
This is the **published version** of the article:

Mincoff Menegon, Luana; Batlle, Carles. Reconfigurando espacios : el Grupo XIX de Teatro ya la renovación del escenario teatral en São Paulo. 2010.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/67691>

under the terms of the  license

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Catalana

Máster en Estudios Teatrales

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

**RECONFIGURANDO ESPACIOS – EL GRUPO XIX DE TEATRO
Y LA RENOVACIÓN DEL ESCENARIO TEATRAL EN SÃO
PAULO**



Autora: Luana Mincoff Menegon

Director: Carlos Batlle Jorda

Barcelona, 2010

Resumen

Considerando las últimas tendencias teatrales ocurridas en la ciudad de São Paulo (Brasil) que culminaron en la renovación del escenario teatral en la últimas dos décadas, esta investigación tiene como enfoque central entender cómo la ocupación y/o utilización de determinados espacios urbanos y las relaciones generadas por este entorno influyen y/o determinan la manera de producción artística de un grupo teatral. Para eso son investigados los procedimientos creativos del Grupo XIX de Teatro (São Paulo, 2000), desde su organización interna, construcción dramática, escénica y de lenguaje, partiendo del análisis del proceso de sus dos primeros montajes: *Hysteria* e *Hygiene*.

Palabras Claves: Teatro en São Paulo; Teatro de grupo; Espacio teatral; Grupo XIX de Teatro.

Resum

Considerant les últimes tendències teatrals ocorregudes a la ciutat de São Paulo (Brasil) que van a culminar en la renovació de l'escenari teatral en les darreres dues dècades, aquesta investigació té com a enfocament central entendre com l'ocupació i/o utilització de determinats espais urbans i les relacions generades per aquest entorn influeixen i/o determinen la manera de producció artística d'un grup teatral. Per això són investigats els procediments creatius del Grupo XIX de Teatro (São Paulo, 2000), des de la seva organització interna, construcció dramàtica, escènica i de llenguatge, partint de l'anàlisi del procés dels seus dos primers muntatges: *Hysteria* i *Hygiene*.

Paraules Clau: Teatre a São Paulo; Teatre de grup; Espai teatral; Grupo XIX de Teatro.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1 - ESCENARIO TEATRAL EN SÃO PAULO – BREVE PANORAMA ACTUAL.....	8
CAPÍTULO 2 - GRUPO XIX DE TEATRO – EMBLEMA DE UNA GENERACIÓN	15
CAPÍTULO 3 - UNA MIRADA HACIA EL PROCESO CREATIVO DEL GRUPO XIX DE TEATRO.....	22
3.1 - TODA MUJER ESTÁ HECHA PARA SENTIR, Y SENTIR ES CASI UNA HYSTERIA.....	24
3.2 UNA VILA EN EL CAMINO DE HYGIENE.....	31
CONCLUSIÓN	39
REFERENCIAS	42
ANEXOS: PARTE A - HYSTERIA	48
ANEXO: PARTE B – HYGIENE.....	61

INTRODUCCIÓN

En la escena teatral de Sao Paulo, Brasil, a lo largo de las últimas dos décadas ha circulado con cada vez más frecuencia la expresión "teatro de grupo" (CARREIRA, 2006). Este concepto designa una forma de hacer y/o entender el teatro que tiene como eje central un sentido de grupalidad, un modelo de trabajo colaborativo, que no parte sólo de una creación colectiva sino también de un discurso colectivo, que casi siempre está vinculado a la idea de un teatro alternativo. Patrice Pavis (1999), define el teatro alternativo como un teatro experimental, una alternativa al llamado "teatro comercial", que logra independizarse económicamente y estéticamente.

Muchos de estos grupos proponen, a través de sus investigaciones en los espacios llamados "no convencionales", rescatar una relación, a veces un poco adormecida entre el arte, la ciudad y el público. La búsqueda de espacios no convencionales, según el grupo Lume¹, posibilita al actor un contacto directo con el público, ya sea en las calles, plazas, o en cualquier otro espacio no establecido como edificio-teatro. De esta manera, rompen con el espacio teatral restringido, característico de la herencia teatral italiana. "Es el actor en estado no-cotidiano insertado dentro del cotidiano poetizando el espacio". (LUME, sitio web del grupo)

El resultado de la mayor interacción entre el teatro en la ciudad y la suma de los discursos y procedimientos artísticos que se dieron en las últimas tres décadas en la escena teatral de Sao Paulo y otras ciudades, confiere al actual teatro de grupo un status de extrema importancia para el desarrollo de la escena contemporánea brasileña. Refleja las importantes transformaciones de la sociedad durante este periodo, permitiendo la comprensión de la actividad teatral como un agente de la comunicación. Agente que redescubre, rescata y vuelve a mirar con nuevos ojos relaciones a veces abandonadas. En

¹ Grupo Lume: Creado en 1985, en la Universidad de Campinas (Unicamp), São Paulo (Brasil) con la idea de ser un centro de estudios e investigación del arte del actor. Sigue activo actualmente.

ese sentido, es vital en estos momentos abrir la arena de discusiones e intercambios, para que cada vez más gente pueda aportar una nueva mirada sobre esta red de relaciones.

Así pues, considerando las últimas configuraciones y reconfiguraciones ocurridas durante el período mencionado en el escenario teatral de São Paulo, el objetivo central de esta investigación es buscar comprender cómo la ocupación y/o la utilización de un determinado espacio urbano y las relaciones que son generadas por este entorno, influyen y/o determinan la manera de producción artística de un grupo. Para entender mejor cómo se establecen estas relaciones y ocupación actualmente, utilizamos el trabajo de un grupo contemporáneo, hijo de este momento que, con cada vez más potencia, viene ampliando su importancia dentro de este contexto.

El grupo que será utilizado como estudio de caso es el Grupo XIX de Teatro, que con casi diez años de camino recorrido, ilustra la buena fase que el teatro de grupo atraviesa en el país, especialmente a partir de los años '90. Para eso, haremos un recorrido por la historia del grupo, comenzando por sus orígenes para luego focalizarnos en sus dos primeros montajes: *Hysteria e Hygiene*. La primera pieza tiene como fuerza motriz la interactividad con el público, que, en diversos momentos del espectáculo, asume la función de co-creador del mismo. Por su parte, la segunda, nace de un proyecto de residencia en la Vila Maria Zélia² y la propuesta se centra en la interacción con las especificidades de este espacio y con los moradores del mismo. Una experiencia de cohabitación, como al grupo le gusta describir el proyecto.

En cuanto a los aspectos metodológicos, los datos empíricos utilizados en esta investigación se basan en fuentes de información variadas: documentos de dominio público; entrevistas, periódicos y revistas; testimonios y diálogos del cotidiano; contacto con artistas e investigadores; acompañamiento de espectáculos y eventos pertinentes al

² Vila Maria Zélia es la primera Vila operaria construida en Brasil, en 1917. Alrededor de la fábrica de tejidos de Juta, fue proyectada una mini ciudad, con arquitectura basada en las ciudades europeas del inicio del siglo XX, para que sus trabajadores pudiesen tener las mejores condiciones de vida y morada, dedicados a la vez al trabajo. Fue compuesta de casas, escuelas, iglesia, zapatería, restaurante, club deportivo, guardería infantil, almacén y salón de baile. (Sitio web Vila Maria Zélia)

desarrollo de la investigación, así como de la observación presencial del espacio de la sede fija del grupo – la Vila Maria Zélia. No obstante, considerando el objetivo propuesto para esta investigación, destacamos que las fuentes empíricas utilizadas fueran mayormente los documentos de dominio público. Entre ellos, textos publicados por el propio grupo y sobre el grupo, artículos, grabaciones en audio y video en sitios de la web.

Consideramos junto con Spink (1999, p. 126) que los documentos de dominio público son importantes registros de las relaciones (y de la construcción social del espacio público, entendiéndolos

(...) como género de circulación, como artefacto del sentido de hacer público, y como contenido en relación a aquello que está expreso en sus páginas. Son productos *en tiempo* y componentes significativos del cotidiano; complementan, completan y compiten con la narrativa y la memoria. Los documentos de dominio público, como registros, son documentos hechos públicos, su intersubjetividad es producto de la interacción con otro desconocido y frecuentemente colectivo. Son públicos porque no son privados. Su presencia refleja la condensación y re significación de hacerse público y de mantenerse privado; proceso que tiene como su enfoque reciente la propia construcción social del espacio público (Spink, 1999, p. 126).

En síntesis es a partir de todo este material empírico que desarrollamos los capítulos que presentamos a continuación

En el primer capítulo trazaremos un breve panorama del momento actual de los grupos en São Paulo, con énfasis en las nociones de teatro de grupo. Para eso, presentaremos las últimas tendencias al respecto que se observaron en la ciudad, y los elementos que son necesarios para que este modelo de teatro pueda ser realizado. Más allá de las realizaciones de algunos grupos que componen esta escena, también recurriremos a los trabajos de directores-pedagogos como Grotowski, Eugenio Barba y Augusto Boal para, a partir de sus escritos sobre la cultura de grupo, entender mejor las influencias recibidas por el medio teatral en cuestión. Cabe resaltar que no tenemos la pretensión de crear una fotografía cerrada o muy profundizada del actual panorama teatral “paulistano”, ni de destacar todos los grupos que la componen, pero sí de buscar un mejor entendimiento del mismo, particularmente a través del análisis de la actividad del grupo XIX.

En este sentido, en el segundo capítulo, proponemos una verticalización en la historia del Grupo XIX de Teatro. Desde sus razones para unirse al hacer teatral, las características que están en su base formativa, y su trayectoria explorando la historia, el espacio y el público. Destacamos aquí el carácter híbrido que se encuentra en la génesis de grupo, al reunir en la misma estructura de trabajo el espacio arquitectónico, el espacio escénico y el espacio artístico.

Finalmente proponemos un breve paso por el proceso creativo y la estructuración del colectivo en el tercer capítulo, que luego se divide en dos partes, destinadas respectivamente a los espectáculos del Grupo XIX mencionados anteriormente: el primero, Hysteria; y el segundo, Hygiene. En la primera parte buscaremos resaltar el proceso formativo que culmina en Hysteria y el lenguaje teatral que empiezan a desarrollar. En especial, su modo de pensar el papel del público y dónde le ubican en sus procesos colaborativos. Con respecto a Hygiene, el énfasis estará puesto en el proyecto de residencia en la Vila Maria Zélia, que adquiere el status de sede fija del grupo (hasta el momento presente), y en las relaciones entre el grupo, la Vila, la ciudad y el público, que confluirán completamente conectadas a partir de este encuentro.

CAPÍTULO 1 - Escenario teatral en São Paulo – Breve panorama actual

Durante los veinte años de dictadura en Brasil (1964-1984), la actividad teatral fue bastante reprimida y, por eso, perjudicada respecto a su continuidad y libertad de experimentación. Los años 60 fueron marcados por un teatro políticamente comprometido y bastante cargado de contenido social. Referencias clave de este periodo son el grupo Oficina (1958) y el grupo Arena (1953)³. Las prácticas de estos grupos, que poseían fuerte base ideológica, buscaban estructurarse de manera que pudiesen construir un lenguaje teatral propio. Estas experimentaciones repercutieron directamente en la década siguiente, donde el contexto de la dictadura reclamaba una postura de combate y de lucha social. Así que en la década de 70, los grupos teatrales, en general disponiendo de pocos recursos, reafirman su postura militante con más intensidad, mediante un discurso político y emprendido, al mismo tiempo buscando vincularse a los sectores populares, adhiriéndose al trabajo cultural comunitario.

Este proceso contestatario y de resistencia luego entra en crisis frente al ambiente de censura y represión y en especial a las dificultades de mantenerse económicamente (GARCIA, 1990). La investigadora Silvia Fernandes, al comentar sobre las tendencias de la década de 80, dice que

(...) foi o retorno à expressão individual do artista, em oposição à tendência de agrupamentos de criação que marcou os anos 70, a progressão desta década definia um refluxo na criação coletiva e uma orientação para o individualismo na concepção dos trabalhos (FERNANDES, 2000, p.7).

Así, con un ambiente teatral centrado en el enfoque del artista como célula individual y en un período caracterizado por el proceso de democratización que entra en vigor una vez terminada la dictadura, a partir de los años '80 y '90, surge una nueva

³ El teatro Oficina fue creado en 1958 por un grupo de alumnos de la Facultad de Derecho de la Universidad de São Paulo. Entre ellos figuraba José Celso Martinez Corrêa, que sigue como director del grupo hasta hoy. El teatro Arena, fundado en 1953 con la intención de ser una alternativa a la escena teatral de la época, se mantuvo en actividad hasta 1972. São Paulo, Brasil (WIKIPÉDIA).

generación de grupos que podría decirse, se forman en un ámbito algo carente de modelos. En ese sentido, esta carencia responde en gran parte al contexto de una época en la que, precisamente, el país comienza a recuperarse de largos años de dictadura.

Sin embargo, tanto en ámbito nacional como internacional, el teatro de grupo venía gestándose desde años anteriores. Por lo que orientando la mirada hacia las décadas precedentes, encontraremos algunos grupos y/o directores que ya van a haber trillado algunos caminos de este tipo de propuesta teatral.

En efecto, en los años 60, la cultura del teatro de grupo tuvo como gran referente el teatro del director polaco Jerzy Grotowski, el cual orientó su trabajo a través de la idea de cultura de grupo, elaborando para eso una estructura de entrenamiento para el actor. La propuesta era generar otro espacio para el actor, que no estuviera reducido sólo a la sala de ensayo. Era necesario un espacio de formación en el grupo. Propuesta que, a su vez, ya constituía parte importante de las ideas de pensadores como los franceses Antonin Artaud y Jaques Copeau y del ruso Stanislavski (OLIVEIRA, 2008).

Al respecto, resulta pertinente la opinión del director inglés Peter Brook, quien, en referencia a la ocasión en que lo lleva a trabajar con los actores de su compañía en Londres, dice a propósito de Grotowski:

Grotowski é único. Por quê? Porque ninguém mais no mundo, que eu saiba, ninguém desde Stanislavski, investigou a essência da interpretação, suas características, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mentais-físicos-emocionais de modo tão profundo e completo como Grotowski. Ele diz que seu teatro é um laboratório. De fato: é um centro de pesquisa. Talvez o único teatro de vanguarda cuja pobreza não é desvantagem, cuja falta de fundos não é a desculpa para soluções inadequadas que automaticamente arruinariam as experiências. No teatro de Grotowski, como em todos os laboratórios de verdade, as experiências são observadas (BROOK, 1995, p.61).

En cuanto a lo que sucedía en Brasil por esos años ('60, '70), podemos destacar la inquietud de Augusto Boal⁴ de producir un teatro que fuera un servicio a la comunidad. Para él, el teatro no podía ser ciego y sordo al sufrimiento humano, ni

⁴ Augusto Boal fue uno de los más importantes director, dramaturgo y teórico del teatro brasileño. Fue director del teatro de Arena en São Paulo y fundó el método del "Teatro do Oprimido" en la década de '60. São Paulo, Brasil.

alienarse de un mundo injusto. El teatro debía ser un escaparate de nuevas relaciones sociales y humanas más justas. El arte es entendido y propuesto como herramienta de concienciación de los espectáculos de la vida diaria, donde los actores son a la vez espectadores y la frontera entre escenario y platea se encuentra diluida. Hacer teatro es aquí una forma de rescatar nuestra mirada entumecida por el hábito y la rutina, de iluminar el escenario de nuestra vida cotidiana. (BOAL, 2009)

De este modo, lo que marcará la novedad en la tendencia de esta generación que surge a finales de los años '80 y principios de los '90, es que el grupo, como estructura organizativa y forma generativa del trabajo creativo, va a estar en el epicentro de todo. Por otro lado, los grupos comienzan a utilizar este concepto de teatro de grupo como forma de marcar y afirmar su posición de divergencia respecto del teatro empresarial, en el cual el actor no participa activamente del proyecto y muchas veces es eliminado por el equipo una vez se acaba la temporada, modelo este que se hizo más común y recurrente a partir de la década de los '70 (FERNANDES, 2000; TROTTA, 1995).

Otra de las características que observamos del teatro de grupo es el modelo de trabajo y creación que desarrollan, entendido y ejecutado como proceso colaborativo y basado en principios colectivos, modelos que rescatan las experiencias de trabajos de algunos grupos brasileños e internacionales de los años '60 y '70. Como plantea Abreu,

O processo colaborativo busca a horizontalidade nas relações da criação teatral, eliminando hierarquias desnecessárias. Parte do pressuposto de que o fenômeno teatral se dá fundamentalmente na relação espetáculo-público, afastando-se de tendências anteriores que colocavam o epicentro do acontecimento teatral no texto, na geometria cênica ou na figura do ator. Todo e qualquer artista é um colaborador desse acontecimento, de forma que obra e público ganhem dimensão nunca menor que a dos próprios artistas (ABREU, 2005, p.9).

Por otro lado, este modelo también se nutre de las influencias que aportan las traducciones de libros que se realizan con cada vez más frecuencia y las visitas de compañías o directores-pedagogos internacionales que llegan al país. En 1987, el director e investigador teatral italiano Eugenio Barba, empeñado en difundir su cultura de grupo a través de experiencias interculturales, visita a Brasil por primera vez. Evento que va a generar un diálogo intenso entre las formas y modos de trabajo de varios

grupos nacionales y los principios de la Antropología Teatral⁵. Uno de estos es en especial asumido por muchos grupos: la noción del teatro de grupo como elemento de identidad. (TROTТА, 2005). Siguiendo algunas de estas premisas, grupos paulistanos como la “Companhia do Latão” (1996), “Lume” (1985) y “Teatro da Vertigem” (1992), para citar algunos, contribuyeron mucho para ampliar las variantes en la escena de la ciudad, discutiendo cuestiones relacionadas con el actor y con las formas del trabajo grupal. Al respecto, la actriz Mirian Rinaldi, del grupo da Vertigem argumenta que:

Talvez nossa referência mais próxima seja a criação coletiva, em que a anarquia das funções levava a uma promiscuidade das relações de trabalho e das autorias dentro de um grupo. Não há dúvidas de que somos filhos dessa linhagem (RINALDI, 2003, p.9).

Podemos notar también que grupos surgidos en la década anterior, como el propio Lume (1985), el grupo Galpão (1982), o el grupo Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes (1981) se mantienen en actividad y consolidan sus compañías en los años ‘90. La difusión del teatro de grupo por todo territorio brasileño y el intercambio entre grupos ya establecidos y grupos recién llegados tiene como motor principal la creciente realización de festivales de teatro en el país, donde los colectivos plantean una actuación recíproca entre sus propuestas de lenguaje metodológico, escénico, dramático, etc.

El progresivo crecimiento del teatro de grupo en el país y de la articulación entre los grupos por una revisión de la política cultural del país se expresa y materializa en ejemplos como la creación del periódico “O Sarrafo”, en São Paulo, por seis importantes grupos teatrales.⁶ La publicación tenía el objetivo de discutir la política, la cultura, la estética y la ética implicada en el hacer teatral (AIROLDI, 2003). Otra tendencia aglutinadora de las actividades teatrales de estos grupos es el carácter didáctico que muchos de ellos van a desarrollar. Amplían el radio de sus acciones de

⁵ La antropología teatral, según Eugenio Barba “no busca principios universales, sino indicaciones útiles. Ella no tiene la humildad de una ciencia, pero una ambición en relevar conocimiento que pueda ser útil para el trabajo del acto-bailarín. Ella no busca descubrir leyes, pero estudiar reglas de comportamiento. (BARBA, 1995, p.8)

⁶ El periódico “O Sarrafo” fue concebido por los grupos ya citados antes, como el Teatro da Vertigem, Companhia do Latão, Companhia de Artes e Malas-Artes, Companhia Folias D’Arte y también por los colectivos Ágora – Centro para o Desenvolvimento Teatral (2000), y Parlapatões, Patifes & Paspalhões (1991).

inclusión social al proponer talleres, ensayos abiertos, discusiones, presentaciones gratuitas entre otros. Grupos como el Folias D'Arte (1997), el Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, la Companhia São Jorge de Variedades (1999) o más recientemente, el propio Grupo XIX de Teatro ayudan a enfatizar la importancia de proyectos de carácter socio-cultural.

Uno de los aspectos destacados en este sentido es la búsqueda de la "morada" del grupo, la sede, que pasaría a ser la búsqueda del lugar donde el grupo se identificaría cotidianamente como unidad creativa. También garantizaría la no-interrupción del trabajo y posibilitaría un mayor enlace con los movimientos sociales. El contacto con los principios de la Antropología Teatral, sirvió para instaurar en muchas de esas sedes el primor por el entrenamiento del actor, el énfasis en las prácticas interculturales y pedagógicas. En este contexto se da el surgimiento de varios centros que desarrollan una investigación teatral, pero es importante resaltar que, al contrario del Odín Teatret⁷, grupo fundado por Barba, o de muchos otros centros de investigación teatral de otros países, los grupos en Brasil, en su mayoría, no son subsidiados por el gobierno.

Ya hacia finales de los '80, cuando se impone en el país un modelo neo-liberal, la producción cultural se ve estrictamente determinada por los intereses del mercado. Se sancionaron algunas leyes de incentivo a la cultura que pasaron a entrar en vigencia en territorio nacional. Pero estas regulaciones funcionaron y siguen funcionando más como leyes de renuncia fiscal, es decir, se delega la responsabilidad de los órganos públicos a la iniciativa privada.

En ese contexto, la creación de cooperativas de teatro⁸ es una de las alternativas económicas y artísticas que surge para contemplar los varios grupos que no son beneficiados por esas leyes. Otra alternativa que se asoma con mucha fuerza en São Paulo, es el movimiento del "Arte contra la Barbarie"⁹, que asume el desafío de luchar

⁷ Odin Teatret es una compañía fundada por Eugenio Barba, en Oslo, Noruega

⁸ La Cooperativa Paulista de Teatro fue creada en 1979, pero es solo en la década de 90 que sus actividades ganan fuerza y pasan a reglamentar un número mayor de grupos asociados.

⁹ El manifiesto "Arte contra a barbarie" fue lanzando en 1999 y en su mayoría compuesto por grupos de teatro creados en los años 90. Más allá de caracterizar la barbarie como un producto de la mercantilización radicalizada, buscaba definir una estrategia a largo plazo para disputar y transformar el pensamiento sobre la arte y la cultura en Brasil. (CAMARGO, 2005)

contra esa política. Esto culmina en la creación del “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo”¹⁰, instituido en 2002. El objetivo central de la Ley de Fomento es apoyar y estimular proyectos de grupos teatrales del estado de São Paulo que visan, también, la inclusión social en las actividades artísticas. Los grupos son incitados a no sólo montar espectáculos, sino también a profundizar sus investigaciones técnicas y/o de lenguajes estéticos, la instalación de espacios para su propio trabajo y la participación social en diversas actividades artísticas, como talleres, cursos, conferencias y presentaciones gratuitas como forma de retorno al medio social paulistano.

Así, el actual teatro de grupo posee un diálogo mucho más fluido con las cuestiones sociales, políticas y culturales. En este sentido, es importante destacar que cada vez más se (re)construye sobre la perspectiva de investigaciones y adquisiciones de metodologías.

Paulo Eduarte Arantes¹¹, en entrevista al periódico “O Estado de São Paulo”, habla sobre su perspectiva acerca de esto momento,

(...) não sou por certo o único a reconhecer no atual renascimento do teatro de grupo o fato cultural público mais significativo hoje em São Paulo. Fala-se em mais de 500 coletivos, por assim dizer, dando combate no front cultural que se abriu com a ofensiva privatizante. Não são só os números que impressionam, mas também a qualidades das encenações, cuja contundência surpreende, ainda mais quando associada a uma ocupação inédita de espaços, (...) gerando pelo menos o desenho de uma mistura social que ninguém planejou, simplesmente está acontecendo como efeito colateral das segregações e hierarquias que o novo estado do mundo vai multiplicando (ARANTES, 2009, cuaderno 2).

Este aumento de colectivos puede no provenir de un dibujo planeado, pero un gran número de estos grupos sólo han podido dar inicio o continuidad a sus proyectos por la existencia de dichas leyes, edictos y programas públicos. Es el caso del grupo XIX de Teatro, que desde 2003, ya fue contemplado tres veces por la ley de fomento, una vez por el “Prêmio Myriam Muniz –FUNARTE”, “Caravana FUNARTE –

¹⁰ “Lei o programa municipal de apoio ao Teatro na Cidade de São Paulo” - Ley 13.279, instituida el 8 de enero de 2002 por el município de São Paulo (Brasil).

¹¹ Paulo Arantes – Filósofo graduado por la Universidad de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

(Petrobrás)”, “Oficinaberta – Oficina Cultural Oswald de Andrade (ASSAOC)” y actualmente cuenta con el patrocinio del “Programa Petrobrás Cultural”¹²

¹² Los prêmios Myrian Muniz y Caravana son editales de La FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), este último junto a la Petrobrás, que patrocina inúmeros programas culturales a través de las leyes federales de incentivo a la cultura.

CAPÍTULO 2 - Grupo XIX de teatro – emblema de una generación

La cultura de un grupo está fuertemente influenciada por el proceso a partir del cual sus integrantes se juntaron y confluyeron en un mismo proyecto, por las relaciones interpersonales que se desarrollan a partir de ahí entre ellos, y por las dinámicas que se dan en el trabajo conjunto, o sea, el proceso que construyen juntos es lo que va a determinar los resultados técnicos y teatrales del grupo (BARBA, 1995)

Entonces, ¿cómo ha sido este proceso en lo referente al Grupo XIX de teatro? Para entender mejor los resultados del Grupo XIX es necesario volver a los orígenes de su conformación. El colectivo no se va a estructurar primeramente como grupo, y sí lo hará progresivamente a lo largo del proceso de construcción de su primera obra. En medio de esta construcción, en algún punto no precisado del recorrido de *Hysteria*, su primera pieza, tomarán la decisión de formar el Grupo XIX de Teatro.

De manera que, si bien el grupo se define como tal en el mismo proceso de elaboración de su primera pieza, podemos rastrear el germen del mismo hasta el contexto en que *Hysteria* comienza a ser pensada. En ese sentido, se puede decir que el encuentro que originaría todo sucedió en un curso de Dirección para Procesos Colaborativos, ministrado por Antônio Araújo¹³, en el Centro de las Artes Escénicas de la Universidad de Sao Paulo (USP), en el año 2000. A partir de investigaciones académicas y de los ejercicios pedidos para este curso germinaría el tema que luego culminaría en *Hysteria*: la condición de mujeres histéricas en asilos a fines del siglo XIX. Como decíamos, el proceso de reunión de los integrantes fue progresivo y no se dio de una sola vez. Los integrantes fueron uniéndose por afinidad al tema, y no todos provenían precisamente del área teatral, ya que algunos eran de otras facultades, como la de letras, comunicación social o filosofía, aunque en su mayoría tenían alguna vinculación al teatro.

¹³ Antônio Araújo – fundador y director del grupo Teatro da Vertigem (1992), São Paulo, Brasil.

Así, en el curso del año 2001, el grupo tiene ya en su origen, un proyecto artístico que extrapola el campo de creación teatral. Incorpora a él otros campos del saber, como la sociología, la arquitectura, la historia, la pedagogía, para citar algunos de ellos. Paulo Arantes, en la ya citada entrevista al periódico O Estado de São Paulo (OESP), destaca que el movimiento de teatro de grupo resurge en el inicio de la década de 1990, bastante relacionado a las universidades. Gran parte de los artistas integrantes de este movimiento en São Paulo primero se conocen dentro de este ambiente (en general, en el área de humanas) y partir de eso, llevan consigo el interés por una investigación de lenguaje (ARANTES, 2009).

Aún dentro de este ambiente académico de la Universidad, los integrantes del futuro Grupo XIX de Teatro también participaron, en ese mismo año, en uno de los proyectos de pedagogía teatral más conocidos de la ciudad de São Paulo, el "Projeto Teatro Vocacional"¹⁴ de la "secretaría Municipal de la Cultura", en apoyo al teatro "amador"¹⁵. Los integrantes del grupo van a participar como monitores en esta iniciativa. Esto tal vez explique la tendencia del grupo de siempre vincular sus procesos de creación a un proyecto de investigación que también realice propuestas de acción cultural y que, al mismo tiempo, dialogue con aquellos interesados en destapar diferentes maneras de hacer teatro.

Al respecto, ¿Cómo volver a reconectarse con la ciudad?, ¿cuál es el lugar del teatro en nuestra sociedad?, ¿y qué clase de teatro esta sociedad necesita?, son las inquietudes centrales que orientan el rumbo de sus investigaciones. Volver a ocupar y dialogar con estos espacios acaba por transformarse en condición imprescindible de su investigación de lenguaje y de su pedagogía teatral. Sus espectáculos no solo narran dramas sociales sino que también se mezclan con el campo de lo político, eligiendo conscientemente presentarlos en edificios históricos, muchas veces abandonados u olvidados en los centros urbanos.

¹⁴ El "Projeto Teatro Vocacional" fue implantado para incentivar la producción del teatro en las diversas regiones de la ciudad de São Paulo. Además de orientar y dinamizar la producción de los grupos de teatro ya existentes en la ciudad, la propuesta del Proyecto es formar nuevos grupos, y proporcionar expresión a través de las artes escénicas con reflexión. Para eso los mismos cuentan con una orientación artística específica hecha por diversos profesionales del hacer teatral (artistas-orientadores) que dialogan constantemente con las necesidades de cada grupo y de cada región, sin perder el foco en las características del teatro contemporáneo

¹⁵ Teatro amador es entendido y practicado actualmente en Brasil como un teatro no-profesional.

Así, el grupo opta por una relación directa con la arquitectura de la ciudad, y los significados y representaciones sociales que se expresan en la misma, explorándola como espacio escénico y desnudándose de los recursos de sonido y luz artificiales característicos del teatro de platea o tradicional. De este modo, logra así una dinámica de apropiación artística de estos espacios con sus espectáculos, que a su vez obtienen mayor repercusión en la ciudad. Al elegir otros espacios arquitectónicos de la ciudad, el grupo crea vínculos con espacios que ya vienen cargados de significados, experiencias, imágenes e impresiones, especialmente por parte de la mirada de los ciudadanos que por ahí transitan con frecuencia.

El director del Grupo XIX, Luis Fernando Marques, al hablar sobre la ocupación de la ciudad en sincronía con los movimientos sociales, señala la presencia de un hiato entre las actividades que trascurrieron hasta los años '70 en Brasil y su generación teatral:

E agora? Não só encontramos platéias vazias, como não existe sociedade organizada. Vou ser porta-voz de quem? Somos a geração que chegou ao teatro e foi embora da caixa preta, não porque não gostava, mas porque chegamos lá e a platéia estava vazia. A geração anterior como que disse: 'Faço teatro, mas para ninguém'. Não é questão de culpa, mas, desculpe-me, acho que em algum momento se perdeu o bonde da história. Não tenho uma briga com a quarta parede, mas contra o espelho que colocaram na frente da quarta parede. Chegou uma hora em que se tirou o espelho, se tirou a quarta parede e não havia ninguém do outro lado (MARQUES, 2006, p. 138).

Sus obras son en general resultados de procesos de construcción que se alargan por meses o más de un año, y siguen un modelo de creación colaborativo. Al borrar los límites entre las funciones de director, dramaturgo, actor, etc., durante el proceso creativo es posible impregnarse por completo por el tema elegido, habiéndole observado desde distintos prismas.

Lo que entendemos por proceso colaborativo, o mejor, lo que experimentamos, es una dinámica de trabajo en la cual el conflicto no está presente apenas en la escena, y sí en el medio de producción. Actores, dramaturgos, director de arte, director y público traen sus puntos de vista, a la luz del objeto de investigación en cuestión, para la construcción de la obra artística (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, sitio web del grupo. Mi traducción).

La escena no nace de un texto predefinido. Acercándose a las narrativas de tradición oral y escrita, el grupo logra un vínculo muy estrecho con el tema investigado. En *Hysteria y Hygiene*, la temática se centró en la transición del siglo XIX al siglo XX. De la miscelánea de la investigación de la historia oficial junto a la historia de lo cotidiano, surge el material que luego ganará vida en forma de lenguaje teatral. Lenguaje este que sigue como performance en proceso, ya que los espectáculos suceden con el público, y no solamente para el público, de modo que ganan nuevos contornos en cada nuevo contacto con la platea. A partir de un tema en común, el director conduce junto con el aporte artístico de todos los integrantes, desarrollando así, un proceso eminentemente colectivo.

El proyecto de *Residencia en la Vila Maria Zélia*, que va a ser estrenado en marzo de 2005, marca el momento en que el grupo ya empieza a crear sus vínculos con el entorno y a tener más clara la dirección que pretenden dar a su segunda obra, *Hygiene*. Pero antes hay que explorar en qué condiciones encontraron la Vila, y por qué se involucrarán en esferas que no están sólo en el campo de lo social, sino también en el político.

Al adentrarse la Vila hoy en día, la sensación es de descubrir una parte de São Paulo que a lo mejor, uno pensaba que no existía más. Las 180 casas construidas por el empresario Jorge Street, fundador de la Vila hace casi un siglo, se encuentran, en su mayoría, reformadas por los moradores que ahí habitan. Pero aquella estructura de mini ciudad de antaño, ahora es dominada por los contrastes. Contraste entre lo que se renovó y lo que se estancó con el paso del tiempo.

Lo edificios públicos, hoy abandonados y en ruinas (como las escuelas, la zapatería, etc.), están así en gran parte, por la dificultad de definición referente a su estatuto moral. Eso porque estos edificios ya pasaron por muchas manos, públicas y/o privadas. Es en 1992 que el conjunto urbano y arquitectónico es considerado patrimonio histórico por la Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo). Doce años después, ahora

en 2004, en la gestión de la alcalde de la ciudad de São Paulo, Marta Suplicy¹⁶, es presentado un proyecto para la revitalización de la Vila, que sería realizado a través de programas de trabajo y educacionales, y visaría la reforma de los seis edificios públicos, la implementación de un museo del trabajo y de talleres de formación profesional. No obstante, por conflictos de posición entre moradores, gobierno y asociaciones involucradas, hasta hoy ninguna obra fue iniciada (PEREIRA, 2007).

Foto 2 - Vila Maria Zélia antes/hoy



Fuente: Terra (<http://noticias.terra.com.br/brasil/fotos/0,,OI130332-EI306,00-Primeira+vila+operaria+do+Brasil+sofre+deterioracao.html>)

Así pues, es en este momento que el grupo XIX, recién llegado a la Vila, se ve involucrado no sólo con propuestas artísticas y acerca de cómo cohabitar el espacio, sino también en las luchas que ya eran intrínsecas a la cotidianeidad de la Maria Zélia. Es participando en reuniones, asumiendo a veces el papel de mediador entre ayuntamiento y moradores, volviendo a abrir espacios cerrados y llenos de polvo que el

¹⁶ Marta Suplicy, del partido de los trabajadores (PT) fue electa en el año 2000 como alcalde de la ciudad de São Paulo, Brasil.

XIX abraza con cada vez más fuerza las causas que ya eran tan importantes para esta comunidad. Alzan con seguridad la bandera utópica de creer en una nueva sociedad y dejan claro su carácter tanto colectivo como también político (ANTUNES, 2006).

Es en este sentido que el director Marques defiende que el teatro puede también servir a una ciudad enferma como un punto de encuentro, donde las personas establecen relaciones afectivas y efectivas con la ciudad. En el caso de la Maria Zélia, por intervención del teatro, existen hoy exposiciones, interacción con otras áreas de la cultura y debates. Es el teatro demostrando su fuerza, como un arte de afirmación colectiva. En suma, el teatro tiene el poder de unir (MARQUES, 2006).

Al reunir tantos nichos, debido a la diversidad de actores sociales involucrados en el proyecto de residencia, la posibilidad de establecer una relación aún más fuerte con el público será muy bien aprovechada por ellos. Más allá de la interferencia activa durante los espectáculos, el grupo va a traer el punto de vista de la platea durante todo su proceso. Eso se da a través de la creación de núcleos de investigación en teatro y en asociación con las áreas del cinema, de las artes plásticas, danza, fotografía, arquitectura e historia.

La idea de estos talleres y núcleos también es un intento de reproducir, en menor escala, la manera en que se da el proceso creativo dentro del grupo, señalando una vez más la preocupación por un carácter pedagógico. Entendemos aquí la pedagogía teatral como el área de la epistemología que estudia la naturaleza pedagógica, que está a su vez estrechamente conectada a la investigación del lenguaje escénico y a la formación del artista durante su proceso de creación (KOUDELA, 2006). Componiendo estos núcleos encontramos profesores de la red pública, grupos vocacionales y personas diversas que llegan al grupo en especial por medio de la platea de sus obras.

Otro punto de relevancia en este desplazamiento hacia la Vila (que está ubicada en el barrio del “Belenzinho”, en la zona Leste de São Paulo) por parte del grupo es que, a partir de esta ubicación, contribuyen a la descentralización de la cultura en la ciudad. Proceso que ganó fuerza entre los años de 2000 y 2004, en especial con la creación de

los CEUs¹⁷ (Centro de Educação Unificada), propuesto también durante la gestión de Marta Suplicy. Sin embargo, a pesar del aumento de esta tendencia, la región central continúa siendo detentora de la mayoría de los lugares teatrales de la ciudad.

De modo que, observando este primer cuadro presentado, tenemos los contornos de un grupo que desde sus primeros pasos en una sala de ensayo universitaria hasta llegar a su primer montaje ya busca insertar su teatro de una manera en que se transformen espacios, se restablezcan relaciones y sobretodo, se sensibilicen y conciencien a aquellos que cruzan su camino y se encuentran con el del Grupo XIX en algún momento.

En el próximo capítulo, volvemos al nuestro objetivo inicial, abordando antes la cuestión de la interactividad extremadamente bien delineada de Hysteria para luego llegar en Hygiene, que revela en varios niveles como la llegada a la Vila influencia y/o determina la manera de producción artística del grupo.

¹⁷ Los “CEUs” fueron contruidos en zonas periféricas de São Paulo, habitadas mayoritariamente por poblaciones de baja renta, para suprimir la carencia educacional y cultural de estas regiones. Uno de los proyectos de mayor éxito en lo que se refiere a la cultura fue el “projeto de formação de público”, que movilizó inúmeros colectivos a presentar sus espectáculos en las unidades, con la intención no solo de llevar el arte pero también de formar un público.

CAPÍTULO 3 - Una mirada hacia el proceso creativo del Grupo XIX de Teatro

Si bien en sus dos primeros procesos de montaje, *Hysteria* e *Hygiene*¹⁸, el grupo acabó por establecer una temática en común, centrándolas en el pasaje del siglo XIX al XX, este paralelo no va a ser intencional, ni va a constituir una temática fija para ellos. Sucede que al iniciar una investigación creativa, la elección de un tema como la mujer, en el caso de *Hysteria*, o la casa, en el caso de *Hygiene*, les aporta una enormidad de posibilidades dramáticas y se encuentran una infinidad de fuentes al respecto de esos temas, de modo que el grupo decide optar por la creación de un texto colectivo. Llegan a la conclusión de que este proceso debe ser completamente abierto, donde la influencia del medio, de los textos y de la gente pueda permearlos y dar nuevas direcciones cuando fuese necesario.

Así, reduciendo poco a poco el gigantesco abanico de fuentes que tienen en sus manos y dejándose seducir por un momento, por una situación que capte su atención y produzca la necesidad de contarlo, el grupo acaba por enfocar su investigación en un tema más específico. Obviamente, procesos como este, en los cuales uno se propone tan abarcadora lectura e investigación sobre el tema escogido, no pueden ser de corta duración. Exigen paciencia, mucho tiempo de dedicación y maduración del tema elegido para llegar a un resultado satisfactorio.

En este sentido, la actriz Janaina Leite, al hablar sobre las especificidades del proceso dramático que el grupo plantea, comenta sobre las dificultades que una obra firmada por un colectivo causa en el medio, ya que no se encaja en el formato “texto de autor”, que posee cierta hegemonía en el área. Observa que “(...) tal vez, la idea del texto teatral necesite tener sus contornos dilatados para poder abarcar el nuevo teatro que están haciendo” (LEITE, 2006, p.3).

¹⁸ Para consultar la ficha técnica, dramaturgia y histórico de la obra *Hysteria*, mirar Anexo A, p. 48. Sobre la obra *Hygiene*, mirar anexo B, p.59.

(...) Esse novo texto de teatro, fruto de uma nova concepção de autor, exigirá uma leitura vertical. O que quer dizer que não basta seguir a linha horizontal da fábula. É preciso ter em mente que este texto está intimamente ligado a um novo pensamento sobre o fazer teatral. Fazer este que se quer radicalmente coletivo, polifônico, impuro – já que faz uso de todos os textos, dramáticos ou não (...) (LEITE, 2006, p.3).

Los pilares que sostienen las propuestas artísticas del grupo se quedan claramente expresados en el programa distribuido al público en el estreno de la obra *Hysteria*, el cual realizaron recién salidos del proceso de inmersión creativo de los ensayos, que duraron más o menos un año y medio. *Hysteria* estrenó oficialmente en 6 de noviembre de 2001, dando inicio a la temporada en la ciudad de São Paulo. Veamos:

Producción: Relaciones de trabajo no-jerárquicos, proceso de creación colaborativo, pesquisa temática pautada en la historia oficial en fricción con la historia memorialista.

Realización: Espacio escénico versus espacios históricos, buscando una relación positiva entre la utilización escénica y la revelación de edificios históricos y por consecuencia la ciudad/comunidad.

Recepción: construcción de una dramaturgia abierta que presupone la participación del público; interactividad (GRUPO XIX de TEATRO, 2002, mi traducción)

Foto 4 - Apresentação *Hysteria*



Fuente: Suja de Piche (<http://sujadepiche.blogspot.com/2009/07/segunda-feira-13-de-julho-de-2009.html>)

3.1 - Toda mujer está hecha para sentir, y sentir es casi una HYSTERIA

Foto 3 - Obra Hysteria



Autor: Luis Fernando Marques

Hysteria nace de una investigación sobre las relaciones de trabajo en el siglo XIX. Tema que luego se estrecha a la cuestión de la mujer brasileña, con enfoque en la circunstancia de las que se encontraban diagnosticadas como histéricas e institucionalizadas en manicomios – los cuales son entendidos por el grupo como un mecanismo de exclusión social - en el contexto de la transición de un Brasil rural hacia un Brasil industrial, en el pasaje de los siglos XIX para el XX.

Como punto de partida, fueron utilizadas descripciones de la condición de las mujeres internadas en manicomios psiquiátricos en la ciudad de Rio de Janeiro. Para eso, analizaron materiales variados, como noticias de periódicos, testimonios, relatos

médicos, denuncias policiales, estudios antropológicos, entre otros. Lograron así un panel de fuentes diversas, no con la intención de simplemente sumar una a la otra, sino de mezclarlas como una pasta, obteniendo, al final, una dramaturgia firmada por todas las manos de los integrantes. Con eso, construyeron un panorama de los contrastes y relaciones de esas mujeres en la sociedad de aquél momento y, al mismo tiempo buscaron los reflejos y resonancias en nuestra actualidad. Sobre este abordaje, la actriz del grupo Sara Antunes, apunta que,

Nosso jeito de abordar os temas, os materiais, a forma como eles vão sendo absorvidos e convertidos em material artístico corresponderia ao de um arqueólogo que traz à superfície tesouros enterrados, constituintes do chão em que pisamos. Assim, temos que a história, a memória e as experiências coletivas do passado compõem a base da nossa pesquisa, mas somente quando constatamos que esses elementos ainda permanecem no nosso imaginário. Nossa obra situa-se no embate desse passado com o nosso presente, na fricção desses dois tempos (ANTUNES, 2006, p.116).

Así, en la búsqueda de este nexo pasado-presente que se expresa en aquellos elementos del pasado histórico que aún permanecen en el imaginario colectivo, es propuesto al público algo distinto. Para conferir voz a las mujeres de nuestra actual transición de siglos (XX/XXI), mientras todavía se encuentran fuera del espacio, el director Marques o el personaje de la enfermera piden a los espectadores que se separen entre platea femenina y platea masculina.

Los hombres entran primero y se sientan más atrás, en bancos dispuestos con una visión casi italiana de la escena. Disposición ésta que los separa del epicentro de la acción, dejándoles así, marginales a la escenificación que allí transcurre. Las mujeres entran por último, como si estuvieran siendo llamadas de vuelta al manicomio después de unos minutos de sol en el patio. Sentadas en bancos de maderas que forman una media luna con el espacio central, el público femenino va siendo invitado de manera sutil, poco a poco, a la interacción con las actrices. Sutileza alcanzada de manera gradual, que va ganando fuerza a partir de un trivial “¿qué hora es?”, hasta conquistar más intimidad con “¿usted está casada?” O un “¿me permite que coja sus manos?” Este diálogo va creciendo y explotando en escena, en momentos de baile, reza conjunta hasta llegar a testigos de las espectadoras-pacientes sobre la vida, el casamiento, la sexualidad, etc. Evidencian así, sensaciones características del universo femenino,

como la compasión y la complicidad. A la vez, al colectivo masculino, proporcionan un punto de vista distanciado y silencioso, crítico y desafiante (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006).

De esta manera, al mismo tiempo en que el colectivo de mujeres actual pasa a reverberar en las paredes del ambiente, el colectivo de mujeres de antaño puede comunicarse y expresar toda clase de angustias y sentimientos reprimidos, estableciendo así una camaradería que en *Hysteria* es exclusiva del femenino. Es el carácter híbrido de la dramaturgia que les transforma en coautoras de la escena. De hecho, es posible afirmar que la obra, de manera bastante sutil, está dirigida hacia ellas.

Las actrices traen, por medio de textos previamente elaborados por ellas mismas, preguntas referentes al siglo XIX, poniéndolas en choque con las cuestiones de las mujeres de la platea (siglos XX/XXI). Estas cuestiones que se estrellan entre los dos tiempos nos dan un panorama de las conquistas femeninas logradas pero también nos enseñan lo que permanece velado hasta hoy. Ahí reside la fuerza del espectáculo. Esta interactividad propuesta por el grupo resulta en un juego muy bien elaborado, que aparte de suscitar las más variadas reacciones humanas del público, mantiene a las actrices en constante estado de alerta.

Marques, al hablar del proceso de *Hysteria*, y de cómo llegaron a esta conformación, explica que

(...) tínhamos, pelo menos para mim, um grande desafio: a interatividade, ou seja, o encontro entre atrizes e platéia. (...) Na época, assistíamos várias peças que se auto-entitulavam interativas. (...) A interatividade aparecia como uma lente de aumento entre o possível abismo entre palco e platéia, era como se as interatividades dissessem ‘eu domino as regras do palco e você não, logo, você é risível’. (...) Neste momento, foi a dança que nos revelou um caminho diferente. Nos espetáculos mais contemporâneos de dança, percebíamos que eles haviam se libertado das coreografias rígidas e apostavam em uma relação com o espaço, com a música e com os outros bailarinos; relação que se aproximava de um diálogo, era uma conversa entre corpos, sonoridades e arquiteturas. (...) Aos poucos percebemos que, como em tudo no teatro, o que precisávamos era de um jogo, um jogo de regras claras. E, neste caso, se queríamos jogar com a platéia, tínhamos de dar condições para que ela jogasse à vontade. (...) O fato de não estarmos em um teatro propriamente dito também abre a sensibilidade da platéia para outro tipo de relação que não àquela passiva da sala escura. Mas, sem dúvida, é na relação direta entre a atriz e a platéia que está a grande chave (MARQUES, 2006, p.72-74).

Además de proponer juegos distintos a las mujeres y hombres del público, logran también interrogar los discursos y las relaciones de poder enraizados en nuestra sociedad, en variadas instituciones como los hospitales, escuelas, iglesia y etc. En concreto, se trata de un momento en que las mujeres, ocupando una posición secundaria frente a la imposición de una cultura machista, terminaban por reprimir y esconder sus sentimientos reales. La histeria no puede ser considerada un fenómeno patológico y sí un mecanismo supremo de expresión (BRETON; ARAGON, 1928).

Más allá de las distintas dimensiones que son presentadas a estos dos públicos, la obra alcanza dimensiones sociales al reflejar temas, como el de la posición de la mujer en la sociedad brasileña, que se demuestran extremadamente actuales. Pone en el centro de la discusión una de las funciones del teatro propuesto por el grupo, el de rescatar el pasado cociéndolo con el presente, fortaleciendo así la memoria y identidad colectiva de un pueblo.

En este sentido, el proceso también se volvió hacia una mirada al hombre de aquellas sociedades de los siglos XIX/XX, en especial a la figura de Dr. Charcot¹⁹, que exponía sus pacientes diagnosticadas como histéricas en el Teatro Municipal de Paris a una platea de médicos y curiosos. La ética masculina que predominaba en aquella sociedad acabó por ser invertida por el grupo, cuando designaron a los hombres de hoy, el papel de meros observadores, sin voz o poder de interferir en la escena. La sensación es que todos los hombres que son nombrados en diversos momentos del espectáculo, como el Dr. Mendes, responsable por los tratamientos prescritos a las pacientes o sus maridos, padres, hijos, que no se materializan físicamente en ningún momento, están de hecho, representados por la miradas y rasgos de todos los hombres de la platea allí presentes.

En cuanto a la ambientación de la pieza y la relación con el espacio, no existe escenografía específica en *Hysteria*. La obra, en sus innumerables andanzas, siempre busca abrigo en antiguos caserones de arquitectura similar a la época en que se sitúa la historia, que con sus grandes ventanas y puertas, armonizan y otorgan la confluencia necesaria para que el espectáculo funcione. La casa “antigua” buscada tiene que abarcar

¹⁹ Jean-Martin Charcot (1825-1893) Considerado uno de los padres de la neurología moderna.

toda la estructura necesaria, ya que los pocos objetos de escena utilizados, muchas veces son encontrados en el propio espacio. Acentuando el papel de la casa-escenario, buscan proporcionar al público no solo el contacto con una arquitectura diferenciada, sino también hacerlos sentir en profundidad las muchas historias, similares o distintas a la que cuentan, que ya ocurrieron entre aquellas paredes (GRUPO XIX de TEATRO, 2006).

La temporalidad de la pieza se guía por el período de luminosidad del cielo, desde el atardecer hasta la puesta del sol. Es esta luminosidad que proporciona los colores a esta historia. Los rayos de sol que poco a poco se esconden, trayendo la oscuridad, señalan el momento en que las ventanas del caserón se abren, la lluvia que empieza a caer, los personajes que superan los límites de la casa y que el fin de la obra se aproxima.

Foto 6 - Final de la obra Hysteria 1



Autor: Luis Fernando Marques

Antonin Artaud, en su libro *el Teatro y su doble*, al pensar la relación del teatro con el espacio, consideraba que el espacio debería ser modelado y recriado en cada espectáculo. La elección de un lugar era vista por él como determinante para el proceso de comunicación teatral. Visto que la proliferación de los espacios no convencionales teatrales está cada vez más difundida, este procedimiento ya es reconocible y aceptado por una gran parte del público (ARTAUD, 1987).

Así pues, al enfatizar la búsqueda por otro espacio arquitectónico que sea coherente con las propuestas del grupo y con la temática de la obra, el grupo efectúa una acción de inclusión del lugar donde actúa, resultando en una escena donde la idea y la experiencia se funden en un equilibrio dinámico. La manera como se configura este espacio teatral modifica el modo en que el público se relaciona con la escena, posibilitando innovaciones en la percepción y recepción del espectáculo por dicho público.

El público-actor o el espectador-participante se comporta de manera transgresiva. Al presentarse como un elemento de tensión dentro del juego teatral, pasa a obligar al actor a estar en constante posición de prontitud. Para este tipo de espectador no existen las reglas de etiqueta. Es derrumbando las barreras de contacto entre actor-espectador como el público marca su espacio dentro del juego de la comunicación teatral y contribuye, de esa manera, a la realización y a la constante modificación del espectáculo (BARROS, 2002).

A partir de este abanico de elecciones de escenificación, referente a la costura de los tiempos y de los lugares, el grupo produce un espacio simbólico basado tanto en la plática del pasado con el presente, como en la tensión continua entre la extensión y la rapidez de los hechos ahí expuestos.

Hysteria, además de recorrer variados festivales de teatro, comprender presentaciones en suelo brasileño, una vasta temporada en el exterior, va a conquistar muchos premios de la crítica. Trayendo al promisorio grupo un merecido reconocimiento a su primer montaje, de carácter tan sorprendente y contundente.

Para finalizar este capítulo “histórico”, oferecemos la visión de dos espectadores/críticos acerca del mismo espectáculo. Según la mirada del espectador-observador Alberto Guzik, escritor del periódico “O Estado de São Paulo”, en Hysteria

A cumplicidade feminina é a pedra de toque da montagem. As figuras de Hysteria, quatro internas e uma enfermeira que também tem sua história para contar, pinçadas de documentos verídicos, escritos há um século e meio, trazem à tona frustrações milenares, aspirações tão antigas quanto irrealizadas. Perceber a atualidade do que dizem essas atrizes talvez seja o susto maior do público ao contatar o mundo docemente amargo da montagem (GUZIK, 24 de abril de 2002).

Ya la espectadora-coautora Barbara Heliadora, periodista de “O Globo/RJ”, después de Hysteria comentó:

O resultado é emocionante, comovente e, sem dúvida, muitas vezes divertido. É difícil lembrar algum outro espetáculo no qual a integração com a platéia seja tão bem sucedida. Quando uma mulher, que age fora das normas mais óbvias do convívio social, tenta estabelecer um diálogo, torna-se uma questão de solidariedade humana responder a ela, nem que seja apenas por compaixão. E em Hysteria isso é conduzido à perfeição. A desesperada necessidade de comunicação, a busca do direito de se expressar, a sufocante repressão (conta uma delas que sua avó dizia que a mulher só sai de casa três vezes na vida: para ser batizada, para se casar, e no enterro) foram muito bem pesquisadas, e o mais notável do texto resultante é a lógica implacável dos raciocínios que se desligaram do mundo real, em busca da liberdade para existir e se expressar (HELIODORA, 5 de febrero de 2006).

3.2 Una Vila en el camino de Hygiene

Foto 2 - Obra Hygiene



Autor: Adalberto Lima

Después del éxito con *Hysteria*, el grupo se encuentra envuelto en el tema de la casa, de la habitación colectiva, una vez más volviendo la mirada primero al pasado del siglo XIX para entender cómo llegamos a la situación presente. La casa fue investigada y entendida por ellos como representante de un imaginario colectivo. Colectivo éste que en aquél momento vive un cambio de patrones, un momento de crisis de la habitación social en Brasil. La casa idealizada pasa a ser el sueño de la casa propia, casa unifamiliar. Realidad distante de un cuadro casi dominado por las viviendas colectivas, multifamiliares (GRUPO XIX de TEATRO, 2006).

Es en medio de este momento cuando el grupo se depara con la Vila Maria Zélia. Una Vila que en 2004, tiene de modo similar al momento del grupo en esos días, un pie allá y otro aquí. El contraste entre arquitecturas, casas bien conservadas por sus moradores y edificios abandonados en ruinas, entre el pre y el moderno coincide con el tema investigado. Poco a poco, con el paso cedido por la comunidad, el grupo gana terreno, encuentra aliados y conquista confianzas junto a los moradores de la Vila. Fue limpiando espacios, como el de la escuela para chicos²⁰, sumergiéndose en aquella atmósfera con todas sus voces sonantes y disonantes, que el grupo creó el proyecto "A Residência".²¹

El colectivo va a pasear por varios modelos de casa y maneras de habitar hasta llegar al modelo del "cortiço", viviendas colectivas habitadas en general por familias de renta baja²², en las que convivían las más diversas profesiones y unos cuantos acentos provenientes de varias partes del mundo. En este momento histórico dado, ciudades como São Paulo y Rio de Janeiro poseían buena parte de sus edificios ocupados por una o más familia de renta baja. La estimativa es que casi 90% de la población de la ciudad vivía de alquiler, con posibilidades prácticamente nulas de financiamiento hacia la casa propia (BONDUKI, 1994).

Es partiendo de este punto que el grupo vira su mirada hacia el proceso de higienización que ocurrió durante a principios del siglo XX y transformó el paisaje urbano. Según algunos investigadores (RAINHO, 1996; TELAROLLI, 1996), el proceso de higienización representó, a través del saneamiento del paisaje urbano y social, la transformación de la ciudad. En un paisaje todavía bastante provinciano, empiezan a surgir avenidas, edificios y puentes. Este proceso también se caracterizaba por adoptar valores más europeizados en relación a la moda, las artes, el comportamiento, etc. Según la historia oficial este proceso buscaba contener la propagación de la fiebre amarilla, y claro, conducir el país al progreso (RAINHO, 1996; TELAROLLI, 1996). Nacía ahí la agrupación irregular e ilegal, las llamadas "favelas",

²⁰ La escuela para chicos, localizada al lado de la escuela para chicas, era uno de los edificios cerrados hacía más de 30 años. Es este local que el grupo utiliza como escenario para la parte final de Hygiene.

²¹ "A residência" fue el proyecto que el grupo elaboró para su propuesta de cohabitación, el proceso del espectáculo Hygiene y claro, de su permanencia en la Vila. Este culminó en la primera Ley de Fomento ganada por el grupo, a principios de 2004.

²² En Brasil, se considera familia de renta baja cuando los rendimientos familiares llegan hasta cinco sueldos mínimos, o sea, un total de \$2.500.00 reales, que aproximan a 1.100.00 euros.

que con cada vivienda que era desapropiada, recibía más y más gente expulsa de los centros urbanos hacia las periferias, en busca de un techo.

Hygiene nos aporta así dos miradas sobre una misma situación: la de quien cohabita estas viviendas colectivas y tiene que contemplar resignadamente mientras cada una cae al suelo, y la del poder y autoridad de un gobierno que los expulsa sin pestañear. El registro histórico del discurso de los que estaban detrás de la política higienista fue perpetuado y preservado, como suele pasar con la voz más poderosa y hegemónica, y por eso, de más fácil acceso a la investigación del grupo. El verdadero trabajo de rescate fue desenterrar las voces de los operarios, inmigrantes, prostitutas, comerciantes, en suma, las voces de los otros protagonistas de este conflicto, pues “estas voces se pierden con facilidad. (...) El samba, el sincretismo religioso, las luchas operarias, entre otras manifestaciones socioculturales tuvieron sus embriones gestados en estas habitaciones colectivas” (ANTUNES; LEITE, 2006, p. 58). Al trasponer estas vidas de un pasado remoto a un contexto de los días actuales, el grupo arroja luz a los dilemas y retos brasileños para el futuro (GRUPO XIX de TEATRO, 2006).

Después de asistir a Hygiene, lo que tal vez asombre a muchos es saber que casi todos los personajes con los que nos relacionamos por una tarde fueron víctimas fatales de este enfrentamiento contra la norma higienista. Sobre el proceso, la investigadora teatral Iná Camargo Costa comenta:

Acontece que, assim fazendo, o Estado procede a um tremendo genocídio e este é um dos mais importantes temas de Hygiene. Aliás, um de seus objetivos é homenagear a memória daqueles nossos antepassados que, desde a proclamação da república, vêm morrendo nos enfrentamentos (nas barricadas) ou têm sido expulsos para todas as periferias (espaciais e sociais), numa verdadeira operação resgate: no epílogo ficamos sabendo que todos aqueles amigos com os quais nos divertimos ou nos solidarizamos durante o transcorrer das histórias morreram em 1899, o que certamente terá produzido em muitos de nós a sensação de morrer um pouco também (COSTA, 2006, p. 62).

La residencia artística permitió experimentar con vivacidad una relación, no siempre fácil, pero al final armoniosa entre los moradores y el grupo. Con la propuesta no de intervenir, pero de habitar, intercambiaron materiales, historias y experiencias de manera honesta y productiva con la gente de la Vila, porque no decir, como en una

relación de “trueque” mismo. Sobre este acercamiento inicial, el directo de arte del grupo, Renato Borelli Rebouças, comenta que

A fidelidade à época foi ultrapassada pela fidelidade à lógica. Impressionante a continuidade de um movimento destes, que age contra a narrativa do mundo, e passa a atrair contribuições: grupos, amigos, moradores e vizinhos da Vila participaram deste princípio de busca e encontro de materiais que fossem de fato velhos, gastos, que carregavam consigo o cansaço de uma vida, a dor e a nobreza do envelhecimento, a consciência da partida. Compartilhar, oferecer, receber. Verbos distantes tornados ações. A descoberta da possibilidade, o lugar entre o descartável e o transformável. O que aquelas coisas nos diziam? Energia cíclica gerada, construtora de nosso material cênico e também dramático (REBOUÇAS, 2006, p.86).

Foto 5 - Apresentação de Higiene em las calles de la Vila Maria Zélia



Fuente: Sítio do Wellington (http://wellingtonrcosta.multiply.com/photos/album/8/Vila_Maria_Zelia_-_serie_meus_locais_favoritos_de_SP)

Es en este momento que el grupo, recién llegado a la Vila, se ve envuelto no sólo en propuestas artísticas y acerca de cómo cohabitar el espacio, sino también en las luchas que ya eran intrínsecas al cotidiano de la Maria Zélia. Fue participando en reuniones con los gerentes del INSS²³, hablando con líderes comunitarios, asumiendo a veces el papel de mediador entre ayuntamiento y moradores, volviendo a abrir espacios encerrados y llenos de polvo que el XIX abrazó con cada vez más fuerza las causas que ya eran tan importantes a esta comunidad. Alzan con seguridad la bandera utópica de creer en una nueva sociedad y dejan claro su carácter no sólo colectivo, sino también político (ANTUNES, 2006).

De este modo, podemos decir que buscan de alguna manera insertarse en el cuadro actual de la ciudad, haciendo también un teatro politizado. Pero en el caso de Hygiene y de la Vila, esta última fue utilizada como una metáfora de la ciudad. Por más que la historia de la Maria Zélia también estuviese relacionada con el proceso higienizador, se buscó un distanciamiento, sin atarse a la historia específica de la Vila o de sus moradores, para centrarse en el hecho histórico. Sin embargo, el director Marques deja claro que la inmersión en este universo durante el proceso fue esencial. Él comenta que el proceso de Hygiene se caracterizó por un buceo profundo en el pasado, similar a lo que ocurrió en Hysteria, pero al construir Hygiene en la Vila, se encontraron en una circunstancia del presente que les alimentaba y clarificaba sobre todo aquello que querían transmitir (MARQUES, 2006).

La investigadora Verônica Sales Pereira, al escribir sobre Hygiene y la Vila Maria Zélia, señala que

(...)nessa interação o grupo teatral procurava estimular as seguintes percepções em relação ao espaço público: a evocação das lembranças de infância dos idosos com a abertura dos edifícios públicos abandonados; a participação dos moradores no ensaio da peça; a promoção de fóruns e debates com especialistas na área de habitação e movimento sem teto; a intermediação do grupo junto ao poder público; apresentações de teatro e cinema ao ar livre, debates, oficinas e mutirões de limpeza dos espaços, junto aos moradores da vila. Buscava-se enfatizar que as ruínas eram lugares passíveis de inúmeros usos e também um bem público, isto é, “uma vez sendo público não era deles e era da cidade”. Tocava-se aqui no ponto nodal da experiência do espaço público e da musealização (PEREIRA, 2007, p.12).

²³ El INSS (Instituto Nacional do Seguro Social) detiene el poder sobre algunos de los edificios de la Vila (como el antiguo almacén, las escuelas, etc.) que se encuentran en su mayoría, abandonados y en pésimas condiciones.

Al llegar a la Vila para asistir a Hygiene, el público es invitado a acompañar el cortejo de una boda. Es recorriendo los rincones de esta Vila, definidos por la geografía de la obra, que el grupo establece una relación con la platea que deja de ser estática y meramente contemplativa. Así, la platea, a su vez se asume como elemento activo y presente en el espectáculo. Volvemos de nuevo al carácter híbrido de escena que el Grupo XIX propone: el espacio escénico se asume como espacio arquitectónico y vice versa, y la frontera entre público y escena es casi inexistente.

De manera que, en un primer momento, la platea es recibida por un clima de efervescencia, trabando contacto con la iglesia, con las calles, terrazas y ventanas de las casas de los moradores que, en determinados momentos, se convierten en “escenario” para la pieza. Ficción y vida cotidiana de la Vila, que no interrumpe su flujo, se mezclan delante de las miradas curiosas de los espectadores.

Ya en un segundo momento, cuando la obra sale del universo del lenguaje del teatro callejero, los espectadores se ven insertos en un ambiente cerrado, la escuela de chicos antes abandonada, que ahora se convierte en el espacio donde termina esta historia. Al optar por el estilo del teatro callejero en la primera hora del espectáculo, el grupo no busca definirse como un grupo callejero, y sí dialogar directamente con la ciudad sin dejar de ser fiel a su propuesta.

El juego teatral transportado al espacio callejero puede ocasionar zonas lúdicas. Zonas estas que pueden ser ocupadas por los artistas, permitiéndoles no sólo modificarlas sino también re-significarlas, alterando, aunque sea momentáneamente, los sentidos sociales de dichos espacios (HADDAD, 2005).

Es así que el abordaje histórico del tema es extrapolado al crear un vínculo directo con espacios actuales que también fueron desapropiados a consecuencia del llamado progreso, como es el caso de la escuela. La degradación física del edificio que escurre de sus paredes, el olor específico, la manera en que el sonido se propaga, la memoria que este edificio evoca en el que se adentra mas allá de sus puertas, se

confunden y dialogan con una historia que no pertenece únicamente a la Vila, sino a toda una ciudad. Y es justamente esa conjunción la que afectará directamente la recepción y percepción del espectador.

Uno de los elementos imprescindibles para el proceso de este espectáculo y la maduración del colectivo, según el propio grupo, es el momento en que fundan los núcleos ya mencionados en el capítulo anterior. Estos son: el núcleo de profesores de la red pública, el núcleo Teatro Vocacional, núcleo Vila Maria Zélia y el núcleo Público. Tamaña disposición de abertura de los integrantes del XIX acaba por generar un espacio donde el Otro gana un espacio privilegiado en la costura de ideas, que a su vez retroalimenta al mismo XIX (GRUPO XIX de TEATRO, 2006). Al investigar esta otra manera de escenificación, siempre coherentes con los presupuestos del grupo, lograron desplazarse y habitar la Vila de manera orgánica y completa, integrándose a la cotidianeidad de la misma. El profesor Flavio Aguiar²⁴, que llegó a orientar el grupo en determinado momento, habla sobre este universo:

Quando falamos de ‘incluir o fenômeno teatral’ estamos tomando-o em toda a riqueza e pluralidade que ele contém. Importam aqui tanto ver no teatro a face de entretenimento criativo, inseparável da reflexão crítica e organizada que é capaz de um suscitar, quanto à relação igualmente criativa que um espetáculo pode despertar com o espaço em que se apresenta (no caso, a cidade de São Paulo) e a riqueza de uma série de outras manifestações culturais disponíveis. (...) O projeto pensa, desta forma, contribuir para que os que assistem a suas peças, freqüentem seus cursos e também, aqueles mesmos que o executam, possam ver o teatro como “uma janela para o mundo.” Podemos discernir no teatro e através dele uma vivência democrática da cultura, como conquista individual e patrimônio coletivo (AGUIAR, 2004)²⁵.

Al llegar a la Vila, el grupo se adentró en un organismo vivo y pulsante. El cuidado al dar estos primeros pasos va de la mano con su propuesta de cohabitar sin que las relaciones sean impuestas o forzadas. Esencial para ellos fue establecer un vínculo con este organismo vibrante y poder al mismo tiempo, sentirse en casa. El grupo, en asociación con los moradores, especialmente con los que integran la “Associação Cultural Maria Zélia”, mantiene una exposición permanente con fotos y objetos, donados por la propia comunidad, en el edificio de la antigua farmacia. Otros proyectos

²⁴ Flavio Aguiar es profesor de literatura brasileña en la Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

²⁵ Citación sacada de un prospecto hecho por el ayuntamiento de São Paulo, sin paginación.

también son desarrollados con la intención de rescatar la memoria de este territorio y de su gente, como el “Livro de Memória” (SANTOS, 2006).

A cidade de São Paulo não vai ser reconstruída de uma hora para outra, isso é um processo lento. Mas é preciso dialogar com esta cidade que foi desconstruída. O trabalho dos grupos precisa repercutir mais na cidade com a circulação de espetáculos (MARQUES, 2006, p.138).

Es con esta mentalidad que el Grupo XIX se va formando, poco a poco, en el desabrochar de cada proceso, de cada rincón explorado de la Vila y de São Paulo, de sus viajes nacionales e internacionales, como un grupo que va más allá de la búsqueda por un lenguaje propio, por un esmero en sus investigaciones artísticas o por obras que dialoguen con nuestro presente. Buscan también contestar sus inquietudes, encontrar sentidos entre lo que fue y ahora tal vez no sea más. Rebouças, que fue pieza indispensable a la integración y el dibujo de Hygiene con el espacio, concluye que

A história de Hygiene, o uso da cidade abandonada, é a busca de outro território, onde se possa dialogar junto, em relação, restabelecendo os potenciais, recompondo os espaços dilacerados. Atuar nesta zona de fronteira, entre o que foi e o que pode ser, é como um grito dos que soterraram. Grito este que em todo o percurso pergunta: qual o sentido da ocupação de um território? É a pretensão de responder a esta pergunta que nos move ainda hoje (REBOUÇAS, 2006, p.74).

CONCLUSIÓN

Una dictadura brasileña larga, seguida de una apertura política un tanto decepcionante va a contribuir de manera decisiva para que, en los años ‘90 el teatro busque colectivamente una solución a la realidad desértica del mercado artístico. Un período que va a ser marcado por la expresión y el fortalecimiento del teatro de grupo, en el ámbito nacional, destacándose especialmente en la ciudad de São Paulo.

Anteriormente, los grupos de los años ‘60 y ‘70 se habían caracterizado en gran parte por su posición contestataria, militante y por la preocupación por debatir cuestiones directamente relacionadas a la esfera del político. La instauración de la democracia en la década de los 80 genera que este lugar de ocupación de carácter más político por parte de los colectivos se desplace, haciendo que los grupos de esta nueva generación busquen debatir cuestiones sociales más amplias.

Después de lo que se puede considerar el “ciclo de la Antropología Teatral y del Teatro Laboratorio”, en la década de los 90 se empiezan a consolidar estructuras de trabajo más cohesionadoras y se reafirma también la llegada del teatro de grupo. Pensamos en cohesión porque hay una creciente tendencia en seguir una línea de investigación teatral, de preparación técnica, de un trabajo de dramaturgia colaborativo, y sobre todo, del desplazamiento de la célula grupo a una posición central de destaque. A partir de eso, surge también la necesidad de irrumpir en el espacio urbano y de reciclar los intentos de utilización de la ciudad.

Notamos que la búsqueda de una identidad de grupo es uno de los elementos que va a marcar y guiar gran parte del teatro en las últimas dos décadas en São Paulo. Logran romper con el modelo teatral tradicional, donde una figura respondía por toda la creación artística. Al delegar esta responsabilidad a todas las partes integrantes del colectivo, alcanzan una mayor simbiosis entre todos, y la contaminación de los mismos

en el proceso creativo se da de manera eminentemente colaborativa. Pero es importante destacar que, a pesar de que los actores y otros integrantes se conviertan en coautores de la creación escénica, la mayoría de los colectivos posee una persona para orientar y coordinar el trabajo, en general, la figura del director.

Otro punto importante que influenciaría la aparición de nuevos grupos que siguen estos moldes, en especial a partir de los '90, es el surgimiento de diversos factores que facilitan la integración y la discusión entre los varios colectivos. Factores estos como: la creación de cooperativas de teatro; leyes de incentivo a la cultura; la difusión de artículos de opinión; entrevistas y eventos; el surgimiento de revistas y periódicos especializados y la multiplicación de festivales alternativos al circuito teatral del centro de la ciudad, todos estos, ya mencionados durante el texto merecen sus créditos. Pero en especial, creemos que la disponibilidad de los grupos para juntarse y discutir sus maneras de producción artística, fuera cual fuera el ambiente, y de promover cada vez más encuentros, debates y talleres va a ser determinante para la conformación del actual panorama teatral “paulistano”.

Es en este contexto donde grupos provenientes del ambiente universitario pueden emerger, como es el caso del Grupo XIX de Teatro. Notamos cada vez más la preocupación por parte de grupos como este y otros en marcar un espacio con su teatro que cree raíces con su entorno pero que al mismo tiempo, establezca puentes con toda la ciudad, con el país, con el mundo. Es creciente la orientación hacia un teatro más justo, más humano, que efectúe cambios y deje sus huellas en la sociedad. En cierta manera, gran parte de aquel teatro ideológico de las décadas '60 y '70 en Brasil encuentra resonancia actualmente, aunque las banderas ideológicas en muchos casos sean otras.

Podemos constatar que este nuevo teatro de grupo definitivamente no es una “industria creativa”. No se puede reducirlos a una fábrica con línea de montaje de espectáculos incesante. Este teatro necesita tiempo para madurar sus investigaciones y ensayos, salir a buscar referencias fuera de su propio núcleo y dialogar con más voces propositivas, y fundamentalmente, como vimos en los procesos del Grupo XIX, intervenir y ser intervenido por el imaginario del público.

Otra característica que nos llamó bastante la atención fue la creciente búsqueda de espacios teatrales no convencionales. Fue interesante constatar que esto no se dio únicamente como posible solución a la falta de recursos, de edificios teatrales disponibles o a la falta de financiamiento por parte del gobierno. Eso juega un papel grande, claro, pero es notable la cantidad de grupos que buscan deliberadamente espacios que tengan relación directa con su tema y/o línea investigativa, y que a su vez propongan una relectura de la ciudad, tanto por parte del arte, como de sus moradores. En palabras de Flavio Aguiar, “el teatro como una ventanilla para el mundo” (AGUIAR, 2004).

Es esta ventanilla, creemos, la que el Grupo XIX de Teatro se interesa cada vez más en explorar. Un grupo con una trayectoria relativamente reciente, que seguramente tiene mucho que proponer y profundizar en su investigación teatral, pero sin dejar de mirarse y transformarse como colectivo, buscando estar insertado en el cotidiano de la vida social.

De esta manera, en el libro escrito por el grupo y las muchas otras manos que fueron invitadas a compartir con ellos esas transformaciones, Marques expresa su posición en relación a los intereses, inquietudes y motivaciones de este colectivo. Respecto a la necesidad de sentirlo, pensarlo y transformarlo, en suma, que tipo de teatro les es cada vez más esencial practicar. Esto es, un teatro que participe activamente en los debates sobre la ciudad actual y la ciudad deseada y sea, al mismo tiempo, un espacio generador de discusiones. Por eso, “una ventanilla al mundo”. Finalizamos con las palabras del propio grupo:

E assim formos percebendo que o teatro que nos interessa hoje é um teatro que se coloque no centro da discussão de uma nova cidade, uma cidade que precisa ser refundada nesta polis caótica e, portanto, despolitizada. Neste sentido, nos agrada poder – em uma escala muito diminuta, mas que entendemos importante –, se envolver numa dinâmica de cidadania, de criação de uma Ágora de discussão. Percebemos que podemos contribuir como este ponto de encontro numa escala pequena, com a vila, e numa escala maior, com as pessoas que vêm assistir a peça (MARQUES, 2006, p.69).

REFERENCIAS

AGUIAR, Flávio. *História do projeto*. In projeto formação de público, 2001-2004. Prospecto elaborado por la “Prefeitura Municipal de São Paulo”, a finales de 2004.

ANTUNES, Sara y LEITE, Janaina. Sobre Hygiene: tema e pesquisa. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Hygiene*. São Paulo: Corprint, 2006, p.55-58.

ANTUNES, Sara. Matéria-prima da nossa criação ou até que ponto o passado atua como movimento determinante? In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Hygiene*. São Paulo: Corprint, 2006, p.115-116.

ARAGON, Louis y BRETON, Andre. The quinquenary of histeria (1878-1928). In: *La révolution surréaliste*, nº11, mar. 1928.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Max Limonad LTDA, 1987

AVELLAR, Marcelo Castilho. Atores se misturam com o povo na rua. *Periódico: O Estado de Minas*, p.17. Belo Horizonte, 6 de ago de 2000

BARBA, E. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia teatral*. São Paulo/Campinas, Editora Hucitec - Editora da UNICAMP, 1995.

BARROS, Marcos Paulo de Araújo. *A interatividade no teatro – o jogo entre atores e público para a construção do espetáculo*. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social. UFJF; FACOM, Juiz de Fora: 2º sem. 2002.

BOAL, Augusta. Artículo sobre Augusto Boal. In: Más de un día. *Artez, revista de las artes escénicas*, nº 143, 27 de marzo de 2009.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983

BONDUKI, N. G. *Origens da Habitação Social No Brasil (1930-1964)*. Analise social, Lisboa, v. 29, n. 127, p. 711-732, 1994.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *El Espacio Vacío*. Trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Ed. Península, Colección Nexos, 1994.

_____. *El Espaço Vazio*. Barcelona, Ed. Península, 1986.

_____. Grotowski: El arte como vehículo. Conferencia de 1987. *Revista Máscara, número especial de homenaje a Grotowski*, Año 3, N° 11-12, Octubre 1992 – re ed. Oct. 1996.

CARREIRA, André – *Modelo de trabalho grupal no Brasil: Dos amadores ao teatro de grupo*. (Relato de investigación) Florianópolis. CEART. 2007b

COSTA, Iná Camargo. Operação Resgate. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Hygiene*. São Paulo: Corprint, 2006, p.61-63.

_____. Vamos encarar a politização? – Periódico “*O Sarrafo*”. Noviembre de 2005.

_____. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17-29, jul.-dez. 2007.

FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Unicamp, 2000.

GALERY, Maria Clara Versiani. Considerações em torno do espectador, do olhar e da representação do feminino. *Revista Fragmentos*, n. 26, p. 053/060 Florianópolis/ jan - jun/ 2004

GARCIA, Silvana. *Teatro de Militância*. Perspectiva/Edusp1990 - São Paulo SP

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Editorial Siglo Veintiuno, 4ª edición España, 1974

GRUPO XIX de TEATRO. *Hysteria/Hygiene*. Realização Fundação Nacional de Arte e Ministério da Cultura – São Paulo, 2006.

GUZIK, Alberto. Hysteria emociona e seduz: Trabalho do Grupo XIX de Teatro, de volta a cidade, trata da condição feminina. Periódico *O Estado de São Paulo*, 24 de abril de 2002

HADDAD, Amir. Teatro de rua: olhares e perspectivas. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. *O teatro e a cidade/ o ator e o cidadão*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

HELIODORA, Barbara. Emocionante libelo contra a repressão feminina. Hysteria: Grupo XIX de Teatro apresenta um espetáculo de imensa qualidade e de fazer pensar. Periódico *O Globo/RJ*, 5 de febrero de 2006.

KOUDELA, Ingrid. Pedagogia do Teatro. In *Memória Abrace X*. Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. UNIRIO, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 124-126.

LEITE, Janaina. Nós, os impublicáveis. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Hygiene*. São Paulo: Corprint, 2006, p.3.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

MARQUES, Luis Fernando. A arte do encontro. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Hygiene*. São Paulo: Corprint, 2006, p.71-75.

_____. In: Clarabóias pela cidade, SANTOS, Valmir. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Hygiene*. São Paulo: Corprint, 2006, p.109-140.

_____. A arte de construir histórias. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Hygiene*. São Paulo: Corprint, 2006, p.66-70.

MICHALSKI, Yan. Eugenio Barba no Rio: azar e rigor. In: Boletim Informativo *INACEN*, ano II, 2ª serie, n.9, out. 1987.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo, Publifolha, 2002.

OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Teatro de grupo: Identidade e conformação*. Proyecto de Máster - Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo. Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. Teatro de Grupo: significado e necessidade. In: *Máscara Revista de Teatro*, ano 1, n.1, p.1. Ribeirão Preto, 1992.

PEREIRA, Verônica S. Memória Industrial e Transformações urbanas na virada do século XXI: Os casos do Brás, Mooca, Belenzinho e Pari. *INTERFACEHS – Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente* - v.2, n.4, Artigo 6, ago. 2007

REBOUÇAS, Renato Bolelli. Vivências possíveis – espaço e processos de criação. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Higiene*. São Paulo: Corprint, 2006, p.72-74.

_____. Sobre a direção de arte: inacabado. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Higiene*. São Paulo: Corprint, 2006, p.86-87.

RINALDI, Miriam. Existe ator que não seja criador? In: Periódico *O Sarrafo*, n.2, p.9. São Paulo, abr. 2003.

SANTOS, Walmir. Clarabóias pela cidade. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria/Higiene*. São Paulo: Corprint, 2006, p.109-140.

SPINK, Peter K. Análise de documentos de domínio público. In: SPINK, Mary J. (Org.) *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. Disertación (Master). Uni-Rio. Rio de Janeiro, RJ, 1995.

Fuente Electrónicas

ABREU, Luís Alberto de. Teatro: *Criação coletiva*. Revista e, São Paulo: SESC São Paulo, nº92, jan. 2005, p.9. Disponible en http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=206&Artigo_ID=3198&IDCategoria=3453&reftype=2. Acceso en 25 de junio de 2010.

ARANTES, Paulo Eduardo. Entrevista de Paulo Eduardo Arantes concebida al periódico OESP en 19 de junio de 2009. Disponible en <http://teatrodenarradores.com.br/cadernodeensaios/?p=30>. Acceso de mayo de 2010 a jun. 2010.

CARREIRA, André. *Teatro de grupo anos 1990: um novo espaço de experimentação*. Entrevista concedida al Itaú Cultural en 2006. Disponible en <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/andre_carreira.pdf>. Acceso en 5 de junio de 2010.

COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO web sitio. Disponible en <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/loadHome.do>>. Acceso de junio a julio de 2010.

GRUPO XIX DE TEATRO web sitio oficial. Disponible en <http://www.grupoxixdeteatro.ato.br/>. Acceso de nov. de 2009 a jul. de 2010.

ITAÚ CULTURAL web sitio. Disponible em www.itaucultural.org.br. Acceso de ene. 2010 a jul.2010

LUME web sitio oficial. Disponible en < <http://www.lumeteatro.com.br/index.php>>. Acceso de jun. 2010 a jul. 2010

MUNICIPIO DE SÃO PAULO, lei n 13.279, em 8 de janeiro de 2002. Institui a “Lei o programa municipal de apoio ao Teatro na Cidade de São Paulo”. Publicada en la “Secretaria do Governo de São Paulo”, en 8 de enero de 2002. Disponible en <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/fomentos/teatro/>. Acceso en el 23 de mayo de 2010.

PASMADJIAN, Ulisses. *La utilización de espacios teatrales no-convencionales en São Paulo: antecedentes a la década de '90*. Urdimento - Revista de estudos teatrais na América Latina. Disponible en < <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/1998/>>. Acceso de 28 de junio hasta 09 de Julio de 2010.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A inventiva brasileira na virada do século XIX para o XX: Coleção privilégios industriais do arquivo nacional*. Publicado en la revista Hist. Cienc. Saúde - Manguinhos [online]. 1996, vol.3, n.2, p. 319-332. Disponible en < <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v3n2/v3n2a07.pdf>>. Acceso en 29 de junio de 2010.

TEATRO DA VERTIGEM web sitio oficial. Disponible en www.teatrodavertigem.com.br. Acceso de may. 2010 a jul. 2010

TELAROLLI JUNIOR, Rodolpho. *Imigração e epidemias no estado de São Paulo*. Publicado en la revista Hist. Cienc. Saude - Manguinhos [online]. 1996, vol.3, n.2, p. 265-283. Disponible en < <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v3n2/v3n2a04.pdf>>. Acceso en 29 de junio de 2010.

VILA MARIA ZÉLIA Web Sito. Disponible en <http://www.vilamariazelia.com.br/index.htm>. Acceso de nov. de 2010 a jul. de 2010.

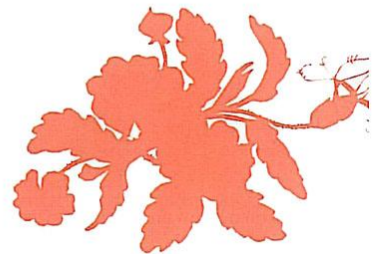
WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponible en < http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal>. Acceso en 15 de Julio de 2010.

*Foto de la tapa referente a la obra Hysteria - autoría de Veridiana Mott.

Anexos: parte A - Hysteria

En orden de presentación a seguir: Ficha técnica, dramaturgia completa e histórico de la obra Hysteria hasta el 1/06/2007. Todos los documentos e informaciones abajo fueron retirados del libro escrito por el grupo, citado en las referencias como GRUPO XIX de TEATRO: Hysteria/Higiene.

Hysteria grupo XIX de teatro



Cena única:
Sala de Asseios do Hospício Pedro II
Rio de Janeiro, 1897

Personagens:
Clara
Hercília
M.J.
Maria Tourinho
Nini

Criação e Pesquisa:
Gisela Millás
Janaina Leite
Juliana Sanches
Luiz Fernando Marques
Raissa Gregori
Sara Antunes

Atrizes:
Gisela Millás (Nini)
Janaina Leite (Clara)
Juliana Sanches (M.J.)
Raissa Gregori (Hercília)
Sara Antunes (Maria Tourinho)

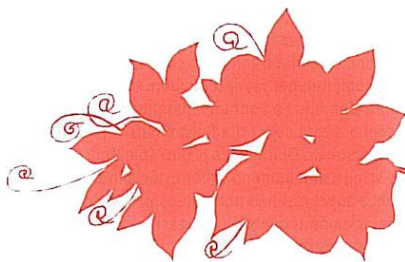
Direção:
Luiz Fernando Marques

*A partir de 2004 a personagem Hercília passou a ser interpretada por Evelyn Klein.
*A partir de 2006 a personagem Nini passou a ser interpretada por Mara Hellen.

Observação:
A rubrica "platéia responde" representa os momentos de interatividade direta com a platéia feminina, nos quais as atrizes interagem a partir das respostas dadas, gerando a cada apresentação novas respostas e pequenos diálogos entre platéia e atrizes.

Hysteria¹

CENA ÚNICA
RIO DE JANEIRO.
SALA DE ASSEIOS DO HOSPÍCIO PEDRO II



CLARA (brinca com seus bilhetinhos, procura papel e lápis)

HERCÍLIA (escreve na parede e fita **CLARA** discretamente)

M.J. (se prepara para ir embora)

MARIA TOURINHO (sentada em um dos bancos, com os pés cobertos, olhar distante)

NINI (limpa os bancos e está com seu caderno-goiabada na mão)

PLATÉIA MASCULINA (entra e acomoda-se numa arquibancada no fundo da sala)³

NINI (escuta o burburinho das mulheres na porta e vai abri-la, esquece seu caderno-goiabada⁴ sob um dos bancos)

PLATÉIA FEMININA (entra e é acomodada por **NINI** nos bancos que estão colocados em forma de "U" com a boca aberta para a platéia masculina)

Hysteria | 021

NINI (indica os lugares para a platéia feminina acomodar-se) Entrem, minhas senhoras. Os bancos estão limpos e higienizados, por favor, acomodem-se! Aquele ali, minha senhora, está limpo também, pode se sentar. Um momento, por favor (limpa um banco com seu pano). Agora sim, fique à vontade. (para uma mulher da platéia) A senhora está com uma feição mais caprichosa hoje, tem feito o que do Dr. Mendes pediu? (platéia responde) Vê-se que sim. (quando todas estão sentadas) Vamos às regras: não ponham os pés nos bancos, não abram as janelas e não toquem nas portas! E lembrem-se, não sou eu quem faz as regras, é o Dr. Mendes, e por isso devem ser seguidas à risca!

MARIA TOURINHO (sentada em um dos bancos, com certa timidez, começa a observar a mulher da platéia sentada ao seu lado e mostra-lhe seus pés)

CLARA (guarda sua caixa de bilhetinhos e começa a observar **NINI**)

HERCÍLIA (escreve cada vez mais como se comentasse aquela movimentação)

M.J. (para uma mulher da platéia) A senhora sabe das horas? (platéia responde) A senhora sabe, eu já estou boa, vou embora hoje, o João, o meu marido é quem vem me buscar. O Dr. Mendes me garantiu que o João vem me buscar ainda hoje, antes do pôr-do-sol. (para a mesma mulher da platéia) Mas a senhora também ficará boa logo e vosso marido virá lhe buscar. (para a platéia) Todas as senhoras um dia ficarão boas! É por isso que eu vou embora, já estou boa, não posso mais ficar aqui com as senhoras. Eu já estou boa! Hoje é meu último dia.

NINI (para a platéia) Alguma das senhoras viu a dona Eustácia? Essa nunca sai do quarto. O Dr. Mendes é preciso em suas

prescrições, se ele diz que todas devem sair do quarto é porque todas devem sair do quarto, mas a dona Eustácia é teimosa, a dona Eustácia é mais do que teimosa, a dona Eustácia é uma rebelde!

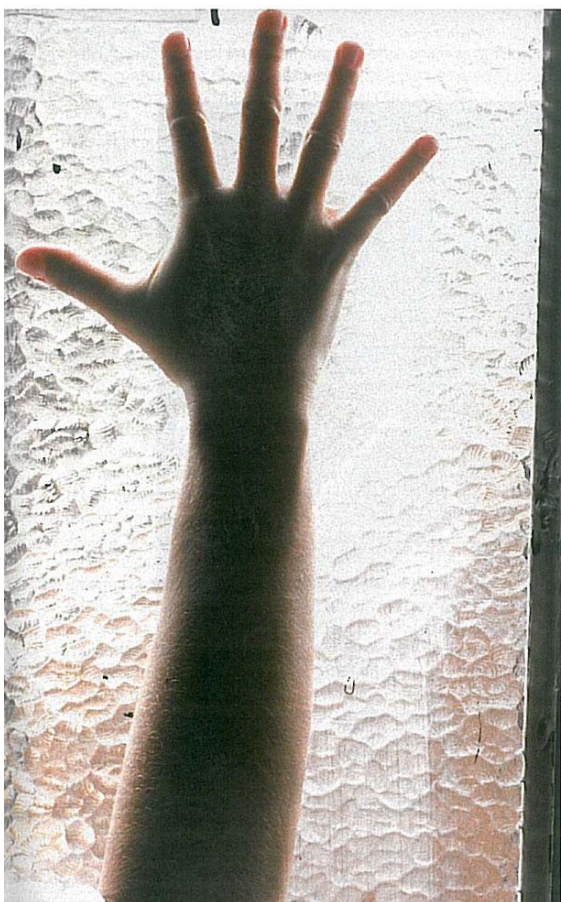
M.J. (para uma mulher da platéia) Vou sentir saudades da senhora, já tomei amizade, mas o que posso fazer? Melhor! Estou boa... Sem contar que lá em casa têm o João e as crianças, tem a Dina, minha alugada, que toma conta deles, mas não é a mesma coisa. (para a mesma mulher) A senhora sabe, uma casa sem a mãe fica toda sem sentido.

NINI Vamos para a contagem (inicia a contagem das mulheres em voz alta, e, no meio, percebe que deixou seu caderno-goiabada largado). Meu caderno-goiabada, onde deixei meu caderno-goiabada? (**M.J.** indica o caderno sob o banco) Mas onde andam meus pensamentos? Obrigada, **M.J.**, o Dr. Mendes vive me dizendo: Nini, tome cuidado, senão a senhora ficará pior que essas senhoras histéricas. Mas isso não tem perigo não, Deus é pai! Em que número eu estava? (volta a contar, diminuindo a voz aos poucos)

M.J. (para uma mulher da platéia) A senhora acha que eu estou bonita? (platéia responde) Acha que o João gostará também? (platéia responde) Eu não vejo a hora em que ele entre por aquela porta. Vai ser ainda hoje, antes do pôr-do-sol, o doutor me garantiu!

NINI (acaba a contagem, abre o caderno-goiabada e anota, falando em voz alta, o número real de mulheres da platéia), Rio de Janeiro (fala em voz alta a data real do dia e do mês), de 1897, Sala de Asseios! (Vai guardar o seu caderno-goiabada)

CLARA (observa **NINI**, e, sorrateiramente, rouba o caderno-goiabada, arranca uma página e pega o lápis)



MARIA TOURINHO (toca seus pezinhos na mulher sentada ao seu lado) Desculpe, minha tia-avó insistia em declamar aos quatro cantos quão belos e delicados eram os meus pequenos pés. Dizia-me que tê-los era uma bênção e, portanto, qualidade essencial da minha personalidade feminina. Mas o que eu sempre admirei em mim e nos outros foram as mãos... A senhora me permite que eu veja suas mãos? (afaga a mão na mulher sentada ao seu lado) Uma vez uma prima de papai, vendo-as soltas e displicentes, aconselhou-me: faça de suas mãos como um embrulhinho e adestre-as, elas serão suas cúmplices. Eu estou chateando a senhora? (platéia responde) Desculpe-me. (levanta-se e cochicha seu segredo no ouvido de outra mulher da platéia)

CLARA (mostra o desenho de uma flor a uma mulher da platéia) Olha, eu que fiz! Esta flor é um presente para alguém muito especial, eu vou enviar por carta. A senhora sabe escrever? (platéia responde) A senhora me faria um favor? A senhora escreve aqui neste papelzinho: para Jesus. Não seria melhor colocar o meu nome também? (platéia responde) Senão pela letra ele pode pensar que é a senhora! É Clara, só Clara mesmo! Que letra linda, quem foi que ensinou a senhora a escrever? (platéia responde) A senhora foi à escola? (platéia responde) A senhora deve ser muito rica! (abre uma das janelas da sala para enviar o bilhete)

NINI Clara, não! (**CLARA** interrompe a ação de jogar o bilhete pela janela. O bilhete fica caído no chão)

HERCÍLIA (escreve na parede e murmura) Não adianta, L. Brant, elas não escutam, elas estão surdas!

CLARA (para uma mulher da platéia) Lá na Casa de Misericórdia, as freiras não deixavam enviar flores para Jesus, elas diziam que era uma heresia! A senhora acha? (platéia responde) Eu não acho não!

Hysteria | 023

NINI (fecha a janela) Pronto, minhas senhoras, agora as janelas estão como devem ficar. Trancadas! E vamos para os asseios pois estamos atrasadas. M.J., vou começar pela sua cabeça.

M.J. Não precisa, Nini, eu já estou boa, o João vem me buscar, não tem mais necessidade.

NINI Sem artimanhas, M.J., deixe-me olhar sua cabeça, venha cá, deixe-me ver. Esse cabelinho nervoso sempre esconde um piolhinho sagaz!

CLARA (para a mulher que escreveu a carta) Desculpe, esqueci de agradecer. Obrigada. Obrigada mesmo.

HERCÍLIA (encostada na parede no fundo da sala, para a platéia) Há duas almas em mim. A minha e a de L. Brant. Papai, o famoso jornalista Alfredo Lewgoy, não conseguiu acreditar quando me viu naquele famoso novembro em meio aos Deodoros, Florianos e Peixotos. Eu e L. Brant pensávamos que, já que a taça já havia transbordado, e que a escravidão e a monarquia haviam caído, era hora de soltar junto às vozes grossas de ordem e progresso as nossas vozes débeis. (no meio da sala, enquanto encara a platéia) A mulher é oprimida, escarnecida, ludibriada, é quase uma semimorta, e, vivendo na ignorância, não tem forças para reagir.⁵ (recolhe-se) Foi como gritar aos surdos. O único que prestou atenção em mim foi meu pai, que fez de tudo para que sua filha não virasse manchete do seu próprio jornal. Mas não adiantou, eu mantive L. Brant. Primeiro, casaram-me com um político influente, mas eu mantive L. Brant. Em seguida, fizeram do meu corpo um gerador de filhos — em vão — eu mantive L. Brant. Por fim, me colocaram aqui junto às senhoras e, mesmo assim, eu me mantenho ao lado de L. Brant.

NINI Hercília, venha cá. Vamos tirar esses piolhos!

HERCÍLIA Não quero! Me deixa.

NINI (segura **HERCÍLIA** pelos cabelos) São ordens do Dr. Mendes (olha para a platéia), todas devem ser inspecionadas. Venha, quero ver essa cabeça, deixa eu tirar esses piolhos.

HERCÍLIA (escapa das mãos de **NINI**) Não quero, me deixa! Eles são meus, me fazem companhia.

NINI Muito bem, ainda é cedo. E eu ainda tenho tantas cabeças para examinar (vai examinar a cabeça de uma mulher da platéia, para **HERCÍLIA**), a sua cabeça pode esperar um pouco, mas só um pouco. (começa a examinar delicadamente a cabeça de cada mulher da platéia)

CLARA (para uma mulher da platéia) A senhora gostaria de conhecer minha coleção de bilhetes? (platéia responde. Vai buscar seus bilhetinhos num cantinho da sala)

MARIA TOURINHO (para a mesma mulher sentada ao seu lado) Qual é o nome da senhora? (platéia responde) Não, o nome por inteiro! (platéia responde) Esse sempre foi o nome da senhora? (platéia responde) Eu nasci Maria Ribeiro, pois era gosto de meu pai. Depois, por ocasião do casamento, tornei-me Maria Tourinho. Os meus filhos só me chamam de Maria. Mas a senhora pode me chamar do que quiser, qualquer coisa. Maria qualquer coisa. (levanta-se e cochicha seu segredo no ouvido de mais uma mulher)

CLARA (mostra o saquinho de bilhetes para a mulher a quem tinha perguntado) Pronto! Eu os coleciono há um tempão! Tenho mais de quarenta guardados, sabia? As mães fingiam não perceber que eu os roubava. Nem todas as crianças que eram expostas na Roda⁶ vinham com bilhetes, mas as que tinham eu sempre guardava. O saquinho fui eu que costurei! Gostou? (platéia responde) A senhora quer ver um? (platéia responde) A senhora poderia lê-lo para mim? Em voz alta, por favor, é que eu ainda não aprendi as letras. (os bilhetes⁷ seguirão a ordem aleatória de distribuição às mulheres)

Hysteria | 025



MULHER DA PLATÉIA (lê o primeiro bilhete) "Vai esta menina, já batizada, chama-se Ana. Por sua mãe morrer é que chegou a este destino."

CLARA Mais um tempo e eu terei decorado todos. (para outra mulher) E a senhora, sabe ler esse?

MULHER DA PLATÉIA (lê o segundo bilhete) "Manda-se entregar, por Julia Teles da Silva, um seu escravo menor, de nome Tomé, que fora lançado à Roda dos Expostos. Rio de Janeiro, 1876."

CLARA Em que ano nós estamos, Nini?

NINI 1897, Clarinha.

CLARA (para a mulher que acabou de ler o bilhete) Se nós estamos em 1897 e essa criança nasceu em 1876, quantos anos ela tem hoje? (platéia responde. Distribui vários bilhetinhos pela sala)

026 | Hysteria

CLARA 71 para 97? (platéia responde) E agora a senhora lê este aqui!

MULHER DA PLATÉIA (lê o quinto bilhete) "Trouxe bilhete, declara ser gêmeo e pede-se chame Manoel."

CLARA Este não tem data, não é? É porque esse morreu anjinho. Da minha parte eu também gostaria muito de morrer menina. Eu acho uma felicidade muito grande dar a Deus uma vida que nos apegamos por hábito ou que não fazemos muita questão.

HERCÍLIA Posso ler um? (**CLARA** lhe entrega o bilhete) "É este filho de pais nobres e vossa mercê fará a honra de lhe criar em casa que não seja muito pobre e que tem escravas que costumam olhar estas crianças. Rio de Janeiro, 1884." (provoca **CLARA**) Treze anos.

CLARA Treze anos, como eu! (desconversa) Feliz era aquele casal lisboeta, muito pobre, que por devoção e fé cristã, resistiu a abandonar os filhos. Como recompensa, coisa maravilhosa, foram-lhe morrendo pouco a pouco todos os filhos, que Deus levou para Si quase todos na idade da inocência. E eles ficaram muito agradecidos ao Senhor por tão assinalada mercê.⁸

MARIA TOURINHO De pequena eu também tinha meus bilhetes, meus guardados. Sempre preferi escrever sobre o que acontecia ao meu entorno do que falar. Uma vez, recebemos uma visita em casa. Meu pai olhou para mim e disse: hoje podes ficar na sala, menina! Mas conserves a boca cerrada! Ele não se conteve, riu e disse: manter a boca fechada deve ser tarefa fácil para quem já nasceu muda. (para a mulher sentada ao seu lado) A senhora prefere falar ou escrever? (platéia responde) Hoje eu até falo mais do que escrevo. Mas naquele dia, fiquei ali diante da porta, vendo aquele homem enorme entrar pelas portas da minha casa. As portas de minha casa são assim: fecham-se a quem meu pai não quer e abrem-se a quem lhe convém. E foi assim meu primeiro encontro com meu marido: eu, de boca

A senhora lê este outro para mim, e a senhora também, por favor...

M.J. Essa menina Clara, não toma tino! Sempre armando rebuliços.

NINI Clara precisa é de mais passeios, caminhadas a pé, banhos frios, são as recomendações do Dr. Mendes.

CLARA Leia o seu, por favor!

MULHER DA PLATÉIA (lê o terceiro bilhete) "Morreu sua mãe e por pobreza e falta de leite se enjeita, está batizada de nome Joaquina. Campos, 1883."

CLARA 83 para 97? (platéia responde)

MULHER DA PLATÉIA (lê o quarto bilhete) "Peço a vossa mercê que o menino queira tomar e acolher pois são cousas que sucedem aos homens de bem. É branco, tem parentes frades, clérigos e freiras. Paquetá, 18 de março de 1871."

calada, e de mãos dadas com meu pai. (levanta-se e cochicha seu segredo no ouvido de outra mulher)

HERCÍLIA (pega um saquinho guardadinho dentro do saco de bilhetes de **CLARA**) E esse, por que está guardado dentro desse saquinho?

CLARA Este é o meu, veio comigo quando me largaram na Roda.

HERCÍLIA O que há nele?

CLARA Não sei, a madre me entregou assim e assim ele está até hoje.

HERCÍLIA Posso ler?

CLARA (arranca o bilhete de **HERCÍLIA**, guarda-o no seio esquerdo e recolhe aflita os outros bilhetes que as mulheres leram; **HERCÍLIA** só observa)

M.J. (para uma mulher da platéia) Olha a confusão que essa menina arrumou! Se o Padre Neves a visse, repetiria a ela o que me disse quando eu tinha meus 12 anos: rapariga, tu necessitas casar o quanto antes. Mas casamento era um modo dele dizer: esta menina precisa do coito.⁹ É que eu faço questão do coito! E eu asseguro, a Clarinha precisa coitar o quanto antes, todas nós precisamos, é a única forma de acabar com os vapores. Mas hoje eu já estou boa e o João, o meu marido, vem me buscar. (vai para a janela esperar o João)



MARIA TOURINHO (para a mulher sentada ao seu lado) A senhora é casada? (platéia responde) Pensa em se casar? (platéia responde) Como foi a festa de seu casamento? (platéia responde) A senhora fez o seu vestido? (platéia responde) O meu, fui eu mesma que fiz! Eu e minhas cúmplices (mostrando as mãozinhas); 319 madreperolas, pregadas uma a uma, meu pai ficou inchado com minha habilidade. Quando entrei na igreja, de braços dados com meu pai, ria e ria por dentro, pois lembrava que minha avó havia me dito que as mulheres só devem sair de casa três vezes: para serem batizadas, para se casarem e para serem enterradas.¹⁰ Eu ria porque estava me casando e já tinha saído de casa mais de três vezes, quase quinze, segundo minhas contas (ri). Mas, belo mesmo foi o juramento que eu fiz naquele dia para o meu marido: o que sei é que te amo! Tu não és só o árbitro de minha alma, és o motor de minha vida. Eu? Eu agora te pertenço, sou uma cousa tua. É o teu direito e o meu destino! Só o que tu não podes em mim é fazer com que eu não te ame!¹¹ (cochicha seu segredo no ouvido de outra mulher)

NINI (para uma mulher da platéia) A senhora... sim, a senhora, ainda não passou pelos exames preliminares. Qual sua graça? (platéia responde) Um instante, que eu vou pegar meu caderno-goiabada para anotar seus dados (procura o caderno).

CLARA (pede a uma mulher para escondê-lo; depois, com medo, vai rezar, acobertada por M.J.)

NINI (ainda procurando o caderno) Eu tenho certeza que este caderno estava aqui. Quem pegou meu caderno? A senhora viu que eu o guardei aqui, não viu? (platéia responde) Onde está? Vamos, digam. Senhoras, meu caderno-goiabada é só meu, tem anotações que dizem respeito só a mim! (grita) Quem pegou? Aquela senhora está esperando para que eu comece os exames... 1, 2, 3, vamos. Cinismo e dissimulação, um quadro perfeito da mulher histórica! (conforma-se, com ironia) Muito bem, devo supor que o caderno-goiabada evaporou por entre as vestes das

020 | Hysteria

M.J. (ajoelha-se também) Senhor, agradeço por minha recuperação, há tanto desejada.

CLARA Incluo aqui as crianças de cor preta, que por muito que observaram meus olhos, penso que são bastante gente.

MARIA TOURINHO (convida a mulher que está sentada ao seu lado para rezar e se ajoelha junto a ela, em frente ao banco) Meu Pai e Senhor, me encontro aqui em desvantagem perante Vós e perante estas senhoras. Senhor, que tudo sabeis e tudo vedes, eu imploro, abençoei meus filhos. E fazei com que eles saibam que a mãe deles estará sempre presente em pensamento, alma e corpo.

NINI Deus Pai Todo Poderoso, fazei de mim um instrumento de tuas obras. Vamos rezar minhas filhas. (ajoelha junto às outras e convida as mulheres da platéia, inclusive a que fez o exame, chamando-a pelo nome)

CLARA Venha, venha rezar para Jesus! (convida as mulheres da platéia)

M.J. Reze também, peça a Ele, e Ele te dará! Eu pedi minha cura, e hoje estou boa, o João vem me buscar. (convida as mulheres da platéia)

CLARA (para uma das mulheres que vieram para rezar) E a senhora, quer pedir alguma coisa? (platéia responde, pergunta a outra mulher que veio para rezar) E a senhora? (platéia responde)

M.J. Senhor, eu peço que ajude minhas amigas, para que, assim como eu, encontrem o caminho da cura. Porque se hoje eu estou boa e o João vem me buscar, é graças a Tua mão que guiou a mão forte do Dr. Mendes, que arrancou de dentro de mim aquilo que era gerador de minha perturbação. (para outra mulher que veio para rezar) E a senhora, não quer pedir também? (platéia responde)

senhoras. As senhoras podem até ficar com meu caderno-goiabada, mas não com meu pensamento aguçado. Se puderem, pensem. (dirige-se à mulher a qual perguntou o nome) Por favor, minha filha, vamos ao exame. Por favor, de pé! Qual a sua altura? (platéia responde) Peso? (platéia responde) Não me esconda nada, por favor. Qual a cor dos seus cabelos? (platéia responde) Olhos? (platéia responde) O fundo de olho está bom! Lóbulo da orelha, dentes alvos. Dedos? Sabe bordar? (platéia responde) Tocar piano? (platéia responde) O que faz uma dama se não borda e nem toca piano? (platéia responde) A sua família conseguiu casamento para a senhora? (platéia responde) Tem alguma cicatriz? (platéia responde) Qual o motivo, me diga! (platéia responde) Agora, por favor, siga meu dedo, somente com os olhos, sem a cabeça! Muito bem, pode sentar. Muito obrigada, gostei muito do seu exame. Talvez, caminhadas e alguns escalda-pés melhorem seus reflexos. Mas por enquanto passarei seus dados ao Dr. Mendes, e ele dirá o que é melhor para a senhora. O doutor logo virá lhe ver. Obrigada, minha filha.

M.J. (ao lado de CLARA, que reza) Isso, Clarinha, reze. Reze e peça proteção. (para a platéia) Por que não rezamos todas? Todas juntas, por favor, hoje é o meu último dia aqui com as senhoras, eu já estou boa e o João vem me buscar. Vem, Clarinha, me ajude! (as duas pegam um banco no canto da sala e levam para o meio inaugurando um "altar")

CLARA Vamos pedir para que o bondoso coração de Jesus acolha as nossas preces e tenha a compaixão de derramar sobre nós sua divina graça.

M.J. E não esqueçamos de pedir pelo que mais se precisa!

CLARA (ajoelha-se) Eu, sua serva Clara, humildemente de joelhos prostrados, Vos peço piedade para todas as criancinhas, filhos de péssimas mães, geradas de humores corruptos, para que não se tornem frutos imundos e pouco perduráveis.¹²



MARIA TOURINHO (refere-se à mulher que está sentada ao seu lado) Esta senhora quer pedir. Peça! (platéia responde)

NINI (para a mulher que fez o exame preliminar) Vamos lá, minha filha, ainda não escutei a senhora pedir. Vamos, eu te ajudo. (platéia responde) Senhor, dai luz aos meus pensamentos, força aos meus braços e fé ao meu coração, para que eu possa continuar a cumprir esta que considero a minha primeira e mais digna missão nesta terra — a de cuidar destas senhoras históricas, de pensamentos e atitudes alienados, tristes senhoras escravizadas pela carne e dominadas pelo útero.¹³

HERCÍLIA (ajoelha-se com as outras) Luz, tão fecunda luz. Clareia, clareia, e leva nos teus raios as mensagens das mulheres, e pelo caminho espalha as idéias de Brant que pregava que nós mulheres, somos.¹⁴

NINI Deus Pai Todo Poderoso, ampara todos os doutores desta Casa de Misericórdia, em especial Dr. Mendes, que protegido por Tua bênção vem lutando para erradicar este temível mal histórico que tanto nos tem afligido neste fim de século.

M.J. Para as mais jovens, peço que bem cedo possam encontrar um homem bom que as faça esposa. Aqui, em especial, peço pelas mulheres feias, que por muitas vezes ficam privadas do alívio absoluto que a mulher encontra apenas no coito. Coito, Senhor, é disso que estas mulheres precisam. Dai o coito a todas, às feias, às bonitas. Senhor, dai o coito a todas nós!

MARIA TOURINHO Pai e Senhor, cuida de minhas crias. Eu sei que há, junto de Ti, um arcanjo que as vigia. As asas como tormenta, os olhos como agonia. Pai e Senhor, zela por minhas crias.¹⁵

M.J. (para uma mulher da platéia que não está na roda da reza)
Pede o coito para a senhora, a senhora está precisando, pede o coito. (platéia responde)

CLARA Peço que todas as mulheres, livres da danação de suas almas, encontrem de uma vez para sempre os braços abertos do meu Divino Jesus. E permita que elas sintam também o deslumbramento diante dos milhões de sóis que é a presença do magnífico Cristo.

HERCÍLIA Oh, Sol resplandecente, me ilumine uma mulher brasileira, uma pelo menos, que tendo refletido um pouco sobre sua condição, perceba sua triste sina de viver em meio a estreitezas e confinamentos, esteja disposta ao meu lado a dar um segundo grito, agora bem mais agudo, de um 15 de novembro feminino, capaz de erguer sobre esta pátria um edifício de glórias feminis, que as outras mulheres fazem tanta questão de desmoranar.¹⁶ (olha para NINI)

NINI Deus Pai Todo Poderoso, perdoa estas mulheres, elas não sabem o que fazem. (olha para o céu e depois para HERCÍLIA)

CLARA, MARIA TOURINHO, NINI, M.J., HERCÍLIA (em cânone)
Senhor, derramai a chuva sobre nós... Senhor, derramai a chuva sobre nós...

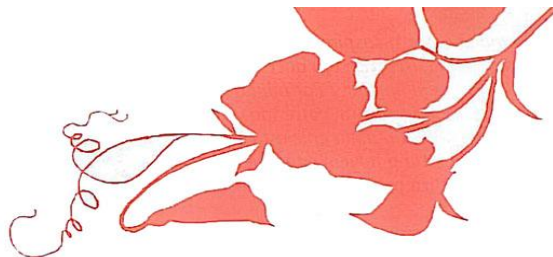
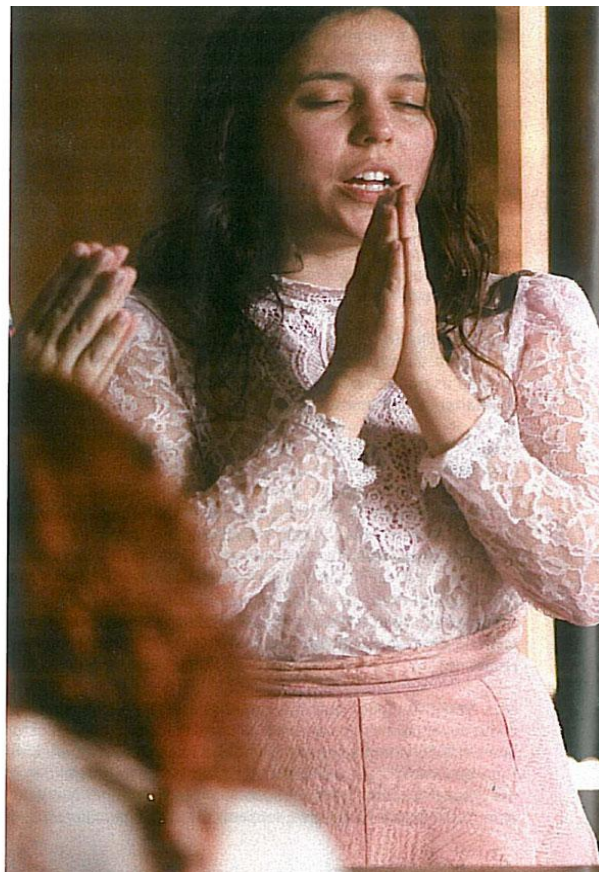
M.J. (quebra o clima da reza ao falar para as mulheres da platéia) Olha como estou, logo o João vem me buscar e eu estou assim, toda desalinhada. A senhora também. (ajudando uma das mulheres que rezou a se levantar)

CLARA (fita o céu, pela janela)

MARIA TOURINHO (volta para o seu lugar junto com a mulher que veio, com ela, rezar)

HERCÍLIA (volta para o canto da parede)

030 | Hysteria



M.J. (vai esperar João perto da porta)

NINI (retoma seus afazeres)

MARIA TOURINHO (para a mulher sentada ao seu lado) Sabe, o que eu sinto mais falta é dos meus filhos. A senhora sabe como é ter um filho? (platéia responde) A senhora já esteve com um pássaro vivo apertado na mão? (platéia responde) Pois eu senti o mesmo, só que por dentro do sangue.¹⁷ Quantos filhos a senhora tem? (platéia responde) Quais os nomes? (platéia responde) Eu tenho cinco filhos, todos homens: Dimas, Francisco, Pedro, Lucas e Estevão. Eles são como os cinco dedos da minha mão. Toda mulher tem sangue para dez ou quinze filhos, e quando os filhos não vêm, forma-se uma ferida. É uma ferida aberta escorrendo, sem parar, um fiozinho de sangue. E não há ninguém para trazer um algodão, uma atadura, um pedacinho de gelo. Ou há? Não há ninguém que te doe uma mão para arrancar-te daqui. Ou há?¹⁸

HERCÍLIA (surge apoiada em um ponto mais elevado da sala)
"Qual de vós, senhoras minhas / Deixará de se esforçar? / Ou para na prosa fria / Ou na alta poesia / Vir aqui se apresentar? // Provando assim que nem todas, / S'ocupam da garradice, / Que nem sempre a namorar / Vamos a vida gastar / Na mais chapada estultice / Nem sempre nos ocupamos / De modas francesadas, / Quer casadas, quer solteiras / Não passamos a vida inteira / Nos prazeres engolfadas".¹⁹ L. Brant, outono de 1891. Querem outro?

CLARA e M.J. (demonstram que querem ouvir outro poema, reposicionam o banco usado para a reza, agora colocado como um "pequeno palco")

HERCÍLIA (sobe no banco) "*Quando intento livrar-me no espaço / as rajadas em têtrico abraço / Me arremessam a frase: – Mulher...*"²⁰ Narcisa Amália²¹, inverno de 1889.

CLARA (sobe na outra ponta do banco) Diga-me outro.

HERCÍLIA Não! (CLARA vira-se de costas para HERCÍLIA, que se aproxima dela num clima de sedução e propõe um jogo mimético com as palavras das poesias)

"*Não, teu culto ideal eu não abjuro, / Musa dos livres que no espaço imperas! / Dei-te as rosas das vinte primaveras, / Dou-te o presente e... sagro-te o futuro!*"²² L. Brant, verão de 1896.

M.J. (um pouco sem graça) Eu sei um: "*Quero-te nua, inteiramente nua / Para beijar-te as formas palpitantes / Quero unir minhas carnes delirantes / Ao teu corpinho alvíssimo de lua / E assim que beijar a boca tua / Os seios nervosos e ofegantes / Quero roubar-te aos olhos cintilantes / O amor que há muito no meu peito atua / Quero-te toda nua, inteiramente / Ébria de amor sobre mim caída / Louca de sensações e de desejos! / E eu hei de nesse gozo eternamente / Embriagar-te talvez demais querida / Numa sonata harmônica de beijos!*" Anônimo, verão de 1884.

Hysteria | 031

HERCÍLIA *"Ditosa que ao teu lado só por ti suspiro! / Quem goza o prazer de te escutar, / quem vê, às vezes, teu doce sorriso. / Nem os deuses felizes o podem igualar. / Por minha carne, ó suave bem querida, / Sinto um fogo sutil correr de veia em veia / e no transporte doce que a minha alma enleia / eu sinto asperamente a voz emudecida. / Uma nuvem confusa me enevoa o olhar. / Não ouço mais. (desliza pela banco e cai no chão, CLARA continua a imitá-la)*
*Eu caio num langor supremo / E pálida e perdida e febril e sem ar, / um frêmito me abala... eu quase morro... eu tremo."*²³
 (provoca CLARA) Safo²⁴, século sete antes de Cristo.

CLARA (assustada, fica deitada com o rosto voltado para o chão)

MARIA TOURINHO (traz, pela mão, a mulher que está sentada ao seu lado) Podemos falar um?

HERCÍLIA Mas é claro, Tourinho.

MARIA TOURINHO Eu fiz um para a senhora (declama um poema improvisado no qual rima várias respostas dadas pela mulher até este momento da peça) Eu tenho outro também: *"Aquilo que desejo, que eu peço e que eu sinto / É o que falta como faltaria o pão ao faminto / É ser a exemplo de Maria – A mãe de família educada / Um pouco além da agulha, um pouco além da cocada / Um pouco além do crochê, um pouco além do piano / Bem perto de suas crias, cuidando bem do seu rebanho."*²⁵ Eu mesma fiz, por esses dias. (volta rápido para a enamorada) A senhora ficou nervosa? (platéia responde) Eu fiquei.

CLARA "A mulher é um estranho ser cíclico, de fluxos circulares, de um sangue menstrual impuro, denso, de humores perigosos. É um corpo inquietante desde a adolescência e depois a cada parto, nos puerpérios, nos aleitamentos e no climatério que, uma vez superado, indica enfim uma possibilidade de pacificação – ao mesmo tempo que anuncia a morte."²⁶

032 | Hysteria

HERCÍLIA Que lindo, Clara! De quem é? Quando foi escrito?

CLARA (sai sem dar explicações)

HERCÍLIA Ora, me diga, Clarinha. Diga, e eu envio o seu bilhetezinho para Jesus (abre uma janela e ameaça atirar o bilhete). Façamos assim: eu envio o bilhete e depois você me conta.

NINI Não! (fecha brutalmente a janela, parece ter prendido a mão de HERCÍLIA, que cai ao chão simulando dor) Hercília, mostra a mão! Mostra a mão, Hercília!

HERCÍLIA (levanta lentamente a mão e a mostra à NINI)

NINI (volta aos seus afazeres) Remenda teu pano que durará um ano, remenda outra vez que durará um mês!

HERCÍLIA (afasta-se e começa, discretamente, a procurar o caderno-goiabada escondido entre as mulheres. Encontra e procura algo risível para ler)

M.J. (olha pela fechadura da porta) Nini, o doutor não vem me ver hoje? Nini? Ele precisa vir, eu vou embora hoje! Nini! Cadê o doutor? Nini!?

NINI (limpa o banco do centro que as outras acabaram de pisar) Calma, M.J., sossega que o Dr. Mendes logo rompe por aquela porta.

M.J. O doutor disse que eu sou bonita!

NINI Calúnias...

M.J. E que agora, depois do tratamento, eu fiquei mais bonita ainda.

NINI Difamações, Jesus...

M.J. O doutor tem uns dedos grossos! Nini, repara nos dedos do doutor, como são grandes. O doutor disse que eu já estou boa e que o João vem me buscar.

NINI Coitado do Dr. Mendes.

M.J. O doutor conhece a fundo a natureza feminina, toda a natureza caprichosa, histérica, da fêmea da espécie humana.²⁷ O doutor conhece tudo numa mulher, e ele disse que eu estou boa, por isso é que o João vem me buscar.

NINI (para uma mulher da platéia) A senhora não acredite nas infâmias dessa histérica. Tem uma imaginação fértil, é capaz de inventar as maiores mentiras sobre o Dr. Mendes.

M.J. Mas vou sentir saudades do doutor, saudades dos dedos do doutor.

NINI (para outra mulher da platéia) Não basta a consciência tranqüila do Dr. Mendes para inocentá-lo, várias vezes tenho que me colocar em sua defesa perante elas e até perante os outros doutores.²⁸ Venha, Clarinha, venha que vou tirar os seus piolhos.

M.J. Gosta, Nini? Gosta dos dedos do doutor, Nini?

034 | Hysteria



*Os olhos tem olhos como os da vaca
que está sendo ordenhada. Olhos suados!
(Clarice Lispector)*

HERCÍLIA (sobe no banco do centro da sala e lê o caderno-goiabada) *"Eu quero uma casa pra eu governar / e um bom maridinho que saiba me amar / que raiva que birra / que forte maçada / não sei porquê ainda não estou casada."* Nini, primavera de 1893. *"Eu quero uma casa para eu governar / e um bom maridinho que saiba me amar / que raiva que birra / que forte maçada / não sei porquê..."*

NINI (interrompe-a, aplica-lhe um corretivo ao comprimir seu pano no ventre de HERCÍLIA, que cai sobre o banco. Continua o corretivo reproduzindo os procedimentos do Dr. Mendes. Por fim, arruma HERCÍLIA no banco, recupera seu caderno-goiabada e vai para um canto ficar consigo)

(silêncio)

HERCÍLIA (depois de um tempo, começa a cantarolar baixinho)

CLARA (para uma mulher da platéia) A senhora se incomoda de arrumar o meu cabelo? (platéia responde) É que preciso me arrumar para Jesus. As freiras me diziam que toda mulher que ora com a cabeça descoberta desonra sua própria cabeça, porque é como se estivesse raspada! Ter a mulher cabelo crescido lhe é muito honroso, porque o cabelo lhe foi dado no lugar do véu.²⁹

MARIA TOURINHO Ser mãe é renunciar a todos os prazeres mundanos, aos requintes do luxo e da elegância; é deixar de ir aos bailes, de valsar, de ir aos piqueniques; é passar as noites num cuidado incessante, em sonos curtos, leves, com o pensamento sempre preso à mesma criaturinha rosada, pequena, macia, que lhe magoa os braços, que a enfraquece, que a enche de cuidados e prevenções, mas que a faz abençoar a divina providência de a ter feito mulher para ser mãe!³⁰

CLARA (para a mulher que arrumou seu cabelo) Fiquei bonita? (platéia responde) Vou mostrar! (corre até uma janela e mostra-se para o céu)

HERCÍLIA (vai parando de cantar apenas a melodia da música e, aos poucos, começa a cantar a letra da música. Aos poucos todas começam a cantar juntas)

M.J. (vai para o centro da sala como num baile, levanta o banco e dança com ele, como se o banco fosse um homem)

NINI (acalma-a e recolhe o banco)

CLARA, MARIA TOURINHO, M.J. e HERCÍLIA (cantam e convidam as outras mulheres para dançar)

(é feita uma grande roda com todas as mulheres da platéia, e elas repetem várias vezes a música, cada vez mais rápido)

NINI (tenta manter o andamento da música, a parcimônia na dança)

M.J. (brinca de mudar as mulheres de lugar dentro da roda)

HERCÍLIA (dança com as mulheres, faz rodopios, sobe nos bancos)

CLARA (diverte-se ao brincar de abrir e fechar a roda)

MARIA TOURINHO (gira sem parar no centro da roda)

(a música ganha ritmo e velocidade, as mulheres batem palmas e todas ficam cada vez mais agitadas em um crescente bem forte)

NINI (interrompe) Chega! Pára! Chega! Todas sentadas, agora em seus lugares. Não era para suar, era só para cantar. Sentem-se já, rebeldes. Não se pode dar a mão e já querem o braço.

(todas as mulheres voltam para os seus lugares)

M.J. (recolhe-se junto a uma janela)

CLARA (com medo, vai para o fundo da sala e começa a fazer uma coroa para Jesus)

MARIA TOURINHO (volta para o seu lugar)

HERCÍLIA (vai para um canto e começa a se acariciar)

NINI (certifica-se de que todas estão em seus lugares e vai para um canto ler o seu caderno-goiabada)

TODAS *Esta casa tem quatro cantos
Cada canto tem uma flor
Nesta casa não entra maldade
Nesta casa só entra o amor*

*O céu é lindo
Mas o mar também é
O céu é lindo
Mas o mar também é*

*A cachoeira, à beira-mar
À beira-mar*

*Eu vou levar estas mirongas
Para o fundo do mar
Eu vou levar estas mirongas
Para o fundo do mar³¹*



Hysteria | 037

M.J. (para a platéia) Eu tive vários amantes: militares, engenheiros, doutores, mas de quem eu sempre gostei mesmo? dos pretos! (para uma mulher da platéia) A senhora já se encontrou com um preto? (platéia responde) A abolição para mim foi um deleite, a cidade repleta de torsos escuros espalhados pelos cantos. Um deles, o melhor deles, eu conheci na Forra do Judas. Em meio à confusão, senti o seu ombro forte tocar de leve o meu peito, a minha mão impaciente, mimosa, agarrou uma outra mão, forte, e eu me deixei ser apertada até que estancasse o sangue de meu pulso. Mas hoje eu já estou boa, e o João vem me buscar.

MARIA TOURINHO (para a mulher sentada ao seu lado) No primeiro dia do meu casamento eu já pensei nos filhos. Agora, diz-me senhora: quando deita na cama fica pensando no seu esposo ou no leite que pode sair cantilando dos seus seios?³² (platéia responde) Eu penso no leite.

M.J. (sobe na janela) E as faladeiras de janela, quando me viam logo diziam: lá vai a menina dos vapores. Eu fingia não ouvir, mas sempre soube que tinha um gênio de pomba. Nas missas, lançava meu olhar langue e açucarado sobre o olhar langue e açucarado de um gavião. Na saída, emparelhava meu corpo-pombo naquele corpo-gavião, que logo abria dois dedos desaforados, dois dedos terríveis e, zás, atuava sobre minha anca provando o temperamento e a dor. Lembro que sempre ficava uma nódoa preta na carne e uma mancha rosa na alma.³³ Mas hoje já estou boa e o João vem me buscar.

HERCÍLIA (para uma mulher da platéia em tom de sussurro) A senhora é onanista? (platéia responde) Sabe o que é? É como o doutor chama as mulheres que gostam de se acariciar intimamente. A senhora é? (platéia responde) Eu sou onanista! Gosto de me moliciar! Eu faço desde criança, gostava de fazer nas festas, pelos cantos, com os outros fingindo que não percebiam.



MARIA TOURINHO A natureza, providente, teve a sabedoria de colocar o prazer onde o exercício de uma função é indispensável à vida. A mãe que cria sente correr com delícia o leite através dos canais que o devem levar à boca do filho. Eu me lembro, bastava um dos meus filhos estender os ternos bracinhos para que os meus seios ingurgitassem e ejaculassem o leite com força.³⁴

HERCÍLIA (sentada aos pés da mesma mulher da platéia, com as mãos da senhora em seu rosto para simular uma máscara de carnaval) Desde os meus dez anos eu frequento os bailes de máscaras do carnaval. Favorecida pela máscara, eu caminho em meio àqueles que, em outros dias, me ignoram. Certa vez, fiquei bolinando meu próprio marido. Ele nem desconfiou. Encontrei-o suspirando, tolo, no dia seguinte, em nosso almoço familiar.³⁵ Voltei na segunda noite, com uma

nova máscara, porém, o mesmo codinome. Ele fez-me carícias, deu-me até um colar. Na terceira noite, a derradeira, entreguei-me a ele, desembulhando minhas roupas de baixo. Ele me possuiu como nunca o fizera como esposa. Saí fugida à noite, deixando um bilhete, que lhe revelava a minha verdadeira identidade. Nele estava escrito: "Je serai toujours près de toi - L. Brant".

M.J. (caminha para o centro da sala, sentindo dor) Eu já fiz de tudo nesta vida e de tudo fui chamada. Aprendi aqui que existem mulheres bonecas, amantes, festeiras, operárias, sábias, de tudo; isto é, porém, o acidente ou o supérfluo. O que todas são, ou deveriam ser, é uma só. É o que eu sou, é o que as senhoras deveriam ser também. O que todas nós somos, essencialmente, tirando todos os acidentes e desvios, e só isto... mães!³⁶ (cai ao chão, com dores)

040 | Hysteria



NINI (indo cuidar de M.J.) Viram no que dá a rebeldia. M.J., a senhora não está bem, a senhora foi operada, o Dr. Mendes recomendou repouso. A senhora é teimosa. (acomoda M.J. entre as mulheres da platéia)

M.J. Foi só uma fraqueza, Nini, vai passar.

NINI Afaste as pernas, precisamos limpar isso. Esse líquido é fétido.

M.J. Ai, ai, Nini, deixa. Eu só preciso me distrair. Vamos brincar de datas, vamos brincar?

NINI Não, M.J., a senhora precisa descansar. O Dr. Mendes não quer que mexamos nas janelas, vai acabar com minha tinta.

M.J. Só mexemos nos vidros e depois nos limpamos. Ai, Nini, eu já estou boa, e eu vou embora hoje, vamos brincar, pela última vez.

NINI Está bem, vou pegar a tinta.

M.J. (muito excitada, para as outras mulheres) Nós vamos brincar de datas! Nini, em que ano que a senhora nasceu?

NINI Eu?

M.J. É, vai começar com a senhora!

NINI 1858!

NINI Escreve para mim, Hercília!

Hysteria | 041

HERCÍLIA Eu escrevo! (começa a escrever as datas nas janelas)

MARIA TOURINHO, NINI e M.J. (seguem perguntando as datas de nascimento das mulheres da platéia, fazendo uma brincadeira entre as datas da época e as atuais. Todas se envolvem nas perguntas, a brincadeira vira uma grande bagunça, muita risada e falatório, cada vez mais alto)

CLARA (que não se envolve no jogo, caminha para o extremo oposto da sala como se estivesse em transe. No auge da brincadeira tem um ataque histérico)

HERCÍLIA, M.J., MARIA TOURINHO e NINI (paralisam o movimento e lentamente deslocam-se aos seus lugares, em poses hiperteatrais sem reação alguma em relação ao ataque)

CLARA (cai. Ouvimos só sua respiração)

HERCÍLIA, M.J., MARIA TOURINHO e NINI (as poses ficam em suspenso)

(silêncio)

M.J. (cai novamente ao chão, com muita dor) Nini, está doendo, o doutor disse que a operação não iria doer, está doendo muito. Onde está o doutor? Nini!

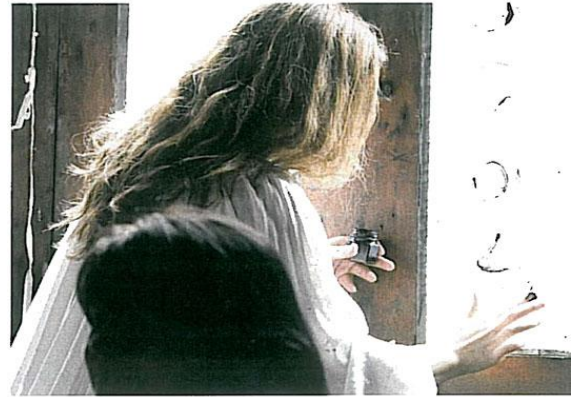
HERCÍLIA e MARIA TOURINHO (voltam aos seus lugares)

NINI (vai ao socorro de M.J., com cuidado e muito carinho, a acolhe em seus braços como a uma criança) Calma, M.J., eu vou cuidar da senhora. Se acalme...

M.J. (cada vez com mais dor) Nini, está doendo muito. Ai, ai... muita dor...

NINI (acalenta M.J.) Calma, minha filha. Calma. Olha, eu vou te

contar uma história. Era uma vez uma rainha muito, muito bonita, linda como o sol. Mas, infelizmente, veio ao mundo sem cabeça. Não podia beber, nem comer, não podia ver o mundo, nem rir e também não podia beijar. Mas ela fazia-se compreender na corte por meio das suas mãozinhas. E decretava a guerra e as sentenças de morte com os seus delicados pés...³⁷



CLARA (se arrasta pelo chão) Jesus, esconda-me, querido, com o teu manto, que o leão me cerca! Esconjura o bicho imundo que habita minha carne e suja minha alma! Salva-me! Senhor, não me deixes cair em pecado de luxúria, que eu sinto as línguas do inferno a lamber as carnes do meu corpo e enfiar-se pelas minhas veias! (grita) Jesus! Vale-me, esposo meu, amado meu! Amado do meu coração, espero-Te esta noite no meu sonho, deitada de ventre para cima, com os peitos bem abertos, para que Tu me penetres até ao fundo das minhas entranhas e me ilumines toda por dentro com a luz do teu divino espírito!³⁸

Hysteria | 013

HERCÍLIA (em relação à CLARA) Sinto-me tomada por um ardor sensual e bruto ao vê-la assim com a cabeça ao chão, o cabelo caindo em ondas amplas sobre o piso,³⁹ revelando um corpo de mulher. Um corpo maduro. Camuflado pelas vestes de criança. Dissimulado por trejeitos infantis. Abandonai essa meninice imaculada (começa a se atirar contra as paredes, janelas e portas, fazendo barulho). Despertaí, Clara, despertaí. Estou clamando pelo seu despertar!

MARIA TOURINHO Não fui traída pela sua porção esposo, e mesmo que tenha sido, não faço conta desses desvios. Fui traída pelo que lhe cabia como pai de meus filhos. Que ele fosse ausente, que fosse bruto, de parca inteligência, não me importava. Mas não trazer dinheiro para casa, deixar meus filhos viver em escassez de comida, vestindo roupas alinhavadas feitas de tecidos grossos, não era certo... Isso não era certo, senhora.

CLARA (levanta, vai até a janela e escreve sua data de nascimento, 1870)

HERCÍLIA (vai atrás de CLARA e as duas começam a trocar segredos)

CLARA (entrega o seu bilhete)

HERCÍLIA (lê o bilhete em voz alta) "Remeto à Roda dos Expostos esta menina branca de nome Clara, nascida de coito danado, ainda não foi batizada. Está pagã. Favor, quem a queira tomar e acolher, que Deus lhe dará o pago. 16 de junho de 1884." Vinte e sete anos... (vai se aproximando de CLARA, quase a beija)

CLARA (foge correndo pela sala)



014 | Hysteria

HERCÍLIA (vai correndo atrás de **CLARA**)

NINI (impede a corrida, segura **HERCÍLIA** e tenta, mais uma vez, lhe tirar os piolhos. As duas brigam)

M.J. (começa a se arrastar até a porta)

HERCÍLIA (consegue derrubar **NINI** e lhe arranca um piolho da cabeça) Está aqui, Nini! Olha, é um piolho. A senhora é como nós, escravizada pela carne, dominada pelo útero!

MARIA TOURINHO (simula matar o marido, a machadadas)

M.J. (que tentava se reerguer do chão, cai)

MARIA TOURINHO (rodopia gritando e cai em frente à mulher

da platéia sentada ao seu lado) Eu matei meu marido com três machadadas bem no meio da cabeça dele. Não há o que se fazer em uma situação dessas, ou há? A senhora me perdoa? (platéia responde, e **MARIA TOURINHO** chora no colo da mulher)

M.J. Está chovendo lá fora! Está chovendo lá fora!

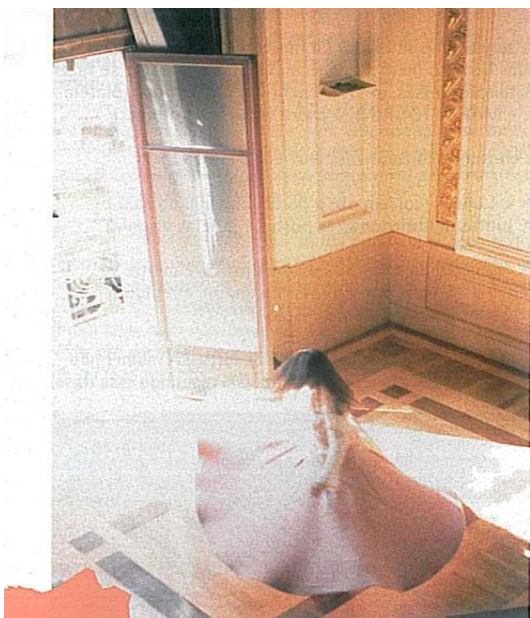
HERCÍLIA e **CLARA** (correm até a porta principal da sala e começam, juntas, a abrir todas as portas e janelas da sala)

HERCÍLIA (na porta da sala) As senhoras provavelmente se esquecerão, mas deixem-me dizer isto: alguém, em algum tempo futuro, se lembrará de nós.⁴⁰ (sai)

M.J. (abre uma porta e resgata suas últimas forças) A mulher não nasce para si, a mulher nasce para o outro. (sai repetindo essa frase)



Hysteria | 045



CLARA (vai se despedindo das mulheres da platéia, sempre com a mesma frase) Que as senhoras fiquem com Jesus! (sai)

MARIA TOURINHO Olhe para mim, olhe bem no fundo dos meus olhos. As senhoras também, olhem uma nos olhos das outras. A senhora está me vendo lá no fundo dos seus olhos. Pois, cuide da senhora como se cuida de uma filha. Pois que a vida é como um punhado de fubá quando se assopra, vai embora.⁴¹ (quase sai, mas volta) Vou ter saudades suas! Sabe, eu gostei muito da senhora! A senhora gostou de mim? (possível resposta da platéia) Pois eu gostei muito, o que eu sinto pela senhora é mais que amor, é o começo de uma paixão! E eu não te amo só por causa da sua beleza, eu a amo pelo "mais" que há na senhora!⁴² Eu te amo (sai gritando). Eu te amo.

NINI (reergue-se e encara a platéia) Eu, desde muito pequena, tive sede pela ciência, mas acabava me perdendo em meio às leituras românticas, de fazer chorar. Eu sempre tive uma vontade esquisita de cuidar de alguém, de um doente, de um inválido, pessoas que precisassem de mim. Às vezes, penso que eu poderia casar, ter filhos, criancinhas que dependessem do meu carinho, da minha solicitude, do meu leite.⁴³ Mas agora vejo que tudo isso é impossível. Impossível, meu Deus...

MARIA TOURINHO (volta da chuva e se dirige para a enamorada) A senhora quer casar comigo? (possível resposta da enamorada. **CLARA** coloca uma coroa na cabeça da enamorada e acompanha as noivas)

M.J. (na porta) Vem, Nini, vem para a chuva, vem deixar a água escorrer, vem!

FIM

NINI (levanta-se vagarosa e titubeante, pára na porta e olha para as mulheres da platéia) A mulher foi feita para sentir, e sentir é quase uma histeria.⁴⁴ (fecha a porta. **HERCÍLIA** canta alto, ao longe, ao som da chuva)

Histórico de Hysteria:

Estreno: 06 de noviembre de 2001

Número de presentaciones: 375 (hasta el 01/06/2007)

Número de público: 36.880 (en general, los espacios escénicos de Hysteria comportan 80 personas – 40 mujeres/40 hombres)

Presentaciones:

Brasil – 23 ciudades

Exterior – 14 ciudades.

Festivales:

FRINGE – Festival de teatro de Curitiba (PR),

Cena contemporânea – Brasília (DF)

Festival de inverno de Ouro Preto e Mariana (MG)

Festival internacional de São José do Rio Preto (SP)

Universidade em Cena (SP)

Festival de Americana (SP)

Rio Cena Contemporânea (RJ)

Festival Internacional de Pierrefonds (FRANÇA)

Mostra “Imagem do Inconsciente” – Londrina (PR)

FEVERESTIVAL – Campinas (SP)

MOSTRA SP 450 ANOS

XVIII Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, Cidade do Porto (PORTUGAL)

Mostra Santo André de Teatro Contemporâneo 2004 (SP)

X Mindelact, Mindelo (CABO VERDE)

L’Anné du Brésil en France (FRANCIA)

Festival de Teatro de Curitiba 2006 (PR)

Primeiro Festival Nacional de Teatro de Cuiabá (MT)

Extrema Mostra de Teatro (MG)

Festival Vale do Café (RJ)

Fit/BH – Festival Internacional de Belo Horizonte (MG)

1º Festival Brasileiro de Itajaí (SC)

Premios

APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte, Revelación como grupo teatral, 2002

Prêmio Qualidade Brasil – Revelación como grupo teatral, 2002

Prêmio do Júri Popular – Festival de Teatro de Americana, por la obra *Hysteria*, 2002

Prêmio Especial do Júri – Festival de Teatro de Americana, por la obra *Hysteria*, 2002

Projeto Nascente – Universidade de São Paulo e Editora Abril, Categoría Teatro, *Hysteria*, 2002

Indicaciones

Prêmio Shell de Teatro, indicado en la *Categoría Especial* por la creación e investigación de La obra *Hysteria*, 2002

Crédito de las fotos de Hysteria:

Adalberto Lima: pág. 23, 26, 29, 30, 37, 40, 43, 44, 45

Luis Fernando Marques: pág. 46

Veridiana Mott: pág. 34

Anexo: Parte B – Hygiene

En orden de presentación a seguir: Ficha técnica, dramaturgia parcial (parte externa de la obra) e histórico de la obra Hygiene hasta el 1/01/2008. Todos los documentos e informaciones abajo fueron retirados del libro escrito por el grupo, citado en las referencias como GRUPO XIX de TEATRO: Hysteria/Hygiene

Hygiene grupo XIX de teatro

Peça em duas partes
(externa e interna):
Rio de Janeiro, 1899

Personagens:
Carmela
Chico das Ora
Dalva
Edmundo (seu Mundo)
Eugênio Cotrim Mota
Eustáquio
Flausina Rosa
Giuseppe Bertasi
Helena Wolski
Higienizador
Maria João
Manuel Pinho do Aido
Noiva Amarela
Pedro

Criação e pesquisa:
Janaina Leite, Juliana Sanches,
Luiz Fernando Marques,
Paulo Celestino,
Renato Bolelli Rebouças,
Rodolfo Amorim, Ronaldo Serruya
e Sara Antunes

Atores:
Janaina Leite (Dalva e Maria João)
Juliana Sanches (Noiva Amarela)
Paulo Celestino (Eustáquio e Manuel Pinho do Aido)
Rodolfo Amorim (Edmundo, Higienizador e Pedro)
Ronaldo Serruya (Chico das Ora, Eugênio Cotrim Mota e Giuseppe Bertasi)
Sara Antunes (Carmela, Flausina Rosa e Helena Wolski)

Direção de arte:
Renato Bolelli Rebouças

Direção:
Luiz Fernando Marques

Observações:
O Grupo XIX de Teatro criou a dramaturgia de Hygiene em harmonia com a espacialidade da Vila Operária Maria Zélia, Belenzinho, São Paulo-SP, onde foi originalmente encenada. Por entender o espaço cênico como um personagem, as rubricas aqui citadas referem-se à arquitetura e desenho urbano encontrados na Vila. Porém, o texto está aberto para sofrer as interferências que cada novo espaço de encenação pode trazer para esta dramaturgia.
O grupo optou por manter a oralidade dos diálogos, não seguindo necessariamente as regras gramaticais. Os textos dos personagens estrangeiros são fruto da contaminação entre suas línguas de origem e a língua portuguesa em vigência na época.
A rubrica "platéia responde" representa os momentos de interatividade direta com a platéia, nos quais os atores interagem a partir das respostas dadas e, com isso, geram, a cada apresentação, novas respostas e pequenos diálogos entre platéia e atores.

Hygiene | 007

Hygiene

PARTE EXTERNA



Em frente à igreja. Três badaladas.

(Ouve-se uma voz cantando, do alto da torre da igreja, que, aos poucos, torna-se um grande coro)

Nossa Senhora do Rosário¹
Nossa Senhora do Rosário
Vem me dar o seu amor
Vem me dar o seu amor
Nossa Senhora do Rosário
Nossa Senhora do Rosário

(EUGÊNIO sai da igreja, bate a porta com violência deixando-a entreaberta. Encara a platéia e tira do bolso um punhado de terra; vai até os espectadores e olha nos olhos de cada um)

Vem me dar o seu amor
Vem me dar o seu amor
Nossa Senhora do Rosário
Nossa Senhora do Rosário
Vem me dar o seu amor...

Hygiene | 009



MUNDO Me escolheram aqui pra dá as regra do casório, porque todo mundo sabe que esposa eu nunca tive, mas mulé eu tenho três. Quem tá falando agora é o Mundo, Edmundo, responsável resmunerado pela Santíssima Trindade Aurora, Vera e Noêmia, as mulé mais formosa aqui do nosso cortiço. E por falá em formosura, isso aqui tá uma maravilha, eita que abriram as porta do céu! Mas não falo aqui somente em nome do Mundo e de minhas florzinhas, falo em nome de todos os caribocas, os mulatos, os cabra livre, os ajuntado de pé ligeiro, os pé rapado e os pé junto, que tão sempre aí, dando aquele amparo. E é por eles e por nós! É em nome desse povo tudo que eu gostaria de dar minhas calorosas boas-vinda a todos, sem distinção, que compareceram aqui na igreja onde a gente casa as nossas virgem. Já casamo aqui oito virgens...

DALVA Sete, seu Mundo...

MUNDO Sete, que uma já veio meio furada.

DALVA Vamo, seu Mundo, as regras!

MUNDO De antemão, já vô obtemperano na esperança de num ter que reobtemperá. Já que a Inspetoria de Hingiene diz que é pra nós tomá cuidado com a qualidade das água que a gente bebe, o Mundão aqui receita essa água que é demais de especial (pega uma garrafa de cachaça na carroça e oferece para a platéia). Pegue amigo, abra, beba e passe adiante que é pra nós compartilhar essa alegria! Tá proibida a disciplina com a cachaça! A Inspetoria proíbe agora também de deitar na rua, mas o Mundo aqui acha que se for acompanhado, e aí no caso convidando os colega, num há de ser nada. Eustáquio, prepara o disparate lá, saci (EUSTÁQUIO engata-se à carroça para puxá-la). Pra terminar, vamo seguir pelo menos uma das regra da cartilha da Hingiene, que é a regra da ordem. Por isso, primeiro vem o bundum, depois a catinga, a nhaca e o cheiro de bode, porque tudo isso hoje pode! Eustáquio, crava as unha nesse chão (EUSTÁQUIO começa a puxar a carroça). E vamo junto da carroça, meu povo, que o caminho é longo, mas o tempo é curto!

Hygiene | 011

DALVA E o itinerário, qual é que é?

MUNDO O itinerário já foi discutido nos preparativos dos festejos. O itinerário é uma camisa meio gasta, que é pra se nós for pego rasgá fácil e sair na carreira, e um chapéu de palha que é pra esconder meia cara pros homi num se alembra de nós.⁴ (refere-se a um homem da platéia) Olha só, o senhor aqui já errou no itinerário. Se a Inspetoria de Higiene baixar, como é que cê vai se desvencilhar dessa camisa? (platéia responde) Mas pode ficar assossegado que, como chefe da folia, vou fazer vista grossa pro itinerário e só vou prestar atenção na qualidade das água que a gente bebe (pega mais uma garrafa de cachaça na carroça). Vamo dá um viva pra nossa noiva!

EUSTÁQUIO (encontra no meio do caminho CHICO DAS ORA, pára, pede a bênção)

NOIVA AMARELA (desmaia)

CHICO DAS ORA (sobe na carroça e ampara a NOIVA AMARELA) Oxente, minha gente, é febre. Olhe que a danada dessa epidemia parece que está é dizimando a cidade toda.⁵ E parece também que lá da parte dos dôtô, eles não tão dando conta de controlar a maldita não, visse filha, que só essa semana foi pra mais de cem batendo em minha porta atrás de um alento, de uma mandiga, de uma oração. Mas vou logo avisando que, de minha parte, essa febre aí eu curo é com chá de planta rasteira e ovo de pombo, que vacina, homem, oxi, largue mão de ser besta, filho! Larguem disso, que vacina é moda de furar o corpo da gente sem necessidade. Mas o que eu gosto mesmo é de trabalhar com as mãos. Por que eu curo é tocando. E contando, que é uma outra maneira de tocar.⁶ *Jesus, José e Maria / Quando o Egito caiu / Foi em cima de uma burra / Só foi quem arresistiu.* (dirige-se a uma pessoa da platéia) *Ô, meu filho, segura esse cordão, por gentileza, com força e delicadeza, que é pra coisa não desandar. / Jesus Cristo caminhando, / No seu caminho caminhou / Quando chegou*

mais adiante / Estava um lavrador. / Jesus Cristo pôs-se em pé / E a ele lhe perguntou / Com as palavras humana / "Que que pranta, lavrador? / Ele lhe respondeu: / "Pranto pedra, meu senhor" / "Quanto mais pedra prantai, mais pedra hei de te dar", Jesus Cristo respondeu.⁷

É por causa dessa história aí, que tem um montão de pedra espalhada pelo meio desse mundo de meu Deus. (para NOIVA AMARELA) Tome, segure, filha...

NOIVA AMARELA (reanima-se)

CHICO DAS ORA Olhe que o cordão está feito, meu Pai, e está que está bonito, pronto pra seguir viagem, que é como diria meu São Jorge Guerreiro: pra batalha se vai é com cara boa, peito aberto e cantoria. Ô Edmundo, homem, se aperieie, ande, largue de safadeza e prepare logo esses batuques pra eu poder rezar minha oração, que esta sim é a parte que me cabe. Eustáquio, peste, pandeiro! Ô Dalva, ô minha nega: levante essa saia, requebre essas cadeiras, vamos louvar São Gonçalo do Amarante! Vamos louvar São Cosme e São Damião! Vamos louvar São Francisco de Assis que é o santo de meu nome. E vamos louvar São Benedito de Todos os Pretos, que, além de santo de pobre, é santo de luta também! (CHICO DAS ORA prepara a NOIVA AMARELA como uma santa no andor)

Que santo é aquele que vem no andor. / Que santo é aquele que vem no andor. / É São Benedito com seu resplendor / É São Benedito com seu resplendor. / Meu São Benedito conceda a licença. / Meu São Benedito conceda a licença. / Dançai esse congo na vossa presença. / Dançai esse congo na vossa presença. / Meu São Benedito eu queria saber. / Meu São Benedito eu queria saber. / O dia e a hora em que hei de morrer. / O dia e a hora em que hei de morrer.⁸

CARMELA (inteiramente coberta de roupas, atravessa enigmáticamente a platéia, segue pela rua e deixa algumas peças caídas pelo caminho)

Higiene | 013



TODOS *Que santo é aquele que vem no andor. / Que santo é aquele que vem no andor. / É São Benedito com seu resplendor / É São Benedito com seu resplendor. / Meu São Benedito conceda a licença. / Meu São Benedito conceda a licença. / Dançai esse congo na vossa presença. / Dançai esse congo na vossa presença. / Meu São Benedito eu queria saber. / Meu São Benedito eu queria saber. / O dia e a hora em que hei de morrer. / O dia e a hora em que hei de morrer.*

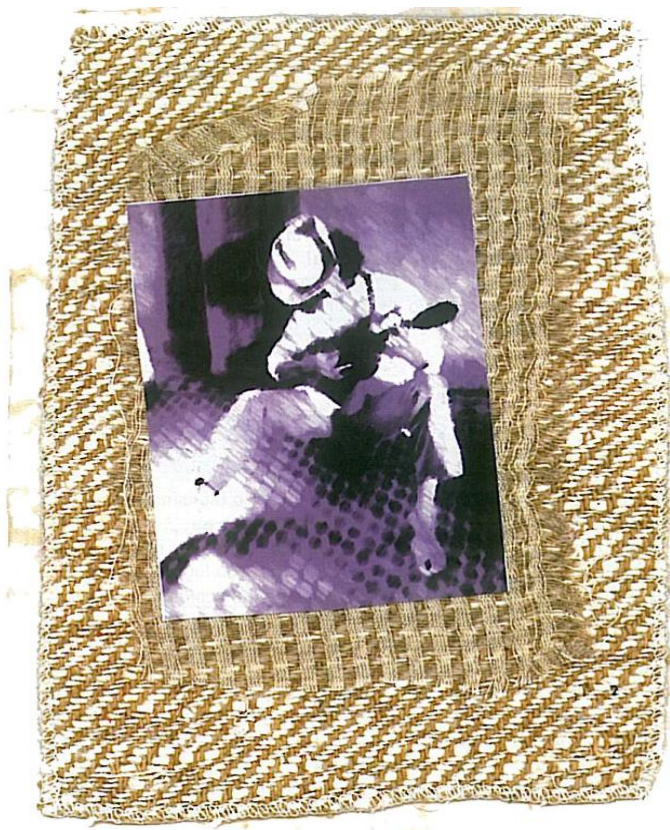
CHICO DAS ORA (empurra a carroça e a platéia envolvida pelo cordão é conduzida em procissão pela rua)

CARMELA (volta com o seu cesto, parando a procissão para recuperar suas roupas) Ma va! Pára! Pára! Ferma! Que isso? As roupa mia tutta atropelata!!

CHICO DAS ORA (pára a carroça e sai)

NOIVA AMARELA (com a parada brusca, ainda fragilizada, cai e fica sentada na carroça)

EUSTÁQUIO (começa a retirar o cordão colocado em torno do público e guarda-o na carroça)



CARMELA As roupa mia tutta atropelata! Poverina! Figlia mia! Bem oggi noi due, io e as roupa mia, fomo expulsí del bonde. L' Inspetoria de Higiene proíbe entrare com cestino de roupa suja nel bonde e proibí piú, proíbe mescolare as roupa dos rico com as dos poveri, dos sadio com as dos malati. Ma sabe que? Io misturo mesmo, misturo. Sai perché? (joga todas as roupas para cima) Perché sono tutto roupa! E noi non podemo discrimina as roupa cosi. Cada roupa tem uma história. Io sono guardiã dessas roupa tutti e de suoi segreti. (pega uma roupa de criança) Questa é a Maria Morta. A piccolina morreu ma io non tive il coraggio de selputari. (para uma mulher da platéia) Segura? Ma no respira perché é febre amarela. (separa as roupas por cores) Noi separa as roupa assim: questo é fratello de questo, questo qui é fratello de questo, as mulhe di qua, di Brasile, fala zirimão.⁹ Questo é zirimão de questo. (para a calça de algum homem da platéia) Che è isso? Io non conosco essa calça! Io conosco tutti roupa, nunca havia visto questa calça per aqui. Bela calça! Scusa ragazzo, il nome? (platéia responde) Non, della calza! Io me chiamo Carmela, piacere! Il signore tem casa? Scusa, ma quanto di comodo há na tua casa? (platéia responde) E quanto di gente? (platéia responde, **CARMELA** dirige-se a outras pessoas da platéia) E na tua (platéia responde) E na tua? (platéia responde) E na tua? (platéia responde) Isso non é justo! Perché qui noi vive con trenta, quaranta personi em due cómodo. Calcula. E guarda que io vim de longe, lontano. (volta a se dirigir ao dono da calça) Dove pensa que sono io? (platéia responde) E il signore pensa que io sono donde? (platéia responde) E la signorina? (platéia responde) Allora, alza la mano chi pensa che io sono d'Italia! (platéia responde) Tutto il mondo! Ma non, io non sono italiana, io sono nata nel mare in un navio d'immigranti. Immagina num navio! Ne perto de lá, ne perto de cá. Da sola, senza mama, senza papa, ma guarda que felicità perto das malas, perto delas, das roupa mia.

MARIA JOÃO (vem do fundo da rua de bicicleta cantando seus pregões)

Olo | Higiene

MARIA JOÃO Ô, polenta, você não tá esquecendo nada não? (**CARMELA** pega os jornais) Vou ter que eu agora cuidar da parte de todo mundo. (destaca uma mulher da platéia) Êta, êta, êeeeeeta. A moça não é daqui, não é não? (platéia responde) Nunca trabalhei pra senhora. Pois então faço questão de lhe oferecer uma gentileza da casa.

MANUEL (entra carregando uma cadeira velha nas costas, observa a situação)

GIUSEPPE (aparece na sacada e dirige-se à **MARIA JOÃO**) Ei, bambina, questa mia parte qui está tutta pronta. Agora vá, leggera e piana, e vê se me entrega questi giornale lá atrás na esquina da Rua 2 com a Rua de Dentro, que é mais tranquilo, e assim não corre o risco de ninguém te pegar. Ei, bambina, aspetta! Na volta, traz minhas laranjas que eu te consigo mais sapatos, capiche?

MARIA JOÃO *É um pé lá e um cá!*
(volta-se à mulher da platéia)
O meu nome eu não lhe disse,
mas o seu eu sei qual é.
É o da mais linda flor do ramallete
Que vai ter melhor perfume se levar meu sabonete.
Pra adivinhar o meu,
mais uma chance eu tô lhe dando.
E pra passar o tempo, pega a bala e vá provando!

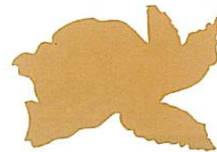
MANUEL Raios a partisse! Que tu estás a fazer!?

MARIA JOÃO Tô indo ali pro Giuseppe...

MANUEL (interrompe) Pra quem é que tu trabalhas!? Vais buscar a preciosa que está ao pé do meu baú. É com a gorjeta da minha freguesia que tu ganhas o cobre! Safado!

MARIA JOÃO (sai resmungando)

Êta, êta, êta, é vassoura, sapato e gazeta!
Pra não trocar lebre por gato
A solução qual é que é?
Leve aqui o meu sapato
E com orgulho visto o pé!



CARMELA (avista **MARIA JOÃO**) Ma guarda! (volta a se dirigir ao dono da calça) Tu pensa que io sono bella? Allora, me aiuta qui. (guardam as roupas no cesto)

MARIA JOÃO (aproxima-se da platéia) Bóra, seu Mundo, esconder a Amarelinha que o carroção sanitário tá arrodando por aí.

NOIVA AMARELA (é escondida dentro da carroça)

CARMELA Guarda, ragazzo, io tava a pensare, pensa con me: se o signore habita en una casa com tantos cómodo, io tava pensando... Guarda, non é necessario rispondere allora, ma va. Noi due, io e as roupa mia, non podiamo vivere lá com o signore, qualche canto, qualche posto? (platéia responde) Va pensando. Io sono limpinha, senti qui... (oferece o pescoço) Ma non tão perto, ninguna persona cheira bem de tão perto. Va pensando...

MARIA JOÃO *Êta, êta, êta, é vassoura, sapato e gazeta!*
Pra quem não sabe quem eu sou, de graça não há de saber
vai sabão, vassoura e jornal
Quem adivinhar leva as bala e o avental
vai jornal, vassoura e sabão
Eu não vou dizer que meu nome é...

GIUSEPPE (joga um jornal do alto da sacada de um sobrado)

CARMELA Ah, ragazzo, io tengo uma amica, a Giusepinna, ela podia i também? (platéia responde) É vero? Ah, ela tem doze bambini, ma tutto bonna gente. Va pensando, vamo oggi mesmo!

GIUSEPPE Ô, maledeto, fica sabendo que ela trabalha pra quem ela quiser, viu, seu esploratore de bambini!

MANUEL Explorador, explorador, eu sei bem donde é que vêm esses sapatos que tu vendes? Vem daqui ó! (faz sinal de roubo)

GIUSEPPE Si, é vero, mas fica sabendo também que é com o dinheiro de questi sapatí qui que a gente conseguiu colocar nostro giornale nas ruas. Si, porque se depender da tua parte, nossas idéias, ó, se perdem no vento!

MANUEL Eu, de minha parte, vocês são pelo errado e eu cá sou plu direito!¹⁰ (mostra a cadeira para a platéia) Vejam, meus senhores, que isto aqui não pode ser! Esta cadeira estava a ficar no lixo! Eu construí um cortiço com os pedaços que as pessoas não queriam! Mas tem é que se trabalhar! Tem é que se fazer este país! Não é, meus senhores!?

(dirige-se à uma mulher do público, de preferência morena) Não é, minha senhora!? Muito prazer! Manuel Pinho do Aído, proprietário do cortiço Nossa Senhora do Bom Jesus de Braga.¹¹ Conheces? (platéia responde) Vais conhecer! Sua graça? (platéia responde) Muito prazer! Está a ver aquela carroça? Pois, mulher, fui eu também que fiz. Vamos lá ao pé da carroça ter uma lorota os dois. Sem vergonhas, mulher!

(caminha com a mulher em direção à carroça) Tu és brasileira? (platéia responde) Olha, eu vou te dizer, este país é uma maravilha, o problema são as pessoas que estão nele, que não valem nada! (sentam-se os dois na carroça)

MARIA JOÃO (de volta) Seu Giuseppe, as laranjas que eu prometi. Não falei que é um pé lá e um cá? Tá aqui, patrão! (entrega a vassoura para **MANUEL**)

MANUEL Te dou é muitas moleirices!

MARIA JOÃO Trabalho de criança é pouco, mas quem dispensa é louco. (olha para os sapatos da platéia) Olha lá! Tá todo mundo de sapato! Aposto que vieram de bonde. (dirige-se a alguém da platéia) Não dói? (platéia responde) E faz tempo que o senhor usa sapato? (platéia responde) E deixavam, é? (platéia responde) O senhor sabe que na semana passada eu vendi um par de sapatos pro nêgo Estácio, mas o pé do coitado inchou que foi uma desgraça. Eu falei a ele que no começo é assim mesmo, que primeiro tem que ir aprisionando os pés com corda, segurando os dedos pra não deixar eles se espalharem e depois vai introduzindo os sapatos, não é mesmo? Mas não teve jeito. Ô, seu Giuseppe, cadê a minha mercadoria?

GIUSEPPE (fala enquanto desce o cordão de sapatos) Ei, bambina, calma, calma! Io dependo do destino de cada um pra conseguir questi sapati aqui. Non é facile, non é facile!

MARIA JOÃO O velho agora tá andando por aí com o sapato pendurado na vara e uma lágrima pendurada no olho por não poder entrar no bonde.¹² Assim é que é: quando o homem é cativo o pé é ativo. Quando livre o homem é, cativo fica o pé!

MANUEL Ô menino! Já não te falei pra não ficar de mariolices com esse italiano que é patusco! (MARIA JOÃO retruca) Vais trabalhar, senão eu chamo o carroção da Inspetoria de Higiene e mando levar a ti e os teus amigos amarelos!

MARIA JOÃO *A morte um dia enjoou-se de um nome que se abomina. Quis o azedume adoçar-lhe e batizou-se medicina.*¹³ *Já vô indo, minha dona, tem uma fábrica a me esperar. Faço então a última rima e já vô já trabalhar. Porque se hoje eu aqui estive do amanhã eu não sei não. Lhe deixo ao menos o meu nome que é só o que tem, Maria João.* (Tira o bonê e revela seus cabelos longos. Sai de bicicleta e quase atropela FLAUSINA que está de volta)

FLAUSINA Ê, João, pare com essa correria!

PEDRO (ferido, pede discretamente ajuda a um homem da platéia. Os dois vão para um lugar reservado)

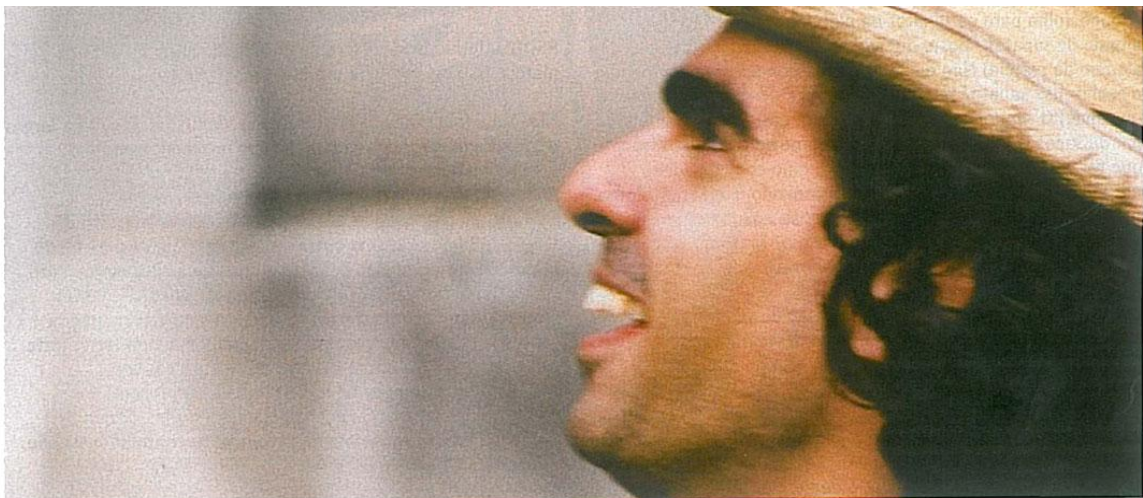
MANUEL (para uma mulher morena) Vamos ter aqui uma lorota os dois. Sem vergonhas, mulher! Diga pra mim: como é o lugarzinho que tu vives? (platéia responde) E tu és feliz lá? (platéia responde) Tem que ser feliz onde se vive!

GIUSEPPE (escolhe uma outra mulher no meio da platéia, de preferência magra) Hei, bella, tu aí questi cabelos cor de ouro, scusa, come ti chiama? (platéia responde) Que belo nome! Piacere, io mi chiamo Giuseppe, e da minha parte, io queria tanto encontrar uma ragazza assim com uma cara farta, forte, robusta, para tirar um retrato de casamento comigo. Mas em questi tempos de fome tão tudo assim como tu: magrinha, magrinha! Stecchina! Não serve. Mas, ô, não te preocupa porque ainda assim stecchina, tu continua bella, viu, più bella!

MANUEL (para a mulher morena) Tu também és bela, muito bela! Muito bela! Não tens os cabelos cor de ouro como ela, mas tem os cabelos pretinhos que parecem azeitonas portuguesas, que são uma delícia! Já provastes? (platéia responde) Mas diga pra mim, lá onde tu vives, tu tens asseio? (platéia responde) Tens que dizer que tens asseio, mulher! Senão o carroção da Inspetoria de Higiene te leva embora! Na casinha onde se vive tem que se ter asseio, minha gente!

GIUSEPPE (para a mulher magra) Ascolta, gosta de laranja? (platéia responde) Guarda, que io conosco bem as laranjas, esta aqui, ô, é das boas! Olha que eu tive uma idéia! (oferece a laranja) Quer una, bella? Quer? (platéia responde) Isso, viene qui pegar, tá tão magrinha... Nestes tempos de fome, temos que aprender a dividir tutta comida. Mangia, pra deixar de ser assim stecchina! (joga a laranja para a mulher) Que mira!

Higiene | 021

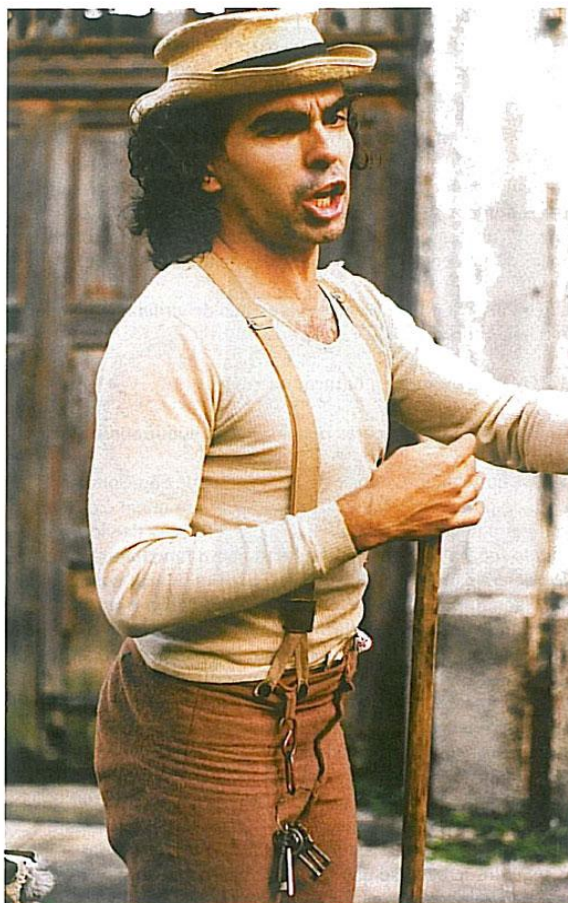


MANUEL (corta GIUSEPPE) Eu também tenho o que te oferecer! Mas se tivesses que pensar uma casinha assim, tal e qual os teus sonhos, assim do teu jeitinho. Como é que ela haveria de ser, mulher? (platéia responde) Olha que tu estás a falar e eu estou aqui a calcular que eu tenho uma casinha que é tal e qual o teu sonho! É assim do teu jeitinho!

GIUSEPPE (corta MANUEL) Ei, bella, fica tranqüila porque comigo os teus sonhos non vão se transformar em pesadelo, non! Sabe, bella, lá na minha Itália, nostra família tinha um agrometo. Conosci agrometo? (platéia responde) Bem, é como a gente chama lá na minha Nápoli uma plantação de laranja. O mio papá sempre me dizia: a laranja, Giuseppe, a laranja é come il mondo, porque vê bene, vê bene, ele continuava: um gomo sozinho não faz una laranja. Una laranja, per esistere, precisará

sempre da unione de vários gomos. E é assim também com il mondo, capiche?

MANUEL (corta GIUSEPPE) Eu tenho um lugarzinho que é tal e qual o teu sonho. Tu dizes que (refere-se à descrição da mulher da casa de seus sonhos) Sabes que lugar é esse? É o cortiço Nossa Senhora do Bom Jesus de Braga! Lá vive-se na ordem! A Inspetoria de Higiene não vai ter contigo! Tem até latrina! Sabes o que é latrina? (platéia responde) Vai lhe apetecer tamanha! É tal e qual teu sonho! Porque é um sonho de lugar! Sonho maior que qualquer avenida larga dessas que estão a passar por cima das pessoas! Agora, eu sou pelo direito. (desce da carroça) Vamos fazer o seguinte: vou marcar aqui na minha caderjeta o primeiro mês do aluguel e ficamos assim os dois. Tu vais lá entrar e não vais mais sair...



DALVA (volta com um balde na mão e uma garrafa) Que pataquada é essa, galego?

MANUEL Olha, minha gente, que chegou a outra doida!

DALVA Ô, dona Maria, a senhora preste atenção, que na venda desse daí o quilo é de 800 gramas!¹⁴

MANUEL Ô, minha filha, olha que tu estás com as mamas de fora, que isso não pode. Quer saber? Essa tua profissão é muito antiga, mas não dá futuro nenhum! (dirige-se à platéia) Eu pergunto aos senhores que cá estão: qual é o futuro do novo século vinte? O que vai nos tirar dos tempos coloniais e nos levar para a civilização moderna? É a vassoura, meus senhores!

Porque de nada vale termos nós o asseio e o vizinho a viver no charco! Estou a falar pros meus inquilinos, tem que se ter asseio! Mas não! Os brasileiros vivem na porcaria e ainda ficam revoltados! Só querem saber dessa porcaria de se contaminar as idéias das pessoas com essa doença de operários...

GIUSEPPE (corta **MANUEL**)

Mas io vou te parlare una cosa: noi, os operários, noi, il povo, noi somos como as panelas, perchê, vê bene, seu capatosta: é a panela que cozinha tutta comida, é a panela que conhece il dolore de estar no fogo. Mas quando a comida tá tutta pronta, dizem à panela: non, panela, tu non pode vir à mesa, perchê senon vai sujar a toalha!¹⁵ Isto non está certo, seu stronzol!

MANUEL Está certo, sim senhor! Tu estás a dizer fuderolas! (dirige-se à platéia) Eu pergunto aos senhores: quem é que paga a comida que se vai à panela? É o patrão! Ficam aí de conversinhas e eu vou é trabalhar! Vou fazer este país! (sai)

GIUSEPPE Esploratore!

Higiene | 023

DALVA (corta a discussão entre **MANUEL** e **GIUSEPPE**) A briga tá boa, mas a festa tem que continuar! E quem vai levar a gente pra adiante é a danada aqui! (mostra a garrafa com a imagem de São Gonçalo do Amarante mergulhado em aguardente)¹⁶ Bora, Flausina, tocar esse povo pra frente porque oferenda que se preze, é no encontro das ruas que se faz!

FLAUSINA Então levanta, Amarelinha, pra iluminar nosso caminho, que é você o sol da nossa oferenda!

NOIVA AMARELA (revela-se na carroça)

GIUSEPPE (olha ao longe) Vão, que os desgraçatti já estão apontando lá longe no largo, ainda temos tempo.

FLAUSINA (vai levando a carroça) Vambora rápido! Mas, sem atropelar com os pés, pra provar pra essa rua que pê também acarícia, que se essa rua não fosse nossa, de quem ela seria?

DALVA Olha lá, que eu quero vê o povo em roda aqui em volta da minha saia. (platéia se organiza em roda. Para **NOIVA AMARELA**) Minha Amarelinha de pescocinho mole, olha quem veio pra tua festa: é São Gonçalo do Amarante, e veio logo afogadinho aqui na parati.¹⁷ Porque você sabe, minha noiva, que São Gonçalo, além de santo de puta, é também nosso protetor contra os homens aí de branco. E já vou logo avisando que pra rezar pro santo violeiro não precisa ficar de joelho, e água benta pro danado é essa aqui! A única capaz de provocar a mais perigosa das bebedeiras, a que põe no coração do homem o favo da alegria e do prazer.

FLAUSINA Chega a matar.

DALVA Que há quem morra de contentamento como quem morra de dor!¹⁸ Vamos, Flausina, são sete saias pra sete homens!

EUSTÁQUIO (entra e pega o balde de **DALVA**)

FLAUSINA (distribui sete saias para sete homens da platéia) São sete homens, pra sete saias. E quem não é homem mesmo, pega e dá pro do lado!

DALVA (chama um dos homens que recebeu a saia) Amarre aqui, homem. Mas amarre firme e não bula, hein! Que eu sou mulher e pobre, mas não da sua cozinha.¹⁹ Venham vocês também, ficam com esses olho esbugalhado de peixe n'água! (os outros homens se aproximam para amarrar as saias na saia de Dalva e, juntos, formam a imagem de uma estrela) Já conheceu, rapaz? As protegidas de São Gonçalo? (platéia responde)

FLAUSINA Pra muito homem é atestado de virilidade apanhar uma boa gonorréia, não é não?

EUSTÁQUIO (começa a batucar no balde)

NOIVA AMARELA (joga as pétalas de seu buquê sobre **DALVA**)

DALVA Eu tava aqui de apóstola dizendo que São Gonçalo é santo de puta porque ele sabe muito bem pra quem é que sobra a primeira pedra. E pra suas protegidas, ele fazia da viola escudo e ainda tocava a noite inteira pra animar o fandango. Mas pra ele que era santo, coitado, o único jeito era dançar com pregos no solado do sapato que é pra resistir à tentação e já ir adiantando uma penitenciazinha pelos desejos que ia tendo.²⁰ Mas nós (**EUSTÁQUIO** pára o batuque) vamos pedir para que São Gonçalo nos proteja. Que ele faça deste dia de luta um dia de festa. Porque é só em dia de festa que não há quem possa manter a vista para encontrar a primeira pedra e muito menos a mira para atirá-la. E yamo lá Eustáquio, quero vê judiar o coro desse pandeiro (**EUSTÁQUIO** volta a batucar). Porque São Gonçalo do Amarante não é como os outros santos. Outro santo quer que reze. São Gonçalo quer que dance!²¹ (roda, depois pára para soltar as saias) Porque é debaixo das saias que a mulher esconde os segredos. É debaixo das saias que ela satisfaz o podedo!²² E é pra você, minha Amarelinha, que hoje eu boto a saia pra rodar!

GIUSEPPE (aparece correndo)

EUSTÁQUIO (joga o balde no chão e saca uma de suas facas)

GIUSEPPE Signorina Dalva! Signorina Dalva! Eles estão chegando...

DALVA Eles quem?

GIUSEPPE Os desgraçatti! Os únicos que non foram convidados para nostra festa, estão chegando!

DALVA Mas ainda não tá na hora. Pode deixar que eu me entendo com eles. A festa ainda não acabou, minha noiva. Eu volto pra terminar minha oferenda (sai correndo).

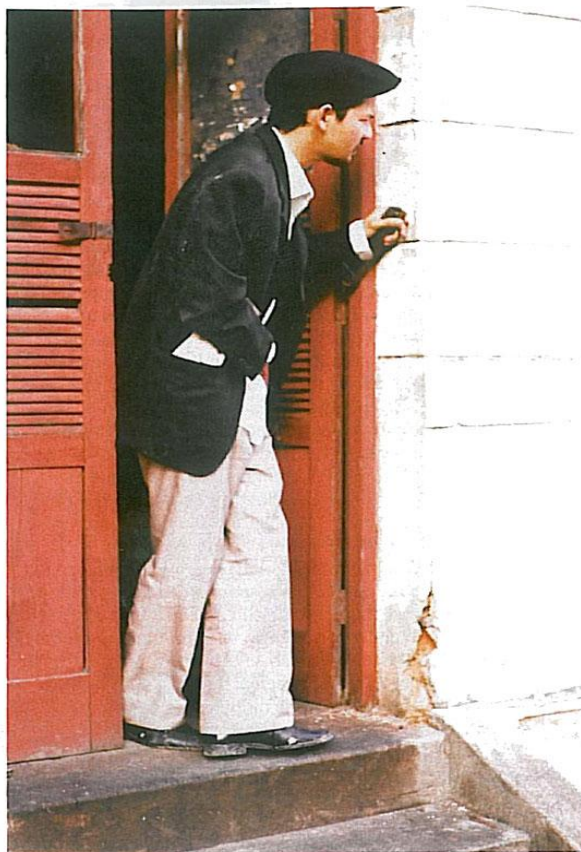
NOIVA AMARELA (cobre o rosto com o próprio véu)

PEDRO (esta cena acontece em um lugar reservado para apenas o homem escolhido por PEDRO) Hola amigo, usted podría ayudarme por favor? (platéia responde) Sabes leer? (platéia responde) Entonces ven conmigo. No permitas que te miren. Ven de prisa. (entrando em uma casa) Entra compañero, cierra la puerta. Gracias, ven hasta acá, usted podría... Perdón, como te llamas? (platéia responde) Mucho gusto, Pedro. Soy del grupo de moradores del cortijo Cabeza de Porco, que queda después de la Iglesia, conoces? Estábamos en una barrera, una barricada, para impedir su demolición, pero todo termino mal. La policía sanitaria llegó con sus fusiles y muchos compañeros fueron asesinados. Escapé, pero creo que no me queda mucho tiempo, no tengo mas fuerzas. Usted podría, por favor, leer esta carta en mi lugar, muy alto, para todo el pueblo. Para que todos se enteren de la verdad de la Higiene. (platéia responde) Usted vive acá pierito? (platéia responde) Y vive en una casa? (platéia responde) La policía te molesta en tu casa? (platéia responde) Acá siempre hacen inspecciones, invaden y dicen que vivimos

en pocilgas. Pero como creen que podemos pagar por un lugar mejor con los sueldos que recibemos de la fabrica? En esta fabrica de ar infecto, donde pasamos todo el día jamás vi un agente de Higiene. Usted tiene trabajo amigo? (platéia responde) En qué trabajas? (platéia responde) De cuanto tiempo es tu jornada? (platéia responde) Acá trabajamos catorce horas por día, esto no es correcto, verdad? Tienes patrón? (platéia responde) El es un buen patrón? (platéia responde) Que es lo que hace para mejorar su situación? (platéia responde) Participaste de alguna manifestación? (platéia responde) En prol de qué? (platéia responde) Y como te fue? (platéia responde) Que era lo que gritaban en la calle, en la rua? (platéia responde) Y la policía como se portó? (platéia responde) Amigo, que sentías al lado de tus compañeros, luchando por una causa? (platéia responde) Donde están ahora? Continúan luchando? (platéia responde) Crees que con tu trabajo haces algo por tu país? (platéia responde) Compañero tienes familia? (platéia responde) Tienes hijos? (platéia responde) Cómo se llaman? (platéia responde) Sueñas algo para el futuro de tus chicos? (platéia responde) Mi novia esta embarazada. Creo que es una niña, porque la panza esta redonda y no pontuda, usted sabe... Espero que encuentre otro marido. No más guapo! Para que no se olvide de mí. Es hora amigo. Ayúdame a abrir la ventana. Compañero que sueñas para el futuro de este país y de su pueblo? (platéia responde) Por favor compañero lee esta carta con todo tu corazón y bien alto para que todos entiendan la urgencia de esto. Gracias amigo, fue un placer conocerte. Lea como se estíbase al lado de tus compañeros en aquella manifestación. ahora es contigo... (o homem abre a janela da casa e se dirige agora para todo o público lendo a carta)

CARTA Atenção, trabalhadores! Não acreditem nos jornais oficiais. A verdade é que mais de trezentos cortiços já foram demolidos e a cada dia um novo é ameaçado. Se todos os cortiços desaparecerem, onde nós trabalhadores iremos morar?

Higiene | 027



028 | Higiene

PEDRO Muchas gracias por cumplir mi parte. Creo que si estas personas apañaran tus palabras, podrán tecer una nueva mañana que mejore la vida de todos los trabajadores. Como puderam atirar? Era solo una barrera para impedir la demolición de un cortijo más. Había mujeres y niños... Pero nada, ni lares, ni cuerpos, nada más tiene garantía del punto de vista del orden. (vendo a NOIVA AMARELA) Madre? Yo no creo. Es la Madre santísima? Jamás imaginé encontrarla a esta hora. Pasé toda mi puta vida a luchar, y a insultar el pelotudo de tu hijo, y ahora es ella que... Que linda. Madre no te pido perdón, si estás acá es porque me perdonaste. Pero siempre escuché que intercedes por los pecadores, "...ahora y en la hora de la muerte." Entonces, pienso que te puedo hacer un pedido. Por favor Madre, reduzca la mierda de la jornada de trabajo, que no ha más quem possa. (para o leitor) Y reduzca el peso de mi amigo que está allí y de sus compañeros. El mundo necesita de personas como él, dispuestas a ayudar. Haga que un día los trabajadores lleguen al poder, para terminar con el sufrimiento de este pueblo. Pedí por todos, creo que puedo pedir por mí. Rogai por mí Madre. Rogai por "(nome do leitor da carta)". Rogai por Helena, toma compañera. (entrega-lhe uma barra de ferro) Cumpla mi parte que ya no puedo más. Quieren nos abater como animales. Ernesto, Juan, Pablo, Simon, Inácio, Hugo, Estela, Vitor, Maria, Cabel... (sai)

HELENA Animais, não! Somos 644 seres humanos: 210 homens, 180 mulheres, 144 velhos e 110 crianças. Trabalhadores sem pão e, daqui a pouco, sem teto! Vamos, pois sendo máquinas, não podemos parar. Meu nome? Helena Wolski, sim senhor. Polônia. E a senhora? (para uma mulher da platéia) Neste país sou operária das sete da manhã até às dez horas da noite. No resto das horas, mulher. Vítima de cinco abortos. A árvore que não dá frutos é chamada de estéril, mas quem estragou o solo?²³

GIUSEPPE (avisa que o tempo acabou) Signora Wolski!

EUSTÁQUIO (ergue uma de suas facas para o alto)

NOIVA AMARELA (é acomodada dentro da carroça como uma morta dentro de um caixão)

HELENA É, o tempo acabou. Vamos abrir contagem: 10, 9, 8, 7, quando adoecemos, o médico que bate à nossa porta é a polícia, 6, 5, 4...

HELENA E MUNDO (voltam) ...3, 2, 1!

EUSTÁQUIO (a cada número, risca sua faca no chão e começa a puxar lentamente a carroça)

MUNDO *Rato, rato, rato
Porque motivo tu roeste meu baú?
Rato, rato, rato
Audacioso e malfazejo gabiru.
Rato, rato, rato
Eu hei de ver ainda o teu dia final
A ratoeira te persiga e consiga,
Satisfazer meu ideal.
Quem te inventou?
Foi o diabo, não foi outro, podes crer.
Quem te gerou?
Foi uma sogra pouco antes de morrer!
Quem te criou?
Foi a vingança, penso eu
Rato, rato, rato, rato...²⁴*

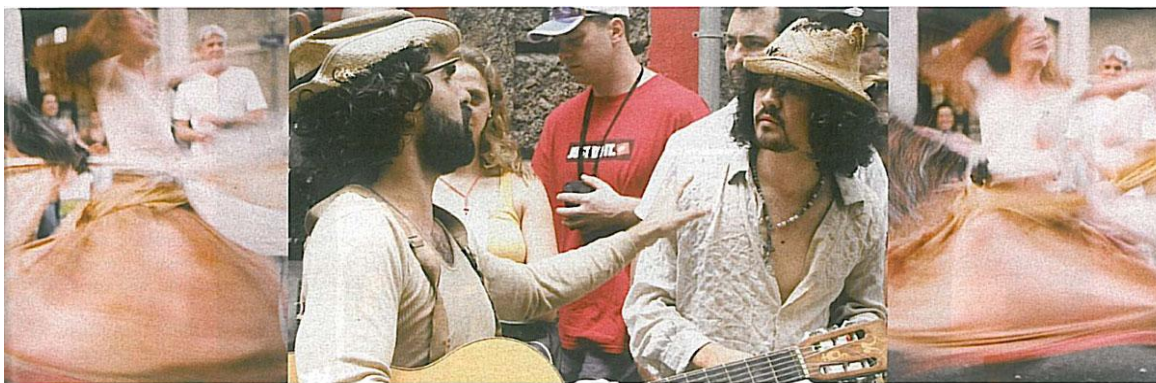
EUSTÁQUIO (sai)



MUNDO Vamo ter que se uni aqui, povario, que o Cordão dos Hingienista quer lançar esta marchinha contra o nosso companheiro rato nas nova avenida! Mas esses doutô não entendem que Carnaval é tempo de inversão, de revolta admitida, que conjura os medos e exalta a folia!²⁵ Por isso agora vou convocar todo mundo pra me ajuda a melhorar a caligrafia dessa marcha. Vamos dá um rabo de arraia nas otoridades para eles vê a nossa festa de ponta-cabeça! Vamo agora botar os rato pra cantar!
*Rato, rato, rato
Porque motivo eles te escondem no baú?
Rato, rato, rato
Estandarte da América do Sul.
Rato, rato, rato
Eu hei de ver o teu dia triunfal
A ratoeira que enguiça e consiga
Te libertar pro Carnaval.*

(FLAUSINA e MARIA JOÃO voltam e cantam junto com MUNDO e GIUSEPPE)

*Quem te inventou?
Foi o progresso, não foi outro, podes crer
Quem te gerou?
A monarquia pouco antes de morrer
Quem te criou?
Foi a ganância, penso eu
Rato, rato, rato, rato
O camarada dos plebeus
Quando a ratoeira enferrujar
Saia da toca e invada as ruas
A cantar, nosso clamor.
Rato querido, bem-amado, roedor
Rato amigo, me livrai deste horror
Propaga pelo mundo o teu qüim-qüim,
No dia da minha morte
por favor chores por mim
Vou provar-te que o mal
É a ordem e o progresso
Da bandeira nacional²⁶*



MUNDO Isso, meu povo, vamo ajuntando todo mundo! Bem junto, que é pra misturar os cheiros num cheiro só. Vamo dar o gosto pra essa rua, de senti uma vez mais o triunfo e a glória do nosso cordão!

MANUEL (entra carregando um violão) Péra aí! Péra aí! Que agora chegou a minha vez! (dá um primeiro acorde) Aiiiii!

GIUSEPPE Mas que é isso, tá doente?

MUNDO (começa a bater o pandeiro)

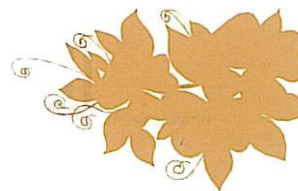
MANUEL Homem, isto aqui não se tem batuques! Isto é um fado! (inicia novamente, cantando)
*Eu quero que o que o meu caixão,
tenha uma forma bizarra...
A forma de um coração
A forma de uma guitarra...²⁷*

GIUSEPPE Mas que é isso? Caixon, caixon no meio do cordão carnavalesco? Santo Dio! Faz alguma coisa, Signore Mondo! Isso, batuca, vai!

FLAUSINA, MARIA JOÃO, MUNDO e GIUSEPPE (incitam a platéia a bater e a dançar)

MANUEL Parem com isso! Que falta de respeito!

MANUEL (dirige-se a uma mulher da platéia) A senhora não tem vergonhas? Sabe o que parecem? Uns macacos a bater! (para **GIUSEPPE**) E quer saber? Quer saber? Vai cagar ao sol pra ver se te aquece o cu! (sai)



Hygiene | 031

MUNDO Atenção, povario! Vamo fazer que nem moça donzela e abri o meio com muito cuidado, que é pro Mundão poder entrar! Quem quiser se indo a hora é agora, que depois que o cordão fechar quem tá fora num entra e quem tá dentro num sai! Sei muito bem que colado às frincha dessas janela, tem muita orelha cheia de cera que num tem coragem de vir aqui fora pra gozar o nosso carnaval. Já vou avisando, os de ouvido com tímpano fino, que os tape ou fuja, que comigo seis é nove e o trunfo é paus! Mas, antes, quem tem fé faz força, quem num tem cala a boca e respeita; que eu vou fazer um pedido aqui pro nosso Senhor Jesus Cristo, pra que se ele puder atrasar um pouco o andamento lá do Cordão dos Hingienista, ninguém vai achar ruim não! Tá entregue!

NOIVA AMARELA (é colocada em cima de uma cadeira presa na parte de cima da carroça e é posicionada como uma portandarte de cordão carnavalesco)

MUNDO Quero oferecer esse momento pras coisa mais linda desse mundo, que são essas muiê tudo, graças a Deus, à noivinha e, em especial, pras minhas três florzinhas, Aurora, Vera e Noêmia. E nada melhor que mandar essa música, feita por uma mulher também, meio da pá virada, que vive aqui pelos terreiros.

GIUSEPPE Andiamo, signore Mondo, que o tempo é curto!

MUNDO Calma, que agora tem que falar, ô italiano, as música agora tudo tem dono, tudo tem nome e sobrenome. Pra mim, tanto faz. Pra mim, samba e mulher é que nem passarinho, é de quem pegar!

EUSTÁQUIO (entra e pega o pandeiro)

TODOS *Ô abre-alas
Que eu quero passar
Ô abre-alas*



*Que eu quero passar
Eu sou da Lira
Não posso negar
Eu sou da Lira
Não posso negar²⁸*

(o cordão é formado e sai pelas ruas cantando e, no fim da evolução forma-se uma grande roda)

FLAUSINA (com seu pano começa a dançar com uma mulher da platéia enquanto)

GIUSEPPE (distribui o jornal **A CAUSA**)²⁹

MARIA JOÃO (chega esbaforida e acaba com a música) Pára! Pára! O tempo acabou. Eles chegaram!

NOIVA AMARELA (tapa os ouvidos)

Hygiene | 033

HIGIENIZADOR (aparece e conduz o público até a frente do cortiço. Tira a máscara) Era o dia (diz o dia e o mês exato daquela apresentação) de 1899, por volta das quatro horas da tarde, quando muita gente começou a se aglomerar diante da estalagem. Tratava-se da entrada principal do Cortiço Nossa Senhora do Bom Jesus de Braga, o mais célebre cortiço do período. Naquela tarde, depois de várias intervenções da Inspetoria Geral de Higiene, era difícil calcular o número exato de moradores que ainda ali residiam. A maioria dos seus quatro mil habitantes saiu antes da entrada final da polícia. Nas mãos, carregavam pedaços de madeira do próprio cortiço, que seriam as bases de suas novas casas, agora construídas ao pé do morro, longe do centro da cidade. Um grupo de moradores, de número indeterminado, decidiu ficar dentro da estalagem. Não se sabe se por resistência, por medo ou por falta de opção. O que se sabe é que aquelas pessoas que se aglomeravam diante da estalagem testemunharam o fim do último grande cortiço do centro da cidade. Sobre o destino dos seus habitantes, apenas uma única coisa ficou evidente: é que aqueles poucos muitos moradores, não lutavam contra a Higiene, lutavam contra a História. (recoloca a máscara e conduz o público até a parte interna)³⁰



034 | Higiene



Histórico de Higiene

Estreno: 12 de marzo de 2005

Número de presentaciones: 91 (hasta el 01/01/2008)

Presentaciones

Brasil: 11 ciudades

Festivales

Mostra de Teatro Contemporâneo – Festival de Teatro de Curitiba (PR)

FILO – Festival Internacional de Londrina (PR)

Semana Luis Antônio Martinez Correa – Araraquara (SP)

3ª Mostra Extrema de Teatro (MG)

Riocenacontemporânea – Rio de Janeiro (RJ)

Premios

Prêmio Qualidade Brasil – Hygiene mejor Obra/Drama, 2005

Indicaciones

Prêmio Bravo! Prime de Cultura, Hygiene indicado como uno de los tres mejores espectáculos del año, 2005

Prêmio Shell de Teatro 2005, indicado en la *Categoría Especial* por la intervención artística en la Vila Operária Maria Zélia.

Crédito de las fotos de Hygiene

Adalberto Lima: pág. 11, 23, 28, 29 (arriba), 30 (izquierda), 33

Caetano Gotardo: pág. 22, 29 (abajo),

Nilton Knabben: pág. 30 (derecha)

Regina Acutu: pág. 34