

★ A MUSA E A ETERNIDADE

Marco Antonio Rodrigues

Encenador e pedagogo.

Maria Alice Vergueiro

Nasceu em 1935. Sem nenhum favor é uma jovem de 83 anos. Contramaré e tempestade, enfrentou e enfrenta inúmeras dificuldades de todas as ordens: física, moral, financeira. Nunca deixou de se posicionar à frente de uma arte inovadora, revolucionária, adiante de seu tempo. Protagonizou e participou de inúmeros encontros e movimentos estéticos que se inserem na vanguarda e no melhor da cena dos últimos sessenta anos. “Musa underground”, usou e usa sua voz conquistada devido ao enorme prestígio adquirido pela qualidade estética de seu trabalho como intérprete e encenadora, a favor das liberdades e da evolução dos costumes.

*Tudo aquilo que a nossa
Civilização rejeita, pisa e mija em cima,
Serve para poesia.
Manoel de Barros*

Este é um escrito para dar forma a uma conversa com pretensão de entrevista que fizemos eu e Nani de Oliveira com Maria Alice Vergueiro, que foi firmemente escudada por seu anjo da guarda, o ator com maiúscula Luciano Chirolli.

Como as palavras ditas quando vertidas para os escritos necessariamente não dão conta dos tamanhos, das perspectivas e das proporções – preferimos aqui lidar com imagens na esperança de minimamente dar conta daquele encontro, para nós um acontecimento teatral. O teatro acontece sempre no presente e qualquer registro dele é falho, porque só pode se apoiar no passado, naquilo que já aconteceu, nas memórias, nos apontamentos, nas fotos, nos vídeos: já não é teatro.

Maria Alice encarna o teatro. Até sua condição física, a dificuldade na fala por conta do mal de Parkinson, os limites de locomoção na cadeira de rodas por conta de outros problemas, obriga o interlocutor/espectador a uma atitude ativa.

Nesse dia, a cena é na sua casa, dela e do Lucci, que ali vive desde sempre, desde muito tempo. Eles se conheceram há 25 anos, quando Lucci, ainda estudante, foi pedir a benção da estrela após um Beckett que ela fazia excepcionalmente bem, só para variar. O encontro tímido, da parte dele, acontece nos fundos do Teatro Sérgio Cardoso, na entrada de serviço. Anos depois eles se reuniram para uma trajetória perene e definitiva.

Agora, eles abrem gentilmente a sala para nós. De cara, para maior eficiência deste relato, faço de conta que nunca encontrei os dois juntos. Porque não tenho no vocabulário adjetivos, superlativos suficientemente substantivos para situar a união dos dois: é uma relação de amor que sintetiza todas as imaginações possíveis: mãe e filho, homem e mulher, namorados, amigos, irmãos, marido e mulher. É absoluto. Se o Lucci são os braços, as pernas, a língua da Maria Alice, a Maria Alice é a inspiração, o consolo, o exemplo, o coração do Lucci. Devo estar sendo injusto com um, com outro, com os



Maria Alice Vergueiro em cena de *Why the horse?* SESC Santana. 2015. Foto: Fábio Furtado.

dois: aquilo é transcendental, é metafísico, é muito maior do que qualquer descrição porque, provavelmente, já não se distinguem as pernas, os sexos, os talentos, os braços, os cérebros. A vocação. É óbvio que devam ter seus infinitos problemas, mas aquilo é a síntese da incondicionalidade absoluta do afeto e do amor, palavra essencial para a arte.

Enfim, este é o preâmbulo, a cena, o prólogo. E é assim que esta entrevista vira registro de impressões.

*Why the horse?*¹ – Maria tem oitenta, oitenta e poucos anos. Algum tempo atrás andou internada no hospital. Na UTI. Passou lá duas, três semanas. Ela arrancava os acessos, os tubos. Foi amarrada à cama por uma enfermeira. Maria é livre. Dito assim

parece pouco, mas dá para imaginar o que significa para uma mulher como essa estar amarrada. Numa UTI. Gritando pelo Lucci. Quando ele aparece, ela lhe pede que traga uma tesoura. Pra cortar as amarras, ou pra enfiar no pescoço da enfermeira (sabe-se lá) que a ameaçou porque ela gritava muito.

Quando Maria foi internada no hospital, o Pândega², companhia fundada pelos dois, mais o Fábio Furtado, estava estudando Beckett. Maria queria dirigir um Beckett, é excelente encenadora. Eles estudavam *Malone morre*,³ romance do irlandês. Passou o aniversário no hospital. Os companheiros contrabandearam vinho, bolo, de qualquer jeito, muito preocupados, acabaram por fazer lá uma festinha. “Maria é o próprio Malone – diz o Fábio –,

1 *Why the horse?*, texto inspirado em experiências pessoais da atriz, simula seu próprio velório. O elenco é formado por: Luciano Chirolli, Carolina Splendore, Alexandre Magno e Robson Catalunha. A dramaturgia é assinada por Fábio Furtado.

2 Grupo Pândega de Teatro Jodorowskiano, fundado em 2010.

3 BECKETT, Samuel (1906-1989). Romance. Malone está em um quarto, não sabe bem como e nem porque chegou ali, lembra-se vagamente de sua própria vida e tem apenas uma certeza, a de que vai morrer.



Maria Alice Vergueiro em cena de *Why the horse?*, SESC Santana, 2015. Foto de Fábio Furtado.

nós temos que levar Maria Alice neste estado para o palco quando ela tiver alta”. Lucci, que seria o Malone: “Claro, abro mão, não quero fazer Malone porra nenhuma. Vamos botar a Maria Alice nos tubos, vamos pegar isso e levar isso, essa situação, trazer a enfermeira...” E a Maria naquele morre não morre. Até que finalmente sai do hospital.

“Que Malone, que nada, que tubos, que hospital. Não vamos levar nada disso pro palco. Vamos direto ao assunto: vamos encenar o meu velório.”

Este é o trecho de *Why the horse?*, o trabalho mais atual da Maria e da companhia que já fez mais de cem apresentações.

O enredo é preciso e sintético. Ficção sobre os últimos momentos da atriz e a relação dele(a) com isto. Brecht é nomeado, cantado e narrado, reafirmando que aqui se trata de uma obra épica. O espetáculo caminha sempre entre a lembrança, a memória, a vida de cada um e a cultura, a sociedade, o estar no mundo. O depoimento pessoal tão festejado no teatro de hoje, adquire aqui um sentido público, coletivo. Dando exemplo: os ensaios são construídos em “workshops”: num des-

ses – que posteriormente vai para cena – Maria é abandonada sozinha no palco pelos outros atores. Ela então começa a perguntar: “Onde vocês vão? Não gosto desta sensação de ficar sozinha porque meu irmão antes de morrer, disse pra minha cunhada que estava com medo. Isso não sai da minha cabeça: o medo do meu irmão.” Ela então envereda por um depoimento documental. Noutro momento, Lucci fala do suicídio e imediatamente emenda numa canção de Brecht e Weill sobre. Lá pelas tantas, Maria corta e dirigindo-se à plateia: “Gente e o Walmor, hein?”, causando independente da gravidade do assunto, uma risada sonora. Não há compaixão nem autopiedade. A emoção nasce duma angústia que é de todos, sem perder sua raiz subjetiva e pessoal. Emoção aqui não é sentimento. É a eletricidade gerada por um debruçar-se sobre a vida e suas pequenas e grandes peripécias do cotidiano. Daí a pungência e contundência do espetáculo: um interminável beijo dos dois companheiros pontua a peripécia final, uma vez que os personagens são eles mesmos, e o material dramático se sustenta a partir da vida de cada um dos

dois. Maria faz de sua morte personagem e assim não se submete a ela.

Quando o espetáculo estreou, no SESC Santana, surge um problema. Ao final da temporada, Maria não quer fazer mais. Lucci relata: “Por que você não quer fazer mais? ‘Porque as pessoas vêm pro meu velório e não está tendo velório.’ Eu durmo lá, eu sento lá um pouquinho fingindo de morta, levanto e as pessoas começam: ‘diva! maravilhosa! (palmas)’ E ela agradecia, estava indo embora e: ‘volta!’ Ela tinha que voltar se apoiando em mim e no Alexandre Magno e tal, voltava: ‘maravilhosa!’ E jogavam flor. ‘O que é isso? Estou fazendo um espetáculo pra sair de diva maravilhosa ou é um velório? Não quero mais.”

Na temporada seguinte, os atores abandonam o palco e Maria fica lá deitada, “morta” até que o último espectador deixe o teatro. O que demora: as pessoas não se conformam – sobem ao palco, rezam, choram, beijam a Maria, trazem oferendas, dinheiro, preces, baseados. Ou permanecem em silêncio. Velam Maria.

Ela aguenta firme, até que o último desista. A morte materializa-se ali, como teatro.

Why the horse? é um acontecimento teatral, o que não é pouco. Um acontecimento teatral é a materialidade do próprio teatro em essência, o que é muito raro de conseguir: a construção poética criada por todos os partícipes, atores e espectadores, o teatro quando acontece como um pequeno deslocamento do tempo e do espaço, como uma pequena revolução.

Mas, *Why the horse?* é ainda mais do que isso: num trecho do depoimento sobre o assunto, Lucci lembra precisamente: “... é como se nós fôssemos abandonados...”

E não é isso? A morte é isso, o luto é isso, o morto leva consigo um pedaço dos vivos. Quando perdemos alguém, perdemos uma parte de nós mesmos.

(...)Ressuscita-me,
nem que seja só porque te esperava

como um poeta,
repelindo o absurdo cotidiano!
Ressuscita-me,
nem que seja só por isso!
Ressuscita-me!
Quero viver até o fim o que me cabe!
Para que o amor não seja mais escravo
de casamentos,
concupiscência,
salários.
Para que, maldizendo os leitos,
saltando dos coxins,
o amor se vá pelo universo inteiro.
Para que o dia,
que o sofrimento degrada,
não vos seja chorado, mendigado.
E que, ao primeiro apelo:
- Camaradas!
Atenta se volte a terra inteira.
Para viver
livre dos nichos das casas.
Para que doravante
a família seja
o pai,
pelo menos o Universo,
a mãe,
pelo menos a Terra.
(Maiackovski, 1963, p. 164)

O ato subversivo, revolucionário, que interroga, mobiliza e espanta, que é o vocabulário e o evangelho dessa artista não é a encenação da própria morte em si.

É encarar a morte como motivo poético, a morte que não é assunto que tenha lugar no mundo da mercadoria.

No mundo da mercadoria, a morte é a síntese de tudo aquilo que não presta, que não tem valor, que precisa ser esquecido, simboliza tudo e todos aqueles que precisam ser rejeitados, mijados e pisados em cima. No nosso mundo, no mundo da mercadoria, a vida é eterna. Sobre a morte, cala-se, como calamos frente aos desaparecidos da ditadu-



Luciano Chirolli, Maria Alice Vergueiro e Danilo Grangheia, em cenas de *As três velhas*, de Alejandro Jodorowsky. Centro Cultural São Paulo. 2016. Fotos de Fábio Furtado.



ra, ao contrário de tantos outros países da América Latina, porque por aqui produziu-se uma grande conciliação nacional onde o perdão virou esquecimento. Não será por conta disso, que hoje, no país tanto se elimina, se apaga, se julga, se tortura, se escraviza? Por conta do esquecimento?

Encenar a morte, ressuscitando a vida, dá passagem a todas essas vozes, essas margens, essa história escondida, sublimada e desaparecida.

Why the horse? é um exorcismo. Solar.

Maria Alice encarna esse arquétipo do artista. É o perigo, a transgressão, o derramamento, o excesso. O discurso é carne. E poesia.

Em espetáculo anterior ao *Why The horse?*, *As três velhas*, quando em temporada no Galpão do Folias, o elenco compunha-se dela, do Danilo Grangheia e claro, do Luciano.

O espetáculo cumpriu longa carreira. Dirigido também por Maria Alice, os atores encarnavam três velhas, num espetáculo escatológico que tratava da figura paterna. Em uma chave de grand-guignol,⁴ (aquele gênero de teatro que procura causar horror e pânico), a obra resultava num retrato patético e bem-humorado a respeito da classe dominante, da aristocracia decadente e senil e da família brasileira. Incesto, escravidão, autoritarismo, alienação são subtemas do patriarcalismo ali escarrado. Antropofagia, realismo fantástico, absurdo e fantasmagoria, humor repugnante, que são marcas genéticas da identidade estética latino-americana estão precisamente postas na cena desta *As três velhas*.

Há nesses intérpretes uma incrível capacidade de rir de si mesmos, de não se levar a sério. A cena ganha uma extrema contundência e um paroxismo brechtiano. Vai daí provavelmente o frescor e a gravidade de tudo que fazem.

O Lucci fala com muita propriedade sobre isso: “Sabe um ponto de identificação da nossa linguagem é que é assim. Nós somos um tipo de atores que os terapeutas morreriam de fome. Porque a gente realmente aproveita o teatro pra isso. Também, né? A gente queria discutir a figura pater-

na de cada um; a minha, a dela, a do Danilo, do que é pra ele, pra cada um. Nós levamos essa questão, nós nos chafurdamos nesta questão, porque ter um encontro forte, potente com esta figura sempre nos potencializa como criadores, artistas e cidadãos. Se o pai é aquele pai ausente a pessoa fica fragilizada, não tem muita opinião, acaba não conseguindo ter uma relação com a vida mais direta. E era isso que a gente queria no espetáculo. Falávamos muito do pai dela, do avô e do meu, também do dele e fomos construindo o espetáculo em cima de imagens que os workshops vinham trazendo. Mas sempre reforçando, como a gente queria o espetáculo grotesco, sempre reforçando uma linguagem que não escapassem a isso.”

No espetáculo, o pai, a figura paterna sempre referida, está na cenografia na forma de um retrato do avô da Maria Alice, não por acaso dono de um cassino em Pindamonhangaba. Na gênese da sociedade da economia financeirizada, do jogo da bolsa, da roleta, do capital, um antepassado desses como personagem faz todo sentido.

É curioso como a figura paterna tem presença sublinhada na etimologia deste espetáculo: o texto é do Alejandro Jodorowski, o cineasta chileno bastante conhecido por sua cinematografia eminente e radicalmente latino-americana. Jodorowski é um tarólogo de primeira, segundo dizem. Certa vez, em uma mostra do seu cinema no Centro Cultural Banco do Brasil, ele se propõe a tirar o tarô para as dez primeiras pessoas sorteadas. O primeiro nome a sair é o da Maria Alice. Ela sobe ao palco, fala de sua atividade. Ele lhe diz que além do cinema escreve peças de teatro. E tirando a carta do Imperador, interpreta: “Você pensa que está num momento pouco criativo, não é verdade? Você vai conhecer um novo homem que vai superar a relação que teve com o seu pai...”

O novo homem? Maria vai ler as peças de Jodorowski, encontra *As três velhas*. O retrato do pai em cena. Quem é o novo homem? O novo teatro? O cineasta-dramaturgo? Sincronicidade.

4 O Grand Guignol foi um teatro na região do Pigalle, em Paris, que, desde sua inauguração em 1897 até à data de seu encerramento, em 1962, era especializado em espetáculos de horror naturalista. (N.E.)

“Pândega-pandilha, foi este o termo que encontramos para transubstanciar o teatro pânico jodorowskiano. É ainda uma forma de confluência, um encontro dos históricos artísticos de todos os que estão envolvidos na cena. Propomos o risco, tanto no sentido de traço, de rabisco, quanto no de arriscar. Um risco cênico.” A descrição está no site do grupo.

... “um encontro dos históricos artísticos de todos os que estão envolvidos na cena...”. Ora, envolvidos na cena do Pândega, estamos todos nós. Ou será que é misticismo, sincronicidade ou exagero mesmo, perceber na montagem de *As três velhas* uma intuição deste Brasil golpista, autoritário, midiático e preconceituoso que vinha se desenhando por aí, já nos começos da segunda década do século atual?

Ao final da peça, as duas velhinhas decrépitas, para não morrerem de fome estão a ponto de devorar a terceira velhinha, a mãe, que é interpretada pela Maria Alice Vergueiro. O ato canibal consentido e aconselhado pela mãe, num exemplo patético de amor materno in extremis é bruscamente interrompido:

Garga. (*interpretada por Maria Alice*) (*de fora do palco*) Milagre! Milagre! Milagre!

(*entra Garga com a voz amplificada por um microfone headset e em uma nova cadeira de rodas: motorizada e com grandes faróis. As gêmeas ficam espantadas. Garga cruza o palco rapidamente.*)

Garga. Minhas filhas, eu não disse que havia a possibilidade de o milagre existir? Aqui está ele! Comida! Um verdadeiro banquete, minhas filhas! (*entra um homem segurando uma bandeja com dois frangos.*) Trajes de gala para as festas! Perucas! (*descem, presos por fios transparentes, dois cabides iluminados com neon que seguram os novos vestidos.*) Leques! Lindas dentaduras! Uma para cada uma! (*O homem entrega leques para Melissa e Graça sai.*)

Melissa. (*com comida na boca.*) Mas de onde vem tudo isso?

Graça. (*com comida na boca.*) É! Quem está pagando tudo isso?

Garga. É o patrocínio dos refrescos Lulu! (*desce uma grande garrafa dos Refrescos Lulu, iluminada por neon.*) Graça querida. (*Graça, interpretada por Danilo Grangheia caminha em direção à Garga.*) Alguém no baile filmou toda a humilhação que você passou. (*Graça fica envergonhada.*) Mas colocaram no YouTube! Foram 5 milhões de acessos numa só noite! Um fenômeno! Agora querem vocês duas como anciãs-propaganda na nova campanha publicitária! Duas marquesas gêmeas, duas sílabas iguais “Lu” e “lu”!

Melissa. (*vestindo-se*) Tínhamos perdido tudo!

Graça. (*em tom de comercial*) Agora podemos fazer da nossa queda uma ascensão! (*veste-se*)

Garga. A publicidade é assim. Converte homens e mulheres em verdadeiros artistas. Acabou a vergonha de aparentar ser o que não somos. Chegou a alegria e o orgulho de sermos o que realmente somos!

Melissa e Graça. Mas o que é que nós somos?

Garga. Maravilhosas putas velhas vendedoras de gasosa

!

Como num final feliz desses horrorosos *reality-shows*, as três velhinhas comemoram os novos dias dos novos tempos que finalmente vieram. Óbvio que em qualquer trabalho artístico o material com que se está lidando está sempre ligado a um tempo histórico e você pode ou não alienar isso enquanto artista-fazedor. Mas atenção, o fato de alienar não significa que o material deixe de existir, e sim, que pura e simplesmente reflita uma falta, uma deficiência, uma cegueira da obra criada. Mas esse Pândega, não deixa escapar nada: no final de *As três velhas*, o futuro não será: ele já é. Uma das peculiaridades da arte é essa capacidade de radiografar o tempo e o lugar e, como Cassandra ou cartomante de rua, quase adivinhar o futuro. Quase numa repaginação nazi, não é isso que se vê hoje em dia? Parte do fazimento “artístico” como propaganda subliminar para os conteúdos que precisam ser enfiados goela abaixo dos “consumidores”. Algumas novelas,

filmes, outras tantas séries disfarçadas de obras de ficção não passam de propaganda subliminar, de merchant de ideologia conservadora e espúria. A disputa do simbólico ganhou uma proeminência absoluta nos modelos de neocolonização. Estava tudo lá nas “Velhas”.

No *alvo*, *Katastrophé*, *Lux in tenebris*, *Mãe coragem*, *Mahagonny*, *O rei da vela*, *O percebejo*, *Sonhos de uma noite de verão*, *O casamento do pequeno burguês*, o filme *O rei da vela* são alguns dos títulos que passam por esta conversa. Obras de que participou, em geral como protagonista, como encenadora, além dos shows, do Brecht/Weill que cantou, de filmes em que atuou, de suas participações em obras de vídeo, como o *hit* absoluto *Tapa na pantera*. O que é um pequeno panorama da obra desta artista que fez muito e muito mais coisas sempre muito marcantes. Engraçado nos dias de hoje, como a par não ter presença em novelas e ficções televisivas, Maria Alice é tão amada por tantos segmentos e faixas etárias dos mais novos aos muito velhos.

Além do Luciano e de seus próprios companheiros do Pândega, são personagens referidas neste nosso encontro gente como Luiz Galizia, Cida Moreira, José Rubens Chasseraux e Cacá Rosset, todos do Ornitorrinco, coletivo de muito sucesso que ajudou a fundar, quarenta anos atrás. Ou outros nomes como Rubens Rusche e Yacoff Sarkovas, respectivamente encenador e produtor de *Katastrophé*, de Samuel Beckett, numa montagem superpremiada.

A presença no Teatro Oficina e a troca com Zé Celso merece um capítulo, ou pelo menos um parágrafo à parte. Deve ter sido muito especial a curta temporada do *Why the horse?* no Teatro Oficina.

É o Lucci que conta: “Fizemos cem apresentações agora, no Oficina. Foi uma beleza. Uma outra sensação, porque no Oficina, temos várias pessoas lá dentro ligadas ao candomblé, amigos nossos, a gente frequenta lá de vez em quando, a roça deles.

A gente resolveu homenagear também a mãe de santo dela, Nanã, a mãe de cabeça, ancestral. Nanã Buruquê⁵ que no candomblé é uma orixá fantástica. Mora nas profundezas do mar. Muito temida, mas na verdade, não tem nada a temer é mãe de todas. Imagina, morar no fundo do mar e gerar Iemanjá. Pura dádiva. Lá, no fundo do mar, é a morada dela. Então, pegamos o grupo, algumas pessoas do Oficina, para cantar os pontos pra Nanã quando Maria Alice entrava em cena. E o Fábio teve a ideia de tirar Maria Alice dali... oito pessoas ... erguíamos Maria Alice e levávamos o corpo dela pela rampa até a rua. E eles cantando ponto para Nanã”.

Maria Alice ajudou a construir o Teatro Oficina: “...houve um momento, em que o teatro Oficina ficou muito mal. Teve um problema aí de dinheiro, de pagar os aluguéis, não tinha dinheiro nenhum. E eu tinha meu cargo na USP, então eu comecei a ajudar a pagar e, com isso, eu tive uma ligação de produção com o Oficina junto com Luiz Antonio Martinez Correa. E foi uma época muito boa, muito ... A gente foi pra Nancy com *O percebejo*, de Maiakovski. Eu tive uma época com o Zé Celso muito de irmã mesmo. Ele estava no meu carro quando foi preso; foi interessante nossa ligação”.

Foi Maria quem contrabandeou as latas do filme *O rei da vela*, correndo risco de ser presa no aeroporto em plena ditadura. Em outra ocasião, Maria pegou um dinheiro, foi pra Nova York e comprou ácido. Voltou com quatro mil ácidos costurados na calcinha e no casaco de visom da mãe com que se vestiu, vendendo ácido para pagar o aluguel do Oficina enquanto o Zé Celso estava fora do país, no exílio. Isto dá uma ideia do nível de compromisso com o Oficina, a ponto de correr todos os riscos. Ao longo da vida, as contingências foram afastando o Zé e a Maria Alice. Daí, dá para imaginar a comção dos dois com esta reaproximação construída pela temporada do *Why the horse?* no Oficina.

Oficina, Pândega, Ornitorrinco, só pelos títu-

5 *Nanã Buruquê* homenageada no dia 26 de julho, símbolo da origem da vida, do renascimento no barro, na lama primordial sendo também a orixá da sabedoria, da calma e da evolução. (www.raizesespirituais.com.br).

los dá para entender com que tipo de gente Maria Alice anda, que tipo de pensamento, que ajuntados ajudou a fundar, manter e inspirar pela vida afora.

O Ornitorrinco vem depois do Oficina. É um grupo que fez enorme sucesso no Brasil e fora dele. Tem um lugar muito especial na cena brasileira, por ser absolutamente iconoclasta. Antes mesmo de nascer, o Ornitorrinco já criava anarquia e confusão: Maria Alice era professora da ECA, Galizia era aluno de televisão, Cacá Rosset, aluno de teatro/direção. Bete Lopes, aluna da Maria Alice escreve uma peça *O cabaré da rainha louca*. Na peça, Maria Alice, professora, é enrabada por Cacá, aluno. O assunto não foi muito bem recebido pelos demais professores: “Essa mulher é louca: além de ser enrabada publicamente ainda puxa fumo com os alunos”.

Aliás, parênteses, Maria Alice, numa entrevista educa com grande sabedoria: “O grande problema é você vender, traficar, ter o comércio disso. Até porque, quando isso acontece o fumo vem ruim, malhado. O ideal seria você ter uma hortinha.”

Voltando – o episódio vira um cavalo de guerra, e ela é convidada a se retirar da escola. Numa publicação sobre o Ornitorrinco, Cacá conta que quem fez a defesa da Maria Alice foi o Sábado Magaldi, que era crítico e professor de teatro – “Se historicamente os professores enrabam os alunos, por que pelo menos uma vez um aluno não pode enrabar uma professora?”.

Maria Alice aproveita a oportunidade – queria parar de dar aulas. Vai pra Portugal junto com Zé Celso, no exílio dele e depois de uma temporada lá fora, volta ao Brasil e junto com Cacá e Galizia funda o Ornitorrinco. Brecht e Weill são “parceiros” de primeira hora do grupo que de cara renova a cena brasileira por seu antitudo: antinaturalismo, antirromantismo, antirrealismo, anti... A teatralidade brechtiana cáustica e humorada serve aos propósitos antropofágicos do Ornitorrinco que sem sacralizar as dramaturgias as ressignifica sempre em criações com muita identidade. Na cena brasileira, tem ali as sementes de uma dramaturgia

performática: porque eles, do Ornitorrinco, não se limitam à encenação do texto. O texto é um motivo, um pedestal, um suporte. Tudo é devorado e regurgitado, no espírito da latinidade: da precariedade, do não se levar a sério, da demolição das instituições, das sacralidades, dos preconceitos, da correção política. Aliás o primeiro grande sucesso do Ornitorrinco é o *Ornitorrinco canta Brecht/ Weill*, que vai integrar outras pessoas ao grupo entre elas Cida Moreira. Antes, Maria Alice e Cacá tinham feito *Lux in tenebris*, uma peça curta. Sem esquecer de *Mahagonny*, que de aplauso em aplauso vai parar em Nova York. Como a recriação do texto contém a anarquia ácida própria da identidade do grupo, a Fundação Weill proíbe a montagem. Aliás isto não é privilégio de europeu. Como bons colonizados que somos, a Fundação Villa Lobos também proíbe a execução de a *Melodia sentimental no sonhos de uma noite de verão*, que o Ornitorrinco também tinha levado à Nova York. Como se vê, não só no caso da propriedade das matérias-primas como o petróleo, tudo se decide na matriz. Em suma, a censura passa, mas a obra de arte permanece. Mesmo o teatro sendo essa coisa que se esfuma e desaparece tão logo a cortina se feche, o Ornitorrinco marca tempo e território. E tem ecos na cultura e na cena até hoje.

O fato é que o Brecht é uma paixão e um companheiro de viagem da Maria Alice. Tempos depois, ela vai fazer a protagonista da *Mãe coragem*, em direção de Sérgio Ferrara. Mãe Coragem é a típica heroína sem caráter, e são essas as personagens preferidas do Brecht. Ela vive da guerra. É mascate, mercadeja com a guerra. E justamente por isso vai perder os filhos para a guerra.

“Antigamente o teatro funcionava como espelho. Hoje isso não é historicamente possível nem desejável. O teatro deve ser a pedra que quebra o espelho. Primeiro até quebrar o espelho, o teatro é pedra; depois de quebrá-lo o teatro volta a ser espelho, a pedra segue sua viagem em direção ao centro do mistério para onde vão as forças cegas, o teatro fica na super-

ficie quebrada dando conta dos cacos de uma superfície refletida e, ao mesmo tempo revelando o que a sustentava como o real que estava oculto”. Pompeyo Audivert (Ator argentino – nasceu em 1959)

Em tempos de guerra, as criações artísticas, às vezes, não se submetem à exiguidade das condições. Seu caráter matricial talvez more mesmo aí: o teatro para se constituir quebra pedras e morrões. Talvez justamente por isso tenha um caráter anárquico e subversivo. Brecht e outros tantos, como o Plínio Marcos, ou Nelson Rodrigues não podem ser confinados a um território do teatro que trate de verdades a ensinar como o querem inclusive as gentes de boa vontade. Mãe coragem é exemplar porque tem todas as características do arquétipo maternal e é uma ave de rapina já que se alimenta da catástrofe da guerra para sua sobrevivência e a dos filhos. Ironia extrema: paga com os filhos o preço da sua alienação, porque morrem durante o desenrolar da peça. Obrigada à brutalidade do mercado e da mercadoria ela abdica da sua condição subjetiva e ontológica. Não é exemplar esta obra, sem ser catequética, jesuítica, positivista? Afinal, a quem servem estes adjetivos: catequética, jesuítica, positivista? A arte é o campo da marginalidade, não das assertivas constituídas; para conquistar posições no campo das lutas mais legítimas, aquelas identitárias, de resgate histórico dos holocaustos cometidos, como escravidão e barbárie, o teatro precisa mostrar as imagens projetadas, revelar as estruturas que as sustentam para assim poder abalá-las, destruí-las, superá-las. Não raro, o espelho projeta a imagem invertida, aterrorizante, assustadora, para que o público ativamente produza sua própria resposta. Não cabe ao teatro a não ser quando se quer autoritário, fascista, discriminador e claro, catequético, a tarefa de educar, coibir, censurar ou valorar. Este é o papel do público, perante a indagação, o questionamento e a provocação que o bom teatro instiga.

São essas as marcas que são possíveis detectar no teatro da Maria Alice. Vanguarda no seu tempo, cabe também ressaltar como característica de seu

trabalho, uma certa, digamos, dramaturgia em performance. No que compreendo, num conceito tão elástico como o da performance, o texto, o roteiro, enfim a literatura da cena é descentralizada passando o caráter proeminente da cena ao improvisado e a experimentação do intérprete. O “texto” é motivo, mas a cena é livre e se relaciona radicalmente com o tempo e com as condições presenciais e materiais em que está ocorrendo naquele exato momento. Isto é marca registrada das criações do Oficina e do Ornitórrinco, até quando se valem de textos sejam de Brecht ou de Shakespeare, apropriando-os ao seu tempo, elenco, visão e geografia. Maria Alice e o Pândega radicalizam esta prática performática ao encenarem morte e velório no *Why the horse?*.

Quem ainda for vivo, não diga “nunca”!

Neste mundo não há certezas

As coisas não irão ficar como estão.

Quando os opressores tiverem falado

Falarão os oprimidos

Quem se atreve a dizer “nunca”?

De quem é a responsabilidade se a opressão continuar?

É nossa.

De quem é a responsabilidade se ela for destruída?

Também será nossa.

Levante-se quem for derrubado!

Lute, quem estiver perdido!

Quem poderá deter aquele que está consciente da sua situação?

Pois os vencidos de hoje serão os vencedores de amanhã

E o “nunca” transforma-se em “Hoje ainda!”

(*A mãe*, Brecht,)

Vejo aqui, num jornal recente, quando do lançamento do documentário sobre ela com título bem apropriado de Górgona, que eles pretendem encenar *A mãe*, do Brecht. Esta “Mãe” do Brecht é inspirada na *Mãe*, do Gorki, personagem que num período revolucionário passa a ter papel preponderante na luta política ao assumir, sem querer – e

porque o filho foi preso – papel simbólico e emblemático na luta.

Sintomático que esta Maria Alice que enfrentou dificuldades de todas as ordens, a esta altura do tempo, continue a afirmar com todas as letras que a ideia da vida valha a pena, se confundindo assim nas imagens da Mãe e da Górgona. Divino e profano se misturam na figura desta mulher, um híbrido que é meio Apolo meio Dionísio, meio erudição, meio cultura popular, carrefour encantado do homem e da mulher.

Fico aqui imaginando que tipo de aventuras envolverão esta nova encenação. Não por acaso, ocorre que a militância em teatro é para poucos: na *Mãe coragem*, que montou anos atrás, quando faltou dinheiro para acabar a encenação, Maria Alice não teve dúvidas ao vender as joias da família para acabar de produzir o espetáculo. Isto não aconteceu nem uma, nem duas vezes: aconteceu muitas e muitas vezes. Maria Alice, filha de tradicional família paulistana, dessas com mais de quatrocen-

tos anos, nunca teve dúvida em dilapidar alguns recursos que tivesse, a serviço dos desbravamentos de desertos, costumes e cabeças. Gente como eles, ela e o Lucci, é gente em que o talento transborda sustentado pela vocação – essa palavra meio sacerdotal ligada ao êxtase, mas também à renúncia e à celebração.

Falar em cabeça, cabeça feita na umbanda, filha de Nanã Buruquê, a deusa ancestral que é mãe e avó, Maria Alice é o cavalo do orixá, atraindo bênçãos sobre nossas testas, nossos corpos e nossos fazeres. Oxalá! Deus queira!

Vou pôr fim a esse relato com a mesma dificuldade que pusemos fim àquele nosso encontro. Participamos ali de um espetáculo único e o teatro, arte do presente, só acontece palidamente na memória. E nos afetos. Se deixar afetar, contaminar, apaixonar, seduzir, comover. Solidarizar. Ecoar. Algumas das mais caras palavras de ordem deste nosso território-escola, desta nossa sala de aula. ☆

Referências

BECKETT, Samuel. *Malone*.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*: em 12 volumes. Tradução: Roberto Schwarz et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. v. 4. 251 p.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *O amor*. Antologia poética. Estudo biográfico e tradução: E. Carrera Guerra. Rio de Janeiro: Leitura, 1963. 215 p.