

TEORIA E PRÁTICA DO TEATRO

Theater theory and practice

Santiago Garcia

Tradução: Narciso Telles¹

Da tradução

Os textos aqui traduzidos, publicados originalmente no volume 2 do livro Teoria e Prática do Teatro, apresentam um recorte do vasto pensamento do autor sobre o teatro latino-americano e sua relação com os espectadores. Composto por três volumes, a publicação reúne um conjunto de reflexões realizadas por Santiago Garcia a partir de suas práticas no Teatro La Candelária (Bogotá – Colômbia), como diretor, dramaturgo e ator. Considerado grande mestre da prática de criação coletiva na América Latina, nestes textos, ele reflete a relação do teatro com os espectadores dentro do nosso contexto. Trata-se, assim, de um modo de pensar a cena latino-americana em suas dimensões política e poética, em diversos processos de criação coletiva. A publicação deste material, inédito em português, abre a possibilidade de que muitos outros artistas-pesquisadores possam conhecer e desejar adentrar nos escritos de Santiago Garcia, ainda pouco conhecido no Brasil.

¹ Teatreiro, ator e diretor. É professor do Curso de Teatro (licenciatura e bacharelado), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador do CNPq e do GEAC/UFU. Membro do Núcleo 2 Coletivo de Teatro, Uberlândia (MG). @narcisotelles.

Sobre o TEATRO do futuro...²

Há algo que permanece na arte através dos séculos e até em milênios. São características fundamentais de cada gênero que, apesar dos avanços e mudanças tecnológicas, continuam subsistindo. No Teatro, esses elementos são muito simples. Basta um ator e um espectador para que o fundamental da arte da representação brote, apareça e se faça realidade. A ação é o fundamento. Esta observação vem de Aristóteles como também do teatrólogo mais notável do século XX, Bertolt Brecht, que seguiu postulando que a ação (ou a sequência de ações) é a base de toda a sua reflexão e prática teatrais. Este pensamento, expomos em vários ensaios e escritos³. Em seu *Pequeno Organon para o Teatro*⁴, Brecht concorda com Aristóteles no fato de que a fábula (Aristóteles chama de mito) é que é a “alma” do teatro, e nela está precisamente a ação como uma sequência de acontecimentos. Então, hoje, no limiar do século XX e de um novo milênio, continuamos postulando o mesmo princípio fundamental, porém não sem perguntarmos o que nos é apresentado de renovador na dramaturgia ou na relação entre o ator-espectador por meio da ação neste momento?

Na perspectiva latino-americana, e no meu contexto colombiano, necessito fazer várias considerações. A primeira é a ausência de confiança que temos no surgimento de elementos novos ou renovadores na arte como condições peremptórias para desenvolvimento de uma nova estética. Esta atitude de desconfiança na renovação, ou nos famosos “ismos” que caracterizavam grande parte da arte moderna do século XX, já foi tema de reflexão profunda por pensadores como Lyotard⁵, Habermas, entre outros. Apesar de não compartilhar totalmente com esse ponto de vista, o Teatro que imagino para o nosso futuro, certamente, não buscará formas de uma pretensa nova estética “internacional”. Mas, como eu acho que aconteceu até agora, trabalhará no desenvolvimento de

² GARCIA, Santiago. Teoría y Práctica del Teatro. Vol. 02. Bogotá: Teatro La Candelária, 2002. pp.152-158.

³ Cf. GARCIA, Santiago. Teoría e Prática do Teatro. SP: Hucitec, 1988. (N. do T.)

⁴ Cf. BRECHT, Bertolt. Escritos sobre Teatro. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2005.

⁵ LYOTARD, J. F. La condición pós-moderna. México: Ed. Rey, 1990.

expressões que promovam um retorno às fontes do passado, de linguagens renovadoras, de experimentações que não se caracterizam por um desejo vanguardista, mas pela própria necessidade de um modelo próprio que signifique, às vezes, voltar às fontes e rituais originários de nosso continente. Acredito em uma arte de pesquisa que, em última análise, é a condição fundamental de qualquer processo de criação artística. Ao realizarmos estes processos, temos que colocar em primeiro lugar a busca da invenção cênica (o mito), com suas múltiplas possibilidades e meios de expressão.

Neste momento, parece-me que o problema tem sido o fato de que muitos de nós confundimos estes meios, que não são nada além de pontes e acessórios com um propósito final transcendente pautado precisamente na ação. Estamos vendo uma boa quantidade de espetáculos que esvaziam a importância da ação e abrem caminho para que a cena se torne um espaço exclusivamente formal, e, no melhor dos casos, pretendem romper ou tensionar com o aspecto central da dramaturgia que é o encadeamento das ações. Quero dizer que a ação, no teatro, é o lugar fundante do tema, do conteúdo e da forma.

Em segundo lugar, está o espectador, seu grau de receptividade e a mudança na qual ele deve passar pela experiência de uma 'realidade' complexa e desconcertante como é esta em que vivemos e a partir da qual nos perguntamos: quais as mudanças que deve passar a obra artística para que mude efetivamente a sensibilidade ou a maneira de percepção do espectador? São extremamente oportunas as observações de Patrice Pavis⁶, quando formula sua teoria da recepção, a qual tenho repetido em diversas ocasiões. Pavis declara que a verdadeira tomada de decisão da arte frente a sociedade é sua capacidade de transformar profundamente as maneiras do espectador ver e perceber a realidade, propondo uma estética na qual esse grau de recepção seja de interesse tanto do teórico quanto do artista.

A Arte, mesmo que não pretenda transformar a realidade, modifica nossa conduta de observação da sociedade e seu impacto sobre os modos de percepção

⁶ PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción*. Havana: Ed. Uneac, 1994.

das relações sociais é fundamental e determina, portanto, as possíveis transformações do homem em relação a uma dada realidade, por mais imprevisível que seja o futuro. Se apenas entretêm ou promove transformações ‘brandas’ ou toleráveis, é uma arte menor; a arte que aceita o poder não transforma, e deste modo, não transcende.

No caso da América Latina, o teatro deve ser partícipe na transformação do pensamento do novo homem americano, expressando com uma linguagem própria, quero dizer, uma linguagem cênica que promova um verdadeiro impacto, que renove e transforme as formas tradicionais de ver e sentir. Porém, não deve ser qualquer verdade, não se trata da verdade científica ou filosófica, mas a que professava Artaud: “o objeto fundamental da arte teatral é expressar objetivamente certas verdades secretas”⁷.

A diferença entre o pensamento de Artaud e o de Brecht está na distinção da ‘verdade’ no teatro. Porém, essa questão, de enorme importância nos anos 60, atualmente, tem maior importância no campo filosófico do que aos artistas. A verdade para Brecht se expressaria nas maneiras de divertir o espectador: “a tarefa do teatro, como de todas as artes, consiste sempre em divertir as pessoas”⁸, e logo depois esclarece: “podem proporcionarmo-nos prazeres fracos (simples) e prazeres intensos (complexos). Os últimos surgem-nos nas grandes obras dramáticas e desenvolvem-se até alcançarem um apogeu, do mesmo modo que o ato sexual, por exemplo, alcança sua plenitude no amor; são mais diversificados, mais ricos em poder de intervenção, mais contraditórios e de consequências mais decisivas”⁹.

Penso que para um Teatro do futuro, com o qual sonhamos, as consequências serão, precisamente, as transformações do olhar ou da sensibilidade que o público tem das relações humanas, como também as transformações no espírito criador dos artistas. Penso em uma diversão que comova profundamente, num movimento de vai e vem entre a sensibilidade do

⁷ ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble. Espanha: Edhasa, 1978.

⁸ BRECHT, Bertolt. Escritos sobre teatro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

⁹ *Idem*.

artista e do público; num jogo, no qual cada um com sua função no espetáculo transforma o outro, não de uma maneira determinista, mas permitindo a necessária alternância de “quem transforma quem”.

Posso afirmar que as minhas práticas de teatro têm transformado minha relação com o público, e me atrevo, inclusive, a afirmar que contribuo também para a transformação dos espectadores. Nós artistas, nesse momento, podemos dizer que as imagens que produzimos em nossas obras pretendem desenvolver uma maior sensibilidade social de uma maneira e qualidade diferente das imagens produzidas pelos meios massivos da comunicação com todo o seu aparato tecnológico que influencia sobremaneira o público.

Porque as imagens, por exemplo, que diariamente recebe um telespectador, por mais que sejam variadas e de impacto instantâneo, não são só isso: muitas são superficiais e não atingem a consciência profunda de quem as consome. Ao contrário, a arte que pretendemos fazer necessitada sensibilidade do público e a relação é mais potente quando mais complexa, mais preenchida de sentidos, mais polifônica. Retomando Brecht o prazer que produz a comoção ou o choque, e em acordo com a concepção de teatro da crueldade de Artaud, deve competir com outros prazeres da vida cotidiana, como saciar a fome ou o sexo.

Assim supomos que, num futuro próximo, nossos espectadores serão mais desconfiados, céticos, despojados ou desprovidos de muitas das verdades eternas que têm sido sustentadas até hoje pelos meios de comunicação. A este público, teremos a oportunidade de nos dirigirmos, comovê-los ou sensibilizá-los a outras verdades “não eternas”, com as nossas imagens artísticas, enfrentando o risco de encontrarmos-nos com um receptor que não se deixa enganar. Alguém poderia dizer que vai ser um público insensível, presumo que não, mas será difícil de ser sensibilizado. E isso é bom porque nos obrigará a produzir uma arte complexa, afiada e, o mais importante, rica em estratégias de recepção.

Esta última reflexão me leva a um terceiro aspecto. É claro que a influência de outras culturas e práticas artísticas tem sido importante no desenvolvimento da arte latino-americana, especialmente o diálogo com as teorias artísticas euro-

americanas. O Teatro, apesar dos persistentes esforços para encontrar seu próprio caminho, sentiu o peso da “colaboração” que as teorias e práticas teatrais “estrangeiras” aportadas em nosso teatro pelos mestres e/ou seus discípulos tem influenciado nossos processos artísticos. Não se trata de negar todas essas contribuições, mas saber assimilá-las e que, com ou sem elas, podemos encontrar as nossas próprias formas expressivas, partindo de nosso contexto e por nossos próprios meios. O fato de que esses meios estão “contaminados” de outras experiências não é um problema que impeça o que é tão importante e quase definitivo na arte, que é a invenção. Por outro lado, esse caráter híbrido, *criollo*¹⁰ e bastardo, é precisamente o que tem caracterizado as expressões mais significativas da arte latino-americana do passado e do presente.

A este respeito, vale a pena considerar o pensamento do filósofo cubano Emilio Ichikawa Morín, em seu ensaio *El pensamiento agónico*: “diante dessa situação, aparecem dois caminhos diferentes. Pode-se abordar a modernidade (ou a pós-modernidade) conhecendo de antemão as objeções a ela, aceitando-a como um *telos* histórico que assumimos sem otimismo, ou, pelo contrário, podemos buscar modos disjuntivos como genuína utopia”¹¹. Embora as reflexões de Ichikawa se refiram à filosofia, eu irei pensá-las no teatro para falar de utopia, que, na arte teatral, não poderia ser outra coisa, que encontrar por nossos próprios meios as novas relações entre a criação das obras artísticas e seus espectadores. É nesta relação que eu venho me dedicando neste momento, na busca de formas relacionais que não cumpram apenas as contribuições teóricas vindas do discurso pós-moderno, mas encontrem “qualidades disjuntivas” que tenham maior relação com nossa própria prática e pensamento.

Se pudéssemos encontrar elementos diferenciais e identificadores para futura prática artística latino-americana seria precisamente a capacidade de rápida assimilação de outras propostas e seu posterior reprocessamento gerando novas respostas artísticas, com características óbvias de invenção e, ao mesmo tempo,

¹⁰ Termo que significa os descendentes de espanhóis nascidos na América. Nas artes, este termo é utilizado para refletir o caráter multicultural existente na arte latino-americana. (N. do. T.)

¹¹ MORÍN, Emilio Ichikawa. *El pensamiento agónico*. Havana: Ed. Ciencias Sociales, 1966.

sua própria linguagem. É nesse processo, que vejo onde podemos encontrar novos caminhos para o teatro em nosso continente.

Para isso, dialogamos com dois movimentos: a relativa aceitação da modernidade, por um lado, e a chegada da pós-modernidade, por outro. Entrar na discussão do pós-moderno sem uma necessária reflexão, especialmente na Colômbia, onde não podemos falar de uma ‘superação do moderno’ nas artes, nos colocaria ingenuamente na posição para aceitar nossos atrasos tecnológicos ou culturais como virtudes e não como problemas que necessitam de superação.

Eu acredito em um teatro para um determinado público, o nosso público, desconfiado, inconformado, descrente, mas com uma grande disposição para a credulidade. Eu acredito no público para o meu futuro teatro, como Brecht sonhou, um grupo de conhecedores fervorosos do que acontece na cena; a audiência que imagino hoje é a mesma que enchiam os teatros na época de Shakespeare: marinheiros, prostitutas, mercadores, malandros e obscenos; um público que faça com que o ator, antes de entrar em cena, sinta suas entranhas, como um toureiro na arena.

Não sonho para o meu teatro um público sério, solene, culto, engravatado. Creio, pois sem profetizar, mas lendo no céu do meu país os signos de presságio de um teatro que não só se recria em sua linda plumagem, mas que a ação de seu voo atravessará com tranquilidade a imensidão dos espaços longínquos. Creio em um teatro que se defina pelo que passa e acontece no palco. Como dizia Einstein: dinâmico na precária quietude da cena, por virtude e magia da relação entre a ação e o cronotopo. Pela delicada relação entre o que acontece e as tensões no espaço e no tempo.

Panorama Traçado na Imprecisão¹²

Desde muito cedo, na minha infância, quando eu levantei o famoso dilema: “quem veio primeiro o ovo ou a galinha?!” , eu estava inclinado secretamente pelo

¹² Texto apresentado no Encontro de Dramaturgos Latino-americanos, na cidade do Rio de Janeiro, em 1988. (pp. 159 - 166)

o ovo, embora os adultos dissessem que era impossível resolver o enigma. Esse segredo eu nunca contei a ninguém. Porque para mim era impossível decidir pela galinha, que era muito completa, cheia de penas, pronta; enquanto o ovo, em sua absoluta simplicidade, era potente em suas possibilidades futuras: se tornando um galo ou galinha; ou terminar frito no almoço; ou ainda poderia ser misturado com outros ingredientes servindo de colaborador em algum novo produto. Além disso, tinha a forma e cor. Impossível comparar com a galinha. Tinha que ser ele o primeiro. Hoje confesso com total clareza aquela atração pelo ovo, por sua simplicidade e potência, aconteceu comigo o mesmo quando escolhi o teatro como meu ofício e profissão.

Eu decidi pelo teatro um pouco mais tarde na vida. Já não era mais um ovo, mas uma galinha. Porém, minha atração por projetos embrionários, pelas possibilidades de realizar uma montagem a partir de quase nada, nem textos, nem datas definidas para sua estreia ou cenografia, tem sido uma constante em todos os processos criativos em que eu tenho participado. Sempre desconfiava, por exemplo, dos textos de teatro, dos clássicos intocáveis ou, é claro, e com mais razão, dos meus próprios escritos. Deixe-me explicar. Como ator, comecei a perceber as possibilidades e potências do meu corpo e de minha imaginação, sem estar muitas vezes apoiado em um texto literário. Comecei a perceber o texto como algo secundário, o fundamental era o que ele podia potencializar em cena, em um determinado tempo-espço, frente ao público. Mais tarde, quando comecei a dirigir espetáculos e a posterior fundação do Teatro La Candelária, no qual trabalhávamos com distintas e variadas metodologias de criação coletiva, ou seja, partíamos de um tema ainda sem forma definida como elemento disparador para a criação. Até este momento já produzimos dezoito obras em 32 anos de trabalho¹³.

No grupo de Teatro La Candelária, temos uma percepção compartilhada por todos, somos um grupo que conquistou um espaço, uma notoriedade, mas o mais

¹³ Nota do Tradutor: Informações atualizadas do Teatro La Candelária podem ser encontradas no site: <<https://teatrolacandelaria.com>>.

importante e significativo foi ter conquistado um público. Não é enorme, mas é um público que tem sido fiel por todos estes anos, acompanhando nossas obras, foi formado e, ao mesmo tempo, nos transformando. Transformável e transformador como diria Bertolt Brecht. Um público que nos acompanhou, por exemplo, durante mais de mil apresentações de uma obra como *Guadalupe años sin cuenta*¹⁴. Agora, para nós, como um grupo estável, nunca tivemos interesse em criar um trabalho que poderia encantar os espectadores ou que poderia ter um sucesso garantido. O que “descobrimos” com este público foi que o maior prazer era fazer teatro e, no encontro com o público, apresentá-lo. E mais, que compartilhávamos nas obras seus problemas, conflitos e sonhos que também são os nossos.

Por isso, e continuando a parábola do ovo, partíamos em nossos processos de ideias imprecisas, histórias vagas, às vezes da intuição, mas nunca de obras acabadas ou com enredos bem desenvolvidos ou de temas claramente expostos. Procurávamos materiais “em semente”, que a partir das improvisações e análises que sempre foram nossas ferramentas essenciais de trabalho, íamos teatralizando com a finalidade de criar um espetáculo para o nosso público e que, só depois de várias apresentações, teríamos um roteiro ou um texto que tivesse um acabamento literário, e muito depois, para nossa surpresa, encontrávamos ali um novo tema, diferente do inicial, quase como ponto final de todo processo. Nosso texto dramático pode ser considerado como um testemunho da criação do espetáculo.

Assim chegamos a ter um público, no qual o espetáculo permanece vivo em sua memória, em sua própria história, aonde o tema, ao ser reformulado por nós como ficção artística, poderia mudar suas atitudes e mexer nas profundezas de sua sensibilidade. Além disso, ao transformar seus pontos de vista acerca da realidade, nosso público descobria o prazer de tomar partido nos conflitos que ele achava que eram impossíveis de mudança.

¹⁴ Espetáculo do Teatro La Candelária (Bogotá – Colômbia). Permaneceu no repertório do grupo de 1975 a 1988.

Mais adiante, apareceram, muito comum no processo de desenvolvimento de um grupo, as propostas individuais. Textos escritos pelos atores, que, em virtude do trabalho coletivo, tornaram-se autores. Por exemplo, na obra *Guadalupe años sin cuenta*, começamos com testemunhos e relatos de pessoas que tinham participado de uma revolta dos anos 50 e com canções populares, que permaneciam na alma dos antigos guerrilheiros do oriente colombiano, e acabamos na última etapa do processo trabalhando com propostas e textos dos atores. Tudo se tornou um conjunto de materiais que tomamos como ponto de partida, como elementos motivadores, que não possuíam ainda uma forma precisa. Sabíamos que eram o germe de algo, o qual não sabíamos nem o tema definido. Mas ao final, alcançada a forma do espetáculo, descobrimos que o tema estava escondido nos materiais; algo como o ovo dentro do ovo. O tema resultante foi o da Entrega¹⁵, uma questão que ainda hoje continua a ser muito relevante para os colombianos. A alternativa da paz na Colômbia continua sendo o tema da entrega dos guerrilheiros para o Governo. Um tema que vem desde a Conquista, do embate entre Athualpa e Pizarro, entre Montezuma e Cortês, do nosso cacique Bogotá e Gonzalo Jimenez.

Quero dizer que não partimos de uma ideia pronta para montar um determinado tema, mas de uma proposta mais ou menos imprecisa. Um algo que vai tomando forma no decorrer do processo de criação de um acontecimento cênico. De modo que, em uma nova etapa, colocava-se o texto, não como determinante, mas como um pretexto, como um projeto, como um embrião de um futuro espetáculo que nos oferece a possibilidade de iniciar o trabalho a partir de imagens, de um campo imaginário e fantástico, mas com certa imprecisão, a partir de sugestões, ou seja, fomos deslocando a posição do texto. As propostas do grupo nas improvisações são os materiais de partida que vão, em certos casos, se opondo, numa relação dialética com o texto literário que aparece como antítese do processo.

¹⁵ Traição. Delatar o inimigo ou fornecer uma informação que possa gerar sua prisão. (N. do T.)

Esta dinâmica, no entanto, nos complicou a situação, mas não alterou o nosso ponto de partida. O fato de começar com um texto proposto por um membro do grupo, nos fez retornar à complexidade das relações grupais e aos processos criativos com suas metodologias de trabalho, mas não derrubou o fundamental: a atitude em relação a seu referente fundamental, o público, ou para ser mais preciso, nosso público frequente, e nossa natural inclinação para ter, como ponto de partida, algo relativamente indefinido.

Este novo tipo de relação dinâmica ainda não está tão claro no método de criação coletiva, porém nosso desejo é sempre criar um espetáculo que, acima de tudo, tenha como objetivo principal promover um encontro divertido e prazeroso com os espectadores. Um profundo prazer que corresponda ao espectador de nosso tempo. Esse prazer, *edoné*, como chamou Aristóteles¹⁶ que nos convoca ao encontro daquele que está do outro lado da cena. Se tivermos sucesso, especialmente com o público jovem, que é aquele que possui mais expectativas e desejos ao assistir um espetáculo, que espera ter outra percepção do mundo, teremos o nosso esforço recompensado.

Há algumas semanas, foi apresentada, em um grande banquete em Bogotá, a programação da VI edição do Festival Ibero-americano de Teatro (1998), que se apresenta como o maior do mundo, e no qual assistimos obras dos e das principais figuras do teatro mundial, e sempre os organizadores privilegiam, como prato principal, propostas oriundas do teatro europeu. Está claro que a curadoria, longe de convidar o público a compartilhar os deliciosos aspectos do conflito humano, arrasta-o para a soporífica contemplação de um conceito, uma ideia, um ovo, asséptico e sem manchas.

São experimentos realizados na Europa há pelo menos vinte anos, mas agora, já perderam sua dinâmica de inovação ou surpresa porque se tornaram paradigmas modelares, exigindo aparatos técnicos para sua realização, que, em nosso pobre terceiro mundo, nunca irão encontrar. Sem os caríssimos meios eletrônicos e de multimídia que são exigidos, só irão comover um público elitista

¹⁶ Nos escritos da Poética, *edoné* é o objetivo principal da tragédia.

ansioso para distrações “light” e não ávidos ao que convoca nossa arte, os profundos e “grosseiros prazeres”, como diriam os mexicanos. Estou falando sobre as performances de Bob Wilson, Tadashi Susuki ou de Carbono 14, entre outros.

Uma arte que provavelmente começa pela galinha, com todas as suas penas, asas, bico; acaba com a transparência e a pureza do ovo. É a imagem que propusemos ao inverso.

Penso que a arte pode fazer uso da tecnologia e da ciência para atingir os seus fins, mas não ser confundida ou equivocar-se com as técnicas, os meios, distanciando de seus objetivos finais. A tecnologia que transforma a natureza, nos impressiona porque nela percebemos e admiramos a inteligência e a capacidade que o ser humano tem de encontrar meios de intervir e tentar controlar a mãe-natureza.

García Bacca¹⁷, antropólogo, sociólogo e filósofo espanhol, fala da diferença entre o que o homem inventa e seu referente natural. Deste modo, temos que pensar a distância entre as mãos e o piano, entre o som do rádio e o ouvido ou a boca, entre o carro e o pé, ou entre um míssil e a nave espacial e seu referente na natureza, que é a águia ou o condor. O mesmo se aplica à arte, partimos da natureza (ou realidade) como conceito, porém nos afastamos dela para inventar outra realidade que nos permite viajar para as estrelas. Esse é o trabalho mais nobre da arte, inventar novas realidades, invenção da qual deriva sua condição de jogo e de prazer e não apenas as técnicas que utilizamos.

À noite, quando voava da Colômbia para o Brasil, depois de ter atravessado a grande sombra escura da Floresta Amazônica, começaram a aparecer pequenas manchas luminosas, meia hora antes de aterrissarmos em São Paulo, as manchas foram pouco a pouco se multiplicando de modo que, no fim de alguns minutos, víamos eram dezenas até as bordas do horizonte. Elas eram como joias ou camafeus brilhantes azulados e alaranjados. Naquele momento, eu pensei: há 100 ou 150 anos elas não existiam e, que daqui a 200 ou 300 anos, no futuro, não

¹⁷ BACCA, Juan David García. Da magia a técnica. Espanha: Ed. Anthropos, 1989.

haverá nenhum lugar na Terra onde elas não estejam. Será como um gigantesco câncer que pouco a pouco vai carcomendo a terra com sua beleza aterrorizante.

Tenho a profunda convicção de que a arte não serve para nada pragmático, por isso que venho praticando com toda a paixão e dedicação possível. Mas, se servir para alguma coisa, deve ser o de contribuir para a convivência humana cuja tarefa urgente para o novo milênio será a de salvar este planeta que habitamos com apetite voraz dessa atrativa, porém, letal luminosidade.