

★ GHITA, DE AÏCHA HAROUN EL YACOUBI: UMA DRAMATURGIA DO AFETO

Eduardo Okamoto

Ator e Professor Doutor da Escola Superior de Artes Célia Helena.

Resumo: O artigo apresenta aos pesquisadores brasileiros a marroquina Aïcha Haroun El Yacoubi – dramaturga e diretora de teatro. No texto, o autor relata a sua participação no Festival Internacional de Expressão Corporal Teatro e Dança de Agadir, no Marrocos, coordenado, em 2008, por Aïcha. Além disso, discorre sobre os intercâmbios que mantém com essa artista, incluindo a montagem de sua obra, *Ghita*, inédita no Brasil.

Palavras-chave

Aïcha Haroun
El Yacoubi.
Teatro no Magreb.
Dramaturgia.
Cultura árabe.
Mulher no
teatro árabe.

Um breve relato a título de prólogo

O ano é 2008; julho, o mês. Acompanhei pessoalmente a realização do Festival Internacional de Expressão Corporal Teatro e Dança de Agadir, no Marrocos. Dois anos antes, eu conhecera a coordenadora do evento, a diretora e dramaturga Aïcha Haroun El Yacoubi, em um festival de teatro na Espanha. Convidados a apresentar o solo *Agora e na hora de nossa hora* no evento marroquino, ali estávamos, a diretora do espetáculo, Verônica Fabrini e eu aguardando a abertura do festival.

No entanto, horas antes do lançamento do evento, um fato alteraria sua realização: todas as cortinas de veludo que cobriam as grandes janelas de vidro da Sala da Municipalidade, onde aconteceriam os espetáculos, foram retiradas. Seriam lavadas, alegou-se à época. Difícil foi entender, num primeiro momento, a razão de decidirem retirar a panagem na tarde de estreia de um dos principais eventos culturais da cidade. Por quê?

Depois, soube-se que havia mais motivos para a retirada das cortinas do que o asseio da sala: era difícil aceitar que um evento pudesse ser coordenado por uma mulher; que sob seu comando estariam muitos homens: técnicos e seus coordena-

nadores, acompanhantes dos grupos convidados, motoristas, porteiros, bilheteiros, atores, diretores, equipes de limpeza, credenciamento e hospedagem e todos esses em diálogo com outros representantes de outras instituições (patrocinadores e apoiadores, homens da política, demais artistas marroquinos).

Soubemos disso não só por conversas com Aïcha e seus parceiros, mas também pela nossa própria vivência em terras marroquinas. Foi curioso perceber, por exemplo, que a diretora do espetáculo que eu apresentava tinha pouca voz entre os técnicos que montavam suas estruturas de luz e cenário e, não raro, foi preciso que eu, sendo homem, repetisse as mesmas palavras que ela acabara de pronunciar (as mesmas, com pequenas diferenças provocadas pelos erros de meu inglês não fluente) para que suas decisões como responsável pelo trabalho ganhassem materialidade. Os técnicos pareciam, enfim, pouquíssimo interessados em atender às solicitações de uma mulher.

Sendo a sala de espetáculos sem paredes de alvenaria, mas inteiramente cercada por enormes janelas de vidro, a retirada dos panos colocava em risco a realização do evento ou, pelo menos, sua qualidade. Ora, estando em julho, pleno verão em Agadir, o sol punha-se depois das nove da noite e

os espetáculos, cujas apresentações estavam marcadas para às 19h, tinham todos os seus efeitos de iluminação prejudicados.

“Nada a fazer”, já lamentava eu, como o personagem de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (2007, p. 17). Restava a aceitação de um fracasso.

Uma solução apresentada surpreendeu-me. Mais: já me revelava com maior profundidade a pessoa que eu aprenderia a admirar ainda mais nos dias (e anos!) seguintes: sem nenhuma discussão com os homens que haviam retirado as cortinas, Aïcha propôs que os espetáculos tivessem suas sessões atrasadas em aproximadamente quatro horas! Em princípio, a solução parecia-me descabida: o evento estava divulgado em cartazes e na imprensa. Haveria espectadores pacientes o suficiente para aguardar tamanho atraso? Houve! Todas as sessões tiveram a capacidade total do teatro ocupada, inclusive com espectadores assistindo em pé aos trabalhos apresentados, na falta de cadeiras para todos. O atraso pareceu até mesmo criar um ambiente solidário que favorecia a fruição das obras: atores e espectadores imersos em uma dimensão comunitária.

Ali, não só reconheci que os artistas de teatro são fortes o bastante para enfrentar dificuldades. Isso já se sabe há muito. O que se revelava para mim eram as dificuldades e a inteligência de uma mulher marroquina que as vencida (todas elas!). Sem enfrentamentos diretos, aderindo aos obstáculos em vez de resistir a eles, Aïcha permite que a própria dificuldade revele a potência da sua superação. Realizou um lindo festival em Agadir! E, em nossa partida, já tínhamos, eu, Verônica e Aïcha, olhos marejados de saudade. O que parece hostilidade, ensina ela em suas ações, pode ser também o princípio do novo: o inesperado.

Uma dramaturga no Magreb

Aïcha Haroun El Yacoubi é dramaturga, diretora e professora de teatro. É a própria autora quem se apresenta como uma das raras mulheres a escrever para teatro nos países árabes. A produ-

ção de textos teatrais por mulheres nos países do Magreb (Marrocos, Argélia e Tunísia) é, inclusive, tema de seu trabalho de doutoramento na Universidade de Granada, na Espanha. O artigo “A mulher e o teatro nos países do Magreb”, que segue esta introdução ao seu trabalho, apresenta essa sua pesquisa aos investigadores brasileiros. A primeira montagem brasileira de seu texto, *Ghita*, com minha direção e atuação dos alunos do quinto semestre da graduação em Interpretação Teatral da Escola Superior de Artes Célia Helena, em junho de 2010, introduziu-a na cena paulistana.

Apresentar um artista, sabe-se, é incorrer no risco da redução: a tentativa de aproximação do desconhecido, não raro, leva a encerrá-lo nos limites do conhecido. No caso dos artistas árabes, o risco é maior, pois sabemos que sua cultura é notadamente estigmatizada pela cultura euro-ocidental e pelos territórios fortemente por ela influenciados, como o nosso.

Aqui, no entanto, arrisco-me com alguma liberdade. Tenho como certo que o contato da pesquisadora e artista de teatro Aïcha Haroun El Yacoubi deverá se estender ainda em muitos sentidos com seus pares brasileiros. Eu mesmo, assim como Verônica Fabrini, correspondo-me constantemente com ela e projetamos juntos a realização de uma coprodução Brasil/Marrocos.

Assim, quando introduzo o texto relatando uma primeira experiência marroquina, não pretendo limitar a obra de Aïcha ao seu contexto. Procurar justificar uma obra a partir do contexto em que foi gerada, diga-se, é também redutor porque tira do artista a possibilidade da representação para além daquilo que existe: o mundo como poderia ser; as realidades intuídas; o conhecimento sonhado.

Ainda assim, insisto na introdução porque isso ajuda a uma aproximação. Uma das marcas do trabalho de Aïcha é justamente o debate sobre gêneros. Isso é um dos pilares de sustentação de sua principal peça, *Ghita*. Neste monólogo, um homem internado num hospital psiquiátrico apresenta-se com nome de mulher, Ghita. Este

é, em verdade, o nome de sua irmã, afogada num rio quando ainda eram crianças. Durante toda a peça, o personagem equilibra-se justamente neste híbrido homem-mulher, ora conscientizando seu nascimento como o menino Mehdi, ora reconhecendo-se como a irmã que morrera no rio.

Este equilíbrio evidentemente torna-se ainda mais instável pela condição de Ghita/Mehdi como interno de um hospital: nem sempre a maneira como o personagem se vê é a maneira como a sociedade o vê. Este descompasso extrapola os limites da cultura árabe e se insere no campo do comum aos homens. Não são poucos os autores que escrevem sobre isso em termos muito diferentes, sendo Pirandello célebre neste campo. No imaginário de Aïcha, porém, isso sustenta-se em bases que, se não sintetizam sua condição de artista inserida em uma cultura específica, abre um campo de discussão de interesse amplo: até onde a genética determina nossa condição como homens ou mulheres? A herança genético-biológica determina modos de ser no mundo? Não haveria homens profundamente femininos? Ou ainda mulheres masculinizadas em sua condição como, aliás, Ghita nos apresenta sua mãe? Afinal, nossa condição de gênero é determinada geneticamente, por padrões de conduta social ou pela relação de cada pessoa com o agrupamento em que se insere? Não somos todos homens-mulheres em diferentes contextos?

Aïcha, já se nota, é provocativa em sua obra como o foi na coordenação de um festival de teatro no Marrocos. É neste sentido que tomei o relato inicial deste texto como metáfora das dificuldades enfrentadas pela autora numa primeira aproximação de sua obra. Não para explicá-la pelo seu contexto, mas por reconhecer nele algumas (longe de serem todas) das forças que pressionam sua criação poética. Assim, assumo a irresponsabilidade de uma nova tentativa de aproximação.

Nova metáfora para uma aproximação: o belo não se revela por inteiro

Além de apresentar *Agora e na hora de nossa hora*, Verônica Fabrini e eu fomos convida-

dos a ministrar uma oficina sobre o Movimento Expressivo para adolescentes da periferia de Agadir. Ao final de um dos dias de trabalho, alguns dos participantes da oficina nos ensinaram como usar os lindos lenços usados na cabeça pelos árabes, homens e mulheres. Depois de cuidadosamente colocar o lenço em Verônica, cobrindo parcialmente seu rosto, deixando visíveis apenas seus olhos, uma adolescente se surpreende: “Você é bonita!” Eu surpreendi-me ainda mais: quem conhece pessoalmente Verônica sabe que ela é uma mulher lindíssima, com longos cabelos vermelhos. Por isso, quando eu me limitava ao ponto de vista da cultura que me forma, era difícil entender que os marroquinos não reconheciam a beleza da diretora em nossa convivência cotidiana, com roupas euro-ocidentais e tatuagens à mostra.

Para os árabes, no entanto, a beleza não parece estar naquilo que se revela inteiramente como acontece com frequência entre nós com exibição exacerbada de atributos físicos. Ali, o belo é aquilo que não se revela, mas se intui. Depois dessa experiência, nunca mais consegui ver com os mesmos olhos os panos que escondem/revelam a beleza das mulheres árabes. E, muitas vezes, fiquei impressionado ao constatar que aquelas mulheres sabem, como eu não reconhecia ainda, seduzir pelo olhar: mistério.

Ghita também não se revela imediatamente num primeiro olhar. Na leitura do texto, não se nota nas primeiras páginas que o personagem não é biologicamente uma mulher, mas um homem que se apresenta como mulher. É somente colhendo pistas, intuindo realidades, completando memórias narradas (sustentadas em acontecimentos passados ou inventadas na condição de paciente psiquiátrico do personagem) que o leitor da obra pode compreender a complexidade da narrativa. Enquanto Ghita desdobra suas memórias (passado, invenção e sonho) em movimentos tão lânguidos e misteriosos quanto o olhar das mulheres árabes, com indas e vindas, revela-nos uma realidade caleidoscópica, múltipla. A narrativa da peça apresenta-se frequentemente de forma

indireta: não só por aquilo que o personagem afirma de si mesmo, mas também por aquilo que se pode adivinhar a partir do que ele afirma. Assim, a obra revela-se no limiar entre o dito e o não dito.

Esse é, aliás, um dos enigmas apresentados ao encenador que procura levar a obra ao palco. No território linear da escrita, o mistério deste personagem híbrido homem-mulher sustenta-se no tempo. Aqui, a autora pode escolher o que revelar a cada momento. É a própria autora quem relata que, inicialmente, a peça seria um conto.

No teatro, no entanto, manter o mistério não é tão simples. Ora, se escolhemos um ator para interpretar Ghita e, como está previsto no texto, ele dirige-se aos espectadores apresentando-se como mulher, a encenação não apresenta a complexidade do debate sobre gênero que aponta a obra. Tudo é simplificado: um homem que, na sua loucura, traveste-se de mulher. Perdemos, assim, a tensão entre aquilo que é específico (a situação de uma internação hospitalar) e o comum (a possibilidade aberta de nos reconhecermos como homens e mulheres em distintas situações).

Por outro lado, se escolhemos uma atriz para interpretar Ghita não se exclui uma simplificação da obra. Igualmente não se revela a dimensão dupla (em verdade múltipla) do gênero da personagem. Vemos, enfim, uma mulher que se apresenta como mulher.

Isso ajuda a explicar o porquê de Ghita, em todas as suas montagens já realizadas ter sido representada por um grupo de atores ainda que, repito, seja um monólogo. Na primeira montagem do texto, dirigida pela própria Aïcha, duas atrizes e um ator marroquinos revezavam-se na interpretação do personagem. Igualmente aconteceu nas montagens estadunidense e colombiana. No Brasil, em minha concepção, o texto foi encenado por doze atrizes e apenas um ator. O procedimento não é a única solução possível, mas parece funcionar: se Ghita é um ser humano entre gêneros, não pode estar identificado com um corpo biologicamente masculino ou feminino, de um ator ou uma atriz, mas pode estar entre atores e atrizes.

A opção de reunir um grupo com homens e mulheres para encenar o texto aponta ainda uma outra dimensão: Ghita não está encarnada em homens ou mulheres, mas, por outro lado, está encarnada em ambos. Ou seja, masculinidade ou feminilidade são potências abertas em todos nós, como o é na personagem.

Um homem no hospital, um avô na guerra: realidades como impulso poético.

A obra de Aïcha Haroun El Yacoubi, já se viu, é profundamente influenciada por sua condição de mulher vivendo e trabalhando em um país árabe. Mas não é somente neste aspecto que a realidade ordinária é aproveitada em seu trabalho. Fatos cotidianos, vivenciados por ela, familiares ou ainda históricos acabam por ganhar tratamento em sua obra de ficção.

A situação fundadora de Ghita, um homem interno de um hospital psiquiátrico foi retirada de um encontro vivenciado pela autora. Num hospital, conheceu um paciente que tinha como memória apenas um nome de mulher: Ghita. Aïcha propõe-se, na peça, então, a investigar quem é esta mulher assim nomeada, as relações deste homem/paciente com este nome, suas memórias.

E, nessa investigação da memória de seu personagem, a autora acaba por aproveitar também memórias pessoais, de sua própria família. Assim, ao longo do desenvolvimento da narrativa, o personagem recorda-se de que seu avô participara da Guerra Civil Espanhola, quando muitos marroquinos foram recrutados para lutar ao lado do exército de Franco. Esse acontecimento narrado ficcionalmente é retirado da memória da autora, cujo avô efetivamente lutou na guerra.

Evidentemente, ao tomar uma memória familiar, Aïcha não se priva de reconhecê-la também em seu aspecto social. Assim, são incorporadas também falas históricas, como um discurso de Franco: “Soldados, estamos combatendo do mesmo lado de Deus!” Desta maneira, há uma intensa correlação entre a vida do indivíduo e a sociedade em que ele se insere como também já se via presente no debate sobre gêneros.

Ao combinar elementos da memória social, familiar e pessoal, empregando à peça traços autobiográficos, a autora torna sua narrativa ainda mais complexa, possibilitando diversas camadas de leitura. Primeiro, lembra-nos que a organização social influencia a organização de seus núcleos familiares e mesmo a organização psíquica pessoal. Depois, lembra-nos o inverso: a ação pessoal tem eco nas formas de organização coletivas.

O afeto é pleno em situações limites

Neste embaralhamento de realidades (ficionais, memoriais, históricas), a peça sintetiza multiplicidades ou melhor, multiplica-as cada vez mais. A maneira de se apreender o mundo sempre pode ser outra, diversa. Assim, abrindo um leque de possibilidades de leitura das relações humanas, a autora chega a questionar se os loucos vivem no hospital onde se encerra o personagem da peça ou se estão fora dali: “Muitos estamos aqui [no hospital] para fugir do que está aí fora”. (YACOUBI, inédito).

Perceba-se que a autora não se abstém da realidade social para criticá-la. Antes, elucida-a a partir de sua própria memória, de si. Interessa menos a apreensão racional dos acontecimentos (em que pese a noção de distanciamento crítico) e mais as possibilidades de geração de afetos (a troca de afetividades que constrói as relações humanas). É a própria autora que nos previne que a peça deve se vista como um “quadro abstrato” e não como um painel histórico-social. A afetividade, assim, é entendida em seu sentido artaudiano, como possibilidade de afetar e ser afetado pela realidade em que nos inserimos.

Apresentando seu personagem nos limites da loucura, Aïcha aprofunda ainda mais seu diálogo com a obra de Antonin Artaud. Não me refiro exclusivamente aos relatos do pensador sobre suas vivências em hospitais psiquiátricos, o que evidentemente não se exclui. Refiro-me, além disso, a alguns de seus apontamentos que apresentam as situações limítrofes como transformadoras, o que

se vê com clareza no célebre texto *O Teatro e a peste* (1987, p. 25-45). Para Artaud, o teatro deveria apresentar-se como uma peste que desestabiliza as relações socialmente sedimentadas. Nessa desestabilização, revelar-se-iam outras maneiras de interação. Igualmente para Aïcha, em *Ghita*, a loucura, em cena, pode desestabilizar um certo pacto de convívio social (não raro, mais louco que a loucura hospitalar, como no caso das guerras feitas em nome de Deus), possibilitando, assim, a revelação de uma lucidez: a conscientização da loucura cotidiana e o nosso potencial de mudança.

Poesia é abertura

Já está claro que a obra de Aïcha Haroun El Yacoubi é bastante otimista. Ainda que parta de situações sociais aparentemente hostis à criação (assim são seus enfrentamentos como mulher dramaturga no Marrocos; assim é sua condição como artista da periferia do mundo globalizado), seu trabalho aponta irrestritamente para a possibilidade de um futuro melhor. Essas transformações serão possíveis a partir da interação mesmo entre os homens: diálogo sempre aberto.

Curioso é perceber que já a sua escrita, de certa maneira, materializa esse potencial dialógico. Estruturando-se como narrativa não linear como a memória, com idas e vindas no tempo, equívocos e incompreensões, revisões e novos pontos de vista sobre os acontecimentos, a dramaturgia de Aïcha é bastante aberta à interação com os artistas que pretendem encená-la. Ou seja, há muitas, múltiplas possibilidades de levar o texto ao palco.

Os procedimentos mesmos da escrita apontam para as transformações que a autora espera do mundo. A forma da obra é, enfim, tão politizada quanto seu discurso: não encerra moralmente um sentido; liberta sentidos.

Assim, tenho certo, o diálogo efetivo e afetivo de artistas brasileiros com Aïcha Haroun El Yacoubi deverá se estender e se aprofundar. Na abertura ao outro e no respeito amoroso à dife-

rença, ainda muitas criações poéticas não de se revelar. Que seja bem-vinda, Aïcha, e todos os seus irmãos (como nos nomeavam carinhosamente em Agadir) marroquinos. ☆

Abstract: The article presents to the Brazilian researchers Moroccan Aïcha Haroun El Yacoubi – playwright and theater director. Here the author recounts her participation in the International Festival of Body Expression, Theatre and Dance in Agadir, Morocco, coordinated in 2008 by Aïcha. Moreover, it deals with the exchanges it has with the artist, including the assembly of his play, *Ghita*, unpublished in Brazil.

Keywords: *Aïcha El Haroun Yacoubi. Theatre in the Maghreb Dramaturgy. Arab culture. Women in the Arab theater.*

Referências

- ARTAUD, Antonin. "O teatro e a peste". In: *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- FÁLCON, Alexis. "*Ghita*" honra a los burlados "moros" que trajo Franco. Santiago de Compostela: La Voz da Galicia, 21 mar. 2006.
- Yacoubi, Aïcha Haroun El. *Ghita*. Inédito.