

Um verdadeiro casamento de opostos

Julia Varley

Odin Teatret (Dinamarca)

Tradução: Leonor Scola¹



Figura 1 - Sr. Peanut, Palacio de La Moneda, Chile (1988).

¹ Leonor Scola é estudante de Licenciatura em Teatro na UDESC e bolsista do Programa de Ensino Laboratório de Teatro de Animação (2020).

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702222020215>

Resumo: Questões de censura e autocensura são confrontadas através da experiência de Julia Varley na animação de uma máscara de caveira sobre pernas de pau, o Sr. Peanut, e um boneco, a Sheherazade. O Sr. Peanut viaja para diversos países latino americanos, e o artigo lembra de episódios em Ayacucho, no Peru, em Santiago do Chile, e o encontro entre soldados e polícia.

Palavras-chave: Odin Teatret. Teatro de Animação. Censura. Peru. Chile.

Abstract: Questions of censorship and self-censorship are confronted through Julia Varley's experience of animating a skull mask on stilts, Mr. Peanut, and a puppet, Sheherazade. Mr. Peanut travels to many Latin American countries, and the article remembers episodes from Ayacucho, Perú, and Santiago de Chile, and the meetings with soldiers and police.

Keywords: Odin Teatret. Puppet Theater. Censorship. Peru. Chile.

O primeiro passo que eu dei no teatro foi com uma máscara. Eu tinha ido assistir alguns ensaios de teatro em grupo em uma garagem em Milão e uma das vezes que fui lá alguém colocou uma máscara no meu rosto e me pediu para ajudar a carregar a pessoa interpretando o “soldado morto” de um poema de Bertolt Brecht. Esse grupo, o Teatro del Drago, começou quando Massimo Schuster - que na época colaborou com o Bread and Puppet Theater - dirigiu uma performance com alguns estudantes do ensino médio para levantar o dinheiro que pagaria sua passagem de volta para os EUA. Isso aconteceu em 1971.

A máscara me ajudou a executar o que tinham me pedido para fazer. Sem ela eu jamais teria sido capaz de seguir as instruções. Eu teria ficado muito envergonhada e autoconsciente. A máscara me deu a liberdade para ser diferente. Ela me ofereceu distância. Superou minha autocensura. Mais tarde descobri que gostava de trabalhar com argila para dar forma às características de um rosto exagerado, cobrí-lo com óleo, quadradinhos molhados de jornal e cola de papel de parede, e então pintá-lo. Alguns anos mais tarde eu fui para a Dinamarca para trabalhar com o Odin Teatret. Tive que me concentrar no treinamento de ator e por um instante esqueci sobre trabalhos com máscaras e bonecos.

Nesses dias, em maio de 2020, muitas pessoas no mundo todo estão usando máscaras para cobrirem sua bocas e narizes para evitar a disseminação da infecção por coronavírus. Na televisão eu tento entender o que as pessoas dizem em entrevistas sem ser capaz de ver suas bocas. Me disseram que se os teatros forem reabertos na Itália, espectadores e atores terão que usar máscara. Alguns anos atrás, viajando pela Colômbia de moto, tive que me informar em quais regiões eu tinha que seguir as leis de trânsito e usar capacete e em quais não, pois a polícia queria reconhecer os rostos como uma defesa contra a revoltosos ou criminosos. Em Ayacucho, a cidade nos Andes peruanos onde eu estava em turnê em 1978, os militares usavam balaclavas escuras das quais eu só consegui discernir seus olhos, fazendo-os parecer agressivos e assustadores. Na dinamarca,

algumas crianças no jardim de infância morrem de medo de atores usando máscaras, outras acham eles divertidos. Algumas mulheres vestindo burcas sofrem a injustiça de um tratamento desigual em relação aos homens, outras gozam da possibilidade de fazer compras ou visitar amigos sem perturbações.

Quando eu caminhei em baixo de um tigre de papel machê de cinco metros de comprimento para uma demonstração contra o imperialismo no começo da década de setenta na Itália, ou quando segurei o banner da união dos trabalhadores ao lado de um enorme elefante sorridente feito de tecido vermelho, ou quando vesti uma máscara de raposa grotesca e colorida em uma performance para fazer contra-informação sobre o golpe de estado no Chile em 1973, as figuras tinham significados políticos declarados para os transeuntes. Tudo isso teria sido visto com outros olhos e entendido de outras maneiras se esses bonecos fossem levados à uma escola para entreter crianças como personagens animais de um conto de fadas.

Uma máscara pode proporcionar uma sensação de liberdade e um sentimento de opressão, pode permitir que comuniquemos o que não seríamos capazes sem ela, e o que pode ser banido como socialmente inaceitável. Uma máscara pode expressar a opinião de poder ou daqueles que lutam contra o poder. O contexto decide os efeitos de uma máscara, o que ela diz para cada um dos espectadores, e se é para ser considerada perigosa ou inofensiva.

Eugenio Barba recentemente estava falando sobre como quando artistas libaneses começam o aprendizado *Topeng* (dança com máscaras), eles são instruídos a 'casar com uma máscara'. A máscara é um objeto inanimado, ainda sim, elas adquirem o valor de um parceiro vivo. O verdadeiro casamento ocorre quando, enquanto artista, você domina a arte de fazer a máscara palpitar, tremer, e tornar-se viva. Quando ouvi Eugenio Barba explicando isso, me perguntei se eu estava casada com a morte. A máscara que usei em diversas apresentações no Odin Teatret desde 1980 até hoje em 2020, tem um rosto de caveira. Ele se chama Sr. Peanut.

Em 1974, Odin Teatret começou a fazer apresentações de rua, no início em forma de desfiles, depois com cenas estruturadas e formações que se moviam através da cidade. Apresentar-se na rua, onde os espectadores não escolheram vir e assistir teatro, exige técnicas específicas. Os sinais precisam ser mais altos, mais fortes e maiores, a música tem que ser ouvida de longe, os figurinos podem ajudar a focar e dar um contraste colorido com o embotamento das ruas e casas, a comunicação precisa ser baseada em uma narrativa curta, imediata, e a relação com o espectador negociada continuamente exigindo improvisação e habilidades rápidas de adaptação por parte dos atores. Máscaras e bonecos têm nos ajudado a estabelecer imagens efetivas para públicos que, frequentemente, nunca tinham visto teatro antes.

O Sr. Peanut nasceu em 1976 para uma das apresentações de rua do Odin Teatret, *Anabasis*, durante a qual ele andava com pernas de pau. Sua cabeça de caveira o identificou como a morte. Ele se tornou um personagem arquetípico do Odin Teatret, um personagem que não morre. Sr. Peanut já tomou diferentes formas, ele já se vestiu como mulher e como homem. Ele já esteve a 200 metros subterrâneos em uma mina galês, escorregou na neve sueca, dançou no distrito portuário de Hamburgo, com os militantes comunistas da *Feste dell'Unità* na Itália e com ativistas católicos das *poblaciones* chilenas. Ele foi violentamente atacado por uma mulher apavorada em Oslo e criou um clube em Wales com crianças que andavam com pernas de pau assim como ele. Ele jogou futebol em Montevideo, montou um elefante em Munique, aprendeu jogos infantis nas praias de Yucatan e lá, na areia, ele aprender a cair e a voltar a ficar de pé. O Sr. Peanut visitou jornais, praias, supermercados, livrarias, igrejas, estúdios de televisão, fábricas, piscinas, hospitais, aeroportos, estádios, feiras, escolas, teatros, museus, prisões, quartéis e gabinetes de prefeitos. Em cada cidade, Sr. Peanut roubou chapéus de policiais, óculos de professores, sorvetes de sorveteiros, admirou os seios de belas mulheres, visitou embaixadores e ministros, os poderosos e aqueles que sofrem seu poder. Ele definiu leis

e regras, se aproveitando da sua altura. Ele caminhou na ponte do Brooklyn em New York quando as torres gêmeas ainda existiam e Berlin estava dividida por um muro.

Tom Fjordefalk, um ator em Odin Teatret, criou a primeira versão do personagem e deu o nome de Sr. Peanut. O formato da cabeça lembra um amendoim e foi indiretamente remanescente de um rico fazendeiro de amendoim que era, na época, presidente dos Estados Unidos. Eu herdei Sr. Peanut de Tom e o modifiquei: para mim o Sr. Peanut era um personagem cheio de vida: a morte começou a mexer seu bumbum e era brincalhão e atrevido. Apertar a mão de todas as crianças em Holstebro vestindo a máscara do Sr. Peanut é uma das experiências que mais marcou meu desenvolvimento enquanto atriz.

Com *Anabasis* o Sr. Peanut visitou muitos países. Uma das primeiras viagens foi para o Peru em 1978. Ele aventurou-se nos bairros onde turistas não se atreviam a ir nas periferias de Ayacucho nos Andes. Lá o Sr. Peanut e seus companheiros foram chamados de *gringos gigantes*. Por mais de 40 anos ele participou dos *barters*² do Odin Teatret, misturando-se com os *Burakumin* - os párias - de Osaka e as garotas do distrito de meretrício em Amsterdam.

Ele comprou lembrancinhas na feira de Guadalupe no México e levantou dinheiro com crianças de rua em Bogotá. E quando, ainda na Colômbia, eles o viram retornando para o vilarejo de Raquira, onde o Odin Teatret fez *barter* alguns anos antes, eles acham que foi ele quem trouxe a chuva naquele dia e fizeram oferendas: goiabas e abacates.

Em Caracas, na Venezuela, o Sr. Peanut participou de um *barter* em frente à prisão da cidade. Os presos assistiram da janela

2 “Em tradução literal, significa ‘escambo’ ou ‘permuta’. [‘barter’: Os atores do Odin apresentam seu trabalho para grupos específicos que, em troca, respondem com canções, música e danças de sua própria cultura local. O ‘barter’ é um intercâmbio de manifestações culturais e oferece não apenas uma percepção sobre outras formas de expressão, mas é, igualmente, uma interação social que desafia preconceitos, dificuldades linguísticas e diferenças de pensamentos, julgamentos e comportamentos”. Disponível em: <https://odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/>. Acesso em: 27/05/2020. (N.T.)

e no final da apresentação eles jogaram mensagens para serem transmitidas à suas famílias. Em Montevideo no ano de 1986, na arruinada praça de Ansina, o velho bairro negro, Sr. Peanut fez seu primeiro striptease ao ritmo das percussões do Candombe, transformando-se de um homem com cauda para um mulher que dança com uma minissaia colorida. Em Salvador, na Bahia, Sr. Peanut conversou com Augusto Omolú e suas danças de orixás, divindades de origem africana. Ele participou de uma demonstração contra a nova tentativa de golpe militar em 1987 na famosa praça de Mayo em Buenos Aires. Os militares queriam evitar os julgamentos pelos desaparecimentos forçados durante a ditadura. o Sr. Peanut carregou uma placa improvisada feita de tampa de tambor bordada com a palavra “Olvido?” [Esquecimento?].

Em 1983, Odin Teatret estava em New York com a apresentação *Cinzas de Brecht*, convidado pelo teatro La Mama. Durante suas manhãs de folga o Sr. Peanut visitou o Central Park para cumprimentar a estátua de Hans Christian Andersen. Ele foi bruscamente parado na East Village por um policial que apenas queria tirar sua fotografia. Ele caminhou nas ruas rodeadas de arranha-céus que pareciam catedrais e estremeceu na ponte do Brooklyn por causa das vibrações dos carros que rapidamente se movimentavam abaixo.

A cada 10 anos, de 1978 até 2018, o Sr. Peanut visitou Ayacucho, a cidade nos Andes no epicentro da guerra entre o exército peruano e o Sendero Luminoso. Em cada visita era uma tradição tirar um foto em grupo na Plaza de Armas na frente do monumento ao General Sucre.

Em 1978 havia um toque de recolher no Peru. Para nos apresentarmos, decidimos seguir as regras literalmente, caminhando em casais com uma certa distância, mas vestindo figurinos e carregando nossas máscaras e instrumentos musicais. Quando entrávamos nas feiras ou nos bairros periféricos, as pessoas pediam para tocarmos e dançarmos. Nós o fazíamos. O que resultou em sermos levados para uma delegacia de polícia, ainda de figurino, com pernas de pau, e usando máscaras. Nos desculpamos dizendo que éramos estrangeiros

e que não sabíamos sobre o toque de recolher. Lamentamos muito e prometemos que, dali em diante, seríamos mais cuidadosos. Das janelas, podíamos ver que as pessoas na rua estavam se divertindo. A situação toda foi bastante surreal, a polícia estava séria, fomos respeitosos, e todos que assistiam de fora estavam rindo.

Em 1988, no pico da guerra, alugamos pequenos aviões privados em Lima para chegar em Ayacucho. Quando aterrissamos no aeroporto, os militares nos cercaram. Mais uma vez usamos a tática de nos fazermos de estrangeiros ingênuos. Depois de falar com o comandante e o convencer que a rainha da Dinamarca havia nos enviado ao Peru para mostrarmos nossa cultura, organizamos um *barter* no quartel, tirando máscaras e pernas de pau de nossas caixas. Os soldados, por sua vez, tocavam seus violinos e dançavam segurando lenços, depois de colocarem suas armas em uma pilha ao lado. Então caminhamos para a cidade, como fizemos dez anos mais cedo, esperando que os habitantes da cidade jamais descobrissem que apresentamos para os soldados primeiro. Tivemos vários amigos que lembravam da nossa visita anterior e que estavam extremamente gratos pela nossa coragem de voltar. Tínhamos que voltar. O Sr. Peanut dançou em uma praça na periferia da cidade com vista para as montanhas. Dois dias depois uma bomba explodiu lá.

Depois da visita em Ayacucho em 1988, tive que admitir que minhas pernas não conseguiam mais lidar com o peso das pernas de pau, então o Sr. Peanut abriu mão de sua tradicional altura e, desde aquele momento, ele apareceu a pé em várias apresentações do Odin Teatret. Em 2018, o prefeito de Ayacucho ajoelhou-se na frente do Sr. Peanut, prometendo que a cidade sempre daria as boas vindas para encontros de grupos teatrais. Todo mundo que estava lá aplaudiu selvagememente, sentindo que o teatro havia ganho uma importante batalha.

Por anos o Sr. Peanut foi a identidade por trás de onde eu podia me esconder e me revelar. Para o primeiro monólogo que eu estreei em 1990, *O Castelo de Holstebro*, eu escolhi o Sr. Peanut para falar por mim. No final, foi ele quem me forçou a falar. Então, com

ele, eu dialogo comigo mesma. Naquela época, pernas de pau eram utilizadas somente em apresentações na rua. Eu decidi ir contra essa regra não escrita, levando o Sr. Peanut para lugares fechados. Quando a morte se matava com um tiro no crânio, eu caía no chão, tirava a perna de pau e me transformava em uma mulher vestida de branco. E então dialogava com a cabeça do Sr. Peanut envolta em uma manta. Ele parecia um tipo de esfinge.

Uma vez tive medo de me apresentar com o Sr. Peanut. Eu estava indo visitar um lar de idosos e fiquei preocupada que os residentes não gostariam de ver uma imagem da morte. Imaginei que eles ficariam ansiosos de encontrar cara a cara algo tão próximo deles. Aprendi a não deixar meu preconceito impor uma autocensura em minha máscara: No lar, os anciões riram e dançaram com esse personagem animado, tirando sarro da sua cara de caveira sorridente.

Em 1988 eu estava no Chile. O Odin Teatret apresentou a performance *Talabot* em uma igreja. Toda a turnê foi organizada por um grupo de atores chilenos, com o apoio da igreja que havia se posicionado a favor da democracia contra a ditadura militar de General Augusto Pinochet. Tínhamos vindo do Peru onde participamos de uma reunião de teatro em grupo organizado por Cuatrotablas. Dormimos em casas de atores e muitas amizades nasceram durante a turnê. Com a minha anfitriã, María Cánepa, visitei a tumba de Salvador Allende, que não carregava o seu nome, e então, como Sr. Peanut, eu fui ao palácio presidencial de La Moneda, onde Pinochet então vivia. O Sr. Peanut carregava um pão em formato de coração que pretendia despedaçá-lo e jogá-lo aos pássaros. Não tínhamos nenhuma outra proposta além de um simples ato de lembrar a história. Eu comecei a fazer teatro em Milão em 1973 para informar o mundo da morte de Allende e agora eu estava em Santiago para honrar essa memória,

As fotografias de Tony D'Urso mostram o Sr. Peanut, com o pão em formato de coração, se dirigindo a La Moneda, onde Salvador Allende havia morrido. Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen me acompanharam. Nós sabíamos que tínhamos que ter cuidado

pois o General Augusto Pinochet ainda estava no poder, mesmo a sua queda estando a um ano de distância dali, e algum teatro estava começando a ser apresentado nas ruas. O que não sabíamos é que naquela mesma manhã uma força especial de polícia foi convocada para enfrentar uma demonstração.

Eu pisei sobre os trilhos e caminhei sozinha em direção ao meio do gramado em frente ao palácio onde comecei a despedaçar o pão. A força especial de polícia, seus rostos escondidos atrás dos capacetes, não estavam impressionados nem entretidos com a altura e a máscara do Sr. Peanut. Eles provavelmente nunca haviam visto teatro antes e apenas sabiam que aquela figura não pertencia à ordem normal do centro da cidade que eles estavam lá para proteger. Alguém estava infringindo a lei do presidente e eles seguiram ordens.

A polícia veio por trás e não os vi. Senti um golpe na perna de pau e caí. O policial tentou remover a máscara de caveira puxando-a, enquanto eu desesperadamente tentava abrir a alça embaixo do meu queixo que a prendia, mas o policial não parecia notar que eu era uma mulher ou um ser humano. Eles provavelmente não entenderam o que havia embaixo da máscara. Me agarraram pelo cabelo e pelas pernas de pau e me levaram para o camburão. Eugenio veio correndo. Eles também o prenderam, junto com outras pessoas que estavam passando por ali, e nos levaram para a delegacia de polícia.

Enquanto caminhávamos pelos longos corredores sem janelas da delegacia, pensei sobre os filmes que tinha visto sobre ditadura e as pessoas que desapareceram. É claro, eu estava assustada. Por sorte, eles nos colocaram todos na mesma sala. A ideia de ficar separada de Eugenio realmente me assustou. Tivemos que escrever quem éramos e o que estávamos fazendo, enquanto lá fora a Embaixada Dinamarquesa tinha sido notificada e interveio imediatamente. Fomos soltos, mas a máscara e o figurino do Sr. Peanut foram confiscados pela polícia. Posteriormente tivemos que

apresentar uma queixa com um juiz. Uma de nossas organizadoras, Rebeca Ghigliotto, era uma famosa atriz de televisão. Seu charme convenceu o juiz a devolver a máscara e o figurino, para que ele não permanecesse no Chile para sempre. Por muitos anos eu não consegui olhar as fotos nem ouvir histórias sobre aquele dia. Preferi esquecer essa aventura.







Figuras 2, 3, 4 e 5 - Sr. Peanut, Palacio de La Moneda, Chile (1988).

Até então o Sr. Peanut tinha me dado a liberdade da distância ao mesmo tempo em que havia dado o privilégio de ser capaz de me aproximar de pessoas de todas as idades, evitando suas defesas. O ataque policial no Chile me lembrou de que o poder do teatro é uma ilusão. No palco, ou por detrás de uma máscara, temos a falsa impressão de segurança. Como pessoas do teatro, achamos que podemos mudar a realidade, ter influência no curso da história, botar peso no lado da justiça contra a injustiça. Isso é auto decepção. Tudo o que podemos fazer é convencer o inimigo da vez de que somos inofensivos, que não vale a pena perder tempo conosco, e que o que fazemos envolve um público tão ínfimo que é melhor nos deixar em paz em nosso mundo anônimo. Podemos ser um cavalo de tróia em nossa comunidade, escondendo em seu estômago artistas, máscaras e bonecos - ao invés de soldados.

Outro boneco me ensinou uma lição entre a realidade e a ficção

do teatro: Scheherezade. Na apresentação *O Sonho de Andersen* do Odin Teatret, ela dialogou com uma companhia de bonecos, Hans Christian Andersen, manipulado por Kai Breholdt. Juntos eles fizeram comentários sobre o que as pessoas ‘reais’ - os atores - faziam. Eles discutiram sobre contação de estórias, compartilhando seus destinos de servidão em contar estórias para se manterem vivos ou para ganhar a vida. Eram eles pássaros em uma gaiola cantando e contando velhas fábulas, desejando serem livres como um vento risonho? Foi durante o processo de criação do espetáculo que Scheherezade me fez escutar o trabalho e o que eu queria dizer, ao invés de querer me expressar.

Desde que vi algumas mulheres árabes em uma loja em Milão usando bastante maquiagem em baixo de seus xadores, e depois de uma turnê por Istambul, a questão complexa da ‘máscara total’ de mulheres com véu me fascinou. O que estava por detrás dele? Por que elas o vestiam? As mulheres se escondiam voluntariamente, ou essas máscaras tinham sido colocadas a fim de torná-las invisíveis e apagar suas presenças? Eu queria abordar esse tema em um trabalho. Comprei e vesti um xador, subsequentemente sentindo uma imensa sensualidade no momento de descobrir-me e soltar meu cabelo. Mostrei ao meu diretor Eugenio Barba uma montagem de cenas baseadas em músicas sobre mulheres de todas as partes do mundo, usando o xador preto, uma máscara, um vestido árabe branco e um vermelho, bolas de fios dourados e uma janela de grade de madeira.

Então veio o 11 de setembro de 2001, com o ataque às torres gêmeas, em New York, e a onda de reações antimuçulmanas. Tive que deixar de lado todo o trabalho que tinha feito. Tudo o que eu dizia ou fazia apontava que minha interpretação não estava mais livre do preconceito provocado pela situação de conflito em que foi gerada. Tornou-se difícil defender direitos básicos de mulheres sem que parecesse ser uma crítica às escolhas culturais ou religiosas. Mas as memórias de certas experiências se mantiveram vivas dentro de mim: uma de um filme que eu tinha visto e a outra de um festival de voz na Bélgica.

Eu estava sentada no escuro em um pequeno cinema em Paris. O filme tinha acabado mas eu era incapaz de parar de chorar. *Closed Doors*, um filme egípcio, conta a história de uma mulher que morava sozinha com o filho adolescente na atual Cairo. Durante o filme o relacionamento entre a mãe e o filho deteriorou-se de cumplicidade e amizade e resultou em uma desconfiança desesperada. No final, o filho esfaqueia a mãe até a morte. Ele não podia suportar a ideia da mãe visitando um homem, um comportamento inadmissível, de acordo com as normas religiosas que o atraíram como uma forma de apaziguar suas ansiedades de adolescente. Enquanto os créditos estavam rolando, pensei que muitas mulheres eram submetidas a semelhantes tragédias. Chorei com uma sensação de impotência face à um problema muito maior do que eu mesma.

Soha cresceu em um campo de refugiados palestinos no Líbano. Eu a conheci em maio de 2002 em um festival de voz feminino organizado por Brigitte Kaquet na Bélgica. Eu estava lá para dirigir uma intervenção pública por mulheres, irmãs e esposas dos desaparecidos. Soha passou 10 anos na cadeia em isolamento total depois de ter atirado em um comandante da milícia libanesa a serviço do exército de Israel. Ela não foi bem sucedida em sua intenção de matá-lo. Enquanto brincava, ria, dançava e cantava com as outras 'mães' ao som de mulheres de vários países do continente africano, Soha ainda parecia ser muito jovem. Eu a escolhi para ler a declaração que eu havia compilado nos dias precedentes, enquanto as 'mães' da Argélia, Argentina, Bélgica, Turquia, Irã... Apareciam no palco com as fotos de seus parentes desaparecidos em volta de seus pescoços. Uma das mães carregava oito fotografias, outra carregava onze. Soha leu com uma voz cálida, calma e profunda. No final, depois das mães terem sido recebidas na plateia com uma canção de Berber, Soha sussurrou alegremente: "Vamos conseguir! Vamos mudar o mundo!"

Então, durante uma sessão de trabalho na Itália em 2002, o escultor Fabio Butera demonstrou um boneco, a construção que ele ainda estava melhorando. O boneco tinha um rosto atraente e

uma simplicidade fascinante de movimentos. Na busca de direções imprevisíveis que poderia interromper e recriar os hábitos e experiências de apresentações anteriores, Eugenio pediu a Fabio para me construir um boneco que fosse uma réplica em miniatura de meus personagens, Doña Música, com seus longos cabelos brancos; Sr. Peanut, com sua cabeça de caveira. O novo boneco também teria um terceiro rosto, belo, charmoso e jovem, como aquele do modelo original.

Para a apresentação do Odin Teatret *O Sonho de Andersen*, todos os atores tiveram que preparar uma hora de material (cenas, sequências de ação, textos, músicas), e escolher uma das fábulas de Hans Christian Andersen para o palco. Eugenio tinha imaginado a pequena menina do jogo no conto de fadas de Andersen vestida como uma jovem garota palestina. Para começar o trabalho prático em *O Sonho de Andersen*, eu tinha comprado o vídeo cassete de *Ladies of the Jazz* e os trabalhos completos de Hans Christian Andersen, em inglês. Então organizei meu espaço cênico. Eu tinha o xador preto e todos os objetos que eu tinha usado antes no espaço comigo. O boneco com suas três cabeças também estava lá. Um dia, eu vesti o xador no boneco e o coloquei em um pequeno tapete de seda. O tecido preto do xador enfatizou a expressão em seus olhos e a personagem começou a falar comigo. Comecei a direcionar as ações e textos do placar fixo para ela. De repente a música que falava sobre as folhas caindo e o sol saindo em setembro, e a exclamação que amaldiçoou Deus, adquiriram outros significados. Sheherazade estava contando a história que eu não tive coragem de contar depois do 11 de setembro de 2001. Ela estava me contando o que era se esconder atrás de um véu, vestir uma máscara. Alguns temas não podem ser tratados diretamente, mas sim através de metáforas e poesia. A vida aparece em um pedaço de madeira ou em um corpo de papel machê.

Daquele dia em diante o xador virou a motivação para fazer o boneco dançar, eu tive que expor e descobrir sua vida velada, libertá-la da imobilidade e encontrar sua voz, liberá-la de sua

mortalha preta e dar-lhe cor. Durante os ensaios eu tentava ver através do boneco, deixar meus olhos verem através dos dela antes de ir para o espaço conquistar a atenção do espectador. O diretor gostaria que eu tivesse olhado apenas para ela, para que o público visse somente o boneco, mas eu me rebelei contra esse destino. Eu vestia uma máscara de renda para cobrir meu rosto, mas meus olhos podiam ver e serem vistos. Eu não queria terminar velada atrás de Sheherazade, mas sim descobrir nossas vidas separadas, enquanto eu ainda permanecia casada com ela, e dando vida ao objeto inanimado. Finalmente, os espectadores decidiriam qual história eles iriam ouvir.

A censura pode impor um silêncio mortal. Autocensura pode ser uma maneira para entender o contexto dentro do qual eu me movo. Eu sei que é muito fácil fazer acusações gerais de injustiça quando eu não estou envolvida em primeira pessoa. Sempre há outros pontos de vista para levar em consideração. Foi importante saber o contexto quando eu ventilei opiniões sobre a luta Curda na Turquia, sobre as meninas bebês que eram assassinadas ou dadas para a adoção na China, ou mulheres de véu no Irã. Preciso narrar deixando de lado a objetividade não existente da terceira pessoa e descobrir as contradições sempre presentes da realidade através meu ponto de vista subjetivo, enquanto o meu verdadeiro ser está escondido e revelado por uma máscara; um verdadeiro casamento de opostos.