

# ★ A MULHER QUE CAIU DO CÉU, DE VICTOR HUGO RASCÓN BANDA, E AS VOZES QUE NÃO SÃO ESCUTADAS

Manoel Candeias

Graduado em Comunicação Social / Jornalismo pelo FIAM-FAAM Centro Universitário, Mestre em Artes e Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. Professor de História do Teatro Brasileiro na Escola Superior de Artes Célia Helena e no Curso Profissionalizante em Teatro do Teatro-escola Célia Helena.

**I**númeras vozes ressoam dentro e em torno da história de *A mulher que caiu do céu*, texto teatral do mexicano Victor Hugo Rascón Banda (1948–2008), escrito em castelhano, inglês e tarahumara<sup>1</sup>, que pode agora ser lido em português, a partir da cuidadosa tradução de Hugo Villavicenzio. Isso não significa apenas que os leitores de nossa língua terão acesso a uma peça de um dos principais nomes da dramaturgia mexicana do final do século XX e início do XXI; significa também que o texto de Rascón Banda ganha, nessa versão, uma nova sonoridade, uma nova voz, que se somará às anteriores. E tal diversidade está estritamente relacionada com as questões de que a peça trata: a incomunicabilidade e a incompreensão entre culturas diferentes.

Escrito em 1999, o texto parte da história real de Rita, uma índia tarahumara, do estado de Chihuahua, noroeste do México, que, inexplicavelmente, apareceu em Kansas City, nos Estados Unidos. Sem compreender seu idioma e sua cultura, os poderes locais a consideraram insana e a internaram em um hospital psiquiátrico, onde ela recebeu seguidas doses de psicotrópicos. Apenas doze anos depois, pela ajuda de Miguel Angel Giner, um desconhecido conterrâneo que vivia na

cidade de Kansas, Rita conseguiu liberdade e foi levada de volta para o México.

Com poesia, alguma ironia e elocuições diretas ao leitor/espectador, Rascón Banda documenta os acontecimentos com sensibilidade, adotando uma perspectiva que valoriza especialmente os contrastes. Tal opção faz a trama alcançar, conforme veremos, uma dimensão universal. O primeiro desses contrastes se anuncia logo no início da peça. Com o palco ainda escuro, uma rádio apresenta, em inglês, propagandas de grandes marcas como Coca-Cola, Ford e IBM, entremeadas de alguns trechos de música e notícias curtas que delineiam as diferenças entre os chamados “primeiro” e “terceiro mundo”: Christopher Reeve recusa-se a filmar o quarto *Superman*; Brigitte Bardot critica os haitianos por comerem carne canina; os Estados Unidos aumentam seu poder bélico para se igualar à União Soviética, enviam tropas para El Salvador, discutem a redução do fluxo de imigrantes e comemoram o sucesso do lançamento da espaçonave Columbia. Enquanto isso, os brasileiros saqueiam lojas por causa da fome, banqueiros nova-iorquinos negociam em torno da dívida mexicana e o papa pede que se reze pelas vítimas da violência, do ódio e da fome na América Latina.

---

1 Dialetos das tribos indígenas de Tarahumara, do México, também conhecido como rarámuri.

Concomitantemente, a luz começa a se acender, iluminando um palco tomado pela fumaça. Conforme a incidência de luz aumenta, podemos ver Rita, a índia tarahumara, e compreender que é ela quem escuta o rádio. Então, aparecem dois homens com “aparência de zeladores ou enfermeiros de um hospício” (BANDA, 2016, p. 49). Tomam o rádio dela e o desligam, depois andam à sua volta, encarando-a. Então, afastam-se e somem na névoa. Sob um “clima irreal”, o autor apresenta nesta cena uma imagem do principal contraste da peça. A índia, em seus trajes típicos (várias saias brancas sobrepostas e um lenço na cabeça), rodeada por “representantes da medicina”, que não a reconhecem como normal e não compreendem sua cultura, assim como ela parece não compreender a deles. No entanto, como são eles que detêm o poder naquela situação, ela nada pode fazer. Depois dessa atmosfera poética de apresentação, que se fecha com Rita dançando e cantando em tarahumara, inicia-se o crescente conflito que atravessará a trama quase até o final, entre ela e os poderes estadunidenses.

A seguir, em cena intitulada *Quando as palavras são apenas ruído*, a dificuldade de compreensão de ambos os lados torna-se patente. Dois policiais falam com Rita em inglês e ela, com eles, em tarahumara. Tentativa frustrada, um dos policiais vai ao descontrole:

**Policial 1** What’s your name? I’m talking to you. What’s your name? (*Rita se afasta um pouco*). Answer me, stupid! (*Rita se afasta mais ainda*). O Policial se aproxima dela e a esbofeteia) Speak up, you bitch. What’s your name? (*Rita foge e esconde-se num canto*). O Policial vai até ela e a levanta com violência. Rita defende-se. Tenta soltar-se. Lutam) What’s your name, you animal! (*O Policial tenta separá-los*)

**Policial 2** That’s enough, leave her alone. (*O Policial 2 puxa a blusa de Rita*)

**Policial 1** Answer me, bitch! Are you deaf?

**Policial 2** Leave her alone. She is mentally retarded.

*Os policiais saem da jaula. Rita fica escondida num canto.*

**Policial 2** What are they gonna do with her?

**Policial 1** Tomorrow morning they’re gonna take her to the Psychiatric Hospital in Larned. (BANDA, 2016, p. 52)

Logo se percebe, então, por que Rascón Banda utilizou-se dos diferentes idiomas. Também o leitor/espectador há de oscilar entre a compreensão e a incompreensão das diferentes vozes, podendo sentir, conforme pretendeu o autor, “[...] o conflito e a tortura pela incomunicabilidade” (*Apud* WOODYARD, 2004, p. 143. Tradução nossa). A dificuldade de comunicação da cena mencionada é destacada pelo personagem Giner, que, em grande parte de suas falas, dirige-se diretamente para o leitor/espectador, tecendo comentários ou esclarecendo alguns acontecimentos. Nesse momento, Giner procura ressaltar que os policiais não compreendem Rita, nem ela a eles, afirmando que a índia escuta as palavras, porém “[...] as ouve como se fosse o som da chuva ou do vento [...]” e que, para os policiais, as palavras dela são ruídos, “[...] como a campainha de um telefone, como o miar de um gato, como o rosnar de um cachorro” (BANDA, 2016, p. 51). Considerando-se que um dos cerne da peça é o tema da incomunicabilidade, é possível afirmar que, intencionalmente ou não, a opção do autor por ter a personagem às vezes didática de Giner serve para evitar que a trama seja percebida pelo leitor/espectador apenas como “ruído” – o que faria com que a obra sofresse do problema de má comunicação que retrata.

É importante notar, entretanto, que mesmo Giner assumindo claramente a função de intermediar a relação entre o leitor/espectador e os acontecimentos, até certo ponto da história não se sabe de quem se trata. Apenas na cena 25, denominada *E eu? O que estou fazendo aqui*, ele se apresenta:

**Giner.** E eu? O que estou fazendo aqui? Eu me chamo Miguel Angel Giner e também estou aqui por acaso. Cheguei nos Estados Unidos para vender artesanato e acabei ficando por aqui. Sou mexicano de Camargo. [...] Estava

fazendo um curso de especialização. Numa dessas aulas, o nosso instrutor, Ted Hamman, falou que sua noiva, Susan Bockrat, tinha conhecido uma mulher muito esquisita no hospital psiquiátrico de Larned. Susan ficou sabendo pela sua amiga Tory Mroz que estava querendo fazer algo para ajudar esta mulher. Fiquei sabendo que essa mulher se chamava Rita. Rita? Pensei, será que é mexicana? (BANDA, 2016, p. 62).

Giner passa, então, a interferir na trama, deixando de ser apenas um narrador, ou *raisonneur*, para se tornar o principal agente da história, sendo responsável pelo destino de Rita e por proferir as palavras finais da obra.

Para além desse movimento, em que Giner assume, aos poucos, o controle dos acontecimentos, há outras características formais que chamam atenção, por contribuírem bastante para dar ritmo e criar uma dinâmica para a peça. Composta por 38 cenas, *A mulher que caiu do céu* tem estrutura episódica, que se alterna entre momentos-chave do enredo, os comentários de Giner e diversos monólogos e canções de Rita. Na maior parte desses momentos em que a índia se dirige para o leitor/espectador, o autor adota um lirismo, que cria uma atmosfera poética e, como é de se esperar desse tipo de construção, permite-nos compreender a personagem em sua subjetividade – não apenas no que diz respeito a seus sentimentos, mas também quanto aos pontos de vista de sua cultura, que claramente se diferencia do ambiente no qual ela se encontra. Na cena XX, por exemplo, enquanto o enfermeiro dorme, ela se levanta e fala:

**Rita** O homem pode separar a alma do corpo e fazer com que ela suba da terra para o céu à procura de energias. Os sonhos são a vida da alma. A alma sai quando o corpo dorme. Por isso podemos saber os desejos do homem através dos sonhos. Por meio dos sonhos o homem

pode perceber em que estado ele se encontra. Quando a alma sai a passear durante o sonho, às vezes é capturada pelos seres que vivem na água. Então o feiticeiro tem que ir resgatá-la. O Homem que não consegue sonhar fica preso à terra. Alguns sonhos são conversas com Deus. (BANDA, 2016, p. 59).

Esses momentos se contrapõem às cenas dramáticas, de estrutura dialógica, nas quais vemos, em sua maioria, Rita sendo maltratada pela truculência dos policiais ou pela prepotência dos médicos – todos eles tendo como fundamento a incapacidade de estabelecer um diálogo real, de enxergar que Rita pertence a outra cultura. Por essa via, a incomunicabilidade faz *A mulher que caiu do céu* abordar um tema de profunda importância para a obra de Victor Hugo R. Banda, na qual se estruturam “[...] todas as formas possíveis de violência, violência entendida como o primeiro e mais cruel resultado da injustiça”, conforme aponta a atriz, diretora e pesquisadora María Bonilla (2009, p. 190). A injustiça é mais do que evidente, neste caso, já que Rita não pode se defender nem usar de seus direitos. Tal situação é encarada, entretanto, com certa naturalidade pelos médicos, quando são questionados por Giner:

**Giner** O que ficou fazendo Rita durante esses doze anos?

**Médico 2** Realizou um amplo programa de atividades.

**Giner** Ah, é? Que tipo de atividades?

**Médico 1** Group therapy.

**Médico 2** Socialização.

**Médico 1** She has taken walks.

**Médico 2** Participar de corais.

**Giner** Em que idioma foi feito isso?

**Médico 2** Em inglês.

**Giner** Ela não fala inglês!

**Médico 1** We got an interpreter and gave her the opportunity of speaking to someone in her own language.

**Giner** Em que língua?

**Médico 2** Em espanhol.

**Giner** Essa não é sua língua. (*pausa*) E precisava ficar trancada à chave?

**Médico 1** It was for her own safety. She could have gotten lost.

**Giner** Por que não a encaminharam a outra instituição que não fosse um hospital psiquiátrico?

**Médico 2** Como assim? Ela era uma estrangeira ilegal. Quem ia pagar as despesas?

**Giner** A ficha de Rita está cheia de irregularidades. Nunca recebeu terapia individual. Nunca pensaram em pedir autorização de Rita para ministrar os medicamentos? Por que não explicaram os riscos, os efeitos colaterais desses remédios? Por que não fizeram um exame para determinar se ela tinha capacidade para entender os efeitos da medicação? Vocês não sabiam que tinham a obrigação de encontrar um tutor para responder por ela? Procuraram um juiz para autorizar o emprego de medicamentos?

**Médico 1** She was an illegal foreigner. (BANDA, 2016, p. 65).

O trecho demonstra claramente que a internação de Rita não é resultante apenas de uma dificuldade de comunicação, mas também de sua condição de estrangeira ilegal. Nesse caso, como não há quem pague por suas despesas e o diálogo não é fácil, torna-se mais conveniente concluir logo que ela é “*mentally retarded*”, como diz o policial na cena que vimos antes, e mantê-la isolada física e mentalmente dentro de um hospital psiquiátrico. Assim, ao mostrar quão injustos são os motivos utilizados para tentar justificar aquela violenta situação na qual envolveram Rita, Banda escancara algumas questões mais amplas. Daquele caso particular, específico, ele extrai temas de alcance universal. Uma dessas questões diz respeito à condição do imigrante, especialmente no que concerne ao tratamento dado às pessoas do “terceiro mundo” nos países do “primeiro mundo”. Nesse sentido, nós,

brasileiros, estamos na mesma condição de Rita, por sermos também nativos de um país da periferia do capitalismo. E, por uma leitura nossa, reforçada pela afirmação de Giner de que “[...] se você quer realmente conhecer um país tem que visitar seus hospícios” (BANDA, 2016, p. 70), a peça remete ao uso que se faz do discurso científico para controlar aquilo que é indesejado para a sociedade em que vivemos.

Neste caso, não há como ignorar a possibilidade de um paralelo com as teorias de Michel Foucault, em *História da loucura* (2003). Nesse estudo, o filósofo francês revê alguns conceitos psiquiátricos, demonstrando que, a partir do tratamento dos leprosos, na Idade Média, a civilização humana foi, gradativamente, construindo um mecanismo para justificar o isolamento de pessoas que não se enquadram em suas exigências. Muitos dos leprosários construídos pela sociedade medieval seriam utilizados, posteriormente, para tratar portadores de doenças venéreas, “[...] pobres, vagabundos, presidiários e ‘cabeças alienadas’” (FOUCAULT, 2003, p. 6). Por trás desse movimento há, como justificativa, a paulatina construção de um discurso que, com o passar dos anos, abandona o fato de que o louco é apenas outro, diferente da razão, para apoiar-se na ideia infundada de que ele seria a desrazão, e, por fim, o “doente mental”, que precisa ser tratado para conquistar a razão que lhe falta. A maneira como Rafael Haddock-Lobo resume a falta de fundamentos científicos desse mecanismo parece descrever a trajetória de Rita, em *A mulher que caiu do céu*: “O louco foi circunscrito, isolado, individualizado, patologizado por problemas econômicos, políticos e assistenciais, e não por exame” (HADDOCK-LOBO, 2008, p. 62). Para que não se concluísse, então, que esse procedimento trata-se de um mero afastamento daqueles que não correspondem às suas exigências, a sociedade tratou de criar um meio para afirmar que os hospitais psiquiátricos não existem para isolar, mas para cuidar daquelas pessoas que seriam “portadoras de deficiências”, que estariam “doentes”. A construção

desse discurso serve para que a “normalidade” da razão seja reafirmada, já que aqueles que são diferentes dela são considerados doentes e permite, ainda, que a violência que muitas dessas pessoas sofrem e o isolamento a que são submetidas ganhem estatuto de auxílio, porque são descritos como tratamento para curar suas enfermidades. Como diz o policial na cena acima, Rita ficou trancada “[...] for her own safety. She could have gotten lost. (para sua própria segurança. Ela poderia se perder)” (BANDA, 2016, p. 65)

As cenas da peça explicitam essa lógica em diversas outras falas e ao mostrar a falta de hesitação no comportamento dos policiais e médicos. Poderia-se afirmar que há até certo exagero na cegueira desses personagens, mas não nos parece que o autor tenha procurado, com isso, fazer uma simples caricatura, para valorizar a índia frente aos outros. Isso nos parece estar ligado à preocupação que ele demonstra em não deixar dúvidas sobre as forças que estão em jogo na trama. Nesse sentido, os policiais e médicos não têm importância individualmente, até porque na história real, que serve de base para a peça, nenhum deles parece ter interferido para mudar o destino de Rita. Assim, os policiais e médicos, que aparecem quase sempre em duplas, não se expressam como indivíduos, porque são representantes do pensamento que rege o tratamento dado aos imigrantes e aos “retardados mentais” (sendo que, na peça, essas ideias se fundem, já que a imigrante é tida como “retardada mental”). A opção de não explorar possíveis contradições nas atitudes dos policiais e médicos é condizente, portanto, com a história na qual o texto se baseia e coerente com o fato da peça ser apresentada “pela perspectiva” de Giner, que tem uma visão própria sobre o assunto e os personagens. Essa característica reforça também nossa impressão, apontada anteriormente, de que o autor teve o cuidado de evitar que a falta de entendimento retratada no palco se transferisse para a relação com o leitor/espectador. Não por acaso, embora apresente todos os idiomas envolvidos na história, muitas vezes sem tradução, há cer-

tos momentos-chave em que Rascón Banda traduz as falas de Rita. É o que ocorre na maior parte das canções e monólogos da índia, que não são em tarahumara, mas em português (no original são em espanhol, evidentemente) e em duas cenas (XIV e XXVII), em que ela fala em seu idioma, mas o autor insere, ao final da fala, sua tradução.

Muito embora Banda não deixe explícito de que maneira espera que essa tradução seja utilizada, supõe-se que ela deva ser dita em cena, já que o mesmo recurso não aparece em outras falas escritas em tarahumara. Provavelmente, ele pretendeu deixar em aberto para que o encenador decida de que maneira utilizá-la. De qualquer modo, estando a tradução junto da fala da própria índia, como se dela fizesse parte, parece-nos que deva ser feita pela mesma atriz que for interpretar Rita. Assim, não há como apresentar a tradução sem um distanciamento entre atriz e personagem, mesmo que algum encenador optasse por não direcioná-la para o público. Afinal, é a própria atriz quem traduz o que Rita diz, não outro ator ou personagem, como Giner, por exemplo, que poderia fazê-lo com coerência, já que se posiciona, em diversos momentos, entre a trama e o leitor/espectador.

Por características como essa tradução, as canções e as falas narrativas, o texto *A mulher que caiu do céu* poderia ser visto, assim como qualquer obra teatral com recursos épicos, a partir de uma comparação com a estética de Bertolt Brecht, conforme Myra S. Gann (1991, p. 77) sugere, ao comentar sobre algumas peças de Rascón Banda que trariam um “realismo documental”, sem mencionar, entretanto, a quais se refere. Há, porém, diversas outras experiências de epicidade na história do teatro, como o teatro grego, o teatro de rua, o teatro das feiras de Paris, a revista de ano, o teatro político de Erwin Piscator, para elencar apenas alguns exemplos. O último, ressalte-se, antecedeu Brecht no cenário alemão e construiu uma linguagem que derivou de algumas das manifestações mencionadas acima, apresentando características que nos

permitiriam traçar ainda mais paralelos com o texto de Banda, pelo caráter documental, por exemplo. No entanto, parece-nos que, mais importante do que estabelecer uma filiação para a peça, seja compreender seu compromisso em documentar com sensibilidade e clareza um fato indiscutivelmente condenável ocorrido no seio da sociedade contemporânea e que, infelizmente, não se trata de um caso isolado. O drama de Rita parece ser um entre muitos que não são noticiados e, para além disso, simboliza contradições e problemas sociais de nosso mundo que parecem estar longe de serem resolvidos.

Para nós, brasileiros, a semelhança não se dá apenas na maneira como Rita, uma imigrante ilegal do “terceiro mundo”, é tratada em um país do “primeiro mundo”. Ao voltar para o México, Rita não recebe melhor tratamento do que teve nos Estados Unidos – o que sugere que também em seu país ela é um pouco “estrangeira”. Nada muito diferente do que ocorre com as culturas brasileiras não hegemônicas, como as afro-brasileiras e, numa relação ainda mais direta com a peça, as indígenas.

Se no campo temático a peça pode se relacionar tão diretamente com a realidade brasileira, também podemos procurar estabelecer alguns paralelos artísticos. A começar pelo fato de que o texto parte de um caso real, algo que Rascón Banda faz em diversas de suas peças. Por isso, apesar de ser um escritor com reconhecimento por obras diversas, como ensaios, peças teatrais, contos e roteiros para a televisão e cinema, ele sofreu com proibições, censuras e demandas judiciais. (Cf. BONILLA, 2009, p. 190). Num sentido um pouco diverso, desde Martins Pena há, no Brasil, tentativas de se levar acontecimentos reais para a cena, mas o século XIX foi marcado pela censura do Conservatório Dramático Brasileiro, que frequentemente condenava o uso de tal recurso. Ainda assim, podemos vê-lo em obras cômicas como *Os ciúmes de um pedestre* (1845), de Pena, e em diversas revistas de ano, evidentemente, já que o diálogo com a atua-

lidade é uma característica intrínseca ao gênero. No século XX, a fase dos musicais do Teatro de Arena de São Paulo teve as marcantes montagens *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), que levaram à cena os acontecimentos em torno desses dois personagens importantes da História do Brasil. As diversas técnicas utilizadas, com o intuito de criar uma dinâmica e de deixar claro que aqueles eram relatos feitos pela perspectiva dos membros do grupo e não um simples retrato, deram origem ao conhecido Sistema Coringa, de Augusto Boal. Embora possua características complexas e muito próprias, permite-nos um paralelo com *A mulher que caiu do céu*, no sentido de que os autores assumem essa posição de intermediar os fatos, apresentando seu ponto de vista, sua análise dos acontecimentos retirados da realidade.

Já houve, certamente, diversas montagens brasileiras que trabalhavam diretamente com fatos históricos. Porém, uma tentativa de estabelecer aqui uma lista de exemplos desviaria do foco e nos levaria indubitavelmente a cometer injustiça, ao deixar de mencionar criações importantes. Apenas para se ter uma ideia de trabalhos recentes, podemos mencionar a montagem carioca *Os intolerantes* (2014), de Carla Faour e Henrique Tavares, sobre o garoto que foi capturado por um morador de Copacabana, após ser acusado de roubar a bolsa de uma senhora, e, como um exemplo de trabalho mais contínuo, a companhia Pessoal do Faroeste, dirigida por Paulo Faria, em São Paulo. A maior parte de seus trabalhos inspira-se em acontecimentos reais que, de modo semelhante ao que vemos no texto de Banda, possuem certa simbologia e remetem a problemas mais amplos que a particularidade dos casos poderia nos fazer supor. Algumas dessas montagens foram *Os crimes do Preto Amarelo* (2006), *Labirinto reencarnado* (2008), *Homem não entra* (2013) e *TempoNorteExtremo* (2015). Há, também em São Paulo, a Cia. Teatro Documentário, fundada em 2006, dirigida por Marcelo Soler. O coletivo pesquisa o gênero teatro documentário, mantendo o compromisso de utilizar apenas documentos

como ponto de partida para a construção de obras não ficcionais, que devem explicitar tal caráter para o público.

Por tudo isso, a bela tradução de Hugo Villavicencio para *A mulher que caiu do céu*, que a revista *Olhares* oferece a seu leitor, traz mais do que a possibilidade de um contato com a obra de um importante autor mexicano. Trata-se da apresentação de um texto que nos diz muito respeito, que faz

soar algumas de nossas vozes – todas elas carregadas de complexas contradições, presentes na história do Brasil e, não nos enganemos, arraigadas nos menores detalhes do nosso dia a dia. Ousaríamos dizer que, a partir do momento em que nos sensibilizarmos para isso, será mais possível pensar em transformações positivas. Porque, como se pode depreender da peça, por trás dos idiomas, que muitas vezes nos separam, é possível escutar vozes que nos aproximam. ☆

BONILLA, María. El teatro de Rascón Banda: injusticia y violencia em tiempos de desorden. *Revistes Catalanes Amb Accés Obert (RACO)*, n. 71, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009. p. 187-198. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146467>

HADDOCK-LOBO, Rafael. História da loucura de Michel Foucault como uma “história do outro”. *Veritas*, v. 53, n. 2, Porto Alegre, 2008. p. 51-72. Disponível em: [revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/download/4458/3367](http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/download/4458/3367)

#### Referências

BANDA, Victor Hugo. *A mulher que caiu do céu*. Trad. Hugo Villavicencio. In: *Olhares*, São Paulo, n. 4, 2016. p. 49-70.  
BONILLA, María. El teatro de Rascón Banda: injusticia y violencia en tiempos de desorden. *Revistes Catalanes Amb Accés Obert (RACO)*, n. 71, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009. p. 187-198. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146467>  
FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.  
GANN, Myra S. El teatro de Victor Hugo Rascón Banda: Hiperrealismo

y destino. In: *Latinamerican Theatre review*, vol. 25. N.1 (fall), State University of New York at Potsdam, 1991. p. 77-88.  
HADDOCK-LOBO, Rafael. *História da loucura de Michel Foucault como uma “história do outro”*. *Veritas*, v. 53, n. 2, Porto Alegre, 2008. p. 51-72. Disponível em: [revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/download/4458/3367](http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/download/4458/3367)  
WOODYARD, George. La mujer que cayó del cielo de Rascón Banda: la búsqueda de la justicia. In: *Reflexiones sobre el teatro*. PELLETTIERI, Oswaldo (Ed.). Buenos Aires: Galerna, 2004. p. 141-147.