiro na Escola Superior de Artes Célia Helena e no Curso Profissionalizante em Teatro do Teatro-escola Célia Helena.

Inúmeras vozes ressoam dentro e em torno da história de *A mulher que caiu do céu*, texto teatral do mexicano Victor Hugo Rascón Banda (1948–2008), escrito em castelhano, inglês e tarahumara¹, que pode agora ser lido em português, a partir da cuidadosa tradução de Hugo Villavicenzio. Isso não significa apenas que os leitores de nossa língua terão acesso a uma peça de um dos principais nomes da dramaturgia mexicana do final do século XX e início do XXI; significa também que o texto de Rascón Banda ganha, nessa versão, uma nova sonoridade, uma nova voz, que se somará às anteriores. E tal diversidade está estritamente relacionada com as questões de que a peça trata: a incomunicabilidade e a incompreensão entre culturas diferentes.

Escrito em 1999, o texto parte da história real de Rita, uma índia tarahumara, do estado de Chihuahua, noroeste do México, que, inexplicavelmente, apareceu em Kansas City, nos Estados Unidos. Sem compreender seu idioma e sua cultura, os poderes locais a consideraram insana e a internaram em um hospital psiquiátrico, onde ela recebeu seguidas doses de psicotrópicos. Apenas doze anos depois, pela ajuda de Miguel Angel Giner, um desconhecido conterrâneo que vivia na

cidade de Kansas, Rita conseguiu liberdade e foi levada de volta para o México.

Com poesia, alguma ironia e elocuições diretas ao leitor/espectador, Rascón Banda documenta os acontecimentos com sensibilidade, adotando uma perspectiva que valoriza especialmente os contrastes. Tal opção faz a trama alcançar, conforme veremos, uma dimensão universal. O primeiro desses contrastes se anuncia logo no início da peça. Com o palco ainda escuro, uma rádio apresenta, em inglês, propagandas de grandes marcas como Coca-Cola, Ford e IBM, entremeadas de alguns trechos de música e notícias curtas que delineiam as diferenças entre os chamados “primeiro” e “terceiro mundo”: Christopher Reeve recusa-se a filmar o quarto *Superman*; Brigitte Bardot critica os haitianos por comerem carne canina; os Estados Unidos aumentam seu poder bélico para se igualar à União Soviética, enviam tropas para El Salvador, discutem a redução do fluxo de imigrantes e comemoram o sucesso do lançamento da espaçonave Columbia. Enquanto isso, os brasileiros saqueiam lojas por causa da fome, banqueiros nova-iorquinos negociam em torno da dívida mexicana e o papa pede que se reze pelas vítimas da violência, do ódio e da fome na América Latina.

1 Dialetos das tribos indígenas de Tarahumara, do México, também conhecido como rarámuri.

Concomitantemente, a luz começa a se acender, iluminando um palco tomado pela fumaça. Conforme a incidência de luz aumenta, podemos ver Rita, a índia tarahumara, e compreender que é ela quem escuta o rádio. Então, aparecem dois homens com “aparência de zeladores ou enfermeiros de um hospício” (BANDA, 2016, p. 49). Tomam o rádio dela e o desligam, depois andam à sua volta, encarando-a. Então, afastam-se e somem na névoa. Sob um “clima irreal”, o autor apresenta nesta cena uma imagem do principal contraste da peça. A índia, em seus trajes típicos (várias saias brancas sobrepostas e um lenço na cabeça), rodeada por “representantes da medicina”, que não a reconhecem como normal e não compreendem sua cultura, assim como ela parece não compreender a deles. No entanto, como são eles que detêm o poder naquela situação, ela nada pode fazer. Depois dessa atmosfera poética de apresentação, que se fecha com Rita dançando e cantando em tarahumara, inicia-se o crescente conflito que atravessará a trama quase até o final, entre ela e os poderes estadunidenses.

A seguir, em cena intitulada *Quando as palavras são apenas ruído*, a dificuldade de compreensão de ambos os lados torna-se patente. Dois policiais falam com Rita em inglês e ela, com eles, em tarahumara. Tentativa frustrada, um dos policiais vai ao descontrole:

Policial 1 What’s your name? I’m talking to you. What’s your name? (*Rita se afasta um pouco*). Answer me, stupid! (*Rita se afasta mais ainda*). O Policial se aproxima dela e a esbofeteia) Speak up, you bitch. What’s your name? (*Rita foge e esconde-se num canto*). O Policial vai até ela e a levanta com violência. Rita defende-se. Tenta soltar-se. Lutam) What’s your name, you animal! (*O Policial tenta separá-los*)

Policial 2 That’s enough, leave her alone. (*O Policial 2 puxa a blusa de Rita*)

Policial 1 Answer me, bitch! Are you deaf?

Policial 2 Leave her alone. She is mentally retarded.

Os policiais saem da jaula. Rita fica escondida num canto.

Policial 2 What are they gonna do with her?

Policial 1 Tomorrow morning they’re gonna take her to the Psychiatric Hospital in Larned. (BANDA, 2016, p. 52)

Logo se percebe, então, por que Rascón Banda utilizou-se dos diferentes idiomas. Também o leitor/espectador há de oscilar entre a compreensão e a incompreensão das diferentes vozes, podendo sentir, conforme pretendeu o autor, “[...] o conflito e a tortura pela incomunicabilidade” (*Apud* WOODYARD, 2004, p. 143. Tradução nossa). A dificuldade de comunicação da cena mencionada é destacada pelo personagem Giner, que, em grande parte de suas falas, dirige-se diretamente para o leitor/espectador, tecendo comentários ou esclarecendo alguns acontecimentos. Nesse momento, Giner procura ressaltar que os policiais não compreendem Rita, nem ela a eles, afirmando que a índia escuta as palavras, porém “[...] as ouve como se fosse o som da chuva ou do vento [...]” e que, para os policiais, as palavras dela são ruídos, “[...] como a campainha de um telefone, como o miar de um gato, como o rosnar de um cachorro” (BANDA, 2016, p. 51). Considerando-se que um dos cerne da peça é o tema da incomunicabilidade, é possível afirmar que, intencionalmente ou não, a opção do autor por ter a personagem às vezes didática de Giner serve para evitar que a trama seja percebida pelo leitor/espectador apenas como “ruído” – o que faria com que a obra sofresse do problema de má comunicação que retrata.

É importante notar, entretanto, que mesmo Giner assumindo claramente a função de intermediar a relação entre o leitor/espectador e os acontecimentos, até certo ponto da história não se sabe de quem se trata. Apenas na cena 25, denominada *E eu? O que estou fazendo aqui*, ele se apresenta:

Giner. E eu? O que estou fazendo aqui? Eu me chamo Miguel Angel Giner e também estou aqui por acaso. Cheguei nos Estados Unidos para vender artesanato e acabei ficando por aqui. Sou mexicano de Camargo. [...] Estava

fazendo um curso de especialização. Numa dessas aulas, o nosso instrutor, Ted Hamman, falou que sua noiva, Susan Bockrat, tinha conhecido uma mulher muito esquisita no hospital psiquiátrico de Larned. Susan ficou sabendo pela sua amiga Tory Mroz que estava querendo fazer algo para ajudar esta mulher. Fiquei sabendo que essa mulher se chamava Rita. Rita? Pensei, será que é mexicana? (BANDA, 2016, p. 62).

Giner passa, então, a interferir na trama, deixando de ser apenas um narrador, ou *raisonneur*, para se tornar o principal agente da história, sendo responsável pelo destino de Rita e por proferir as palavras finais da obra.

Para além desse movimento, em que Giner assume, aos poucos, o controle dos acontecimentos, há outras características formais que chamam atenção, por contribuírem bastante para dar ritmo e criar uma dinâmica para a peça. Composta por 38 cenas, *A mulher que caiu do céu* tem estrutura episódica, que se alterna entre momentos-chave do enredo, os comentários de Giner e diversos monólogos e canções de Rita. Na maior parte desses momentos em que a índia se dirige para o leitor/espectador, o autor adota um lirismo, que cria uma atmosfera poética e, como é de se esperar desse tipo de construção, permite-nos compreender a personagem em sua subjetividade – não apenas no que diz respeito a seus sentimentos, mas também quanto aos pontos de vista de sua cultura, que claramente se diferencia do ambiente no qual ela se encontra. Na cena XX, por exemplo, enquanto o enfermeiro dorme, ela se levanta e fala:

Rita O homem pode separar a alma do corpo e fazer com que ela suba da terra para o céu à procura de energias. Os sonhos são a vida da alma. A alma sai quando o corpo dorme. Por isso podemos saber os desejos do homem através dos sonhos. Por meio dos sonhos o homem

pode perceber em que estado ele se encontra. Quando a alma sai a passear durante o sonho, às vezes é capturada pelos seres que vivem na água. Então o feiticeiro tem que ir resgatá-la. O Homem que não consegue sonhar fica preso à terra. Alguns sonhos são conversas com Deus. (BANDA, 2016, p. 59).

Esses momentos se contrapõem às cenas dramáticas, de estrutura dialógica, nas quais vemos, em sua maioria, Rita sendo maltratada pela truculência dos policiais ou pela prepotência dos médicos – todos eles tendo como fundamento a incapacidade de estabelecer um diálogo real, de enxergar que Rita pertence a outra cultura. Por essa via, a incomunicabilidade faz *A mulher que caiu do céu* abordar um tema de profunda importância para a obra de Victor Hugo R. Banda, na qual se estruturam “[...] todas as formas possíveis de violência, violência entendida como o primeiro e mais cruel resultado da injustiça”, conforme aponta a atriz, diretora e pesquisadora María Bonilla (2009, p. 190). A injustiça é mais do que evidente, neste caso, já que Rita não pode se defender nem usar de seus direitos. Tal situação é encarada, entretanto, com certa naturalidade pelos médicos, quando são questionados por Giner:

Giner O que ficou fazendo Rita durante esses doze anos?

Médico 2 Realizou um amplo programa de atividades.

Giner Ah, é? Que tipo de atividades?

Médico 1 Group therapy.

Médico 2 Socialização.

Médico 1 She has taken walks.

Médico 2 Participar de corais.

Giner Em que idioma foi feito isso?

Médico 2 Em inglês.

Giner Ela não fala inglês!

Médico 1 We got an interpreter and gave her the opportunity of speaking to someone in her own language.

Giner Em que língua?

Médico 2 Em espanhol.

Giner Essa não é sua língua. (*pausa*) E precisava ficar trancada à chave?

Médico 1 It was for her own safety. She could have gotten lost.

Giner Por que não a encaminharam a outra instituição que não fosse um hospital psiquiátrico?

Médico 2 Como assim? Ela era uma estrangeira ilegal. Quem ia pagar as despesas?

Giner A ficha de Rita está cheia de irregularidades. Nunca recebeu terapia individual. Nunca pensaram em pedir autorização de Rita para ministrar os medicamentos? Por que não explicaram os riscos, os efeitos colaterais desses remédios? Por que não fizeram um exame para determinar se ela tinha capacidade para entender os efeitos da medicação? Vocês não sabiam que tinham a obrigação de encontrar um tutor para responder por ela? Procuraram um juiz para autorizar o emprego de medicamentos?

Médico 1 She was an illegal foreigner. (BANDA, 2016, p. 65).

O trecho demonstra claramente que a internação de Rita não é resultante apenas de uma dificuldade de comunicação, mas também de sua condição de estrangeira ilegal. Nesse caso, como não há quem pague por suas despesas e o diálogo não é fácil, torna-se mais conveniente concluir logo que ela é “*mentally retarded*”, como diz o policial na cena que vimos antes, e mantê-la isolada física e mentalmente dentro de um hospital psiquiátrico. Assim, ao mostrar quão injustos são os motivos utilizados para tentar justificar aquela violenta situação na qual envolveram Rita, Banda escancara algumas questões mais amplas. Daquele caso particular, específico, ele extrai temas de alcance universal. Uma dessas questões diz respeito à condição do imigrante, especialmente no que concerne ao tratamento dado às pessoas do “terceiro mundo” nos países do “primeiro mundo”. Nesse sentido, nós,

brasileiros, estamos na mesma condição de Rita, por sermos também nativos de um país da periferia do capitalismo. E, por uma leitura nossa, reforçada pela afirmação de Giner de que “[...] se você quer realmente conhecer um país tem que visitar seus hospícios” (BANDA, 2016, p. 70), a peça remete ao uso que se faz do discurso científico para controlar aquilo que é indesejado para a sociedade em que vivemos.

Neste caso, não há como ignorar a possibilidade de um paralelo com as teorias de Michel Foucault, em *História da loucura* (2003). Nesse estudo, o filósofo francês revê alguns conceitos psiquiátricos, demonstrando que, a partir do tratamento dos leprosos, na Idade Média, a civilização humana foi, gradativamente, construindo um mecanismo para justificar o isolamento de pessoas que não se enquadram em suas exigências. Muitos dos leprosários construídos pela sociedade medieval seriam utilizados, posteriormente, para tratar portadores de doenças venéreas, “[...] pobres, vagabundos, presidiários e ‘cabeças alienadas’” (FOUCAULT, 2003, p. 6). Por trás desse movimento há, como justificativa, a paulatina construção de um discurso que, com o passar dos anos, abandona o fato de que o louco é apenas outro, diferente da razão, para apoiar-se na ideia infundada de que ele seria a desrazão, e, por fim, o “doente mental”, que precisa ser tratado para conquistar a razão que lhe falta. A maneira como Rafael Haddock-Lobo resume a falta de fundamentos científicos desse mecanismo parece descrever a trajetória de Rita, em *A mulher que caiu do céu*: “O louco foi circunscrito, isolado, individualizado, patologizado por problemas econômicos, políticos e assistenciais, e não por exame” (HADDOCK-LOBO, 2008, p. 62). Para que não se concluísse, então, que esse procedimento trata-se de um mero afastamento daqueles que não correspondem às suas exigências, a sociedade tratou de criar um meio para afirmar que os hospitais psiquiátricos não existem para isolar, mas para cuidar daquelas pessoas que seriam “portadoras de deficiências”, que estariam “doentes”. A construção

desse discurso serve para que a “normalidade” da razão seja reafirmada, já que aqueles que são diferentes dela são considerados doentes e permite, ainda, que a violência que muitas dessas pessoas sofrem e o isolamento a que são submetidas ganhem estatuto de auxílio, porque são descritos como tratamento para curar suas enfermidades. Como diz o policial na cena acima, Rita ficou trancada “[...] for her own safety. She could have gotten lost. (para sua própria segurança. Ela poderia se perder)” (BANDA, 2016, p. 65)

As cenas da peça explicitam essa lógica em diversas outras falas e ao mostrar a falta de hesitação no comportamento dos policiais e médicos. Poderia-se afirmar que há até certo exagero na cegueira desses personagens, mas não nos parece que o autor tenha procurado, com isso, fazer uma simples caricatura, para valorizar a índia frente aos outros. Isso nos parece estar ligado à preocupação que ele demonstra em não deixar dúvidas sobre as forças que estão em jogo na trama. Nesse sentido, os policiais e médicos não têm importância individualmente, até porque na história real, que serve de base para a peça, nenhum deles parece ter interferido para mudar o destino de Rita. Assim, os policiais e médicos, que aparecem quase sempre em duplas, não se expressam como indivíduos, porque são representantes do pensamento que rege o tratamento dado aos imigrantes e aos “retardados mentais” (sendo que, na peça, essas ideias se fundem, já que a imigrante é tida como “retardada mental”). A opção de não explorar possíveis contradições nas atitudes dos policiais e médicos é condizente, portanto, com a história na qual o texto se baseia e coerente com o fato da peça ser apresentada “pela perspectiva” de Giner, que tem uma visão própria sobre o assunto e os personagens. Essa característica reforça também nossa impressão, apontada anteriormente, de que o autor teve o cuidado de evitar que a falta de entendimento retratada no palco se transferisse para a relação com o leitor/espectador. Não por acaso, embora apresente todos os idiomas envolvidos na história, muitas vezes sem tradução, há cer-

tos momentos-chave em que Rascón Banda traduz as falas de Rita. É o que ocorre na maior parte das canções e monólogos da índia, que não são em tarahumara, mas em português (no original são em espanhol, evidentemente) e em duas cenas (XIV e XXVII), em que ela fala em seu idioma, mas o autor insere, ao final da fala, sua tradução.

Muito embora Banda não deixe explícito de que maneira espera que essa tradução seja utilizada, supõe-se que ela deva ser dita em cena, já que o mesmo recurso não aparece em outras falas escritas em tarahumara. Provavelmente, ele pretendeu deixar em aberto para que o encenador decida de que maneira utilizá-la. De qualquer modo, estando a tradução junto da fala da própria índia, como se dela fizesse parte, parece-nos que deva ser feita pela mesma atriz que for interpretar Rita. Assim, não há como apresentar a tradução sem um distanciamento entre atriz e personagem, mesmo que algum encenador optasse por não direcioná-la para o público. Afinal, é a própria atriz quem traduz o que Rita diz, não outro ator ou personagem, como Giner, por exemplo, que poderia fazê-lo com coerência, já que se posiciona, em diversos momentos, entre a trama e o leitor/espectador.

Por características como essa tradução, as canções e as falas narrativas, o texto *A mulher que caiu do céu* poderia ser visto, assim como qualquer obra teatral com recursos épicos, a partir de uma comparação com a estética de Bertolt Brecht, conforme Myra S. Gann (1991, p. 77) sugere, ao comentar sobre algumas peças de Rascón Banda que trariam um “realismo documental”, sem mencionar, entretanto, a quais se refere. Há, porém, diversas outras experiências de epicidade na história do teatro, como o teatro grego, o teatro de rua, o teatro das feiras de Paris, a revista de ano, o teatro político de Erwin Piscator, para elencar apenas alguns exemplos. O último, ressalte-se, antecedeu Brecht no cenário alemão e construiu uma linguagem que derivou de algumas das manifestações mencionadas acima, apresentando características que nos

permitiriam traçar ainda mais paralelos com o texto de Banda, pelo caráter documental, por exemplo. No entanto, parece-nos que, mais importante do que estabelecer uma filiação para a peça, seja compreender seu compromisso em documentar com sensibilidade e clareza um fato indiscutivelmente condenável ocorrido no seio da sociedade contemporânea e que, infelizmente, não se trata de um caso isolado. O drama de Rita parece ser um entre muitos que não são noticiados e, para além disso, simboliza contradições e problemas sociais de nosso mundo que parecem estar longe de serem resolvidos.

Para nós, brasileiros, a semelhança não se dá apenas na maneira como Rita, uma imigrante ilegal do “terceiro mundo”, é tratada em um país do “primeiro mundo”. Ao voltar para o México, Rita não recebe melhor tratamento do que teve nos Estados Unidos – o que sugere que também em seu país ela é um pouco “estrangeira”. Nada muito diferente do que ocorre com as culturas brasileiras não hegemônicas, como as afro-brasileiras e, numa relação ainda mais direta com a peça, as indígenas.

Se no campo temático a peça pode se relacionar tão diretamente com a realidade brasileira, também podemos procurar estabelecer alguns paralelos artísticos. A começar pelo fato de que o texto parte de um caso real, algo que Rascón Banda faz em diversas de suas peças. Por isso, apesar de ser um escritor com reconhecimento por obras diversas, como ensaios, peças teatrais, contos e roteiros para a televisão e cinema, ele sofreu com proibições, censuras e demandas judiciais. (Cf. BONILLA, 2009, p. 190). Num sentido um pouco diverso, desde Martins Pena há, no Brasil, tentativas de se levar acontecimentos reais para a cena, mas o século XIX foi marcado pela censura do Conservatório Dramático Brasileiro, que frequentemente condenava o uso de tal recurso. Ainda assim, podemos vê-lo em obras cômicas como *Os ciúmes de um pedestre* (1845), de Pena, e em diversas revistas de ano, evidentemente, já que o diálogo com a atua-

lidade é uma característica intrínseca ao gênero. No século XX, a fase dos musicais do Teatro de Arena de São Paulo teve as marcantes montagens *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), que levaram à cena os acontecimentos em torno desses dois personagens importantes da História do Brasil. As diversas técnicas utilizadas, com o intuito de criar uma dinâmica e de deixar claro que aqueles eram relatos feitos pela perspectiva dos membros do grupo e não um simples retrato, deram origem ao conhecido Sistema Coringa, de Augusto Boal. Embora possua características complexas e muito próprias, permite-nos um paralelo com *A mulher que caiu do céu*, no sentido de que os autores assumem essa posição de intermediar os fatos, apresentando seu ponto de vista, sua análise dos acontecimentos retirados da realidade.

Já houve, certamente, diversas montagens brasileiras que trabalhavam diretamente com fatos históricos. Porém, uma tentativa de estabelecer aqui uma lista de exemplos desviaria do foco e nos levaria indubitavelmente a cometer injustiça, ao deixar de mencionar criações importantes. Apenas para se ter uma ideia de trabalhos recentes, podemos mencionar a montagem carioca *Os intolerantes* (2014), de Carla Faour e Henrique Tavares, sobre o garoto que foi capturado por um morador de Copacabana, após ser acusado de roubar a bolsa de uma senhora, e, como um exemplo de trabalho mais contínuo, a companhia Pessoal do Faroeste, dirigida por Paulo Faria, em São Paulo. A maior parte de seus trabalhos inspira-se em acontecimentos reais que, de modo semelhante ao que vemos no texto de Banda, possuem certa simbologia e remetem a problemas mais amplos que a particularidade dos casos poderia nos fazer supor. Algumas dessas montagens foram *Os crimes do Preto Amaral* (2006), *Labirinto reencarnado* (2008), *Homem não entra* (2013) e *TempoNorteExtremo* (2015). Há, também em São Paulo, a Cia. Teatro Documentário, fundada em 2006, dirigida por Marcelo Soler. O coletivo pesquisa o gênero teatro documentário, mantendo o compromisso de utilizar apenas documentos

como ponto de partida para a construção de obras não ficcionais, que devem explicitar tal caráter para o público.

Por tudo isso, a bela tradução de Hugo Villavicencio para *A mulher que caiu do céu*, que a revista *Olhares* oferece a seu leitor, traz mais do que a possibilidade de um contato com a obra de um importante autor mexicano. Trata-se da apresentação de um texto que nos diz muito respeito, que faz

soar algumas de nossas vozes – todas elas carregadas de complexas contradições, presentes na história do Brasil e, não nos enganemos, arraigadas nos menores detalhes do nosso dia a dia. Ousaríamos dizer que, a partir do momento em que nos sensibilizarmos para isso, será mais possível pensar em transformações positivas. Porque, como se pode depreender da peça, por trás dos idiomas, que muitas vezes nos separam, é possível escutar vozes que nos aproximam. ☆

BONILLA, María. El teatro de Rascón Banda: injusticia y violencia em tiempos de desorden. *Revistes Catalanes Amb Accés Obert (RACO)*, n. 71, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009. p. 187-198. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146467>

HADDOCK-LOBO, Rafael. História da loucura de Michel Foucault como uma “história do outro”. *Veritas*, v. 53, n. 2, Porto Alegre, 2008. p. 51-72. Disponível em: revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/download/4458/3367

Referências

BANDA, Victor Hugo. *A mulher que caiu do céu*. Trad. Hugo Villavicencio. In: *Olhares*, São Paulo, n. 4, 2016. p. 49-70.
BONILLA, María. El teatro de Rascón Banda: injusticia y violencia en tiempos de desorden. *Revistes Catalanes Amb Accés Obert (RACO)*, n. 71, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009. p. 187-198. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146467>
FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
GANN, Myra S. El teatro de Victor Hugo Rascón Banda: Hiperrealismo

y destino. In: *Latinamerican Theatre review*, vol. 25. N.1 (fall), State University of New York at Potsdam, 1991. p. 77-88.
HADDOCK-LOBO, Rafael. *História da loucura de Michel Foucault como uma “história do outro”*. *Veritas*, v. 53, n. 2, Porto Alegre, 2008. p. 51-72. Disponível em: revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/download/4458/3367
WOODYARD, George. La mujer que cayó del cielo de Rascón Banda: la búsqueda de la justicia. In: *Reflexiones sobre el teatro*. PELLETTIERI, Oswaldo (Ed.). Buenos Aires: Galerna, 2004. p. 141-147.

★ A MULHER QUE CAIU DO CÉU

Victor Hugo Rascón Banda

Tradução: Hugo Villavicenzio

Personagens

Rita

Policial 1

Policial 2

Médico 1

Médico 2

Intérprete

Jacinto

Eduardo Salmón

Giner

1. Dimensão desconhecida

Escuridão. Alguém liga um rádio e escuta-se em inglês um comercial de Coca-Cola, seguido de um trecho da canção Imagination, de Laura Branigan. Depois, ouvimos as vozes alternadas de um homem e uma mulher lendo notícias:

- Fernando Valenzuela will be pitching today in the game against the Bravos.
- A Bulgarian spy is caught in the United States with nuclear secrets.
- In New York five hundred bankers stall 8,432 million dollars front the Mexican debt. Only interests will be paid.
- Christopher Reeve declines filming the fourth Superman movie.

Escutamos um trecho da canção Lady Lady, de Joe Espósito, depois um comercial da Ford. Voltam as vozes dos locutores enquanto a silhueta de uma

índia tarahumara que está ouvindo um rádio a pilha vai perfilando-se lentamente. Ela é Rita.

- The spacecraft Columbia successfully took off. The astronauts speak live from outer space.
- Necessary to sing in different languages, says RCA Victor.
- The rebel offensive grows in El Salvador. The United States Army backs up the Salvadorean Army.
- French actress Brigitte Bardot criticize Tahitians for eating dog meal.
- Looting in Brazil's stores. The ghost of famine runs through the country.

Entra um comercial da IBM e a canção Romeo, de Donna Summer. A luz continua aumentando. Do nevoeiro surgem duas silhuetas ameaçadoras que vêm do fundo e pouco a pouco vão ficando ní-

tidas. São dois homens com aparência de zeladores ou enfermeiros de um hospício. Eles se aproximam lentamente da mulher. Continua o noticiário.

- In Vienna, Pope John Paul II asks people to pray for the victims of violence, hate and famine in Latin America.
- The United States rearmament is due to equal the power of the USSR says Ronald Reagan.
- The Third World's poverty makes the United States commerce go berserk.
- Pete Wilson assures that the flow of immigrants will be reduced due to the new Simpson Law. Riots in Los Angeles. Oppositions to this Law.
- Mexicans living abroad do not feel less than the natives, says Ivan Sisniega, after winning the United States Pentathlon National Championship.

Uma atmosfera irreal é criada pela névoa e pela iluminação. Os dois homens se aproximam da mulher, tiram-lhe o rádio e o desligam. Os homens encaram a mulher enquanto caminham em volta dela. Agora a vemos melhor. Ela veste roupas tarahumara. São várias saias brancas sobrepostas e ela usa um lenço na cabeça. Os homens retiram-se desaparecendo na névoa. A mulher canta movimentando seu corpo de forma cadenciada.

2. A canção de Rita

Muni sehuá, muni sehuá
Sehuala co, sehuala cho,
Tosana to, tosana le,
Sahuato, sahua la na ba.
Sohueli, sohueli,
Sehuala co,
Sehuala cho, sehuala cho
Tojó, saná, gahuimoba,
Tojó, saná.

Da névoa surge Giner. Ele fica observando Rita.

3. Quando as palavras são apenas ruído

Perto de uma grade, dois policiais conversam enquanto jogam cartas e bebem cerveja. Rita está atrás da grade, ainda veste roupas tarahumara. Ela está à espreita, como um bicho, porém serena, forte e saudável. Giner observa a cena de longe.

Policial 2 It was in Ulysses.

Policial 1 I thought it was in Kansas City.

Policial 2 Several neighbours called the police.

Policial 1 They always called the police, for everything.

Policial 2 A strange woman was crossing the gardens that belong others.

Policial 1 Where was she arrested?

Policial 2 In Mayne and Springfield.

Policial 1 Drunk?

Policial 2 No.

Policial 1 Doped?

Policial 2 The physician didn't find anything. But, who knows?

Policial 1 What did you observe?

Policial 2 She was kind of strange.

Policial 1 Strange?

Policial 2 Kind of lost.

Policial 1 Doped people are always like that.

Policial 2 She was like absent.

Policial 1 They're all the same.

Policial 2 When we got there, her head was in a trash can. She's crazy.

Policial 1 She was going through the garbage can looking for something.

Policial 2 She attacked us when we tried to arrest her, defending herself with teeth and nails, like a wild animal. Look at her clothes.

Policial 1 They look like a hippie's.

Policial 2 She's got lots of skirts, one on top of the other. We thought she was an Apache, but no...

Policial 1 Look at her face.

Policial 2 She's frightened.

Policial 1 She has oriental features.

Policial 2 She's not Chinese.

Policial 1 Could she be from Vietnam?

Policial 2 They brought somebody from Vietnam and they couldn't understand each other.

Policial 1 In California there are Koreans all over the place. She must be Korean.

Policial 2 Or Japanese.

Policial 1 Turkish, maybe Eskimo! She's Eskimo. Do you remember the film with Anthony Quinn? She's Eskimo!

A cena fica congelada enquanto Giner dirige-se ao público.

Giner Vocês entendem o que dizem estes homens? Provavelmente alguém entende porque frequentou uma escola bilíngue quando criança. Mas, esta mulher não entende o que eles estão falando nessa língua esquisita. Ela escuta. Escuta as palavras porém as ouve como se fosse o som da chuva ou do vento, como a buzina dos autos ou o ruído da cidade. Não compreende que estão falando como a encontraram numa cidade de Kansas, procurando comida nas latas de lixo durante a madrugada. Não compreende que, para eles, é uma *alien*, uma estrangeira, *illegal alien*, uma estrangeira ilegal. E que ninguém sabe como nem de onde ela veio. Porém esta mulher percebe que estão falando dela, porque eles a olham enquanto falam. Pelo tom de voz deles, ela percebe o desprezo, ela sente isso, ela percebe, mesmo não entendendo o que eles falam. Os sentimentos não precisam ser traduzidos.

Os policiais se aproximam de Rita e dão umas voltas em torno dela observando-a. Ela segura nas grades e grita.

Rita Chisiani patro nai? Tamirewe machinia. Nije keni biria olaa. Nije ko'aame aa iyena chopi siminalini raramuri tuga. Weni buwelua. Ke te basiki tamiruga. Piri tumu tami olanili? Rikuli muchua? Ketimuakeé? Tami anesi priritomo naki? Chusia tomi iyera? Tami mu milisaga

wenimi chaolama. We wani juni. Chigorigacho natota mala. Sitii chabochi! Sitii! Sitii...!

Giner Eles também não entendem o que ela grita. Mas percebem que ela está revoltada por ter sido forçada a entrar na jaula. Que ela quer ir embora, que estão sendo insultados. Mas não sabem exatamente o que ela está falando. Assim como vocês também não sabem. Para eles essas palavras são ruídos. Como a campanha do telefone, como o miar de um gato, como o rosnar de um cachorro. Não entendem porque ela está reclamando de ter sido enjaulada. Não entendem que está perguntando o que eles querem fazer com ela. Não entendem que ela grita malditos, malditos, malditos.

Policial 1 Any identification?

Policial 2 None.

Policial 1 What's her name?

Policial 2 We don't know.

Policial 1 Why didn't they force her to say her name?

Policial 2 She doesn't speak English.

Policial 1 Ah, no?

Policial 2 No.

Policial 1 Let's see if doesn't want to.

Os policiais entram na jaula e se aproximam de Rita.

Policial 1 What's your name? I'm talking to you. What's your name? (*Rita se afasta um pouco*) Answer me, stupid! (*Rita se afasta mais ainda. O Policial se aproxima dela e a esbofeteia*) Speak up, you bitch. What's your name? (*Rita foge e esconde-se num canto. O Policial vai até ela e a levanta com violência. Rita defende-se. Tenta soltar-se. Lutam*) What's your name, you animal! (*o Policial tenta separá-los*)

Policial 2 That's enough, leave her alone. (*o Policial 2 puxa a blusa de Rita*)

Policial 1 Answer me, bitch! (*pausa*) Are you deaf?

Policial 2 Leave her alone. She is mentally retarded.

Os policiais saem da jaula. Rita fica escondida num canto.

Policial 2 What are they gonna do with her?

Policial 1 Tomorrow morning they're gonna take her to the Psychiatric Hospital in Larned.

4. As coisas acontecem por acaso

Giner Tudo acontece sempre por acaso. Este é o Hospital Psiquiátrico de Larned, Kansas. Fica a duzentas milhas de Kansas City. Em 1993, houve um plano de dar alta a 5 pacientes que tivessem ficado por mais de 5 anos no hospital. Era um programa do Kansas Advocacy and Protection Service. Consistia em liberar esses pacientes proporcionando-lhes assistência social e jurídica. Foi realizado um sorteio e uma das pacientes escolhida foi uma estranha mulher de cinquenta anos. Depois, Tory Mroz, a jovem responsável pelo programa, foi visitar essa mulher. A primeira coisa que descobriu ao revisar o expediente dela foi que mesmo depois de dez anos de reclusão ninguém sabia quem era essa mulher. Nem de onde ela vinha, nem que língua ela falava. "Oh my God" foi o comentário de Tory Mroz.

5. As duas Ritãs

Médico 1 What is your name?

Rita ...

Médico 1 Do you speak English?

Rita ...

Médico 2 (*com sotaque*) Você fala espanhol?

Rita Não.

Médico 2 Sim, fala espanhol.

Rita Não.

Médico 1 Where are you from?

Rita ...

Médico 2 De onde você vem?

Rita De cima.

Médico 1 What did you say?

Rita ...

Médico 2 De onde você vem?

Rita Lá de cima.

Médico 1 Lá de cima? (*para o seu colega*) Lá de cima?

Médico 2 Above. Up... Você vem de arriba?

Rita Sim.

Médico 1 Did you fall from the sky?

Rita ...

Médico 2 Você caiu do céu?

Rita Sim.

Médico 1 Are you sure?

Rita (*mexe a cabeça afirmativamente*)

Médico 1 That's impossible. This woman is lying.

Médico 2 Você veio de onde?

Rita Do céu.

Médico 2 Do céu?

Rita É.

Médico 2 Você é mexicana?

Rita Não.

Médico 2 Are you chicana?

Rita ...

Médico 2 Você é chicana?

Rita Não.

Médico 2 Você é apache?

Rita Não.

Médico 2 Você é filipina?

Rita Não.

Médico 2 Você é coreana?

Rita Não.

Médico 2 Você é vietnamita?

Rita Não.

Médico 2 De onde você é?

Rita Lá de cima. Arriba.

Médico 2 Arriba? (*para o colega*) Do you remember the song?

Médico 1 What song?

Médico 2 "Ay arriba y arriba! Yo no soy marinero por ti seré." Do you know this song?

Médico 1 Yes, but I don't understand the song.

Médico 2 Arriba is above.

Médico 1 Are you sure?

Médico 2 Yes. This woman came from "arriba", "lá de cima". She came from Canadá.

Médico 1 Oh, yes. It's true.

Médico 2 (*para Rita*) Did you come from Canadá?

Rita ...

Médico 2 Você veio do Canadá?

Rita Não. Não. Não do Canadá. Lá de cima. Do céu. É.

Médico 1 Oh, my God.

Médico 2 Como é que você se chama?

Rita Rita.

Médico 1 Rita?

Médico 2 Qual é seu sobrenome?

Rita Rita Quintero.

Médico 1 Fine. Rita Quintero.

Rita Rita Carrillo.

Médico 1 Carrillo? You said Rita Quintero.

Rita Rita Quintero.

Médico 2 Você não se chama Rita Carrillo?

Rita Rita Carrillo.

Médico 1 Rita Carrillo or Rita Quintero?

Rita Rita Quintero.

Médico 1 I don't understand.

Médico 2 Let me try. Você é Rita Quintero?

Rita Sou.

Médico 2 Você é Rita Carrillo?

Rita Sou.

Médico 2 Você é duas Ritas?

Rita Sou.

Médico 2 Duas Ritas?

Rita Sou.

Médico 1 (*para o colega*) Do you see? Two personalities.

Médico 2 Right. This woman has two personalities.

Médico 1 This is a case of schizophrenia.

Médico 2 Yes, schizophrenia and mental retard.

6. A segunda canção de Rita

Eu suporto o frio da noite
Dou risada da terra gelada.
Às vezes eu acho

Que a escuridão

Não vai acabar nunca.

E que as forças do mal

Vão conseguir ganhar

Vou seguindo as pegadas

Do Chapeyó e do Monarco

Fico perto e fico longe

Das três cruzes

Que são as chaves

Que abrem as portas

De cada um dos três andares do céu.

7. Os psicotrópicos

*Os médicos caminham em volta da jaula de Rita,
carregam pranchetas para fazer anotações.*

Médico 2 Any other problem?

Médico 1 Her bizarre outfit.

Médico 2 Bizarre?

Médico 1 Her strange clothes. She insists on wearing several skirts, one on top of the other. And she does the same with her sweaters. (*lentamente vão passando a falar em português*)

Médico 2 Ela deveria usar uniforme e colocar pijama para dormir.

Médico 1 Mas ela insiste em se vestir sozinha, em não botar sapatos e em ficar com essa roupa de dia e de noite.

Médico 2 Ela tem que tirar essa roupa e dormir como gente normal.

Médico 1 Ela tem sérios problemas com o tempo, está desorientada. Não sabe que dia é hoje, nem o mês nem o ano.

Médico 2 Os remédios podem ajudar a melhorar o seu senso de orientação.

Médico 1 Sofre de desorganização mental e alucinações constantes. Tem delírios de grandeza. Acredita ser Deus.

Médico 2 Coitada dessa mulher. Temos que lhe administrar medicação urgente.

Médico 1 É evidente que se trata de um caso de psicose. Sua memória anda muito fraca.

Médico 2 A medicação vai ajudar a melhorar o processo mental.

Médico 1 Ela tem problemas de higiene.

Médico 2 Temos que obrigá-la a tomar banho e trocar de roupa todos os dias. E a escovar os dentes.

Médico 1 Eu acredito que o quadro de socialização prejudicado que ela apresenta é produzido pela falta de estímulo verbal.

Médico 2 Então, tem que ser orientada e monitorada. Temos que programar suas atividades de socialização. Ela tem que fazer caminhadas, ter aulas de ginástica, cantar, participar de corais. Fazer terapia ocupacional, participar de reuniões de grupos de amigos. Ela tem que ter um enfermeiro sempre ao lado dela.

Médico 1 Sofre de frequentes estados depressivos.

Médico 2 Para isso temos os psicotrópicos.

Médico 1 Lexotan?

Médico 2 Ótimo.

Médico 1 Navane?

Médico 2 Esse e todos os outros, também. Não esqueçam de ministrar Lithium.

8. Rita por fora

Rita está sentada em um pequeno banco. Permanece imóvel e serena, distante do olhar de todos.

Giner Rosto oriental, tez acobreada, olhos rasgados como os das etnias da Mongólia. O seu estranho idioma se assemelha ao japonês, nos aspectos fonético e sintático, portanto deve pertencer ao mesmo padrão linguístico. Sua estatura e compleição é semelhante à dos aborígenes da Nova Zelândia, mesmo sendo seus cabelos lisos e não crespos como os supracitados. Possui dentes brancos e fortes, sem cáries, como se tivesse feito aplicações de flúor e usado dentifrícios modernos. Mãos duras e calejadas devido ao trabalho. Pés grandes e toscos que nunca usaram sapatos. Demonstra grande resistência à dor. Dorme em excesso, mas é ca-

paz de permanecer imóvel e impassível durante dias e noites. Pulso agitado, coração forte, bons pulmões, pele suave, extremidades regulares. Espera pacientemente, mas, algumas vezes, demonstra agressividade e angústia. Olha constantemente para o céu. Apresenta aparência dócil e tranquila, porém, quando fica enfurecida é capaz de render três enfermeiros. Quando sente-se agredida torna-se perigosa. Raça muito primitiva. Parece vinda da idade da pedra. De noite canta para a lua.

9. A Terra parece uma “tortilla”

Rita Os mais velhos contaram isso para meus pais e para os pais deles, depois nossos pais contaram para nós como é a Terra. Falaram que a Terra é redonda como uma “tortilla” ou como um tambor. Falaram que lá onde fica a beira ficam os moradores dos confins. Ali fica a beira do mundo, falaram que dali não dá para ver mais nada. Esse céu todo azul que a gente vê lá em cima, falaram que é como uma casa que nos protege. Lá bem na beirada, eles falaram que tem umas colunas. Falaram que as colunas são de ferro e que servem para que o céu não despenque. Se alguém chegar além de onde ficam as colunas, eles falaram que poderia subir ao céu. Falaram que aquele que é o Pai está lá em cima e que o encontraremos lá onde ficam as colunas. Desse jeito falavam meus pais. Desse jeito viviam, com esses conhecimentos, porque assim tinha sido contado pelos que viveram antes. A palavra daquele que é o Pai é o que existiu primeiro. É por isso que eles falavam desse jeito e desse jeito contavam.

10. Today is Monday

Médico Me.

Rita Me.

Médico You.

Rita You.

Médico Me and you.
Rita Me and you.
Médico Ok! Ok!
Rita O kay?
Médico Yes. Okay. Today is Monday.
Rita ...
Médico Monday. The first day of the week.
Monday.
Rita ...
Médico Mon day. Repeat after me. Mon day.
Rita ...
Médico Monday, It's easy. Mon day.
Rita Day?
Médico No. No. Join the words. Monday. Today is
Monday.
Rita Monday.
Médico Good. Very Good. But tomorrow is
Tuesday. Repeat with me Tuesday. Today is
Monday, tomorrow Tuesday.
Rita Day.
Médico Tuesday.
Rita Monday?
Médico No. Tuesday.
Rita No. Tuesday.
Médico Yes, yes, Tuesday.
Rita Yes, yes. Tuesday.
Médico Yes!
Rita Yes!
Médico What day is today?
Rita Day.
Médico What day?
Rita What day?
Médico Today.
Rita Today?
Médico Yes, yes. Today.
Rita Yes. Today.
Médico No, no.
Rita No?
Médico Today is Monday. Do you understand?
Rita Yes.

Médico Ok. Ok. What is today?
Rita Yes.
Médico No. Say Monday.
Rita Say Monday.
Médico Oh, my God.
Rita God?
Médico God. Yes. God is in the sky. (*o médico
aponta para o céu e Rita olha para o céu*)
Médico Do you know who God is?
Rita God?
Médico Yes, God. Where is God?
Rita Monday.
Médico Oh, no.
Rita No?
Médico No, Rita, no.
Rita God.
Médico God!
Rita Tuesday.
Médico No, please.
Rita Yes!

11. Ser estrangeiro

Giner Deixar sua casa. Amanhecer numa terra
estranha. Não reconhecer as coisas, os sons,
os aromas. O frio é mais intenso porque che-
ga até a alma. A sede não se aplaca nem com
água nem com vinho, porque não é água nem
vinho o que o corpo pede. As palavras não
fazem nenhum sentido nem têm significado
algum porque não são essas as palavras que a
gente quer ouvir. As coisas parecem conhe-
cidas, mas não são as mesmas. Este sol não é
o mesmo sol que ficou lá longe. É mais triste.
Não esquenta. Parece que ele não sai para to-
dos. Esta lua é outra lua. Pálida. Alheia. Lua fria
e estranha. O que dizem essas vozes? De onde
vêm todos esses sons? Para onde vai toda essa
gente? Para que deuses eles rezam? Qual é a
lei desta terra? Onde ficaram os rostos conhe-
cidos? A gente quer se lembrar deles e não
consegue. Começam a desbotar na distância.

Abre um buraco no peito. Falta alguma coisa no nosso corpo. Que dor na alma. Que tristeza infinita. O forasteiro em terra estranha é uma erva arrancada pela raiz que vai morrendo lentamente sem encontrar o seu lugar. Feito um animal selvagem, perdido nas montanhas sem encontrar refúgio. Feito uma alma errante, sem paz nem sossego.

12. Eu sou Deus

Médico You can't get out. You can't go outside. You don't speak English. You can't leave. The door has a key, for your security. But each day, you will attend a group therapy in this pavillion. Now, you will take this pill.

O Médico se aproxima de Rita com uma pílula e um copo de água na mão. Rita olha a pílula. O Médico aproxima a pílula da boca de Rita.

Médico Open your mouth. Please, open your mouth.

O Médico separa os lábios de Rita e lhe introduz a pílula na boca. Depois lhe dá o copo de água.

Médico Fine. And now drink some water. Drink this water, please.

Rita apodera-se do copo e bebe toda a água. Depois devolve o copo ao Médico.

Médico Ok, Rita. You are a good girl. Make a promise. You will take a pill every day. Ok? Forever.

Rita Yes.

Médico Very good. Forever. Ok. Forever.

Rita Forever?

Médico Yes. Forever.

Rita (*Rita aponta para o copo*) Isto é forever?

Médico Forever. You are sick and you need this pill, many pills.

Rita Forever.

Médico Maybe, someday, you will be fine.

Rita Forever.

Médico Ok.

Rita Monday.

Médico Monday?

Rita God.

Médico What happened with God?

Rita Forever.

Médico Forever. God. What's on your mind?

Rita God. Forever.

Médico God is forever?

Rita Yes. Yes.

Médico Ok. God is forever.

Rita Tuesday.

Médico No, no. Today is Friday, not Tuesday.

Rita God forever. Me.

Médico You?

Rita Me God. Me God.

Médico What did you say?

Rita Me God.

Médico Are you a God?

Rita Yes.

Médico Are you sure?

Rita Yes. Yes.

Médico Oh. Poor woman. You are crazy.

13. Terceira canção de Rita

Chorando com o biquinho aberto
Eles querem comer uma minhoca
Eles estão chorando quietinhos,
Os filhotes do pica-pau.
Estão chorando lá em cima.
Lá em cima no topo da montanha.

14. Rita por dentro

Rita está de pé sobre uma mesa, iluminada como uma estátua. O Médico fala para o público descrevendo-a.

Médico 1 Os exames sorológicos apresentaram-se negativos para as reações de Wasserman e Meinicke. A contagem hematológica revelou 5.980.000 de células vermelhas e 7.550 células brancas por milímetro cúbico.

Médico 2 (*em off*) Tempo de coagulação do

sangue, segundo a escala Russel, 5 minutos. Sangramento 2,7 minutos. A urina apresenta aspecto turvo, consistência fluida, cheiro “sui-generis”, coloração 3 de Voguel, sedimentação nebulosa, reação ácida e densidade de 1,020, uréia 22 gramas, ácido úrico 0,41, fosfato ph 1,87, cloro 14,0. Os índices urinários e a urobilina estão muito elevados. Existe uma acentuada desproporção entre o tamanho do crânio e da face. O diâmetro naso indiano mede 7 polegadas, excedendo a medida normal. O contorno ósseo da abóbada encontra-se no pólo externo, à altura do ínio, onde encontramos uma exagerada protuberância do occipital externo que por sua vez, apresenta perfuração produzida pela cunha interna. Observamos também que a largura dos ossos da calota é de ¼ de polegada nessa área; confluem nesta região os correspondentes grandes seios venosos e a meninge dura que configuram a base do herófilo. A sutura e os sulcos vasculares são pouco evidentes, mesmo quando a sombra difusa da região tempo-parietal indica uma ligeira hipertensão do líquido. O fundo da cavidade orbitária é estreito e seu ângulo de abertura agudo, isto sugere que o volume do lóbulo parietal é escasso. A sela túrcica apresenta formato normal, mas a distância entre os clinóides médios e posteriores é excessiva.

Rita Bitichi ni ku siminale! – Quero ir para a minha casa.

Médico What do you say?

Rita Chisia ni nai ati? – Por que estou aqui?

Médico She’s a little obsessed. We will continue in the next session.

Rita Piri tumu naki kitira? – O que vocês querem de mim? Tamirewe machinia! – Deixem eu ir embora!

15. Se não existisse o Sol

Rita veste uma camisa de força. Um enfermeiro coloca a bandeja de comida no chão, fora da jaula.

Rita O Sol está condenado a caminhar sempre. Se

ele deixa de cumprir sua obrigação, o mundo acaba. Se não existisse o Sol as plantas não viveriam, nem os animais, nem mesmo você. Ele alimenta a todos. É ele quem todo dia nos dá vida, por isso, ele é o Pai. A dança do Rutuburi é a dança de Deus. Na dança do Rutuburi você fala com Deus. Os brancos não dançam o Rutuburi. Os brancos não dançam o Rutuburi. Nunca fazem uma oferenda a Deus quando desejam comer alguma coisa.

16. Tenho seis mil filhos

Os Médicos observam Rita com atenção. Eles a rodeiam e se entreolham. Fazem reflexões e conjecturas. Suspiram preocupados. Mudam de lugar para melhorar seu ponto de vista. Pensam, meditam. Rita os olha de soslaio. Está desconfiada. Enquanto espera inquieta, finge calma e tranquilidade. Um dos Médicos tira um maço de cigarros, pega um e oferece outro ao colega.

Médico 1 Cigarette?

Médico 2 Yes. Thank you.

O Médico 2 pega um cigarro. O Médico 1 acende o seu cigarro e oferece fogo para o Médico 2. Rita fica esperando que ofereçam um cigarro para ela. Eles não percebem, soltam grandes baforadas de fumaça e continuam observando-a com muita atenção.

Rita Um cigarro?

Médico 1 What did say?

Médico 2 She say cigarro.

Médico 1 Cigarro... maybe she say cigaret.

Médico 2 Cigarette.

Rita Cigarette.

Médico 1 Do you want a Cigarette?

Rita Yes.

Médico 2 You can’t smoke.

Médico 1 Later on. Now it’s not possible.

Médico 2 Answer our questions and you can smoke.

Rita Yes.

Médico 1 Are you married?
Rita Yes.
Médico 2 Do you have children?
Rita Yes.
Médico 1 How many children do you have?
Rita Cigaret.
Médico 2 No, no. Do you have a son?
Rita No.
Médico 2 Do you have two sons?
Rita No.
Médico 1 (*mostra três dedos*) Three sons?
Rita No.
Médico 2 How many do you have?
Rita Yes.
Médico 1 How many?
Rita Many.
Médico 2 Five? Ten?
Rita No.
Médico 1 More?
Rita Yes.
Médico 2 Fifteen?
Rita No.
Médico 1 Twenty?
Rita No.
Médico 1 More than twenty?
Rita Yes.
Médico 2 That's impossible.
Médico 1 No, it is possible. In some tribes, woman
have many children.
Médico 2 Do you have fifty sons?
Rita No.
Médico 1 More than fifty?
Rita Yes.
Médico 2 One hundred?
Rita No.
Médico 1 More?
Rita Yes.
Médico 2 Oh, no. One thousand, maybe?
Rita No.

Médico 1 More?
Rita Yes.
Médico 2 Six thousand?
Rita Yes.
Médico 1 Are you sure? Six thousand?
Rita Yes.
Médico 1 Do you have six thousand children?
Rita Yes.
Médico 2 (*para o colega*) This patient is megalomalous.
Médico 1 She suffers from Delusion of Grandeur.
Médico 2 Yes, It's a variant of schizophrenia.
Médico 1 She needs more psycotropics.
Médico 2 Loxatine?
Médico 1 And Navane and Thorazine.
Rita Cigaret.

Os Médicos a olham com furia.

Médico 1 Go to hell!

17. Quarta canção de Rita

Rutuburi daqui pra lá
Muitos, todos, braços cruzados.
Rutuburi daqui pra lá
Muitos, todos, braços cruzados.
Certamente um belo homem.
Certamente um belo homem.

18. Eu sou Deus e eu sou o Diabo

Um Intérprete fala com Rita enquanto um Médico observa.

Intérprete Do you speak Spanish?
Rita ...
Intérprete Voce fala espanhol?
Rita ...
Intérprete Você está me entendendo?
Rita O que você quer?
Intérprete Então, você fala espanhol.

Rita Não.

Intérprete Mas, você entende o que estou falando.

Rita Um pouco.

Intérprete Eu sou Jimmy López. Você quem é?

Rita Rita.

Intérprete Rita do quê?

Rita Rita Carrillo.

Intérprete De onde você vem?

Rita Da minha casa.

Intérprete Onde fica a tua casa?

Rita Lá em cima.

Intérprete Você tem documentos?

Rita Que documentos?

Intérprete Passaporte, Green Card, Cartão de crédito. Você sabe.

Rita Não sei.

Intérprete Você é imigrante?

Rita Não.

Intérprete Você é clandestina?

Rita Não.

Intérprete Você é mexicana?

Rita Não.

Intérprete Você é índia?

Rita Eu Tarahumara.

Intérprete O que é Taramara?

Rita Tarahumara lá de cima.

Intérprete Como é que você chegou aqui?

Rita Lá de cima.

Intérprete Lá em cima fica o céu.

Rita Eu caí do céu.

Intérprete Isso não é possível.

Rita Caí do céu.

Intérprete Você está enganada.

Rita Eu Deus.

Intérprete Você não é Deus.

Rita Eu Diabo.

Intérprete Também não é nenhum Diabo.

Rita Eu Deus e Diabo. Ayena tso rarámuri cabé jeréame ke maciga cu riká ju wicimoba ajaré

otsérame aré ki yurere tso kere ewenowa.

Intérprete This woman suffers from hallucinations and false Beliefs. She is not from Mexico. She speaks a dialect from Nicaragua.

19. A melhoria de Rita

Rita está na sua jaula. Aparenta tristeza, depressão e ausência. O Médico 1 a observa.

Médico 1 The patient suffers from involuntary hand trembling; side effects from the psychotropics.

Vozes Administrar Stelazine e Artane em doses iguais. Também apresenta nuvens na córnea, o que pode ser efeito colateral da aplicação de Thorazines. Mas por enquanto é melhor continuar ministrando, não suspendam. Depois vamos conferir se os efeitos colaterais continuam. A paciente realizou 50% das atividades. Assistiu a 50% das aulas. Estabeleceu contato com uma pessoa em cada sessão e respeitou as regras estabelecidas durante noventa dias. Todas as dinâmicas terapêuticas foram feitas em inglês e resultaram em melhoras efetivas. Ela já consegue falar Yes, Not e Cigaret.

20. O que são os sonhos

O enfermeiro que toma conta dos pacientes adormeceu sentado numa cadeira. Rita está dormindo no chão, ao lado de sua cama que está vazia. Rita acorda e se levanta, fica observando o enfermeiro dormir.

Rita O homem pode separar a alma do corpo e fazer com que ela suba da terra para o céu à procura de energias. Os sonhos são a vida da alma. A alma sai quando o corpo dorme. Por isso podemos saber os desejos do homem através dos sonhos. Por meio dos sonhos o homem pode perceber em que estado ele se encontra. Quando a alma sai a passear durante o sonho, às vezes é capturada pelos seres que vivem na água. Então o feiticeiro tem que ir resgatá-la. O

Homem que não consegue sonhar fica preso à terra. Alguns sonhos são conversas com Deus.

21. Diagnósticos

Rita fala em tarahumara. Em contraponto os Médicos fazem o diagnóstico de Rita.

Rita Ayena tso raramuri cabé eperéame
Ke maciga cu riká ju wicimoba
Ajaré otsérame aré ko yurere
Tso kene ewenowa
Kene ewenowa ewenowara tso aré
Eci ko kene ewenowa tamí ruiye
Curegá ju wicimoba

Médico 1 Improves orientation.

Médico 2 A systematic delusion.

Rita Wicimoba ko citúrame ka rua
Mapuregá biré reme o mapuregá
Biré rampora citúrame.

Médico 1 Time desorientation.

Médico 2 Delusion of grandeur.

Rita Ami suwe ka rúa, mapu jonsa
Suwé ju, mapukite je anié
Ajaré retewi naka eperéame.

Médico 1 Impaired thinking process.

Médico 2 Points to the sky.

Rita Suwé eperéame aniríame ke,
Mapuré naka eperéame sisáa.

Médico 1 Logic thought flow.

Médico 2 Attends mess group.

Rita Jenai wicimoba ko mi suwé,
Mapa jonsa ke maci ka ruá
Animá ko, jepuná wicimoba ko,
Ma ta ré pá retewá siyóname,
Mapuregá geporíka ruá á.

Médico 1 Lacks proper verbalization.

Médico 2 Social stimulation.

Rita Mi suwé be pa mapugoná bi jonsa
Suwé ju, ecigoná tónes rua.

Médico 1 Ward activity.

Médico 2 Depressed mood.

Rita Wenomí tóneame ka ruá epuná mapú re pá
cukú, kite ke wicimea

Médico 2 Chemiotherapy.

Rita Mapuré a simírusua ka mapwgoná
Tona jawi aminá,
A ga' rá mo' enabo ruá.
Aminá simíroka aminá ré'pá
Mapu aorúame atikibi,
Naka korika simíroka

Médico 1 Millien Therapy.

Médico 2 Tardive dyskinesia.

Rita Onorúame ko ré pá atigá rua,
Nori ane riwiboa ruá ecigoná
Mapugoná tona jawui.

Médico 1 Delusional grandeur type disorder.

22. Taramara

Giner A mulher sempre repetia uma palavra. Taramara. Taramara. Foi então que Tori Mroz falou com Susan Bockrat que trabalhava na Western Missouri Legal Aid de Kansas City. Tori queria que Susan a ajudasse a descobrir o significado dessa palavra esquisita. Taramara. Susan, que era de Arizona, teve uma intuição, lembrou que no México existia uma tribo chamada Tarahumara. Lembrou de Eduardo Salmón que morava em Phoenix. Ele era professor, filho de pais tarahumaras que tinham imigrado para a Califórnia fazia muitos anos. Eduardo falava inglês, espanhol e tarahumara. Tori entrou em contato com Eduardo e ele ligou para aquela mulher sem nome e sem língua.

23. Discagem direta à distância

Rita está em pé próxima de um telefone observando o Médico que fala nele. Numa outra área, Eduardo Salmón está pronto para iniciar uma conversa.

Médico Ready?

O Médico põe o fone no ouvido de Rita.

Médico Come on. Speak.

Rita olha o Médico e o telefone com certo receio.

Eduardo Salmón Alô? Você está me escutando?

Rita ainda com o fone no ouvido olha em volta tentando localizar a voz.

Eduardo Alô?! Você está ouvindo? Fala, por favor.

Rita não responde, continua olhando para várias direções.

Eduardo Acha mu tami namú?

Rita Yepuká jú?

Eduardo Neje jú Eduardo Salmón.

Rita Piri mu naki?

Eduardo Mi ne yúa raichánali.

Rita Kumi mu ati?

Eduardo Phoenix en anelichi ati.

Rita Tasi ne mi retewá.

Eduardo Wé ne me'ka ati.

Rita Mí ne mulipi kipusú.

Eduardo Chú mu rewéy?

Rita Rita.

Eduardo Rita miná chú regá?

Rita Rita Carrillo.

Eduardo Chú mu isimí échi goná?

Rita Tasi ne nakifluwa mapu ne machiinama.

Eduardo Chú mu regá nawalí échi o'ná?

Rita Bikiá chabochi tamí paáliná'í.

Eduardo Achá mu mexicana jú?

Rita Tasi.

Eduardo Kumi mu beteámi jú?

Rita Mí porochi anelíachi.

Eduardo Kumi jú porochi anelíachi?

Rita Kuiteko peí minana.

Eduardo Kumi iyena jú kuiteko anelíachi?

Rita Bawichibo peí minana.

Eduardo Chú iyeri bawichibo? Rita.

Rita Weé chá mu ke tasi ra'eéi ralamuli. kawiwá-lachi?

Eduardo Pé rumulaáchi bi jonsa.

Rita Á ale mu ra'é r li ko porochibá.

Eduardo Tasi ne ra'eí porochi pé chopí sérógachi jonsa.

Rita Tasi mu bile ra'eí lá likó baa né.

Eduardo Acha mu ralamuli jú?

Rita Ayena. Mojé ayena chó?

Eduardo Tasi... Ayena peí bi.

Rita Tasi peí bi nirú; we chá mu chabochi o ralamuli ju.

Eduardo Kumi muchuwi mojé kuchúwala?

Rita Tasi ne machí.

Eduardo We chá porochi muchuwi?

Rita Tasi.

Eduardo Kumí muchuwi?

Rita We'kali alé.

Eduardo Chú mu regá nawalijé na'í póbolochi?

Rita Pé inároka a'lí i'nía ne nawaké.

Eduardo Inároka ko á keré, i'nika kó ne ke mayé.

Rita Pé kureéli inároka, a'lí kureéli i'nika.

Eduardo Tasi mu chuliki jú. Tasi mu emeró i'nía.

Rita Rewekachi ne jonsa ir'kiínali.

Eduardo Acha mu machíí inglés raa'icháa?

Rita Tasi.

Eduardo Castilla Rú acha mu ra'icháa?

Rita Pé risoáti.

Eduardo Chú reweí moó kunala?

Rita Manuel.

Eduardo Kipi mu kuchuwi?

Rita Usaní.

Eduardo Chú etewíami jú?

Rita José, Pedro, Ruperto, Juana, Jesus, a'lí Rosa.

Eduardo Kumi muchuwi?

Rita Tasi ne machí.

Eduardo Ke tasi mi yúa muchuwi?

Rita A muchuwú chabé kó, jipi kó má keé.

Eduardo Kumi mu rewekíí?

Rita We'kali alé.

Eduardo Chú mu inilí?

Rita Kú siminalí nejé.

Eduardo Acha mu a'lá atíí?

Rita Tamí ma'chí paka.

Eduardo Wé ne me'ká atiki.

Rita Tamí kú noláa.

Eduardo Tasi ne umero, Rita.

Rita Porochi nejé kú siminalí.

Eduardo Kilíí mu asísáa á mu kú umeroma ma-
ciina.

Rita Tasi nakiíluwa mapu ne machíinama.

Eduardo Kú as'wisáa mi kú ma'chináma échi o'na
jonsa.

Rita Tami ku'íroko.

Eduardo Su wábaka ruyé mi kítera.

Rita Má ne a ruyekíí larú bá.

Eduardo Aboí ko tasi ra'ichá ralamuli fchi kiti tasi
mí namu.

Rita Mojé ra'iché.

Eduardo Nejé mojé kítera ra'ichama.

Rita Wé sa'pú nolináa, tamí ma'chí paka, Tasi ne
bené na'i. Porochi ne ku Siminali. Tasi ne naki-
íluwa, mapu ni Machíinama porochi ni kú si-
minali Tasi ne bené na'í asaká. Wé sa'pú Tamí
Ku ma'chí paka. Tamí ku'íroko.

Giner Eduardo Salmón descobriu que Rita era
de Porochi que fica depois de Cuiteco, além
de Bahuichivo. Rita insistiu que tinha chega-
do em Kansas, às vezes caminhando e outras
voando. Que tinha descido do céu, que seu
esposo se chamava Manuel e que tinha seis
filhos. Rita afirmou que tinha perdido seus fi-
lhos e que queria ir embora desse lugar, voltar
para Porochi. Eduardo prometeu interceder
por ela e que logo ia tirá-la de lá.

24. Quinta canção de Rita

Nós somos rarámuri.

Nós sustentamos o mundo.

Nós somos as colunas do mundo.

25. E eu? O que estou fazendo aqui?

Giner E eu? O que estou fazendo aqui? Eu me
chamo Miguel Angel e também estou aqui por
acaso. Cheguei nos Estados Unidos para ven-
der artesanato e acabei ficando por aqui. Eu
sou mexicano de Camargo. Sou graduado em
Pedagogia e trabalhei na serra de Chihuahua
restaurando os arquivos municipais. Um dia,
fiquei desempregado, e como fazem mui-
tos mexicanos vim para os Estados Unidos.
Mas não fiquei na fronteira, cheguei até aqui.
Porque Kansas City? Sei lá. Talvez por causa
daquela frase escrita nos vagões do trem que
passava na frente da minha casa quando eu
era criança. "Kansas City, México e Oriente".
Deve ter ficado gravada no meu inconsciente.
Fiquei sabendo da existência de Rita também
por acaso. Agora estou trabalhando em Great
Bend, na secretaria de ensino. Estava fazen-
do um curso de especialização. Numa dessas
aulas, o nosso instrutor, Ted Hamman falou
que sua noiva, Susan Bockrat, tinha conheci-
do uma mulher muito esquisita no hospital
psiquiátrico de Larned. Susan tinha ficado sa-
bendo pela sua amiga Tory Mroz que estava
querendo fazer algo para ajudar essa mulher.
Fiquei sabendo que essa mulher se chamava
Rita. Rita?

Pensei, será que é mexicana?

26. A visita

Giner Fui ao hospital e consegui a permissão para
falar com ela. Para achá-la tive que procurar
pelos corredores, salas de visita, salas de aula
e jardins do hospital. Quando a encontrei ela
estava sentada no chão, na terra, olhando o céu
desde o lugar mais recôndito que você possa
imaginar. Primeiro tentei falar com ela em in-
glês. Ela ficou muda, imóvel.

Giner Hi.

Rita não se mexe, nem olha.

Giner How are you? *Rita permanece impassível.*

Giner Bom dia.

Rita olha Giner com desconfiança, mas não fala.

Giner Você fala espanhol?

Rita acena negativamente. Giner levanta a mão direita e a aproxima de lado na direção de Rita.

Giner Cuira..!

Rita olha com surpresa, lentamente levanta a sua mão com os dedos de lado e toca levemente os dedos de Giner, do jeito de se cumprimentar dos tarahumaras.

Rita Ganiri va.

Giner Você é Tarahumara?

Rita Você Chabochi?

Giner É. Chabochi.

27. Não entendo você Rita, não entendo

Rita Chika tumu ju teemi? (Quem são vocês?)

Giner Não estou entendendo, Rita.

Rita Chisia ni nai ati? (Por que estou aqui?)

Giner Eu queria saber falar a sua língua.

Rita Chusia tumu Tami iyerá? (Por que me prenderam?)

Giner Como é que você chegou nesta cidade?

Rita Bitichi ni ku siminale. (Quero ir embora para minha casa)

Giner São três mil quilômetros, Rita.

Rita Anesi kine wenuwala mapu tami ku. (Avisem minha família. Que alguém venha me buscar)

Giner Como é que você cruzou a fronteira?

Rita Keni raila na koame. (Não gosto desta comida)

Giner Como é que você chegou nessa esquina onde a polícia prendeu você?

Rita Kene naki owaame. (Não quero tomar remédios)

Giner Como é que você sobreviveu até agora?

Rita Kene naki icheluame. (Não quero injeções)

Giner Você chegou como empregada doméstica e foi mandada embora. Você foi abandonada

por algum “coyote” da fronteira. Você fugiu de alguma granja onde trabalhava como escrava?

Rita Piri tumu naki Tami kitira? (O que pretendem de mim?)

Giner Quanto sofrimento, quanta dor, você deve ter passado Rita durante os doze longos anos que ficou neste hospício. Que torturas você terá suportado? Que inferno você terá vivido?

Rita Tami arewe machinia. (Deixem eu ir embora)

Tami arewe machinia. (Deixem eu ir embora)

Tami arewe machinia. (Deixem eu ir embora)

Rita puxa Giner pelo colarinho da camisa, forçando com ele. Giner tenta soltar-se.

Giner Calma Rita! Take it easy! Fica tranquila!

Rita fica descontrolada. Ela agride Giner com arranhões e pontapés. Giner briga com Rita, mas ela é mais forte. Ela grita e Giner devagar vai dominando Rita. A fúria dela vai se transformando em choro e desespero. Ela geme dolorosamente. Giner fica comovido.

Giner Tudo bem, Rita, tudo bem. Vou ajudar você. Eu juro que vou tirar você daqui. Tudo bem, Rita. Não desanima, não desiste. Confia em mim.

Rita chora e vai se acalmando lentamente. Giner abraça e acaricia suavemente Rita para ela se acalmar.

Giner Pode confiar em mim, Rita, pode confiar.

28. Rumo ao sul

Os Médicos ficam observando Rita que está muito abatida. Ela está envelhecida e cansada. Seu corpo apresenta movimentos involuntários.

Médico 1 After we finished giving her psychotropics, the patient began experiencing involuntary body movements.

Vozes A paciente apresenta um aumento considerável de atitudes estranhas. Tem constantes dores de cabeça, fica com a língua de fora, não

tem o controle dos seus movimentos e caminha com dificuldade.

Médico 2 Estamos diante um típico quadro de discinesia tardia.

Médico 1 Seria conveniente ministrar novos medicamentos?

Médico 2 Para quê? A discinesia é permanente e irreversível.

Médico 1 Voltou a apresentar sintomas de dilema, de falta de raciocínio, como quando foi internada.

Médico 2 Quanto a isso, não podemos fazer nada.

Médico 1 O neurologista recomenda reduzir pela metade a dosagem de psicotrópicos.

Médico 2 Pode reduzir.

Médico 1 A metade da primeira dose ou a metade da última que já foi aumentada da outra vez?

Médico 2 A metade da última dose. Temos que suspender o Navane ou reduzir a uma dose mínima.

Médico 1 Vamos reduzir.

Médico 2 Mais alguma coisa?

Médico 1 Continua tentando fugir. Da última vez chegou bem longe.

Médico 2 Em que direção?

Médico 1 Rumo ao sul. Toda vez que foge, foge para o sul.

Médico 2 Esquisito. Rumo ao sul.

Entra Giner, os Médicos não olham para ele.

Giner Rumo ao sul. Sempre rumo ao sul.

*Rita olha o céu pela janela, ela está fascinada.
Giner se aproxima.*

Giner O que você está olhando?

Rita Patos. Patos voando pelo céu afora. (*Giner olha para o céu*)

Giner Pelo céu de Kansas voa uma banda de patos que vem do Canadá. Eles vão rumo ao sul fugindo do frio.

Rita Vão para Arareco.

Giner É, Rita vão para o lago de Arareco, perto da tua terra.

Pausa. Os dois ficam olhando extasiados para o céu. Pausa. Rita tem algo escondido nas mãos.

Giner O que você tem aí?

Rita não quer mostrar, parece uma criança travessa.

Giner Vai, mostra para mim o que você está escondendo.

Rita mostra uma borboleta rainha.

Giner Uma borboleta rainha! Ela tem uma asa quebrada, coitada. Igual a você, Rita.

Rita Eu borboleta.

Giner Você queria ser uma borboleta e voar rumo ao sul? Voar ate sua terra, lá em Chihuahua?

Rita Eu borboleta. Eu pato. Eu vento.

29. Falando ao celular

Giner fala com um amigo pelo celular.

Giner Jacinto?

Jacinto É você, Giner?

Giner Você pesquisou o que eu pedi?

Jacinto Como é que é?

Giner Você descobriu alguma coisa sobre Rita Carrillo?

Jacinto Deve ser a bateria do celular.

Giner Você foi na serra de Chihuahua?

Jacinto Vou trocar de aparelho.

Giner Você conseguiu apurar alguma coisa?

Jacinto Estou ouvindo muito mal, cara.

Giner É urgente saber quem ela é!

Jacinto Se você quer eu falo depois.

Giner Você pesquisou em todos os municípios da serra?

Jacinto Terra, que terra? Não dá para ouvir direito!

Giner Procura no cartório de registro civil e no Instituto Nacional Indígena.

Jacinto Isso aqui já era!

Giner Pergunta por Rita Carrillo ou Rita Patinho ou Rita Quintero.

Jacinto Qual caminho? Você falou tinteiro?

Giner Troca de celular! Depois me liga!

Jacinto Não estou ouvindo nada! Espero que você consiga me ouvir! O seguinte: toma cuidado com essa mulher! Cuidado para não entrar numa fria! Ela ficou presa aqui, na penitenciária de Chihuahua! Matou o marido em Porochi! Ficou dois anos presa! Ninguém sabe como saiu da cadeia! Ela é uma assassina!

30. Eu não matei marido

Rita conversa com Giner.

Rita Bebemos muito “tesguino”, cerveja de milho, na casa de Chú. Os homens já tinham cercado e tratado das terras. Nós, mulheres, tínhamos limpado a casa. Chú ofereceu bebida. Meu marido bebeu muito tesguino. Eu também bebi. Todo mundo bebeu muito tesguino na casa do Chú. A gente briga quando bebe tesguino. Meu marido brigou comigo por causa das cabras. Ele queria vender minhas cabras. Eu criei essas cabras. Ele queria pegar minhas cabras. Bebemos tesguino na casa do Chú. O dia e a noite inteira. Fiquei com sono e fui dormir. O lobo-guará veio de madrugada para roubar as cabras. Eu percebi quando ele ficou perto da minha cama no chão. Peguei o facão e bati assim nele, assim, desse jeito bati nele. Ele não queria morrer. Peguei uma pedra grande e joguei na sua cabeça. Fui levada para Cuiteco amarrada. Fiquei trancada no cárcere pequeno. Depois me levaram para Chihuahua, também amarrada. Fiquei trancada em cárcere grande. Eles falam que eu matei marido. Eu matei o lobo-guará que queria minhas cabras. Eu não matei marido. Eu matei lobo-guará.

31. Os Médicos se defendem

Giner discute com os Médicos. Eles mostram os relatórios.

Giner O que ficou fazendo Rita durante esses doze anos?

Médico 2 Realizou um amplo programa de atividades.

Giner Ah, é? Que tipo de atividades?

Médico 1 Group therapy.

Médico 2 Socialização.

Médico 1 She has taken walks.

Médico 2 Participar de corais.

Giner Em que idioma foi feito isso?

Médico 2 Em inglês.

Giner Ela não fala inglês!

Médico 1 We got an interpreter and gave her the opportunity of speaking to someone in her own language.

Giner Em que língua?

Médico 2 Em espanhol.

Giner Essa não é a língua dela. (*pausa*) E precisava ficar trancada à chave?

Médico 1 It was for her own safety. She could have gotten lost.

Giner Por que não a encaminharam a outra instituição que não fosse um hospital psiquiátrico?

Médico 2 Como assim? Ela era uma estrangeira ilegal. Quem ia pagar as despesas?

Giner A ficha de Rita está cheia de irregularidades. Nunca recebeu terapia individual. Nunca pensaram em pedir autorização a Rita para ministrar os medicamentos? Por que não explicaram os riscos, os efeitos colaterais desses remédios? Por que não fizeram um exame para determinar se ela tinha capacidade para entender os efeitos da medicação? Não sabiam que tinham a obrigação de encontrar um tutor para responder por ela? Procuraram um juiz para autorizar o emprego de medicamentos?

Médico 1 She was an illegal foreigner.

Giner Agora olhem para ela. Esse é o resultado do tratamento, das suas decisões. Ficou drogada. Isolada durante doze anos. Vocês cortaram as raízes dela.

Rita entra caminhando lentamente. Tem tiques nos braços e no rosto. Tem a língua de fora, os olhos virados. Aparenta ter os sintomas do mal de Parkinson e um certo retardo mental. Rita aproxima-se dos Médicos com desconfiança. Reconhece Giner e esboça um leve sorriso de tranquilidade. Procura pela proteção dele.

Rita (*para Giner*) Já vamos Porochi?

Giner Logo, Rita, logo.

Rita (*puxa-o pela camisa*) Me tira daqui! Vamos lá em cima!

Giner Calma, Rita. Só está faltando a papelada.

Rita Quando? Quando? Quando?

32. A causa da doença

Um enfermeiro pesa Rita e mede sua altura, coloca um termômetro em sua boca para tomar a temperatura. Com uma lanterna, examina os olhos. Depois a obriga a abrir a boca para examiná-la com a lanterna. Enquanto Rita fala o enfermeiro faz o teste de reflexos no joelho e lhe toma o pulso.

Rita A doença acontece quando a alma sai a passear e abandona sua casa que fica no coração. A alma não vai toda embora, não, e nem sempre seus descaminhos causam a morte. Porém como fica muito pouco dela no coração, isso não é suficiente para manter a saúde, aí então a pessoa fica doente. O feiticeiro é chamado para pedir-lhe que ponha para fora sua própria alma e para que ela fique procurando pela que fugiu. A alma do feiticeiro viaja até encontrar o lugar onde ficou perdida a alma errante. A mulher tem quatro almas, o homem três. Temos que comemorar a despedida delas fazendo três ou quatro festas pra que elas façam boa viagem. Quando as festas acabam não importa se as painéis quebram, porque essas almas já não vão voltar. A painel não serve para mais nada. Vocês sabem por que a mulher tem quatro almas e o homem só três?

O enfermeiro sai. Rita fica falando sozinha.

É verdade que o homem tem três almas e a

mulher quatro porque a mulher também carrega a alma do mundo. Porque dá luz à vida.

33. O litígio

Giner fala com os Médicos do hospital Larned

Médico 2 We did what we had to do. We phoned the Mexican Consul in Denver.

Médico 1 Mister Tamez.

Médico 2 He told us to call the Mexican Consul in Salt Lake City..

Médico 1 And we spoke to Miss Zoila Vergara.

Médico 2 She told us that she had contact with a Rita López...

Médico 1 In 1982.

Médico 2 Uma índia que falar um dialeto mexicano e que era das serras...

Médico 1 ... near Chihuahua.

Médico 2 Ela pensar que Rita Lopes chegar até aqui escondido no porta-malas de auto. Mas Rita falar que não...

Médico 1 ...that she fell from the sky.

Médico 2 Miss Zoila Vergara falar vai ajudar com Rita...

Médico 1 ...in whatever was possible.

Médico 2 Que nós mandar informação clínica.

Médico 1 ...regarding Rita.

Médico 2 Eu pedir ela informations dessa Rita López. Nunca mais saber nada do consulado mexicano in Salt Lake City.

Médico 1 Never again.

Giner Agora vocês e os trinta funcionários, médicos, enfermeiras e trabalhadores sociais do Hospital Larned, estão sendo processados.

Médico 2 Vamos nos defender. Fizemos aquilo que devíamos fazer. Vocês esqueceram Rita. O consulado mexicano não se importa com Rita.

Médico 1 They did not care for her.

Médico 2 Por causa da linguagem nós oferecemos terapia ambiente, terapia, atividade limitada...

Médico 1 ...and chemotherapy.

Médico 2 Uma avaliação psicológica complicada, idioma diferente, cultura diferente...

Médico 1 ...also due to her illiteracy.

Médico 2 Ser estrangeira.

Médico 1 Illegal foreigner.

Médico 2 Difícil conseguir fundos para tratar ela.

Giner Bom, agora vocês vão ter que arrumar muitos fundos. O processo é por dez milhões de dólares.

Médico 2 Are you nuts? Imagina essa mulher no tribunal. Ela não saber nem nome.

Giner Rita Carrillo, Rita Quintero, Rita Patinho, Rita López ou como se chame, já tem um tutor que a representa.

Médico 2 You, for sure.

Médico 1 Or Tori Mroz.

Giner A Corte do Condado escolheu Beatriz Zapata, uma religiosa das Irmãs de São Jose.

Médico 2 Processo não vingar. Outro, antes, acabar em nada.

Giner Agora Rita não está só. Junto com ela está a KAPS. Vocês sabem o que é isso? É uma fundação que dá ajuda jurídica e proteção às pessoas com problemas mentais no condado de Kansas.

Médico 2 Para que Rita querer dez milhões de dólares?

34. A luta por Rita

Giner (*cantando uma canção popular*) “Rita, Rita, dame café, ahorita, ahorita te lo daré”.

Rita Você quer café?

Giner Não, obrigado. Só estou cantando uma canção.

Rita Eu gosto de canções.

Giner Estou cantando uma canção que a minha mãe gostava de cantar. (*canta*) “Que tiene Rita? No tiene nada, es que se aburre, estando encerrada...”

Rita Não gosto de ficar trancada. Me tira daqui.

Giner Logo, Rita, logo.

Rita Nunca acabam de preencher papéis e mais papéis.

Giner Temos um problema Rita, enquanto não resolver esse...

Rita Problema?

Giner Tem duas instituições interessadas em você. A Coordenação Estatal Tarahumara e o Instituto Nacional Indígena. Eles estão brigando por sua causa.

Rita Não entendo.

Giner A CORETA e o INI brigam por você.

Rita Por mim? Brigando?

Giner A CORETA é do governo que é do PAN, o Partido Autêntico Nacional. O INI é do PRI que é o Partido da Revolução Institucional.

Rita Não conheço PAN. Eu conheço PRI. Verde, branco e vermelho. Eu voto no PRI. Não voto, não cobertor, não milho. Delegado é PRI. Delegado fica bravo. Voto é PRI, fala. Verde, branco e vermelho.

Giner A Coordenação quer tirar você daqui, levar você a Chihuahua para internar você num hospital psiquiátrico de lá.

Rita Hospital não. Hospital não. Eu não doente.

Giner O Instituto quer levar você para a serra, para seu povoado, mas lá ninguém quer se responsabilizar por você.

Rita Eu quero voltar serra.

Giner O que você vai fazer lá? Você já não é uma criança? Quem vai manter você?

Rita Eu trabalhar.

Giner No quê Rita? Você vai morrer de frio no meio da neve. Ou vai morrer de fome.

Rita Você me leva. Me tira daqui.

Giner Rita, você tem outro probleminha.

Rita Probleminha?

Giner Problemão. Se você for para Chihuahua, a polícia vai te prender. Vão te trancar na cadeia.

Rita Cadeia? Eu não gostar cadeia. Cadeia não.

Giner Por que você não me falou que tinha ficado presa na penitenciária de Chihuahua? Por que você não me falou que tinha matado o teu

marido lá em Porochi? Como é que você fugiu dessa cadeia? Como é que você cruzou a fronteira? Como é que você chegou até aqui?

Rita (*aponta ao teto com um dedo*) Caí do céu. Já falei. Eu caí do céu.

Giner Você é uma assassina, Rita.

Rita Assassina?

Giner Você matou seu marido.

Rita Eu não matei marido.

Giner Matou a facadas e jogou uma pedra na cabeça dele. Você matou ele numa bebedeira com tesguino. Você matou sim.

Rita Não. Não. Não matou ele. Não matou ele. Não! Não! Não!

Giner Calma Rita, não precisa gritar. Ai Rita, o que vou fazer com você?

Rita Me tira daqui. Leva Porochi. Me tira daqui. Me tira.

Giner Eles vieram por você, Rita. Belinda Ames e Arturo Limón estão lá fora esperando por você, vão levar você para Chihuahua. Mas, os Médicos do hospital não querem soltar você. Vai ver que a gente consegue convencê-los. Você tem que voltar para sua casa. O que estou falando? Você não tem casa. (*pausa*) Está certo o que estamos fazendo?

35. Sexta canção de Rita

Tenho uma coroa
De espelinhos e plumas
São quatro espelinhos
Que são feito janelinhas
Para ver quando minha alma
Suba por um dos quatro ventos
Chegando até papai Rioshi.
E quase estava esquecendo
Quero ter amigos quando eu partir,
Dançando o “yumare” e o “pascol”
Para subir contente do santo chão
Rumo ao céu azul.

36. A evidência

O Médico 1 faz anotações numa prancheta. O Médico 2 mantém seu colega acuado.

Médico 2 Eles estão lá fora.

Médico 1 Estou muito ocupado.

Médico 2 Eles querem ver você.

Médico 1 Sinto muito.

Médico 2 São três pessoas.

Médico 1 Podem ser seis, não me interessa.

Médico 2 É uma mulher loira e um homem moreno. Mr. Giner os trouxe.

Médico 1 Não vou recebê-los.

Médico 2 Eles não irão embora. Vão ficar na porta.

Médico 1 Você não está entendendo? Eu não quero saber deles.

Médico 2 Você vai ter que recebê-los.

Médico 1 Não quero ter mais problemas com essa gente.

Médico 2 Fala qualquer coisa para eles.

Médico 1 Mandê eles embora.

Médico 2 Eles depois voltam.

Médico 1 Chama a polícia.

Médico 2 Você quer mais escândalo?

Médico 1 Mulher do inferno. Só trouxe problemas.

Médico 2 Melhor recebê-los.

Médico 1 O que essa gente está querendo?

Médico 2 Levar a Rita embora.

Médico 1 A gente não pode entregar ao primeiro que passa.

Médico 2 Por que não?

Médico 1 Somos os responsáveis pela paciente.

Médico 2 Você já esqueceu o processo? Estamos sendo processados, pode ser a nossa chance. Se deixarmos que eles levem a Rita embora...

Médico 1 E o processo?

Médico 2 Talvez acabe. Sem Rita não há processo.

Médico 1 Eu não tenho tanta certeza disso.

Médico 2 Somos acusados de tê-la prejudicado.

Sem Rita desaparecem as evidências.

Médico 1 Evidências?

Médico 2 Não haverá corpo do delito. Você não percebe? A Rita caiu do céu e é do céu que vem a solução.

36. Uma nova vida espera por você, Rita

Ponte na fronteira de El Paso no Texas. Giner fuma e olha pensativo para o lado mexicano. Rita está junto dele, espera com inquietação. Ela veste roupas novas e modernas e fica olhando para Giner como esperando por uma resposta.

Giner Não me olha desse jeito. Não suporto este olhar. Você tem alguma reclamação para fazer? Ou você quer saber onde estamos? Estamos na linha, na borda, no limite. Você não percebe? É só uns passos e você estará do outro lado. Olha aquelas duas bandeiras. A sua é a da águia e a serpente. Olha, lá corre o rio Bravo. (*Rita recua assustada*) Não fica assustada. Ninguém vai jogar você na água nem obrigar você a nadar. Muito menos enfiar você no porta-malas de um carro. Você vai atravessar sentada do lado do motorista, como se fosse turista. (*Rita olha incomodada para sua nova roupa*) Não está gostando da roupa nova que compramos para você? Você ficou elegante. (*Rita ri com malícia*) Você está rindo do quê? Você está contente. Eu não, Rita. Tenho um mau pressentimento. Está certo o que estamos fazemos? O que você vai encontrar do outro lado? Chegar até Juarez vai ser fácil. Mas, no quilômetro 28 vão começar os problemas. O que você vai falar para o guarda quando pedir seus documentos? Cadê seus documentos, ele vai dizer.

Rita Não tem.

Giner Passaporte.

Rita Não tem.

Giner De onde você é? Ele vai perguntar.

Rita Eu Tarahumara.

Giner Não existe país dos tarahumaras.

Rita Eu rarámuri.

Giner Vamos embora, caminha. Belinda e Jacinto esperam por você naquele carro.

Rita fica imóvel e olha com medo para o horizonte.

Giner Ou você quer ficar por aqui? Aqui, deste lado da fronteira, você não é ninguém. Sem documentos, sem língua e sem país. Se você falasse inglês poderia passar por chicana. Mas desse jeito não, se ficar aqui os gringos vão trancafiar você de novo.

Rita Não quer, não.

Giner Fica sossegada. Você vai cruzar a fronteira com eles. Eles sabem o que fazer contigo lá em Chihuahua.

Rita Chihuahua?

Giner Se você ficar por lá, a polícia pode prender você outra vez. Vai ver que o seu crime ainda não prescreveu.

Rita Vamos Porochi.

Giner Ninguém quer ver você por lá. Você pode ser expulsa de lá. Os parentes do seu marido podem matar você a pedradas. Escuta-se uma buzina que chama com insistência.

Giner Vá embora. Estão esperando por você.

Rita não se movimenta. Olha para o lugar de onde veio o som da buzina e suplicante olha para os olhos de Giner. Ela o puxa pelo braço.

Giner Você tem que entender. Eu não posso ir com você. Daqui eu volto. Rita, eu tenho minhas obrigações. Tenho mulher e filho para sustentar. Tenho que voltar para o meu trabalho. (*pausa*) Belinda e Jacinto vão te acompanhar. Eles sabem o que fazer contigo. Embora! Anda! Estão esperando por você. Do outro lado vai ser melhor. Lá pelo menos sabem quem você é. Você vai voltar para Porochi, vai voltar a falar a sua língua. Vai usar novamente suas cinco saias, comer “pinole” e beber “tesguino”. Dançar “yúmare” e “pascol”.

Você voltará a levar suas cabras para pastar nos barrancos e vai voltar a beber a água do rio Urique. Escutará novamente o som do vento nos pinheiros. Voltará a ver o amanhecer, o nascer do sol e adormecerá na tranquila noite Tarahumara. Uma nova vida está esperando por você, Rita.

Rita olha assustada para os lados. Giner a observa com ternura e compaixão. Ele se aproxima por detrás dela e a envolve num abraço cálido, forte e comovido. Rita deixa-se abraçar como uma criança desprotegida. Rita e Giner choram em silêncio. Giner solta Rita, ela se afasta lentamente. Vira a cabeça para olhar Giner. Ela duvida.

Giner Vá embora, Rita. Não olhe para trás. Vá embora.

Rita afasta-se. Desaparece.

38. Natal em Chihuahua

Giner No Natal do ano passado fui a Camargo visitar minha família. No jornal *El Heraldo de Chihuahua* li uma grande reportagem sobre como passaram as festas natalinas os internos do hospício local. Havia fotos de idosos de olhar extraviado. Fui visitá-los. O Psiquiátrico de Chihuahua não é como o Hospital Larned de Kansas. Será que o inferno é assim? Se você quer realmente conhecer um país tem que visitar seus hospícios. Lá, no meio do abandono, da sujeira e da tristeza estava Rita. Só, ausente, perdida. ☆

I

INTERCULTU-
RALISMO

★ NO PAÍS DOS TARAHUMARAS

Antonin Artaud no México dos anos 1930

Tânia Gomes Mendonça

Graduada em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Mestre e Doutoranda pelo Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas pela mesma instituição. Atriz formada pelo Curso Profissionalizante em Teatro do Teatro-escola Célia Helena.

Palavras-chave:

Antonin Artaud;
Tarahumaras;
México;
Teatro moderno.

Resumo: Este artigo pretende lançar luz à visita do artista francês Antonin Artaud à terra dos índios tarahumaras, em 1936, no México. O texto encontra-se mais ligado ao âmbito historiográfico do que ao biográfico, uma vez que parte de uma análise histórica da viagem de Artaud a este país. O artigo procura relacionar as reflexões de Artaud aqui analisadas à sua concepção de teatro no mesmo período. Busca-se também questionar, no texto, as contradições do autor ao relatar sua viagem à terra indígena, assim como apresentá-lo como um sujeito integrado às discussões artísticas de seu tempo histórico.

Antonin Artaud¹ viajou ao México, em fevereiro de 1936, e lá ficou até outubro do mesmo ano. Durante esse tempo, além de conhecer o universo cultural da Cidade do México, visitou, também, a terra dos índios tarahumaras. Alguns dos textos escritos pelo artista durante sua ida ao país, a maioria publicados em jornais mexicanos, serão aqui analisados a fim de que se possa compreender sua interpretação sobre esse povo indígena no cenário dos anos 1930.

Para nosso artista, a viagem ao México representava também uma busca pelo estranhamento de outra cultura, que Artaud esperava que não fosse racional tal como aquela que acreditava encontrar na Europa – daí, entre outras possibilidades, seu desejo de conhecer a cultura indígena do México vivenciando uma experiência nos próprios *pueblos*. Os rituais indígenas captariam a magia que Artaud pretendia que fosse sentida durante um espetáculo teatral.

O teatro, para Artaud, deveria passar, como ou-

tros aspectos da vida contemporânea, por uma “revolução da consciência” que traria a cura ao homem moderno. Porém, não seria contemplado com os rituais experienciados pelo artista nas terras indígenas, que só poderiam ser vividos no seu lugar de origem. Como sugere Cassiano Sydow Quilici, Artaud percebeu que seria necessário “o aprofundamento de um trabalho interior de uma certa natureza, a princípio descompromissada com o mundo do espetáculo, para que se possa renovar o próprio sentido do teatro no ocidente” (QUILICI, 2004, p. 183).

Em carta a Jean Paulhan, de julho de 1935 (ARTAUD, 1984, p. 234-238), Artaud justifica o seu interesse pelo México relacionando-o ao teatro. Ele desenvolve a ideia de que o teatro poderia ajudar a reencontrar uma cultura, a qual não se encontra nos livros, nas pinturas, nas estátuas, nas danças e, sim, nos nervos e na fluidez dos nervos, nos órgãos sensíveis. Daí, talvez, a importância também de vivenciar os rituais indígenas em sua própria fonte, sem a tentativa

1 Antonin Artaud, nascido em 1896 na França, foi ator, dramaturgo, poeta, pintor e escritor. Apesar de ter circulado por diversas áreas, esse artista foi, sobretudo, um homem do teatro. Artaud poderia ser posicionado, talvez, como o próprio teatro vivo, sempre atual e interpretado de modo diverso conforme a época, a perspectiva e a cultura. Possivelmente, uma das melhores descrições para o multiartista seja aquela elaborada por Jerzy Grotowski, um dos maiores nomes do teatro contemporâneo. Para ele, “Artaud foi um grande poeta de teatro, o que quer dizer um poeta das possibilidades do teatro [...]” (GROTOWSKI, 2011, p. 90).

de imitá-los no palco, uma vez que, para o artista, não eram os movimentos em si que dariam forma à cultura, mas a vivência no próprio organismo vivo.

E, para ele, o México seria “o único lugar do mundo que nos propõe uma vida oculta, e a propõe na superfície da vida” (ARTAUD, 1984, p. 132). Artaud criticava, sobretudo, o pensamento iluminista, a cientificidade fragmentadora que se apresentava separadamente dos assuntos ligados ao espírito, à metafísica, semelhantemente a outros artistas de seu período, como Pierre Mabille e André Breton. É importante ressaltar que a relação entre Surrealismo e a crítica à cisão moderna entre espírito e ciência era bastante presente nos projetos dos artistas que possuíam alguma relação com esse movimento artístico – aspecto pormenorizado na dissertação de mestrado no qual esse artigo se baseia, da mesma autora. Essa tendência histórica tornou-se extremamente presente nos objetivos de Artaud com relação à sua viagem ao México.

Segundo Alain Virmaux, seria possível colocar toda a obra e a vida de Artaud sob o signo da teatralidade. Dessa forma, a viagem ao México e ao país dos tarahumaras teria despertado nele a mesma atração do que as danças balinesas, as quais foram analisadas no percurso do autor. Assim, para Virmaux, quando Artaud vai ao México buscar os primórdios da civilização, ele ainda estaria se comportando como “homem de teatro” (VIRMAUX, 2009, p. 18-19). Artaud defendia uma relação estreita entre teatro e vida – o que torna sua viagem a um *pueblo* indígena um instrumento de desenvolvimento de sua própria concepção de arte teatral. Ele desejava uma revolução no teatro, tornando-o novamente mágico, restituindo-lhe o vigor que havia sido perdido com o racionalismo ocidental. Nesse sentido, uma experiência nas terras tarahumaras teria um vínculo com a sua concepção de teatro.

Podemos também afirmar que Antonin Artaud fora um dos artistas europeus que, desencantados com a realidade europeia, buscaram uma evasão noutra cultura que lhes permitisse uma visão diferente sobre o ser humano e a sociedade.

No artigo *Las fuerzas ocultas de México*, publica-

do no periódico mexicano *El Nacional* em agosto de 1936, Artaud manifesta o seu ponto de vista sobre o mundo moderno, afirmando que a sua época estaria em plena catástrofe pelo fato de que “perdeu o sentido da vida universal”. O artista esclarece que o mundo moderno perdera o seu vigor “desde o dia em que o homem se retirou de si mesmo e deixou de buscar suas forças na vida difusa do universo”. Para que essa universalidade se tornasse presente, podemos presumir que era necessário buscar as “fontes mágicas do espírito primitivo. No fundo do espírito primitivo se efetua um intercâmbio ininterrupto de forças entre o homem e a universalidade” (ARTAUD, 1984, p. 197).

No artigo *El hombre contra el destino*, Artaud também apresenta a ideia de que a concepção racionalista do mundo, presente na Europa, produz uma “consciência separada”. Isso porque, a fim de ver nossa própria consciência por meio da razão, acabamos por dividi-la. O artista também tece uma crítica ao “materialismo cartesiano” europeu. Segundo o autor, essa foi a origem da “funesta orientação da Europa” (ARTAUD, 1984, p. 113-122).

A respeito de sua vivência com o povo tarahumara, Artaud escreveu artigos ainda em 1936, ano de sua viagem ao México – *La montaña de los signos*, *El país de los reyes magos*, *El rito de los reyes de la Atlántida* e *Una raza-principio*. O artista escreveria ainda outros textos relacionados ao mesmo tema em 1937 – *La raza de los hombres perdidos* e *El rito del peyote entre los tarahumaras*, além de novamente escrever sobre os tarahumaras quando já estava internado em hospitais psiquiátricos.

Antonin Artaud partiu para as terras dos tarahumaras em meados de agosto, regressando a Chihuahua no início de outubro. Ele buscava entre os tarahumaras, como podemos confirmar nos textos escritos sobre essa experiência, uma cultura primordial, a qual seria semelhante a culturas de outros povos que vivenciaram profundamente o *mágico* em seu cotidiano.

Para o artista francês, a “raça” dos índios tarahumaras – quarenta mil homens que vivem no norte do México a quarenta e oito horas da Cidade do México – “que deveria estar fisicamente decaída, resiste há

quatrocentos anos a tudo o que veio atacá-la: a civilização, a mestiçagem, a guerra, o inverno, os animais, as tempestades e a selva. [...] O comunismo existe como um sentimento de solidariedade espontâneo” (ARTAUD, 1984, p. 301).

Em seu artigo *La montaña de los signos*, o artista comenta que os tarahumaras utilizaram-se de formas que são parecidas com as de outras civilizações quando foram explicar o *nada*. Artaud afirma que, “quando as religiões se aprofundam perdem seu caráter religioso, se despojam desta aura sagrada que torna impenetráveis seus mistérios” (ARTAUD, 1984, p. 274). Com isso, surge um pensamento verdadeiramente científico. Nosso artista também demonstra que, para ele, parece que a natureza foi preparada de antemão para os tarahumaras. Esse povo, portanto, é carregado de uma aura especial para o artista francês, tornando-se ainda mais essencial a descoberta de seus rituais.

Artaud também se refere às figuras encontradas nas rochas das terras dos tarahumaras, as quais se repetem em toda a região. Para ele, essa repetição também não é simplesmente natural, e ainda menos natural é o fato de as danças e os ritmos desse povo repetirem também essas formas de seu “país”. “Essas danças não nasceram do acaso, mas, sim, obedecem à mesma matemática secreta, à mesma intenção do jogo sutil de números ao qual toda a serra obedece” (ARTAUD, 1984, p. 275).

No artigo *El país de los Reyes Magos*, Artaud também tece comentários sobre a confluência entre a natureza das terras tarahumaras e a excepcionalidade deste povo. O artista comenta também sobre o impacto que a chegada ao país dos tarahumaras pode trazer: quando se percebe que os signos presentes ali são os mesmos presentes no Oriente, por exemplo, “o espírito se sente turbado como se houvesse chegado à fonte de um mistério” (ARTAUD, 1984, p. 278).

Essa constatação de que esse povo indígena é um oásis em meio à modernidade decadente, no entanto, não é, para o artista, uma ideia apoiada pela maioria das pessoas de sua época:

Sei que a existência dos índios não é de agrado do mundo de agora e que na presença de uma raça como esta, por comparação pode-se concluir que é a vida moderna a que se encontra atrasada com respeito a algo e não que os índios tarahumaras sejam os que se encontram atrasados com relação ao mundo atual. (ARTAUD, 1984, p. 280).

Artaud também escreve sobre a relação entre os tarahumaras e a noção de progresso no artigo *El rito de los reyes de la Atlántida* – discussão, essa, que transponho aqui:

Pode-se dizer, desde logo, que não se coloca a questão do progresso em relação a toda tradição autêntica. As verdadeiras tradições não progridem já que representam o ponto avançado de toda verdade possível. E o único progresso realizável consiste em conservar a forma e a força dessas tradições. Através dos séculos, os tarahumaras souberam aprender a conservar sua virilidade. (ARTAUD, 1984, p. 280-281).

Para Artaud, portanto, o ideal para uma cultura como a dos tarahumaras era de que fosse estática e anistórica, pois não haveria para ela nenhuma forma positiva de progresso. É possível também apreender nessa citação o projeto que o artista achava que deveria ser adotado pelo Estado pós-revolucionário mexicano: “conservar a forma e a força dessas tradições”. Isso significa que, para ele, assimilar a cultura indígena à nova sociedade mexicana moderna seria um desastre, e não uma forma de progresso. Num momento no qual se vivia a política de integração desses povos, Artaud tornava-se precursor ao trazer em debate o que mais tarde seria chamado de multiculturalismo.

Ele descreve depois um ritual tarahumara com o sacrifício de um boi, cuja celebração por meio de danças durou toda a noite. Ele compara esse rito àquele descrito por Platão sobre a celebração dos reis da Atlântida, que também continha a morte do mesmo animal. Artaud sintetiza detalhadamente as danças dos tarahumaras neste ritual, as quais provêm de uma dança popular, profana, levada ao

México pelos espanhóis. Os tarahumaras a adotaram e lhe deram uma forma indígena. Ele descreve a música que acompanhava o ritual, as danças, os gritos e a parte mais oculta da celebração, quando é tomado o sangue do boi. Florence de Mèredieu, responsável por uma obra de fôlego a respeito do artista, analisa esta experiência:

Artaud assiste, então, em Norogachic, à dança dos “matachines”. Os “matachines” são dançarinos itinerantes que vão de aldeia em aldeia relatando a história de seus ancestrais e, particularmente, os fatos e os gestos de Montezuma, imperador asteca. [...] Temos a impressão de que Artaud reviveu ali o espetáculo das danças balinesas que ele descreveu anteriormente, encontrando os mesmos movimentos hieráticos, os mesmos gestos e os mesmos hieróglifos animados. De origem espanhola, a forma dessas danças é da época da colonização, porém os índios lhe atribuem uma significação cosmogônica particular. (MÈREDIEU, 2011, p. 554).

É interessante notar aqui que o ritual descrito por Artaud tem suas raízes num sincretismo cultural entre práticas espanholas e indígenas – aspecto, possivelmente, não aprovado inteiramente pelo artista, uma vez que a sua intenção seria a de entrar em contato com uma cultura “pura”, ideal, possivelmente inexistente, em realidade, entre os povos indígenas mexicanos do século XX.

Ao comparar esse rito com aquele descrito por Platão, ele sugere uma fonte comum entre todas as culturas cujas noções mágicas são latentes. Seria necessária uma origem comum para que todas as similitudes entre essas culturas fossem explicadas. Com isso, pode-se concluir que, para Artaud, conhecer uma dessas tradições significava muito mais do que ter proximidade com uma cultura indígena em terras mexicanas: significava remexer nas fontes mágicas universais do ser humano dentro de um povo específico que, em sua concepção, não havia se modificado em centenas de anos.

No artigo *Bases universales de la cultura* (ARTAUD, 1984, p. 135-138), de maio de 1936, Artaud esclarece o que, para ele, seria a diferen-

ça entre civilização e cultura: segundo o autor, o México possuía várias civilizações, mas apenas uma cultura, ou seja, uma única ideia de homem, da natureza, da morte e da vida. Já a Europa moderna, que conseguiu unificar sua civilização, possuía uma multiplicidade de concepções de cultura, estando, com relação a esse assunto, em plena anarquia.

No artigo *Lo que vine a hacer a México* (ARTAUD, 1984, p. 173-179), Artaud afirma que a Europa encontrava-se numa situação de grande crise, já que não tinha mais o que oferecer ao mundo a não ser uma pulverização de culturas, das quais seria necessário extrair de novo uma unidade.

Neste texto, Artaud estabelece algumas de suas ideias sobre o México: para ele, no fundo, este país não havia mudado desde o período de Montezuma. Da precipitação de sua multiplicidade de raças, deveria resultar a alma mexicana. Entretanto, para que surgisse essa alma única seria preciso uma cultura única. O México teria essa cultura única, mas, com a influência negativa da Europa, deixara de utilizar o conhecimento e o segredo que conteria tal cultura.

O sensacional afirmado por Artaud seria o de que no México, no período no qual escrevia este texto, havia surgido um movimento de reconquista deste segredo e, quando o país o conquistasse, não haveria nenhuma arma que pudesse algo contra ele. Esse comentário poderia ser considerado quase que um “delírio” do artista francês frente a um país que passava por um contexto político do qual ele não conhecia quase nada. E se, por um lado, ele era moderno em suas concepções artísticas, passava a ser anti-moderno por seu desejo quase conservador de encontrar uma cultura indígena ideal, sem crises, transformações e influências externas.

Por fim ele comenta que:

Trata-se, em suma, de ressuscitar a velha ideia sagrada, a grande ideia do panteísmo pagão, sob uma forma que, desta vez, não será religiosa, mas, sim, científica. O verdadeiro panteísmo não é um sistema filosófico, mas um meio de investigação dinâmica do universo.

Aí está a lição que nos pode dar o México moderno. Ele toma as formas da civilização maquinista da Europa e as adapta a seu próprio espírito. Que importa que seu espírito seja, justamente, o destruidor dessas formas!

Se as destrói, isso será com o tempo, quando ele mesmo já esteja armado de sua própria força, quer dizer, quando esse espírito da antiga cultura sintética dos toltecas, dos maias, tenha se fortalecido o bastante para permitir que o México abandone sem perigo a civilização europeia. (ARTAUD, 1984, p. 178).

A questão da ciência também estava presente na forma como Artaud concebeu o teatro em diversos momentos de sua vida. Nesse sentido, ao fundar o Teatro Alfred Jarry, o artista francês possuía a segurança no acaso que traria a magia ao teatro. No entanto, com o *Teatro da Crueldade*, Artaud já defendia a precisão em lugar do acaso. Dessa forma, a ciência tornaria mais eficiente a magia presente nos sonhos e inconsciente. (VIRMAUX, 2009, p. 72-76). A ciência, portanto, substituiu a “magia ocasional”. Assim, a busca de Artaud por uma ciência entre os tarahumaras possivelmente poderia ser também uma afirmação de sua procura por uma fonte eficiente para o *Teatro da Crueldade*.

No texto *Una raza-principio*, que foi o último dos 23 artigos escritos por Artaud no México, o artista aponta que os tarahumaras não dão tanta atenção ao que tange os aspectos corporais: eles são muito mais ligados às ideias, e não temem as dores, as doenças e a morte física.

Para esse povo, o grande temor é a morte espiritual, a perda de seu duplo. Não ter consciência do que se é, do que se pode chegar a ser, é se expor a perder seu duplo. [...] O mal, para eles, não consiste no pecado. Para os tarahumaras o pecado não existe: o mal é a perda da consciência. (ARTAUD, 1984, p. 288).

Ele encontra a ideia de consciência de si – um sonho de Artaud para a sociedade moderna decadente – refletida na própria cultura que visita e

que vivencia. Daí, podemos até nos perguntar: até que ponto essa experiência não foi uma forma de visualização das próprias expectativas de Artaud? Ou seja, até que ponto Artaud se deparou com o outro e até que ponto enxergou a si mesmo naquele ambiente no qual acreditava estar a cultura ideal, integradora, primordial?

Antonin Artaud, durante essa viagem, também vivenciou o famoso ritual do peyote: no artigo intitulado *La danza del peyote*, escrito no início de 1937, já na Europa, Artaud relata que, depois de vinte e oito dias de espera na terra dos tarahumaras, ainda não havia entrado dentro de si mesmo ou, melhor, saído de si mesmo. Ele comenta que havia chegado tão longe e, neste lugar no qual esperava grandes revelações, sentia-se perdido, desértico, desamparado. Ele afirma que

seguramente necessitava de vontade para crer que algo ia acontecer. E tudo isso, pelo que? Por uma dança, por um rito dos índios perdidos que nem sabem quem são, nem de onde vêm, que, quando alguém lhes pergunta, respondem com contos cuja conexão e segredo perderam. (ARTAUD, 1984, p. 290).

Este relato retrata com clareza a ideia do artista a respeito da cultura tarahumara: apesar de conservarem intactas as características ancestrais de uma tradição que une o universo mágico ao cotidiano do povo, os tarahumaras já não possuíam total consciência dos atos relacionados a esse transcendentalismo que praticavam. Dessa forma, é perceptível que Artaud captara uma contradição entre a tradição deste povo indígena e a modernidade, sinal de que esse povo estava, de certa forma, ligado à noção de progresso e história, aspecto repudiado pelo artista, que afirmava que o ideal era que as tradições milenares permanecessem estáticas no tempo.

É possível perceber também a ansiedade de Artaud nos dias que teve que esperar pelos “feiticeiros” tarahumaras que executariam o rito do *peyote* (cacto nativo do México e do Sul dos EUA, que encerra a mescalina).

É interessante apontar que, individualmente, Artaud buscava uma cura no ritual dos tarahumaras para as suas inquietações e problemas físicos e psíquicos, que já o haviam levado a casas de saúde e ao uso contínuo de drogas como o láudano para aliviar suas dores de cabeça.

No mesmo artigo analisado anteriormente, Artaud também relata que, a fim de se tornarem feiticeiros, os escolhidos tarahumaras se retiravam num bosque durante três anos. A partir disso, o artista francês questiona: qual é o aprendizado que recebem? Artaud afirma no texto que, apesar de toda a ritualização externa à qual ele assistiu, parecia que faltava, que se ocultava o *Principal*.

O artista desenvolve seu ponto de vista a respeito destes mistérios insondáveis no artigo *Secretos eternos de la cultura*, publicado no México em agosto de 1936, em período anterior à sua ida à terra dos tarahumaras, o qual ele já inicia afirmando que todas as culturas autênticas possuem segredos. “Antes de falar de bases universais da cultura”, ele comenta, “dever-se-ia falar de segredos eternos da cultura nos quais ninguém jamais penetrou” (ARTAUD, 1984, p. 192).

O homem ignora as fontes de sua vida, e sua humildade é a base da ciência. Utilizando-se de sua ignorância de não saber de onde vem, o homem define em qual direção deve caminhar: “[...] no fundo de toda cultura verídica existem, precisamente, segredos inefáveis, porque procedem dessa margem de vazio onde nossa eterna ignorância nos obriga a situar as origens da verdade” (ARTAUD, 1984, p. 193). O México indígena arcaico teve, segundo o autor, um grande papel na constituição deste segredo eterno no qual se nutre a humanidade.

A educação tinha relação com isso, já que era uma “convocação material de forças” (ARTAUD, 1984, p. 194). Por meio da educação, “esfregava-se o organismo humano” a fim de que as forças florescessem nele. E

fulgurantes de sons, com suas repetições rítmicas de imagens, que submergiam no inconsciente humano. (ARTAUD, 1984, p. 194).

Antes de terminar esta pequena reflexão, creio que seria importante uma discussão a respeito de como foram feitos os relatos de Antonin Artaud sobre a viagem à terra dos tarahumaras aqui analisados. Segundo Luis Mario Schneider, Artaud não pode ter aprendido o suficiente para “descobrir as essências de uma cultura”. A isso soma-se a conhecida desconfiança do povo tarahumara, o que permite a esse autor concluir que “grande parte das associações ou deduções de Artaud sobre os tarahumaras são a síntese de uma comprovação sensitiva de conhecimentos intelectuais manejados anteriormente” (ARTAUD, 1984, p. 77-78).

Artaud não possuía como principal objetivo a cientificidade ao narrar sua vivência com os índios tarahumaras. Assim, nosso artista pode ter criado um relato em parte ficcional, tendo como ponto de partida aquilo que havia imaginado e estudado a respeito do povo tarahumara, e não sua experiência posterior.

Entretanto, mesmo se isso estiver em parte correto, o fato não perturbaria este artigo, pois o objetivo aqui não foi averiguar as situações descritas por ele, mas, sim, historicizar os seus textos, percebendo o autor como um personagem histórico dos anos 1930 que escreve de uma determinada posição moderna.

Finalmente, seria interessante apontar que, a partir destes textos de Artaud, é possível discutir sobre a posição do artista no período entre guerras e sobre o seu papel como figura proeminente da arte moderna. Os seus relatos sobre a viagem ao “país dos tarahumaras” e os questionamentos sobre os fatos descritos por ele podem ser utilizados como sinais, indícios de seus objetivos, de sua individualidade e do pensamento moderno do autor. Ou seja, isso significa que os textos dizem mais sobre Antonin Artaud do que sobre o próprio México. ☆

Isto é para o que servia o teatro, e para o que serviam as grandes festividades sagradas com seus chamados

Abstract: This article purposes to introduce Antonin Artaud's visit to Tarahumara's people, in México, 1936. This text is more related to the historiographical ambit than to the biographical. The article intends to relate Artaud's reflections with his theatre conception of the same period. The text also objectifies to question the artist's contradictions when narrates his travel to the native land, such as to present him like a subject integrated to the artistic discussions of his historic period.

Keywords: *Antonin Artaud; Tarahumaras; México; Modern theater*

Referências

- ARTAUD, Antonin. SCHNEIDER, Luis Mario (Org.). *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- CAMÍN, Héctor Aguilar. MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 376 p.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Editora Dulcina, 2011.
- GUINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MICHELLI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Do positivismo à desconstrução – ideias francesas na América*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud, teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.
- PONGE, Robert. *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1999.
- THÉVENIN, Paule (Org.). ARTAUD, Antonin. *Ouvres complètes*. Paris: Gallimard. 26 tomos.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.



Isadora Petrin, Bruno
Camargo em *O declínio
do egoísta Johann Fatzer*,
de Bertolt Brecht.
Direção de
Marco Antonio
Rodrigues,
Classe 6N, ESCH, 2015.
Foto: Andréia Machado.

T

ÉCNICA

★ CARACTERIZAÇÃO NAS ARTES DA CENA

Entrevista com Atilio Beline Vaz

Formado em Interpretação Teatral pela Escola de Arte Dramático da Universidade de São Paulo. Graduação em Artes Visuais, Pintura, Gravura e Escultura pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e Especialista em Direção Teatral pela Escola Superior de Artes Célia Helena. Professor de Caracterização Cênica e Figurino no curso de Graduação em Teatro da Escola Superior de Artes Célia Helena e no Curso Profissionalizante em Teatro do Teatro-escola Célia Helena.

por Marcus Oliveira

Jornalista, Pós-Graduado em Jornalismo Multimídia e especializado em Estratégias de Marketing para Mídia Social. Foi repórter de *Veja São Paulo* e estuda teatro no Teatro-escola Célia Helena.

por Mariana Holms

Mestranda em Língua e Literatura Alemã na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Teve envolvimento na publicação dos periódicos acadêmicos *Literatura e Sociedade*, e da Revista *Cisma*, ambas da USP e, atualmente, na revista *Olhares*, da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH).

Olhares. Pensando em sua formação como artista plástico, você poderia nos dizer como entende a conexão entre as Artes Cênicas e as Artes Plásticas no âmbito da caracterização dos personagens?

Atilio. Sou formado em Artes Visuais, Pintura, Gravura e Escultura, pelo Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo e pela Escola de Arte Dramática (EAD), da Universidade de São Paulo. Também cursei Arquitetura, além da formação como ator. É por isso que sou guloso. Aproveito esses apêndices da criação para o teatro. As Artes Plásticas, diretamente com a caracterização, estão intimamente ligadas, porque a caracterização é uma máscara que criamos para construir externamente o personagem. É uma pintura. Cada vez que estou criando uma caracterização, seja quando atuo ou em outros trabalhos, observo o rosto como uma tela. É como se as características de cada personagem constituíssem o material a ser trabalhado para aquela pintura. Trazer tudo isso

para uma tela: o interior daquele personagem, as características de personalidade, de idade, enfim, tudo que colabora para sua composição, como se fossem dados que eu tivesse que imprimir naquele rosto, naquele corpo. Então, Artes Plásticas e Cênicas estão completamente conectadas. E vale a pena comentar, quando entra a questão do figurino, também, porque então parece que estou brincando com uma escultura. Estão ligadas em todos os sentidos.

Olhares. Pensando nesses elementos, nas características que você externaliza, constrói, como funciona o mapeamento do caráter do personagem para se compor a pintura?

Atilio. Primeira coisa: localizar a época que está sendo trabalhada, em que é contada a história, o texto e também a estética daqueles personagens que o diretor quer construir. Faço uma decupagem. Observo, não só através do texto, mas também a partir do trabalho do ator: o que ele está criando

como característica de personalidade, de composição física, a profissão, enfim, aquilo que é mais marcante e significativo para a construção do personagem como status social, idade, características... pergunto sempre aos alunos: qual é o lado perverso desse personagem? Qual o lado mais iluminado? Daí, procuro colocar isso na caracterização.

Olhares. Em relação ao trabalho com os atores, existe uma criação conjunta do figurinista, do maquiador, do visagista com eles? Como funciona essa dinâmica entre as demandas do ator ou do personagem?

Atilio. Acho que o ator tem que contribuir sempre. Afinal de contas, é ele que entra em cena durante toda a temporada. Por isso, pergunto muito. Peço imagens que os atores acham que têm a ver com aquele personagem que estão criando e, a partir disso, vou trabalhando junto. Há quem não trabalhe assim, que faz a criação sozinho e o ator somente reproduz. Eu discordo. Acho que tem que ter a mão do ator junto. Mesmo porque é ele que vai continuar fazendo [a maquiagem] durante a temporada. Isso é importante, porque ele está construindo um personagem, que tem traços específicos e pode ter uma maquiagem que o auxilie a compor esses traços. Um exemplo de ator que admiro muito nesse sentido é o Johnny Depp. Ele, em todos os seus trabalhos, propõe a caracterização de todos os personagens para o diretor. É interessante como ele faz esse estudo. Existem atores que têm mais dificuldade em fazer essa criação, então, eu contribuo com mais elementos. Mas sempre tem que ter algo proposto por eles. É exatamente isto que traz autenticidade para o personagem e para a interpretação. Trabalho há muitos anos no Foliás d'Arte com o Marco Antonio Rodrigues. Ele é um diretor que gosta muito da maquiagem. O Ednaldo Freire também trabalha com a maquiagem como máscara. Quando estou atuando, procuro colocar sempre alguma provocação durante os ensaios. Quando você tem um colega que se propõe a isso também, ir pensando junto em um olho, em uma cor de pele, uma sobrancelha, acho que é o processo que acompanha o trabalho do ator. A Angelina



Jolie, no *Maléfica*, por exemplo, propôs todo aquele estudo de maquiagem da personagem, buscando a ossatura do rosto... Nisso, já existem fatores de técnicas de filmagem. Por isso que acho necessário o ator estar junto e atento aos seus traços e à linguagem teatral, audiovisual.

Olhares. E você tem algum exemplo prático daquela hora em que a maquiagem pode dar errado?

Atilio. Ah, sim. Por isso sempre testamos várias vezes. Por exemplo, você faz uma criação de uma maquiagem, daí olha em cena e não dialoga com aquilo que o ator está fazendo, aquele rosto, aquela composição física. Então, tem que mudar. Dá errado sim, não é na primeira tentativa que a gente acerta. Demora. Você vai testando, testando. No Théâtre du Soleil, a Ariane Mnouchkine faz um trabalho excelente. Ela começa toda a construção desde o primeiro ensaio. Ao mesmo tempo em que o ator está experimentando o texto, ela já pede para colocar figurino e maquiagem. Isso, inclusive, ajuda na composição física. A maquiagem é uma coisa

Maria dos Remédios da Silva em cena da peça *A maldição do vale negro*, de Caio Fernando de Abreu. Direção de Fernando Nitsch. Exame do 2º semestre de 2016, turma 7SB/TECH. Foto: João Caldas.

em que acredito. Auxilia também quando se está pensando em uma voz, atitude corporal. Cada um tem o rosto de um jeito... então aquilo ajuda também a ir criando.

Olhares. Então, os elementos da interpretação dependem do acompanhamento do profissional?

Atilio. Sim, com certeza. Ele tem que estar acompanhando porque as coisas se transformam no ensaio e é preciso transformar junto. No meu caso, é difícil chegar lá quando a peça está pronta e levar uma proposta. Tenho que assistir ao ensaio para saber do que se trata. Mas é bom quando vai acompanhando o ensaio, estar ali junto, vendo a criação do trabalho surgir da direção e do ator. Aí você vai caminhando junto. É um trabalho coletivo, como todo o teatro é.

Olhares. Por ser uma profissão muito prática e que está na pele do ator, mas ao mesmo tempo envolve preparação e busca por diferentes fontes, como é a pesquisa por referências?

Atilio. Você tem que entender o conceito do espetáculo, da sua estética. Ao se fazer um espetáculo... mais surrealista ou mais ligado à *commedia dell'Arte* ou ao teatro Nô, é preciso ir a fundo na pesquisa para saber como era originalmente ou se só um traço daquilo será usado, que não vá se configurar daquele jeito. Você tem que ir atrás, pesquisar sim. Tem que assistir, estudar como era, para ver como a caracterização pode construir e dialogar esteticamente. Hoje, a pesquisa é abrangente por meio de livros, internet, filmes, fotografia. Fotógrafos, exposições, trabalhos de artistas plásticos também integram uma fonte gigantesca de olhares para a contemporaneidade de recursos expressivos.

Olhares. Você falou a respeito de acompanhar as peças, os ensaios. Quais são as sensações que já começam a surgir quando você chega para o espetáculo, quando começa traço por traço ali, a criar seu personagem, a trazê-lo pra você...

Atilio. Acho importantíssimo isso, porque é o momento que você está lá como ator, você está sozinho com você, diante do espelho e a partir do momento em que você começa a fazer uma ma-

quiagem... isso já vai te levando a uma concentração para o espetáculo. Vai criando um link com aquele personagem, com aquela história, com o espaço. É um processo muito pessoal. É um momento de reconhecimento de si e do outro que vai interpretar ali no palco.

Olhares. Por isso, o ator deve fazer a sua própria maquiagem?

Atilio. No teatro, normalmente é o ator quem faz sua maquiagem. Num filme de grande porte, é óbvio que não é o ator, tem uma equipe. O tempo é curto, existe uma série de fatores. Nas óperas, há os maquiadores também. Mas eu acho interessante quando o ator está nesse processo, dele com ele no espelho, no personagem, naquela história que ele vai contar. Por isso que é legal se maquiar. Ele vai se concentrando, vai criando esse link com o que vai acontecer.

Olhares. Ao longo de uma temporada, há improvisações que são incorporadas e a interpretação pode mudar, isso acontece também na caracterização?

Atilio. Às vezes acontece, sim. O espetáculo vai evoluindo na temporada e, às vezes, sente-se a necessidade, o personagem se modifica, o ator acaba se modificando naquela condição, transformando-se. Eu mesmo atuando, ficava em dúvida, mas já falava: olha, sei lá, talvez esse olho agora é melhor assim... Parece bobagem né, falar assim, "esse olho"... (*risos*) sobrançelha... mas faz diferença. E você começa a perceber, como ator, como seu corpo está reagindo em uma temporada. Então posso, com a caracterização, salientar um pouquinho mais determinado o traço que me ajuda mais, que passa o que eu quero. Mas é da necessidade e da decisão do ator sentir que isso precisa ser modificado.

Olhares. Como você faz para chegar ao meio termo entre a maquiagem e cenário? Existe um caminho para isso?

Atilio. Existe. O cenógrafo, o figurinista, o iluminador e o caracterizador têm que estar sempre trabalhando junto. Sempre conversando. Porque senão cada um sai impondo uma estética individualizada e o espetáculo pode ficar com uma ence-



Grupo de atores em caracterização de Atilio Beline Vaz, em adaptação da obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Direção de Marco Antonio Rodrigues. Exame 6N, 2014. Foto: Andréia Machado.

nação híbrida, indefinida... fica uma loucura. Então, é preciso construir em coletivo com a equipe artística a identidade do espetáculo. No meu caso, a criação e caracterização do personagem refletem diretamente em como a maquiagem pode atuar diretamente como recurso expressivo aliado ao cenário e figurino. Tudo é junto – o cenário deve dialogar com a composição e caracterização do ator, em diálogo com a maquiagem, o figurino e a época. Se não, você cria choques e a estética deixa de ter a ver com aquilo que está sendo proposto. É sempre coletivo.

Olhares. Como professor de caracterização, qual a expectativa dos alunos em relação às aulas?

Atilio. A primeira expectativa é lidar com o material. E é muito bacana ver nos alunos a evolução durante o curso. Como eles começam e como eles terminam. E é sempre um prazer. Quando acaba a aula, eu peço para eles se fotografarem para guardar como um registro, não só como registro, selfie, para postar no Facebook. Esse momento de se fotografar é super legal porque é o encontro deles com o

trabalho que eles fizeram. Têm aqueles que acham que não são capazes e, de repente, veem que construíram uma caracterização com um material que eles não estão acostumados. Essa satisfação é bacana. Ver essa evolução e o interesse por proporem caracterizações externas de personagens dão sentido à criação coletiva. Obviamente existem uns que chegam com mais interesse, outros com menos, é normal. Principalmente quando as primeiras perguntas são: o que é isso aqui? Fazer maquiagem? Mas, daí eles vão se surpreendendo com a capacidade deles mesmos.

Olhares. E tem alguma técnica que provoca mais entusiasmo neles: envelhecimento, tipificação, qual é a que gera mais ansiedade?

Atilio. Fazer machucado, por exemplo, deixa os alunos super empolgados. Quando mexo com o teatro oriental também. E, por incrível que pareça, com animais, maquiagem de animal. Normalmente, sou eu que trago referências de maquiagens. No finalzinho do curso, eles já estão mais independentes, já começam a criar sozinhos... O

que faço é dar todo um aparato no começo para, no final, estimular e pedir que já tenham autossuficiência. Eles começam a criar, dou um tema e peço para cada um trazer a referência... De vez em quando também, no final, para trabalhar o olhar e a alteridade, peço para que se exercitem na caracterização do outro. É um momento de troca. Eles falam: “ah, é muito mais difícil maquiagem o outro do que eu mesmo”. É e não é. Ao se maquiagem, o ator cria uma intimidade com seu rosto. Ele está se vendo seu rosto se transformar, virar outra coisa. Quando vai maquiagem o outro, invade a intimidade deste.

Olhares. Mas é um exercício muito interessante essa troca. Poder olhar para o outro e ficar atento aos detalhes, às nuances, às particularidades...

Atilio. Exatamente. Ele está mexendo num outro rosto, numa outra pessoa, é diferente maquiagem o outro. É outra experiência. Às vezes, assusta. Porque aí, naturalmente, os colegas “caracterizadores” querem fazer bonito para quem está lá de modelo, entre outras, “gostar”. Mas digo que não é isso, faça a sua criação, do seu jeito. Você vê o que você está fazendo.

Olhares. Na sua trajetória, algum personagem foi mais marcante, desafiador? Ou alguma peça específica?

Atilio. Sim. Quando fiz o espetáculo *Babilônia*, com o Foliás D’Arte, em que a gente lidava muito com a questão dos sem-teto, do *homeless*. Apesar de o trabalho estar todo envolvido com o de bufão, foi desafiador porque havia um limite entre a realidade e o fantástico: um limite tênue. Foi difícil e desafiador porque não podia ficar exagerado nem faltar nada. Foi um longo trabalho feito durante muitos ensaios. Ele exigia a construção a partir da linguagem da máscara *clownesca*, sem a maquiagem de palhaço. Então, essa busca foi desafiadora. O elenco, em todos os ensaios, experimentava a maquiagem, via como acontecia em cena e no outro dia a modificava. Tentava de novo outra coisa. Foi um processo longo para acertar. Fiz o figurino também e a opção foi trazer um universo mais fantástico. Não era um teatro realista. Tinha que trazer aquela essência do morador de rua, mas já dentro de um universo mais fantástico. Então, pesquisei

um material mais artesanal. Tecidos mais grosseiros. Couro... mais para esse lado. Tinha um direcionamento que exigia um envelhecimento, um tratamento nas roupas, um processo que demora para deixar o tecido com cara de gasto. E aí saímos buscando material, tecidos diferentes, porque não é qualquer tecido que possibilite um tratamento específico de alteração de cor e textura, como é o caso dos tecidos com muitos fios sintéticos. Os figurinos de *Babilônia* foram fruto de uma pesquisa que resultou em uma oficina para criar, transformar os tecidos, que resultaram num processo de criação das roupas que “vestissem” a personalidade de cada personagem.

Olhares. Primeiro houve a pesquisa dos materiais, dos conceitos e depois a criação, o desenho em cima de cada personagem.

Atilio. Sim. Tive uma ideia do que estava acontecendo como estética, como conceito. Daí, buscamos materiais que seriam trabalhados para aquilo e partimos para a criação. Havia material que a gente não usou, não tinha nada a ver, mas eu estava coordenando essa oficina então também era importante passar para as pessoas como é feito esse processo e o trabalho de criação de figurino. O trabalho foi bem além, na verdade, do que precisava ser feito, mas resultou superinteressante.

Olhares. Com certeza a oficina abarcando questões além da peça foi enriquecedora para os participantes... Parte dessas pesquisas você pôde utilizar em outras peças?

Atilio. Ah, sim. Por exemplo: existem milhões de técnicas para envelhecer roupa, vários jeitos de se fazer. Inventamos um monte. E pude aprender o que funcionava mais para usar em outras experiências. Mesmo a questão de material. Nunca fica só naquilo, sempre acaba abrangendo. Cada trabalho traz uma pesquisa nova. Daí você vai ao arquivinho e recupera: ‘olha, aquilo lá dá certo, aquilo não dá, então vamos ver’. Acabei usando, sim.

Olhares. Você estava falando justamente que são vários processos e cada um deles traz uma criação nova, uma pesquisa. Ainda assim, você reconhece tendências contemporâneas? Na atualidade, o que

acontece de peculiar nas criações, para as caracterizações de personagem?

Atilio. Passei por várias épocas e etapas do teatro. Hoje em dia, vejo, na verdade, a simplicidade como um elemento supercontemporâneo. A gente já passou por exageros de criação, de sobreposição de coisas. O que vejo hoje, pelo menos o que mais me interessa é: o nada é tudo. Acho até, por várias questões, até financeiras, de grupo, que existe uma tendência para simplificar as coisas. Poucos elementos traduzem um monte de coisas, trazem várias informações. Não precisa mais tanta coisa. Já fiz figurinos super elaborados, achava lindo, gostava e gosto de fazer isso, sem dúvida. Mas quanto mais sai do cotidiano, melhor. Fazer o cotidiano é muito chato, porque vai mexer numa coisa que tem na rua, em lojas. Então vamos fazer uma coisa... tirar essa cara de roupa de rua. Isso é o difícil de fazer, na verdade. Acho que hoje a tendência é uma simplicidade. Agora, depende do grupo, do diretor que está trabalhando. Pina Bausch, por exemplo, trabalhava sempre com a visão do simples. Muito teatral na verdade. Não pode faltar a teatralidade nas coisas. Ela tem que existir de alguma maneira e isso é difícil de conseguir quando se faz um trabalho muito próximo da simplicidade das coisas. Mas acho que a tendência é ir para o simples mesmo.

Olhares. Você poderia definir, pessoalmente, essa teatralidade?

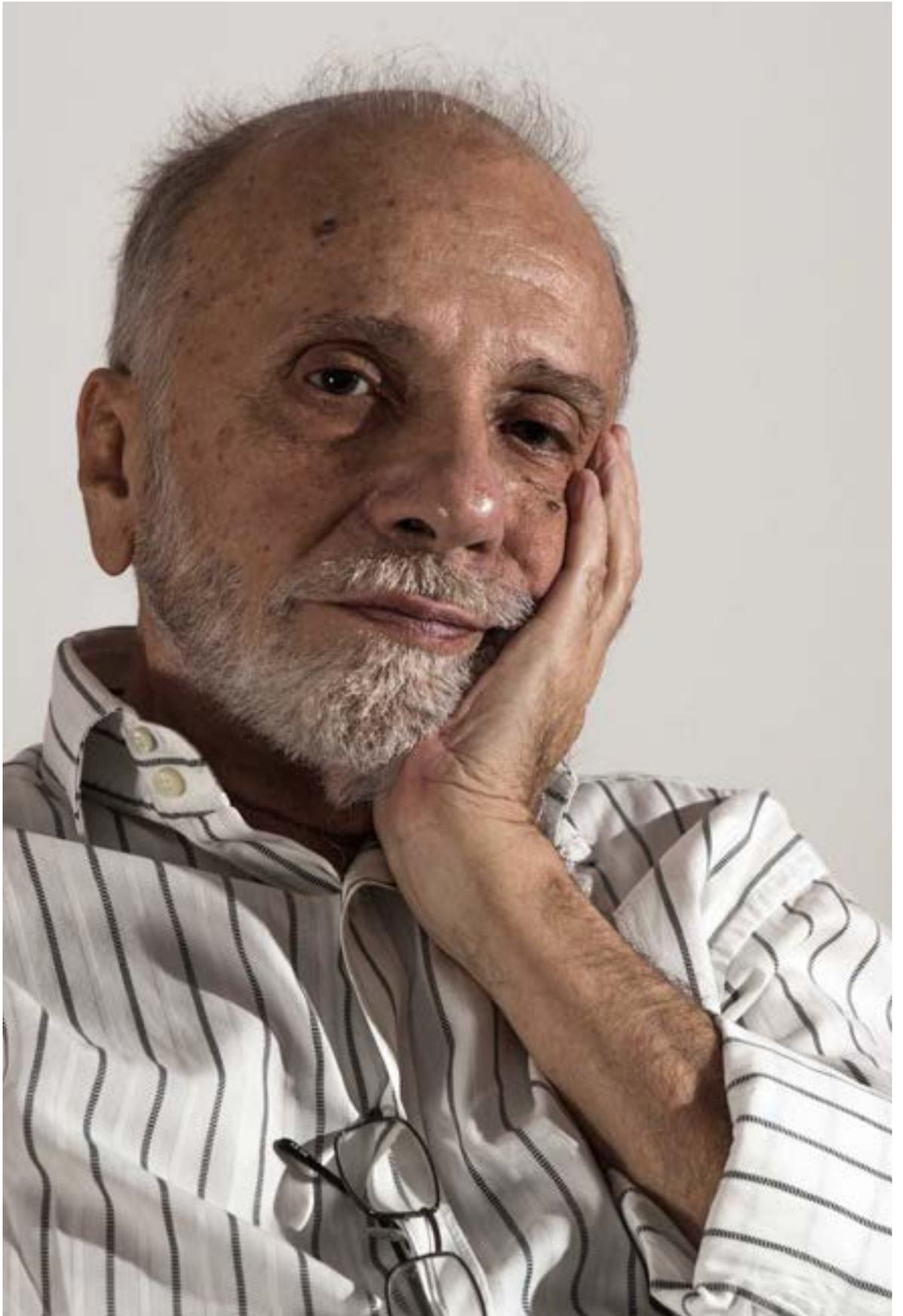
Atilio. Essa teatralidade é a coisa mais difícil de definir. Por exemplo, a roupa tem que ter um corte para o palco, uma quantidade de tecido. Isso traz a teatralidade. Tem que ter uma modelagem específica. Por mais simples que seja, tem que ter essa modelagem. Aquilo foi criado para um palco, para um espetáculo, para um público ver, não é criado para passear na rua. Então essa teatralidade é volume de tecido, é corte. Costureira também é uma coisa superimportante na questão de figurino. Ela pode as-

sassar uma roupa. (*risos*). Cortou errado, acabou, né? Então tem que ter mão para fazer aquilo. É mais nesse sentido. E a roupa, né? Você vê uma roupa e diz “Não, isso aqui tem cara de roupa de teatro, tem cara de roupa de cena”. Às vezes, uma camisolinha tem uma característica que você reconhece como roupa de cena. É a alma que aquela roupa tem.

Olhares. O que te apaixonou pra seguir esta vertente das artes?

Atilio. Eu fazia a EAD, a Escola de Arte Dramática, e tive a oportunidade de conhecer um dos maiores cenógrafos do Brasil, o Flávio Império. E decidi “eu quero aprender”. Mas pensava como ator: ‘Quero aprender, quero saber o que vai no palco, como se faz um cenário’, mas sempre pensando no lado do ator. Acabei trabalhando muitos anos com ele. Comecei a aprender a fazer adereço, como estagiário, depois como assistente. E era tão interessante o que ele produzia artisticamente que acabou fazendo com que eu me apaixonasse por isso. Fazer cenário, fazer figurino. Vendo ele criar: nossa! Ele pegava um paninho, esticava, aquilo virava uma obra de arte. Eu me perguntava: como ele faz isso? Foi assim que eu me interessei. Ele também pintava, fazia gravuras, eu ia lá para o ateliê dele, ajudava-o. Quando eu estava fazendo faculdade na Belas Artes, queria ver como era a produção de um artista. Como ele imprimia. Ele aceitava que eu ficasse lá. Eu também era mão de obra e queria ver como ele imprimia aquelas gravuras, como colocava tinta naquilo. Foi assim, foi a partir dele. Flávio Império foi o meu mestre nesse sentido. Aprendi muito com ele. Observando, estando junto. Se você me perguntar do que eu gosto mais, não sei, gosto de tudo. Gosto de atuar, gosto de criar figurino, gosto de criar cenário, gosto de criar maquiagem, as pessoas, os personagens, os atores.

Olhares. Que incrível, muito legal. É encantador ouvir tudo isso e agradecemos. ☆



Renato Borghi.
Foto: João Caldas.

R
ETRATO

★ SOBRE PRESENÇA, RENATO BORGHI

Élcio Nogueira

Élcio Nogueira Seixas, ou apenas Élcio Nogueira, no início da carreira, trabalhou com José Celso Martinez Corrêa e Antunes Filho. Funda em 1993, o Grupo Teatro Promíscuo, com Renato Borghi. Como ator da companhia, protagonizou *Édipo de Tebas* (1996) e *Galileu Galilei* (1998), com direção de Cibele Forjaz. Em 2002 e 2003, é idealizador, curador e ator das duas edições da Mostra de Dramaturgia Contemporânea no Teatro Popular do Sesi. Por este trabalho, ganha os Prêmios Shell e APCA. Este ano, atuou na peça *Fim de jogo* (2016), sob direção de Isabel Teixeira.

Ao final da introdução de *Borghi em revista*, publicado em 2008, revelei o apelido de infância do ator: *Presença*. Aparecendo de trás de cortinas para recitar poemas ou ganhando duas vezes o título de “Aluno nº 1” do Rio de Janeiro, Renato fez jus ao cognome desde cedo. Aos catorze anos, dirigiu-se, com seu violão debaixo do braço, à TV Tupi do Rio, que funcionava no edifício do extinto Cassino da Urca, palco lendário de seus ídolos de menino – Dalva de Oliveira, Carmen Miranda, Grande Othelo. Lá, pediu para falar com Paulo Soledade, prestigiado compositor da época e diretor artístico da emissora. Desprovido de qualquer timidez, o jovem entoou uma canção de autoria própria e ouviu de Soledade elogios sobre sua voz, acompanhados de um conselho: que a conservasse, ao menos, até os dezoito anos, quando seu timbre já teria se definido. Porém, a precocidade do rapaz não impediu que o diretor da casa o convidasse para apresentar-se, na mesma noite, no *Clube dos Artistas*, para espanto de sua família, que sempre assistia ao programa. Não satisfeito, meses depois, *Presença* repetiu a dose no programa *Noite de Gala*, da TV Rio.

Na segunda metade dos anos 1950, veio para São Paulo com a família. Não demorou muito para que *Presença* se fizesse notar na terra da garoa.

Segundo Borghi:

Eu tocava no apartamento de meus pais, que era térreo, e a nossa vizinha chorava no primeiro andar. Eu tocava embaixo e ela chorava em cima. Uma tarde, ela me convidou pra lanchar. Queria que eu cantasse pra uns convidados. Peguei meu violão e fui na maior cara de pau. Vergonha de me mostrar era algo que eu não conhecia. Quando criança, meu apelido era *Presença*. Meu avô me chamava: *Presença, vem almoçar!*, *Presença, vem jantar!* Subi e cantei. Cantei todos os números que ela pediu. Um dos convidados era Jordão de Magalhães, empresário do Agnaldo Rayol e do Almir Ribeiro. Quando terminei de cantar, ele me disse: *O senhor está contratado. Esteja amanhã, às duas horas em ponto na Boate Cave. Você vai ensaiar quatro meses com a minha orquestra, das 14 às 17 horas e, a seguir, vamos gravar um disco na Gravadora Philips. Fiquei zozzo!*¹

Parecia que Renato estava prestes a cumprir seu sonhado destino de cantor das multidões, acalentado desde os tempos em que fugia de casa, enfrentando os “perigos” da Lapa marginal para chegar ao auditório da Rádio Nacional, na Praça Mauá, onde brilhavam as estrelas que encantaram sua vida. Gravado o primeiro disco, capa pronta,

1 SEIXAS, Élcio Nogueira. *Borghi em revista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. (Coleção Aplauso Perfil). p. 45.



Em primeiro plano, Rosamaria Murtinho e Ronaldo Daniel; ao fundo, Renato Borghi e Célia Helena em *Quatro num quarto*, de Valentin Kataev, com adaptação de Eugênio Kusnet e direção de Maurice Vaneau. Teatro Oficina, 1962. Foto: Acervo Célia Helena.

Presença foi subitamente sequestrado por outra Musa; o êxito inesperado em um teste teatral o fez renunciar ao clamor das “macacas”² que sempre o haviam seduzido com seus gritos histéricos e desmaios, para abraçar a “arte das máscaras”. Ele seria um ator, um “cavalo”, aquele que dá passagem. Ao abandonar seu lançamento como promessa da bossa-nova, dos pulmões de seu ex-produtor musical, ouviu a primeira maldição; enquanto subia correndo a Rua da Consolação, Jordão bradava da porta da Cave: “Vai ser pobre na vida, filho da puta! Trocar uma carreira milionária pra fazer Teatro! Teatro não dá camisa a ninguém!”.

Colhido entre dezenas de candidatos por ninguém menos do que a mais célebre encarnação brasileira de Hamlet (o ator Sérgio Cardoso), Renato Borghi não teve escolha que não fosse aceitar ser o protagonista de *Chá e simpatia*, sucesso americano dos anos dourados, e estreiar no tablado do glorioso Teatro Copacabana para uma carreira sem volta.

Não, sem que antes, os lábios do príncipe tropical da Dinamarca proferissem a segunda maldição; assim disse Cardoso: “Nunca deixe o Teatro, você é um ator. Você tem tudo contra você. Você é baixinho, magrinho, franzino. Você é o *anti-Physique du Rôle* de um primeiro ator. Mas você é um ator, haverá sempre um espaço pra você!”.

Em um acordo celestial de Musas, Dalva de Oliveira afastou docemente (a ou o?) “bebê-diabo”³ de seu colo e (a ou o?) o entregou nos braços de Cacilda Becker. A paixão por sua “mãe” no Teatro foi tamanha que, sem perceber, o ator imitava a entonação singular de sua diva; a tal ponto que o pai chegou a perguntar por que, em cena, o filho falava sem ponto e sem vírgula, como uma “japonesa”. Pudera, Renato assistia mais de quinze vezes a cada peça de Cacilda e ficava sem fôlego com a respiração entrecortada da atriz e sua capacidade de incendiar-se diante da plateia. Mas é preciso ressaltar que, mesmo enfeitiçado pelo canto de sereia

2 Macacas de auditório – assim eram chamadas as fãs histéricas da Era do Rádio no Brasil.

3 Bebê-diabo (*Baby Devil*) – adaptação de Caio Fernando Abreu para o Teleteatro da TV Cultura, baseada no jornal *Notícias Populares*, dirigida por Adhemar Guerra e com Renato Borghi no elenco.

de sotaque ligeiramente europeu do TBC, Borghi sempre se manteve fiel à sua “progenitora” artística, a voz primordial de sua aurora na Tijuca – sua Estrela Dalva (a quem homenagearia, em 1987, estreando como dramaturgo ao escrever um musical sobre a vida da cantora, que foi “revivida” por Marília Pêra).

Apesar da inversão de sinais (ao invés de chegar à casa das pessoas através das ondas do rádio, as pessoas é que iriam à sua casa teatral para vê-lo), Presença se mantinha como Presença; e foi esta entidade, identificada quase no berço pelo avô materno e forjada no “feu sacré” pelas vigorosas marteladas de gigantes como Kusnet e Morineau na bigorna do Teatro Oficina; foi precisamente esta entidade que deu à luz as “presenças” inesquecíveis de Piotr (*Pequenos burgueses*), Andri (*Andorra*), Abelardo I (*O rei da vela*), Galileu (*Galileu Galilei*), George Garga (*Na selva das cidades*), Édipo, Tio Vânia, Timão de Atenas, Seu Noronha (*Sete gatinhos*), Hamm (*Fim de jogo*) e tantos outros personagens, entre clássicos, anônimos e indignos (dizem que Borghi é um especialista em “indignidade cênica”; considero este o maior elogio que se pode tecer sobre um ator de respeito).

Temos aí, portanto, a gênese do Presença. Mas o DNA do artista não explica o seu fenômeno e tampouco é o que realmente importa. A chave está na ação do Presença, e não poderia ser de outra forma em se tratando de Teatro. Presença é para tornar “presente”. É isso que Renato Borghi sabe fazer melhor: “presentificar”. Por esta razão, seus personagens são sempre contemporâneos, urgentes, palpáveis. O ator é uma engenhosa máquina do tempo-espaço capaz de transportar tudo, de qualquer lugar ou época, para um único ponto

presente, em horário determinado. Vida pulsante concentrada. Podem acusá-lo de torto, maníaco ou personalista (afinal, gosto é volúvel); jamais de ultrapassado, distante, menos ainda, ausente.

“Presentificação” em cena é um dos superpoderes de Borghi. Mas o ato de “tornar presente” fora do palco é ainda talento mais extraordinário do ator. Foi através dele que tive, em minha presença, atores que nunca vi atuar (Kusnet, Morineau, Dulcina...), eventos que não vivi (as Revistas de Walter Pinto; Maio de 68 em Paris; a bilheteria como raiz econômica do Teatro...) e sonhos que não eram meus e que agora são, quer eu queira, quer não. Toda onda de dramaturgia do mundo-cena que o atingiu, me alcançou também. E quando digo “me alcançou”, falo de muita gente, muita gente mesmo, do lado de cá e do lado de lá do proscênio. Pura imaginação. Puro Teatro. Artesanal, passado de geração em geração, pela tradição da “presença”, como sempre foi, em toda trupe, toda tribo, seja na Grécia, no Japão ou numa estrada medieval no meio do nada.

Todavia, a mais impressionante entre as muitas qualidades do Presença talvez seja sua vocação para não ser um guru, não ter séquito. A elasticidade interna de Renato Borghi faz com que seu pequeno corpo acomode legiões de pessoas e histórias; reais e fictícias. Foi sobre este altar politeísta que erigimos nosso Teatro Promíscuo; sem mestre na caverna do topo da montanha, sem resposta definitiva ao enigma da esfinge, sem esquecer que somos sagrados nos prostituindo em templos pagãos.

Por tudo isso e tudo aquilo que não cabe em duas laudas, obrigado pela Presença.

E, antes que me esqueça, rogo a terceira maldição: que tua presença seja eterna! ☆

★ ENTREVISTA COM RENATO BORGHI

por Manoel Candeias

Professor de História do Teatro Brasileiro na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Estuda as relações entre estética e contexto de criação, tendo publicações com ênfase nos seguintes temas: teatro brasileiro; teatro contemporâneo; dramaturgia; teatro popular; estética; identidade brasileira; comédia; teatro alemão; interpretação.

Com uma trajetória repleta de realizações desafiadoras e importantes para a história do teatro brasileiro, o ator e dramaturgo Renato Borghi parece se sentir atraído pelo encontro com o novo. Depois de mais de uma década de experiências renovadoras junto ao Teatro Oficina, grupo que fundou com colegas como José Celso Martinez Corrêa e Amir Haddad, Borghi experimentou diversos caminhos – dentre os quais a montagem de clássicos, a participação em grandes produções, a criação de um monólogo que passava parte do teatro brasileiro em revista e a revelação de novos autores em grandes mostras de dramaturgia. Contribuir para a formação de atores é outra competência que atravessa seu trabalho, tanto de modo indireto, na parceria profissional com artistas mais jovens, quanto em projetos destinados a esse fim, como o projeto de linguagem Jogando com Shakespeare, que conduz atualmente no Célia Helena. Nesta entrevista concedida para a revista *Olhares*, Borghi fala com a franqueza que lhe é característica sobre algumas dificuldades do teatro brasileiro, sobre seu entusiasmo pela troca de experiência com as novas gerações e procura sugerir possibilidades para se pensar em um teatro político que aborde, de uma maneira diferente, a complexa realidade atual do país.

Olhares. Como tem sido o trabalho no projeto com os alunos do curso técnico?

Borghi. O projeto tem sempre o nome de ação. O curso anterior que eu fazia era *Encarando a personagem*, agora é *Jogando com Shakespeare*. Sempre encaro o teatro como uma coisa de ação. Eu tenho muito prazer em fazer esse tipo de atividade. Já estou completando quase sessenta anos de carreira, e a coisa melhor que a gente pode fazer agora é passar para as pessoas mais jovens a experiência que a gente adquiriu. Acho que o fato de lidar com o personagem, preparar um personagem, saber o que ele quer, o que faz, em que circunstâncias vive e, depois até, aprender a olhá-lo de uma forma crítica, como é o caso já da teoria brechtiana, tudo isso é coisa de aprendizado de muitos anos. E tenho um prazer enorme em pegar uma turma assim – encantada com o teatro e ainda todo mun-

do querendo ser ator profissional, uma loucura –, e poder passar alguns instrumentos que eles vão poder usar mais tarde. E, agora, trabalhando com Shakespeare, a gente faz uma coisa que acho muito interessante que é colocá-los em confronto com uma obra realmente densa, complexa, não é? Os personagens enfrentam tanto luta de poder quanto problemas de patologia, psicologia, políticos... e é muito bom porque isso vai obrigar as pessoas a raciocinarem um pouco sobre a realidade que a gente vive. Porque é muito importante aproximar sempre a obra daquilo que você conhece, que você está vendo. Eu estava lendo ontem no Brecht que ele acha que o maior problema das obras clássicas, ou seja, do Shakespeare, Tchékhov, é que eles são muito montados pelos conservadores. E os conservadores têm sempre uma coisa feita, um molde, uma fôrma e que resulta sempre na morte da obra.

Ela fica sempre muito apagada. Ao passo que quando você encara a obra como uma pauta livre você realmente desenvolve uma criatividade muito mais presente.

Olhares. Como é que você sente os jovens atores ou aspirantes a atores, hoje, nesse processo de formação. Que características você poderia identificar no comparativo com as outras gerações que você já acompanhou e mesmo a sua?

Borghi. Ao mesmo tempo, por exemplo, que a minha geração era muito romântica, idealista' etc., agora eu sinto, ao contrário, que tem um pequeno despreparo. Não é pequeno, é grande. As pessoas não estão com o hábito de ler muito. Elas vão fazer teatro, mas elas não vão ler as obras de Tchekhov, de Shakespeare, de Górkki. Elas acham que talvez seja uma coisa mais simples do que é e, na verdade, pra você encarar o teatro profissional, eu digo a sério, fazer uma coisa séria, não qualquer bobagem, acho que é preciso conhecimento, é preciso alargar a cultura, é preciso conhecer um pouco de tudo. E eu sinto que, às vezes, há um despreparo, uma ingenuidade muito grande.

Olhares. E é possível identificar alguma diferença em termos, digamos, técnicos, porque é uma geração que tem essa coisa do celular e não sei se isso de alguma maneira já está afetando o corpo, por exemplo, ou a maneira deles se expressarem... você acha que já dá pra identificar alguma coisa?

Borghi. Acho que o problema maior não é o corpo, é a concentração, porque o indivíduo fica muito dividido entre a aula e o celular. Então isso dá uma desconcentração. Mas é inevitável. O que tem que fazer é usar o celular de uma forma útil, porque daqui não volta pra trás, então é isso mesmo, tem que usar legal, fazer ele estar a serviço e não contra. Acho que isso é fácil de conseguir, a gente estabelece uma disciplina na aula e dá certo.

Olhares. De que maneira?

Borghi. O celular também é internet, é Youtube, então as pessoas podem pegar algumas informações, podem se servir dele como instrumento de conhecimento. O que pra gente talvez fosse só lendo um livro que estava na Livraria Francesa e você

tinha que esperar dias pra receber o livro importado, agora talvez seja a mão dele. Eu acho que é útil. Não sou contra nenhum tipo de progresso.

Olhares. Agora pensando não só nesse projeto no Célia Helena, mas já no campo teatral em São Paulo, como é que você sente o processo de formação? Porque no período de vocês, cada trabalho de montagem era muito pedagógico, porque tinha grandes diretores e os processos de criação eram geralmente longos... Vocês passaram por diretores com muita experiência, Kusnet, entre outros. Tudo isso ia formando também os atores.

Borghi. É triste só ouvir você falar "tinha". Tem que "ter". Isso é que é o chato. A gente ouvir esse passado: tinha, tinha, tinha. Mas eu acho que, por exemplo, minha formação como ator foi em grande parte feita pelo Eugenio Kusnet, mas também foi um espírito de seriedade no começo da carreira de quem queria saber tudo. Então, eu me lembro que, ao lado do Kusnet, fui me informar sobre Lee Strasberg, Elia Kazan, Stella Adler, os discípulos do Stanislávski etc. Então é uma mentalidade de quem faz um juramento de que vai viver da arte, pra arte e não pretende fazer outra coisa a não ser aquilo que realmente ama fazer. Eu acho que é isso. Talvez agora as pessoas tenham interesses muito divididos e seja complicado resolver. A presença da televisão também mudou muito. O indivíduo pode pretender fazer só televisão, pra isso o modelo que ele vê não é tão difícil de reproduzir. Ao passo que eu vi no teatro grandes interpretações, eu vi Cacilda Becker, eu vi Cleyde [Yáconis], Walmor [Chagas], vi [Zbigniew] Ziembinski, eu vi essa gente toda. Eles eram, realmente, vamos dizer, sacerdotes do teatro. Era um outro jeito de ver o teatro. Agora é outro, o que a gente vai fazer? Os tempos mudaram e a gente tem que fazer a coisa acontecer da melhor maneira possível. Eu boto muita fé nos alunos, cobro deles mais do que devia, eu acho, porque no momento em que eles vêm fazer um curso Jogando com Shakespeare eles têm que começar a entrar no Shakespeare. Então, eu estou pedindo que eles leiam, separem as cenas de que eles gostam, pra depois, então, trabalhar com eles. Quero

que saibam o sentido da obra toda, que eles me contem do que se trata. Porque se você não sabe do que se trata, você faz um pedacinho de qualquer coisa, não é um pedacinho de uma obra específica. Eu acho que a minha relação com eles é muito boa, gosto muito. É um prazer muito grande. Eu gosto.

Olhares. E em relação ao posicionamento político dentro do teatro como é que você enxerga hoje? Porque o Oficina era... desculpe voltar para o “era”, mas foi um marco, vocês eram realmente uma voz de contraposição.

Borghí. É, mas ao mesmo tempo em que era muito difícil, porque a gente lutava contra a ditadura, era também mais fácil. Num certo sentido a gente tinha um inimigo claro, que era a ditadura militar, e escolhia obras que fossem metáforas da realidade que a gente iria conversar com a plateia. Esse sempre foi o objetivo do Oficina e isso está um pouco desaparecido: fazer uma peça porque você quer conversar sobre aquilo com a plateia. Você quer trazer aquele tema para ser discutido com a plateia. Agora as pessoas estão meio assim vagando... É difícil essa coisa, a escolha do repertório. Mas nesse tempo era mais fácil, porque a gente escolhia peças que falassem do tema que a sociedade brasileira estava vivendo, através de metáforas. *Andorra* [de Max Frisch, montado em 1964], através do bode expiatório do judeu; *Galileu* [de Bertolt Brecht, montado em 1968], através da tortura a que ele foi submetido. E a gente ia por aí, descobrindo sempre um meio de conversar com a plateia sobre aquilo que para nós era importante e que nós achávamos que para a sociedade brasileira também era importante. Daí acho que foi um sucesso grande o Oficina.

Olhares. E, hoje em dia, você acha que é difícil por não ter esse inimigo tão evidente?

Borghí. Muito dividido, a sociedade de mercado. Como diz Zigmund Bauman esse mundo líquido, essa coisa que vai pra lá e pra cá, é bem mais complicado, pra vocês é muito mais complicado do que foi pra nós. Agora, o engraçado é que depois disso tudo, aí que eu acho engraçado, a gente tinha uma posição, a gente fazia o teatro para tratar desses assuntos, mas depois que a sociedade civil

voltou, o Brasil mudou muito. Então, as cabeças agora ... elas não estão muito certas em que direção elas vão. Então tem essa coisa toda... É golpe, não é golpe, é PT, Lula, Lula é o carrasco, Lula é o santo, Lula é um herói, ou, então, Dilma é culpada, Dilma é inocente, o Temer é um político perigoso, uma raposa interessada só nos seus próprios interesses, poder... A sociedade brasileira está afundando? Como é que está a economia brasileira? É uma coisa muito louca, cara. Muito difícil. Eu acho que seria bonito se a gente pudesse fazer uma peça que pegasse isso dialeticamente, não pró Dilma, pró... mas uma coisa que pegasse esse panorama dialético da situação. Estamos vivendo uma situação realmente, eu diria... de neblina, perigosa, difícil de vislumbrar o caminho. Eu aqui estou fazendo um trabalho de observação. Vou olhando pra lá e pra cá e procurando tirar uma conclusão sem uma paixão imediata por alguma coisa, porque acho que pra você se apaixonar por uma causa precisa ter mais certeza dela. (*risos*) Eu não estou muito certo de nada.

Olhares. Você acha que é por causa desse cenário nebuloso, líquido, que caiu um pouco em desuso esse trabalho de levar à cena uma metáfora da situação que a gente está vivendo?

Borghí. Exato. Acho que está um pouco desaparecido isso. Não está acontecendo. Eu procurei mesmo depois, fora do Oficina, tratar desses temas. *O que mantém um homem vivo?* [montagem de 1973, a partir da obra de Bertolt Brecht] foi uma peça voltada pra isso. O *Tio Vânia* [de Tchekhov, montado em 1998] também quis falar de um tema importante. Acho que você perder a vida por alguém, se entregar a uma causa louca de defender alguém e descobrir que esse alguém não é nada, é um vazio um pouco parecido com a gente. Quando escolhi *Tio Vânia* eu pensava muito nisso. Fui aí... fui trabalhando. Acho que o Teatro Promíscuo [grupo que coordena junto com Elcio Nogueira Seixas, desde 1993] tem feito coisas interessantes, coisas muito boas, mostras de dramaturgia. A gente mostrou o que se fazia em São Paulo, depois o que se fazia no Brasil, na América Latina. Teve um outro

projeto nosso que foi lindo, chamado Embaixada do Teatro Brasileiro, em 2009. Viajei todos os países da América Latina, Caribe, Cuba, Espanha e Portugal, levando cenas de Nelson Rodrigues pra ensaiar com os alunos em espanhol; fazendo uma conferência que foi Borghi em Revista que eu fazia aqui e era pra dar uma introdução ao que acontece na história do teatro brasileiro. Eles não conhecem nada. Eles acham que o Brasil está de costas pra eles, têm um certo ressentimento, uma coisa meio esquisita. E, também, fazendo dois espetáculos da mostra que era *Três cigarros e a última lasanha*, do Fernando Bonassi e *Dentro*, do Newton Moreno. E a gente ganhou Melhor Espetáculo, em Cuba, no Festival Internacional. Não sei, acho que tudo isso é útil. O convívio com eles foi muito importante. Agora, você vê o que é o Brasil, eu trouxe seiscentas horas de filme, com entrevistas com todos os autores mais importantes que estavam acontecendo na América Latina, o resultado das cenas do pessoal fazendo em espanhol o Nelson Rodrigues. Tudo isso eu trouxe e não consegui montar até agora porque entro com o projeto nesses órgãos competentes e a gente não ganha. Minha vontade era fazer uma websérie pra passar na TV Brasil, na Cultura, é uma coisa muito importante sacar como é o clima na América Latina nesse sentido.

Olhares. Seria ótimo.

Borghi. Está estragando lá. É chato. É uma coisa que tem que mudar neste país. Tudo para. Juca [Ferreira] era ministro, saiu, entrou a irmã do Chico Buarque [Ana de Hollanda]. Parou tudo. Aí entrou a Marta Suplicy. Ela prometeu que ia mexer, não mexeu. E aí vai, vai, porque não é mais o partido, não é mais o governo, não há interesse político. A gente tem que criar o interesse cultural, isso é que é importante.

Olhares. Você já falou das dificuldades de se posicionar politicamente hoje em dia, mas o que você acha que seria um teatro político? Existe um padrão? O Arena e o Oficina faziam muito esse papel. Como você vê isso hoje?

Borghi. Olha, o teatro político com a mensagem política, assim, que a gente já conhece, que vem

desde o Arena, Oficina, você tem razão; Oficina menos, Oficina mais metafórico, mas eu acho que isso não está com nada. Não é isso. Acho que agora o que a gente precisa é entrar nessa realidade nova, descobrir o que as pessoas estão pensando, como é que elas estão vivendo, que tipo de ambição elas têm, se elas estão descrendo, se elas estão acreditando ou se elas estão precisando, por exemplo, de um profeta. O que é que está acontecendo na cabeça das pessoas, da sociedade. Sei que ela está dividida. Ela está pra lá e pra cá. Então, ao mesmo tempo, é tudo muito complicado. Tem um lado que parece que é justo, que é contra a corrupção, mas também é o lado que dizem que é o lado do golpe, que é o lado da extrema direita, que é perigosa, muito perigosa, a extrema direita. Do outro lado é um pessoal que é meio... que a gente pode dizer assim... cabeça feita, é PT, seja lá como for etc. Então, é complicado porque a gente tem que entrar, não nessa coisa de dar um recado, tem que entrar na vida, tem que entrar na massa, nas relações interpessoais que compõem o todo da sociedade brasileira. E é isso que eu não encontrei, uma peça que tivesse essa amplidão, essa coisa. Mas, cara, está tudo aí. É porque estamos um pouco cegos por essa realidade dura. Estou com muito problema econômico, estou muito preocupado. Agora vou pro Rio fazer o *Fim de jogo* [de Samuel Beckett] no Cassino da Urca, nas ruínas do Cassino da Urca. Não sei o que foi isso, uma loucura! Primeiro não ia ter mais por retaliação do governo, depois liga o presidente da Funarte e diz que vai ter. Aí, não dá tempo de fazer o contrato, eu vou estreiar com o meu próprio dinheiro, depois é que eles vão entrar com o dinheiro. Aí você fica doido, levanta empréstimo no banco, faz isso, faz aquilo, fica difícil o lado do artista. Fica difícil você... é muito complicado. A luta pela sobrevivência hoje é muito dura. A não ser, talvez, uma realidade que eu conheço pouco, o pessoal que é contratado da televisão, porque eu fiz pouco. O teatro agora é uma coisa muito incerta. As temporadas são menores e tudo de acordo com a Lei Rouanet, quer dizer tudo aumentou de valor. A publicidade é o triplo ou o quádruplo, o aluguel do teatro é o

triplo, o quántuplo, então... você tem que ter uma cabeça de capitalista. É difícil, é muito complicado. Acho que eu estou num momento muito complicado da minha vida. Não estou sabendo, direito, pra que lado eu atiro. Está bem duro.

Olhares. Dentro dessa mesma ideia, além das dificuldades todas que a gente tem vivido, recentemente começou uma espécie de endemonização da nossa classe por causa de um conhecimento superficial da Lei Rouanet. Então, todo mundo que é artista parece que “mama nas tetas do governo”, como eles falam...

Borghí. Isso é uma vergonha, isso não é verdade. A Lei Rouanet foi vítima da mutreta, a mesma que teve na Lava Jato, qualquer lugar. Uma safadeza de grandes empresários mancomunados com grandes empresas, que aproveitam a Lei Rouanet para levar o dinheiro que já sai do imposto de renda. É uma vergonha. É uma calúnia. Eu sempre usei um pouquinho da Lei Rouanet e presto conta, recibo por recibo, nota por nota. É um dinheiro do povo e acho que não pode usar isso de outra forma. Agora está havendo também uma cisão. Tem uma turma que quer a Lei Rouanet como está e tem uma outra turma que quer a Lei Rouanet transformada em Pró-Cultura, ou seja, tem uma parte que seria pros grandes empresários e uma outra parte que seria do fundo de cultura, pra subvencionar exatamente os projetos mais culturais, os projetos que não têm o objetivo imediato de ... esse daqui é certamente um sucesso de público, mas, ao mesmo tempo, é importante. Sem isso, morre o outro lado. Então, eu acho que está havendo uma luta, as pessoas estão discutindo. Tem um grupo de empresários aqui, tem um outro grupo de produtores aqui e eles estão conversando pra ver se a gente chega a uma média, de que realmente tem que ter um pedaço disso destinado pra cultura.

Olhares. Pra não ficar dependendo de departamento de marketing?

Borghí. Isso é terrível, isso é terrível. Isso é muito difícil. Porque, sei lá, cara, você ser obrigado a fazer um elenco que não é exatamente o que você imaginava, porque esse elenco tem penetrações

no íbope, é duro. Pra mim, então, que já estou velho nisso, eu me sinto quase ofendido. Mas, tudo bem. A gente está aí, vamos lá. Estou procurando interpretar isso pra ver qual é o destino desse teatro. Talvez tenha um período de dar um tempo assim, fazer alguma coisa mais suave, antes de saber por onde ir e, depois, vamos em frente. Eu acho que é por aí.

Olhares. O teatro brasileiro vinha num movimento muito potente, muito rico. Aí veio o golpe e as “sequências de golpes”, digamos, da ditadura. Como você sente a retomada, é possível traçar um fio, ou realmente foi um novo começo? Você sente o legado sendo retomado, agora, sei lá, digamos dos anos 80, 90 pra cá? Você sente que há um diálogo?

Borghí. Acho que houve um problema mesmo assim de corte. Quando entrou a sociedade civil, houve uma coisa muito estranha aqui no Brasil, que é o seguinte: de não querer falar na realidade imediata que tinha acontecido. Então, se você falava uma coisa sobre o golpe militar era cinzento, diziam que era um teatro cinzento. Era preciso esquecer isso, era preciso plumas, paetês, musicais, liberdade etc., entendeu? Então isso foi grave, porque aquela dramaturgia que era mais ou menos engajada, que teria que ser modificada, claro, com a nova realidade, mas não podia mais tocar em certos assuntos que eram a nossa própria história recente. Então, isso ficou meio proibido durante um tempo. Nessa altura, os clássicos são sempre uma boa saída. Uma época em que fiz *Timão de Atenas* [de Shakespeare, montado em 2006] que toca nesse tema; que fiz *Tio Vânia*, fiz uma série de textos que, de certa maneira, sempre tocam no essencial. A gente teve um momento em que eu acho que foi um momento que não foi muito rico, foi um momento em que a gente não sabia o que fazer direito com a volta da liberdade. Por exemplo, a primeira coisa que fiz foi montar uma peça que tinha sido proibida em 1973: *Calabar* [de Chico Buarque e Ruy Guerra, montado em 1980]. Mas, no meio, descobri que não era tão legal assim. (*risos*) Não gostava tanto dessa peça quanto eu imaginava, mas era o ato de trazer de volta alguma coisa que tinha sido proibida. Ao mesmo

tempo, acho que as pessoas que escreviam passaram a escrever menos, o que também... Ao mesmo tempo, apareceram pessoas que começaram a escrever. A Mostra de Dramaturgia Contemporânea [foram realizadas duas edições, em 2002 e 2003] mostrou que estava chegando muita gente, muita gente de qualidade. O Newton Moreno é um autor extraordinário. Fernando Bonassi, na *Lasanha*, era uma promessa grande, mas agora ele escreveu um romance lindo, *Luxúria*, que acho que é a ficção mais moderna que já apareceu por aí. Eu não sei, acho que a gente está desorganizada. Nós estamos assim, assim como a sociedade que está louca, pra cá e pra lá, nós também na arte estamos um pouco desorganizados, querendo retomar mas não sabendo por onde. Quero retomar, descobrir qual é o discurso que deve ser feito neste momento para o Brasil que está vivendo esta coisa dividida, complicada. Muita coisa terrível na internet. As pessoas têm o direito de dizer coisas horríveis, reacionárias, coisas que elas pessoalmente não dizem pra você, mas na internet, escondidinho, elas vão lá e pom! E aí você diz, que diabo, a sociedade pensa o quê? Como é a cabeça da sociedade? Ela é mais pra direita, mais repressiva, ela é mais libertária ...? É difícil, porque as pessoas dizem coisas pavorosas e, aí, você fala assim: não estou sabendo direito onde estou vivendo, porque nunca imaginei na minha ingenuidade que as pessoas pudessem dizer aquilo. E é uma arma também que, de repente, as pessoas vão se lendo (*risos*), se dando força. Sei lá, esta é a entrevista minha mais capenga, mais louca, porque eu realmente... antigamente sabia o que falar com uma convicção enorme e agora eu estou tateando.

Olhares. A entrevista está ótima, é a sensação de não ter uma resposta. Acho que ninguém sabe muito para onde está indo isso tudo, então, acho que todas as reflexões são bem-vindas. Você me contou, numa entrevista, que durante o processo de criação de *O rei da vela* [de Oswald de Andrade, montado pelo Oficina em 1967], você disse que rompeu com uma influência que era muito forte naquele momento, da linha do TBC, e retomou uma referência de infância, do teatro de revista.

Borghi. Porque eu tinha visto revista quando criança, depois é que esqueci, porque veio o TBC, veio aquela coisa toda clássica, bonita, os americanos, Tennessee Williams etc., e eu me esqueci. Depois, de repente, em *O rei da vela*, voltaram todos os meus cômicos: Oscarito, Grande Otelo, que eu amava, voltou o Mesquitinha, um injustiçado, ninguém quase conhece o Mesquitinha. Voltaram esses ídolos, que trabalhavam sempre na ribalta do teatro de revista.

Olhares. E hoje como você enxerga isso no teatro brasileiro? É claro que neste mundo globalizado em que a gente vive não há como não ser uma mistura, mas você sente que existe uma conversa desse tipo com uma cultura brasileira? Ou o teatro brasileiro não está muito com uma cara? Eu sei que tem muitos grupos e artistas, mas dá pra ter um panorama?

Borghi. Agora se eu falasse assim com conhecimento de causa eu estaria fingindo porque não tenho podido assistir a todos os trabalhos desses grupos. Não sei exatamente a dramaturgia que eles estão criando. A impressão que eu tenho de longe é que ainda não chegamos, podemos chegar, mas não chegamos. Mas é uma impressão por cima, porque na verdade é que não tenho visto todos esses trabalhos desses grupos, não tenho tempo inclusive de ver todas as manifestações, porque eu trabalho também. Então, é difícil. Como a classe, no tempo em que eu era mais jovem, era muito menor, a gente podia se ver mais. Agora é muita coisa acontecendo e a gente não tem condição de testemunhar tudo.

Olhares. Não sei você considera que este seja um caminho importante, mas como você enxerga a possibilidade de encontrar essa "identidade nossa", hoje? Qual seria o caminho pra chegar nessa identidade, como vocês construíram, por exemplo, no Oficina, como você construiu junto com Teatro Promíscuo em alguns momentos...

Borghi. Acho que o teatro é sempre muito mais rico quando encara uma fatia da sociedade, um pedaço que reflete, depois, a parte maior. Eu acho que não adianta fazer um teatro de discurso. Adianta você pegar aquilo que alimenta o teatro: as rela-

ções, as relações entre as pessoas. Aí você vai chegar mais ou menos dentro do que é a cultura brasileira agora, como é que as pessoas estão vivendo, querendo, imaginando. Como elas veem o Brasil. Existem muitas opiniões sobre o Brasil, agora. Não é só ordem e progresso. Agora tem muitas opiniões sobre o Brasil. Então acho que o teatro entrando no cerne da relação humana, sem ser essa só de quem traiu quem, quem casou com quem, que é chato, mas tem muita coisa se você entra no cerne da relação. É lá que está a coisa, o segredo. A gente precisa de um tempo de maturação, de compreender como as coisas estão andando, de convívio. O teatro vive muito de convívio, a gente anda muito isolado. Então, o fato de conviver com as pessoas... agora fui visitar minha família, levei um susto porque realmente lá tinha uma série de aspirações e desejos que eu desconhecia. Às vezes, você fica muito abstrato como ator, assim, num mundo abstrato. E é péssimo no teatro, o teatro tem que ser concreto. Ele tem que ser vida presente. Sei lá, estou me dando um tempo pra ver se chego a alguma coisa.

Olhares. Você acha que hoje caberia fazer, por exemplo, aqueles laboratórios que vocês fizeram antes de *O rei da vela*, procurando, por exemplo, o gesto brasileiro? Esse tipo de pesquisa você acha que funcionaria ou é outro momento?

Borghini. Sim, sim, você deu uma ideia interessante. Talvez não fosse o gesto brasileiro, mas o pensamento brasileiro em geral. É uma boa ideia. Como é que as pessoas estão pensando, o que elas estão querendo... um laboratório bem interessante. Agora, o difícil hoje é a gente conseguir adesão de tanta gente como foi esse laboratório, em que vinham artistas de todos os lados participar junto com a gente. Eu lembro até que a Odete Lara, Betty Faria, essa gente toda veio fazer, todo mundo fez esses laboratórios com a gente. Agora não sei se esse intercâmbio está presente ou se há um isolacionismo. Cada um na sua. Acho isso perigoso. Sem troca fica muito difícil. Eu acho que essa luta que está havendo agora com relação à Rouanet, Pró-Cultura, devia ser muito mais dialogada do que grupos fechados estudando uma coisa e grupos fechados estudando

outra. É sintomático isso. Um não quer que o outro interfira. E aprendi isso com a Cacilda Becker. Ela se tornou uma pessoa que tinha interesse pelo teatro como um todo. Ela falava: todos os teatros são meus teatros. E aí ela ia pra rua e pichava: vamos todos a todos os teatros. E, na verdade, essa mulher tinha sido uma atriz altamente competidora, tinha se dado muito mal com os colegas no começo da carreira, e, de repente, ela compreendeu que não era nada disso. E aí ela teve aquele momento glorioso em que assumiu a maternidade da classe teatral. Isso faz falta. Faz muita falta.

Olhares. Aproveitando então o gancho da Cacilda, voltando agora para o Célia Helena. Vou me permitir colocar um pouco a minha opinião, sinto que o Célia Helena, como um todo, o Centro de Artes e Educação, é muito dinâmico, ele se transforma muito rápido, mas ao mesmo tempo, sinto que o legado de vocês está lá. A Célia levou, ainda está lá, tudo que ela plantou... você consegue sentir, nesses projetos que você faz por lá, que mesmo transformado o legado de vocês está ali, no modo de sentir o teatro, de ensinar...

Borghini. É, eu sinto assim, o que a gente fez, de uma certa maneira, ficou colocado como algo que as pessoas querem se informar a respeito. Elas querem saber. Ontem, dei também uma aula na ECA [Escola de Comunicações e Artes – USP] falando exatamente do processo inicial do Oficina, as aulas com Kusnet, Stanislávski, o método Stanislávski, até o nosso salto para passar para Brecht. Depois eu vou falar também de *O rei da vela* e outras coisas. Acho que tem uma coisa que ficou. As pessoas lendo muitos livros sobre o Oficina, depoimentos. O que tenho dado de entrevista, nos últimos tempos, também sobre esse passado. Então, no que eu posso eu colabo, trago tudo que sei e boto à disposição. O que acho é que ficou uma coisa assim da seriedade, da participação concreta, uma coisa do entregar-se àquele ato de criação. Tudo isso que o Oficina deixou aí, acho que continua, é alguma coisa que as pessoas querem saber como é que era. Mais ou menos por aí.

Olhares. E o que você poderia falar sobre a Célia

Helena, que você se lembra assim da sua experiência com ela?

Borghi. Talvez a maior atriz do Brasil... Tudo que a Célia fez conosco era lindo, perfeito. Ela tinha uma luz. Célia entrava fazendo uma personagem apagada, que era Tatiana dos *Pequenos burgueses* [de Máximo Górkki, montado em 1963], que era uma mulher niilista que não acreditava em nada e, de repente, uma grande parte da plateia ficava com ela. Ela tinha essa imantação, de levar as pessoas para o brilho dela, pra cabeça dela. Era muito autêntica, muito verdadeira. A paixão dela era muito da Célia, muito forte, e ela... (*risos*) Lembro-me de uma cena no Oficina em que ela fazia um laboratório com o Jairo Arco e Flexa e o casal não estava se entendendo na *Vida impressa em dólar* [de Clifford Odets, montado em 1961] e, de repente, no laboratório, ela deu um caratê na mesa [exclamando]: “Que caia o teto!” Cara, a mesa fez assim ó (descreve com as mãos como se a mesa se partisse ao meio). Era uma mesa frágil. Falei, Nossa Senhora! A força dela é incrível. Era uma atriz de vísceras, tinha tudo sabe. Ela foi perfeita, foi uma atriz perfeita.

Olhares. Você acompanhou de alguma maneira o projeto dela com a formação da escola?

Borghi. Querido, cheguei a dar aula nas primeiras turmas do Célia Helena. Depois, fiz também uma coisa que eu gostei muito que foi um workshop que pegava todas as turmas, 1º, 2º, e 3º, a gente juntava todo mundo e fazia Nelson Rodrigues. Célia Helena trabalhou comigo de volta nos *Pequenos burgueses* que o Takla dirigiu [em 1990]. Trabalhou comigo naquela peça espírita [*Laços eternos*, de Zíbia Gasparetto, adaptado por Annamaria Dias, em 1993] que foi um sucesso louco de público, que eu morria de vergonha porque era (*risos*) ... era muito óbvia. A mulher tinha sido perversa no primeiro ato e, no segundo, era leprosa, ficava apavorada com aquilo. Mas como diz o Sábato Magaldi eu me tornei uma pessoa de teatro ali, porque ele diz que no teatro a gente tem que fazer de tudo, porcaria e coisa boa. (*risos*) Ele falou: você agora é de teatro. E a Célia fez também, ela representou uma condessa bárbara. Depois a Célia sempre teve contato

comigo, porque tudo que eu tinha de mais complicado na minha vida, do ponto de vista da minha vida pessoal, era minha confidente. Então falava: Célia, eu vou aí, preciso falar com você. Vem, filhinho. Aí eu ia. Colocava a razão, eu acho que você deve ir por aqui, por aqui. Era muito íntima a nossa relação. Acho que as pessoas que foram minhas amigas no teatro Oficina ficaram pra sempre: Etty Fraser, Célia Helena, e a minha grande irmã que é a Miriam Mehler, que é realmente muito próxima. Essas pessoas ficaram, isso é bom. Isso é legal. E agora estamos aí com a juventude, com o Élcio tocando o bonde pra frente. Acho que até eu tenho sorte, porque tenho gente que quer, como eu, continuar a fazer as coisas, porque a Miriam, por exemplo, está meio sozinha, meio em dúvida. Faz uma coisa aqui, outra ali. Está faltando uma coisa que ela teve: o Paiol, uma companhia na qual ela fazia a peça que queria. Isso aí está meio difícil agora. Pra todo mundo está muito difícil. É isso, cara, não consigo ficar assim maravilhoso, dizer “Ah, eu acredito, eu sei...” porque não está assim. Eu sou um reflexo da situação (*risos*). Sem dúvida. Situação difícil. Tá legal?

Olhares. Está ótimo.

Borghi. Desculpe. Não foi uma coisa pra cima. São terrenos difíceis... O que lhe falei é legal: tem de entrar no meio dessa sociedade e compreender como é que eles estão vivendo, o que estão pensando, dos dois lados, pra lá pra cá, entendeu? A gente tem que passar a conhecer isso. Porque conhecer a ditadura militar era mais fácil. Como também em *O rei da vela* você fazia o manifesto antropofágico contra a cafonice brasileira, estabelecer um tipo de linguagem crítica a respeito disso e usar um autor, que na época, não tinha censura. Ele dizia o que queria a respeito do Brasil, era mais fácil e era difícil proibi-lo. Então aí, de repente, a gente tinha uma convicção de que aquilo era importante. Mas agora, estou sentindo falta, exatamente, do autor que está penetrando nisso e, ao mesmo tempo, digo, não conheço todos. Seria preciso fazer outra Mostra agora, pra gente saber se está acontecendo ou não está acontecendo.