



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Trabalho de Projeto

**Lucidez: a criação do espetáculo a partir do novo teatro
documentário**

Gheysla Auxiliadora Nascimento

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga

Évora 2022



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Trabalho de Projeto

**Lucidez: a criação do espetáculo a partir do novo teatro
documentário**

Gheysla Auxiliadora Nascimento

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga

Évora 2022



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Beatriz Cantinho (Universidade de Évora)

Vogais | Christine Mathilde Thérèse Zurbach (Universidade de Évora) (Arguente)
Isabel Maria Bezelga (Universidade de Évora) (Orientador)

Lucidez: a criação do espetáculo a partir do teatro novo documentário

Resumo

Este relatório analisa e discute o processo de criação do espetáculo *Lucidez*, no âmbito do mestrado em teatro, na universidade de Évora. Baseando-me em história familiar na cidade de Barbacena – MG, no Brasil, onde ocorriam internações psiquiátricas indevidas e sem fundamentação ou diagnóstico adequado, se relaciona ao período denominado “Holocausto Brasileiro” (Arbex, 2013). Foi feita uma parte de contextualização onde tento situar o leitor a respeito da situação do campo Teatro documentário (Soler, 2009). A partir das minhas vivências profissionais como atriz e da revisão de literatura que acompanhou a criação do espetáculo, propus uma forma singular de criação para as cenas utilizando as fontes documentais encontradas, acompanhadas das referências externas. Uma maneira de escolher e organizar os documentos e usá-los como ponto de convergência de diversas referências.

Palavras-chave: Teatro. Teatro Documentário. Holocausto Brasileiro. Barbacena. Criação.

Lucidez: the creation of the show from the new documentary theater

Abstract

This report analyzes and discusses the creation process of the show *Lucidez*, within the scope of the master's degree in theater, at Évora University. Based on family history in the city of Barbacena – MG, Brazil, where undue psychiatric hospitalizations occurred and without proper foundation or diagnosis, it relates to the period called “Brazilian Holocaust” (Arbex, 2013). A contextualization part was made where I try to situate the reader about the situation of the Documentary Theater field (Soler, 2009). Based on my professional experiences as an actress and the literature review that accompanied the creation of the show, I proposed a unique way of creating the scenes using the documentary sources found, accompanied by external references. A way to choose and organize documents and use them as a point of convergence for different references.

Keywords: Theater. Documentary Theater. Brazilian Holocaust. Barbacena. Creation.

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo I.....	12
I.1 Teatro Documentário.....	13
I. 2 O “Holocausto Brasileiro”.....	15
Capítulo II.....	18
II.1 Processo de criação do espetáculo Lucidez.....	18
II.2.1 Infância.....	27
II.2.2 Fábrica.....	33
II.2.3 Internação.....	38
II.2.4 Tratamento.....	48
II.2.5 Solitária.....	53
II.2.6 Abóbora.....	55
II.2.7 Epílogo.....	61
Conclusão.....	62
Referencias Bibliográficas:.....	64
Referencias Audiovisuais:.....	65
Anexos:.....	68
Texto Lucidez.....	68
Cena 1: Infância.....	68
Cena 2: Fábrica.....	69
Cena 3: Internação.....	71
Cena 4: Tratamento.....	75
Cena 5: Solitária.....	78
Cena 6 – Abóbora – A vingança de Iansã.....	79
Epílogo.....	79
Imagens.....	81
Cartaz da peça.....	81
Folha de Sala Frente.....	82
Folha de Sala Dentro.....	82
Carteira de Trabalho Lucy.....	82

Lista de Figuras

Figura 1: Lucy e seus irmãos (s/d, arquivo pessoal).....	28
Figura 2: Cena da infância (Filmagem Rogério Almeida).....	30
Figura 3: Final da cena da infância.....	32
Figura 4: Cena da fábrica.....	37
Figura 5: Início da cena da internação.....	41
Figura 6: Troca de figurino (cena da internação).....	44
Figura 7: Cena da internação (Azulão).....	45
Figura 8: Imagens do documentário "Em Nome da Razão".....	47
Figura 9: Imagens do documentário "Em Nome da Razão".....	47
Figura 10: Cena do tratamento.....	52
Figura 11: Imagem da Orixá Iansã criada pelo pintor Caribé.....	58
Figura 12: Cena da abóbora.....	60

Agradecimentos:

Agradeço primeiramente ao Caio, meu marido e companheiro de trabalho, meu “bilhetinho premiado” que topou a aventura de mudar de país comigo em meio a uma pandemia. Meu porto, meu barco e meu mar.

A Isabel Bezelga que aponta a direção e apoia no caminho, que é muito mais que uma orientadora, é uma grande amiga que encontrei nas terras de cá.

A querida Anna França e a sua maravilhosa família que me recebeu sempre com todo amor.

A minha irmã, Jéssica, apoio incondicional, minha maior saudade.

Aos que, de alguma forma, estiveram comigo durante a montagem do espetáculo: Ana Luena, Malvada Associação Artística, Beatriz Cantinho, Ana Tamen, Talles Ramon, Maria Vianini, Angélica Andrade, Rogério Almeida, Thaís Coimbra e em especial a Fabrízio Canifa e Renato Machado que generosamente fizeram a luz do espetáculo.

Ao Teatro da Pedra, terra fértil em que cresci, onde aprendi a ser artista e para onde sempre volto meu olhar e meu pensamento.

Aos autores e artistas presentes em minha pesquisa, em especial Daniela Arbex.

Aos professores e colegas do mestrado.

A todos que assistiram ao espetáculo.

Dedicado a minha mãe, Lucy, meu Passarinho. Obrigada pela coragem de compartilhar sua história.

Introdução

Durante toda a minha infância, sempre existiu uma história na minha família que não se podia falar. Minha mãe, quando jovem, tinha sido mandada para um hospício. Era um assunto delicado e falar sobre isso me parecia estranho. Nunca nos foi, de facto, proibido tocar neste assunto mas parecia que existia algum tipo de combinado subjetivo entre nós (minha irmã, meu pai e eu). Quando minha mãe entrava nesse assunto, ouvíamos e não perguntávamos nada. Existia uma vergonha muito grande ao redor desta história. Sempre foi muito nebuloso e obscuro falar disto.

O que eu sabia era o seguinte: aos 17 ou 18 anos, minha mãe foi levada a força para Barbacena¹, onde permaneceu alguns meses internada em um hospital psiquiátrico. Depois deste período, ela foi retirada de lá pela sua mãe, a minha avó. Nunca saberei de facto o que se passou naquele lugar. Porém, sempre soube que havia influenciado, pelo resto da vida, a minha mãe e respectivamente, quem sou eu. A história de minha mãe não é uma exceção. Barbacena, cidade para onde ela foi mandada, estava localizada no famoso Corredor da loucura, formado por Barbacena, Juiz de Fora e Belo Horizonte. Dezenove dos vinte e cinco hospitais psiquiátricos que existiram em Minas Gerais até a década de 1980 estavam localizados nestas três cidades. Estudos do setor psiquiátrico mineiro revelaram que, em 1979 (provável ano da internação de minha mãe) aconteciam quase sete internações para cada grupo de mil habitantes do estado. Na cidade de Barbacena havia 8 hospitais psiquiátricos funcionando naquela época, onde o mais famoso dos hospitais, o *Hospital Colônia*, operou durante quase todo o século XX e pelas condições nas quais encontravam-se os pacientes, foi chamado de *Holocausto Brasileiro*² (Arbex, 2013).

1 Cidade do interior de Minas Gerais, popularmente chamada de “A cidade dos loucos”

2 Título do livro de Daniela Arbex no qual a autora narra a história do hospital Colônia através dos depoimentos de ex-internos e pessoas que trabalharam nele.

Em 2012, quando eu morava na cidade de Belo Horizonte e cursava a graduação em Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais, em uma ocasião assisti ao espetáculo *As Rosas do Jardim de Zula* da Cia. Zula³. A peça contava a história de uma mulher com a vida muito conturbada. Depois de ter assistido este espetáculo, eu conversei com uma das atrizes, Talita Braga, e ela então me contou que se tratava de uma história real e autobiográfica. A mulher retratada na peça era sua mãe. Aquilo me intrigou. Eu entendia porque as pessoas contavam histórias das quais se orgulhavam: dos avôs que foram para a guerra; das famílias que atravessaram o mar em busca de uma vida melhor. Porém, porque contar uma história triste e constrangedora? Eu perguntei para Talita: porque decidiu contar aquela história? Então ela me respondeu: por que não contar? Minha mãe é uma personagem maravilhosa. Eu não poderia perder a oportunidade de contar uma história assim.

A fala de Talita me virou do “avesso”. Fez-me refletir e pensar que eu realmente precisava contar aquela história, a história da minha mãe. Mas não sabia como. A partir desta ocasião, guardei a ideia e decidi que contaria a história. Mas não sabia o momento, não sabia quando estaria pronta. E o mais importante, não sabia quando minha mãe estaria pronta para relembrar o passado.

Em 2019, quando ingressei no mestrado na Universidade de Évora, já sabia que meu trabalho final seria um espetáculo solo. Durante o Laboratório prático do mestrado, realizado com a Professora Isabel Bezelga, algo me despertou o desejo de fazer um trabalho ligado a minha história e a história da minha família. Então decidi o seguinte: vou usar como ponto de partida para o meu trabalho final aquela história guardada há tanto tempo.

No quadro do Mestrado optei pela realização de Trabalho de projecto, através da execução de pesquisa prática na criação do espectáculo de natureza autoral inédita *Lucidez*, que foi apresentado publicamente em julho de 2021 na Universidade de Évora. Busquei inspiração no Teatro documentário que é uma forma de se fazer teatro usando documentos e

3 Companhia teatral de Belo Horizonte, Minas Gerais, dedicada ao teatro documentário.

fontes autênticas (Pavis, 1996). Tendo como base os depoimentos gravados pela minha mãe (que também podem ser considerados fontes documentais), assim como fotografias antigas, o documentário *Em nome da razão*, de Heuvécio Ratton, o livro *Holocausto Brasileiro* de Daniela Arbex, além de outros materiais relacionados ao Holocausto Brasileiro, o depoimento de M.V., amiga de minha mãe que esteve com ela durante o processo de internação e materiais de diversas fontes que recolhi durante o processo.

O presente relatório pretende dar conta da realização deste projecto, trazendo para a pesquisa as problematizações conceptuais que se impunham ao longo da criação, assim como a compreensão e discussão em torno dos focos temáticos que a sustentavam e os pressupostos dos métodos que a embasavam. Apresenta-se dividido em 2 partes que, embora de natureza específica, dialogam permanentemente uma com a outra. Na primeira, designada como Cap I, realizo o enquadramento e problematização que foi dividido em 2 pontos. Assim, no primeiro ponto busquei a contextualização do que é o teatro documentário, trazendo referências de Brasil e Portugal. No segundo ponto reflito sobre o que foi o holocausto brasileiro (Arbex, 2013), como funcionava a “indústria da loucura” na cidade de Barbacena. Na 2ª parte do trabalho, Cap II, centro a reflexão em torno da criação, iniciando com a apresentação das opções metodológicas adaptadas ao processo desenvolvido, fases do processo, coleta dos materiais, construção dramaturgica do espectáculo e sua organização, detalhamento das opções artísticas tomadas no processo de criação do espectáculo e sua apresentação pública. Termina com a apresentação de considerações finais, referências bibliográficas e anexos.

Escolho escrevê-lo em primeira pessoa, para que fique claro, que tudo que está contido aqui é um ponto de vista, assim como tudo o que está dentro da peça.

Capítulo I

Até a uma certa altura da minha investigação eu não sabia que ia utilizar o teatro documentário como hipótese. Eu havia pensado que seria algo mais no sentido da autobiografia. Porém, durante as pesquisas descobri que o teatro documentário me servia para subsidiar o que eu estava fazendo, dentro da construção da peça, e que poderia, certamente, ser a fonte teórica a ser aplicada.

O teatro documentário me ajudaria a lidar com os materiais com os quais eu estava trabalhando, principalmente no sentido da identificação das fontes e dos documentos. A partir disso busquei obras de pessoas que tinham feito coisas parecidas com o que eu queria fazer e a única coisa que eu tinha encontrado até então, que se aproximava do que eu queria fazer, era *As Rosas no Jardim de Zula*, como já mencionei acima. Após isso, em conversa com minha orientadora Isabel, eu entendi que esse espetáculo podia ser um espetáculo de teatro documentário, porque eu estava usando documentos para criar o roteiro, para criar a peça.

Parti para a exploração da bibliografia, a procurar pessoas que pesquisavam teatro documentário, e encontrei a Joana Craveiro, o grupo Mungunzá, encontrei muita coisa que me apontou uma direção de como trabalhar com aqueles materiais. Para Soler (2009), o teatro documentário não é um gênero, mas um campo para a criação teatral.

Na língua portuguesa, a palavra campo remete a um vasto espaço sem uma fronteira visivelmente delimitada. Ao entrar em um campo, caminha-se, localiza-se, posiciona-se e, ao atribuir-lhe sentido, transforma-o em lugar. Da mesma forma, quando se pensa em um campo de conhecimento, pressupõe-se que não se trate de uma área com rígidos contornos, permeada de definições, mas de uma possibilidade de lugar destinado à reflexão. (Soler, 2013 p. 130)

A única coisa que define o teatro documentário é que ele usa documentos para a sua criação e o uso dos documentos, sejam eles livros, fotografias, documentos pessoais e arquivos fonográficos, que servem para a elaboração teatral. Mas como isso pode ser feito?

Como transformar o desejo de contar uma história em um espetáculo e com esse tipo de abordagem teórica?

I.1 Teatro Documentário

Em seu *Dicionário do Teatro*, Pavis diz que teatro documentário é o “teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (Pavis, 1996, p. 387). Considero o termo teatro documentário como um termo guarda-chuva⁴, por abrigar muitas formas de fazer teatro que usam documentos e fontes autênticas. Também são encontradas outras denominações como *Biodrama* de Vivi Tellas (2002), o *Teatro Jornal* de Augusto Boal (1975), *Drama documentário* de Janaína Leite (2012), o documentário de ficção de Daniele Avila Small (2017), o *Teatro do real* de Joana Craveiro (2021), entre outros. O que estes termos têm em comum é o uso de factos e documentos reais para a construção do espetáculo e estes elementos estarem presentes de forma consciente dentro da obra.

Marcelo Soler (2015) escolhe o termo “campo do teatro documentário”. Ele diz que este tipo de teatro não é um gênero teatral, um espetáculo de teatro documentário pode ser uma comédia, um drama, uma peça épica, entre outros. Ele também afirma que para um teatro poder ser considerado documentário, deve-se ter alguns elementos como o uso de documentos na encenação e no texto e, mais importante do que isso, deve estar presente a intenção do artista em documentar e a ciência dos espectadores de que estão assistindo a um documentário cênico. “O que torna um discurso histórico ou artístico é, também, a intenção de quem o constrói e a consciência de quem o recebe.” (Soler *apud* Santos, 2013, p. 45).

Historicamente o Teatro documentário surge em 1925 com o diretor de cinema e encenador Erwin Piscator. Nascido na Alemanha em 1893, Piscator foi levado para a guerra em 1914 pelo exército de seu país e, desde então, teve a sua visão da função da arte

4 Termo que abarca em si outros termos.

modificada. Seu primeiro drama documentário foi *Apesar de Tudo!* (Piscator, 1968). Onde fez uso de documentos em cena para discutir assuntos sociais e políticos de sua época.

No Brasil, embora a prática do Teatro documentário exista desde Augusto Boal, a sua abordagem no meio científico é relativamente jovem. Até 2010, o livro *Teatro Documentário – A Pedagogia da Não Ficção*, de Marcelo Soler (2010), diretor da Companhia Paulista Teatro Documentário, era o único que apresentava um estudo sobre o tema. Apesar disto, ele tem ganhado destaque cada vez mais na cena contemporânea no país, através de múltiplos espectáculos. Alguns exemplos de espectáculos que assisti (seja ao vivo ou online) são: *Luis Antonio – Gabriela*, da Cia. Mungunzá de Teatro de São Paulo; *1961-2013*, da ZAP 18 de Belo Horizonte; *As rosas do jardim de Zula e Mama*, da Cia. Zula, também de Belo Horizonte; o espetáculo *Festa de separação*, de Janaína Leite e *Há mais futuro que passado* de Daniele Avila Small. Estes influenciaram minha pesquisa, quer seja pela linguagem utilizada, quer seja pela maneira que os criadores encenam suas histórias.

Em Portugal o teatro documentário ganha espaço depois do 25 de Abril, a reabertura política trouxe a possibilidade de uma arte mais livre, que poderia discutir as questões de seu tempo.

Há muito que o teatro português se interessa pelo documento e o tratamento de materiais não dramáticos. Pelo menos desde os anos 80/90 com o pós-25 de Abril. Júlio Martín da Fonseca, ator, encenador e investigador, refere que embora já se usassem documentos, não se chamava a essa prática teatro documental. Rui identifica o período em que a tróica chegou a Portugal como o momento em que se começou a falar, no nosso país, de teatro documental. “Lá está, também um momento em que o real nos era muito austero, muito violento. E o Ricardo Correia, o André Amálio, a Joana Craveiro, assim os mais notáveis praticantes deste teatro adjetivado como documental, começaram a trabalhar nesse período reagindo à agressividade do real recuando para o teatro e dando-lhe outro entendimento.” (Monteiro, 2020)

Assim como em todos os outros lugares do mundo, o Teatro documentário em Portugal se desenvolveu muito ligado a questões políticas e sociais. Joana Craveiro actriz, encenadora, professora e dramaturga portuguesa, nascida em 1974, quando perguntada sobre o quanto a redemocratização influencia seu trabalho, diz:

Eu nasci numa geração cujos pais eram politizados e isso marcou-me desde o meu nascimento. Cresci numa casa onde se discutia política a toda hora. Portanto acho que sim, que marca o meu trabalho [...] Quando eu andava na escola tudo isso, as marcas da politização eram muito constantes e eram muito claras (Craveiro, entrevista 2021)

Joana é criadora do Teatro do Vestido, importante companhia teatral do país, cujo trabalho me influenciou muito na criação de *Lucidez*, sobretudo os espetáculos *Labor* e *Chegadas*. Ela diz que:

“Mais do que ‘teatro documental’ fala-se hoje de ‘teatros do real’, precisamente porque se compreende que a questão da ‘verdade’ é em si também subjetiva. O que é a verdade de um facto histórico, afinal? O que ficou registado? Mas quem o registou e com que finalidade e apoiando-se em que documentos?” (Monteiro, 2020)

Para Soler (2013), os documentos utilizados no Teatro documentário podem ser diferenciados em quatro categorias. Na 1^a os dados textuais são utilizados como documentos históricos escritos: transcrições de depoimentos, transcrições de entrevistas e dados estatísticos. Na 2^a são convocados dados sonoros como sons, ruídos e vozes dos ambientes documentados, entrevistas ou documentos gravados. A 3^a categoria recorre a dados imagéticos como fotos em papel e/ou projetadas e imagens de vídeo. E finalmente na 4^a dados plásticos e materialidades que estão relacionados à utilização de objetos dos documentados como roupas, sapatos, joias, brinquedos etc.

I. 2 O “Holocausto Brasileiro”

Barbacena é a cidade dos “doidos”! Cresci ouvindo esta frase. Esta é a fama da cidade localizada a 60 quilômetros de São João del-Rei, esta última a cidade na qual nasci. Eu só fui entender aquela alcunha e ter consciência do que havia acontecido na pequena cidade de Minas Gerais muitos anos depois.

Tudo começa em 1903 com a construção do Hospital Colônia de Barbacena. “O hospício foi construído na cidade como prêmio de consolação, após perder a disputa com

Belo Horizonte para ser a capital de Minas” (Arbex, 2013). Ele foi adaptado para funcionar na antiga Fazenda da Caveira⁵, primeiramente como um sanatório para tuberculosos e em seguida como hospital psiquiátrico.

O hospital foi projetado para ter, inicialmente, cerca de 200 leitos mas operando muito acima de sua capacidade, contando com em média 5 mil pacientes por internação na década de 1950. Há um relato, do Doutor Jairo Toledo, que em um único dia, dezessete pacientes vieram a morrer durante a madrugada, vítimas do intenso frio.

Enquanto o plano do Hospital Colônia era primariamente atender a pessoas com sofrimento mental, o local acabou por tornar-se um campo de extermínio para aqueles que não se adequavam aos padrões normativos da época. Cerca de 70% dos pacientes do Colônia não possuíam diagnóstico de transtorno psiquiátrico algum (Arbex, 2013). A instituição possuía dezesseis pavilhões independentes, cada um com função específica:

Os homens eram encaminhados para o Departamento B, e os que tinham condição de trabalhar iam para o pavilhão Milton Campos, onde, em razão dos pequenos dormitórios, ficavam amontoados, sendo obrigados a juntar as camas para que nem todos dormissem no chão. As mulheres andavam em silêncio na direção do Departamento A, conhecido como Assistência. (Arbex, 2013, p. 26)

A realidade do hospital Colônia se espalhou pela cidade de Barbacena e mais tarde, por todo estado de Minas Gerais.

O município se ressentiu até hoje da pecha do seu hospício, mas o comércio da loucura, que mais tarde despertou a gana das clínicas particulares, viabilizou o modelo de cidade que Barbacena se tornou. Dezenove dos vinte e cinco hospitais psiquiátricos existentes em Minas até a década de 1980 estavam localizados no famoso corredor da loucura formado por Barbacena, Juiz de Fora e Belo Horizonte. Nesse período, as três cidades concentravam 80% dos leitos da saúde mental no Estado. Parâmetros da Organização Mundial da Saúde estabeleciam como referência três internações para cada mil beneficiários no país. Mas estudos do setor psiquiátrico mineiro revelaram quase sete internações para cada grupo de mil, em 1979. Em 1981, o número era superior a cinco. A cada duas consultas e meia, uma pessoa era hospitalizada nas Gerais. (Arbex, 2013, 28)

5 Fazenda que pertenceu a Joaquim Silvério dos Reis, traidor de Tiradentes.

Em 1961, o fotógrafo Luiz Alfredo e o repórter José Franco da revista O Cruzeiro, mostraram pela primeira vez a rotina do hospício, o título da matéria era: “A sucursal do inferno”. O ano de 1979 é um marco para a instituição, neste ano repórter Hiram Firmino e a fotógrafa Jane Faria publicaram a reportagem “Os porões da loucura”, no jornal Estado de Minas e o cineasta Helvécio Rattton realizou o documentário “Em nome da razão”, que mais tarde tornar-se-ia um símbolo da luta antimanicomial. Neste ano também o psiquiatra italiano Franco Basaglia, visitou o Colônia em 1979 e comparou o local a um campo de concentração nazista, exigindo seu fechamento imediato. No entanto, o encerramento das atividades do Colônia só ocorreria anos mais tarde, durante a década de 1980 quando a reforma psiquiátrica ganhou força no Brasil. Em 2013 a Jornalista Daniela Arbex lançou o Livro “Holocausto brasileiro” retratando a história do maior Hospital Psiquiátrico do Brasil através do depoimento de ex-funcionários, ex-pacientes e pessoas ligadas diretamente ao seu dia a dia.

Capítulo II

Nesta parte do trabalho apresento e analiso as opções metodológicas da construção do espetáculo: trabalho de campo, o faseamento do trabalho, as opções tomadas no sentido dramaturgico, encenação e organização das cenas.

II.1 Processo de criação do espetáculo *Lucidez*

Dou início aqui a análise e reflexão sobre o processo de criação do espetáculo *Lucidez*. Não reservo espaços separados para o trabalho de atriz, dramaturga, encenadora ou pesquisadora. Todas estas coisas estão juntas, dialogando com o processo, na ordem que aconteceu.

O primeiro passo para a construção do espetáculo consistiu em trabalho de campo com levantamento dos documentos. Antes mesmo da recolha do depoimento de minha mãe, decidi ir até Barbacena, à procura de informações sobre sua internação. Minha visita aconteceu no dia 11 de fevereiro de 2020, era uma terça-feira chuvosa, Caio, meu marido, que naquele dia tinha uma aula em Barbacena me deixou na porta de entrada do que havia sido o hospital Colônia. Fui entrando, caminhando pelos prédios que hoje, abrigam repartições publicas, mas que no passado abrigaram milhares de indigentes, vítimas de uma sociedade higienista que segregava todos os que não se encaixavam em seus padrões. Parei em frente a um pequeno prédio em estilo enxaimel⁶, era o Museu da Loucura. Fundado em 1996 com a intenção de homenagear e preservar a memória dos que perderam suas vidas dentro do Colônia, em seu acervo encontram-se objetos de uso médico, roupas e objetos pessoais dos pacientes, fotos, registros em áudio, documentos da época... Durante a visita algumas coisas me chamaram mais atenção, como uma pequena sala em que estão expostos instrumentos usados para lobotomia - entre eles um picador de gelo, os cadernos em que

6 Estilo de construção alemã.

registravam a venda de corpos para universidades, e uma projeção de vídeo com as frases “Você gosta de Deus? Nós somos Deus”. Tirei muitas fotos do acervo e conversei com os funcionários, expliquei que estava fazendo uma pesquisa de mestrado e que buscava informações sobre a internação de minha mãe naquela instituição. O funcionário, naquela ocasião, realizou uma pesquisa rápida nos arquivos e não encontrou nada sobre a tal internação. Ele disse-me que só estavam disponíveis os arquivos até 1979. Na ocasião eu não sabia em que ano, exatamente, havia acontecido a internação que buscava. Ele aconselhou-me dizendo que eu deveria ir até o departamento de registros – onde ficavam outros arquivos sobre as internações – para tentar encontrar alguma coisa. Me dirigi até lá no mesmo dia, caminhei embaixo daquela chuva de final de verão que inundava Barbacena até o departamento de registros, pedi outra busca mas nenhum registro foi encontrado. Uma das funcionárias disse-me sobre a existência de outros hospitais psiquiátricos que funcionaram, e ainda funcionam, em Barbacena.

Em um trecho de seu depoimento, minha mãe diz: “Eu me lembro que eu cheguei nesse hospital, ‘Sanatório Barbacena’”. Em uma busca no Google não encontrei nenhuma instituição com este nome. O que encontrei mais próximo foi o “Centro hospitalar psiquiátrico de Barbacena” que faz parte da FHEMIG – Fundação Hospitalar do estado de Minas Gerais⁷. Escrevi um e-mail para este Centro Hospitalar pedindo uma busca, porém, nunca obtive resposta. No depoimento de M.V. é citado o “Hospital da Mantiqueira”. Encontrei o contato de uma instituição chamada “Clínica médica e psicológica da Mantiqueira”⁸. Escrevi um e-mail para este hospital e dentro de algumas semanas recebi uma resposta dizendo que os arquivos foram verificados e não constava a passagem da paciente Lucy pela clínica. Eu tinha a intenção de encontrar os registros e prontuários médicos que me ajudassem a entender o que havia acontecido com minha mãe mas nunca os achei. Em uma

7 <http://www.fhemig.mg.gov.br/>

8 <https://www.telelistas.net/locais/mg/barbacena/psicologo/bu-19168436/clinica+medica+e+psicologica+da+mantiqueira+em+centro>

breve conversa, Daniela Arbex me disse que o acesso a documentos desta época costuma ser muito restrito. Era preciso lidar com fato de não haver registros oficiais sobre a internação de minha mãe. Lendo o trabalho de Soler entendi que as fontes documentais podem ser diversas:

Um documento nada mais é do que uma espécie de dado não-ficcional que pode servir à encenação seja ela de caráter documentário ou não. Chamamos de dado não-ficcional qualquer tipo de fonte que se configura num testemunho registrado diretamente da realidade, ou seja, tudo que é dito, escrito ou visto que não foi construído pela imaginação de alguém no intuito de criar uma ficção. A representação não se dá no dado em si, mas no registro dele” (Soler, 2009, p.2)

Por isso, e por não ter encontrado nenhum registro oficial da internação, entendi que meu trabalho deveria ser baseado no depoimento dela, nas verdades de suas memórias. Em entrevista ao canal do YouTube *SESCTV*, Joana Craveiro separa história e memória. “A uma diferença entre história e memória, a história conta grandes narrativas, a memória conta muitas vezes o que aconteceu com as pessoas” (entrevista Joana Craveiro). Opto pelas verdades ditas por minha mãe, independente da corrosão que o tempo possa ter causado nelas. Pedi a ela que me contasse sua história, ela então disse que o faria sozinha, assim que se sentisse pronta. Minha mãe gravou os áudios do depoimento como quem escreve em seu diário.

“Eu vou começar a contar a história de quando eu estive no sanatório Barbacena e no decorrer vai ficar meio confuso. Na medida que for lembrando as coisas eu vou contando para você. Tô sozinha, sentada aqui no morro porque tá complicado gravar... Aí eu vou gravar do jeito que der para gravar...” (Depoimento de Lucy).

Assim ela começa seu depoimento. Um silêncio fez-se em mim, no momento em que terminei de ouvir seu depoimento que tinha cerca de 34 minutos de duração. Era um relato de muitas violências, de diferentes formas, duro, emocionado, revoltado. Ela trazia, no tom da voz e nas palavras, a dor de uma ferida que não havia cicatrizado, mesmo quarenta anos depois. Eu não sabia o que dizer a ela, eu não sabia o que dizer ao mundo, não sabia se conseguiria contar aquela história.

Além do depoimento, recolhi também algumas poucas fotos de minha mãe quando criança, adolescente e também sua carteira de trabalho, esses materiais me aproximavam da história, tornando-a palpável. Com a ajuda de um amigo⁹, recolhi o depoimento de M.V., amiga de infância da minha mãe, quem acompanhou-a durante todo o processo de internação. O depoimento de M.V. trouxe uma outra dimensão para a história. Ela havia acompanhado tudo aquilo, como espectadora, e esteve com minha mãe em suas consultas médicas, antes e depois da internação. Fez-lhe visitas durante a sua estadia, ficou próxima durante todo o tempo.

Em setembro de 2020 retornei a Portugal. Logo quando cheguei participei da Oficina de criação cénica da Malvada Associação Artística¹⁰, ministrada pela encenadora Ana Luena. A oficina tinha como tema Loucura – Periferia da Mente. Durante o curto período da oficina (quatro encontros) apresentei à Ana minha ideia para o trabalho final do mestrado e, a partir disto, realizei uma série de improvisações sobre o tema. Este encontro/trabalho foi muito importante para mim no que diz respeito a escolha de uma linguagem mais subjetiva e poética para a criação. Após a oficina convidei Ana Luena para trabalhar em parceria comigo, para ser encenadora do trabalho. Sempre foi minha intenção fazer como trabalho final do mestrado um projeto de criação de espetáculo mas sempre pensei em fazê-lo como atriz e ter comigo alguém que tomasse frente da encenação. Ana Luena aceitou o convite e ao mesmo tempo sugeriu que eu participasse do Laboratório de criação cénica da Malvada que aconteceria nos meses seguintes e que seria uma espécie de continuação da oficina que acabava de fazer.

Sempre conversei muito com minha orientadora Isabel Bezelga sobre a necessidade ou não de um encenador no meu trabalho. A opção pelo trabalho com a encenadora vinha mais de uma insegurança minha do que da necessidade real da presença dela no processo. Se

9 Talles Ramon, ator e professor de teatro, meu amigo de longa data.

10 Associação artística fundada em Évora pela encenadora Ana Luena e pelo fotógrafo José Miguel Soares. (<https://www.facebook.com/malvada.associacao/>).

tratando de um processo pautado sobretudo na natureza biográfica, de uma história familiar, fazia muito mais sentido que as “rédeas” do processo estivessem comigo. Estar a frente do processo confere a mim responsabilidade autoral nas escolhas realizadas. Em entrevista ao programa Ciências & Letras, Danielle Ávila Small diz: “Geralmente o ator do teatro documentário é o autor do projeto, é muito difícil você encontrar um sistema de produção de elenco que você vai selecionar um elenco para fazer uma peça de Teatro documentário, quem faz é quem pensou, e isso aparece em cena” (Small, 2017, entrevista). A relação que uma encenadora convidada teria com os documentos poderia ser muito distinta da minha, sobre a relação que os integrantes de uma montagem tem com os documentos, Soler diz:

além da intencionalidade de documentar, um dos principais pontos para entendermos o que é Teatro Documentário está na relação que os envolvidos (diretor, atores, técnicos e espectadores) têm com os dados de não-ficção, mesmo quando nos valemos também de dados ficcionais na construção discursiva. O comprometimento com a análise da realidade e a valorização dos dados de não-ficção afasta a subserviência à fábula e evidencia uma preocupação com uma ordenação discursiva segundo valores contrastivos ou explicativos que se queiram atingir. Ao pesquisar, selecionar e articular prioritariamente dados de não-ficção para construir em cena o que se deseja comunicar, evidencia-se um ponto de vista sobre o que se viu, ouviu, sentiu. (Soler, 2009 p. 03)

Neste momento vi a minha frente um dos maiores desafios não só deste trabalho mas de toda a minha carreira: Criar um espetáculo solo sendo eu atriz, dramaturga e encenadora. Entendi que o trabalho não precisa ser totalmente solitário – pude contar com ajuda de algumas pessoas, “provocadores” - como disse o professor Vitor Lemos¹¹ em uma conversa via zoom - principalmente com Caio Priori que dividiu comigo a criação musical do espetáculo e Isabel Bezelga, que além da orientação teórica era, muitas vezes, meu “Olhar de Fora”¹² na criação das cenas. Neste momento penso que foi realmente muito mais coerente trabalhar com pessoas como eles, que conheciam a história, acompanhavam minha trajetória e se afetavam com tudo isto, do que trabalhar com uma encenadora que teria um olhar

11 Professor convidado da Universidade de Évora.

12 Termo popularmente usado no teatro para designar alguém que assistiu aos ensaios e que não necessariamente é o encenador

somente artístico sobre o trabalho mas que não se afeta com o contexto. Acredito que a qualidade artística do espetáculo seria imensa ao trabalhar com Ana Luena, mas de fato, o trabalho se tornaria menos autoral.

Um desafio tão grande quanto o da encenação era o da criação dramaturgica. Soler fala da dramaturgia no teatro documentário como uma edição, o dramaturgo como o editor (2010). Sendo assim a pessoa que seleciona e organiza os documentos e escolhe o que fará parte do espetáculo ou não é o próprio dramaturgo. Elise Tuma Vieira dos Santos (2013) diz que até se chegar a um resultado final na construção de trabalho cênico documental, é preciso passar por um processo que se divide em seleção, arranjo e edição, referindo-se à escolha dos documentos a serem utilizados, à separação em tipos dos mesmos e em eliminação de materiais em excesso. Soler diz ainda que este campo prevê uma ética de trabalho, fazer um pacto com a plateia de que os fatos que ela assiste são fatos da vida e não do imaginário. Busquei esta ética na construção dramaturgica no sentido de que toda a história que está sendo contada é da minha mãe, mas dentro do espetáculo existem os depoimentos dela e de uma pessoa próxima a ela, mas também trechos do livro *Holocausto Brasileiro* e de obras da literatura que, de alguma forma, estão ligadas a história que decidi contar – mais adiante será possível entender como se deu a costura entre todos estes elementos. Nem tudo que está na peça faz parte do depoimento de minha mãe mas tudo que se encontra no espetáculo entra a partir da necessidade de contar da melhor maneira possível como tudo aconteceu.

Assumindo o papel de “editora” comecei a trabalhar sobre o depoimento de minha mãe. Decidi dividi-lo em subtítulos a partir dos temas abordados em cada parte. Eram 21 títulos, a princípio: Fábrica/ Barulho, Depressão, Tentativa de Suicídio, Abuso sexual/ Infância, “Todo mundo me chama de Louca”, Desligar-se, Internação, Solitária/ Perda da noção de tempo, Os outros, Banho de Sol/ O frio de Barbacena, Tratamento, Cláudia, as amigas, Castigo/ Ameaças/ Agressões, Medo da morte/ Ali era o inferno, Identidade/ “Eu só

queria ser eu de volta”, Abóbora/ Iansã, Eu não sou louca, As instalações do hospital, Visitas, A saída, O depois.

Nesse momento, janeiro de 2021, parti para os trabalhos práticos no espaço da arena de Évora. Devido ao confinamento, as atividades da universidade estavam suspensas e o espaço era usado praticamente só por mim. Criei, então, um mural: escrevi em papéis o nome de cada tema e os coloquei com fita cola em uma das paredes, daí eu ia colocando anotações, textos e imagens que encontrava. Assim, poderia visualizar a quantidade de materiais que tinha para cada tema.

Naturalmente alguns títulos foram se fundindo por terem temáticas próximas, outros foram desaparecendo, a medida em que eu voltava ao depoimento de minha mãe. Juntei os temas Depressão, Tentativa de Suicídio e Desligar-se em uma parte chamada Suicídio e posteriormente eles se ligaram a cena da fábrica. “Todo mundo me chama de Louca”, Internação, Os outros e Cláudia – as amigas, instalações do hospital, Banho de Sol, Castigo e Identidade juntaram-se em uma grande cena central chamada “Internação”. Solitária/ Perda da noção de tempo, Medo da morte/ Ali era o inferno, Identidade/ “Eu só queria ser eu de volta”, passaram a se chamar “Solitária”. Abóbora/ Iansã e Eu não sou louca, juntaram-se em uma cena chamada “Abóbora”. E, por fim, A saída e O depois, se chamaram “Epílogo”. Os 21 temas se tornaram 15 e posteriormente 7, que viriam a ser as seis cenas da peça mais um epílogo: Infância, Fábrica, Internação, Tratamento, Solitária, Abóbora e Epílogo. Analisarei, a partir daqui, como se deu a criação de cada uma das cenas.

Antes de explicar como se deu a montagem das cenas é preciso dizer que eu sou cofundadora de um grupo teatral chamado Teatro da Pedra e nele aprendi boa parte do que sei sobre teatro. Em seu site oficial a companhia se descreve da seguinte maneira:

O Teatro da Pedra é um grupo que treina, cria, estuda e constrói todos os dias um teatro feito coletivamente sendo referência nos estudos de corpo e movimento propostos por Rudolf Laban. Além

disso, seus atores e atrizes são pesquisadores da cena, da voz, do canto e interessados no encontro com as pessoas e com o mundo perto e longe de nós. (<https://www.teatrodapedra.org/copia-tres-ruas>)

Ser ator-pesquisador é uma das principais características dos atores do Teatro da Pedra, os espetáculos são construídos a partir dos materiais trazidos por eles. As obras do grupo são sempre grandes colchas de retalhos construídas das mais diversas referências ligadas a um tema, sendo elas ligadas ao universo teatral ou não. Um exemplo, no espetáculo *Odisseia* (último espetáculo do grupo no qual atuei) a obra de Homero é o pano de fundo da encenação mas nele estão presentes músicas de compositores da MPB¹³, músicas folclóricas da Bielorrússia, variadas referências de tragédias e mitologia grega, *hip-hop*, lutas inspiradas em *Kung-fu*, referências às bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, *Alice no país das Maravilhas*, trechos de discursos de Fidel Castro... A pluralidade de referências é tão grande que seria necessário um trabalho inteiro só para falar delas. Trago comigo o desejo de pesquisar, cruzar informações e materiais de diferentes origens mas que convergem em vários pontos. Este tipo de processo carrega características parecidas na construção proposta por Joana Craveiro, no texto abaixo Christine Zurbach fala sobre a construção do espetáculo *Chegadas*:

Para *Chegadas* foram convocados textos literários, teatrais, ou outros, sobre a diversidade do ato de «chegar» e dos sentimentos que motiva, que acrescentam ao processo de construção do texto uma complexidade que densifica a temática da peça. Fragmentos desses textos vão surgindo ao longo da peça no formato da citação ou da reminiscência, num entrosamento com os restantes documentos que, em conjunto, integram as três partes do espetáculo e permitem o desenho de quase-personagens e o esboço de uma narrativa-fábula. (Zurbach, 2018)

A partir desta ideia iniciei a montagem recolhendo materiais que convergissem com os temas de cada cena. Estabeleci que para cada um dos temas eu encontraria uma música, uma referência externa e uma imagem, além dos trechos dos depoimentos e do livro *Holocausto Brasileiro*. Não necessariamente todos estes elementos estariam presentes posteriormente na

13 Música popular brasileira

peça mas serviriam de inspiração para a criação da cena. Optei por construir cada cena individualmente, como se cada uma delas fosse um pequeno espetáculo, sem me preocupar, a priori, como elas se uniriam ao final.

II.2.1 Infância

Música: Lucy in the sky (John Lennon)

Imagem: Foto de minha mãe com os irmãos em frente a casa em que moravam na década de 1960

Referência externa: Campo Geral (Guimarães Rosa)

No seu depoimento, minha mãe não descreveu com detalhes a sua infância. Disse-me somente sobre os abusos sexuais que havia sofrido. Eu sabia que sua infância não tinha sido somente isso. Então pedi a ela que gravasse mais um áudio, falando com maiores detalhes sobre como havia sido sua infância, com seus irmãos, na casa onde moravam e o que costumavam fazer. Ela, então, gravou outro áudio.

“Eu sou a nona filha de uma família de treze irmãos”. Assim ela começa um depoimento que traz relatos sobre uma infância dura de trabalho mas também de suas brincadeiras com os irmãos. Por isso, a cena Infância foi dividida em dois momentos: um que tratasse a infância, as brincadeiras com os irmãos e a ludicidade e um outro momento sobre os abusos.

A primeira imagem que chegou até mim foi uma foto de minha mãe com seus irmãos em frente a casa onde eles moravam.

Minha mãe é a menina que está de pé em frente ao cavalo. Esta era minha imagem de inspiração para a cena inicial.



Figura 1: Lucy e seus irmãos (s/d, arquivo pessoal)

A música que escolhi foi “Lucy in the Sky with Diamonds”. Composição de John Lennon, primeiramente fazendo uma referência clara ao nome de minha mãe, Lucy, mas também pelo que diz a letra e pelo motivo que ela foi composta. Em uma entrevista John Lennon contou que compôs esta música ao ver um desenho de seu filho onde havia uma mulher voando. Há no depoimento de minha mãe um trecho que me emociona profundamente. Neste trecho ela fala da chuva e de como isto funcionava como um “respiro” na difícil rotina de trabalho.

“Uma coisa que eu gostava muito na minha infância era quando chovia[...] Quando chovia, eu lembro muito da chuva porque era quando a gente brincava mais, porque para buscar água na mina não tinha jeito, porque a mina tava suja e tinha que esperar limpar a mina, então a gente tinha mais tempo para brincar”. (Depoimento Lucy)

Como referência externa eu tinha o livro “Campo Geral”, de Guimarães Rosa. A relação descrita por minha mãe com seu irmão Dudu me lembrava a relação do protagonista do livro, Miguilim, com seu irmão, Dito.

“O meu amigo mais amigo que eu tive na minha infância foi o Dudu meu irmão[...] Eu e o Dudu nós nunca brigamos, nunca, nunca, nunca, nunca[...] a gente gostava de jogar finco, finco é um pedacinho de ferro, a nossa casa sempre foi, assim, muito pobrezinha, o chão era úmido por causa de bananeira, e quando chovia, aí era assim, um jogava um finco e cercava, aí onde o finco acertava você puxava aquele risco até no círculo que fez no meio, ali ia fechando um, fechando o outro, até fechar do outro não ter saída. E quando foi um dia, eu como sempre gostava, assim, de aprimorar, né? Eu arrumei um ferro mais pesado, com um finco[...] só que para minha infelicidade eu joguei o finco com muita força e esse finco entrou no pé do Dudu meu irmão [...] que tortura foi para mim o finco ter entrado no pé dele, e ter saído muito sangue e ele ter chorado muito. Aí eu me lembro que nesse dia meu pai me bateu muito[...] meu irmão gritando ‘Não foi por querer dela, não foi por querer dela, nós tava brincando, nós tava brincando’ e quanto mais meu irmão gritava que não foi por meu querer e que a gente estava brincando, mais o meu pai me batia”. (Depoimento Lucy)

A gente tinha de fazer diligência, se não já estava em tempo d'os cachorros espatifarem o pobre do mico. Não se pegou: ele mesmo, sozinho por si, quis voltar para a cabacinha. Mas foi aí que o Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé; na cova-do-pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda. — "Meu-deus-do-céu, Dito!" Miguilim ficava tonto de ver tanto sangue. — "Chama Mãe! Chama Mãe!—" o Dito pedia. A Rosa carregou o Dito, lavaram o pé dele na bacia, a água ficava vermelha só sangue. (Rosa, 2001, p. 61)

“Entre eu e ele morreu dois irmãos e nós dois, assim, a Aparecida que era mais velha do que ele e do que eu, e depois morreu dois no meio de nós dois e nós dois tinha medo de descer no caixote branco. Porque se a gente andasse descalço, na chuva, a gente ia descer no caixote branco, se a gente comece manga com leite a gente ia descer no caixote branco, se a gente ficasse escondido no meio do mato a gente ia morrer e descer no caixote branco, tudo que a gente ia fazer eles falavam que a gente ia descer no caixote branco. A gente tinha muito medo da morte” (Depoimento Lucy)

Aí o Dito se abraçou com Miguilim. O Dito não tremia, malmente estava mais sério. — "Por causa de Mamãe, Papai e tio Terêz, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa..." — ele foi falou. — Miguilim, você tem medo de morrer? — Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos... — Eu tenho. Não queria ir para o Céu menino pequeno. (Rosa, 2001, p. 27)

Como Guimarães Rosa já era uma figura presente na pesquisa –adiante falarei mais sobre isso – me parecia coerente a presença na peça. A partir destes materiais criei uma sequência das brincadeiras que foram descritas no depoimento. Depois troquei todos os movimentos pelo movimento da gangorra¹⁴.

14 Baloíço

“A gente fazia gangorra assim, pegava um pedaço de madeira, pedia algum adulto, meu padrinho ou meu pai, para furar e a gente passava a corda[...] A gente escolhia um galho de árvore que fosse mais forte, de abacateiro ou de mangueira, e colocava nossa gangorra. Aquilo ali a gente ficava o dia inteiro, um empurrava o outro, a gente competia pra ver quem ia mais alto, era muito bom, naquilo ali eu esquecia da vida, esquecia das surras do meu pai, esquecia de tudo”. (Depoimento de Lucy)

A opção por usar a gangorra para mim representava começar a peça de maneira leve, “esquecendo de tudo”, como dizia minha mãe em seu depoimento.



Figura 2: Cena da infância (Filmagem Rogério Almeida)

Criei então uma sequência na qual eu começava me balançando lentamente, contando sobre os trabalhos executados e depois alto e forte, contando sobre as brincadeiras com o irmão. Esta sequência era interrompida pelo relato de abuso sexual.

“Eu não sabia o que era um abuso, e creio eu que meu pai não sabia, minha mãe com certeza não. Então, com seis anos de idade a gente frequentava a casa de um senhor. Eu não sei o nome dele, não me lembro, a gente chamava ele de João Pretinho. E ele tinha sempre bala. Sempre coisas que meu pai não podia dar para a gente. E ele abusava da gente, ele fazia comigo coisas que hoje eu vejo que não se deve fazer com ninguém. E como eu não tinha consciência do que era aquilo, para mim era normal.” (Depoimento Lucy)

Este é, sem dúvida um dos trechos de depoimento mais difíceis para mim. Não é raro ouvir de mulheres da idade de minha mãe, ou mais velhas, relatos como estes. A percepção social de que os factos relatados constituem abusos são relativamente recentes e estão conectados à afirmação dos direitos das crianças e do adolescente que só foram consignados em 1979.

A Cartilha *Maio Laranja*, lançada em 2021 pelo Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, que traz dados de abuso sexual contra crianças e adolescentes, aponta uma realidade alarmante:

De 2011 ao primeiro semestre de 2019, foram registradas mais de 200 mil denúncias de violência sexual contra crianças e adolescentes, segundo dados da Ouvidoria Nacional dos Direitos Humanos, via ‘Disque 100’¹⁵. Considerando o fato de que pesquisas afirmam que apenas 10% dos casos são notificados às autoridades, somos impactados com a impressionante cifra de mais de 2 milhões de casos neste período em nosso país [...] Muitas vezes a criança ou adolescente não relata o episódio de abuso, por não compreender ou por medo” na maior parte dos casos os abusos são cometidos por pessoas da família ou próximas a ela. (Cunha, 2021)

Se em pleno século XXI a realidade brasileira é esta. É para mim muito perturbador pensar no que se passava na década de sessenta, minha mãe diz que nunca havia falado destes abusos antes disto, muitas crianças que sofrem abusos só entendem o que se passou com elas na fase adulta., “Era normal” é o que ela diz em seu depoimento. A partir do momento da saída da gangorra, a cena toma outro tom.

“Com 11 anos de idade, eu tive que parar de estudar. Porque eu fui trabalhar numa casa de família. Saí da cidade de São João del-Rei, fui trabalhar em Petrópolis¹⁶. E lá eu lavava, passava, eu cozinhava e olhava duas crianças”.(Depoimento Lucy)

Neste momento eu troco de posição e passo a fazer um movimento empurrando o balanço, como se outras crianças estivessem nele. “E era normal o patrão fazer comigo o que esse senhor fazia. E era normal.” Mais um relato de abuso. Faço um movimento de soltar e

15 Disque 100 é uma central telefônica de denúncias contra abuso de crianças e adolescentes

16 Cidade da região serrana do estado do Rio de Janeiro, fica a cerca de 290km de São João del Rei

recolher a gangorra, este movimento acompanha a fala. Primeiro tapo o ventre com ela e depois o rosto.



Figura 3: Final da cena da infância

A música, no fim das contas permaneceu na cena com um arranjo instrumental, tocado com violão¹⁷, acompanhando meus movimentos. Fim da infância.

17 Guitarra clássica

II.2.2 Fábrica

Música: *Black Sabbath (Black Sabbath)*; Sons de fábrica

Imagem: Carteira de trabalho, Penélope (Odisseia de Homero) e Sísifo (Ilíada de Homero)

Referência externa: O ouvido pensante e A finação do mundo (R. Murray Schafer), Domínio do movimento (Rudolf Laban)

Eu estudei em uma escola localizada na Avenida Leite de Castro, em São João del-Rei, onde o barulho da fábrica estava sempre presente. São João del-Rei é uma cidade que foi fundada há mais de trezentos anos. Sua paisagem sonora, com certeza, passou por muitas mudanças, sobretudo mudou com a chegada das fábricas de tecido no final do séc. XIX. Neste sentido, vale nos remetermos ao conceito de Paisagem Sonora que foi definido pelo músico e compositor canadense Murray Schafer. Com origem na palavra inglesa “*soundscape*”, caracteriza-se pelo estudo e análise do universo sonoro que nos rodeia. Uma paisagem sonora é composta pelos diferentes sons que compõe um determinado ambiente, sejam esses sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica (Schafer, 1997).

Antes de relatar sobre a construção desta cena, é preciso contextualizar o leitor sobre a relevância das fábricas de tecido em São João del-Rei. A primeira Fábrica de tecidos da cidade, a Companhia Industrial São Joanense, foi fundada em fevereiro de 1891, tinha como objetivo fabricar tecidos de algodão e com o passar dos anos, outros materiais têxteis foram acrescentados. Grande parte das mulheres que eu conheço que tem mais de cinquenta anos e passaram a juventude em São João del Rei trabalharam nas fábricas de tecido: minha mãe, minhas tias, as amigas da família, as mães dos meus amigos, em seu depoimento minha mãe diz que: “Na minha cidade, São João del Rei, o trabalho para as mulheres era doméstica ou fábrica de tecido”. A chegada das fábricas mudou a perspectiva profissional das mulheres,

trabalhar na fábrica era uma alternativa melhor do que o trabalho doméstico, pagava-se mais e garantiam-se os direitos trabalhistas. Eu me lembro da existência de pelo menos quatro grandes fábricas na cidade: Companhia Têxtil São Joanense, Companhia Tecidos Santanense, Fiação e Tecelagem João Lombardi e Fábrica de Tecidos São João. Portanto, os sons das fábricas fazem parte da paisagem sonora da cidade.

Em *A finação do mundo* Schafer fala como a Revolução Industrial mudou a paisagem sonora das cidades, inundando os grandes centros com o que, mais tarde seria chamado de poluição sonora. O som das fábricas substituiu os sons das ferramentas manuais e veículos de madeira, o contínuo som das máquinas industriais substituiu o canto dos trabalhadores rurais. Schafer faz uma relevante crítica relacionando o som com a qualidade de vida, pois, ainda na primeira fase da Revolução Industrial, muitos dos operários fabris passaram a sofrer de surdez (Schafer,1997). O ruído das fábricas é um elemento muito presente também no depoimento da minha mãe:

“Quando eu fiz quatorze anos eu fui trabalhar na fábrica de tecido, um barulho infernal que batia, batia, batia, batia, batia na minha cabeça, que me enlouquecia. E quando eu entrei na Fábrica parecia que eu tava entrando num... num hospício, aquele barulho insuportável. O barulho da máquina assumiu a minha vida, o barulho da máquina assumiu a minha dor, o barulho da máquina me libertou. Ou que, na verdade, me aprisionou, porque eu saí desta máquina direto para o Sistema Único de Saúde (Depoimento Lucy).

Entendi que meu guia para a construção da cena seria o som. Tentei encontrar alguma sonoridade que me remetesse ao ambiente da fábrica. Encontrei um estilo musical com uma sonoridade que eu não estava acostumada: o *Heavy Metal*. Buscando no Google encontrei o primeiro álbum da banda britânica *Black Sabbath*. Fiquei impactada pelo som. Pareceu-me estranho em princípio. Mas nunca havia ouvido falar dessa banda tão famosa. O repertório musical que conhecia passava bem longe desta referência. É claro que eu já havia ouvido falar de Ozzy Osbourne – “aquele roqueiro maluco que comeu um morcego” – mas realmente nunca havia dado atenção para aquele tipo de música. Depois, lendo sobre a história da

banda, fez cada vez mais sentido que essa referência fizesse parte da montagem. No *podcast* Ser Sonoro (2021) o trecho, transcrito abaixo, diz a respeito da banda:

“Birmingham, cidade onde o *Black Sabbath* nasceu foi um dos centros industriais mais importantes da Inglaterra no começo da revolução industrial e nos anos 60 os sons das fábricas continuavam a dominar a paisagem sonora da cidade [...] Na verdade a influência da máquina na música do *Black Sabbath* não tem a ver só com inspiração, no seu último dia de trabalho antes de seguir a carreira de músico profissional, *Tommy Iommi* guitarrista do *Black Sabbath*, sofreu um acidente na linha de montagem e teve a ponta de dois dedos da sua mão decepadas em uma guilhotina hidráulica” (Ser Sonoro, 2021).

Passei a usar a música homônima da banda em improvisações nas quais buscava criar movimentos repetitivos que remetesse ao trabalho na fábrica, para isso, recorri aos conhecimentos que tenho da técnica de Rudolf Laban¹⁸ adquiridos ao longo dos anos trabalhando no Teatro da Pedra. Busquei explorar os fatores de movimento que são elementos que determinam a qualidade do movimento no espaço, são eles: força, tempo, espaço e fluência. (Laban, 1978) Os movimentos que imitavam o trabalho em uma tecelagem se repetiam ao longo da cena mas iam gradativamente variando de leve para forte (variação de força), sustentado para repentino (variação de tempo), direto para indireto (espaço) e controlado para livre (fluência). No começo usava variações de volumes da música durante as improvisações desta cena, ainda não havia texto e a cena acontecia com a relação entre o movimento e o som. À medida que o texto foi entrando, foi surgindo a necessidade de substituir a trilha sonora por outra, já que a música do *Black Sabbath* tem uma letra cantada e isto fazia com que o texto se tornasse mais difícil de ser compreendido.

Do *Heavy Metal*, do *Black Sabbath*, só restou a ideia da interferência do som de fábrica na sonoridade da cena e em determinado momento passamos a usar um áudio extraído do *YouTube*, com os sons de uma linha de montagem. Escolho chamar este áudio com sons de uma linha de montagem de “música” e não de “ruído” pois para Schafer “ruído é qualquer som que interfere. É o destruidor do que queremos ouvir” (Schafer, 1997, p.69) e “ruído é o

18 Dançarino e coreógrafo, considerado como o maior teórico da dança do século XX

som indesejável” (Schafer, 1997, p.68). Apesar de interferir diretamente no funcionamento e na compreensão da cena, o som da fábrica foi desejado dentro da composição, tornando-se música dentro do espetáculo. A cena baseia-se na relação entre som, texto e movimento, a partir do momento em que eu entro na fábrica, o som das máquinas não para mais. Às vezes se intensificam intencionalmente a ponto de não se poder entender o que eu falo, pois se trata de uma espécie de duelo “textual” entre as palavras do texto, texto sonoro e texto do movimento. Na contemporaneidade o texto dramático assume não apenas as palavras mas todos os elementos que fazem parte da construção dramatúrgica.

A princípio a cena foi construída somente com movimentos pelo espaço, apoiados pelos sons. A ideia era trazer a sensação de exaustão do trabalho fabril. A cena funcionava mas faltava alguma coisa. Em um dos ensaios Isabel chamou-me a atenção para o fato de minha mãe ter falado de sua relação com as máquinas da fábrica e então decidimos criar um elemento cénico que remetesse a estes grandes objetos. Na primeira experimentação eu usava dois carretéis nos quais se enrolava e se desenrolava uma linha. Mas não nos parecia suficiente. A máquina precisava ganhar dimensão no espaço. Caio então construiu, utilizando canos de PVC, uma máquina na qual eu conseguia enrolar e desenrolar vários fios, várias linhas. Ela era montada para enrolar os uns fios enquanto outros se desenrolavam, trazendo a sensação do trabalho infinito. “É como a Penélope, que faz e desfaz o trabalho” disse eu, “ou como Sísifo, que está sempre preso em um ciclo de trabalho interminável”, completou a Isabel. A repetição sem fim dos movimentos traz a sensação de inutilidade da tarefa, ela vai se tornando cada vez mais vaga e mecanizada. Além do sistema de fazer e desfazer a máquina, existia uma espécie de efeito dominó que fazia com que as fitas fossem se acumulando, fazendo com que o trabalho precisasse ser executado cada vez mais rápido. A relação entre a intensidade do volume, do som da fábrica, e a maneira com que eu puxo os fios, são fundamentais para que a cena funcione.

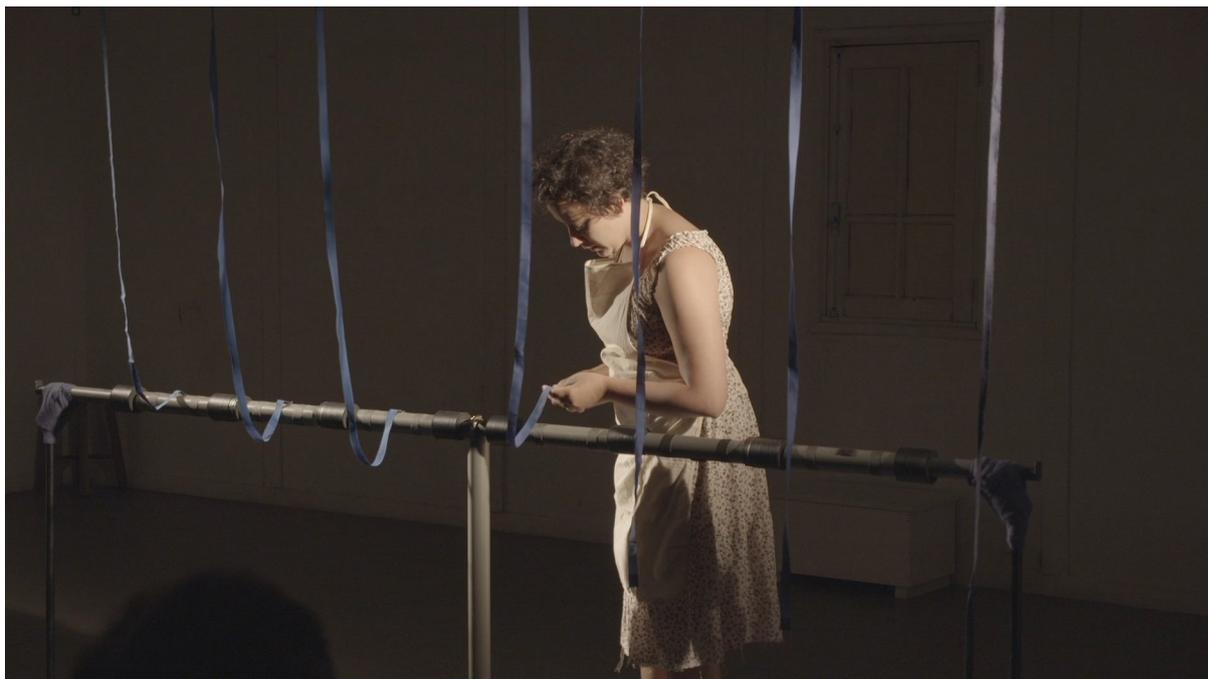


Figura 4: Cena da fábrica

II.2.3 Internação

Música: (esta cena nunca chegou a ter uma música, os elementos que a compunham eram tão fortes que a música não teve vez)

Imagem: Documentário “Em nome da razão” de Helvécio Ratton

Referências externas: Livros “Soroco, sua mãe, sua filha” de João Guimarães Rosa; “Divina Comédia” de Dante Alighieri.

Esta é a maior cena da peça, por este motivo ela foi dividida em três partes: o momento da internação, a chegada ao hospital e as memórias dos acontecimentos. Como mencionado anteriormente, não existem registros oficiais sobre o período em que minha mãe ficou internada. mas a partir dos documentos e informações contidas em seu depoimento e em sua carteira de trabalho é possível prever, mais ou menos, quando tudo ocorreu. Em sua carteira de trabalho aparecem em letras quase ilegíveis sobre um registro de afastamento por acidente de trabalho em 05/10/1979. Acredito que esta seja a data do relato de tentativa de suicídio de minha mãe, descrito pelas palavras abaixo.

“Eu tentei enfiar minhas mãos dentro de uma moenda de uma máquina, que eu sei que ela me puxaria como um pano e me desmontaria e acabava aquilo ali. Então, quando o contramestre, né, que falava naquela época, quando ele viu o que eu estava fazendo, por sorte minha ele chegou na hora, ele desligou a máquina e a minha roupa já tinha sido, assim, um pedaço da minha roupa puxada. Ele me perguntou se eu estava louca, eu não respondi, ele me perguntou de novo se eu estava louca, eu não respondi[...] e como eu não respondia nada do que eles perguntavam, do que eles falavam, me levaram para casa” (Depoimento Lucy).

Em uma conversa, minha mãe me disse que dentro do hospital os pacientes podiam assistir a jogos de futebol. Minha mãe é flamenguista¹⁹ e conta que “uma doida” lhe deu um soco quando ela comemorou um gol do jogador Zico²⁰. Ela diz que naquele dia Zico fez dois

19 Torcedor do flamengo

20 Jogador de futebol da década de 1970, famoso por jogar no time Flamengo

gols, no primeiro a “doida” se assustou com o grito de comemoração e no segundo a agrediu. Em uma rápida busca no Google é possível encontrar as datas de jogos do Flamengo no ano de 1979 e em quais destes jogos o Zico esteve presente. O único dia em que Zico fez dois gols foi em 01/12/1979.²¹

Em sua carteira de trabalho consta uma contratação pela Cia. Tec. São joanense em Setembro de 1980. Juntando estas datas é possível concluir que sua internação ocorreu em algum período entre outubro de 1979 e setembro de 1980. Escolhi iniciar a cena com depoimento de M.V. que descreve a consulta de minha mãe e o momento em que o médico decide interná-la:

Dona Iracema, vamos levar a Lucy num médico porque essa situação dela tá se agravando dia após dia e a gente tem que levar ela num médico pra ter uma noção do que fazer[...] Isso ela tava na crise parece que foi o dia que ela tava pior, nós saímos de casa e ela sem querer saber pra onde tava indo, o que que ia fazer. Ela estava completamente fora do ar, fora de si[...] O médico observou ela, ficou parado olhando pra ela e simplesmente falou: ‘Olha a única solução para uma pessoa desequilibrada é uma internação. E é o que eu vou fazer’. E começou a arrumar, a preencher a papelada e falou ‘Olha, vou encaminhar ela para o hospital *psiquiatra* lá em Barbacena’ que é o Hospital da Mantiqueira [...] Era um hospital para louco, o que eu acho que não era o caso dela, mas como que você vai discutir com o médico o que é certo o que é errado. (Depoimento M.V.).

Há uma parte da história que não é relatada por M.V., nem por minha mãe, nem está registrada de nenhuma forma: o momento em que ela foi levada para Barbacena, a hora em que saiu de sua casa, entrou na ambulância e partiu sem a certeza de voltar. Minha mãe diz que estava sob efeito das medicações e por isso não se lembra de muita coisa. Por isso, fui buscar na literatura algo que pudesse me ajudar a completar esta “lacuna”. Escolhi o conto *Soroco, sua mãe e sua filha*, presente no livro *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa (1962). Conheço este conto desde a minha adolescência e quando decidi construir o espetáculo, sabia que de alguma forma ele estaria presente na montagem. Em *Sorôco, sua mãe, sua filha* Guimarães Rosa aborda a vivência de uma família abalada pela loucura. Sorôco, viúvo, tem como únicas parentas sua mãe, já idosa, e sua jovem filha. Ambas acometidas por doenças

21 <http://planeta-flamengo.blogspot.com/2008/01/campeonato-brasileiro-1979.html?m=1>.

mentais. Sorôco tenta cuidar das duas, mas elas sempre pioram. Ele então decide enviá-las para Barbacena, para serem internadas em um hospício. O conto, narrado em terceira pessoa, se passa no dia da partida, no caminho entre a casa de Sorôco e a estação de comboios. Guimarães Rosa conhecia de perto a realidade dos hospitais de Barbacena.

“O romancista e contista foi médico voluntário da Força Pública durante a Revolução Constitucionalista de 1932, ingressando, um ano depois, como oficial médico, no 9º Batalhão de Infantaria, em Barbacena. No conto ‘Sorôco, sua mãe, sua filha’, do livro *Primeiras Estórias*, lançado em 1962, o autor resgata a situação dos trens que chegavam apinhados de gente à capital brasileira da loucura, em busca de tratamento psiquiátrico. O escritor referia-se a Barbacena, descrevendo, por meio do personagem principal, a angústia de um homem na despedida das únicas pessoas que tinha no mundo e que partiriam no trem da solidão coletiva. Sorôco jamais voltaria a ver seus afetos. As famílias dos pacientes do Colônia também não.” (Arbex, 2013, p. 26).

Barbacena era um “sumidouro” de gente, era um lugar para ser esquecido e ninguém melhor que Guimarães Rosa soube falar da partida para este lugar. O conto narra a hora da partida, exatamente a parte que falta na história contada por minha mãe. Daí, faço uma adaptação, juntando trechos do depoimento com trechos do conto.

Por sugestão de Isabel, a cena se passa em meio à plateia. Entro pela porta lateral e caminho entre as cadeiras até a borda do palco. Venho do exterior, através de uma porta que se abre numa nuvem de luz, como se fosse a plataforma da estação envolta no fumo cuspidor pela locomotiva, dando a entrada em um território desconhecido.



Figura 5: Início da cena da internação

A partir do momento em que volto ao palco ele passa a ser o hospício. Caminhamos então para a segunda parte da cena, a chegada no hospício. Com a ajuda do professor Renato Machado, que desenhou a luz do espetáculo, pudemos criar um ambiente completamente distinto do anterior, um refletor elipsoidal foi colocado de uma maneira que simulava um corredor iluminado, fazendo referência a uma das imagens do filme *Em nome da Razão de* Helvécio Raton (1979).

Escolho iniciar a cena com uma passagem do Inferno de Dante pois no livro *Holocausto Brasileiro* (Arbex, 2013), a descrição do hospital psiquiátrico dialoga com o *Inferno de Dante* (Alighieri, 1304, edição de data de edição consultada).

“O que aconteceu aqui, Salvador? Que susto levei com esses corpos! Parece até cena do inferno de Dante, [...] Milhares de mulheres e homens sujos, de cabelos desgrenhados e corpos esqueléticos cercaram os jornalistas. A primeira imagem que veio à cabeça de José Franco foi a do inferno de Dante” (Arbex, 2013, p. 65).

Minha mãe também se refere ao hospital como um inferno: “Às vezes eu pensava que tinha morrido e ali era o inferno” (Depoimento Lucy). Surge aqui minha terceira referência externa nesta cena, a Divina Comédia, O trecho do Canto III, que escolhi é este, em que é descrito o que Dante via ao chegar no inferno:

‘DEIXAI TODA ESPERANÇA, VÓS QUE AQUI ENTRAIS!’

Estas palavras estavam escritas em tom escuro, no alto de um portal.

Ali estavam as almas sofredoras que já perderam seu livre poder de arbítrio.

Logo que entrei ouvi gritos terríveis,

Suspiros e prantos que ecoavam pela escuridão sem estrelas.

Os lamentos eram tão intensos que não me contive e chorei.

Gritos de mágoa, brigas, queixas iradas em diversas línguas

Formavam um tumulto que tinha o som de uma ventania.

(Alighieri traduzido por Pinheiro, edição 1955, p.32)

Juntei a passagem da Divina Comédia ao trecho da parte do depoimento de minha mãe onde ela refere: “Eu me lembro que eu cheguei no hospital, era um sítio²², eu tava com camisa de força, meio dopada...”. Esse também é o texto utilizado no caminhar para a entrada ao hospital e é dito enquanto passo pelo corredor de luz, trazendo a impressão da chegada e do reconhecimento do espaço. A descrição de como os novos pacientes eram recebidos vem do livro de Daniela Arbex:

Ao receberem o passaporte para o hospital, os passageiros tinham sua humanidade confiscada. Os recém-chegados à estação eram levados para o setor de triagem. Lá, os novatos viam-se separados por sexo, idade e características físicas. (Arbex, 2013, p. 26).

Existem na peça três trocas de figurino, começo o espetáculo com um vestido branco, parecido com o que minha mãe usa em sua foto de infância, no momento da fábrica acrescento um avental e a troca se dá no momento da chegada no hospital. O uniforme é um símbolo do apagamento da identidade das pessoas institucionalizadas. A troca é feita na frente do público, em uma cena de nu completo. Minha opção pela nudez é inspirada por uma passagem do livro de Daniela Arbex:

Eram obrigados a entregar seus pertences, mesmo que dispusessem do mínimo, inclusive roupas e sapatos um constrangimento que levava às lágrimas muitas mulheres que jamais haviam enfrentado a humilhação de ficar nuas em público. (Arbex, 2013, p. 26)

Após a apresentação do espetáculo muitas pessoas me perguntaram sobre como eu me sentia em relação a estar nua em cena. Não foi a primeira vez que se fez necessário este recurso em um trabalho do qual eu fizesse parte, não digo que me seja confortável, mas com o passar dos anos fui me acostumando com a ideia da nudez como um recurso cénico.

22 No Brasil chamamos quinta de sítio



Figura 6: Troca de figurino (cena da internação)

Entendo que para algumas pessoas esse momento da peça chame mais atenção que outros, o nu é um grande tabu . Estar nu em público é usado como recurso de humilhação e subjugamento, estar despido é estar desprotegido, desprovido de identidade, como se veio ao mundo. Os relatos de pessoas que passaram por internações são sempre muito semelhantes aos das pessoas que passaram por campos de concentração nazistas. Hannah Arendt aponta, em seu livro *Origens do totalitarismo* (2006), três passos para a dominação total de ser humano: o aniquilamento da pessoa jurídica, moral e individual

O último e mais difícil passo é o de destruir a individualidade humana. Trata-se de destruir todo gesto de espontaneidade, vontade e desejo. Para tanto, são usados os métodos mais cruéis, como o transporte, a caminho do campo, de seres humanos nus e amontoados uns sobre os outros; a raspagem dos cabelos; as roupas grotescas do campo; torturas inimagináveis realizadas para deixar o corpo dócil. Essa é a etapa mais difícil, “[...] porque destruir a individualidade é destruir a espontaneidade, a capacidade do homem de iniciar algo novo com os seus próprios recursos, algo que não pode ser explicado à base de reação ao ambiente e aos fatos” (Arendt, 2006 p. 506)

Arendt afirma que, exatamente porque “os recursos dos homens são tão grandes, só se pode dominá-lo inteiramente quando ele se torna um exemplar da espécie animal humana”. Os recursos de dominação do holocausto brasileiro era os mesmos do holocausto nazista. O apagamento da individualidade, a transformação de pessoas em animais. Neste momento do espetáculo, troco o vestido e as botas por um uniforme azul, como referência directa ao “Azulão”, uniforme usado no hospital Colônia.

“Após a sessão de desinfecção, o grupo recebia o famoso “azulão”, uniforme azul de brim, tecido incapaz de blindar as baixíssimas temperaturas de Barbacena. Assim, padronizado e violado em sua intimidade, seguia cada um para o seu setor. Os homens eram encaminhados para o Departamento B, e os que tinham condição de trabalhar iam para o pavilhão Milton Campos, onde, em razão dos pequenos dormitórios, ficavam amontoados, sendo obrigados a juntar as camas para que nem todos dormissem no chão. As mulheres andavam em silêncio na direção do Departamento A, conhecido como Assistência. Daquele momento em diante, elas deixavam de ser filhas, mães, esposas, irmãs. As que não podiam pagar pela internação, mais de 80%, eram consideradas indigentes. Nesta condição, viam-se despidas do passado, às vezes, até mesmo da própria identidade”. (Arbex, 2013, 26)



Figura 7: Cena da internação (Azulão)

A cor azul se faz presente em outros elementos do espetáculo, no tampo do baloiço e nos fios da fábrica, dentro do espetáculo a cor azul representa a loucura, optei por colocá-la nestes elementos para simbolizar que aquelas situações conduziram minha mãe até o hospício, optei também pela presença desta cor no cartaz da peça que se encontra nos anexos. Por fim, opto pela inserção de cenas do documentário *Em nome da razão* (1979), para trazer uma espécie de medida real de como eram os hospitais psiquiátricos em Barbacena, pois “Uma imagem vale mais que mil palavras”. O Documentário de Helvécio Ratton traz imagens feitas em 1979 e possui uma dimensão imagética do hospital que eu não seria capaz de levar até o público somente com as falas. Neste momento estão presentes três fontes documentais: os trechos do depoimento de minha mãe, as passagens do livro de Daniela Arbex e as imagens do filme. Por mais que as imagens não sejam de minha mãe, elas ajudam o público a visualizar qual era a situação do lugar para onde ela foi mandada. Assim como o trecho de *Soroco, sua mãe sua filha* preenchem uma parte que “falta” na partida, as imagens do documentário completam o ambiente onde tudo aconteceu. O vídeo traz também a ideia de que a história de minha mãe não é um caso isolado, pois aparecem centenas de internos nas imagens do vídeo.



Figura 8: Imagens do documentário "Em Nome da Razão"

Termino a cena “entrando” na imagem projetada a fim de me misturar com as pessoas que estão ali registradas.



Figura 9: Imagens do documentário "Em Nome da Razão"

II.2.4 Tratamento

Música: Sufoco da vida (Harmonia Enlouquece), Que loucura (Sérgio Sampaio)

Imagem: A carta de Tarot “O enforcado”

Referência externa: 4.48 Psicose (Sarah Kane), bulas de medicamentos

Esta foi, desde o início, uma cena com a qual tive muitas dificuldades. Acreditava que era relevante falar sobre como funcionavam os hospitais psiquiátricos e quais consequências eles traziam para os pacientes. Comecei a pesquisa pela leitura do livro de Arbex (2013), buscando nele passagens que falassem sobre os remédios que eram distribuídos aos pacientes. Não há muitas informações sobre o tratamento medicamentoso, há apenas uma passagem onde são citados dois medicamentos como atestam as palavras de uma funcionária entrevistada por Arbex:

Sem saber ler nem escrever, distribuía pelas cores os dois únicos comprimidos disponíveis na farmácia: Amplictil e Diazepam. Quando a intenção era acalmar os ânimos, ela lançava mão de dois rosas, com efeito sedativo. Para reduzir a ansiedade, usava dois azuis.” (Arbex, 2013, p. 37)

O Diazepam é um medicamento da família das benzodiazepinas, classe de fármacos à qual pertence um outro medicamento, o Clonazepam, comercializado em todo o mundo com o nome de Rivotril. Por que digo isto? Eu não me lembro de nenhum momento da vida de minha mãe no qual ela não tenha tomado remédios para dormir. Ela toma o Rivotril desde a sua internação. Das marcas físicas deixadas pelo tempo no hospício, talvez esta seja a mais relevante. Sabia que gostaria que isto estivesse na peça mas não sabia como entraria.

Em um dos ensaios Isabel me apresentou a peça *4.48 Psicose* de Sarah Kane²³. A obra de Sarah é muito impactante, chamou-me a atenção uma parte do texto em que ela fala dos medicamentos e de seus efeitos, como se lesse uma bula ou uma receita:

23 Dramaturga inglesa

“Sertralina, 50 mg. Insônia piorada, forte ansiedade, anorexia, (perda de 17 kg.) aumento de intenção, planos e pensamentos suicidas. Interrompido após hospitalização. Zopiclona, 7,5 mg. Dormiu. Interrompido após erupções na pele. Paciente tentou deixar o hospital à revelia do médico. Detida por três enfermeiros duas vezes maiores que ela. Paciente ameaçadora e não-cooperadora. Idéias paranóicas – acredita que os funcionários do hospital estão tentando envenená-la. Melleril, 50 mg. Cooperadora. Lofepamina, 70 mg, dobrada para 140 mg, depois 210 mg. Ganho de 12 kg. Perda de memória recente. Nenhuma outra reação.” (Kane, tradução André e Amaral, 2017, p. 24)

Usei, da peça de Sarah, a ideia de ter no texto da peça os nomes dos medicamentos, suas dosagens e seus efeitos. Fui em busca da bula do Rivotril e de outros populares medicamentos como Valium e Lexotan, para conhecer seus efeitos, indicações e contraindicações. Descobri que não se trata apenas de remédios para dormir. Eles são poderosos (e perigosos) ansiolíticos que podem causar dependência física e psicológica com efeitos colaterais que vão de dor de cabeça a despersonalização²⁴.

Os nomes dos medicamentos me traziam uma sensação rítmica por terem, quase todos, a terminação “am” ou “an”: Triazolam, Estazolam, Midazolam, Oxazepam, Lorazepam, Bromazepam, Flunitrazepam, Flurazepam, Temazepam, Alprazolam, Diazepam, Prazepam, Clonazepam, Lexotan.

Em um dos ensaios, na improvisação, criei o texto no qual falo em jeito ritmado, como em um *Rap*, os nomes dos medicamentos. Porém, o depoimento da minha mãe: “o que eles chamavam de tratamento, mais parecia um show de horrores”, me encaminhou para a decisão de fazer a cena simulando um *show* (concerto).

Seguindo em frente, encontrei duas possibilidades musicais. A primeira era *Que Loucura!*, composta por Sérgio Sampaio em 1970 em solidariedade ao poeta Torquato Neto e suas inúmeras internações no hospital psiquiátrico Odilon Galotti. E a segunda, a música *Sufoco da vida*, de uma banda brasileira chamada *Harmonia Enlouquece*, grupo formado em 1998 por pacientes psiquiátricos do Centro Psiquiátrico Rio de Janeiro (CPRJ) a partir de

24 Processo psíquico, em que se tem a impressão de que se é estranho a si mesmo

uma oficina de musicoterapia²⁵. A segunda opção acabou sendo minha escolha final, pela presença do nome de alguns medicamentos e por ser uma espécie de Rock blues. A letra diz:

Estou vivendo

No mundo do hospital

Tomando remédios

De psiquiatria mental

[...]

Haldol, Diazepam

Rohypnol, Prometazina

Meu médico não sabe

Como me tornar

Um cara normal

Me amarram, me aplicam

Me sufocam

Num quarto trancado

Socorro

Sou um cara normal

Asfixiado

Minha mãe, meu irmão

Minha tia, minha tia

Me encheram de drogas

De levomepromazina

25 Reportagem publicada na Revista Arco, em 2016 (<https://www.ufsm.br/midias/arco/post244/>)

Ai, ai, ai

Que sufoco da vida

Sufoco louco

Tô cansado

De tanta

Levomepromazina

Eu sabia que, além dos remédios, minha mãe havia passado por tratamentos com eletrochoques. Apesar de o não ter referido em seu depoimento, me lembro de ter ouvido muitas vezes ela falar do horror que tinha quando tomava choques nos eletrodomésticos por conta de suas memórias do tempo de internação. O nome correto para este tipo de tratamento é eletroconvulsoterapia. Ele é usado, geralmente, para o tratamento de pacientes que não respondem ao tratamento medicamentoso. Sobre isso, Arbex explicita:

A eletroconvulsoterapia existe, desde 1938, para tratamento de doenças mentais, mas seu uso, no século passado, foi muito controverso [...] No Brasil, o método só passou a ter mais controle em 2002, quando o Conselho Federal de Medicina estabeleceu regras específicas para a adoção da técnica, como a necessidade de aplicar anestesia geral [...] No Colônia, o choque era aplicado a seco e tinha características semelhantes à tortura. (Arbex, 2013, p. 32).

O que deveria ser um tratamento eficaz, funcionava como forma de castigo para maus comportamentos. Esta cena tem uma dinâmica diferente das demais, apesar de ser uma cena de temática tensa. Ela tem uma construção dinâmica, com um tom debochado, sua construção está em contraponto com a próxima cena, a Solitária.



Figura 10: Cena do tratamento

II.2.5 Solitária

Música: The sound of silence (versão de Silvia Pérez Cruz)

Imagem: Documentário “Em nome da razão” de Helvécio Ratton

Referência externa: Filme Uma noite de Doze anos

Desde a primeira vez que escutei a versão de Silvia Pérez Cruz (2019) da música *The sound of silence* de Simon & Garfunkel, no filme *Uma noite de doze anos*, senti um enorme vazio, uma enorme solidão. Pérez Cruz imprime em sua interpretação tudo o que diz a letra da música. Esta foi a primeira música que escolhi, no começo não tinha dúvidas de que ela estaria presente na montagem, cantada por mim ou reproduzida em uma coluna de som, a música acabou saindo da cena e dando lugar ao som do silêncio. Apesar de a música não estar realmente presente no resultado final, ela foi fundamental para encontrar o tom da cena.

Esta é a mais lenta de todas as cenas da peça, seu texto nasceu a partir do relato de minha mãe a respeito do tempo que passou dentro de uma cela solitária. Assim como nas prisões, as solitárias no hospital eram utilizadas como castigo para maus comportamentos. Minha mãe diz que “Eu não sabia quanto tempo eu tava ali, eu não sabia onde eu tava, eu não via ninguém conhecido, eu não via ninguém amigo”(depoimento Lucy).

Como em seu depoimento ela fala desta perda de noção do tempo enquanto estava presa, busquei criar uma percepção do tempo mais dilatada na cena. Isabel ao assistir os ensaios me sugeria dar longas pausas entre as falas. A intenção era procurar na cena a instauração de um tempo alargado, criando a sensação física de insustentável paragem no curso natural da passagem de tempo.

O silêncio foi o recurso usado para trazer esta sensação. Sobre o silêncio Schafer diz que:

[...] O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo mesmo indistintamente, o silêncio soa. [...] (Schafer, 2011, p. 71).

A ideia era deixar reverberar em quem assistia tudo que havia acontecido até ali, os sons, as imagens e as informações. Sentada sobre um caixote branco, sob a luz muito fraca de apenas um projetor narro um episódio de luto do depoimento de minha mãe e falo sobre o medo que ela tinha de morrer dentro do hospital. Minha mãe diz que dentro do hospício ela descobriu que a morte não era tão simples quanto ela pensava.

Além de espaço de reverberação o silêncio funciona como o “fundo do poço”, a desistência da vida. Muitas vezes o silêncio é relacionado à morte, não é incomum dizermos que “fez-se um silêncio mortal”. Durante o laboratório do mestrado uma de minhas colegas, Ana Penas disse que só tinha medo da morte porque depois de morrer nunca mais ouviria música. Esta frase me marcou muito, a morte é o silêncio eterno.

Segundo Schafer, O homem gosta de fazer sons e rodear-se com eles. Silêncio é o resultado da rejeição da personalidade humana. O homem teme o silêncio como teme a morte. (Schafer, 2011, p. 71).

Black out.

II.2.6 Abóbora

Música: Ponto²⁶ de Iansã²⁷

Imagem: Iansã (Carybé)

Referência externa: Medeia (Eurípides), Mitologia dos Orixás (Reginaldo Prandi), Gota d'água (Chico Buarque)

Na minha terra dizem que é do “fundo do poço” que se pega impulso para a mudança. Desde que ouvi pela primeira vez o depoimento de minha mãe a minha intenção era criar alguma cena que falasse de sua raiva, de sua revolta que aparece muitas vezes ao longo do depoimento.

Uma das partes que eu considero mais degradantes no depoimento é quando ela fala como era a alimentação dentro do hospital:

Eu me lembro que no café da manhã era uma caneca plástica com café com leite e um pedaço de abóbora. Faziam pão, pão de abóbora. Era um pão muito estranho que eu nunca tinha comido. Depois disso, no almoço era uma comida misturada, pior que lavagem de porco e de novo, abóbora. Abóbora, todo dia. Tinha uma plantação de Abóbora lá. Eles falavam que abóbora que era bom para cabeça. Abóbora, abóbora, abóbora e quando você deixava comida, esfregavam na cara. (Depoimento de Lucy)

O fato de ser obrigada a comer algo que não gosta já é ruim por si só, a situação se torna pior no caso da minha mãe, pois a abóbora não é um simples alimento para ela, é algo diretamente ligado a sua religiosidade.

Eu cresci em uma casa com múltiplas crenças (como grande parte das casas brasileiras) ao mesmo tempo que frequentávamos a igreja católica, íamos a benzedadeiras, terreiros de umbanda²⁸, centros Kardecistas, médiuns que incorporavam o Doutor Fritz²⁹.

Minha mãe sempre foi muito ligada às “práticas pagãs” e às religiões de matriz africana.

²⁶ Como são chamadas as músicas de invocação aos orixás

²⁷ Orixá feminina, a rainha dos raios.

²⁸ Religião brasileira que sintetiza vários elementos das religiões africanas, indígenas, ciganas e cristãs

²⁹ Adolf Fritz, geralmente chamado Dr. Fritz, foi um hipotético médico alemão cujo espírito diversos médiuns alegam incorporar e através da incorporação realizam cirurgias espirituais. Muito popular no Brasil.

Muito jovem ela “Fez o Santo”³⁰ sendo filha de Iansã. Dentro das religiões de matriz africana existem muitos dogmas que precisam ser seguidos por seus adeptos. Aspectos ligados a vestimentas, hábitos do dia a dia e alimentação.

No Candomblé³¹ existem as chamadas Quizilas³² de cada Orixá³³. Por motivos diferentes, cada Orixá não pode comer um tipo de alimento: Oxalá³⁴ não come dendê³⁵; Iemanjá³⁶ não come peixes; Obá³⁷ não come quiabo. Para uma pessoa dessa religião é muito difícil comer algo que seja uma Quizila do seu Orixá, pois acreditam que estes alimentos trazem más energias, má sorte e que quem os consome, pode até adoecer. E Qual é a quizila de Iansã, Orixá de minha mãe? Abóbora!

Existe um mito Iorubá³⁸ que conta que Iansã quase foi morta por um carneiro que traiu sua confiança e chamou seus inimigos para que eles a matassem, Iansã então se escondeu no meio de uma plantação de abóboras e esperou por toda a noite até que seus inimigos desaparecessem. Por gratidão a elas que lhe salvaram a vida, a orixá prometeu jamais comer abóbora novamente.

Na mitologia Iorubá, Iansã é uma Orixá muito forte e poderosa, sempre vestida de vermelho, é a rainha dos raios e das tempestades. Ela é uma mulher que se transforma em búfalo para se proteger e amedronta seus inimigos. É representada com uma espada numa mão e um Eruexin³⁹ na outra.

30 Termo usado para descrever a pessoa que passa pelos rituais de iniciação do Candomblé.

31 Religião brasileira politeísta de matriz africana.

32 São regras de conduta do candomblé. São exigidos pelos orixás na iniciação da religião, determinando o que um iniciado pode ou não comer ou fazer, durante um curto ou longo período da sua vida.

33 Divindades da religião Yorubá representadas por manifestações da natureza.

34 Orixá associado à criação do mundo e da espécie humana, Jesus Cristo, no sincretismo com a igreja católica

35 Óleo de palma.

36 Orixá feminina, rainha dos mares, mãe dos peixes, no sincretismo com a igreja católica é ligada Nossa Senhora dos Navegantes ou Nossa Senhora da Conceição.

37 Orixá feminina, guerreira, representada pelo rio Níger, Joana D'Arc no sincretismo com a igreja católica

38 Uma das maiores etnias do continente africano em termos populacionais. O termo é aplicado a uma coleção de diversas populações ligadas entre si por uma língua comum de mesmo nome, além de uma mesma história e cultura. Os grupos étnicos que vivem próximos aos iorubás são os fon, ibo, igala e Idoma. A maior parte dos iorubás vive na Nigéria, mais precisamente na região sudoeste do país. (<https://www.infoescola.com/sociologia/povo-ioruba/>).

39 Chicote feito de rabo de cavalo.

No processo de sincretismo religioso com a igreja católica é representada por Santa Bárbara, por sua ligação com as tempestades. Diferentemente dos santos católicos, os Orixás têm todas as imperfeições humanas, manifestam raiva, revolta, ciúmes, invejas... E dentro da religião se acredita que os filhos de determinado orixá herdam suas características de personalidade, boas ou ruins. Os filhos e filhas desta orixá são sanguíneos, fortes, enérgicos e vingativos.

Os relatos da internação são repletos de violências, é terrível pensar que minha mãe, além de passar por violências físicas, psicológicas, materiais e privação da liberdade ainda passou por uma espécie de violência alimentar, sendo obrigada a comer algo que ia contra seus princípios religiosos. Achei que por tudo isto esta seria uma cena oportuna para falar da raiva. Mais que isto, quis que a cena tivesse um tom de ameaça, como se minha mãe, depois de passar por toda violência e de seu desejo de vingança, se nutrisse em sua fé para se libertar e reunir forças para viver.

Em minhas pesquisas encontrei trabalhos de diversos artistas ligando a figura de Iansã à personagem grega Medeia (como o espetáculo *Itãs Odu Medeia* da atriz e diretora Luciana Saul e *Curra: Temperos sobre Medeia*, do Grupo Contadores de Mentiras). Medeia, assim como Iansã teve a sua confiança traída e buscou se vingar.



Figura 11: Imagem da Orixá Iansã criada pelo pintor Caribé

Inevitavelmente, Medeia me levou a Joana, personagem da peça *Gota d'água* de Chico Buarque, versão brasileira da tragédia grega. Há uma passagem muito impactante na qual Joana faz uma ameaça:

JOANA — (Vestindo os filhos:)

Eles pensam que a maré vai mas nunca volta

Até agora eles estavam comandando

o meu destino e eu fui, fui, fui, fui recuando,

recolhendo fúrias. Hoje eu sou onda solta

e tão forte quanto eles me imaginam fraca

Quando eles virem invertida a correnteza,

quero saber se eles resistem à surpresa,

quero ver como eles reagem à ressaca

(Tempo.)

(Buarque, 1975, p. 193)

Levei este texto para dentro do espetáculo e juntei a “Tão forte quanto me imaginam fraca” a frase “Tão lúcida quanto me imaginam louca”. Como se de uma costura se tratasse, cosi o trecho de depoimento de minha mãe, o mito de Iansã, a fala de Joana e ainda o trecho de uma oração portuguesa a Santa Bárbara, compus o texto que funciona como uma oração de força e revolta.

Em contraponto à cena anterior, esta é forte e enérgica. Ao longo de toda a cena, Caio toca um Ponto de Iansã. O ponto é um chamado e uma saudação ao orixá, a partir do toque dos tambores e das canções na língua Iorubá, o Orixá se manifesta. À medida que a cena se desenvolve o som vai se tornando mais forte e rápido, som e cena se alimentam mutuamente. A raiva presente na cena não é apenas a da minha mãe, é a minha, é a revolta que eu senti ouvindo tudo aquilo, sou eu dizendo para o mundo “Não mexe comigo que eu não ando só”⁴⁰. Nesse momento não me vejo apenas como “editora” da história, como diz Soler, mas como parte dela, não é só uma história, é a história da MINHA mãe (“minha” dito mesmo assim, em caixa alta). Nesta cena quem faz as ameaças sou eu, não a atriz, mas a mulher, a filha. As palavras não são minhas, mas a voz que as diz sim.

Uso uma grande abóbora como objeto de cena. Ana Luena me conseguiu uma abóbora de mais de sete quilos para a estreia, ao erguer o enorme fruto sobre minha cabeça e dizer as palavras de Joana/Medeia/Lucy, sinto dentro de mim a força de todas as mulheres que foram humilhadas, subjugadas, violentadas, tidas como loucas e silenciadas.

40 Trecho da música *Não mexe comigo* de Maria Bethânia.



Figura 12: Cena da abóbora

Aqui termina a história, o que segue é o epílogo, a última parte do meu discurso, o desfecho.

II.2.7 Epílogo

Diferente das outras partes da peça, o epílogo não foi construído a partir de pesquisas e improvisações, escrevi o texto com a intenção de contar para a plateia que a história que acabavam de ouvir não era uma história inventada, ou a história de alguém muito distante, mas sobre a minha mãe. Soler diz que o encontro com o público é parte fundamental para o acontecimento do Teatro documentário:

o dado não-ficcional só será percebido como tal quando a plateia, previamente ou durante a própria encenação, significá-lo assim. Não basta o ato de documentar se o espectador, protagonista da experiência artística, não percebe o que frui como documentário. Um espectador que, informado, chega para assistir a uma encenação documentária significa a obra de maneira totalmente diferente daquela que faria frente a uma obra de ficção. Mesmo com a pretensão ilusionista do realismo e do naturalismo, após assistirmos a uma encenação nesses moldes, sabemos que estamos diante de algo ficcional. Ainda que completamente envolvidos e identificados com o que presenciamos, nossa relação é diferente na fruição de um discurso não-ficcional. É o olhar do espectador, portanto, que transforma o que está sendo apresentado em documentário. De nada adianta a intencionalidade em documentar e o trabalho com e sobre os dados de não-ficção se o espectador não tem uma elaboração a partir de uma percepção documental. (Soler, 2009, p.4).

Eu sempre fiz questão absoluta de que, ao final, os expectadores soubessem que aquela história era de alguém tão real, palpável, não era sobre uma personagem, distante, alguém de quem eu havia ouvido falar, mas era sobre a juventude da minha mãe.

O epílogo é o momento em que eu, Gheysla, atriz, filha, converso com a plateia, quando eu falo como eu mesma, optando por estar sem figurino, vestida com minha roupa de ensaio, olhando diretamente para as pessoas que compõem a plateia, trazendo-as como testemunhas do que acabou de acontecer e confidenciando que o que acabaram de assistir é uma partilha da história da minha própria família. Inspirada pela maneira com que a atriz Janáina leite construiu o documentário cênico *Festa de Separação* (2011), sem personagens, sem figurinos, afastando-se do “teatral” e aproximando-se de uma linguagem do dia a dia, construí o epílogo.

Eu escolho não chamá-lo de “cena”, para mim ele está num lugar de conversa, eu me coloco de “igual para igual” com quem assiste.

Conclusão

As apresentações do espetáculo *Lucidez* aconteceram nos dias 5 e 6 de julho na galeria 10 do Polo dos Leões na Universidade de Évora, cada secção contou com vinte expectadores (lotação máxima permitida devido a pandemia de Covid-19). Neste momento as ideias e as pesquisas transformaram-se em teatro. O Teatro documentário só existe de fato a partir do encontro com o público, Soler diz que:

É o olhar do espectador, portanto, que transforma o que está sendo apresentado em documentário. De nada adianta a intencionalidade em documentar e o trabalho com e sobre os dados de não-ficção se o espectador não tem uma elaboração a partir de uma percepção documental. É na relação entre todas essas instâncias que é possível existir o documentário. (Soler, 2009, p.3)

Após as apresentações iniciei o processo de escrita deste relatório e agora é muito difícil encontrar maneiras de concluir este trabalho. Assim como recorri ao dicionário de Pavis para iniciar minha jornada no Teatro documentário, recorro ao dicionário para entender o que é a conclusão: “Ato de concluir, de finalizar alguma coisa; finalização. Marco final; término, fim.” (Ferreira, 2009). É difícil concluir pois sinto latente em mim o antônimo da conclusão. A decisão de contar a história da minha mãe, o encontro com o teatro documentário, a experiência de ser encenadora e dramaturga acenderam em mim o desejo de continuar este caminho.

Outro ponto que julgo pertinente é o facto de eu ter precisado adaptar, se não criar uma metodologia para este trabalho. A forma que utilizei as fontes, os documentos encontrados, para a criação, é uma singularidade expressa aqui, pelo trabalho prático, baseada nas minhas vivências, através de exemplos que encontrei na minha jornada profissional como atriz e, agora, como pesquisadora. A maneira de escolher e organizar os documentos e usá-los como ponto de convergência de diversas referências.

A maior dificuldade foi estar a frente de uma pesquisa, ser a pessoa que faz as escolhas, ser quem toma as decisões de escolha e mais que isso, quem imprimi a autoria sobre ela.

Neste ano em que conluo o mestrado também completo 20 anos de percurso profissional no teatro, Mesmo assim me sinto no começo de uma jornada. Uma jornada artística e acadêmica.

Quanto a parte teórica, me deparei com algumas questões que dão margem para serem estudadas e discutidas no campo do teatro documentário, sob outras perspectivas. Mas que podem ser para uma outra ocasião. Para citar alguns exemplos: qual é a representatividade feminina neste âmbito de pesquisa e atuação? Até que ponto existe abertura para materiais de fonte não documental dentro dos espetáculos? O que é um material não documental? É possível criar um espetáculo documental que seja não linear, imagético, não verbal? Qual o espaço para confrontar diferentes versões de uma mesma história?

O teatro documentário é relativamente jovem se comparado com outras maneiras de se fazer teatro mas vem ganhando muito espaço, como diz Soler, é “um vasto espaço sem uma fronteira visivelmente delimitada”. *Há mais futuro que passado* (Small, 2017)

Referencias Bibliográficas:

Alighieri, D. Tradução José Pedro Xavier Pinheiro D.Giosa (2003). *A divina Comédia*. São Paulo: Atena Editora

Arbex, D. (2013). *Holocausto Brasileiro* – 1. ed. São Paulo: Geração Editora.

Arendt, H. Tradução de Roberto Raposo. (2006) *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras

Boal, Augusto.n(1975) *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização.

Buarque, C. Pontes, P. (1975). *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do livro S.A.

Craveiro, Joana. (2015). *Labor#1*. Coimbra: Centro de Dramaturgia Contemporânea.

Cunha. M. L. C. (2021) *Abuso sexual contra crianças e adolescentes – Abordagem de casos concretos em uma perspectiva multidisciplinar e interinstitucional*. Brasília Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2021/maio/CartilhaMaioLaranja2021.pdf> Acesso em: 27 Nov. 2020.

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. (2009) *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3.ed. rev. e atual. São Paulo: Fundação Dorina Nowill para Cegos.

Kane, Sarah. Tradução Willian André e Lara Luiza Oliveira Amaral (2017). *Psicose 4:48*. Disponível em: literaturasuicidio.wordpress.com Acesso em: 27 Nov. 2020.

Laban, R. Tradução Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silva Mourão Netto. (1978). *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus,

Monteiro, Andreia. (2020). “*Como damos conta do mundo? Teatro documental: uma forma de intervenção política no real*” Lisboa. Disponível em: <https://gerador.eu/como-damos-conta-do-mundo-teatro-documental-uma-forma-de-intervencao-politica-no-real/>. Acesso em: 27 Nov. 2020.

Pavis, Patrice. (1999). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Piscator, Erwin, *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Prandi, R. (2003). *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rosa, J.G. (2001). *Manuelzão e Miguilim - 11a edição*. Rio de Janeiro Digitalização: Editora Nova Fronteira.

Rosa, J.G. (1969) .*Primeiras estórias - 5. ed*. Rio de Janeiro: José Olympio,

Santos, E. T. V. dos. (2013). *História Oral e Autobiografia no teatro documentário*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado Universidade Federal de Minas Gerais

Schafer, Murray A afinação do mundo, Título original em inglês: The Tuning of the World 1977, 1997 da tradução brasileira: Fundação Editora Unesp Praça da Sé, 108 01001-900 - São Paulo – SP

Schafer, Murray (2011), O ouvido pensante, São Paulo: Editora UNESP

Soler, Marcelo (2015) *O campo do teatro documentário morada possível de experiências artístico-pedagógicas*. São Paulo: Tese de doutoramento

Soler, Marcelo. (2013). *O campo do teatro documentário*. Sala Preta. Revista ppgac USP, (130-143). São Paulo: USP.

Soler, Marcelo. (2010).Teatro documentário: a pedagogia da não ficção. São Paulo: Hucitec.

Tellas, Vivi. Comienza el ciclo “Biodrama”. Buenos Aires: Información de prensa n.30 (Complejo Teatral de Buenos Aires), 9 de abril de 2002.

Zurbach, C. (2018). “As formas simples do teatro de Joana Craveiro”. José A. Ferreira, Tânia Guerreiro (coord.) Teatro do Vestido: um dicionário. (49-52). Évora: Bicho-do-Mato. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/23293/1/C.%20Zurbach.pdf>. Acesso em 27/11/2021.

Referencias Audiovisuais:

Black Sabbath. (2014. Oct 30). Black Sabbath - Black Sabbath | (Black Sabbath, 1970). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0IVdMbUx1_k

Canal Saúde Oficial. (2017, Jul 17) *Ciências & letras – Teatro Documentário*. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=yWK_odkNQoc

Cespedes. F. G. (2020, Jul 31). *Água. Ser sonoro*. <https://sersonaro.net/2020/07/31/3-agua-2/>

Cia. Mungunzá de Teatro. (2016, Mar 30) *Luis Antônio Garbiela – Espetáculo filmado (2011)*. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Bb_-PZQUloc

Ediran da Hora (2019, Mar 28). *Toques de atabaques de Iansã no candomblé axé*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kgXFAiG4M3E>

Fepa Teixeira Pinto. (2012, Jul 27). *Teatro sem fronteiras – Festa de Separação: um documentário cênico*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=d4oBWW1CPqo&t=713s>

Harmonia Enlouquece. (2020, Jun 20). *sufoco da vida harmonia enlouquece clip oficial*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AyZ1Fth1Xn8>

QuimeraFilmes. (2020, Sep 25) *Em nome da razão*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cvjyjwI4G9c>

São Luis Teatro Municipal (2021, Jun 1). *Cláudia Dias e Joana Craveiro - Entrevista Cruzada*. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hKUTD_So0_4&t=1030s

SescTV (2019, Oct 3). *De onde se vê persistência da memória*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8MyULIOcgds>

Sílvia Péres Cruz. (2019, Mar 6). *The Sound of Silence*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lr2ZT4HoXi0>

The Beatles. (2008, Jun 19) *Lucy In The Sky With Diamonds (Remastered 2009)*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=naoknj1ebqI>

Vitrine Filmes. (2018, Aug 30). *Uma Noite de 12 Anos | Trailer Oficial Legendado*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9tMcnZrIvqs>

Zap 18. (2020, Jun 22). *1961-2013 da Zap 18* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=izUgEgm65lo>

Zula Cia. de Teatro. (2021, Feb 4). *As Rosas no jardim de Zula* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=FX-j4TpTSi0>

Anexos:

Texto Lucidez

Cena 1: Infância

Eu sou a nona filha de uma família de 13 irmãos. A rua que a gente morava não tinha água dentro de casa. Eu era muito pequena. A gente tinha que pegar umas latas, descer um morro muito grande e um pasto para ir buscar água na bica. A gente tinha que passar numa pinguela, se você não sabe o que é pinguela é uma ponte de pau roliço atravessando um vale. Ali era o dia todo até abastecer a casa. Desde cedo a gente trabalhava independente da idade e do tamanho, todo mundo trabalhava. Meu pai plantava na horta e a gente é que cuidava, colhia e depois colocava nos carrinhos de mão e saía pra vender. Eu gostava de cuidar das plantas, de trabalhar, mas o que eu gostava mesmo era quando chovia. (Começa a tocar Lucy in the sky with diamonds, Beatles) Nos dias de chuva as latas ficavam num canto, as inchadas no outro, a gente saía pra fora de casa e ia brincar. Nossa casa ficava numa ladeira sem calçamento, toda de terra, a água corria como uma cachoeira fazendo valetas na Terra. A gente tampava com a lama e colocava talo de folha de mamão para fazer um caminho para água.

Depois a gente corria pra subir nas árvores, a gente brincava que era macaco. Eu nunca nem tinha visto um macaco. Eu não tinha medo de nada. Eu me escondia do pessoal às vezes numa moita que tinha até espinhos. Eu me arranhava mas não estava nem aí. Meu melhor amigo era o meu irmão Dudu. A gente brincava de finco, bola de meia, a gente fazia boizinho de banana-verde, a gente era quase da mesma idade e estava sempre junto (Sai do Balanço).

(Muda o tom da fala) Com 6 anos de idade a gente frequentava a casa de um senhor. Não me lembro o nome dele. Ele tinha sempre bala. Sempre coisas que meu pai não podia dar para a gente. Eu não sabia o que era um abuso mas ele fazia comigo coisas que hoje eu vejo que não se deve fazer com ninguém. Como eu não tinha consciência do que era aquilo para mim era

normal. Mas aquilo ficou na minha cabeça.. Com 11 anos de idade, eu tive que parar de estudar. Porque eu fui trabalhar numa casa de família. Lá eu lavava, passava, eu cozinhava e olhava duas crianças e era normal patrão fazer comigo o que aquele senhor fazia. Era normal... essas coisas iam ficando dentro da minha cabeça, pesando como pedras. A noite, quando eu tentava dormir, essas lembranças me perseguiram, me perturbavam, me enlouqueciam...

Cena 2: Fábrica

Em 1975 minha breve infância chegou ao fim, eu agora com quatorze anos fui trabalhar numa fábrica de tecidos.

Os pais naquela época ficavam esperando a gente completar quatorze anos para ir trabalhar nas fábricas. Na minha cidade, São João del Rei o trabalho para as mulheres era de doméstica ou nas fábricas de tecido. Quando eu fiz 14 anos, em 1975 eu fui levada a um lugar para tirar a carteira de trabalho (Projeção da carteira de trabalho) e em agosto eu entrei para a Fiação João Lombard. Eu morava num lugar bem distante da fábrica, no meu primeiro dia de trabalho eu saí às 4:15 da manhã porque eu pegaria no trabalho às cinco. (Barulho da fábrica) Quando eu entrei na fábrica parecia que eu estava entrando num... hospício! Aquele barulho insuportável, o algodão queimando o meu nariz, me colocaram numa sessão chamada fiação que você faz os pavios de linha transformando em fio de algodão. Naquela época a gente trabalhava um mês de experiência sem ganhar nenhum centavo. Depois trabalhava mais um mês e no final do terceiro mês você recebia seu primeiro salário, meio salário-mínimo, 266,00 cruzeiros. A gente era menor de idade mas fazia o trabalho das maiores. Eu pegava cinco da manhã e saía às 13:30, eu tinha meia hora de almoço.

Era na faixa de cinco, seis máquinas que a gente tinha que dar conta, se por ventura arrebatassem os algodões, se coincidissem de algum chefe estar passando na hora e visse a máquina entalada, podia faltar dez minutos para o seu expediente acabar, eles te davam

suspensão, você ia para casa e perdia o dia todo de trabalho. Quando a gente ia receber o salário, tinha o desconto daquele dia. Muitas vezes saía andando pela rua, de medo de voltar pra casa, quando acontecia isso meu pai me batia, dizia que eu não estava trabalhando direito. A carga horária impedia a gente de estudar, de procurar uma coisa melhor. Uma semana você pegava das cinco da manhã às 13:30, na outra semana você pegava das 13:30 às 22h.

Um barulho infernal que batia, batia, batia na minha cabeça, que me enlouquecia. Era a única hora que eu tinha para não pensar, era a única hora que eu tinha pra não imaginar, porque eu queria estudar e não podia, meu pai me batia muito. Hoje eu acredito que eu estava numa depressão, que eu estava mesmo doente, eu queria fugir de tudo aquilo e eu não tinha saída.

Quando eu já estava um pouquinho mais velha eu conheci um sargento.(muda o tom da fala, fala mais alegre) Um homem muito bonito, alto, muito forte. A gente começou a namorar, meus pais aceitaram o namoro, gostavam muito dele. Por um tempo as coisas melhoraram, a loucura aquelas lembranças me deixou em paz... Um dia, o Gildon meu amigo, que também era do exército, me disse que esse rapaz usava drogas. Eu não sabia direito o que era droga. Mas rompi o namoro com ele. Porque tinha medo do meu pai descobrir e me bater. Eu não sei se ele não concordou ... se ele não aceitou ... Mas um dia ele me convidou para gente conversar. Eu fui estuprada, eu fui violentada, eu fui destruída. E para os homens daquela época isso não era crime, isso não era pecado, isso era normal ... Eu fui ajuntando tudo aquilo na minha cabeça. Tudo passado em criança com mais isso que aconteceu. Meus pais não me deram apoio, ninguém acreditava em mim, todo mundo dizia que eu estava ficando louca. Eu queria ficar louca mesmo, talvez louca eu não sofresse tanto quanto eu sofri. E aí isso foi mais uma pedra na minha cabeça. Minha cabeça ia se tornando cada vez mais pesada, mais pesada, mais pesada. Toda vez que eu entrava na fábrica eu me desligava do mundo e deixava entrar o barulho das máquinas, aquele barulho ensurdecedor na minha cabeça foi batendo na minha cabeça, batendo na minha cabeça, batendo na minha cabeça, batendo, batendo,

batendo, batendo, batendo, batendo, batendo, batendo e eu resolvi não viver mais. Eu já tinha tentado suicídio e não tinha dado certo. Eu tentei enfiar as mãos dentro de uma moenda de uma máquina, eu pensei que ela me puxaria como um pano e me desmontaria e acabava aquilo ali.

Voz: O que que você tá fazendo?

Atriz: Eu não respondi

Voz: Você está louca?

Atriz: Eu não respondi

Voz: Você está louca?

Atriz: Eu não respondi.

(Pausa)

Eu acho que eu não queria morrer, eu só queria pedir socorro. Pelo amor de deus, me acode, me socorre, eu tô passando por uma coisa que eu não sei o que é mas que eu não quero viver mais, que tá errada, que não tá certa. Como eu não respondia nada do que eles falavam, me levaram para casa. Mais uma vez eu tentei suicídio. Eu não queria conversar, eu não queria ninguém, eu não queria minha família, eu não queria meus amigos, eu não queria ninguém.

Cena 3: Internação

M.V. (em áudio): Dona Iracema, vamos levar a Lucy num médico porque essa situação dela tá se agravando dia após dia e a gente tem que levar ela num médico pra ter uma noção do que fazer [...] Isso ela tava na crise parece que foi o dia que ela tava pior, nós saímos de casa e ela sem querer saber pra onde tava indo, o que que ia fazer. Ela estava completamente fora do ar, fora de si [...] O médico observou ela, ficou parado olhando pra ela e simplesmente falou: Olha a única solução para uma pessoa desequilibrada é uma internação. E é o que eu vou fazer”. E começou a arrumar, a preencher a papelada e falou “Olha, vou encaminhar ela para o hospital ‘psiquiátra’ lá em Barbacena” que é o Hospital da Mantiqueira [...] Era um

hospital para louco, o que eu acho que não era o caso dela, mas como que você vai discutir com o médico o que é certo o que é errado.

Atriz: Em 1979, aos 18 anos fui considerada louca irreversível por um psiquiatra chamado doutor Francisco.

Numa tarde do mês de outubro parou em frente a minha casa uma ambulância, os vizinhos todos saíram para ver.

A hora era de muito sol - o povo caçava jeito de ficarem debaixo das sombradas árvores de cedro. O carro lembrava um canoão no seco, navio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava. O borco bojudo do telhadinho dele alumiava em preto. Parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém. Para onde ia [...] era para um lugar chamado Barbacena, longe. Para o pobre, os lugares são mais longe.

Eu tenho consciência de que eu fui numa ambulância, de que eu fui numa camisa de força. Hoje eu vejo que eu sabia tudo que tava acontecendo comigo mas no momento eu escondi atrás de um medo, de uma vergonha, de uma coisa que eu não sabia o que era...

Eu me lembro que eu cheguei no hospital, era um sítio (quinta), eu tava com camisa de força, meio dopada...

“DEIXAI TODA ESPERANÇA, VÓS QUE AQUI ENTRAIS!” Estas palavras estavam escritas em tom escuro, no alto de um portal. Ali estavam as almas sofredoras que já perderam seu livre poder de arbítrio. Logo que entrei ouvi gritos terríveis, suspiros e prantos que ecoavam pela escuridão sem estrelas. Os lamentos eram tão intensos que não me contive e chorei. Gritos de mágoa, brigas, queixas iradas em diversas línguas formavam um tumulto que tinha o som de uma ventania.

Ao receberem o passaporte para o hospital, os passageiros tinham sua humanidade confiscada. Os recém-chegados à estação eram levados para o setor de triagem. Lá, os novatos viam-se separados por sexo, idade e características físicas. Eram obrigados a entregar seus pertences, mesmo que dispusessem do mínimo, inclusive roupas e sapatos (A atriz vai se despindo) um constrangimento que levava às lágrimas muitas mulheres que jamais haviam enfrentado a humilhação de ficar nuas em público. Todos passavam pelo banho coletivo, muitas vezes gelado. Os homens tinham ainda o cabelo raspado de maneira semelhante à dos prisioneiros de guerra.

Após a sessão de desinfecção, o grupo recebia o famoso “azulão”, uniforme azul de brim, tecido incapaz de blindar as baixíssimas temperaturas de Barbacena. (Veste o figurino azul) Assim, padronizado e violado em sua intimidade, seguia cada um para o seu setor. Os homens eram encaminhados para o Departamento B, e os que tinham condição de trabalhar iam para o pavilhão Milton Campos, onde, em razão dos pequenos dormitórios, ficavam amontoados, sendo obrigados a juntar as camas para que nem todos dormissem no chão. As mulheres andavam em silêncio na direção do Departamento A, conhecido como Assistência. Daquele momento em diante, elas deixavam de ser filhas, mães, esposas, irmãs. As que não podiam pagar pela internação, mais de 80%, eram consideradas indigentes. Nesta condição, viam-se despidas do passado, às vezes, até mesmo da própria identidade.

Quando eu abri os olhos eles estavam me jogando num quartinho e nesse quartinho alguma coisa no chão, era um quartinho muito pequeno, um quartinho muito escuro e não dava pra deitar direito, tinha alguma coisa me incomodando. A noite inteira eu pisando naquilo, eu gritava, eu pedia socorro, eu queria sair dali [...] Quando eles abriram a porta no outro dia, eu ainda de camisa de força, gritando e pulando, quando eu olhei, aquilo que eu tinha pisado a noite toda... era uma senhora, com o cabelo bem grisalho, muito magrinha, muito magrinha,

muito magrinha... Ela estava morta, por negligência do hospital o corpo tinha ficado ali.. [...] Para minha desgraça maior, me tiraram dali e me colocaram num quarto que tinha oito camas (Projeção do filme “Em nome da razão”), me colocaram nesse quarto com pessoas LOUCAS. Eu não sabia quanto tempo eu tava ali, eu não sabia onde eu tava, eu não via ninguém conhecido, eu não via ninguém amigo.

Eu vivia falando pra eles que eu não era louca e eles diziam “Anran, você tem razão, você não é louca, aqui não tem ninguém louco, tá todo mundo sadio aqui dentro, por isso que estão todos aqui”.

As seis horas da tarde o maldito enfermeiro chegava e gritava “Seis horas da tarde, todo mundo dentro do quarto!” Ele batia, chutava. A gente tinha medo.

Existiam 5 mil pacientes em lugar projetado inicialmente para 200. A substituição de camas por capim no chão foi, então, oficialmente sugerida, pelo chefe do Departamento de Assistência Neuropsiquiátrica de Minas Gerais, como alternativa para o excesso de gente. A intenção era clara: economizar espaço nos pavilhões para caber mais e mais infelizes. O modelo do leito chão deu tão certo, que foi recomendado pelo Poder Público para outros hospitais mineiros.

O quarto não tinha banheiro, era um vaso sanitário que tinha no quarto e ali quem queria usar o vaso, usava, usava o chão, era aquela sujeira.

O cheiro era indescritível. Era o cheiro de suor, de fezes, de sofrimento, de gente amontoadá, de falta de higiene, de morte. Por mais que eu tente explicar, eu jamais conseguiria descrever o cheiro.

Pela manhã eles diziam que a gente ia tomar um banho de Sol (A imagem se corta e fica projetada a frase “Banho De Sol”). Mandavam tirar a roupa, colocavam todo mundo pelado no pátio, ligavam uma mangueira de água fria e Barbacena é frio, a gente quase tinha hipotermia com aquele banho de mangueira gelada. Eu me lembro das gargalhadas do enfermeiro.

Ali, se você falasse mais alto você levava choque, eles nos dopavam com remédio. O que eles chamavam de tratamento mais parecia um show de horrores.

Cena 4: Tratamento

VOZ (Ao microfone): Ladies and Gentlemen, o Corredor da Loucura orgulhosamente apresenta, TRATAMENTO PSIQUIÁTRICO NO TERCEIRO MUNDO:

(Música, atriz canta ao microfone como num show de Rock, acompanhamento de guitarra elétrica)

Estou vivendo

No mundo do hospital

Tomando remédios

De psiquiatria mental

Estou vivendo

No mundo do hospital

Tomando remédios

De psiquiatria mental

Haldol, Diazepam Rohypnol, Prometazina

Meu médico não sabe Como me tornar Um cara normal

Me amarram, me aplicam

Me sufocam

Num quarto trancado

Socorro

Sou um cara normal asfixiado

Ai, ai, ai Que sufoco da vida Sufoco louco Tô cansado De tanta Levomepromazina

Ai, ai, ai Que sufoco da vida Sufoco louco Tô cansado De tanta Levomepromazina1

(A guitarra continua, atriz falando ao microfone)

Dentro do hospício a medicação era distribuída pelas cores, azul e rosa: Amplictil e Diazepam. Quando a intenção era acalmar os ânimos, eles lançavam mão de dois rosas, com efeito sedativo. Para reduzir a ansiedade, usavam dois azuis.

Senhoras e senhores apresento a vocês a família das Benzodiazepinas.

Benzodiazepinas são uma classe de fármacos psicotrópicos cuja estrutura química é a fusão de um anel de benzeno com um anel de diazepina. O primeiro destes fármacos, o clordiazepóxido, foi descoberto acidentalmente por Leo Sternbach em 1955, e introduzido no mercado na década de 1960 pela farmacêutica Hoffmann–La Roche, que, desde 1963, comercializa também a benzodiazepina diazepam, conhecida como Valium. Em 1979, as benzodiazepinas eram o fármaco mais receitado em todo o mundo. As benzodiazepinas pertencem à classe farmacêutica dos ansiolíticos.

Triazolam, Estazolam, Midazolam, Oxazepam, Lorazepam, Bromazepam, Lexotan.

O uso de benzodiazepínicos pode levar ao desenvolvimento de dependência física e psicológica. O risco de dependência aumenta com a dose, tratamentos prolongados e em pacientes com história de abuso de álcool ou drogas.

Flunitrazepam, Flurazepam, Temazepam, Alprazolam, Diazepam, Prazepam e nosso queridinho Clonazepam, mais conhecido como Rivotril, o medicamento mais vendido do Brasil!

Vendido em caixas com 20 ou 30 comprimidos de 0,5 mg ou 2 mg. Uso adulto e pediátrico.

Um comprimidinho e você dorme de 8 a 12 horas, bom, né? Ele também pode causar infecção das vias aéreas superiores, cansaço, gripe, depressão, vertigem, irritabilidade, uma puta dor de cabeça, perda da coordenação de movimentos e da marcha, perda do equilíbrio, náusea, sensação de cabeça leve, sinusite e concentração prejudicada⁴. Mas isso baby, isso é só um detalhe!

(Volta a cantar)

Estou vivendo

No mundo do hospital

Tomando remédios

De psiquiatria mental

Estou vivendo

No mundo do hospital

Tomando remédios

De psiquiatria mental

Bem, senhoras e senhores, nem sempre os medicamentos funcionam, então precisamos recorrer a outros tratamentos. Com vocês a eletroconvulsoterapia, mais conhecida como tratamento de choque!

A eletroconvulsoterapia existe, desde 1938, para tratamento de doenças mentais, mas seu uso, no século passado, foi, no mínimo, controverso. No Brasil, o método só passou a ter mais controle em 2002, quando o Conselho Federal de Medicina estabeleceu regras específicas para a adoção da técnica, como a necessidade de aplicar anestesia geral. Mas nem sempre foi assim (muda o tom da fala) Aqui em Barbacena, o choque é aplicado a seco, sem anestesia.

Corta-se um pedaço de cobertor, enche-se a boca do paciente, que a esta altura já está amarrado na cama, molha-se a testa dele e começa-se o procedimento: um, dois, três (Som de choque, luzes piscam)

A voltagem é de 110 e, após nova contagem, 120 de carga. O coração da jovem vítima não resiste. O paciente morre ali mesmo, de parada cardíaca, na frente de todos. Menos um.

O paciente escolhido agora é mais jovem que o primeiro. Aparenta ter menos de vinte anos. Com os olhos esbugalhados de medo, ele até tenta reagir, mas não consegue se mover preso ao leito. Um, dois, três (som de choque, luzes piscam) os eletrochoques eram tantos e tão fortes, que a sobrecarga derrubava a rede do município. Um, dois, três (som de choque luzes

piscam) Não resistiu. É a segunda morte e a noite está só começando!

(Cantando)

Ai, ai, ai Que sufoco da vida

Sufoco louco

Tô cansado de tanta Levomepromazina

Ai, ai, ai Que sufoco da vida

Sufoco louco

Tô cansado...

Cena 5: Solitária

Atriz: Solitária. O pior castigo é a solitária. O escuro, o silêncio infinito. (pausa)

Eu não sei porque eu tenho essa lembrança na cabeça, eu no colo do meu tio, irmão da minha mãe e um monte de gente caminhando, levando um caixote branco. Dentro daquela caixinha branca tava minha irmãzinha que era mais velha que eu e que brincava comigo no berço. Essa é a primeira lembrança que eu tenho da minha infância. De ver a Aparecida minha irmã saindo para o enterro dela, ela tinha quatro anos de idade e morreu de sarampo. Eu me lembro eu e o Dudu tínhamos medo de descer no caixote branco. Se a gente andasse descalço a gente ai descer no caixote branco, se a gente comece manga com leite a gente ia descer no caixote branco, se a gente ficasse escondido no mato a gente ia morrer e descer no caixote branco. Tudo que a gente ia fazer os mais velhos falavam que a gente ia descer no caixote branco. Muitas vezes eu pensei que eu já tinha morrido e que aqui era o inferno. Eu tenho tanto medo da morte, eu já quis morrer mas aqui dentro eu vi que a morte não é tão simples quanto eu queria.

Cena 6 – Abóbora – A vingança de Iansã

Atriz: Eu me lembro que no café da manhã era uma caneca plástica com café com leite e um pedaço de abóbora. Faziam pão, pão de abóbora. Era um pão muito estranho que eu nunca tinha comido. Depois disso, no almoço era uma comida misturada, pior que lavagem de porco e de novo, abóbora. Abóbora, todo dia. Tinha uma plantação de Abóbora lá. Eles falavam que abóbora que era bom para cabeça. Abóbora, abóbora, abóbora e quando você deixava comida, esfregavam na cara. (Uma abóbora rola até o centro do palco, inicia-se um som de atabaques tocando um ponto de Iansã) No candomblé, há uma lenda sobre a orixá Iansã que conta que ela quase foi morta por um carneiro que traiu sua confiança e chamou seus inimigos para que eles a matassem, Iansã então se escondeu no meio de uma plantação de abóboras e por toda noite esperou até que seus inimigos desaparecessem. Por gratidão a elas que lhe salvaram a vida, Iansã prometeu jamais comer abóbora novamente. Assim como ela, todos os seus filhos e filhas não comem abóboras² (Ânsia de vômito repetidas vezes). Iansã minha mãe, senhora dos ventos e das tempestades, rainha dos raios, das horas aflitas e das horas perdidas, por favor, abre meus caminhos. Mãe me empresta tua decisão e a tua coragem. Eparre Oiá! Minha mãe, dai-me força para sobreviver a esse inferno.

Santa Bárbara bendita, que no céu está escrita, com papel e água benta, livrai-me desta tormenta

Eles pensam que a maré vai, mas nunca volta. Até agora eles estavam comandando o meu destino e eu fui, fui, fui, fui recuando, recolhendo fúrias. Hoje eu sou onda solta e tão forte quanto eles me imaginam fraca, e tão lúcida quanto eles me imaginam louca. Quando eles virem invertida a correnteza, quero saber se eles resistem à surpresa, quero ver como eles reagem à ressaca.

Epílogo

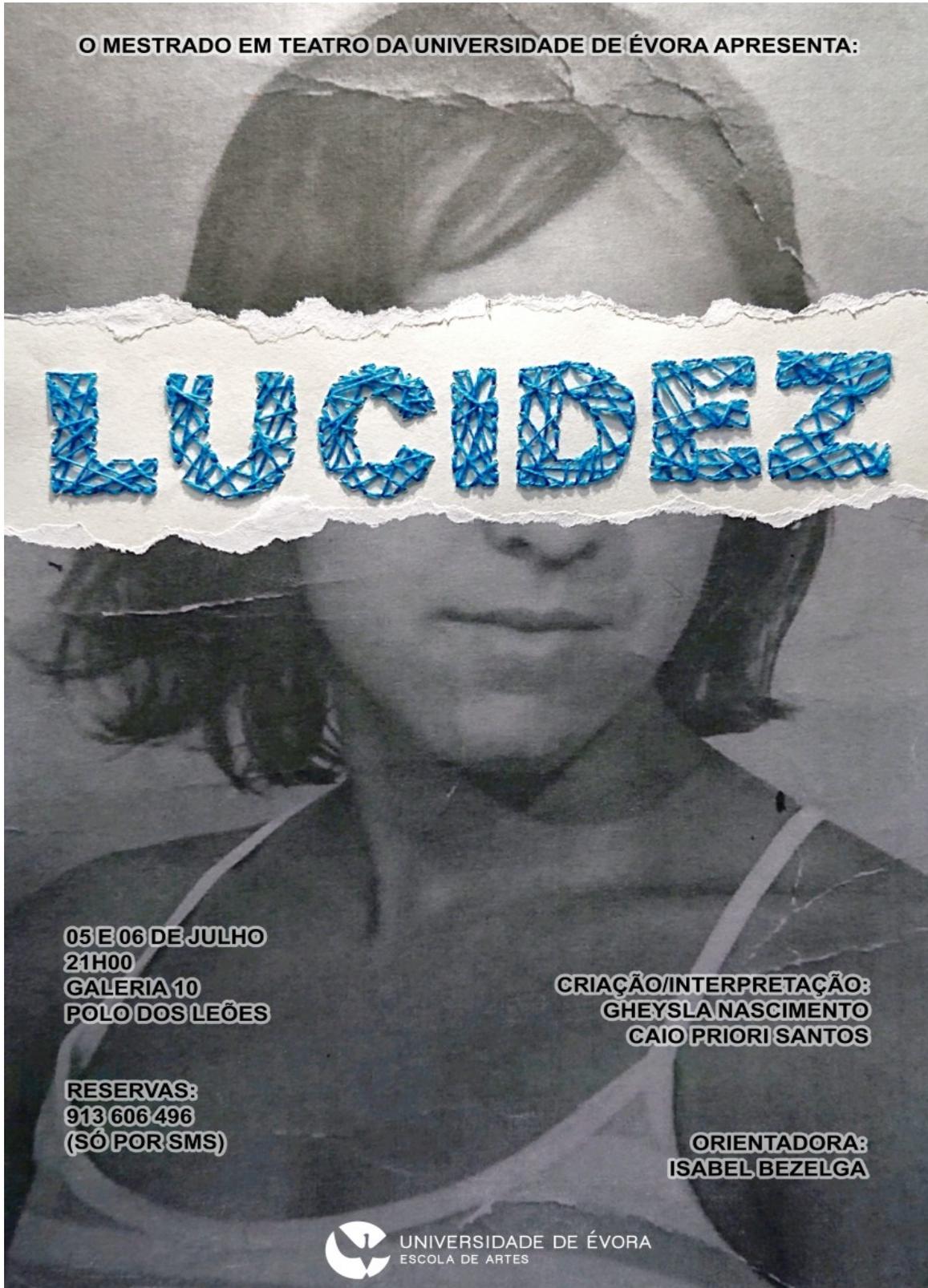
(Foto de Lucy projetada)

Áudio Lucy

Atriz: O sistema é expert em nos transformar em números. Dentro de casa Lucy era a de número nove, depois entrou para estatística das mais de 66 mil mulheres que são estupradas todos os anos no Brasil e não veem seus estupradores condenados. Na fábrica era a de número 2004, no hospício era uma entre as centenas de milhares de vítimas das internações compulsórias. Barbacena, cidade para onde ela foi mandada, fazia parte do famoso corredor da loucura formado por Barbacena, Juiz de Fora e Belo Horizonte. Dezenove dos vinte e cinco hospitais psiquiátricos existentes em Minas até a década de 1980 estavam localizados nessas cidades. Nesse período, as três cidades concentravam 80% dos leitos da saúde mental no Estado. Parâmetros da Organização Mundial da Saúde estabeleciam como referência três internações para cada mil beneficiários no país. Estudos do setor psiquiátrico mineiro revelaram que em 1979, ano em que ela foi internada, aconteciam quase sete internações para cada mil habitantes. A cada duas consultas e meia, uma pessoa era hospitalizada nas Gerais. Esta é a história de uma sobrevivente. Lucy é uma mulher bonita e feliz, viciada até hoje nas benzodiazepinas sem as quais, não consegue dormir. Passou por crises de depressão ao longo da vida, alguns pequenos surtos, grandes tristezas e felicidades infinitas. Se casou com seu grande amor com quem viveu trinta anos, ficou viúva em 2014. Tem duas filhas com as quais têm um grupo no WhatsApp chamado “Amor incondicional”. Na foto do grupo estão as três, vestidas de tirolesas numa viagem que fizeram a Santa Catarina em 2015. Essa é a história de Lucy, minha mãe.

Imagens

Cartaz da peça



O MESTRADO EM TEATRO DA UNIVERSIDADE DE ÉVORA APRESENTA:

LUCIDEZ

05 E 06 DE JULHO
21H00
GALERIA 10
POLO DOS LEÕES

RESERVAS:
913 606 496
(SÓ POR SMS)

CRIAÇÃO/INTERPRETAÇÃO:
GHEYSLA NASCIMENTO
CAIO PRIORI SANTOS

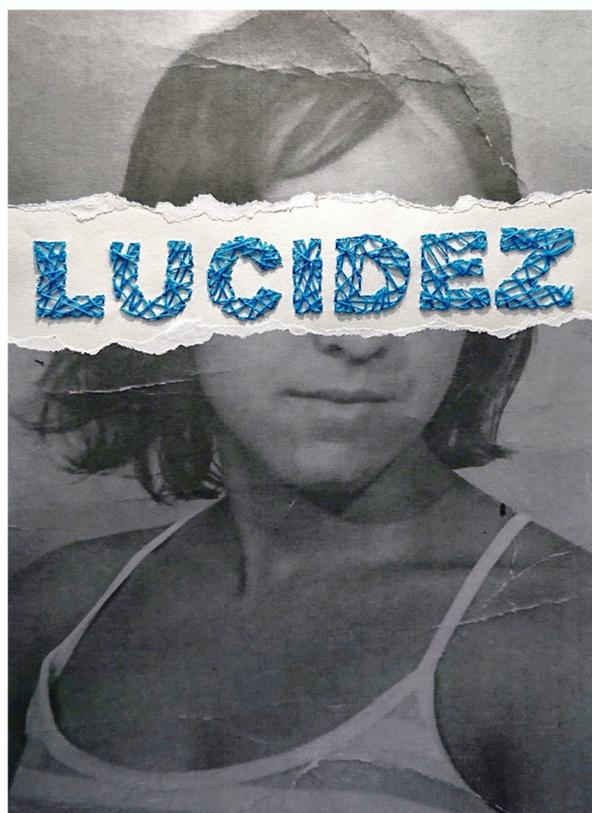
ORIENTADORA:
ISABEL BEZELGA

 UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES

Folha de Sala Frente



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES



Folha de Sala Dentro

SINÓPSE:

"Lucidez" é um espetáculo que parte da perspectiva do teatro documental - estilo teatral que usa documentos e fontes autênticas para a criação. O espetáculo é construído a partir do depoimento de Lucy que foi internada em um hospital psiquiátrico em Barbacena (Minas Gerais, Brasil) em 1979. Neste período - denominado "Holocausto Brasileiro" - ocorreram milhares de internações indevidas, sem diagnóstico adequado.

SÃO UTILIZADOS NO ESPETÁCULO:

trechos do documentário "Em Nome da Razão" (Helvécio Ratton),
trechos do livro "Holocausto Brasileiro" (Daniela Arbex),
música "sufoco da vida" (banda Harmonia Enlouquece)

FICHA TÉCNICA:

CRIAÇÃO

Gheysla Nascimento e Caio Priori Santos

INTERPRETAÇÃO

Gheysla Nascimento

MÚSICA

Caio Priori Santos

ORIENTAÇÃO

Isabel Bezelga

DESENHO DE LUZ

Renato Machado

MONTAGEM E OPERAÇÃO DE LUZ

Fabrisio Canifa

AGRADECIMENTOS

Anna França, Rogério Almeida, Ana Luena,
Malvada Associação Artística, Beatriz Cantinho, Ana Tamen
Talles Ramon, Maria Vianini, Angélica Andrade e
aos professores e funcionários do curso de teatro da Universidade de Évora

Carteira de Trabalho Lucy

MINISTÉRIO DO TRABALHO E PREVIDÊNCIA SOCIAL
DEPARTAMENTO NACIONAL DE MÃO-DE-OBRA
DIVISÃO DE IDENTIFICAÇÃO E REGISTRO PROFISSIONAL

CARTEIRA DE TRABALHO E PREVIDÊNCIA SOCIAL

Série *4500*

Número *39343*



Polegar Direito

Lucy ASSINATURA DO PORTADOR

M. T. P.
DRT-MG
SIRP
S. I. Del. P. S. I.