



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

DIEGO KEHRLE SOUSA

**O PRESENTE DO PASSADO:
DESLOCAMENTOS DO FEMININO (E DO MASCULINO) NO DRAMA E CINEMA
CONTEMPORÂNEOS DO LADO DE CÁ E DO LADO DE LÁ DO ATLÂNTICO**

**CAMPINA GRANDE - PB
2019**

DIEGO KEHRLE SOUSA

**O PRESENTE DO PASSADO:
DESLOCAMENTOS DO FEMININO (E DO MASCULINO) NO DRAMA E CINEMA
CONTEMPORÂNEOS DO LADO DE CÁ E DO LADO DE LÁ DO ATLÂNTICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, linha de pesquisa Literatura Comparada e Intermidialidade, em cumprimento à exigência para a obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof.^a Dra. Valéria Andrade

**CAMPINA GRANDE - PB
2019**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S725p Sousa, Diego Kehrlé.
O presente do passado [manuscrito] : deslocamentos do feminino (e do masculino) no drama e cinema contemporâneos do lado de cá e do lado de lá do Atlântico / Diego Kehrlé Sousa. - 2019.
157 p. : il. colorido.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2019.
"Orientação : Profa. Dra. Valéria Andrade, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."
1. Análise literária. 2. Estética do conhecimento. 3. Teatro contemporâneo. 4. Cinema contemporâneo. 5. Política da estética. I. Título

21. ed. CDD 801.95

DIEGO KEHRLE SOUSA

O PRESENTE DO PASSADO:

**DESLOCAMENTOS DO FEMININO (E DO MASCULINO) NO DRAMA E CINEMA
CONTEMPORANEOS DO LADO DE CA E DO LADO DE LA DO ATLANTICO**

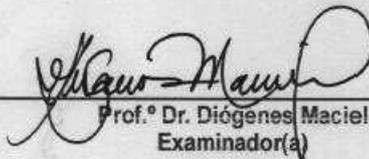
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, linha de pesquisa Literatura Comparada e Intermidialidade, em cumprimento a exigência para a obtenção do grau de mestre.

Aprovada em 10/09/2019

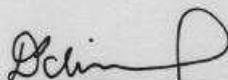
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dra. Valéria Andrade
Orientador(a)



Prof.º Dr. Diógenes Maciel
Examinador(a)



Prof.º Dr. Dullio Pereira
Examinador(a)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à professora Valéria Andrade, não apenas pela orientação, mas pelo cuidado, pela sensibilidade, pela liberdade e pela forma alegre e instigante de discutir e conduzir esta pesquisa. Foi a partir de uma provocação sua que comecei a adentrar num mundo completamente desconhecido para mim, o teatro, e num mundo que apenas começava a conhecer, o cinema. O que seria da vida sem mundos a desbravar? Mas, além disso, o que seria da mesma vida sem pessoas que nos recebessem, nos ensinassem a (como, e não por onde) caminhar e compartilhassem conosco as impressões sobre estes mundos, não é mesmo?

Ao professor Diógenes Maciel, pela participação na qualificação e por ter aceitado participar desta banca, mas principalmente por sua sempre atenta e justa leitura dos meus trabalhos ao longo das disciplinas bem como pelas aulas encantatórias sobre teatro. À professora Zuleide Duarte, pelas contribuições, sugestões e críticas na qualificação. Ao professor Duílio Pereira, cujo trabalho começo ainda a conhecer, agradeço pela participação na banca. Aos professores Luciano Justino, Denise Aparecida, aos colegas de PPGLI. À amiga Haissa, pelo que me ensinou nos debates e nos diálogos fora e dentro da sala de aula, mas também pela escuta e partilha das inevitáveis angústias e anseios do processo.

Ao curso de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, ao corpo docente e servidores técnico-administrativos. À CAPES pelo apoio financeiro que tornou possível este trabalho.

Aos companheiros de luta, aos amigos e professores que estiveram na Ocupação da UFCG-CDSA (Sumé) contra a PEC da morte (que se mostra, hoje, talvez menos mortal que o governo atual), em 2016. Em especial a Danilo, Maicon, Danielly, John e aos professores Wallace Ferreira e Valdonilson Barbosa, cujo afeto e incentivo me deram forças, naquele momento, para insistir e seguir para a pós-graduação.

A minha família e amigos – em especial meus pais, João e Niedja, minhas irmãs, Tayná e Taisa, minhas queridas avós, Bia (in memoriam), Antonia (in memoriam) e Ema, meus amigos de sempre, Patrício, Willamys e Cleiton, pela alegria dos encontros – agradeço por me suportarem e peço desculpas pelo tempo ausente.

A minha companheira Gésica que com seu amor, humor e compreensão, me fez acreditar que era possível e tornou menos dolorosos muitos dos momentos mais difíceis.

RESUMO

SOUSA, D. K.. **O presente do passado: deslocamentos do feminino (e do masculino) no drama e cinema contemporâneos do lado de cá e do lado de lá do atlântico**. 2019. 185p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Centro de Educação, Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, 2019.

Nas obras que aqui analisamos, interpretamos e comparamos, procuramos apresentar como, a partir da noção de uma *estética do conhecimento* e de uma *política da estética* (RANCIÈRE, 2006, 2009), tanto o filme *A vingança de uma mulher* (2012), da cineasta portuguesa Rita Azevedo Gomes, quanto o texto-espetáculo *Hysteria* (2001), do Grupo XIX de teatro, regressam à vida de mulheres em contextos específicos do século XIX deslocando as formas hegemônicas/tradicionais do teatro e do cinema ao passo que tencionam a percepção sobre a relação entre passado e presente, para formular um dissenso sobre a posição do feminino (e do masculino). Nesta direção, num gesto semelhante, retornamos a alguns pontos-chaves da história do teatro e do cinema, para compreender de maneira relacional os modos de associação entre o ficcional e o histórico, o sensível e o inteligível e a ilusão verossimilhante e o veraz, a fim de verificar as maneiras pelas quais as formas teatrais e cinematográficas lidam com tais aspectos à medida que respondem a determinados contextos e questões. Neste sentido, intentamos mostrar como tais relações são articuladas originalmente no contexto da Grécia Antiga, tendo como pano de fundo a passagem da tragédia ateniense à concepção de uma poética, pensada por Aristóteles a partir das prescrições platônicas (EASTERLING, 2013; DUPONT, 2001, 2017); observamos igualmente como a influência das mudanças históricas e sociais desencadeadas na transição entre a sociedade feudal e o capitalismo, naquilo que diz respeito aos modos de produção, circulação e recepção no teatro e nas artes visuais, desencadeou transformações sobre a lógica representativa no período que antecede o nascimento do cinema (DUPONT, 2001; RANCIÈRE, 2018; SAADI, 2018; BENJAMIN, 1987; JACOBS, 1939) e, mais adiante, a respeito da modernidade teatral e cinematográfica, abordamos brevemente obras que fazem desviar as poéticas clássicas (AUMONT, 2008; RANCIÈRE, 2018). Por fim, a partir do pensamento de Kant e Schiller sobre a experiência estética, em diálogo com a concepção de uma política da estética de Jacques Rancière, buscamos estabelecer um terreno comum, que em vez de encerrar o teatro e o cinema em territórios distintos, nos permitisse encontrar, na analogia entre os modos de representação e efeitos estéticos das duas obras, uma “língua comum” capaz de descrever como ambas estruturam e subvertem aquilo que representam.

Palavras chave: *estética do conhecimento, teatro contemporâneo, cinema contemporâneo, política da estética*

ABSTRACT

SOUSA, D. K.. **O presente do passado: deslocamentos do feminino (e do masculino) no drama e cinema contemporâneos do lado de cá e do lado de lá do atlântico**. 2019. 185p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Centro de Educação, Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, 2019.

In the works we analyzed, interpreted and compared, we looked for presenting how, from the notion of an *aesthetics of knowledge* and *the politics of aesthetics* (RANCIÈRE, 2006,2009), both *A vingança de uma mulher* (2012), by the Portuguese filmmaker Rita Azevedo Gomes, and the performance text *Hysteria* (2001), by XIX Group of theater, return to the life of women in specific contexts from the nineteenth century displacing hegemonic/traditional way of the theater and cinema while intend the perception about the relation between past and present to formulate a dissension about the position of the female (and male). That way, in a similar gesture, we returned to some key-points of the theater and cinema history, to comprehend in a relational way the association methods between the fictional and the historic, the sensible and the intelligible and the verisimilitude illusion and the truthful in order to verify the ways in which theatrical and cinematographic forms handle with these aspects according to respond to determined context and questions. That way, we intend to show how such relations are originally articulated in the context of the Ancient Greece, it having as background the passage of the Athenian tragedy to the conception of a poetic, thought by Aristotle from the platonic prescriptions (EASTERLING, 2013; DUPONT, 2001, 2017); we observed equally how the influence of the historic and social changes triggered in the transition between feudal society and capitalism, which pertains to the production methods, circulation and receiving in the theater and in visual arts, triggered transformations about the representative logic in the period that precedes the birth of the cinema (EASTERLING, 2013; DUPONT, 2001, 2017); further, concerning of the theatrical and cinematographic modernity, we briefly approached works that make divert the classics poetics (AUMONT, 2008; RANCIÈRE, 2018). At last, from the thoughts of Kant and Schiller about the aesthetic experience, in dialogue with the conception of a political aesthetic by Jacques Rancière, we searched for establishing a common place, that in place of close the theater and cinema in distinct territory, allowed us to find, in the analogy between the representation methods and aesthetic effects of the two works, a “common language” able to describe how they both structure and subvert that what represents.

Key words: aesthetics of knowledge, contemporary theatre, contemporary cinema, politics of aesthetics

Sumário

Introdução.....	1
Capítulo 1 – O próprio do teatro.....	11
1.1 A tragédia ateniense.....	11
1.2 O programa de unificação da cultura grega.....	16
1.3 As revoluções aristotélicas da modernidade teatral.....	24
Capítulo 2 – A impropriedade no teatro.....	35
2.1 <i>Hysteria</i> e o que há de comum entre dois tempos.....	39
2.2 Um teatro molecular.....	44
2.3 A transfiguração do espaço cênico.....	48
2.4 Sobre aquelas que também estavam lá.....	52
2.5 A política da encenação.....	54
Capítulo 3 – O cinema e sua herança.....	58
3.1 O segundo cinema: a modernidade cinematográfica.....	68
3.2 A política da ultraencenação.....	74
Capítulo 4 – O presente do passado em <i>A vingança de uma mulher</i>	82
4.1 Os mecanismos da imagem.....	85
4.2 O espelho sob o artifício.....	87
4.3 O tempo espelhado.....	91
4.4 Os reflexos da imagem sobre o presente.....	98
4.5 Os fins da quase ilusão.....	104
Capítulo 5 - Origens e ecos da Revolução Estética.....	107
5.1 As várias razões do teatro e do cinema.....	119
Considerações finais.....	128
Referências.....	134
ANEXO A – <i>Hysteria</i> , o texto.....	138

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação procuramos analisar, interpretar e comparar duas obras contemporâneas produzidas e realizadas em distintos lados do Atlântico: do lado de cá, um texto-espetáculo brasileiro, do lado de lá, um filme português, ambas talvez pouco conhecidas do grande público de cinema e de teatro, mesmo que reconhecidas pela crítica. Mas o que aqui nos toca é que os dois trabalhos tratam de questões muito pertinentes naquilo que diz respeito às discussões sobre a condição de subalternidade das mulheres na sociedade, às reivindicações por direitos, pela livre determinação sobre seus corpos, a luta contra a opressão de gênero, os diferentes recortes desta opressão (de raça, de classe, por exemplo), etc. Problemáticas importantes mas que estão sofrendo novamente uma forte investida dos poderes hegemônicos no sentido de terem suas raízes históricas apagadas, inviabilizando ou deslegitimando os espaços onde podem ser discutidas, num momento histórico em que a ascensão do conservadorismo e de governos fascistas, ao redor do mundo, tem favorecido tais ações: basta olharmos o caso do Brasil e dos fortes ataques cometidos pelo governo contra qualquer política social para diminuição das desigualdades, contra as instituições de pesquisa, contra a produção e disseminação do conhecimento científico ou do pensamento crítico e contra a educação pública em geral. Trata-se certamente de um ato de resistência necessário e urgente continuar a produzir conhecimento num contexto como este.

Nesta perspectiva, uma das obras que aqui analisamos é o texto-espetáculo intitulado *Hysteria* (2001), trabalho de autoria coletiva do Grupo XIX de Teatro. O texto dramático possui uma única cena, que nos traz a história de cinco mulheres, internas do Hospício Pedro II, no Rio de Janeiro, em finais do século XIX. A peça escrita a partir de ensaios, exercícios cênicos e da pesquisa documental feita pelas atrizes e pelo diretor, possui citações e referências a conteúdos coletados em recortes de jornais, conferências, artigos e livros científicos, poemas, diários, fichas médicas, boletins policiais, que giram em torno da condição das mulheres do século XIX, no Brasil. Já o filme *A Vingança de Uma Mulher* (2012), da cineasta portuguesa Rita Azevedo Gomes, é uma livre adaptação a partir do conto homônimo, escrito em 1874, pelo francês Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly. Neste trabalho, somos

aproximados da vida de Roberto, um dândi, que parece esgotado da vida que leva, até que, uma certa noite, durante mais um de seus encontros, descobre-se como mero figurante na vingança de uma mulher, Sanzia, cuja identidade vai de encontro ao seu passado e ao seu modo de vida.

No que tange a questão do alcance destas obras, é sabido que os textos de autoria feminina, sobretudo os de teatro, sofrem de uma espécie de “clandestinidade”, inclusive editorial, como já referido por Valéria Andrade (2010, p. 2-4), na medida em que além das tantas barreiras impostas pela política do mercado para que tais obras sejam publicadas, ainda há certa complacência ou morosidade também no contexto acadêmico não apenas em enxergar tais obras, compactuando assim “com a morte em vida de nossas autoras” (ANDRADE, 2010, p.6), mas também em não esforçar-se para pensar estratégias e ações que tornem tais textos acessíveis. É de prejuízos como este que sofrem, também, os textos de autoria coletiva, como é o caso de *Hysteria*. É por tal motivo que, na primeira página da coletânea de que faz parte, nos deparamos com a nota da autora-atriz Janaina Leite, intitulada “Nós, os impublicáveis”, em que ela comenta um trecho de um livro de teoria do teatro que defende serem impublicáveis as peças oriundas de criações coletivas, já que seus textos são inseparáveis da encenação. Ora, “é preciso ter em mente que este texto está intimamente ligado a um novo pensamento sobre o fazer teatro. [...] Esteticamente, mas também, politicamente, estamos falando de um outro teatro” (GRUPO XIX DE TEATRO, p. 3).

Se do lado de cá optamos por um texto coletivo, escrito predominantemente por mulheres, do outro lado do Atlântico, encontramos Rita Azevedo Gomes, cineasta portuguesa que chegou a passar seis anos para produzir *A vingança de uma mulher*. Assim como o texto coletivo, o *modus operandi* da cineasta não se enquadra nos padrões da indústria cinematográfica, a respeito disso ela comenta que só escreve roteiros porque o exigem. Sobre as dificuldades para filmar, acrescenta: “normalmente os produtores viram-me as costas. [...] porque normalmente os meus filmes são filmes sem dinheiro eles ficam afastados. Se tivesse muitos subsídios e dinheiro, tinha produtores” (MENDES, 2013, p. 231).

O fato é que esta dificuldade, que impossibilita a publicação ou a limita, contribui para que estas obras não sejam lidas ou vistas, discutidas ou estudadas,

sendo a elas, em grande medida, dificultada a condição de “participar da vida pública, e da própria sociedade” (ANDRADE, 2011, p. 1). É por isto que é preciso

inserir o debate e a reflexão em torno da autoria feminina e das relações de gênero no espaço acadêmico das discussões sobre o fazer teatral e sobre suas relações com outras manifestações estéticas e culturais, contribuindo para ampliar as instâncias do exercício de cidadania em nosso país (ANDRADE, 2010, p. 7).

Com este horizonte em vista, o movimento de estudar estas obras se coloca também pela necessidade de reconhecimento da importância destes trabalhos de autoria feminina e/ou coletiva, tanto para a historiografia, mas não apenas, da dramaturgia brasileira como para a da cinematografia portuguesa contemporâneas. No entanto, para além do contexto de produção e difusão destes trabalhos, interessa-nos centralmente aquilo que eles acionam como potência estética e política enquanto texto/cena ou audiovisual, ou seja, no que se refere à sua recepção.

Para tornarmos possíveis as ressonâncias entre as duas obras, conforme a noção de *estética do conhecimento*, proposta pelo filósofo Jacques Rancière (2006, 2015), foi preciso abrir um caminho de diálogo entre o teatro e o cinema que nos desviasse, de certo modo, de linhas teóricas que delimitam um campo de conhecimento específico no interior do qual localiza-se e aborda-se um objeto, o qual, geralmente, tenta-se fazer enquadrar nesta estrutura como maneira de justificar os seus fins. Para desfazer esta coincidência e limitação do objeto à teoria, no sentido de permitir a demarcação temporária de uma língua comum entre dois trabalhos de campos distintos, foi preciso abordá-los à maneira como eles próprios atuam, isto é, deslocando o ponto de vista sobre o que apresentam. Com tal objetivo, fez-se necessário buscar ao longo de momentos específicos de transformações nos modos de representar, aquilo que sempre esteve em jogo na experiência estética: o controle ou o desvio da percepção, da sensibilidade e da inteligibilidade sobre determinada situação ou acontecimento. Neste sentido, toda estética possui a sua política na medida em que, cada modo de representação, recorta o espaço, o tempo e a língua ao distribuir posições, fazendo ver ou não, ouvir ou não, pensar ou não, sentir ou não, isto e não aquilo.

Ao tomar esta compreensão como ponto nodal, procuramos investigar de que maneira esta dinâmica do jogo entre o sensível e o inteligível se configura, tanto no

método representativo, assentado no controle do segundo sobre o primeiro, como na lógica estética que se articula por meio de maneiras de fazer desviar ou desierarquizar tal associação no interior da representação. Com este intuito – por vezes de maneira breve, em outras de forma mais detida – pareceu-nos importante retomar alguns momentos: a passagem da tragédia ateniense à tragédia grega; a influência das transformações históricas e sociais desencadeadas na transição entre a sociedade feudal e o capitalismo naquilo que diz respeito aos modos de produção, circulação e recepção no teatro e artes visuais; um apanhado da história do teatro de grupo no interior de um brevíssimo panorama do teatro brasileiro moderno; bem como o período que precede a invenção do cinema e o caso da ultraencenação no cinema português.

Seja em Portugal ou no Brasil, o que aproxima *Hysteria* e *A vingança de uma mulher*, é que ambas dialogam, sobretudo, não apenas na maneira como afetam, mas também a partir daquilo de que tratam, apesar das distâncias de diferente natureza entre elas. Estão ali o casamento por conveniência, o confinamento da mulher ao ambiente doméstico, a repressão dos desejos, a centralidade da função materna, enfim, a obrigatoriedade em assumir um papel social que lhe é designado desde a infância por uma sociedade patriarcal, racista e classista. Todavia, mesmo cada uma a seu modo e em seu meio, as duas expõem e constroem seus enredos em torno de um mesmo fato central: e se há uma recusa, e se a mulher não suporta silenciosamente este papel? Isto posto, elas então se afastam, e cada uma irá, à sua maneira, lançar esta questão ao presente, tanto a mulheres como a homens, para que repensemos sobre como estas relações sociais de opressão se estabelecem e funcionam hoje.

Assim, compusemos nosso estudo em seis capítulos. O primeiro deles, intitulado “O próprio do teatro”, está dividido em dois momentos. No de abertura, apresentamos, em linhas gerais, a partir dos estudos de Florence Dupont e Patricia Elizabeth Easterling, como ocorre a passagem da tragédia ateniense, enquanto ritual iniciático e performance musical com um forte apelo emocional, à tragédia grega, descrita e sistematizada por Aristóteles como uma forma textual estruturada enquanto unidade lógica. Na medida em que a primeira conserva uma estreita relação com o seu tempo, possuindo um determinado papel social principalmente por meio da coregia e de sua função pedagógica, a qual era suplementada pelos

diálogos dramáticos, a segunda, ao ser separada do aspecto performativo e de sua função cultural, toma os diálogos como condutores da trama, cuja ligação dos acontecimentos, entre peripécias e reconhecimentos, deve ser necessária e verossimilhante, formando ao fim uma unidade das ações atrelada ao medo ou piedade que a inteligibilidade da intriga deve produzir. Esta transição não se esgota nestas diferenças, mas diz respeito também ao contexto histórico, desde a patrimonialização da cultura grega até a função educativa que a expansão territorial exige e a formalização de uma tradição atende. Há sobretudo uma objetivação da tragédia enquanto arquitetura textual na qual as sensações são controladas por um sentido totalizante e racional, preocupação que já aparece em Platão e se consolida por intermédio da noção de *mimesis* como modo de representação das artes miméticas mediante a centralidade do conceito de *logos* (pensamento/discurso) para a filosofia aristotélica.

Em seguida, tendo por base as discussões de Fátima Saadi e Florence Dupont, avançamos sobre a modernidade teatral para tentar compreender o impacto da redescoberta da obra aristotélica na Europa, principalmente a partir do século XVII. Tal influência se dá numa época de disseminação da imprensa, do aumento substancial da circulação de livros, do crescimento da economia, da Revolução Francesa, das guerras que se espalham pelo continente e da reformulação dos patrimônios nacionais. Neste cenário, as práticas teatrais populares caracterizam-se pelo jogo com o público e pela constituição de uma teatralidade imediatamente reconhecível baseada em tipos e situações convencionais que, por isso mesmo, permitem variações e improvisos. Por outro lado, sob influência da obra aristotélica, o texto torna-se tão importante quanto a representação. Temos, de um lado, Carlos Goldoni, que extrai da *Commedia dell'arte* aquilo que lhe interessa para a construção de um teatro cada vez mais verossímil, introduz as didascálias, a coincidência entre ator e personagem, enquanto Diderot, por sua vez, pensa o palco teatral como fechado em si mesmo, separado do público, hierarquizando cada vez mais a cena em relação ao texto e preparando o teatro do mundo burguês.

No século XIX, com a invenção da encenação a partir dos avanços técnicos e da consolidação da lógica representativa desta vez sobre o palco, André Antoine procura organizar a cena enquanto duplo do mundo real e tornar o ator a encarnação do personagem. Todavia, de acordo com a leitura de Jacques Rancière,

há algum tempo, no campo das artes em geral, está em andamento um processo de quebra com a verossimilhança da lógica representativa que chega ao “teatro oficial” a partir dos simbolistas, nos quais se aprofunda o processo de desidentificação entre texto e encenação, mediante o desenvolvimento de possibilidades expressivas a partir de um outro olhar sobre o texto dramático e pensadas exclusivamente para o espetáculo. Processo que, aliado ao desgaste do drama burguês e de suas limitações diante das questões postas pelas transformações sociais e conformação de outras sensibilidades, termina por se refletir em rupturas e questionamentos da forma dramática burguesa, assim como na criação e desenvolvimento de outras possibilidades de relação com o público a partir do início do século XX.

No segundo capítulo, nomeado “A democracia estética no teatro de grupo”, apresentamos primeiramente um breve panorama das transformações do teatro de grupo no Brasil ao longo do século XX, apoiados nas pesquisas de Stela Fischer e Evill Rebouças. Neste sentido, intentamos mostrar como as contingências históricas e sociais afetaram direta ou indiretamente as formas de organização, o processo de profissionalização, as escolhas temáticas, a relação entre texto e cena e, por consequência, a partilha das funções no interior de tais grupos. Estas transformações podem ser resumidas na passagem da *colaboração coletiva*, dos anos 1960/1970, ao *processo colaborativo*, que se estabelece a partir dos anos 1990. Enquanto momento de contraponto e resistência estratégica às limitações impostas pelo regime militar, o primeiro conceito retrata um período de busca por uma radical horizontalidade da participação dos componentes do grupo no processo de criação, enquanto o segundo resume um período de retomada do regime democrático, e de uma espécie de síntese das décadas anteriores, abarcando tanto uma abertura dos grupos à experimentação formal e temática, como uma nova coletivização da produção dramatúrgica, que envolve texto e cena, sem perder as especificidades de cada função.

Em seguida, em “*Hysteria* e o que há de comum entre dois tempos”, passamos à análise da obra *Hysteria*, do Grupo XIX de Teatro, a partir do texto, publicado em 2006 e de uma gravação em vídeo do espetáculo, feita por Evaldo Mocarzel. Sem pretensão de sermos exaustivos, tocamos em pontos que nos permitiram aproximar, mais adiante, as duas obras estudadas durante a pesquisa. Ao longo desta primeira discussão, traçamos por meio de fragmentos do texto e de

observações sobre trechos específicos do espetáculo, paralelos estéticos e históricos, baseados também na reação do público, que aos nossos olhos tornam possível pensar determinadas escolhas dramatúrgicas feitas pelo grupo para fazer passado (ficção) e presente (histórico) afetarem-se mutuamente ao longo da encenação. Alguns aspectos revelam-se já na divisão do público, antes mesmo do início do espetáculo, ainda do lado externo do local destinado à encenação, pela formação de filas distintas para mulheres e homens terem acesso ao espaço cênico e, em seguida, quando as mulheres, integradas ao espaço delimitado pela cena propriamente dita, passam a participar da encenação e os homens, posicionados espacialmente fora dele, apenas as observam; também evidenciam-se no fato da obra ser encenada em espaços alternativos em vez de edifícios teatrais propriamente ditos, ou seja, em prédios históricos nas cidades em que a peça é apresentada, o que indica ao longo de toda a encenação o conflito entre a ficcionalidade da representação e a materialidade do espaço histórico; outros aspectos, ainda, são visíveis na ligação entre os acontecimentos do que se leva à cena, que prescinde de grandes reviravoltas ou desenlaces: as mudanças se dão num nível quase imperceptível, sobretudo à margem das significações discursivas, no campo físico e dos afetos.

No terceiro capítulo, cujo título é “O cinema e sua herança”, tomamos como ponto de partida a tarefa de situar o contexto de nascimento do cinema. A partir do fim do século XVIII, na Europa, as mudanças sociais e culturais advindas no decorrer da passagem do mundo feudal para a economia capitalista, pela expansão da imprensa e dos livros e pelo crescimento do mercado de obras artísticas reconfiguram fronteiras e gostos. Transformam-se não apenas o modo de circulação das obras, mas igualmente as condições de produção e de apreciação das artes. Neste contexto, as artes visuais já se desvencilhavam do modo clássico de representação, passando a temas mais prosaicos, o que antecipa a tendência de quebra com a verossimilhança quando esta então é abarcada pela fotografia, surgida na primeira metade do século XIX. O cinema em seus primórdios, tal como acontecera à sua arte-irmã, nasce em meio ao povo, como meio de diversão, tomando seu contexto como matéria: os primeiros filmes mostram o mundo das pessoas comuns, o cotidiano banal, a vida de qualquer um. No entanto, logo após sua descoberta pela indústria, de imediato a arte das imagens em movimento

descobre sua potência artística e passa a absorver das artes mais antigas os seus temas e modos de representar. Por consequência, esta arte é tomada também pela lógica representativa, dos gêneros e maneiras distintas de tratar cada tema.

Ainda no período do cinema mudo, há uma divisão entre o cinema estadunidense e o cinema europeu. O primeiro, nota-se bem, mais próximo do teatro em seus primórdios, o que implica numa espécie de substituição da palavra pelo gesto, pela linguagem corporal ou uso de intertítulos. O segundo, representado pelas tendências simbolista e expressionista, caracteriza-se pela plasticidade das imagens, seja pela construção metafórica da montagem, como no caso do cinema soviético, seja pelo jogo abstrato das ideias na composição dos cenários e representação dos personagens, como no caso do cinema alemão. Com a consolidação de técnicas narrativas por meio da continuidade, dos planos ritmados, da multiplicidade de enquadramentos, e como também da invenção do cinema sonoro, torna-se hegemônica a indústria hollywoodiana e o modelo clássico-narrativo. Aparecem os gêneros, e é estabelecido um *modus operandi* de produção em larga escala fundamentado na decupagem do campo/contracampo e na montagem invisível – que fortalecem a verossimilhança espacial e temporal, assim como o diálogo, como condutores da chamada era clássica do cinema. É no fim dos anos 1930, que a decupagem baseada na profundidade de campo e nos planos de longa duração se contrapõe à decupagem clássica. O que não significa a abolição do cinema narrativo. Pelo contrário, o que se dá é a retomada de técnicas que haviam sido suprimidas em favor daquilo que motiva a representação de novas problemáticas, o que quebra as limitações impostas pelo esquema dos gêneros e possibilita o aparecimento de filmes que transitam entre atmosferas e assuntos. Como afirma o teórico francês, André Bazin (2018, p. 121), ao desfazer ou afrouxar as hierarquias e estreitamentos do cinema narrativo, torna-se possível “escrever” em cinema.

Na parte final do terceiro capítulo, nos deslocamos até o cinema do português Manoel de Oliveira. Enquadrado numa tendência conhecida por sua “ultraencenação”, os filmes do longo cineasta apresentam-se como obras conscientes da tradição a que pertencem: revelada na centralidade que se dá à palavra, nos intertítulos que ligam temporalmente as cenas, evitando a decupagem do cinema narrativo convencional. Nesta direção, comentamos brevemente o filme

Francisca (1981), pertencente à trilogia dos *Amores Frustrados*, obra na qual Oliveira trata fundamentalmente da hipocrisia burguesa escondida sob um intelectualismo virtuoso, com ares revolucionários, porém conservador e mesquinho, na realidade. A ironia desta condição, todavia, não se revela de maneira explícita, num desfecho dramático que contraria expectativas, mas por intermédio dos longos planos que contrastam a materialidade de locações reais; da ultraencenação exposta pelo enquadramento praticamente fixo e teatral, que simula o palco italiano no modo como apresenta a cena; da atuação quase declamatória dos atores, marcada pela fidelidade à densidade literária das falas, ao redor das quais se estabelece o efeito de distanciamento entre a verossimilhança da materialidade do real filmado e a imaterialidade literária do discurso dos atores – é nesta distância também que se revela o abismo entre o que dizem e o que realmente fazem os personagens.

No quarto capítulo, que intitulamos “O presente do passado em A vingança de uma mulher”, mediante a análise do filme *A vingança de uma mulher*, da cineasta portuguesa Rita Azevedo Gomes, mostramos como, ao expor a artificialidade da representação, a obra leva a que a fragilidade da verossimilhança faça recair o que simula sobre a própria concretude do que não é encenação, como se mostra ao fim, quando lança explicitamente ao tempo histórico o motivo do que é encenado. Ao desenvolver este argumento, nos esforçamos em justificar através dos próprios elementos do filme, de que maneira a ficção, que faz resistência a partir dos diálogos, da coreografia dos enquadramentos, dos planos, também amparada no figurino dos personagens e no naturalismo da atuação dos atores, revela a incidência do que se diz sob a forma do disfarce, sobre a historicidade do que aparece sob outras vestes: a própria realidade – para a qual ruma, diante do estúdio vazio, o próprio protagonista, numa das últimas cenas do filme.

No quinto e último capítulo, intitulado “Origens e ecos da revolução estética”, por meio da retomada das ideias de Kant e de Schiller sobre a arte, comparamos os modos de representação e deslocamento da lógica representativa operada pelas duas obras na maneira como lidam com elementos e efeitos estéticos que possuem em comum. Nesta direção, buscamos descrever primeiramente como os dois filósofos alemães estabelecem a experiência estética, posta em evidência por transformações na produção, circulação e recepção das obras de arte a partir do fim

século XVIII, como forma de compreensão e de funcionamento do campo artístico na modernidade, em contraponto à lógica representativa das poéticas clássicas. Com base em tal diferença, torna-se possível pensar o diálogo entre *Hysteria* e *A vingança de uma mulher*, tendo em vista o modo como as duas obras representam e subvertem as formas de percepção, sensibilidade e inteligibilidade sobre o tempo e o espaço em suas distintas maneiras de organização dos códigos sensíveis. Este passo atrás, em direção ao que há de comum na experiência estética proposta pelo teatro e pelo cinema, percebido primeiramente a partir dos seus respectivos percursos históricos, é o que permite no último capítulo pensar as relações entre passado e presente nas maneiras de constituir sentido operadas pelas duas obras, estratégia a partir da qual abordam a condição das mulheres, em contextos específicos da sociedade do século XIX, do lado de cá e do lado de lá do Atlântico, para pensar o presente desta mesma condição, não deixando de pôr em foco aspectos da natureza relacional inerente aos modos de ser e estar no mundo de mulheres e homens – o que constitui assim uma política da estética.

CAPÍTULO 1 – O PRÓPRIO DO TEATRO

1.1 A TRAGÉDIA ATENIENSE

Em Atenas, por volta do século V a.C., no tempo sagrado das Grandes Dionísias¹, as tragédias eram encenadas e avaliadas em um grande concurso sob a tutela do Estado. De acordo com a latinista e helenista francesa Florence Dupont (2017, p. 21), estas performances teatrais, cujos textos são escritos especialmente para uma única apresentação durante o concurso, fazem parte de um quadro composto conjuntamente por rituais, procissões e sacrifícios realizados por diferentes grupos sociais, antes e durante o festival. Neste cenário, o objetivo maior por parte do poeta e dos atores é a conquista da premiação:

Para obter a vitória, não é necessário aplicar regras de composição de um texto, mas saber sentir o momento (kairos) e coincidir o mais perfeitamente possível com ele. Essa noção de kairos, muito difícil de traduzir, define o contexto ritual, histórico, político, o espírito do tempo naquele ano; é a ocasião, a situação particular, as "exigências do momento". Adaptar-se a ele permite realizar a mais bela das obras, pois ela "convém", "vem a propósito", é prepon. O kairos e o prepon são as duas únicas categorias críticas no quadro dos concursos. (DUPONT, 2017, p. 21)

É justamente por não serem categorias meramente formais, que os critérios do júri abrangem todo o espetáculo, não somente o texto: tudo é levado em consideração, o respeito ou não pelas regras religiosas, a comoção do público, a música, o canto e a performance dos atores. Após a escolha dos vencedores, os cidadãos podem então queixar-se, e, no caso da comprovação de uma contestação, os acusados correm o risco de serem considerados culpados de "crime contra a festa". Não é para menos, afinal, os espetáculos mobilizam grande parte do povo ateniense, cumprindo a função de formar o elo que liga o passado ao futuro da cidade.

Aristóteles, ao indicar a estrutura do texto trágico, em sua Poética, reproduz o panorama geral da tragédia situando os diálogos como suplementares, e, por isso, intercalados aos cantos do coro, em suas palavras, os diálogos (episódios) são "uma parte completa da tragédia que se encontra entre os cantos, também completos, do

1 Festival dedicado ao deus Dioniso. Não por acaso, já que Dioniso era o deus da suspensão da ordem, da "busca por uma loucura divina, uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento – não a estabilidade e a ordem, mas a evasão para um universo diferente" (GERALDO, 2017, p. 213).

coro” (ARISTÓTELES, 2017, p. 111). Neste sentido, conforme Dupont (2017, p. 182), a tragédia ateniense era, sobretudo, uma sequência de coros marcada por interlúdios dialogados: as tragédias eram performances musicais.

Em Atenas, a coregia, que tem por objetivo a educação dos jovens atenienses, é a instituição responsável pelo financiamento e organização dos coros. O corego, escolhido pelo arconte epônimo (um dos membros da assembleia de nobres encarregado da sociedade civil), é a pessoa incumbida dos diversos coros, entre eles o trágico e o cômico (DUPONT, 2017, p. 183). Os integrantes do coro, além de cantar também dançam. O apelo imediato das performances corais aos sentidos, aliado ao arrebatamento causado pelas máscaras, a dança, o canto e a música tocada pelo aulos, faz do coro um elemento central na tragédia ateniense. Inclusive, por evidenciar aquilo que unifica as diversas formas de rituais realizados durante as Grandes Dionísias: os grupos de cantores e dançarinos (EASTERLING, 2013, p. 32-33). Igualmente, enquanto elemento dramático, o coro aparece como testemunha: comenta, antecipa ou rememora acontecimentos ao redor dos quais a narrativa se estabelece como suplemento ficcional, assumindo, por isso, a função de oferecer variadas fórmulas emocionais ao público na medida em que expressa seus sentimentos diante daquilo que presencia (EASTERLING, 2013, p. 45). A sua participação, portanto, não se faz às vezes como interlúdio, longe disso. Por passar grande parte do tempo posicionado no centro do espaço teatral, intervém de forma decisiva na percepção do público, por intermédio do canto ou da dança, e como corte ou contraste sobre a ficção (EASTERLING, 2013, p. 34-35).

Já os diálogos (episódios) são cantos sem música, formulações que prologam a função ritual dos coros e que, próximos da declamação, se diferenciam, por consequência, da fala comum (DUPONT, 2017, 183). Os atores da tragédia, por sua vez, atuam como uma espécie de substitutos do narrador da epopeia, assumindo diferentes personagens que desdobram a ficção que vem a ser complementada pelos mensageiros (DUPONT, 2017, 184).

Neste sentido, a tragédia ateniense mostra-se como variação estética dos cantos e danças do coro, do canto triste (*kómmos*) dos personagens e dos diferentes ritmos métricos assentados sobre as atmosferas musicais do aulos, destinadas a Dioniso. É neste jogo de modificações e contrastes entre os sinais de atuação, os diferentes ritmos dos cantos e a intercalação de entradas do coro e dos

atores que tais elementos explicitam a diferença entre o discurso das liturgias corais e da fala cotidiana. É como performance musical que estes elementos conjugam seus efeitos sobre o público, mobilizando nos espectadores a sensação de que estão diante de uma liturgia teatralizada de eventos trágicos, que encenam a indeterminação da realidade social² através da ruptura, da crise e da reintegração dos indivíduos (TURNER, 2015, p. 108-109). O fato é que em meio a tais acontecimentos que desafiam a ordem, há um grupo de pessoas (o coro) que participa, testemunha e comenta sobre eles diante do público. Neste sentido, mesmo com as limitações a respeito do conhecimento sobre tradições musicais tão antigas, é importante atentar para o caráter profundamente emocional que atravessa estas performances:

Não pode haver dúvida de que os gregos associavam uma performance mais intensa e o movimento rítmico com o poder de excitar emoções, seja na apresentação da tragédia ou em outros tipos de atividade comunitária — de cultivo, celebratória, militar [...]. Mas é importante nos lembrarmos como leitores modernos do perigo de interpretar qualquer aspecto do formalismo da tragédia grega como “frio”. Mesmo em cenas longas de diálogo falado, onde um par de falantes se alternam simetricamente, cada um proferindo uma ou duas linhas a cada turno, pode-se contar com o ajuste dos ritmos iâmbicos para alcançar efeitos de grande intensidade, especialmente quando o padrão é subitamente interrompido (EASTERLING, 2013, p. 35-36).

Ao contrário do que viria a ser postulado por Aristóteles, na tragédia ateniense o papel da narrativa não é o de dar unidade e desfecho a um conjunto de ações ordenadas de maneira lógica e necessária, pelo contrário, os eventos encenados na tragédia ateniense não se sucedem por necessidade ou verossimilhança. São episódios geralmente encerrados em si mesmos, e que de tão arbitrários são naturalmente assumidos pelo público como acontecimentos imaginários, auxiliares da função ritual dos cantos - uma concepção de cena muito diferente daquela exposta na Poética. Como assinala Florence Dupont (2017, p. 185-189) ao analisar - em consonância com pesquisas recentes - obras de Sófocles, Eurípedes e Ésquilo, o caso é que nas tragédias encenadas nos festivais da cidade, os episódios

2 Cabe aqui um adendo sobre a polêmica em torno do caráter subversivo da tragédia ateniense em relação ao conservadorismo dos demais rituais. Há ao menos quatro hipóteses levantadas por pesquisadores para esta questão: 1) tais desvios da ordem política, social e cultural são sempre ambientados em outras cidades (Tebas, Argos, etc), nunca em Atenas; 2) a tragédia não é um espelho da cidade, apenas apresenta a ordem ou a desordem de realidades pontuais; 3) deve-se tomar a tragédia como ato dionisíaco, sendo portanto a encenação da antipolítica, daquilo que está fora do espaço cívico ateniense; 4) a hipótese de Dupont, o ponto de vista aqui assumido e que, segundo ela, abarca todos os demais: “compreender o funcionamento ritual e musical da tragédia deixando de ver nela um espaço de representação” (2017, p. 201).

narrativos funcionam como delimitações temporais para as sequências musicais, que por sua vez se ligam tanto à ficção quanto ao rito das Dionísias.

Nesta direção, o aspecto predominantemente emocional, mostra-se parte importante da função pedagógica da coregia. Para além de sua função estética, o coro possui também uma função iniciática para os jovens efebos. É por meio do canto e da dança enquanto partícipe de coros trágicos ou cômicos, “travestido em um personagem humilhante para ele e humilhado na ficção” (DUPONT, 2017, p. 202), conduzido pela musicalidade arrebatadora do aulos e em meio à execução de cantos, em sua maioria tristes, ou comentando acontecimentos trágicos, que o jovem vive a experiência dionisíaca por excelência: canta e dança os papéis que lhe são opostos para chegar a tornar-se ele mesmo, “comentador distanciado ou cantor empático. O corista é outro e não é outro” (DUPONT, 2017, p. 203). É este quadro ritual da tragédia que é duramente criticado por Platão em momentos diferentes, mas sempre a partir dos mesmos questionamentos a respeito da falta de equilíbrio moral e de equilíbrio emocional. Este, sendo somente concedido pelo exercício da razão, sob os ditames da qual devem ser educados os jovens atenienses, e que, segundo o filósofo, encontram-se ausentes nas tragédias. O que justificaria, assim, sua censura aos poetas miméticos:

Ora, esse princípio, quero dizer, o irascível, dispõe de material múltiplo e variado para a imitação, ao passo que o caráter calmo e ponderado e que se mantém sempre mais ou menos igual, nem é difícil de imitar, nem quando imitado, fácil de compreender, principalmente por uma multidão em dia de festa ou por indivíduos da mais variada procedência reunidos num teatro. Para todos seria a imitação um estado de alma inteiramente estranho.

[...]

Do mesmo modo dizemos do poeta imitador que ele implanta na alma de cada indivíduo uma constituição, com adular-lhe o elemento irracional e incapaz de distinguir entre o que é maior e o que é menor, e que considera grandes ou pequenas as mesmas coisas, conforme as circunstâncias, apresta simulacros e se encontra infinitamente afastado da verdade.

[...]

Ao mesmo tempo, a porção melhor de nossa natureza, por não estar suficientemente educada pela razão e pelo hábito, relaxa a vigilância sobre essa parte choramingas, sob o pretexto de tratar-se de espetáculo de desgraças alheias e não ser vergonhoso para ela romper em aplausos e compadecer-se das lamentações inoportunas do varão que se diz prestimoso, convencida de ganhar muito com isso, do que não poderá privar-se com rejeitar todo o poema. Muitos poucos, quero crer, estão em condições de refletir que as paixões alheias de que participamos atuam necessariamente sobre nós. Depois de alimentar e fortificar nossa sensibilidade no sofrimento dos outros não é fácil conter a nossa em limites razoáveis. (PLATÃO, 2000, p. 448-450)

Neste trecho, Platão apresenta uma crítica contundente ao aspecto pedagógico da coregia. Para o filósofo grego, basear a educação dos futuros cidadãos da polis numa experiência ritual de alteridade, através da qual os jovens efebos devem alcançar o domínio de si por meio de cantos, danças e da exposição pública à paixões e emoções intensas, é um erro gravíssimo. Posto que, para ele, tal abertura fragiliza o controle da sensibilidade daqueles que a experimentam. Não apenas isso, ao longo do Livro III da República, são delineadas as regras que devem ser seguidas pelos poetas na composição das tragédias e das comédias, visto que estas geralmente se baseiam num discurso em que o poeta não aparece em primeira pessoa, utilizando-se da “imitação” de outros que não ele. Partindo do pressuposto de que os cidadãos devem dedicar-se apenas a um ofício, o filósofo grego pensa o papel da poesia no processo formativo a partir de formas e estilos que assegurem aos jovens uma educação sob a égide de preceitos que tornem-se hábitos, espécie de segunda natureza de um indivíduo equilibrado, formado para uma unidade entre corpo, voz e inteligência. Platão assevera, então, que a experiência de alteridade por meio da imitação deve ser extirpada de tais obras. A imitação, caso ocorra, deve se restringir às ações nobres, e nunca à imitação de mulheres, por conta de suas paixões, nem de escravos ou escravas e tampouco de artesãos, de ferreiros, ou de qualquer um dos que se dedicam às atividades manuais, por serem ocupações subservientes (PLATÃO, 2000, p. 150-151).

Para tanto, ao analisar as modalidades de narração, uma mais pura e outra mista, Platão (2000, p. 152-156) recomenda que na primeira se diminuam as imitações ao mínimo necessário, que a narração simples predomine e que o ritmo e a harmonia permaneçam praticamente inalterados, evitando assim variações abruptas (muito presentes nas tragédias atenienses na medida em que mobilizam sentimentos diversos); a segunda, que é apresentada como um modo misto, por ser capaz de agrupar variados ritmos e harmonias, é questionada e censurada, já que põe em ação diversos tipos de variações que poderiam prejudicar a formação de um caráter moderado. Por fim, ao se dirigir aos cantos e às melodias, o filósofo grego estabelece a subordinação do ritmo e da harmonia às palavras e não mais das palavras ao ritmo e à harmonia. Em seguida, ante uma grande variedade de harmonias, Platão decide por restringir o uso à apenas dois tipos de harmonia (uma

para os tempos de guerra e outra para os tempos de paz). O que também limita a variação de ritmos e melodias.

O que se evidencia neste trecho da obra, é que a discussão platônica sobre as artes miméticas vai muito além da determinação de preceitos formais e estilísticos. Ela se desloca para uma disputa pelas maneiras de educar o corpo, as emoções e o pensamento. Neste sentido, a censura platônica se dirige expressamente à tradição a qual pertence a liturgia musical e coral das tragédias atenienses na medida em que o filósofo grego, por intermédio de sua obra, procura estabelecer certo controle sobre as possibilidades da experiência estética, visto que é por meio desta que se torna possível atuar sobre a sensibilidade daqueles que participam e do próprio público.

A partir das preocupações platônicas e diante das necessidades políticas gregas, Aristóteles estrutura um conjunto de normas que busca definir, de maneira sistemática (e não mais negativamente, como fizera seu mestre), as peculiaridades das artes miméticas. Ao isolá-las das demais atividades, dando especial ênfase à tragédia ateniense, ele a desvincula de seu contexto cultural de origem, transformando-a em tragédia grega, com contornos essencialmente textuais.

1.2 O PROGRAMA DE UNIFICAÇÃO DA CULTURA GREGA

Em certa medida, Aristóteles pensa as suas prescrições às artes miméticas em contraponto a Platão, mas assim como seu mestre, está também articulando a estética em relação a uma política. O Estagirita propõe seu conceito de *mimésis* não com o tom negativo de Platão, mas torna-o operativo em relação às suas prescrições. Ambos o pensavam - com alguma diferença - em seu aspecto educativo, como sendo capaz de formar cívica e moralmente os cidadãos da *polis* grega.

Em relação ao conceito, Platão concebia que a nossa percepção do real era ilusória, assim teríamos acesso apenas às aparências das coisas e não à sua essência. Grosso modo, para ele, as artes miméticas, portanto, estariam três vezes afastadas da verdade das coisas, tratando-se de um modo de fazer baseado em representações de aparências. Em suma: simulacros. Segundo esta perspectiva, o

grande perigo destas *maneiras de fazer* que produzem uma visibilidade deslocada do mundo sensível, é a complacência que existe entre estas e a parte irracional da alma humana, os chamados "elementos inferiores", que estão sujeitos à ilusão.

Na *República*, Platão pensa a função e os espaços destinados a cada classe de cidadãos, classificando-os, de maneira geral, em três tipos: artífices, militares e guardiões filósofos. Na parte mais baixa da pirâmide social estavam os trabalhadores manuais que cuidavam da manutenção, da reprodução e da alimentação da cidade ideal. Já os militares cumprem ordens e zelam pelo bem-estar do corpo. Os guardiões, por fim, são a classe dirigente, os que instituem as leis deduzidas através do pensamento racional. Para o filósofo grego, o *logos* é a característica que define o cidadão da *polis*, todavia, apenas alguns possuem uma aptidão natural para falar, pensar, fazer-se entender e compreender a fala dos demais. Esta é uma capacidade específica dos homens livres. Já os artífices, escravos e mulheres, apesar de serem capazes de compreender, não possuem a aptidão para o *logos* (MOSTAÇO, 2018, p. 246).

Neste sentido, o bom andamento da vida na *polis*, para Platão, deve ter origem na necessidade de manter os trabalhadores manuais ocupados estritamente com suas atividades, ganhando apenas o suficiente para que se mantenham dispostos ao trabalho. Sobre a possibilidade de "corrupção" dos trabalhadores, no diálogo, Sócrates e Gláucon comentam:

Precisamos, portanto, considerar se, ao instituímos os guardas, temos em mira conceder-lhes o maior grau possível de felicidade, como indivíduos, ou se, de preferência, devemos olhar para a cidade como a um todo, para que ela alcance esse desiderato e também obrigar pela força ou pela persuasão os auxiliares e os guardas, e assim os demais concidadãos, a cumprirem suas obrigações da melhor maneira possível, e, uma vez bem organizada e florescente a cidade, deixar que cada classe participe da felicidade a que por natureza tem direito.

[...]

Logo, ambas as causas, a riqueza e a pobreza, fazem que degenerem não apenas o produto do trabalho como os próprios artesãos?

É o que parece.

Encontramos, por conseguinte, segundo penso, nova ocupação para nossos guardas: impedir, de todos os modos, que esses males se insinuem na cidade

De que se trata?

A riqueza, respondi, e a pobreza; pois uma gera a luxúria, a indolência e o gosto de novidades; e a outra, além desse mesmo gosto de novidades, deixa os homens com alma de escravos e propensos ao vício (PLATÃO, 2000, p. 187-188)

Na esteira do intuído pelo filósofo Jacques Rancière (2009), o crítico de teatro Edélcio Mostaço (2018, p.247) indica que aquilo que se desdobra ao longo do texto platônico é o desenho de um regime de administração das sensibilidades mediante o recorte de tempos e espaços, do visível e do invisível, do discurso inteligível e da voz balbuciante que isola os trabalhadores, mas também os poetas e a tragédia enquanto prática ritual e formativa, mediante uma estética da política que condena o teatro e as demais artes miméticas, porque estas podem chegar a afetar justamente a percepção sobre a distribuição dos lugares em que se fundamenta a partilha do sensível, a participação política e as atividades realizadas na cidade ideal platônica.

É por este poder sensível de mutabilidade das percepções – o que as torna capazes de fazer estremecer a distribuição dos espaços e funções – que as tragédias são atacadas pelo filósofo grego. Para ele, a imitação indistinta de todos os tipos e temas, sejam bons ou maus, utilizando-se de variados ritmos e harmonias, alcança "a todos e não há como administrar tal partilha, os efeitos que pode propiciar e os corpos e posições afetados nos espaços da *polis*" (MOSTAÇO, 2018, p. 248).

Por isso, ao pensar tais práticas a partir de um *regime ético*, Platão observa a politicidade destas *maneiras de fazer*. Logo, é por conta do potencial que percebia nelas de sensibilizar e rearranjar a percepção dos cidadãos sobre o mundo sensível e, conseqüentemente, em desarranjar o lugar social destinado a determinados comportamentos, aos quais os cidadãos deveriam resignar-se, que ele as quer controlar: tanto por sua origem, enquanto simulacro, distante três vezes da essência das coisas, como por seu efeito sobre a sensibilidade e sensações dos cidadãos, desvirtuando assim sua formação.

Apesar de sua caracterização como prática específica, as recomendações de Platão sobre a origem - se estão afastadas ou não de sua essência - e a destinação - a influência sobre os cidadãos - das práticas miméticas, não as coloca ainda num campo separado das demais atividades dos cidadãos da *polis*. A sua definição, portanto, é negativa, na medida em que Platão compreende que tais práticas subjagam o pensamento (*logos*) e, por conseqüência, a percepção sobre a verdade. É na *Poética* que encontraremos um modelo positivo das artes miméticas, o qual concebe a ação dramática como elemento central da tragédia, caracterizando-a como pensamento (*logos*) em ato, ao mesmo tempo que ignora a encenação, submetendo os códigos sensíveis – visuais, sonoros e táteis –, da ordem da emoção

e do sentimento, ao discurso verbal e, por conseguinte, à razão narrativa³ já mencionada na *República*.

Em sua *Poética*, Aristóteles procura descrever as espécies de gêneros poéticos (em especial a tragédia), à medida que delimita o campo das artes. Ao determinar os princípios normativos que diferenciam as artes miméticas das demais maneiras de fazer e daquelas entre si, ilustrando modos de composição a partir de uma seleção baseada em produções poéticas daquele período, o Estagirita está dando um passo além daquele efetuado por seu mestre. Ao delinear os contornos gerais do objeto artístico, marcando-o com características específicas, Aristóteles descreve as regras que servirão para observar se, nas obras que analisa, os meios e a maneira como trata-se o tema estão em acordo com os fins que se deseja alcançar através deles. Ou seja, desde o início apresenta-se o imperativo de uma necessidade entre o todo e as partes, entre os fins e os meios. Neste sentido, conforme a filósofa francesa Anne Cauquelin (2005, p. 60), ao definir os fins da tragédia como sendo a verossimilhança e o prazer, a teoria aristotélica diferencia os fins do campo ficcional em relação às outras maneiras de fazer e permite que as demais artes, no interior desta categoria, sejam consideradas segundo suas similitudes e diferenças, como espécies (dança, pintura, música, etc.) de um gênero maior (artes miméticas).

Ademais, há neste gesto uma dupla implicação política: o isolamento das artes miméticas em relação ao campo do "comum", no qual, caso permanecessem, estariam imiscuídas às demais artes exercendo uma "influência nefasta" sobre os cidadãos, disto decorrendo também a separação entre a função da história e da poesia – a primeira comprometida com o particular, contingente, com o que de fato ocorreu e a segunda com aquilo que poderia ter ocorrido, devendo portar por isso certa unidade de sentido, posto que deve obedecer à verossimilhança ou à necessidade e não ao acaso ou ao improvável. Por outro lado, há também o estabelecimento de subgêneros que implicam determinadas formas de composição, de representação de determinados temas e de recepção, tendo em vista seus efeitos sobre o público, estabelecendo assim, não apenas modos de fazer e

3 Em contraponto à razão narrativa está, por exemplo, a *razão coral* da tragédia ateniense, em que os elementos extralinguísticos (o ritmo, a entonação, a música, a dança, etc.) organizam e constroem a significação que é concedida pelo ritual. Enquanto o sentido do texto - que neste âmbito possui um caráter pedagógico - aparece como elemento complementar na constituição do espetáculo (DUPONT, 2017, p. 203-204).

organizar o sensível correspondentes a determinados subgêneros, como também integrando-os a um determinado tipo de recepção. Como consequência, podemos citar ainda um terceiro ponto: há uma evidente separação da tragédia e das artes miméticas, em geral, do âmbito cultural. Elas são pensadas, a partir de Aristóteles, do ponto de vista de um fazer específico, como dissemos, num terreno distinto daquele das demais esferas das atividades da vida na *polis* – basta pensar que a tragédia ateniense, como apontamos, estava também inserida no âmbito das práticas rituais.

Os contornos que Aristóteles delimita para o terreno artístico se baseiam em alguns princípios: há o 1) distanciamento, que cria a partir de elementos, temas, meios e um determinado fim uma situação ficcional análoga à realidade, visto que a relação estabelecida entre tais componentes estrutura um universo que, funcionando a partir de regras determinadas, projeta um mundo possível; todavia, esse possível pressupõe a 2) verossimilhança, ou seja, aquilo que comparado ao conhecido pode ligar-se ao esperado tornando-se, assim, compreensível, mesmo que pareça impossível. Ao mesmo tempo, por se limitar ao que se conhece, o verossímil exclui aquilo que não é inteligível por meio do discurso, e que por isso rompe com a ligação entre o conhecido e o esperado, devendo, pois, desconsiderar o que excede: "o maravilhoso, os encontros e os reconhecimentos inesperados, as peripécias excessivamente numerosas" (CAUQUIN, 2000, p. 64); ao contrário de Platão, que o avaliava a partir de seus efeitos morais e de sua verdade, para Aristóteles o 3) prazer deve ser apenas estético. O que significa que o distanciamento da ficção faz com que os sentimentos e emoções causados pelo jogo das reviravoltas, reconhecimentos e desfechos, por meio da verossimilhança da obra mimética, sejam experimentados na medida em que não são vivenciados de forma imediata e verdadeira, mas mediada e distanciada, posto que o distanciamento ficcional sempre devolve, "no espaço de um momento, qualquer destino trágico à sua ilusão" (CAUQUIN, 2005, p.68).

Retomando questões anteriores, se tomamos a tragédia aristotélica como parâmetro, ao redefinir os critérios de legitimidade artística, atrelando a finalidade das tragédias unicamente a uma forma textual, diminuindo ou apagando, assim, aquilo que diz respeito ao quadro social e cultural, Aristóteles ignora não apenas a música instrumental, os cantos, a coreografia mas também as circunstâncias particulares (*kairos* e *prepon*) – a cultura viva e as práticas populares – a que

respondiam e estavam intrinsecamente ligadas as tragédias atenienses. Com este gesto, ele elabora "um sistema de produção/recepção com base no modelo escrita/leitura que permite dar conta da totalidade do texto de modo autônomo [...], sem considerar as necessidades da performance" (DUPONT, 2017, p. 25).

O discípulo de Platão, substitui, portanto, um acontecimento por um texto objetivável, apartado de sua realidade histórica e dos interesses cotidianos que o motivaram. Define assim, a qualidade da tragédia por meio de critérios objetivos e formais, operando sobre a tragédia uma exclusão, no campo teórico, da dimensão ritual e musical do teatro ateniense (DUPONT, 2017, p. 22-25). Tal projeto, como aponta Daisi Malhadas (1993, p. 57-59), se coaduna à compreensão que Aristóteles apresenta quando responde aos questionamentos a respeito da superioridade da epopeia sobre a tragédia: aquela dispensa a atuação que nesta haveria em excesso. Neste momento, o Estagirita argumenta que as duas artes se igualam na simples leitura, indicando que o texto da tragédia contém em si uma certa visualidade. Ademais, mesmo expondo a preocupação com a produção de um prazer específico (ARISTÓTELES, 2017, p. 217), recorre ao espetáculo, admitindo que a tragédia ainda conta com a música durante a encenação, o que a torna mais intensa e pungente.

Como veremos adiante, o impacto da *Poética* não é imediato, a obra aristotélica é retomada ao longo do tempo, mas inicialmente apenas a partir de trechos específicos que não revelam a completa dimensão do que ali é pensado, posto que, ao estabelecer teoricamente este campo específico para as artes miméticas, Aristóteles, na verdade, organiza o conjunto dos discursos e práticas ficcionais e instaura o domínio das artes num sentido amplo (CAUQUELIN, 2005, p. 56). As implicações disso se dão pelo modo como as artes miméticas, após a retomada de sua obra, reconfiguram as relações com o mundo comum (ou com o "mundo das aparências", como diria Platão), determinando aquilo que pode ser representado, dito, ouvido e pensado no espaço ficcional, assim como também, quem ali é dotado de palavra, e, portanto, quem pode compreender, ver, ouvir e pensar este mundo que se apresenta. Em suma, como se distribuem os lugares neste espaço em que certamente são designadas atividades distintas a cada um, como já o havia pensado Platão.

Para Jacques Rancière, o caráter democrático da tragédia, já que não há nada que considere indigno de ser imitado (PLATÃO, 2000, p.152), muda de regime quando esta é incorporada à lógica textual dos gêneros pela *Poética*. Dentro do quadro fundado pela concepção da tragédia grega ou aristotélica, o qual Rancière chama de *regime representativo das artes*, o texto dramático se estabelece em volta de um mundo ordenado, "governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta hierarquia, das situações e maneiras de falar. O paradigma democrático se tornará um paradigma monárquico" (RANCIÈRE, 2009, p.25). Este procedimento, ao passo que concede autonomia ao campo das artes miméticas, como já explicitado, o separa não apenas das outras maneiras de fazer, mas igualmente das ocupações políticas e sociais, e o faz, por via da normalização, do estabelecimento de especificidades, que, por sua natureza, fazem corresponder a lógica da representação a uma visão hierárquica da comunidade, o que evidencia, por sua vez, uma política da estética – o que implica numa configuração determinada da experiência que, por sua vez, replica o modelo logocêntrico, causal, verossimilhante, baseado no discurso, sobre o campo da experiência estética.

Tais implicações também podem ser compreendidas a partir do contexto histórico da Grécia Antiga, quando da necessidade política de expansão e dominação cultural. Um texto atravessa classes sociais, mas também longas distâncias; indo além das fronteiras, podendo inclusive ajudar a reconfigurá-las. Por esta razão, é possível dizer que as exigências políticas da época, advindas de um pensamento sobre a formação do cidadão grego, estavam fortemente presentes no pensamento estético de Aristóteles.

É também por isso que ao pensar a essência do texto trágico, Aristóteles define que este vai se evidenciar pela mimetização de uma ação e não de um caráter (ou seja, os valores morais que definem um personagem), visto que, o caráter na tragédia aristotélica é resultado das ações e não o contrário (WILES, 2007, p. 97). É justamente sob o aspecto moral, que atravessa as recomendações estéticas do Estagirita para o teatro grego⁴, que está assentada a reconfiguração da tragédia operada por ele.

4 Que função possuem então, por exemplo, a *peripécia* (mudança externa em relação ao indivíduo), o *reconhecimento* (mudança interna em relação ao indivíduo) e o acontecimento *patético* (morte, sofrimento ou ferimento em cena) sobre o destino das personagens, senão a de pôr em cena – através do medo e da piedade causados naqueles que assistem – o questionamento sobre as ações morais passadas ou a serem tomadas por elas?

Por outro lado, a desritualização da tragédia, produzida pela centralidade e autonomização do texto, acrescida à iniciativa de manutenção das raízes religiosas e cívicas atenienses, faz parte de uma espécie de programa de unificação cultural grega promovido pela monarquia macedônica (DUPONT, 2001, p. 126). É por esta razão que o texto dramático - absorvendo a tradição teatral - continua a representar as histórias dos heróis e grandes personagens gregos. É este o imaginário que deve fixar-se na tradição cultural a que teriam acesso por meio da leitura/representação, tanto os jovens e cidadãos gregos como os estrangeiros.

Estes aspectos, são corroborados por trabalhos recentes que têm verificado que, no momento em que Aristóteles elaborava a *Poética*, "Atenas implementava uma política de patrimonialização de certas práticas culturais, para criar, a partir delas, monumentos identitários" (DUPONT, 2017, p. 4).

A configuração formal assumida pelo texto dramático, tomado como o todo da tragédia e substancializado nas prescrições aristotélicas, está imersa, como vimos, em uma necessidade política de normalização de um mundo comum pertencente a um contexto histórico, social e cultural específicos. O desenraizamento do texto de teatro do seu entorno, "'desencantou' a tragédia e preparou o drama moderno laicizado, desritualizado e progressivamente desprovido de qualquer codificação" (DUPONT, 2017, p. 53).

A respeito deste processo, o que aqui igualmente nos interessa sublinhar é que já na separação realizada por Aristóteles, quando isola a tragédia ateniense de seu quadro social e cultural⁵, manifesta-se a instituição de um regime de controle sobre os códigos sensíveis que permeiam principalmente as manifestações da cultura popular, criando uma linha divisória entre estas práticas e aquelas consideradas oficiais, ou nobres. Não obstante a forte reapropriação da tradição aristotélica a partir do século XVII e ao longo da modernidade, progressivamente, força a entrada em cena de outras formas expressivas, advindas principalmente da teatralidade popular e das inovações técnicas, em um contexto de crescente crise e

5 Processo que o semiólogo argentino Walter Mignolo (GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, 2014, p. 200) resume como a passagem da produção criadora (*poiesis*) para a criação poética (*poietiké*). Até Platão, as artes miméticas, enquanto *poiesis*, estavam inseridas no interior do campo das demais formas de *tékhne* (maneiras de fazer). O que Aristóteles faz é designar os objetivos e regras que tornam as artes miméticas um tipo específico de *poiesis*, distinto das outras maneiras de fazer (*tékhne*) por seu caráter mimético, instituindo assim o campo da atividade mimética, estabelecido pela *poietiké* (poética).

contestação da estética formalista e logocêntrica. A partir do fim do século XIX – e em outros campos, ainda antes –, as tramas do mundo cotidiano cujo drama aristotélico buscava representar, terminam por revelar as próprias limitações da lógica representativa dominante, período que na tradição teatral é marcado pelo nascimento da encenação e, por consequência, de invenções expressivas que buscavam expandir o quadro dramático, forçando-o a reordenar assim as suas estruturas.

1.3 AS REVOLUÇÕES ARISTOTÉLICAS DA MODERNIDADE TEATRAL

Naquilo que diz respeito ao contexto europeu, a influência da *Poética* não se manifesta de maneira determinante no teatro da Antiguidade e nem mesmo durante parte da Modernidade. Pelo contrário, é mesmo um teatro voltado para o espetáculo, forjado no presente de uma cultura comum àqueles que o produzem e ao público que o prestigia, que se vislumbra, por exemplo, nas expressões da teatralidade popular europeia desde a comédia clássica⁶, até o teatro de feira⁷, a *Commedia dell'arte* e o *Boulevard du crime*⁸ – as duas últimas, enquanto formas teatrais que correm em paralelo às práticas “oficiais”.

Nestas manifestações, mesmo nas que se baseiam em roteiros narrativos, há uma valorização do reconhecimento do jogo teatral pelo público: seja

6 As comédias romanas, por exemplo, estavam inseridas em um acontecimento cultural. Neste contexto, a comédia era uma variante dos chamados "jogos cênicos" e estava situada no interior de rituais religiosos (conhecidos como *ludi*), anteriores à importação da comédia grega em Roma. Neste teatro, era o quadro ritual que impunha seus valores ao poeta cômico. A recusa do sério, o *ludismo*, era o valor que se reafirmava durante os jogos cênicos, situação na qual o texto servia à linguagem espetacular.

7 Nas feiras parisiense do século XVII, existiam apresentações parecidas com as do circo atual, já que o teatro era um direito apenas daqueles que possuíam permissão do rei, caso da *Comédie-Française*, a Ópera e a Comédia Italiana. Mas não tarda até que os feirantes passem a apoiar trupes de teatro que produziam, por exemplo, as chamadas "peças de cartazes", em parte compostas de canções populares, facilmente reconhecidas e cantadas pelo público, já que muitas vezes os espetáculos precisavam burlar impedimentos oficiais como a proibição da fala dos atores. Assim, os textos eram escritos em grandes rolos estendidos sobre o palco e lidos pela plateia.

8 Os espetáculos apresentados por atores mambembes numa movimentada avenida de Paris, conhecida como *boulevard du Temple* (que pela fama dos espetáculos passa a ser reconhecido como *boulevard du Crime*) fazem renascer, em meados do século XIX, uma teatralidade popular que se utiliza do melodrama: peças que são facilmente reconhecíveis pelo público devido aos personagens e as relações preestabelecidas entre eles. Permitindo assim que, a depender das reações do público, os atores joguem com as convenções teatrais, reinventem o moralismo das situações, pondo em questão as próprias regras do espetáculo por meio do jogo com os espectadores.

o do ator com o código, seja o do teatro com as suas próprias convenções quando recorre à metateatralidade, ou ainda aquele que se estabelece na interação com a plateia. No entanto, isso começa a se transformar a partir da segunda metade do século XVII, quando o projeto aristotélico de uma arte para além de seu próprio tempo - ao ser retomado em um contexto de difusão da imprensa, de crescente influência de interesses mercadológicos, da Revolução Francesa e seus desdobramentos pelo continente e da necessidade de (re)formulação de um patrimônio cultural nacional - gradativamente torna-se central na história do teatro moderno.

Vejamos, então, o plano de fundo deste cenário, segundo Fátima Saadi (2018, p. 18):

De meados do século XVIII em diante, o entusiasmo pelo empirismo fez com que muitos artistas preferissem trabalhar a partir da “natureza bruta”, isto é, da natureza percebida em sua variedade, sem nenhum aperfeiçoamento ou embelezamento. Embora as regras não tenham sido rejeitadas em bloco, nem de uma só vez, sua abstração começa a ser combatida em nome da singularidade da experiência que o artista deseja manifestar em sua obra. A nova postura alinha as artes com o movimento que se processou nas ciências a partir do fim do século XVII, quando se deu a passagem de um paradigma baseado na abstração matemática, o paradigma cartesiano, para outro, baseado na observação da natureza e na experimentação, o paradigma newtoniano.

Estas transformações que aparecem nas novas formulações do pensamento científico, filosófico e artístico entre os séculos XVII e XVIII, procuram dar conta de uma “mutação das formas de experiência sensível e das maneiras de perceber e ser afetado. Formulam um modo de inteligibilidade dessas reconfigurações da experiência” (RANCIÈRE, 2018, p. 9), que por sua vez não são produzidas por conceitos abstratos mas são o efeito de transformações sociais e das condições materiais que influenciam na configuração dos espaços de representação, nas formas de circulação das obras, assim como nas implicações sobre os modos percepção, de mobilização das emoções, e de interpretação daquilo em que vai se desdobrando o campo das artes (RANCIÈRE, 2018, p. 10-11).

Neste período de transição, o chamado teatro real, do período conhecido como Classicismo, ainda representa temas em consonância com os costumes e sentimentos dos espectadores, que se sentam junto ao palco. No século XVII, todavia, o texto vai deixando de ser um elemento dispensável, com a publicação geralmente ocorrendo após a representação. Para Dupont (2017, p. 58-59), na

França, as raízes do aristotelismo moderno estão, de alguma maneira, vinculadas à criação, no fim daquele século, da *Comédie-Française*, fundada por ordem real. Todavia, ele se fortalece a partir de meados do século XVIII, quando a interpretação realista e o drama histórico passam a prevalecer, culminando com a descontinuidade das regras clássicas e com a retomada de obras do século anterior. Assim, no que concerne à relação texto-espetáculo, esta ruptura com um teatro codificado, musical, centrado na performance e destinado a uma época e público específicos, consolida-se nas classes mais abastadas em nome da elevação do texto e, conseqüentemente, do autor, que por sua vez desdobra-se na exigência por uma atuação mais “natural”, sem artifícios e de acordo com o texto, em que coincidam ator e personagem.

É na teoria e na prática teatral de Goldoni e Diderot que esses traços se aprofundam. Não apenas pelo poder concedido ao texto e ao autor sobre a encenação e a atuação dos atores, mas sobretudo porque a própria relação dos espectadores com o espaço cênico é repensada. O teatro dramático, neste sentido, requer que estes últimos estejam sempre atentos ao palco para formar uma compreensão a respeito do texto interpretado pelos atores, mas que também o palco funcione como esta caixa fechada em que a ilusão pareça coincidir com a vida real.

Carlo Goldoni, dramaturgo italiano, vai propor a recusa da improvisação característica dos atores a partir dos tipos habituais que estes desempenhavam, antes caracterizados pela máscara e o figurino, como também uma rejeição do código teatral da *Commedia dell'arte*. Em seu teatro, não há mais espaço para as máscaras e a relação dos atores com uma tradição da comédia: o artifício explicitado na interpretação dos antigos papéis, reconhecidos imediatamente pelo público, é substituído pela coincidência verossímil - estabelecida pelo texto e pela introdução das didascálias - entre ator e personagem. Diderot, por seu lado, admira a maneira como os atores italianos da *Commedia dell'arte* parecem ignorar o público, diferentemente da tradição clássica francesa, em que a atuação se dirigia à plateia⁹. Esta característica, aliada à forte impressão que lhe causam as pinturas que retratam cenas domésticas, faz com que o escritor e filósofo francês repense o lugar do público, passando a compreender as ações e o espaço em que estas se

9 Entre os séculos XVII e XVIII, na Europa, os espectadores se acomodavam sobre o palco, em assentos posicionados sob a forma de semicírculo ao redor do espaço das apresentações (SAADI, 2018, p. 27).

organizam como fechados em si mesmos, antevendo assim a invenção de uma espécie de parede invisível que teria por função separar o público do espaço de atuação. Tal concepção, aprofunda a distância entre o mundo da sala e aquele do palco, este último caracterizando-se como ilusão com aspirações de verdade, percebido, assim, como segunda realidade.

Tais estratégias e procedimentos, ao ignorarem a participação do público (mesmo que indireta), o aspecto metateatral, os códigos de tradições teatrais locais e estratégias narrativas que funcionam na construção de um terreno comum entre atores e público, recusam, por sua vez, o reconhecimento imediato das situações por parte dos espectadores, isolam o palco e transformam a encenação num exercício racional, interpretativo e instrutivo. Enquanto isso, o autor do texto, ao descartar os tipos tradicionais em proveito de personagens literários, amplia o uso de didascálias, separando e hierarquizando ainda mais a relação entre texto e atuação, fazendo (re)nascer a monarquia textocêntrica na relação entre autor, público e ator (DUPONT, 2017, p. 86). Impossibilitava-se, por fim, o jogo com os códigos de uma determinada tradição teatral viva, também afastando cada vez mais o público da cena: ali, os gestos e a dicção deveriam espelhar o texto, nada mais.

Conforme a pesquisadora Fátima Saadi (2018, p. 263), o teatro do mundo burguês se encaminha pouco a pouco para se configurar materialmente através dos componentes cênicos. Este apelo à verossimilhança do mundo encenado, aliado à autoridade do autor sobre o espetáculo, faz surgir no texto as indicações de cenário - que por seu lado dão origem a uma gama de gêneros (cenário trágico, cenário cômico, cenário pastoral, etc.) - aprofundando um outro nível de representação, assentado essencialmente no palco. Processo que corre em paralelo ao desenvolvimento do trabalho do ator, de quem exige-se uma atuação cada vez mais condizente com a verdade do texto, que por sua vez, sinaliza a chegada do encenador, no século XIX, quando se consolida o isolamento do palco como “duplo do mundo real da plateia” (DUPONT, p.97). Por outro lado, isto também significa a consideração dos elementos da cena, assim como a atuação dos atores, como igualmente importantes na construção do espetáculo.

Todavia, ao contrário do que se poderia imaginar, a invenção da encenação no fim do século XIX, não significa uma inversão da submissão do espetáculo diante do texto, apesar de, à primeira vista, a encenação se voltar para tudo aquilo que

envolve o espetáculo - o cuidado com o cenário, o trabalho do ator, o espaço e a iluminação -, justamente aqueles elementos que Aristóteles menosprezava na *Poética*. Florence Dupont (2017, p. 88) questiona a apropriação que o naturalismo faz da encenação, posto que para ela, a escrita cênica naturalista se direciona não no sentido da produção de um acontecimento, de uma teatralidade ligada a uma tradição ou ao jogo com o público. Não é o caso da retomada daquilo que havia sido suprimido. Longe disso. É o aprofundamento da lógica aristotélica, desta vez sobre a cena.

Em seu início a encenação nada mais é que a busca precisa pela ilustração do texto: o encenador André Antoine, pensa a reconstituição fiel, uma espécie de mimetização do gestual e da dicção da vida ordinária. No seu teatro, os elementos cênicos passam a compor, em correlação direta com o texto dramático, uma ambientação como maneira de reforçar a lógica da ação dramática (DUPONT, 2017, p. 96).

O encenador naturalista, ao criar este ambiente para o encadeamento de ações, torna-se um intérprete que monta um novo plano para a ordem dramática do texto (desta vez como espetáculo), que só se completa no momento de sua apresentação - a vontade mimética leva, portanto, a um novo rearranjo da relação entre dramaturgia e teatro. O que se vê, na perspectiva de Dupont (2017, p.96-98), é o nascimento de um segundo texto a ser lido pelo espectador, na medida em que o plano da encenação se submete à lógica do texto dramático: o palco, em sua ânsia positivista, deve ser o duplo do mundo real; e o ator, distante de qualquer tradição calcada no jogo com o público, deve dar vida ao personagem do texto.

O que a helenista francesa parece não considerar relevante é que, ao contrário do teatro naturalista, a encenação praticada pelos simbolistas rompe de modo determinante com a centralidade de um mimetismo objetivista na composição cênica. Abrindo, portanto, caminhos e possibilidades de encenação que buscam costurar outras expressividades, não mais centralizadas no controle verossimilhante dos códigos sensíveis (visual, gestual e fônico). Ao pensar o teatro a partir de uma semântica dos elementos cênicos, incluindo aí o próprio corpo do ator, tal teatro torna possível a mobilização de outros modos de relação e equivalência entre interioridade e exterioridade, entre situações, sentimentos, sensações, a teatralidade de objetos e elementos não humanos. São transpassadas, assim, as divisas que

outrora separavam aquele dito teatro das tradições teatrais populares para, através deste diálogo, formular inclusive um outro uso da palavra, uma outra maneira de dar forma ao pensamento (RANCIÈRE, 2018, p. 139-141).

Segundo Jacques Rancière (2018, p. 139-141), a encenação antirrealista revela em determinadas obras dramáticas da virada do século XIX para o XX, que estas guardam em si a composição de dois mundos sensíveis e de duas lógicas heterogêneas. De um lado, a conjunção entre a realidade (as relações entre personagens segundo os desígnios das vontades, sentimentos, ações e finalidades) e o sonho (caracterizado pela coerção de forças ininteligíveis ou impessoais); e, de outro, a sobreposição da lógica do conflito produzido e resolvido por encadeamentos causais e da lógica que recusa a causalidade e exterioriza o poder e o efeito não-racional de forças invisíveis que atuam sobre o indivíduo. São aspectos que dão conta não apenas de uma abertura do teatro e do drama a outros temas e assuntos, mas sobretudo a novas formas e técnicas de expressão, assim como a outros modos de relação com o público, como veremos mais adiante.

Todavia, esta abertura às virtualidades que resistem à lógica representativa não se apresenta como uma negação absoluta do drama em prol de uma retomada teleológica de um teatro do efêmero, do puro acontecimento ou de um consenso com o público. Nesta direção, Florence Dupont parece ressentir-se de que, mesmo após a revolução da encenação sobre o texto e das respostas vanguardistas do início do século XX, o senso narrativo ou fabular¹⁰ dos elementos do drama, já fracionado, siga presente e por vezes decisivo – mesmo não possuindo mais o caráter essencialista de antes. Com seu desejo saudosista de um retorno a uma arte teatral baseada fundamentalmente no efêmero e no lúdico, de tradição popular, puramente festiva ou ritual, apartada de toda e qualquer lógica mimética, Dupont ignora que a encenação, ao desfazer a hierarquia entre texto e espetáculo, não decide entre uma teatralidade popular e um senso narrativo-literário, mas põe o teatro e o drama à serviço de outras lógicas e situações diversas, numa condição pendular, desdobrando e desafiando a proposição essencialista e hegemônica, o que os leva a trabalhar sempre em seus limites. Refaçamos este período para compreender melhor a natureza desta transição.

¹⁰ Aqui, no sentido de um drama contrariado. Um drama que de modo ambivalente, à revelia de seus poderes "naturais", tem seu poder usurpado por uma inversão operada pela encenação, que evidencia a sua insuficiência afetando, assim, o encadeamento causal que ordena a narrativa, expondo desse modo uma contralógica inerente à significação narrativa da qual ela se apropria.

O caso é que a partir da progressiva retomada do pensamento aristotélico a partir do século XVI, a *lógica representativa*, a essência do drama aristotélico, se consolida como método de composição, expressão e recepção teatral, estruturado a partir de um princípio totalizante, que submete o que busca representar a uma ordenação sistemática, unitária e racional: o ator e o personagem devem coincidir; o texto dramático, por sua vez, estrutura-se ao redor de um acontecimento, no presente, por meio de relações intersubjetivas a serem encenadas diante de um público, que numa posição de identificação passiva, deve interpretar o que vê e escuta, sendo afetado pelas reviravoltas até o desfecho. Tal regime põe em evidência uma série de categorias que regulam não apenas a produção, a circulação mas também a recepção das obras artísticas, delimitando e classificando, de maneira hierárquica, o que pode ser encenado, de que forma pode ser encenado e que tipo de efeitos pode causar.

Deste modo, passa a vigorar uma espécie de sistema constituído por formas que, *a priori*, determinam um modo específico de recortar o tempo e o espaço e que delimitam aquilo que é visível ou não, aquilo que pode ser dito ou não, configurando um tipo de experiência, fundamentalmente baseada e comprometida com o inteligível, o distanciamento de caráter instrutivo e moralista, a atuação, a entonação e os gestos verossimilhantes, a hierarquização temática do mundo, entre outras características. Portanto, esta segunda realidade que se estabelece no palco do teatro, o mundo da representação, é um universo cuja partilha se apresenta como método preciso de constituição da experiência, da ação e do pensamento: um mundo em que cada elemento está em seu devido lugar, no qual persiste uma relativa estabilidade das atribuições, dos papéis estabelecidos por esta partilha, em que há uma intriga que deve ser resolvida (reviravolta) para produzir um (re)conhecimento, um saber atrelado a um sentimento específico, sentido de maneira distanciada. Estrutura que, voltamos a repetir, constitui como uma política da estética – na medida em que demarca o espectro, a amplitude das funções no interior da forma dramática, e que exerce um efeito centralizador sobre a encenação.

Não por acaso. A distribuição política dos papéis que Platão estabelece como modelo ideal para sua *República*, que determina as funções, os espaços e as formas sensíveis passíveis de serem experimentadas pelos cidadãos da *polis*, possui as mesmas preocupações que a lógica transposta por Aristóteles ao campo das artes

miméticas. Quando este determina a diferença destas em relação às demais ocupações - afastando-as do critério de legitimação e reconhecimento a partir do campo ético platônico ou do campo popular, ritualístico ou contextual (a partir das noções de *kairos* e *prepon*) ao passo que as mantém separadas da esfera cotidiana em que a vida se dá – se estabelecem, assim, as distinções entre as artes miméticas em geral, e a tragédia, em particular, por meio de uma hierarquização dos elementos que as estruturam formalmente enquanto unidade lógica. Portanto, quando reconhecidas como partícipes de um domínio específico no que diz respeito às demais ocupações, as artes miméticas já não são compreendidas por seu vínculo com um discurso sobre um tempo específico ou por sua proximidade da verdade, mas pelas normas que obedecem na “representação” que fazem do mundo – condição que permite a tais produções serem julgadas e reconhecidas como “pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas” (RANCIÈRE, 2009, p. 31). Por analogia, parte-se de uma estética da política, na *República*, para uma política da estética, na *Poética*. Posto que, na medida em que a partilha aristotélica estabelece uma autonomia da arte, designa também a este campo uma ordem específica, correlata a uma visão hierárquica da comunidade política, nos moldes da lógica que organiza a *polis* platônica.

Neste sentido, o próprio desdobramento e refinamento desta lógica ao longo da modernidade, no teatro, mas também nas demais atividades artísticas, bem como as transformações das próprias condições materiais (sensíveis, filosóficas, científicas e sociais) favorecem o aparecimento de obras que desrespeitam a lógica representativa, que desobedecem as regras da *mimeses*¹¹ ao apresentarem temas, situações e dimensões da experiência até então consideradas não artísticas, visto que não se enquadram na classificação do diverso feita pela lógica representativa. Deste modo, também entra em “crise” a primazia do narrativo diante do descritivo, bem como a unidade totalizante baseada na verossimilhança necessária a uma concatenação causal e racional das ações e, por consequência, a relação de sucessão e oposição entre as temporalidades, que cede lugar a uma fragmentação ou confluência dos acontecimentos: o que faz ruir as bases da estrutura dramática

11 Neste sentido, no que diz respeito à tradição clássica, entendemos *mimesis* como representação, no sentido de uma organização coerente (regrada) de acontecimentos, sons, cores, etc., que atravessa, portanto, as artes em geral.

vigente naquele fim de século XIX. Neste sentido, sob os desígnios de um outro regime, a forma do drama tradicional, concebida como o belo animal aristotélico, montado sobre uma hierarquia das formas e temas e de uma separação entre as artes, torna-se um monstro:

“[...] seu momento inaugural foi com frequência denominado *realismo*, o qual não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava. Assim, o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação [...]” (RANCIÈRE, 2009, p 35).

Esta revolução no interior do regime representativo das artes, como mencionamos, é o sintoma do aparecimento (e em certos casos, do reconhecimento) de sensibilidades e expressões artísticas que atuam sob outras lógicas. Um regime que identifica o objeto artístico como trabalho singular na relação com a matéria e com o mundo sensível e não mais, somente, como um produto oriundo de um sistema de regras e hierarquias de temas, gêneros e artes que reduz a experiência estética a um exercício de predominância do entendimento distanciado. A partir daí, a experiência estética já não precisa estar circunscrita a uma compreensão racional e um efeito determinado a serem produzidos por leis que regulam o objeto artístico. Ela começa, então, a ser percebida como suspensão, uma interrupção, um adiamento “das relações de poder que estruturam normalmente a experiência do sujeito cognoscente, atuante ou desejante” (RANCIÈRE, 2011, p. 121): e não mais a submissão do sensível ao pensamento mimético-representativo e a uma interpretação inteligível. Podendo caracterizar-se pelo impedimento das relações ordinárias da experiência sensível mediante a neutralização das relações estabelecidas no interior da tradição mimética, “se anulam as oposições entre atividade e passividade, entre forma e matéria, que governam as outras formas da experiência sensível” (RANCIÈRE, 2011, p. 124).

Este modo de representação baseado na singularidade das formas artísticas, que o filósofo francês nomeia de *regime estético das artes*, apresenta-se precisamente pela interdição das fronteiras impostas pela tradição clássica de influência aristotélica, que separam as artes miméticas das demais esferas da vida, mostrando-se como o reconhecimento de que a autonomia das artes está alicerçada na “identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2009, p. 34). Neste sentido, a qualidade daquilo que é artístico

já não reside numa organização da matéria passiva por uma inteligência ativa a partir de regras *modelares*, mas sim no modo de ser de tais formas, na maneira como estas, ao suspenderem a percepção desejante ou puramente racional, permitem a experimentação desta interrupção pelo público. Não é mais um conjunto relativamente estável de distinções sistemáticas que guiarão, a priori, a expressão, a recepção, a circulação e as demarcações de reconhecimento do campo artístico, não é mais o objeto que é possuidor dos traços distintos da arte, e sim a sua disposição em acionar o julgamento reflexivo (estético) a seu respeito “que o estabelece como obra” (CAUQUELIN, 2005, p. 76).

Portanto, a discussão sobre a “crise” do drama, sinalizada pelo teórico Peter Szondi (2011) a partir da análise de textos dramáticos sintomáticos deste período de transição, mostra-se de fato como diagnóstico da crescente não coincidência entre o método representativo e as “novas formas” de sensibilidade que exigem expressão e, conseqüentemente, do desmembramento e reestruturação do drama que na tradição teatral se revela de maneira mais explícita a partir da invenção da encenação.

Na segunda metade do século XX, no campo da teoria teatral, Sarrazac (2002) nos ajuda a compreender que figurações como essas dizem respeito, todavia, a um amplo espectro de transformações derivadas das novas maneiras de relação do drama consigo mesmo – na medida em que busca-se tratar do que pede expressão - e, conseqüentemente, com o teatro e deste com outras artes. Regime provocado, como já aventamos, especialmente pela dissolução das hierarquias formais da lógica representativa e da ampliação do material teatral originado de contextos sociais e históricos específicos, o que ao longo das décadas, por consequência, provoca o nascimento de uma multiplicidade de maneiras de articulação de tais motivos.

Nesse movimento de dessubstancialização, o drama se abre à própria reinvenção da tradição teatral, reencontrando também as teatralidades outrora ignoradas ou deixadas à margem, que no contexto brasileiro, que aqui nos interessa, vai regressar seja no mergulho nas teatralidades populares brasileiras, seja no contato com tradições estrangeiras. Não há crise a resolver, ao contrário do colocado por Szondi (2011): a lógica estética torna a forma dramática moderna suscetível àquilo que a motiva, não vai em uma direção única, final. Pode,

certamente, se mostrar ao redor de um polo dramático, mas também lírico ou épico, uma vez que não é mais possível resolver essa ampliação dos motivos e dos meios de expressão senão mediante a aparição de formas breves, nascidas de circunstâncias e da expressão de pensamentos e sensações específicos.

Quando o detalhe, as questões cotidianas de uma época e o até então banal ou anônimo tornam-se assuntos do drama, o acontecimento decisivo, outrora específico, espalha-se agora por toda uma vida, esta por sua vez é irredutível à representação, só podendo, portanto, ser reconstituída por meio de fragmentos aparentemente ordinários, que por sua própria natureza acumulam sentidos diversos, tornando a cronologia dos acontecimentos apenas uma outra maneira de representação. Nesta direção, a *pulsão rapsódica do drama*, nomeada por Sarrazac (2013, p. 89), reside no ato da reprise, da reconstituição dessa vida: "lugar onde o íntimo (testemunhar sobre si mesmo) e o político (testemunhar sobre o mundo) se interpenetram". Não há ausência de forma, nem uma politicidade específica *a priori* dos modos (épico, lírico, dramático, etc) e técnicas, mas a constituição, sempre em razão do que se quer fazer ver, ouvir e dizer, de uma forma breve, estratégica e singular.

CAPÍTULO 2 – A IMPROPRIEDADE NO TEATRO

Parte importante do que concerne à compreensão do teatro contemporâneo brasileiro possui suas origens no início do século passado. Segundo a pesquisadora Stela Fischer (2010), as raízes históricas do teatro de grupo no Brasil remontam às décadas de 20, 30 e 40 do século XX. Todavia, a profissionalização de equipes teatrais consolida-se a partir da modernidade teatral brasileira, que como mencionamos, encontra sua maturidade com a encenação de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues.

Ainda nos anos 1960, diante do golpe civil-militar de 1964 e da repressão imposta pela ditadura, os grupos teatrais buscam se articular e pensar suas práticas ao passo que resistem e propõem uma alternativa estética e de criação ao quadro social que se instituía, condição que se agrava a partir de 1968, com o AI-5. Neste contexto, destaca-se o trabalho desenvolvido por Zé Celso, que ao convidar o grupo norte-americano *Living Theatre*, intenta modificar o processo criativo do *Teatro Oficina* (1958). A partir dessa experiência, o grupo coordenado por Zé Celso procura consolidar práticas horizontalizantes e não-autoritárias de *criação coletiva*, em contraponto à centralização em torno do dramaturgo e do encenador.

Esta experiência culmina na encenação de *Gracias, señor* (1972), obra em que "o texto-roteiro foi elaborado coletivamente, a partir de colagens de diferentes fontes textuais, das improvisações de atores e das evoluções espontâneas durante a apresentação" (FISCHER, 2010, p. 30). Ao propor a expansão da função do ator e do diretor e a participação do público, pensando o espetáculo enquanto processo de autoria coletiva, promovendo, assim, uma espécie de apagamento das funções e das hierarquias que estas pressupunham até então, o *Oficina* radicaliza o processo de criação e de produção do teatro de grupo no Brasil, tornando a obra referência para a cena da época.

Mesmo com o acirramento da repressão por parte do regime militar nos anos 1970, e apesar da dissolução de grupos como *Arena*, *Oficina* e *Opinião*, o teatro de grupo prolifera-se, e a associação coletiva, enquanto ideal artístico e organização trabalhista, apresenta-se como maneira de tornar possível o teatro. Todavia, a expressão manifestamente política que caracterizava a década anterior é evitada.

Passa-se ao campo dos experimentos vanguardistas como estratégia de resistência e sobrevivência (FISCHER, 2010, p. 33).

Neste cenário, influenciados pela contracultura, por experimentações no campo da performance, laboratórios e centros dedicados à pesquisa teatral, os grupos passam a desenvolver novos parâmetros de criação coletiva que procuram revisar as convenções que operavam sobre a dramaturgia e a cena. Dentre tais mudanças, destacam-se aquelas que dizem respeito às funções. Ao ator não cabe mais ser unicamente especialista na interpretação de personagens, "aprende a adaptar ou criar textos coletivamente, imaginar, conceber, e às vezes, executar cenários e figurinos, organizar marcações, compor músicas" (FISCHER, 2010, p. 34-35). Ao encenador, apesar do não desaparecimento da figura do "líder", é negada a prerrogativa de concepção solitária de um projeto a ser desenvolvido pelos demais, a dramaturgia/cena passa a ser composta a partir da contribuição de cada componente do grupo, cabendo ao diretor/encenador a função de dar forma a tais colaborações.

Fischer (2010, p. 38-39) acrescenta que, apesar do aparecimento de muitos grupos amadores, movidos pela ideia do "todo mundo faz tudo", muitas vezes refletida na falta de amparo de técnicas de preparação dos atores e no afrouxamento da dramaturgia, reduzida à costura de improvisações, destacam-se coletivos como o grupo Ornitórrinco (1977) e o grupo Mambembe (1976), que fundamentam a sua prática em rigorosa pesquisa teórica e temática, assim como numa atenção cuidadosa ao trabalho dos atores e da composição de cena.

Tais experiências sofrem um profundo arrefecimento na década seguinte, período em que se verifica um regresso do teatro assentado na figura do encenador, desta vez pela ascendência de tendências pós-dramáticas, em que a expressividade da cena, e não mais o texto dramático, é percebida como a principal fonte de sentidos do espetáculo. Ainda conforme Fischer (2010), Apesar da predominância de encenações centradas em temáticas universalistas e abstratas, que de certa maneira desviavam da representação do mundo cotidiano e de questões sociais, é notável a busca pelo diálogo com outros campos artísticos, seja o cinema, a música, a dança, a pintura ou a performance e a consequente ampliação da dramaturgia visual,

[...] a valorização e densidade dos elementos cênicos, a corporeidade dos atores como presença, o uso de fragmentações, colagens, e descontinuidades espaço-temporal da narrativa, a incitação à polivalência do artista/performer/autor/encenador, a exploração de ambientes e espaços não visuais para as apresentações cênicas e a abertura para uma criação artística em processo (FISCHER, 2010, p. 46).

Em resposta a tais posicionamentos, que reestabelecem na década de 1980 o sistema hierárquico¹² como organização predominante no processo de criação e produção teatral, ganham corpo, nos anos 1990, propostas fundamentadas em princípios de *colaboração coletiva*. Este termo, que se torna comum a partir daquele período, "refere-se à prática coletiva, que integra ator, diretor e dramaturgo, borrando os limites hierárquicos de cada função e rompendo com a organização tradicional que colocava o diretor ou encenador como detentor do poder de decisão e autoria da obra teatral" (ABREU, 2018, p. 39). Todavia, esta nova reestruturação das hierarquias entre os componentes do grupo não significa o desaparecimento das distintas funções. Pelo contrário, a partilha coletiva das tarefas de cada área do processo de criação está atrelada, geralmente, a uma delimitação das funções e à definição de coordenadores para cada setor na busca por um processo democrático de criação - condição que não cerceia a colaboração, apenas organiza o aspecto coletivo da escrita, da resolução de impasses e da autoria.

Devido à necessidade de inserção profissional, muitos grupos proeminentes, como o Teatro da Vertigem (1992) e a Companhia do Latão (1996), nascem da mobilização de estudantes de escolas de teatro e de universidades. Este parece ser um aspecto decisivo na maneira como estes coletivos procuram desenvolver um "trabalho contínuo de pesquisa formal de procedimentos e experimentações cênicas, na revisão de parâmetros estéticos, espaciais, dramaturgicos [...]" (FISCHER, 2010, p. 58).

Um destes desdobramentos termina por consolidar no Brasil as experiências de encenação em espaços não convencionais:

O espaço historicizado contamina a encenação como uma espécie de metatexto. As cargas semânticas embutidas nesses locais passam então a fazer parte dos discursos dramaturgicos. Embora não estejam materializados pela palavra em forma de diálogos ou mesmo quando os autores não consideram certas especificidades da arquitetura em suas escritas, a percepção do espectador passa a impregnar-se de valores acerca do edifício [...] (REBOUÇAS, 2009, p.174-175).

¹² Que, grosso modo, é definido pela preeminência do encenador sobre os demais componentes do grupo, o que por conseguinte reduz novamente o papel do ator, por exemplo, a mero executor de uma função determinada pelo autor da obra.

Também o espaço se torna um elemento dramático uma vez que tensiona historicidade e ficção, provocando o espectador a partir da maneira como a cena, o próprio público e os atores se relacionam com o lugar. Naquilo que concerne às questões formais, a natureza do *processo colaborativo* é transmitida à obra, que pode sofrer modificações até a última apresentação, tendo como pressuposto a abertura da obra à mudanças dramáticas ou variações ao longo da encenação – o que aproxima ainda mais o texto da cena, fazendo com que o conceito de dramaturgia se amplie e passe a abarcar desde o texto dramático ao espaço cênico. Também o ator torna-se coautor, na medida em que contribui ativamente no processo de criação, que por sua vez atravessa desde a pesquisa documental e de campo, a improvisações, ensaios e discussões coletivas, tendo o diretor/dramaturgo a função de coordenar e dar unidade ao todo.

Neste cenário, pensado em retrospectiva, é importante ressaltar que diante do quadro de absoluta repressão em que nasce a *criação coletiva* no Brasil, desenvolvida a partir dos anos 1960/1970, nada mais oportuno, por outro lado, que a absoluta radicalização do processo de criação, que passa a ser coletivo. Suprimindo, em função disso, o autoritarismo não apenas do autor sobre o encenador, que submete a encenação ao texto, mas também o autoritarismo a que estão subordinados os atores, que devem atuar de acordo com as condutas ditadas pelo encenador. A nova partilha das funções, no interior do processo de criação e produção do teatro de grupo, elimina a divisão de trabalho e evita a sobreposição hierárquica - que pressupõe a atividade de uns em detrimento da passividade de outros - entre “criador”, “executores” e “intérpretes” (FISCHER, 2010, p. 64). As tarefas e funções não são suprimidas, pelo contrário, tornam-se diversas na medida em que podem incorporar a multiplicidade oriunda do trabalho coletivo. É a democracia estética no interior de um regime político ditatorial.

Todavia, Fischer (2010, p. 67-68) insiste que a diferença entre a *colaboração coletiva*, dos anos 1990, e a *criação coletiva*, das décadas anteriores, reside mesmo no não apagamento das funções por parte da primeira. O ponto é que a *colaboração coletiva* se estabelece como uma espécie de síntese entre sua origem, o teatro de grupo dos anos 1960/1970, e uma resposta ao teatro de encenadores dos anos 1980, delineando os espaços de trabalho num regime de coautoria.

O que se revela neste pequeno panorama das transformações sofridas e causadas pelo desenvolvimento do teatro de grupo no Brasil, confirma que o desmoronamento das hierarquias ao longo de todo o século XX não afeta somente as relações no interior do texto dramático, naquilo que diz respeito à perda de poder da forma aristotélica; tampouco pode-se afirmar que este processo encontra seus limites na reconfiguração da relação do drama com a encenação, que por vezes torna-se base para a dramaturgia; a revolução estética vai além: contrariando a partilha platônica e aristotélica, ela se estabelece na própria organização do processo criador, incluindo até mesmo o público e a historicidade dos espaços não convencionais como “coautores”, coletivizando e ampliando, portanto, as possibilidades de concepção, realização e efeito da obra artística. A democracia estética da *colaboração coletiva* não reside apenas no modo como reorganiza as relações entre as funções teatrais, ao socializar a criação, mas reside, sobretudo, naquilo que o embate igualitário - tornado possível - entre uma diversidade de pontos de vista, de temáticas e abordagens, coloca pela primeira vez em cena.

2.1 HYSTERIA E O QUE HÁ DE COMUM ENTRE DOIS TEMPOS

A obra *Hysteria* (2001) é um texto-espetáculo criado e encenado pelo Grupo XIX de Teatro, da cidade de São Paulo. O grupo foi formado durante as aulas de Antônio Araújo, do Teatro da Vertigem (1992), no Centro de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), em 2000.

Inicialmente, o tema a ser pesquisado para um exercício cênico trataria das relações de trabalho no século XIX, no entanto, tendo em vista que a maior parte do grupo era composto por mulheres, a pesquisa acabou se direcionando para a condição feminina naquele contexto. Dessa maneira, mediante um processo de *colaboração coletiva* desenvolvido a partir de uma grande variedade de materiais, que iam desde estudos antropológicos, documentos históricos, relatos, registros policiais, notícias de jornal, boletins médicos, relatos de familiares das atrizes, até poemas, músicas e imagens, o coletivo formado por Gisela Millás, Janaína Leite, Juliana Sanches, Raissa Gregori e Sara Antunes, sob a direção de Luiz Fernando Marques, produz a cena embrionária daquilo que um dia viria a tornar-se *Hysteria*.

Sucesso de público e crítica, o trabalho ganha ao menos 5 prêmios (dentre eles o da Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA) e é apresentado em mais de 80 cidades brasileiras e 14 cidades em países estrangeiros.

Em sua primeira versão, a peça possui uma única cena de apenas 15 minutos. Após o término das aulas, ao longo de um ano, o grupo continua se encontrando para o prosseguimento da pesquisa por intermédio de leituras e práticas sugeridas por Luiz Fernando Marques. Logo, a cena é ampliada e forma-se uma segunda versão. O espetáculo estreia na Semana de Arte da Poli (Faculdade Politécnica da USP), em 2001, primeiro com 40 minutos e, anos depois, com a crescente abertura para a interação e o jogo com o público, chega-se aos 90 minutos. É a partir do texto e de uma versão filmada por Evaldo Mocarzel, de 2009, desta fase mais "atual" do espetáculo, que procuramos construir a análise que aqui apresentamos.

Hysteria está ambientado no fim do século XIX e trata da história de cinco mulheres confinadas no hospício carioca Pedro II. Lá dentro, estas mulheres que foram diagnosticadas como histéricas, pelos mais diversos "motivos clínicos", trazem à tona seus desejos reprimidos, fragmentos de memórias e, mesmo enclausuradas, não deixam de buscar lampejos de uma vida intensa.

Como vimos no capítulo anterior, o *processo colaborativo* se caracteriza essencialmente pela contribuição que cada um pode conceder à criação, sem que para isso precise se afastar de sua função. Como não há um projeto *a priori* apresentado pelo dramaturgo ou pelo encenador, este surge da socialização das ideias que terminam por conformar um *terreno comum*, do qual a exigência coletiva torna-se guia. No caso de *Hysteria*, desde o início, dramaturgia e cena tornam-se um só processo com a pretensão de inserir a plateia como participante do espetáculo num espaço não convencional. Conjunção resumida nas palavras da atriz Janaína Leite (2006, p. 113):

Numa mesma cena, material de improvisação, citações literais de autores consagrados, fatos históricos, registro de memória oral, tudo isso funde-se num exercício que não é o de criar uma colcha de retalhos - o que pressuporia a soma de uma coisa mais outra - mas sim o de criar algo novo, que não é nem mais uma citação, nem mais uma improvisação de ator em sala de ensaio, é um texto de teatro.

A questão colocada por Janaína Leite, que também aparece na pequena nota de apresentação da obra, desdobra a discussão sobre a caráter polifônico da dramaturgia, que em *Hysteria*, atravessa todos os planos de composição, se estendendo para a integralidade do processo: não há um elemento centralizador que se impõe, há uma dramaturgia que se compõe coletivamente - desde os textos de pesquisa, passando pelas improvisações nos ensaios, e que chega ao texto dramático para então se completar no momento da encenação - por meio das contribuições de todos, num trabalho coordenado pelo diretor, mas completamente atravessado pelo arranjo cênico das atrizes, coautoras também do texto-espetáculo. O que se concebe, estética e politicamente, como afirma a atriz, é um outro teatro.

Um texto para a cena que já na publicação, ao coletivizar a autoria, confunde o próprio público, as editoras e premiações acostumados a um criador único; cujo drama, apesar de apresentar-se no presente, está continuamente atravessado por temporalidades outras remetidas pelo público e pelo próprio prédio em que é encenado; que, por isso mesmo, não se reduz a um recorte racional que articula meios e fins, pelo contrário, possui vazios que só encontram ressonância no momento da encenação; e por fim, um texto-espetáculo em que a cena, por sua vez, revela-se como um tanto de improviso, jogo corporal, gestual, verbal, mas igualmente como representação ensaiada e verossimilhante. Não há mais um autor que determina uma partitura textual que se impõe sobre os demais elementos. A cada apresentação a relação com o público e o estudo do espaço físico em que a obra será encenada tornam todas as encenações singulares e retomam a busca pela expressividade cênica e o jogo participativo que está na origem do processo colaborativo.

Os entraves do modelo textocêntrico, ao serem desfeitos, fazem os interesses do, a partir de agora, texto-espetáculo, articularem-se sobre outros temas, mas também de uma maneira completamente distinta daquela da lógica representativa: o teatro já não é apenas a representação de um pensamento mediante ações que antecipam ou exprimem de maneira causal a unidade de uma intriga, mas é também a concatenação desordenada de ações do pensamento, em forma de rede, sem a precisão de um fim e de uma origem, que por isso mesmo suplanta a noção de um todo inteligível e estabelece na insuficiência das ações a expressão de forças que a

recobrem e que ultrapassam uma ordem circunscrita ao aqui e ao agora, bem como o mero entendimento racional.

Costurado a muitas mãos, o texto-espetáculo possui uma única cena, que se passa na Sala de Asseios do Hospício Pedro II, no Rio de Janeiro do fim do século XIX. Nesta sala, estão as cinco personagens - diagnosticadas com histeria - e a plateia. A peça é sempre encenada em prédios históricos nas cidades nas quais o grupo se apresenta. Ao chegar nestes espaços, o público é dividido em dois grupos, um de homens e outro de mulheres. Os primeiros assistem à representação de frente para o espaço cênico, tal como num teatro tradicional, enquanto as últimas sentam junto às atrizes, participando da encenação como se fossem internas do hospício.

Nesta sala estão cinco mulheres: Clara, Hercília, M.J., Maria Tourinho e Nini. Como podemos notar ao longo da ação, cada personagem possui uma personalidade bastante distinta das demais, contudo, há um elo entre elas, o qual buscam estender às espectadoras que desde o início, ao entrar no espaço cênico, já compunham a trama sem sequer estarem cientes disso. Para além da religiosidade de Clara, da aparente neurose hiperreflexiva de Hercília, do erotismo latente de M.J., do cuidado e meticulosidade de Nini e do espírito maternal e afetuoso de Maria Tourinho, há também uma sexta história que se constitui mediante a relação que esta última procura desenvolver com uma das mulheres do público a quem pedirá em casamento na parte final da peça: a cada encenação ao menos uma nova história é acrescentada à das internas do hospício (MATIAS, 2010, p. 236-237).

Durante o período de pesquisa, o coletivo de artistas se deparou não só com os relatos de vida de mulheres do final do século XIX, mas também com as condições materiais em que estas viviam, daí a exigência de abordar os espaços que habitavam e compreender a sua arquitetura. A necessidade de construir o texto-espetáculo para ser apresentado em espaços não-convencionais surge, portanto, deste encontro com o material de pesquisa.

Uma referência importante para a composição espacial da cena foi o *La Sapétrière*, hospital em que trabalhava o psiquiatra francês Jean Martin Charcot (1825-1893), um dos primeiros a formular a noção de *histeria*. Em seus estudos, ele

exibia publicamente suas pacientes para grupos em sua maioria compostos por homens, num pequeno palco.

A escolha por separar homens e mulheres do público no espetáculo, faz pensar em como esta separação subverte a dinâmica das exposições de Charcot. Em primeiro lugar, há desde o início uma ambiguidade que atravessa as duas posições. Ao longo de todo o espetáculo as mulheres do público precisam decidir a cada momento sobre o que é ficção e o que é realidade. Quando estas são consideradas pelas personagens como internas do hospício, entra em jogo uma lógica que põe em tensão a relação entre o mundo real e aquele da ficção. Isto também ganha evidência nos instantes em que, ao serem instadas a falar ou a agir, estas muitas vezes demoram algum tempo até reagir e sair da posição passiva de meras espectadoras. Decidir, aqui, não significa apenas escolher, mas comparar e agir diante do que se apresenta. Já aqueles que ocupam a posição de espectadores dos acontecimentos da cena, não decidem. O seu papel restringe-se à formulação de uma compreensão do que se passa, tomada igualmente de um certo estranhamento ante o flagrante contraste que se estabelece entre as personagens e as mulheres da plateia no interior do mundo ficcional, mas que de todo modo segue como percepção limitada a um papel receptivo diante do que se apresenta. No primeiro caso, a cada instante, impõe-se um impasse que demanda uma decisão por parte das mulheres do público ante o estatuto daquilo que lhes passa, tendo em vista a imediaticidade e a proximidade da condição ambígua a que estão sujeitas. No segundo caso, a posição dos espectadores da encenação - separados daquelas que participam e posicionados de maneira distanciada da cena - demanda dos homens um tipo de relação diferente, muito mais ligada a um discernimento e associação dos traços de continuidade e ruptura entre o mundo das mulheres da ficção e aquele das mulheres da plateia, uma experiência absolutamente distinta daquela a que estão expostas as mulheres do público.

Em um outro sentido, nesta reordenação das posições do público teatral no texto-espetáculo - a depender do gênero - em relação ao espaço cênico, mostra-se digno de nota como tal configuração parece transpor ao mundo teatral a própria dinâmica concernente à experiência histórica de opressão, de supressão de direitos e de violência que afeta direta e exclusivamente as mulheres (não ignorando, aqui, as diferentes formas e níveis de opressão a que estas estão expostas considerando

as noções de raça e classe). Neste sentido, não se mostra como casualidade, no espetáculo, o fato destas assumirem um papel colaborativo na cena enquanto aos homens é destinado um papel de passividade e análise distanciada. Não caberia, no entanto, a crítica que tentasse reduzir esta última posição à pura identificação alienante, que será discutida neste trabalho, na medida em que há uma tensão evidente que é posta em jogo pela ligação dissonante entre o mundo ficcional das personagens, as mulheres da plateia e o próprio espaço do prédio histórico em que é apresentado o espetáculo.

Este último aspecto aponta para uma outra referência estudada pelo coletivo, o Instituto Pedro II, no Rio de Janeiro. Os sanatórios eram espaços que no século XIX representavam o chamado "progresso" da psiquiatria brasileira, assim como exerciam o que se nomeou de *higiene urbana*. Como acrescenta o pesquisador Renato Bolelli Rebouças (2010, p. 20), "os sanatórios mostram, assim, como as necessidades funcionais, expressão arquitetônica e mensagem cultural podem estar estritamente ligadas". A opção por realizar as apresentações em lugares não-convencionais, faz com que durante a encenação as palavras explicitem não apenas uma intriga, mas também funcionem – na relação de contiguidade que estabelecem com a arquitetura dos prédios históricos, portas, paredes e janelas – como instrumentos de materialização de forças históricas e sociais depositadas e reconhecidas nas marcas da passagem do tempo, na quantidade de luz que se deixa entrar, nos tamanhos e formas das janelas, por aquilo que se vê do exterior a partir do interior, enfim, como meio de atualização de outras temporalidades e sentidos sobre o presente da encenação.

2.2 UM TEATRO MOLECULAR

Logo ao adentrar a sala onde ocorre a encenação, o público se depara com as personagens já envolvidas em ações individuais. E será entre estas pequenas ocupações, mas também pelas interações entre si e com a plateia feminina, que irá se desenrolar a trama. Tanto na encenação como no texto dramático, as ações desenvolvem-se numa esfera que Sarrazac nomeia de molecular: no texto dramático os pequenos elos de entrelaçamento se explicitam na lógica funcional das

didascálias. A todo momento as personagens estão agindo, mas estas ações se dão num ritmo quase imperceptível justamente por se dar no tempo sem palavra e sem história do cotidiano, do banal, dos signos que atravessam desordenadamente a vida de qualquer um: pequenos gestos, entonações, posturas e olhares que dão pistas apenas sobre o modo como se relacionam com o lugar, como buscam ou recusam o diálogo e a interação.

É difícil dizer ao certo o que acontece em *Hysteria*, posto que nenhuma ação dramática impactante ocorre. Com algumas exceções, tampouco há diálogos substanciais entre as cinco personagens ou mesmo com a plateia. Já que "nada" acontece, o estranhamento se dá no nível do infra-dramático: a ficção e as personagens vão ganhando consistência a partir destas pequenas ações que ao se avolumarem começam a pôr em marcha a percepção de uma tensão acionada pela rememoração do cumprimento/descumprimento de regras sociais, traumas familiares, "desvios afetivos" e pelos efeitos da condição de internas de um hospício que se evidenciam apenas indiretamente na maneira de agir das personagens e na sua relação com o espaço. O drama não se apresenta apenas no campo da articulação das palavras para produzir uma trama inteligível, há também uma outra espécie de intriga que se miniaturiza, que se infiltra e é contada através dos olhares, da respiração, das posturas, que se exprime por intermédio do corpo das atrizes.

Como aponta Lígia Borges Matias (2010, p. 217-218), pode acontecer de diferentes mulheres do público estarem interagindo com personagens distintas. Contudo, ao mesmo tempo há uma tênue ligação entre os acontecimentos para que apenas uma personagem fale por vez. Não há exatamente uma articulação de causas e efeitos exposta em ações ou reviravoltas que, por fim, formariam uma unidade de sentido, mas uma rede de intervenções fragmentárias que se ligam por meio de gestos, olhares, palavras ou ações aparentemente sem ligação que, em sua singularidade, portam o poder de um todo que não se mostra, que está fora do espaço visível mas ao mesmo tempo sempre presente.

CLARA (fita o céu, pela janela)

MARIA TOURINHO (volta para o seu lugar junto com a mulher que veio, com ela, rezar)

HERCÍLIA (volta para o canto da parede)

M.J. (vai esperar João perto da porta)

NINI (retoma seus afazeres) (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p. 30)

Mesmo no texto é possível notar a aparente distância entre as ações de cada personagem, o que também se explicita nos “diálogos”, não há grandes peripécias que terminam por trazer à tona um sentido totalizante à obra, pois as ações decisivas foram tomadas longe dali. O que temos são ações moleculares, movimentos reveladores, olhares afetuosos ou distantes, conversas breves e expressões corporais que vão acumulando sentidos, singularizando as personagens e ampliando a percepção sobre aquilo que está em jogo na peça: a clausura - não apenas - física daquelas mulheres.

Por isso mesmo, os diálogos não são a principal fonte de sentido, como aventamos. Muitas vezes a significação da cena se inscreve naquilo que subjaz ao que é dito, aparecendo enquanto sintoma, enquanto rastro. Como no caso em que Maria Tourinho segura a mão de uma mulher da plateia enquanto lhe faz perguntas cuja principal intenção reside não na resposta, mas na constituição de um vínculo que se expande ao longo da peça. O movimento e as ações funcionam aqui num outro nível semântico.

CLARA (para a mulher que arruma seu cabelo) Fiquei bonita? (plateia responde) Vou mostrar! (corre até uma janela e mostra-se para o céu)

HERCÍLIA (vai parando de cantar apenas a melodia da música e, aos poucos, começa a cantar a letra da música. Aos poucos todas começam a cantar juntas)

M.J. (vai para o centro da sala como num baile, levanta o banco e dança com ele, como se o banco fosse um homem)

NINI (acalma-a e recolhe o banco)

CLARA, MARIA TOURINHO, M.J. e HERCÍLIA (cantam e convidam as outras mulheres para dançar) (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p. 37)

Como vemos neste trecho, na fala de Clara, o importante não é chegar a ser o que se diz, mas a proximidade que o diálogo institui. Esta proximidade não se dá no campo das ideias, mas no das emoções, das identificações e da cumplicidade.

Em seguida, por meio do canto e da dança, as personagens e as mulheres do público se misturam. Proibidas de fazê-lo fora dali, subvertem a "ordem" institucional que as identifica como loucas e que as impede da vida em sociedade: mesmo que por um instante, fundam no interior do hospício um mundo comum, possível, em que se pode falar, pensar e expressar o que se sente. Em seguida, como se não fosse uma das internas, Nini volta a assumir o papel imaginário de enfermeira e as repreende, mandando que todas voltem novamente aos seus lugares.

Num outro plano, o que temos é a relação a cada momento nomeada entre dois campos de força que aproximam e distanciam as temporalidades. De um lado aquele que se constitui como espaço compartilhado, que reúne o tempo das espectadoras e aquele das personagens, e tem como função principal estabelecer a cumplicidade entre as mulheres. E numa outra perspectiva está o campo das forças "veladas" que atuam coercitivamente sobre estas mulheres, forças que se revelam na tensão, de continuidade ou ruptura, entre o passado (revelada no conjunto de posturas e discursos das personagens) e presente (revelada no conjunto de posturas e discursos das mulheres do público).

Um aspecto importante na construção desta proximidade entre as mulheres do mundo histórico e as do mundo ficcional, reside também na teatralidade *suplementar*, destinada a forjar o regresso ao texto, mas não antecipada completamente por ele, "por intermédio da qual a cena pretende, tanto quanto o real, "ser-aí" opaca e fragmentada" (JOLLY e PLANA, 2012, p. 179). Isto se dá pela relação constitutiva entre texto e espetáculo, o que permite à atriz, durante a interação, conceber o ato cênico por analogia e não apenas como mimetismo, o que por seu lado faz com que a cena, de quando em vez, ultrapasse o que está escrito no texto dramático. Ao exceder a condição de texto por meio da teatralidade exigida pela interação, a fala torna-se responsável por associar intimamente as espectadoras à cena. São estas pequenas aberturas do texto que a cena ocupa não como uma ilustração, mas por meio de uma semântica do efêmero. Em *Hysteria*, é na encenação que o texto encontra o que ele não pode prever, mesmo que se volte ao caminho nele proposto.

Neste sentido, esse estilhaçamento das personagens deste "drama aberto", ou em desvio, é a expressão de uma ruptura com as limitações impostas pelo drama representativo, em que a unidade do carácter expresso nas ações é que dava contorno aos personagens. Prefiguradas nos diálogos de Tchekhov, em que não há debate ou discussão, em *Hysteria*, as personagens expressam a sua condição de separação do mundo, dos outros e delas próprias, reconstituindo fragmentos de suas vidas através de intervenções aparentemente sem vínculo em que cada uma "dá livre curso a um monólogo que se revela no mínimo tão interior quanto exterior" (SARRAZAC, 2012, p. 70). Em *Hysteria*, aquilo que se diz aponta muito mais para o trauma sofrido pelas personagens que para suas próprias vontades e desejos.

M.J. (sobe na janela) E as faladeiras de janela, quando me viam logo diziam: lá vai a menina dos vapores. Eu fingia não ouvir, mas sempre soube que tinha um gênio de pomba. Nas missas, lançava meu olhar langue e açucarado sobre olhar langue e açucarado de um gavião. Na saída, emparelhava meu corpo-pombo naquele corpo-gavião, que logo abria dois dedos desaforados, dois dedos terríveis e, zás, atuava sobre minha anca provando o temperamento e a dor. Lembro que sempre ficava uma nódoa preta na carne e uma mancha rosa na alma. Mas hoje já estou boa e o João vem me buscar. (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p. 38)

Mesmo quando o conteúdo do discurso parece desafiar os valores vigentes à época, ele é geralmente tomado novamente por certo teor de arrependimento, de delírio ou de lamentação. As falas, portanto, terminam por assumir mais a forma de indícios e sinais das condições às quais tais mulheres estavam submetidas, que de reveladoras de um caráter que se impõe ao mundo. O dito parece fazer retornar a cada momento sobre o público aquilo que atravessa todas as intervenções: a correlação de múltiplas instâncias de poder, mais ou menos visíveis, que afetam os discursos e atuam sobre os corpos.

Por outro lado, esta reiterada rememoração de imagens traumáticas explicita assim uma necessidade interior de traduzir tais experiências em testemunho. Esta representação, mediante o discurso, mas também por intermédio de gestos, olhares e movimentos corporais, à medida que vai impregnando e dando forma a um plano comum a todas elas, a partir do qual é possível se aproximar ou se distanciar, vai estabelecendo também uma determinada temporalidade sobre a arquitetura do prédio ocupado.

No chamado drama-da-vida, o crescente acúmulo de pequenas ações que por vezes aparentam certa invisibilidade e desimportância, para Sarrazac (2012, p. 73) transforma esta reunião vocal, corporal e espacial, instaurada de modo progressivo, na percepção de que aquilo que se escuta e percebe não é apenas o conjunto das vozes as mais diversas, mas a própria época na forma de um grande diálogo que se revela nas relações e interações entre estas vozes .

2.3 A TRANSFIGURAÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO

Na peça, como já mencionamos, a temporalidade da ficção vai se imiscuindo à historicidade do espaço real, tornando possível ao público "perceber as linhas de

força e energia presentes, os hábitos e padrões instaurados e como poderiam ser alterados ou desafiados" (REBOUÇAS, 2010, p. 35). Esta percepção toma forma no decorrer da obra à medida em que vai se concedendo certa substância simbólica (de encerramento e de clausura) aos elementos espaciais (porta, janelas e bancos), substituindo suas significações habituais. A partir de certa altura, esta sensação começa a ser desmantelada quando os atos individuais e coletivos de abrir a janela, de cantar, de subir no banco, de dançar ou de recitar poemas, tornam-se por sua vez emblemáticos, tendo em vista que passam a constituir um desafio à "ordem" estabelecida.

Todos os vínculos constituídos na relação que as personagens travam com o espaço e os objetos que configuram materialmente o hospício passam a ser desfeitos ao passo que crescem os elos afetivos entre as mulheres da plateia e as personagens. A cumplicidade vai criando uma atmosfera comum, uma aproximação por meio do olhar, do toque, da conversa. São signos compartilhados que aos poucos instituem um espaço de reconhecimento de uma condição semelhante, o que torna possível a troca afetiva. Não tarda para que percebamos que as internas tentam estabelecer, ali, o mundo que lhes foi proibido do lado de fora. Num esforço de refazer a partilha deste espaço, elas passam a acionar sentidos outrora interditados. Transfiguram o lugar de clausura em um ambiente de jogo e expressividade. Não há como duvidar que há também, em tais gestos, um aspecto pedagógico, embora nunca explicativo.

Esta crescente aproximação entre as mulheres ao longo da apresentação se mostra como a principal força da obra. Desde o momento em que o público feminino assume a condição ficcional de personagem, as mulheres passam ao jogo com as atrizes sem papel definido, "atuam" apenas com aquilo que têm em mãos: as próprias memórias e experiências. No terreno dos afetos, é justamente a cumplicidade que faz com que se percorram territórios de reconhecimento, de identificação e mesmo de repulsa, há de tudo.

As interações, neste sentido, tensionam tanto o nível da lógica das palavras, das vontades, dos sentimentos, das ações e das finalidades, em que a cada momento uma das personagens toma a palavra e passa a dar testemunho ou pequenas pistas de sua história - acentuando, deste modo, a singularidade de cada uma e, paralelamente, forjando uma intimidade por meio de jogos, de perguntas e

respostas com as espectadoras. Como igualmente ganha força uma outra lógica que se desenvolve no nível dos gestos, das expressões faciais, da relação com os objetos, com o espaço, com o enclausuramento, por meio do toque físico e da troca de olhares que faz ressoar afetos, constrangimentos e conjugar reações. Ambos os planos, neste sentido, articulam de maneira múltipla e coletiva um espaço de encontro, atravessado por tensões de aproximação e distanciamento, mas cujo funcionamento se dá justamente pela construção da cumplicidade, da reunião entre temporalidades distintas que se reconhecem naquilo que possuem em comum. O que muitas vezes extrapola o campo do racional e funciona principalmente no âmbito das sensibilidades, nas risadas, no abraço, na intimidade costurada entre o dito e o talvez não dito, mas pressentido.

MARIA TOURINHO De pequena eu também tinha meus bilhetes, meus guardados. Sempre preferi escrever sobre o que acontecia ao meu entorno do que falar. Uma vez, recebemos uma visita em casa. Meu pai olhou para mim e disse: hoje podes ficar na sala, menina! Mas conserves a boca cerrada! Ele não se conteve, riu e disse: manter a boca fechada deve ser tarefa fácil para quem já nasceu muda. (para a mulher sentada ao seu lado) A senhora prefere falar ou escrever? (plateia responde) Hoje eu até falo mais do que escrevo. mas naquele dia, fiquei ali diante da porta, vendo aquele homem enorme entrar pelas portas da minha casa. As portas de minha casa são assim: fecham-se a quem meu pai não quer e abrem-se a quem lhe convém. E foi assim meu primeiro encontro com meu marido: eu, de boca calada, e de mãos dadas com meu pai. (levanta-se e cochicha seu segredo no ouvido de outra mulher) (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p. 27).

Como havíamos mencionado, raramente há diálogo entre as personagens, e quando há, na maior parte das vezes acontece entre uma delas e uma das espectadoras, conversas que são logo reconduzidas pelas primeiras. Esta sensação se aprofunda nas falas um pouco mais longas, em que estas revelam seu passado, declamam poemas ou quando simplesmente tomam a palavra para expressar o que estão sentindo no momento. Esta forma de discurso, por meio da qual Maria Tourinho rememora e descreve o momento em que conhece o seu então futuro marido, é também a forma pela qual as demais personagens dão pistas sobre este mundo que as deixou para trás. Aqui também notamos como a vida das mulheres é caracterizada como uma clausura mesmo fora do hospício, já que haviam lugares na casa em que a sua presença estava restrita ao tipo de evento, como também mostra o trabalho de Renato Bolleli Rebouças (2010), já mencionado anteriormente.

Outro aspecto que o texto-espetáculo explicita é como as relações matrimoniais, ao menos as da classe burguesa da época, se davam nos moldes dos acordos familiares em estrita relação com uma preocupação financeira, na tentativa de transmitir e fazer circular nomes e bens entre pessoas de mesma classe social. Todavia, como fica evidente ao longo da obra, a problemática do sexo, que no decorrer dos séculos foi sendo formulada em discurso pelas técnicas de confissão e de exame de consciência preceituados pela Igreja Católica, colocadas em prática nos colégios, conventos e seminários, passa de uma condição de suporte de relações matrimoniais (e da interdição de outras relações, como o adultério) para uma posição de protagonismo. Entre os séculos XVIII e XIX, a "carne", o corpo, a sexualidade são ao mesmo tempo formulados e controlados por novos mecanismos de poder: a medicina, a pedagogia e a economia (FOUCAULT, 2017, p. 125-128).

CLARA (se arrasta pelo chão) Jesus, esconda-me, querido, com o teu manto, que o leão me cerca! Esconjura o bicho imundo que habita minha carne e suja minha alma! Salva-me! Senhor, não me deixes cair em pecado de luxúria, que eu sinto as línguas do inferno a lambar as carnes do meu corpo e enfiar-se pelas minhas veias! (grita) Jesus! Vale-me, esposo meu, amado meu! Amado do meu coração, espero-Te esta noite no meu sonho, deitada de ventre pra cima, com os peitos bem abertos, para que Tu me penetres até ao fundo das minhas entranhas e me ilumines toda por dentro com a luz do teu divino espírito! (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p. 43)

Na obra, esta exposição, e outras tantas, conjugam religiosidade e sexualidade para representar o delírio que faz desaguar, no discurso, um campo do imaginário sobre o outro, além de ser a estrutura por meio da qual entrevemos as correlações de forças que atuam sobre as mulheres, domando e controlando seus corpos, revelando assim a condição à qual todas aparentam estar submetidas. Também faz ver, sobretudo, como a condição de "loucura" atribuída às internas nada mais é que a impossibilidade mesma, que estas expressam, de continuar negando aquilo que sentem para se submeter à função a qual deveriam aceitar com resignação. Não é por acaso que o próprio discurso médico é qualificado sob a perspectiva da "gestão de um desvio" em relação aos papéis sociais e sexuais determinados para cada gênero (ASTON, 2010, p. 4).

NINI Deus Pai Todo Poderoso, ampara todos os doutores desta Casa de Misericórdia, em especial Dr. Mendes, que protegido por Tua benção vem lutando para erradicar este temível mal histórico que tanto nos tem afligido neste fim de século (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p. 29).

M.J. O doutor conhece a fundo a natureza feminina, toda a natureza caprichosa, histérica, da fêmea da espécie humana. O doutor conhece tudo numa mulher, e ele disse que eu estou boa, por isso é que o João vem me buscar (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p. 34).

Como vemos acima, o drama que cada personagem traz consigo encontra seu lugar por meio de testemunhos entrecortados pela frágil aparência do diálogo. Esta interação, ao passo que tece os contornos de uma situação que coloca o conjunto daquelas mulheres, sejam personagens ou não, sob a mesma condição, faz também o papel de linha que costura uma coleção de pequenos dramas.

Em *Hysteria*, não há simplesmente a identificação das espectadoras com o drama das personagens, mas a construção da identificação de uma diversidade de discursos com uma situação coletiva de opressão a que um grupo de mulheres, de épocas distintas, está submetido, física e emocionalmente, por meio de mecanismos exteriores às suas vontades e muitas vezes não percebidos ou compreendidos em toda sua dimensão coercitiva, pelo simples discurso explicativo. Assim, constatamos que a ressonância que este conjunto de histórias singulares trava com o presente está ancorada, essencialmente, na construção deste espaço de reunião, partilha e subversão não apenas da lógica opressiva entranhada no discurso, mas também do próprio discurso como meio de circulação de opressões. Portanto, é esta partilha de um espaço de circulação de afetos que reúne e subverte sob a forma de uma outra lógica, as tramas destas mulheres de épocas tão distintas e, apesar disso, tão parecidas.

2.4 SOBRE AQUELAS QUE TAMBÉM ESTAVAM LÁ

De volta ao processo de criação do espetáculo, é pertinente notar que, apesar da direção desde o início ser de um homem, as discussões originadas por uma pesquisa sobre as relações de trabalho no século XIX, terminam se encaminhando, justamente pelo fato do grupo ser composto em sua maioria por mulheres, para a investigação da vida de confinamento levada por mulheres, entretanto, brancas e de classe média.

Se faz importante situar este recorte de raça¹³ e de classe, logo de início, visto que as próprias atrizes, em entrevistas (ABREU, p. 123;144), ressaltam como a falta de percepção e de discussão sobre a ausência de mulheres negras no grupo condiciona também a obra. Todavia, este fato igualmente revela o apagamento ou pouca atenção dada à presença dessas mulheres nas próprias fontes de pesquisa: seja nas fichas policiais, de hospitais psiquiátricos ou de pesquisas sobre a história das mulheres. Neste sentido, como se vê em alguns dos estudos sobre a maneira pela qual se dava o internamento das mulheres em hospícios no século XIX, tanto aos homens negros como às mulheres negras – e estas últimas, em especial –, era dada pouca atenção do ponto de vista científico, e por isso o fato de serem praticamente ignoradas nos prontuários já evidencia um tratamento específico para com estas populações, visto que os médicos já relacionavam a cor da pele a um conjunto de características que os separava desde o início de uma condição equiparável à dos brancos:

Portadoras desta dupla condição, são vistas e tratadas pela medicina alienista como portadoras de uma dupla inferioridade que as torna mais próximas da natureza que da condição humana. "Estigmas físicos de degeneração muito acentuados: é um perfeito tipo de símio" — afirma o alienista, condensando nesta frase um diagnóstico que equivale a uma condenação perpétua. Neste contexto, maiores explicações parecem desnecessárias: a degeneração e a loucura são inerentes à visão "animalizada" das negras, tornando sua presença no hospício uma contingência quase "natural". Classes populares, classes perigosas. O organicismo e as teorias da degeneração, ao lado dos demais instrumentos construídos e acumulados pelo saber alienista, exorcizam o perigo representado pelas camadas mais pobres e desprotegidas, mas também as que inspiram maior temor: qualquer "desvio", nestes casos, podia ser punido e/ou controlado através do hospício, para cujos "benefícios" os setores mais oprimidos e marginalizados apareciam como candidatos naturais e privilegiados (CUNHA, 1986, p.124).

Diante disso, percebe-se como os traços físicos, a cor da pele e a origem social eram automaticamente associados a alguma degeneração física e psíquica imediatamente identificada nestas pessoas que, ao tempo que as associava a um certo temor, servia para mantê-las sob o mais estrito controle. Ao reduzir o seu enquadramento às características mais superficiais, o discurso racista, social e cientificamente difundido, reproduz

13 Entendendo "raça" não como traço físico, antropológico ou genético, mas como conceito, como efeito ou ficção útil a um projeto de dominação e escravização, posto em prática desde o período colonial pelo imperialismo ocidental, nas suas mais diversas formas, para justificar, hierarquizar e desumanizar a figura do dessemelhante, do não europeu, do não branco. Neste sentido, explica o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018, p. 41), o pensamento ocidental ignora propositadamente quem eram aquelas pessoas.

um complexo perverso, gerador de temores e tormentos, de perturbações do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes. Em sua dimensão fantasmagórica, é uma figura de neurose fóbica, obsessiva e, por vezes, histérica (MBEMBE, 2018, p. 27).

Na peça, é possível entrever numa das falas da personagem M.J – cuja história, segundo a atriz Janaína Leite (ABREU, 2018, p.126), está documentada nos arquivos do Hospício Pedro II – como a construção das relações sociais assentadas sob estes termos produzia e, concomitantemente, tratava de controlar o imaginário que circundava estas relações:

M.J. (para a plateia) Eu tive vários amantes: militares, engenheiros, doutores, mas de quem eu sempre gostei mesmo? Dos pretos! (para uma mulher da plateia) A senhora já se encontrou com um preto? (plateia responde) A abolição para mim foi um deleite, a cidade repleta de torsos escuros espalhados pelo cantos. Um deles, o melhor deles, eu conheci na Forra do Judas. Em meio á confusão, senti o seu ombro forte tocar de leve o meu peito, a minha mão impaciente, mimosa, agarrou uma outra mão, forte, e eu me deixei ser apertada até que estancasse o sangue de meu pulso. Mas hoje eu já estou boa, e o João vem me buscar. (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p. 38)

A fala indica a visão que a personagem formula dos homens em geral e dos homens negros, em particular, como objetos de desejo. Todavia, ela parece ser também reveladora dos traços que demarcam os distintos pesos que possuem as relações e os comportamentos transgressores – que põem em risco o “pacto social” – apresentados no discurso de associação entre o motivo do seu internamento e o prazer do encontro com tais homens, dentre eles, em especial, aqueles que foram libertos após a abolição.

2.5 A POLÍTICA DA ENCENAÇÃO

Como mencionado, um dos aspectos centrais dentro do pensamento que atravessa o processo colaborativo em *Hysteria* está no modo como o espaço histórico sofre infiltrações e é reconfigurado pela obra. À medida que as atrizes caminham, tocam e manuseiam os objetos do lugar, é a ficção que se espalha e “contamina” o ambiente: assim se institui e se transforma a percepção, a sensação e a interpretação sobre o espaço - agora - cênico.

Neste sentido, quando este lugar é tomado, e sua dimensão histórica se imiscui aos sentidos ficcionais, tornam-se também outras as relações que ali se

estabelecem. No caso dos homens, à medida que a encenação avança, eles se parecem cada vez menos com o público do prédio teatral, separado do palco, e ganham cada vez mais o aspecto de elemento cênico, de agentes impessoais, representantes anônimos das forças ocultas representadas naquele espaço. No caso das mulheres, a partir do momento em que estas são encaradas como internas do hospício, tudo que dizem é absorvido pela trama.

Nini [...] As senhoras podem até ficar com meu caderno-goiabada, mas não com meu pensamento aguçado. Se puderem, pensem. (dirige-se à mulher a qual perguntou o nome) Por favor, minha filha, vamos ao exame. Por favor, de pé! Qual a sua altura? (plateia responde) Peso? (plateia responde) Não me esconda nada, por favor. Qual a cor dos seus cabelos? (plateia responde) O fundo de olho está bom! Lóbulo da orelha, dentes alvos. Dedos? Sabe bordar (plateia responde) Tocar piano? (plateia responde) O que faz uma dama se não borda nem toca piano? (plateia responde) A sua família conseguiu casamento para a senhora? (plateia responde) [...] (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p. 28)

Os fatos mais banais como não saber tocar piano ou saber escrever são tomados sob uma perspectiva totalmente distinta daquela que estes possuem na experiência ordinária do cotidiano. Os fatos mais corriqueiros adquirem, no tempo das personagens, a condição de ajuste ou desajuste total em relação às normas da sociedade da época. Por outro lado, este afastamento entre as percepções, sensações e interpretações a respeito das coisas pode simplesmente desaparecer ou ganhar ares constrangedores quando as personagens abordam, por exemplo, questões relacionadas à sexualidade ou ao casamento, situações que para algumas mulheres da plateia soam de maneira desconfortável enquanto para outras lhes parecem naturais.

É neste encontro entre fatos aparentemente banais, postos em tensão temporal por intermédio do contraste entre temporalidades distintas, que se ergue a tensão dramática em *Hysteria*. Não há reviravolta ou quebras de expectativas. Há apenas uma cena episódica: mais uma tarde na rotina de clausura daquelas mulheres. A causalidade das ações se dá não por uma intriga estabelecida desde o início e que se resolverá ao fim da cena única que compõe a peça. Pelo contrário, a situação inicial já está em andamento quando o público chega e seguirá sem grandes mudanças até o término da apresentação.

Os acontecimentos se dão a partir de pequenos conflitos, pequenas discussões e conversas, mas principalmente por meio de jogos, cantos, rezas e brincadeiras propostas na relação que se estabelece com as mulheres do público.

Há uma continuidade circular, em espiral, na medida em que o enredo de cada uma das personagens é revelado aos poucos, sempre de maneira parcial, nunca como uma história encerrada em si mesma. Assim, ao passo que as personagens insinuam juízos sobre a vida das mulheres da plateia a partir do pouco que estas revelam para colocá-las em fricção com o seu tempo, cabe ao público, após ou durante o espetáculo, reconstituir o todo sempre inconcluso que se espalha por sobre os fragmentos de vida daquelas mulheres do século XIX. A fábula, como diria Sarrazac (2012, p. 79-84), não está mais no início, como pressuposto, mas se configura como uma rede por todo o processo, fora da lógica dos meios e fins.

Todavia, a questão central, que se coloca a cada momento da encenação, é o fato da ubiquidade de forças que tanto lá, no século XIX, como cá, no presente da encenação, parecem atuar ocultamente sobre os corpos e pensamentos das mulheres e que encontram materialidade nas relações a que estas são submetidas na sociedade. E esta é a grande questão, visto que se materializa tanto de maneira "espontânea", quando Hercília demonstra desejos que divergem do padrão heteronormativo, o que causa certa surpresa e silêncio entre o público, mostrando assim que, sobre determinadas questões a distância entre tempos não parece ter acentuado as diferenças. Como também se expressa nos momentos em que as próprias personagens parecem tomadas por ideais que as oprimem profundamente, mas que sentem a necessidade de respeitar, desafiar ou expiar, por meio do delírio ou da confissão.

M.J. (caminha para o centro da sala, sentindo dor) eu já fiz de tudo nesta vida e de tudo fui chamada. Aprendi aqui que existem mulheres bonecas, amantes, festeiras, operárias, sábias, de tudo; isto é, porém, o acidente ou o supérfluo. O que todas são, ou deveriam ser, é uma só. É o que eu sou, é o que as senhoras deveriam ser também. O que todas nós somos, essencialmente, tirando todos os acidentes e desvios, e só isto... mães! (cai ao chão, com dores) (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p. 40)

A mesma M.J., num trecho já citado anteriormente, discursa sobre seus vários amantes com intensidade e sem receio algum. É também ela que, quando as demais começam a cantar, não titubeia e passa a dançar com um dos bancos, sem nenhuma cerimônia, como se dançasse com um homem. Neste momento, todas as personagens embarcam na construção coletiva de um espaço que faz fugir o hospício porque refaz no centro do enclausuramento a partilha das sensibilidades de maneira muito simples: aquelas que deveriam estar sentadas e mantendo certa compostura, agora dançam e cantam por toda a sala. Por um momento que seja, a

coletividade formada entre as atrizes-personagens e as mulheres do público suspendem e deslocam completamente os modos de percepção, de relação corporal e de interpretação que estavam em vigência até aquele momento. Que mais seria isso senão uma completa suspensão da ordem no interior do ato cênico?

Apesar de não haver nenhum conjunto causal de ações que possa ser apontado como desencadeador da situação, este certamente é um momento catártico. A política que se estabelece no seio do texto-espetáculo *Hysteria*, do Grupo XIX de teatro, não é a grande política do mundo histórico, nem a política enquanto engajamento das personagens ou das mulheres da plateia em relação a alguma discussão direta sobre a opressão de gênero. Ela reside no grande movimento tectônico, visto que é subterrâneo, de desafio ao regime de poder que segrega os espaços, as competências, o pensamento e a própria relação com o corpo. O que está em questão é o desafio a este regime, não apenas no momento da dança, do canto e dos poemas, mas durante toda a encenação, senão como discurso convicto, posto que ambíguo ao assumir e culpabilizar, realiza-se sobretudo como constituição de um espaço de circulação e compartilhamento de afetividade. A encenação, neste sentido, põe em jogo uma outra lógica da representação, que não se baseia mais apenas no entendimento racional da experiência artística, mas na reconfiguração dessas relações em que estamos todos imersos, deslocamento que passa por uma mudança da percepção, da sensibilidade e da interpretação das mulheres do público diante das condições as quais elas são submetidas durante todo o espetáculo - mas também fora dali.

CAPÍTULO 3 – O CINEMA E SUA HERANÇA

No ensaio intitulado *Ontologia da imagem fotográfica*, o teórico e crítico francês de cinema André Bazin, ao relacionar as artes plásticas às suas origens, se refere ao embalsamamento egípcio ou ao urso de argila das cavernas pré-históricas, comparando-os ao retrato de Luís XIV, pintado por Charles Le Brun – como elementos que representam a passagem da “salvação do ser pela aparência” de uma função mágica e social para a constituição de um universo ideal possuidor de um tempo autônomo. Para ele, a história das artes plásticas, é a vitória das formas sobre a finitude, mas, sobretudo, a história de uma representação do real, a história de uma busca pelo realismo.

Obviamente, esta valoração se esconde sob uma visão ocidental da função da arte e sobre a sua relação com a morte, que toma a primeira como um campo separado daquele da vida mesma, como uma espécie de necessidade de sublimação, de mudança de forma, para que algo persista no tempo. Noção completamente distinta daquela dos povos mencionados, para os quais a “arte”¹⁴ ou o objeto artístico, era compreendida em termos bastante distintos, provavelmente possuindo uma função específica em relação aos processos sociais que envolviam tais práticas. Com isto em mente, prosseguimos.

Na esteira do escritor francês André Malraux, Bazin então reconstitui a história da pintura sugerindo uma oscilação equilibrada entre o simbolismo e o realismo até o Renascimento. Com a invenção da perspectiva, à época evidenciada pela experiência da *camera obscura* de Da Vinci, começa a se conformar, segundo o teórico francês, uma intuição de cunho “realista” - em relação com o uso cada vez mais comum de elementos técnicos e científicos na produção artística - formalizada em uma representação dramática do instante, em contraponto ao imobilismo da pintura barroca. A partir deste momento, a necessidade das artes plásticas de perseguir uma representação cada vez mais semelhante ao real acaba por se perpetuar através das formas, causando, segundo o teórico, uma espécie de desequilíbrio entre o aspecto simbólico e o caráter mimético das artes plásticas. Isto,

¹⁴ Entre aspas, visto que a própria antropologia não corrobora com a ideia de que em todas as culturas exista algo semelhante ao sistema estético criado pelo ocidente, como afirma o antropólogo Alfred Gell (2018, p. 26): “[...] o desejo de ver a arte de outras culturas de modo estético nos diz mais a respeito de nossa própria ideologia e sua veneração quase religiosa de objetos de arte como talismãs estéticos do que a respeito dessas outras culturas”.

por sua vez, explicaria a ausência deste desacordo na arte medieval: "violentamente realista e altamente espiritual ao mesmo tempo, ela ignorava esse drama que as possibilidades técnicas vieram revelar." (BAZIN, 2018, p. 30).

Esta destinação das artes plásticas à obsessão pela semelhança é interrompida pela fotografia. Bazin constata que entre a pintura barroca e o surgimento da fotografia, a transformação mais radical se dá na própria produção: na arte mecânica, a reprodução acontece como resultado de um processo mecânico, em outras palavras, não humano. Um tipo de "modelagem, um registro por meio da luz das impressões deixadas pelo objeto" (BAZIN, 2018, p. 31). Neste sentido, ele conclui que a crise do realismo das artes plásticas, que se configura na crescente discordância entre estilo¹⁵ e semelhança, se estabelece de maneira proeminente no século XIX, liberadas que estas passam a estar do compromisso com a busca pela semelhança com o mundo.

Contudo, há uma imensa redução efetuada pela leitura de Bazin. Ao atribuir o abandono da semelhança nas artes plásticas simplesmente ao surgimento da fotografia, ele ignora os processos que desde o século anterior conduziram ao cenário de mudanças que se insurge no século XIX, potencializado pela aparição da fotografia e do cinema.

Segundo o historiador e filósofo da arte polonês Tatarkiewicz Wladyslaw (1991, p. 405-406), ainda no século XVII, apesar das frequentes guerras que assolavam a região, a crescente difusão da imprensa, o aumento da circulação de livros, o fortalecimento das universidades aliados ao crescimento econômico da burguesia de países das várias regiões da Europa, terminaram por contribuir para que a Itália, que ainda persistia como centro cultural, fosse perdendo sua força política à medida que os países em ascendência absorviam sua influência e mesclavam os traços da cultura artística italiana aos seus elementos locais: "o barroco perdeu assim parte da sua grandiosidade romana, ganhando em troca em riqueza, vitalidade, colorido, liberdade e exotismo" (TATARKIEWICZ, 1991, p. 405, tradução nossa). A França, neste período, exerce grande influência sobre as ideias estéticas e teóricas da época através da Academia Francesa, que procura retomar a tradição da antiguidade clássica. Artistas e acadêmicos estão empenhados na

15 Entendendo aqui o estilo como se referindo a uma relação menos direta com o referente e, portanto, mais simbólica ou sensível, imbuída de uma significação que se estabelece e se comunica através das formas, e portanto, diz respeito também a um contexto histórico.

retomada da *Poética* de Aristóteles, que por seu lado ganha força no século anterior e torna-se medular para as artes no século XVII. Todo o esforço se desenvolve no sentido de adaptar o aspecto instrutivo da *Poética* às exigências moralistas da cultura e da sociedade francesa da época (BAYER, 1965, p. 134). Todavia, este cenário de recrudescimento da lógica representativa, da busca pela semelhança, de maneira ainda bastante incipiente, começará a sofrer pequenos abalos internos a partir dos acontecimentos decisivos do século seguinte¹⁶.

A partir do fim do século XVII, uma série de transformações econômicas, sociais e culturais, são desencadeadas pelos processos revolucionários contra as monarquias¹⁷. Com o avanço dos exércitos franceses sobre os territórios de países como Alemanha, Países Baixos, Itália e Espanha, ocorre o confisco de centenas de quadros que estavam em poder das famílias reais e das aristocracias daquelas regiões. A partir da curadoria feita por membros do governo revolucionário, muitas destas obras passam a ser exibidas gratuitamente, nos finais de semana, no Museu Central das Artes, criado em Paris no ano de 1793. Conforme Rancière (2018), este acontecimento trouxe à público quadros de pintores e de escolas até então desconhecidos fora de seus países, trabalhos estes que foram exibidos à revelia dos critérios do bom gosto estabelecidos à época pela academia. Diante de um público que ignorava o ideal de gosto daquele tempo, estavam expostas nas paredes do museu, lado a lado e pela primeira vez, quadros como os do pintor belga David Teniers, do século XVII, que representavam festas populares, brigas em tabernas e cenas domésticas, assim como as obras de Paul Rubens, cujos quadros, que apresentavam a monarquia francesa, apenas foram exibidos porque estavam fora de sua ordem sequencial, deslocados do contexto que poderia aludir às memórias de opressão e escravidão. Tal abertura era bastante significativa, dado que até então, os artistas que representavam cenas banais e de pessoas anônimas não eram considerados como tal, e sim como artesãos, visto que a “baixeza” do tema, para o gosto clássico, diminuía a consideração sobre as habilidades técnicas daqueles que o pintavam:

16 Desdobramentos que serão formulados, de maneira programática e sistemática pelo idealismo alemão, principalmente por Kant.

17 Nos referimos aqui aos desdobramentos ocorridos a partir da Revolução Francesa (1789-1799) que, como se sabe, não se resumiu à França, e acabou por desencadear guerras entre os exércitos revolucionários franceses e diversas monarquias de países da Europa.

em si mesmas, a declaração revolucionária da igualdade dos temas e a instituição do museu não podiam, todavia, bastar para assegurar a ruptura com a hierarquia. Foi fundamental que se somasse um elemento complementar, mas também contraditório. De fato, foi a reativação do mercado artístico, em correspondência com a decadência da Revolução, o que consagrou os pequenos belgas ao opor "a imortalidade das vendas" à "imortalidade das biografias" (RANCIÈRE, 2018, p. 47 – tradução nossa).

O fato é que a subida dos preços dos quadros que retratavam as cenas cotidianas, entendidos a partir de então como expressão das formas de vida do povo de uma nação, é a prova dessa transformação no campo da pintura nas primeiras décadas do século XIX. Fato que reverbera na imprensa e no reconhecimento de outros pintores cujas obras puderam ser incorporadas ao patrimônio nacional francês. O que não quer dizer que não houvessem tentativas de reimplantar uma nova hierarquização a partir do teor moral e instrutivo apresentados nas obras (RANCIÈRE, 2018, p. 45-46). De todo modo, é importante compreender que, nas obras resgatadas dos castelos feudais, aquilo que se desenvolvia não era um "realismo" antecipado, enquanto formulação estética, na medida em que aquelas eram cenas retiradas de outros quadros ou de conjuntos de cenas em que os mesmos personagens ou situações possuíam uma função específica. Neste sentido, o que importa neste primeiro momento de ruptura em relação à representação de temas que desafiam o ideal representativo clássico ou do gosto estabelecido naquele período, é a possibilidade de trazer ao campo das artes visuais não apenas a ampliação temática, mas uma igual liberdade em relação aos meios, às maneiras de configuração das cores, das tonalidades e dos traços: nesta direção, a abertura também começa a se desenhar de modo inverso, pela possibilidade de invenção de outros modos de revelar o tema, o que só virá à tona com o segundo momento de ruptura causado pela chegada da fotografia (RANCIÈRE, 2018, 47-52). Portanto, a mudança nos rumos das artes plásticas no encontro com as artes mecânicas não se resume unicamente ao aparecimento destas últimas.

A respeito deste período de nascimento da fotografia, no ensaio intitulado *Pequena história da fotografia*, o filósofo alemão Walter Benjamin (1987) chama a atenção para o fato de que no trabalho do fotógrafo David Octavius Hill, de meados do século XIX, são os rostos anônimos, já bastante comuns nas pinturas, que marcam o nascimento da fotografia como arte. Para Benjamin (1987, p. 93), as imagens de Hill revelam a novidade que a fotografia incorpora ao mundo das artes:

[...] na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”.

O que é isto que o preenchimento do quadro pelo pintor não consegue preservar e que a fotografia (e por extensão o cinema) consegue? A insistência que a exatidão da técnica fotográfica exige do observador que se depara com as fotografias de Hill, como resume o próprio Benjamin (1987, p. 94), advém da “necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem”. A vida da pescadora que tem sua imagem fixada na fotografia não pode ser reduzida à fotografia que dela se fez, ela escapa ao enquadramento posto que seu olhar, suas mãos ou postura resistem a serem reduzidos ao que é visto. No entanto, aquilo que é visto e foi fixado torna-se a própria evidência do momento em que a imagem é “expelida” pela materialidade do real. É neste lugar que, a partir da fotografia, a arte encontra um terreno comum com a não arte, como afirma Rancière (2018, p. 56), ou com as formas que produzem a vida mesma.

Na virada do século XIX para o século XX, os filmes deixam progressivamente a condição de técnicas de reprodução e difusão populares nas galerias das grandes cidades e passam a ser exibidos nos teatros, primeiramente como parte ou substitutos dos shows de variedades e depois como atração principal. Nos Estados Unidos, conforme Lewis Jacobs (1939, p. 8), a partir de 1903 a exibição de filmes torna-se uma prática comercial específica destinada ao entretenimento popular mas ainda ignorada pelo público especializado. Neste momento, por conta da dificuldade de deslocamento da câmera, já que esta era muito pesada, geralmente os filmes são feitos no meio da rua, sem composição de cena, mostrando pessoas caminhando, árvores, trens em movimento. Com o crescente desenvolvimento técnico surgem pequenas cenas que simulam lutas, ou mostram ações policiais, inaugurações de obras, notícias e pequenas esquetes. A figura central das cenas curtas de comédia eram sempre

a mulher ou o homem comum – o fazendeiro, o bombeiro, o policial, a doméstica, o pedreiro, o cozinheiro, o trabalhador rural, a solteirona. Estes personagens eram selecionados porque o público e os cineastas pertenciam, eles mesmos, a essa classe, e por conta do crescimento do interesse popular nas pessoas comuns (JACOBS, 1939, p.17 – tradução nossa).

Este primeiro cinema, composto por filmes de um ou dois minutos, se desdobra sobre o próprio meio cultural no interior do qual nasce: “o paradigma cultural do espetáculo de cena do fim do século XIX, [...] o teatro de sombras, os esquetes de mágica, a feeria, o circo, o teatro de variedades, a pantomima, etc.” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 18).

Este cenário mostra, como as chamadas artes mecânicas – designação utilizada para a fotografia e o cinema, antes de alcançarem o estatuto de arte – primeiro precisaram adquirir certa visibilidade, um caráter institucionalizante e comercial que as deslocasse da condição de meras técnicas de reprodução e difusão. Por outro lado, o que também dá legitimidade e aproxima o ponto de inflexão das artes plásticas e da consolidação da fotografia e do cinema como práticas artísticas reconhecidas é a aparição das pessoas anônimas, do povo, tanto nas artes plásticas quanto na fotografia, bem como nas primeiras exposições públicas do cinema. O que estas “coincidências” terminam por revelar é

[...] antes de tudo, a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc). O sistema de representação definia, com os gêneros, as situações e formas de expressão que convinhão à baixeza ou à elevação do tema (RANCIÈRE, 2009, p. 47).

Todavia, este desacordo com a representação clássica, que neste momento entrava em crise no teatro e que, marca o nascimento do cinema e muitas das obras das primeiras décadas, termina por não persistir na arte das imagens em movimento como tendência dominante. O próprio cinema (e sua indústria, principalmente a hollywoodiana) foi fixando um modo de representação que, a um só tempo que o faz alcançar a "maturidade" de uma arte clássica nos anos de 1930, passa também a hierarquizar e definir formas de abordagem destes temas, fixando assim um *regime de visibilidade*, isto é, um modo pelo qual as coisas se dão a ver, com um funcionamento similar aos já citados *sistemas de representação* das artes mais antigas.

Segundo o teórico francês Jacques Aumont (2008, p. 27-28), este mergulho nas artes miméticas ocasionou, desde o cinema mudo até os primeiros anos do cinema sonoro, seja direta ou indiretamente - até o início dos anos 1930, certa

adaptação dos processos narrativos e visuais em torno da palavra. Mesmo a mímica estava reduzida a uma gramática implícita que atravessava os gêneros existentes. Neste começo, era necessário escolher entre falar e se mover. Quando o ator falava não se movia, e tornava-se então imprescindível que o dito fosse exteriorizado pelo sistema dos entretítulos. Quando não se falava, a linguagem deveria expressar-se por intermédio do corpo dos atores por meio da pantomima. Havia também filmes mudos, poucos, que se recusavam ao uso dos entretítulos e encontravam, à sua maneira, uma significação da imagem que abarcava corpo, voz e dicção aproveitando-se da longa prática teatral de perceber a conjunção de tais elementos, só que agora por meio da pose, postura e gestos dramáticos do corpo privado de fala.

Quando o cinema se torna sonoro, o diálogo (ou monólogo) se converterá então no elemento central, subordinando inclusive o posicionamento espacial dos atores no interior do quadro¹⁸, a depender, claro, do jogo dramático da encenação. Disto concluímos que este primeiro cinema, como afirma Jacques Aumont (2008, p. 32),

[...] em vez de seguir a sua tendência como arte da imagem em movimento, [...] veio fazer concorrência ao teatro no terreno deste e envolveu-se na busca de meios de transmissão do sentido que, direta ou indiretamente, se inserem no verbal. [...] A maioria dos filmes, mudos ou sonoros, claramente teatrais ou não, foram um gigantesco avatar do axioma do teatro burguês: no princípio foi a palavra (e depois dela, o texto, a literatura). Seja qual for a dicção, trata-se sempre de dizer: prioridade ao verbal.

Em relação ao ponto de vista, em seus primeiros anos o cinema fixou a perspectiva. Assim como no teatro, em que a ação era vista através da ideia de uma quarta parede invisível, no cinema cada plano¹⁹ era um quadro, como se o público espectador estivesse diante de uma caixa cênica, tal como o público do teatro. Assim como no palco italiano, os atores entram e saem pelas laterais, e se saem pela direita é preciso que entrem num outro cenário pela esquerda. Convenciona-se, deste modo, uma perspectiva frontal em que se busca uma representação em

18 O quadro compreende o conjunto de elementos que está presente na imagem: cenário, personagens, objetos. Estas partes podem mover-se ou modificar-se dentro dele, especialmente, como ele próprio pode ser alterado pelo plano, temporalmente, reenquadrando-o, causando assim mudanças na sua compreensão ou na forma como seus elementos são percebidos pelos espectadores. Ele também determina um extracampo, como uma continuidade sua ou como parte de um todo que o engloba.

19 O plano, diferentemente do quadro, possui o tempo como relevo ou perspectiva. Neste sentido, ele pode expressar uma mudança no conjunto dos elementos que vemos (quadro), por meio do plano fixo ou móvel, mas também está exprimindo uma mudança no todo que é constituído por estes conjuntos.

profundidade, característica que vai se transformando com a procura pela ampliação do espaço da cena e com o posicionamento da perspectiva a partir de outros pontos de vista que não apenas o frontal (AUMONT, 2008, p. 33-37).

Entretanto, diferentemente do teatro, em que os espectadores estão cada um observando a cena e os atores a partir de pontos de vista distintos, neste cinema, ainda refém de um único ponto de vista, precisa-se ter cuidado com o posicionamento dos personagens para que um não esteja à frente do outro em momentos cruciais, a não ser, como já mencionamos, que isto fosse importante para a encenação. Seguindo nesta direção, em seguida aparece o questionamento sobre como garantir que o interesse do espectador se manteria fixo em determinado ponto do quadro, ao longo da cena, diante daquilo que lhe era exposto? Aumont considera que é desta interpelação que surge a necessidade e a invenção da continuidade (*raccord*) entre um ponto de vista e outro, como reforço e persistência daquilo que o cineasta gostaria que fosse percebido pelo espectador. Este recurso, unido aos artifícios expressivos da montagem, que se tornaram mais decisivos no segundo cinema (1920-1940), fizeram com que a "condução" da trama fosse se mostrando cada vez mais precisa: "não nos podemos esquecer que vemos personagens que conversam (e se olham) do ponto de vista que foi escolhido pela e para a câmara" (AUMONT, 2008, p. 40, [grifo do autor]).

Quando Griffith, em 1908, a partir de um mesmo quadro, pede que movam a câmera para que esta fique mais próxima da ação, quebra-se a igualdade entre o quadro (teatral) e o plano (cinematográfico) (AUMONT, 2008, p. 41). No primeiro cinema, esta inovação na forma de pensar a representação é evidenciada já no roteiro, herança da literatura, em que o cineasta determina a configuração narrativa (alguns quadros, pontos de vista fixos) e o enredo, que é condensado devido à curta duração do filme. A estrutura do roteiro do filme mudo norte-americano já é aristotélica, preza pela causalidade das ações, pelo abandono de uma narrativa fragmentada em prol de uma ordenação dos acontecimentos, que a partir de uma problemática inicial, desenvolvem-se até o clímax, quando o desenlace, por consequência, surpreende e garante o efeito sobre o público.

Neste momento, já está estabelecido o modelo que se sobressai economicamente e que é aplicado em escala industrial, tanto à narrativa como à representação através de quadros. Tal método é reproduzido na composição do

roteiro, qualquer que seja a fonte a ser transformada em filme (literária, teatral ou poética):

encontrar no escrito o equivalente dos quadros que dele sairão [...]. Significa que, por natureza, as obras escritas não são filmáveis enquanto tais, porque contém passagens que não se podem adaptar ao cinema - tudo o que diz respeito aos estados de consciência de uma personagem, tudo que figura «entre linhas», em suma, tudo que é literatura (AUMONT, 2008, p. 45).

Não nos esqueçamos que estamos no primeiro cinema (1910-1920). No caso do cinema mudo, como havíamos comentado, a concepção hollywoodiana já carrega em si a convenção das narrativas de encadeamento lógico, em que aquilo que se vê é também explicado, seja por meio do corpo do ator seja pelos entretítulos, responsáveis pela articulação entre os acontecimentos. Mesmo no filme clássico americano, sonoro, a montagem era invisível, pois a divisão dos planos se destinava a fazer o espectador não notar que seguia os pontos de vista estabelecidos pelo diretor. A montagem servia sempre ao arranjo da ação ou ao deslocamento do foco dramático conquanto não fosse percebida.

Numa direção oposta, mas também correlata à história das artes miméticas, já em seu início o cinema incorporava tendências que procuram desafiar a compreensão aristotélica que se tornaria predominante. As vertentes "expressionista" e "simbolista", pensam a representação a partir da plástica da imagem, ao explorarem aquilo que não se reduz à imediaticidade da linguagem verbal, buscaram construir outros modos de expressividade e outras formas de relação entre os elementos visuais na produção de significação. Em *Metrópolis* (1927), do cineasta austríaco Fritz Lang, é possível perceber como a escola alemã intervém radicalmente sobre os cenários e a iluminação, tal como fizeram os encenadores no teatro, tomando-os componentes centrais para a expressão de aspectos ignorados pelas tendências que se estabeleceram em torno da verossimilhança clássica.

Em oposição à montagem "invisível" da chamada tendência "realista" do cinema mudo, fortemente influenciada pelo teatro dramático, está também o cinema soviético, que pensa a montagem através de elipses, comparações ou metáforas, já que "não mostravam o acontecimento: aludiam a ele" (BAZIN, 2018, p. 104). A significação, neste caso, deriva da sugestão advinda da relação entre as imagens e

não delas mesmas, como faz a chamada *montagem de atrações*²⁰, de Eisenstein. Os filmes do construtivismo russo tinham a missão de funcionar sobretudo como propaganda política e ideológica. Neles figuram coletividades, geralmente pertencentes à classe trabalhadora, público ao qual, em sua maioria, eram destinados os filmes soviéticos no contexto da Revolução Russa.

Neste sentido, tais tendências já ensaiam o rompimento que as artes mais antigas, como a pintura, o teatro e a literatura, já realizavam em seu campo, contra a lógica representativa, na medida em que promoviam a significação por meio de desvios do modelo clássico que se estabelecia no cinema estadunidense. Ao recusar a composição estética que se centraliza na concatenação lógica e sucessiva das ações por meio de uma montagem narrativa, o simbolismo e o expressionismo prefiguram, de um modo indireto, como veremos adiante, o futuro do cinema.

Semelhante à separação entre o drama e a encenação, que começa a ganhar corpo no teatro a partir do fim do século XIX, neste segundo cinema o que se manifesta é o afrouxamento da correspondência entre roteiro e encenação. Começam a variar as maneiras de se pensar a encenação, a lógica cênica que até então respeitava o roteiro passa a ser questionada e a "emancipação" da *mise-en-scène*, que no campo teatral simbolizava a insuficiência expressiva do modelo clássico aristotélico e os desdobramentos futuros para o próprio teatro como um todo. No entanto, tais tendências sofrem um duro golpe quando, com o estabelecimento do cinema sonoro, ocorre a substancialização de um método específico de representação por parte da indústria do cinema na década de 1930-40 (AUMONT, 2008, p. 49).

Esta reviravolta dá-se na tentativa de imposição, levada a cabo pela indústria cinematográfica estadunidense, de uma relação de identificação entre roteiro e encenação por meio da *decupagem*²¹. Não obstante, à revelia dessa adaptação do

20 Podemos pensá-la como uma montagem que propõe a significação por meio do choque ou da atração entre imagens, geralmente de acontecimentos distintos, recusando o discurso ou encadeamento de imagens pertencentes a um mesmo acontecimento, como podemos ver em *O encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein - em que a imagem da sopa fervendo seguida da imagem do intenso trabalho dos marinheiros remete à iminência da revolta diante das condições a que estes estão submetidos - assim como em *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov - em que o plano de uma mulher esfregando os olhos ao acordar entra em contraste com o de uma janela de venezianas fechadas e depois abertas, seguida de uma imagem do ajuste das lentes de uma câmera.

21 É a uma técnica que fragmenta a continuidade de planos e sequências, e que ao menos no cinema narrativo, em geral diz respeito a uma determinada unidade de lugar, de tempo e de ação, ordenação esta que por sua vez ganha contorno final na montagem do filme.

cinema a uma lógica de produção em larga escala, grande parte dos cineastas terminava por modificar a decupagem de acordo com as necessidades da encenação, tornando o procedimento uma espécie de prévia daquilo a ser encenado.

É justamente na invenção desta técnica que se assentam os fundamentos da forma dramática ou analítica assumida pela indústria cinematográfica no fim da década de 1930. Tais convenções se caracterizam pela 1) verossimilhança do espaço e posicionamento específico do personagem em relação ao cenário, sobre os quais 2) os efeitos dos pontos de vista propostos pela técnica possuem sempre uma intenção dramática ou psicológica (BAZIN, 2008, p. 112).

Estes fundamentos instituem uma das maiores diferenças entre o teatro e o cinema, pois, em parte, é por conta da decupagem que se passa a pensar e decidir antecipadamente onde a câmera será posicionada e por quanto tempo. Até este momento, ao imitar o teatro, o cinema permanecia preso à perspectiva do palco italiano, com o ponto de vista sempre posicionado de frente para o lugar das ações, reduzindo o plano a uma única perspectiva e à duração da cena teatral.

Neste sentido, ao abandonar algumas convenções tomadas de empréstimo ao teatro, como a entrada e saída de cena, o que sugere a existência dos bastidores, o cinema segue respeitando a centralidade das ações, mas passa a observá-las a partir de uma maior distribuição de perspectivas. Desde esse momento, a tarefa do diretor se volta para a articulação coerente "dos pontos de vista e a sua variedade, a continuidade do olhar e a sua expressividade" (AUMONT, p. 52), tendo como objetivo uma composição mais próxima do roteiro.

3.1 O SEGUNDO CINEMA: A MODERNIDADE CINEMATOGRAFICA

O que se percebe, após o nascimento do segundo cinema (cinema sonoro), anterior à Segunda Guerra, é que as produções do chamado *cinema dramático ou analítico*, que tem seus expoentes em Hollywood e na França, dão testemunho de "uma arte que visivelmente alcançou o equilíbrio e a maturidade", são filmes que atestam a ascensão à "plenitude de uma arte 'clássica'" (BAZIN, 2018, p. 109). Este juízo se deve ao fato de que as produções dos anos 1930-40 conseguem

estabelecer gêneros com regras bem definidas (o filme policial, o drama psicológico ou de costumes, o filme fantástico ou de terror, o western, etc.), bem como estilos de fotografia e decupagem correspondentes a cada tema.

Em decorrência disso, as novas convenções associadas à decupagem analítica, caracterizada pela técnica do *campo/contracampo*²², à medida que se estabelecem, passam a invisibilizar várias das técnicas empregadas pelo cinema mudo, tais como a superposição, o *close*, a relação simbólica entre as imagens, o expressionismo dos cenários e da iluminação, entre outras.

Ao fixar um modo de representação, mesmo que adaptado a diferentes gêneros, o cinema - tal como o drama de tradição aristotélica havia se estabelecido em relação ao teatro -, hierarquiza modos de representar, fazendo com que, inevitavelmente, aquilo que está "invisibilizado", tanto em termos temáticos, como formais - já que apesar da imposição da indústria não existe um "livro de regras" impedindo mudanças - volte em algum momento sobre si próprio desestabilizando o que havia se tornado convencional.

Isto vai se dar, num primeiro momento e de maneira marcante, quando a *profundidade de campo* regressa com notoriedade no filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles, suprimindo a montagem que promove o confronto entre atores posicionados diante da câmera (*campo/contracampo*), em nome da predominância da extensão do espaço dramático e da conseqüente dilatação temporal do plano. Há nesta mudança uma grande diferença quando na representação dramática um acontecimento é analisado por fragmentos (montagem/decupagem analítica) ou em sua inteireza (*profundidade de campo*): o tempo estendido de um plano nos permite observá-lo de maneira mais pormenorizada, diferentemente do que acontece quando a situação é exposta de modo fragmentado.

Em *Cidadão Kane*, há como um prólogo que se apresenta enquanto compilação, uma espécie de filme-noticiário que trata de resumir a vida de Charles Foster Kane, o recém falecido dono de um dos mais influentes jornais no país. Todavia, para o produtor o pequeno filme sobre a vida de Kane não parece suficiente, era preciso ir mais a fundo na vida daquele homem, falar com os que o

²² Técnica que na montagem invisível do cinema clássico estrutura a verossimilhança: produz a sensação de continuidade visual e de contigüidade espacial entre imagens, personagens ou espaços que estão, na verdade, separados.

amaram e odiaram. Para tanto, um de seus repórteres é enviado para investigar duas questões que, no fundo, eram as mesmas: quem foi realmente Kane e qual era o significado das últimas palavras que dissera.

A primeira parada é numa decadente e sombria casa de espetáculos. O salão é pouco iluminado. Ali, as sombras dos presentes parecem mais expressivas que seus rostos. As paredes adornadas com quadros que retratam paisagens desérticas, assim como o vazio do salão em que as personagens se encontram, remetem a um lugar esvaziado de vida durante o dia. Não é apenas o semblante ou o diálogo entre os personagens que constrói sentido; a iluminação e o cenário dão conta da decadência do lugar e ajudam a compor o perfil da personagem que se revela. Sentada numa mesa está Susan, a cantora, ex-esposa de Kane.

Esta é a premissa do filme: tentar dar conta de toda uma vida. É nessa busca labiríntica que Welles constrói um enredo que recorre a um novo modo de configuração das formas já disponíveis. Em primeiro lugar, abandona relativamente a cronologia, retorna à infância de Kane, mas volta em seguida ao presente da narrativa quando este já está morto. Se estabelece no presente de uma lembrança e ali permanece por algum tempo a depender da importância do fato para a compreensão que se articula ao longo da obra. E assim o filme segue costurando retalhos da vida do personagem que lhe dá título.

No segundo momento da busca, o repórter examina os arquivos de umas das pessoas envolvidas na negociação entre a mãe de Kane e o banco que explorará a mina descoberta na propriedade de seus pais. A cena é emblemática, pois o drama se revela num único plano: enquanto Charles Kane, ainda criança, brinca do lado de fora da casa, a mãe e o pai, na parte interior, discutem sobre os termos do contrato firmado com o banco para entregar a guarda do garoto a um de seus representantes. Nesta cena, o plano inicia do lado de fora da casa, enquadrando o garoto, e vai recuando até dentro da casa, quando enquadra tanto os pais e o representante, quanto o garoto, que segue brincando e gritando do lado de fora. O plano segue assim durante toda a negociação, até que a mãe vai à janela que o pai havia fechado e abre-a, gritando por Charles. Corte. Estrutura-se, desse modo, o contraste entre a ingenuidade do garoto, que brinca prestes a ser separado da família, e a negociação em torno do seu futuro financeiro e o de seus pais. Tudo isso, em um único plano.



Figura 1: Cidadão Kane

Nesta cena, a decupagem em profundidade constrói em um só plano a tensão dramática entre polos distintos sem conduzir didaticamente a elaboração de sentidos, como era de praxe no uso da decupagem analítica. A profundidade de campo unida ao enquadramento, aquilo que se recorta do que pode-se mostrar, exige do espectador uma atenção mais ativa que no cinema clássico. Por intermédio dela o cinema narrativo retoma a ambivalência advinda da correlação entre atores e elementos cênicos, entre primeiro plano e plano de fundo, tal como na cena mencionada. Não como norma, obviamente, mas como maneira pela qual a questão pode ser tratada esteticamente, enquanto a montagem analítica impunha, *a priori*, uma unidade de sentido ao acontecimento dramático (BAZIN, 2018, p.116-117).

Tais escolhas advêm em grande medida, como se nota, do que se quer fazer ver. Neste sentido, o cinema de Welles mostra que para dar conta de uma vida, com tudo que nela há de ambíguo e inexato, ou de determinados assuntos e acontecimentos, se faz necessário articular a forma cinematográfica de uma outra maneira, retomando, inclusive, elementos expressivos que a própria tradição já dispunha e que haviam sido rechaçados pela lógica representativa da indústria até ali. O acontecimento decisivo, fragmenta-se, cada parte passa a conter algo de crucial, condição que desmantela ou faz desviar a totalidade aristotélica.

O gesto iconoclasta de Orson Welles não se dá apenas no modo como ele reintroduz a profundidade de campo como possibilidade do espaço dramático, pois, não é que ele recuse a decupagem analítica, ele a invoca entre os "planos-sequência" (planos de duração mais longa) para lhe inculcar tanto as mesmas, quanto novas possibilidades de significação. Como no caso da retomada da montagem de atrações ou simbólica. Em *Cidadão Kane*, a superposição de imagens também retorna do ostracismo para fazer pensar o "realismo temporal de um cinema sem montagem" (BAZIN, 2018, p. 118). Ao dismantelar as convenções formais que, de certo modo, ordenam como determinados temas devem ser abordados, este gesto faz desmoronar também os próprios gêneros e as relações hierárquicas entre técnicas de composição e temáticas a elas correspondentes, tal como ocorreu nos demais "campos artísticos" ao longo do século XX - a liberdade técnica permite a abordagem dos mais diversos temas.

Este intento de invenção de um novo modo de representação faz nascer, sobretudo, a percepção das limitações autoimpostas até ali pelo próprio cinema e seu *modus operandi* industrial. O que aparenta tomar forma, com o cinema de Welles e de outras tendências da época, como os neorrealistas, é o fato de que toda tentativa rigorosa de exploração de um tema – daí a ironia de Rancière quando diz que os temas é que fazem do cinema uma arte – ou acontecimento encaminha a uma necessária reformulação dos próprios meios de empreendê-la, não havendo portanto uma forma fixa de construção dramática no cinema.

A crítica de Bazin se direciona ao "realismo relativo", na medida em que concebe o tempo abstrato do cinema clássico como ilusionismo narrativo, visto que a perfeita correspondência entre os assuntos tratados e a forma de representação, segundo ele, provoca uma "limitação congênita" que, por isso mesmo, não é percebida nos filmes. Esta restrição apontada por Bazin, nada mais é que o esgotamento da fórmula verossimilhante que predominava à época.

O que se encena, finalmente, na arte cinematográfica, é a sua entrada no *regime estético* das artes, à medida que as convenções, outrora fixadas, passam então à condição de meios disponíveis:

[...] no tempo do cinema mudo, a montagem evocava o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem descrevia; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor escreve diretamente em cinema. A imagem - sua estrutura plástica, sua organização no tempo -, apoiando-se em um maior realismo,

dispõe assim de muito mais meios para redirecionar e modificar de dentro a realidade. O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista (BAZIN, 2018, p. 120).

De todo modo, é notável como ao longo do seu famoso ensaio *A evolução da linguagem cinematográfica*, Bazin, ao mesmo tempo, impõe ao cinema uma missão de busca permanente pelo que ele insiste em chamar de realismo – visto ser a tendência que enxerga com proeminência no período pós-guerra e que ele percebe como a virada da duração realista do tempo em contraponto ao tempo abstrato do ilusionismo narrativo da decupagem clássica. O que é problemático, visto que a partir dos anos 1940, há uma ruptura com o modelo clássico, com o cinema narrativo sendo atravessado pela lógica estética. O que significa que, mesmo que a indústria siga muito menos permeável a mudanças, as formas cinematográficas deixam de estar submetidas a qualquer ideal de representação, inclusive o que quer que se entenda como realismo. Por isso, ao longo das últimas décadas, mesmo com o arrefecimento das vanguardas a partir dos anos 1970, vimos o surgimento de vários movimentos e correntes estéticas em diversos países numa espécie de contração interna e externa - no sentido daquilo que tange a relação do cinema com a sua própria tradição e com as tradições artísticas de campos mais antigos (teatro, poesia, pintura, arquitetura, música, etc.) - tais como a *Nouvelle Vague* ou o *Cinema Novo*. Neste sentido, o chamado “cinema de autor”, também se mostra como sintoma desta constante invenção e ampliação de formas cinematográficas.

Depois de se desvencilhar dos limites impostos pelo regime normativo-industrial das formas – que segue existindo, se repetindo e se impondo à exaustão - como o fizeram as demais artes através da modernidade, o cineasta finalmente alcança uma condição de "igualdade" diante do romancista e do dramaturgo modernos – que desde o século anterior já haviam iniciado o processo de ruptura com as regras clássicas, a classificação por gêneros e a hierarquização temática.

Neste sentido, Jacques Aumont (2008) afirma que é por meio do gesto da *mise en scène*, isto é, da desobrigação com o método clássico e do livre manuseio dos meios e elementos técnicos do cinema em relação às necessidades do que se quer abordar, dizer e fazer ver, que o diretor "escreve em cinema". Por conseguinte, a pergunta pelo realismo, esta pressuposição de um lugar de observação separado e que não interfere sobre aquilo que observa, já não faz sentido à arte cinematográfica. Mesmo os chamados documentários já não se interessam por

"desvendar o real" a partir de uma mirada universalista, pelo contrário, desde o primeiro momento se colocam a partir de um ponto de vista específico que ao observar já se revela como intervenção, lugar a partir do qual se atribui sentido àquilo que toma-se como tema.

3.2 A POLÍTICA DA ULTRAENCENAÇÃO

Assim como no teatro a partir do fim do séc. XIX surgem práticas teatrais que desafiam a totalidade dramática e sua noção de unidade de tempo, ação e lugar no intento de uma busca pela expressividade daquilo que se poderia arrancar enquanto possibilidades semânticas dos elementos cênicos e de sua decomposição, no cinema também não é diferente. Tal como no teatro não se supera o drama, que, no entanto perde sua condição de organizador privilegiado da forma estética, não há no cinema a superação da *mise-en-scène* enquanto forma de dramaturgia fílmica, mas o seu desdobramento em inclinações distintas. São linhas estéticas que muito devem às vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX, mas que somente tornam-se operativas quando pensadas não apenas em suas dimensões expressivas mas, sobretudo, narrativas - destino também concedido pela consolidação do cinema hegemônico estadunidense.

Segundo o crítico e teórico Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013, p. 88-91), as experiências que ganham força a partir da década de 1960, de modo geral, vão por dois caminhos distintos: ou valoriza-se sobremaneira a *mise en scène*, o que se reflete em filmes nos quais se percebe uma consciência explícita do exercício da encenação, ou rejeita-se o excesso de elaboração da cena em favor do acaso e do olhar mais imediato sobre as coisas. Existindo, obviamente, maneiras de encenar que se equilibram entre estas duas noções.

No que diz respeito à primeira linha de pensamento cinematográfico, aquela que aqui nos interessa, em um dado momento ela dá origem a uma tendência de filmes "ultraencenados", produções de cineastas conscientes de que "chegaram depois - depois tanto de uma era clássica marcada por grandes mestres quanto de uma fase moderna de experimentação e invenção formal -, eles já não podem produzir uma *mise en scène* inocente e espontânea" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 89).

Esta percepção de que ter chegado após um conjunto de transformações, de possuir uma tradição com a qual se dialoga e se rompe, a depender do que se quer fazer, transparece não apenas no modo como tais filmes são encenados, como se fossem respostas ao "esgotamento das formas", mas também na maneira como se relacionam com o passado, seja o da tradição cinematográfica, seja o da história, da cultura, ou aquele das memórias pessoais dos próprios cineastas.

Dentro desta linha de pensamento do cinema se encontra parte da obra do cineasta português Manoel de Oliveira. Não ousamos aqui ser definitivos sobre a carreira do longevo cineasta, visto que este possui uma trajetória surpreendentemente longa. Ele começa a filmar em 1931 e lança seu último trabalho em 2014. A sua vasta produção, que se intensifica a partir de meados dos anos 1980, quando Oliveira passa a filmar ao menos uma obra por ano, é marcada por dois momentos, como ele próprio assume. Um primeiro evidenciado pelo seu caráter mais documental, em que procura filmar o povo, preservando seus gestos e sua maneira de falar, e um segundo período notadamente ficcional em que se dedica à destrinchar o pensamento da classe burguesa. Este segundo momento, ao menos em seu início, se caracteriza pela expressividade cenográfica e explícita simulação, aspectos predominantes nos filmes em que se apoia essencialmente em obras literárias ou teatrais, absorvendo destas a linguagem e os gestos codificados.

Alguns críticos consideram a *re-criação* que faz do *teatro filmado* aquilo que distingue a forma de expressão de Manoel de Oliveira, estilo que se consolida nas obras de sua famosa *tetralogia dos Amores Frustrados*²³, trabalhos centrados fortemente na palavra e que tratam do aspecto decadente da burguesia, seja a de séculos atrás ou aquela de meados do século XX. Decadência encarnada por personagens que ao ignorarem ou transgredirem as normas sociais, terminam por revelar o contrário, a sua obediência e submissão profunda, até a morte ou a loucura, àquilo que apenas em aparência foi objeto de um rompimento. Uma espécie de apresentação irônica, visto o encerramento sufocante deste mundo sobre si mesmo, do poder de coerção dos valores e do conjunto de relações que estrutura o modo de vida da pequena ou alta burguesia representadas nestas obras.

²³ Composta pelos filmes: *O Passado e o Presente* (1971), *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *Amor de Perdição* (1979) e *Francisca* (1981).

No filme *Francisca* (1981), baseado no romance histórico *Fanny Owen* (1979), da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís, situado em meados do século XIX, temos a história do burguês e boêmio José Augusto e da jovem inglesa Fanny Owen. O enredo gira em torno da paixão fatalista que José Augusto nutre por Fanny, marcada profundamente pela inveja que sentia de seu amigo, o escritor Camilo Castelo Branco. Esta inveja, ponto central do enredo, é projetada pela neurose burguesa que atravessa principalmente o discurso masculino, como uma necessidade de falar e interpretar criticamente cada ação e omissão, enquanto a agilidade e erudição do discurso esconde a inércia dos privilégios sociais e de gênero. Apesar da aparência contestatória dos discursos dos personagens masculinos, cai-se sempre na mesmice da vigilância social que se mistura a uma castidade romântica e a um desejo mórbido e abstrato de liberdade. Condição que, por consequência, se traduz numa relação conjugal artificial e infeliz, que culmina com a morte trágica de Fanny e, depois, do próprio José Augusto.

Apesar do enredo aparentemente comum, Manoel de Oliveira constrói um filme em que o ritmo é dado pelo contraste entre a predominância de diálogos com tendência monológica e a poucas ações, gestos esparsos e intertítulos que ligam os acontecimentos temporalmente. A posição dos móveis, a organização do cenário e da ação, assim como os atores, estão sempre posicionados para a câmera, tal como no primeiro cinema. Estes últimos possuem um olhar que a maior parte do tempo não se dirige aos outros, como se a expressão meticulosa do pensamento fosse mais importante, inclusive, que qualquer ação ou reação. Há também um certo procedimento metaficcional que se reitera em certos momentos do filme. Este procedimento consiste na repetição de pequenos momentos dramáticos a partir de um outro ponto de vista igualmente fixo, como se com estas reprises Oliveira buscasse ironizar, através do uso da variação dos pontos de vista, a decupagem clássica e analítica do cinema comercial, enquanto recria a mesma cena de uma outra perspectiva, igualmente fixa.

Ao ignorar o aspecto psicológico dos personagens, aos quais só temos acesso por meio de seu discurso, a *ultraencenação* de Oliveira faz com que mergulhemos numa prosa densa e circular, que em função disso termina por ampliar o poder de expressão das posturas comedidas e da quase ausência de ações, fazendo com que os momentos nos quais a câmera se move, ou em que há um

sobressalto dos personagens, tornem-se cenas de grande intensidade e significação. É emblemática a cena de fuga dos amantes, quando José Augusto e Fanny decidem casar-se. Em vez de apressados e eufóricos, estes fogem calmos, caminhando, numa total apatia e falta de afetuosidade. A música sombria e a desorientação dos personagens, que vagam pelo bosque, parecem simbolizar aquilo que se confirmará mais tarde: o falso rompimento das normas sociais acaba por conduzi-los a uma posição ainda mais convencional, visto que continuam atravessados pelas forças dos mesmos valores de outrora, daí o seu destino trágico.

Em contraponto, nas raras vezes em que pessoas da classe trabalhadora ganham evidência no filme, estas aparentam estar carregadas de afeto e de interesse naquilo que fazem, seja os homens que tocam e dançam quando avistados por José Augusto e Camilo, que estes em seguida tomam como bêbados, seja a moça que trabalha na casa de José Augusto, e que, ao se aproximar na tentativa de observar o que ele estava lendo, é repreendida para que não se aproxime, pois para o patrão ela cheira mal.

No que tange à relação explícita entre teatro e cinema nos filmes de Oliveira, como mencionamos, sobressai-se uma espécie de retorno a certas técnicas da fase inicial do cinema. Os filmes do cineasta português buscam a todo custo evitar a gramática do cinema narrativo-representativo, recusando a decupagem analítica, o *raccord* (continuidade), a representação naturalista dos atores, o movimento acentuado da câmera, o uso do plano e contraplano, numa tentativa de reduzir ao mínimo aquilo que o próprio Oliveira chama de "subjetividade do diretor", que em sua opinião estaria ligada a uma condução excessiva da trama.

O que Oliveira investiga com seu *teatro filmado*, segundo ele próprio²⁴, é o teatral como efeito: faz operar no cinema o mesmo distanciamento da separação que percebe no teatro tradicional entre palco e plateia. Com a predominância de planos fixos de longa duração e o abandono da decupagem de múltiplas perspectivas, o que se verifica é o domínio do ponto de vista único em cada plano, que em conjunto com a cenografia que explicita o artifício, separa e obstrui a imersão. É diante dessa distância que o espectador precisa construir o seu próprio caminho de aproximação daquilo que vê. Sobre estas escolhas, Oliveira afirma:

²⁴ Boa parte do que aqui comento advém da entrevista que Manoel de Oliveira concede a João Bénard da Costa, Manuel S. Fonseca, José Manuel Costa, João Lopes e António-Pedro Vasconcelos em 1981.

Por outro lado, o cinema está esgotado por seu espelhamento... O espelhamento é uma repetição. Com o espelhamento fazes em diferentes ângulos; multiplica-se uma cena mas não se ultrapassa aquilo que é dado por uma cena teatral. Com o espelhamento é como se houvessem 20 espelhos que tomassem uma outra forma, outros aspectos, espelhos prismáticos, vistos a partir de diferentes ângulos.

[...]

Em alguns filmes de ação com certos efeitos, isso se faz, mas é uma espécie de virtuosismo técnico. Meramente técnico. Em outros filmes como os que tento fazer agora, que são filmes muito intimistas e que requerem a reflexão do próprio espectador sobre aquilo que vê e escuta, é preciso estar tranquilo.

[...]

O Cinema está bastante exausto. Todos os processos, todas as virtuosidades técnicas estão cansadas. Pensei nisso ao fazer Amor de Perdição e cheguei a conclusão de que tinha que regressar aos tempos primordiais. Esquecer tudo, voltar ao princípio, como se fosse o primeiro cinema (o primeiro cinema era mais puro) (OLIVEIRA, 1981, n.p., tradução nossa).

O cineasta português defende que a sua forma de composição cinematográfica se coloca frontalmente contra o modelo de absorção do espectador empregado pelos filmes estruturados a partir da forma fixada pelo cinema narrativo-representativo, em que o espectador parece estar em meio ao que vê e escuta, completamente centrado no pensamento lógico-causal da forma narrativa. Oliveira, por sua vez, reestabelece um cinema da palavra, a qual, em correlação com a materialidade dos corpos e objetos, opera a transposição da concretude presentificante do teatro para a fantasmagoria imaterial do cinema numa composição que põe em questão, ao mesmo tempo, a virtuosa hipocrisia do discurso burguês, sensível apenas em aparência e as convenções apaziguadoras da linguagem cinematográfica dominante. É enquanto articuladora do concreto e do simbólico que a literatura encontra seu papel no cinema de Oliveira: o que se filma não é o intento de transpor palavras em imagens, como confirma o artifício, o importante em seus filmes é "a resistência do material dramático das palavras" (como afirma Oliveira Jr. a respeito dos filmes de Straub e Huillet, também próximos de Manoel de Oliveira) - aquilo que nelas resiste e que, atravessado pela artificialidade cenográfica, diz algo ao presente.

Numa entrevista que concede à Serge Daney, crítico francês da *Cahiers du Cinéma*, ao falar do caráter *histórico* do cinema que pratica, Manoel de Oliveira caracteriza a relação entre o material e o imaterial, entre o passado e o presente e entre o espaço e o tempo em seus filmes:

Sim, creio que o cinema trabalha com a vida de maneira muito concreta, enquanto que a literatura trabalha as coisas de maneira abstrata. Quando quero filmar um vaso, é necessário por um vaso diante da câmara, enquanto que na literatura digo "um vaso", é tudo.

[...]

Estou falando aqui do concreto, já que não é uma abstração, senão que, precisamente, essa concretude é a que nos leva ao tempo. É um vaso de tal século, ou é um vaso de hoje, ou é um vaso de ontem posto aqui hoje, sobre uma mesa que está aqui agora... É um jogo por sua vez complicado e concreto. Talvez o vaso seja do século XVII, mas se o utilizamos hoje, já não é o mesmo... É isso o que chamo de *histórico* no cinema. E isso não tem nada a ver com o realismo. Alguém reprovou-me: "Fazes filmes de época, com figurino, cenografia; és muito realista!". Não, não é realista, é histórico! Porque, precisamente, se conhecemos os objetos ou a roupa de uma época, não sabemos nada, por outro lado, sobre os gestos, as posturas, a maneira de falar das pessoas dessa época (OLIVEIRA, 1991, n.p., tradução nossa).

Para o cineasta português, portanto, é a concretude daquilo que se filma, visto que é necessário ter filmado algo concreto para que o filme exista, que põe em marcha o tempo, histórico e cronológico, ao qual os objetos, a cenografia, o figurino e a palavra dão consistência, seja no sentido da duração, seja no sentido histórico. Ao contrário da literatura, o cinema parte da materialidade para o jogo com o seu duplo imaterial.

Neste sentido, quando seus filmes se estabelecem no passado, e ao mesmo tempo o representam enquanto artifício, como simulação explícita, explica Serge Daney (1991, n.p., tradução nossa): "não é a história que se encara, senão um certo 'efeito do passado' que não proíbe de pensar que os trajes estejam também feitos (e, provavelmente, sobretudo) para disfarçar-se". É precisamente pelo ato de disfarçar o presente naquilo que se conhece do passado, na pista dada pela intencionalidade do artifício e pela conjugação entre a dicção literária e a expressividade cenográfica, que se revelam imprecisos os limites e a zona de atuação do passado sobre o presente.

Por outro lado, é justamente na "implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte", como indica a figuração do efeito teatral no cinema, que se viabiliza a elaboração de uma linguagem do comum (GARRAMUÑO, 2014, p. 21-22). É este o caso das duas obras investigadas neste nosso estudo, *Hysteria* e *A vingança de uma mulher*, escritas em linguagens em que a porosidade entre as práticas artísticas e a aparição material do histórico produz uma contiguidade sensível entre este e a ficção, não para negar a distinção entre eles, mas para

propiciar uma espécie de deslocamento, de "intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem" (GARRAMUÑO, 2014, p. 22).

A consciência diante da tradição das formas cinematográficas, mas também teatrais e literárias, faz do cinema de Manoel Oliveira espaço de encontros e de partilha de outros modos de dizer, de mostrar e de pensar o mundo material em relação a um abstrato que cada filme compõe. A escolha pela ultraencenação não propõe um jogo simples ao espectador, pelo contrário, exige uma aprendizagem de um outro código. Todavia, mostra-se, sobretudo, como maneira de provocar uma participação ativa e reflexiva, através da mais explícita separação.

Por esta razão podemos afirmar que a ultraencenação do cinema de Manoel de Oliveira estabelece a sua própria política. O semblante sem expressão dos personagens burgueses, a monotonia de seus discursos neuróticos consonantes com o plano fixo e os enquadramentos fechados, em contraste com a coletividade, a afetuosidade e o interesse vital da representação que se faz no filme do povo subalterno. São modos de cartografia dos grandes movimentos internos quando estes exteriorizam-se, seja em questões de classe, seja nas de gênero, dando conta das maneiras pelas quais as estruturas de poder acionam as subjetividades na ficção. Mesmo quando Oliveira retira todo o movimento e expressão dos personagens, sob a superfície dos - em aparência - mais revolucionários sentimentos estruturados sob a forma do discurso, subjazem os grandes deslocamentos tectônicos das coerções morais, de gênero e de classe. É por não ser militante que o cinema de Oliveira é político. Põe em jogo as contradições que assolam e estruturam o mundo burguês a partir daqueles indivíduos que se percebem, e estruturam seu mundo, a partir do ponto de vista de uma subjetividade supostamente universal: a do homem, branco, cidadão, esclarecido, católico e burguês.

É por isso que este é também um ato de expropriação do lugar hegemônico concedido a determinadas formas de fazer cinema e, conseqüentemente, de organização estética do comum. Assim sendo, de certo modo, está também imerso na tradição que culmina, na contemporaneidade, em discussões sobre o protagonismo e visibilidade de questões que estiveram excluídas ou invisibilizadas ao longo da história; e, no sentido inverso, revoga a "excepcionalidade" daqueles que possuíram e possuem já há um longo tempo o poder de representar sob o

regime de exclusão do contraditório; por fim, convoca não apenas à invenção de novas formas de partilha das sensibilidades, mas permite que determinados questionamentos, até então formulados sob os desígnios da linguagem estética dominante, tomem parte na democracia estética ao pôr em cena um modo de partilha dos espaços, das vozes, das posturas e dos gestos que explicita as coerções e os paradoxos de uma sociedade.

CAPÍTULO 4 – O PRESENTE DO PASSADO EM *A VINGANÇA DE UMA MULHER*

Podemos dizer que este trabalho de aproximação entre o passado e presente, também aparece como tema central na obra de uma cineasta portuguesa contemporânea: Rita Azevedo Gomes. Lisboa nascida em 1952, Rita estuda Belas Artes, não termina o curso, mas torna-se professora de Artes Visuais por um ano em São Bartolomeu de Messines. Em seguida, regressa a Lisboa e desde os anos 1970 trabalha em diversos campos: cinema, teatro, óperas, shows e artes gráficas. Nos anos 1980, participa como figurinista no já citado *Francisca* (1981), de Manoel de Oliveira, além de atuar na produção de *O Rei das Rosas* (1986), do alemão Werner Schröeter. Estreia como cineasta com *O Som da Terra a Tremer* (1990). De sua filmografia destacamos também *Frágil Como o Mundo*, de 2001.

O filme *A vingança de uma mulher* (2012), nosso objeto de análise aqui, é uma adaptação do conto homônimo, escrito em 1874, pelo francês Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly. Como discutiremos, tal obra também se alinha – e aqui atentamos para a influência do legado de Oliveira sobre ela – a certa tendência no cinema que se mostra consciente de sua tradição, mas que procura reinventar a sua prática por meio de uma relação distinta com o passado, propondo um outro vínculo com o público espectador.

Sobre isto e também a respeito das dificuldades de produção, a cineasta afirma, em entrevista, que devido a questões financeiras, foram necessários 15 anos para conseguir realizar a produção deste seu filme em estúdio. Após muitas idas e vindas, segundo ela, a sua ideia era a de simular o século XIX de maneira que fosse possível trazer o texto à nossa época, já que percebia nele elementos que o relacionavam ao nosso tempo. Ela ainda comenta que o filme se trata de "uma representação de época e não [de] um filme de época: é uma máscara" (GOMES, 2015, p. 25).

Inicialmente, esta obra que aqui analisamos, apresenta-nos o personagem Roberto de Tressignies, um *dândi*, que leva a vida entre os prazeres intelectuais e a luxúria. Até que uma certa noite, após sair impaciente de um sarau acompanhado de um amigo, os dois decidem ir a uma taverna numa área pouco nobre da cidade. Lá, Roberto se interessa por uma prostituta e a segue até sua casa. Neste encontro, do

qual ele sai profundamente comovido, o protagonismo da trama temporariamente se inverte. A prostituta, ao revelar que se chama Sanzia, surpreende Roberto que a reconhece como sendo a Duquesa de Sierra Leone, a esposa de um dos homens mais ricos da nobreza espanhola. Esta, por sua vez, conta-lhe a trágica história de seu infeliz matrimônio, que culmina com o assassinato de seu amante por seu marido. Em seu discurso, ela rememora o passado com certo tom crítico, enquanto afirma a sua decisão de tornar-se prostituta como única escolha possível, relegando ao silêncio o personagem masculino que regressa ao centro da história apenas em seu último arco. Roberto sai do encontro profundamente abalado, mas retoma sua vida. Sanzia, que morre algum tempo depois, realiza sua vingança ao desonrar a imagem pública de seu marido, aquilo que lhe era mais caro.

Todavia, existem profundas diferenças entre o conto e o filme. No primeiro, há um narrador que a todo momento se posiciona diante do relato a partir de uma certa distância crítica e irônica, o que termina por revelar a sua visão em acordo com a moral da sociedade a qual pertence Roberto. Referimo-nos aqui a uma instância de enunciação que, assim como o personagem masculino do filme, também se expressa a partir da posição do *dândi*, figura central nas narrativas do escritor francês.

O dandismo toma a forma de um tipo singular, fruto de uma época de transição, “em que a democracia não é ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está enfraquecida e desvalorizada apenas parcialmente” (BAUDELAIRE, 2009, p.17). A sua máscara é a contradição que salta à vista em um ser que se constitui apenas pela aparência, “o dândi tem como finalidade constituir o ser público que ele quer representar: um homem superior [...] cuja existência é pura representação” (CALAÇA et al, 2012, p. 25). Esta figura, que aparece neste conto do século XIX como representante de valores em decadência, que se distancia cínica e criticamente do presente a partir de uma aparente superioridade moral mas que parece pressentir a sua própria desapareição, funciona como um espelho que, por sua mobilidade social e sensibilidade, costura os fluxos que atravessam seu tempo: a vida entre as ruínas dos valores aristocráticos, em decadência, no seio de uma burguesia ascendente (HUMPHREYS, 1999, p. 65-66).

Em *A vingança de uma mulher*, Roberto é justamente esta figura, admirada e reconhecida por sua inteligência, que ademais guarda aquilo que há de mais “nobre”

entre as tradições da elegância, do bom gosto, da alta política da aristocracia, do cultivo artístico e científico da burguesia (BALZAC et al, 2009, p. 42-44), que tem as fundações de suas estruturas trincadas pelas revelações que vem à tona pela vingança de Sanzia, duquesa e prostituta.

Para o narrador do conto, a singularidade da história que apresenta, reside justamente na dimensão da qual ela trata. O que se afigura como centro aqui já não está no âmbito da superfície das aparências e convenções sociais, mundo ao qual o dândi está perfeitamente adaptado. Em seu discurso, o narrador-autor adianta que a história irá tratar de acontecimentos que dizem respeito a uma outra ordem da existência, que residiria no campo das ideias, de uma vingança no âmbito das ideias, tamanha a força que estas possuem sobre a vida, o que se manifesta, numa espécie de “preâmbulo” do narrador:

Existe, dessa forma, para o romancista, todo um gênero de tragédia anônima a ser retirada dos delitos mais intelectuais do que físicos, que parecem crimes menores à superficialidade das velhas sociedades materialistas, porque não fazem correr sangue e o massacre só tem lugar na ordem dos sentimentos e dos costumes... (D'AUREVILY, 1971, p. 276)

O conto escrito em 1874, retomado 138 anos depois por Rita Azevedo Gomes, refere-se à vingança que a personagem põe em marcha contra a honra de seu marido, um rico e conhecido duque espanhol. Revide que se realiza através de seu próprio corpo quando Sanzia torna-se prostituta. A questão é que, para o narrador do conto, o que distingue esta tragédia anônima das demais é o seu caráter, em aparência, menor, o qual toma a forma de um “assassinato simbólico”, executado pela personagem contra aquilo que ainda constrange e constrangeu seu corpo por toda uma vida, como deixa claro em seu discurso, tanto no conto como no filme. Morte da honra do marido, mas sobretudo também um ataque às estruturas que não a permitiram viver a vida que desejava.

O que o narrador-autor afirma sobre a temática a ser tratada no conto, é sintoma também de uma profunda mudança que se verifica no campo das artes a partir do fim do século XVIII, advinda das mudanças sociais e políticas, quando passa-se a conceber como artísticas as imagens, os objetos e as situações aparentemente banais ou vulgares em relação ao que se tinha como belo até então (RANCIÈRE, 2018, p. 10), transformando em assunto literário, repetimos, “todo um gênero de tragédia anônima” (D'AUREVILY, 1971, p. 276). É assim que tanto no

conto de Barbey d'Aurevily, como no filme de Rita Azevedo Gomes, há um rasgo na narrativa que separa esteticamente a fala de Sanzia e a distingue, seja da fina ironia zombeteira do narrador do conto, interrompida durante várias páginas pelo monólogo de tom testemunhal da personagem, seja do aparente protagonismo de Roberto no filme, suspenso a partir da aparição da Duquesa de Sierra Leone.

Quando reivindica esta visibilidade a determinadas questões, as quais a literatura deveria representar caso quisesse mesmo assumir a função de ser “expressão da sociedade”, o ideal apresentado pelo narrador, que faz as vezes de autor, todavia relega ao plano de fundo a questão da estrutura opressiva a que estavam submetidas as mulheres da época, observando tais questões ainda sob o prisma de certo exotismo, atravessado por um moralismo irônico. Tal aspecto, que aparece como virtualidade no texto do escritor do século XIX, é atualizado por Rita Azevedo Gomes em seu filme.

Aqui, voltamos à questão posta pela cineasta portuguesa, de que o seu filme seria uma máscara, o que certamente a aproxima daquilo que também faz pensar o cinema de Manoel de Oliveira, e talvez do próprio Barbey d'Aurevily quando este resolve debruçar-se sobre as tragédias anônimas: artistas que parecem interessados na representação por meio do deslocamento ou do desvio daquilo que aparentemente sempre esteve dado - seja como ideal de moral e beleza para uma determinada sociedade, seja como temática relevante, ou ainda como modo privilegiado de representação artística – em direção à aparição daquilo que não era nomeado e, por isso mesmo, tampouco era notado em meio ao que se representava.

4.1 OS MECANISMOS DA IMAGEM

A princípio, somos apresentados ao universo de Roberto. A vida que leva parece coincidir com aquilo que se esperaria de sua posição ante o seu círculo social, sensação acentuada pela interpretação do ator que busca incorporar o personagem. No entanto, salta à vista desde a primeira cena uma ambiguidade que perpassa todo o filme: estamos diante de um modo de fazer cinema que expõe o seu artifício. Já nos primeiros instantes do filme, vemos o narrador-personagem

buscando um casaco no camarim de um estúdio. Primeiro, com voz em *off*, ele apresenta e define Roberto como um dândi, um especialista na arte da simulação. Em seguida, já enquadrado de frente pelo plano, descreve o protagonista como um homem que já não se surpreende com nada. Ele então nos leva do camarim do estúdio até a coxia, onde o ator se prepara para entrar em cena. Em seguida, o narrador, que aparece apenas quatro vezes durante o filme, sem lhe dirigir a palavra, ajuda o ator a vestir o casaco que havia trazido, se retira e a ação começa propriamente.



Figura 2: A vingança de uma mulher

Na praça em que Roberto passeia na cena seguinte, a paisagem ao fundo é uma grande tela pintada, os pássaros são falsos apesar de ouvirmos seu canto. Os vasos das plantas são pinturas, o figurino procura ser fiel à época, assim como há uma busca pela atuação e dicção convincente dos atores. A encenação vai se construindo a partir desta ambivalência do ponto de vista, nunca estamos em terreno seguro, ou completamente imersos: o fio de verossimilhança dos discursos e da atuação a cada momento é atravessado pelo arremedo contundente do cenário. A imprecisão permanece, visto que há também momentos em que a locação é real. Pendemos entre a identificação articulada por planos fechados, que atenua o efeito do ambiente e o distanciamento reflexivo efetuado por planos mais abertos que enfraquecem o efeito de realidade.

Os planos operam sob um regime que começa quase estático, com enquadramentos fixos, provocando a sensação de um mesmo ponto de vista sobre

as coisas. Contudo, este padrão vai se tornando móvel e variado a partir do encontro de Roberto com Sanzia, quando daí em diante a câmera já se movimenta, apesar de serem movimentos cuidadosamente coreografados – há um momento em que a câmera sai de trás de Roberto para apresentar a visão de Sanzia enquanto os dois trocam olhares, por exemplo. Não há uma total recusa pelas convenções do cinema narrativo-representativo, a continuidade é usada, há também um discreto uso da profundidade de campo e do corte irracional, como no momento em que Sanzia é tomada por uma lembrança que dispara o descortinamento do passado sobre o presente, assim como também há o jogo com a iluminação, tal como se faz no teatro, e longos planos meticulosamente ensaiados. É um filme de *mise-en-scène* milimétrica, rigorosa, que procura afastar as técnicas do seu uso convencional (aquele da decupagem clássica) ao passo que as toma como meio potencializador para o que procura apresentar: seja retirando-as do ritmo de um tempo abstrato (o corte só acontece quando necessário para a trama ou por limitações técnicas), o que traz à cena um tempo estendido; seja quando estas afetam a narrativa pelo seu efeito singular, já que não são usadas de modo recorrente, como no caso do corte irracional (efeito simbólico que abre o tempo presente ao passado) ou da profundidade de campo (ao demarcar temporalidades distintas para o primeiro plano e para o plano de fundo).

4.2 O ESPELHO SOB O ARTIFÍCIO

Este gesto que num instante ressalta e noutro esconde a fragilidade suscitada pelo caráter artificial das imagens que constituem a encenação, ao tempo que intensifica a sensação de ora estarmos diante de uma representação de época e ora parecer tratar-se de um filme de época, também diferencia os tempos, concedendo presença ao tempo daquele que vê: o falso aumenta o contraste entre o tempo encenado e aquele do espectador. Ao nos revelar o ator diante de um espelho enquanto este se veste antes de entrar em cena, e, num outro momento, a atriz, sentada, lendo o seu texto no estúdio, para em seguida regressar ao espaço da encenação, o filme procura construir imagens que estão notadamente neste limiar entre o tempo do ator e o do espectador, e aquele do personagem e da encenação, mas também em tensão com o passado dos personagens e da própria trama que se

encena. Ou seja, vemos aqui uma espécie de jogo de espelhos em que ocorre a exposição do próprio processo de passagem do mundo “aparentemente” não encenado, histórico, filmado, para o mundo da *mise-en-scène*, manipulado, ficcional, que por sua vez reorganiza os elementos de que se apropria de modo a dar a ver uma outra lógica temporal, espacial, gestual, etc.

Esta percepção ganha certa consistência e densidade quando os personagens aparecem literalmente diante de espelhos, situação que ocorre em vários momentos do filme, como já mencionamos. Seja como adereço ou como superfície que serve de mergulho para o *plano*, os espelhos figuram da primeira à última cena. Segundo Michel Foucault (2001, p. 415), tais objetos geralmente funcionam como espaços de *heterotopia*, posto que nos refletem, lá, onde não estamos. Duas cenas no filme parecem revelar, de certo modo, o motivo desta aparição recorrente. A primeira cena, já no segundo arco da trama, ocorre no momento em que, por meio de um movimento progressivo de aproximação do plano, mergulhamos na imagem espelhada do quarto em que estão Roberto e Sanzia, instante em que a última está prestes a encerrar a explicação sobre os motivos de sua vingança. O que chama a atenção é que ambos parecem atuar em direção ao espelho. Ao nos retirar do mundo imediatamente filmado, diante da imersão do plano no reflexo da imagem espelhada do quarto, que por sua vez já nos havia sido apresentada como cena de estúdio, um artifício, o plano nos leva uma dimensão além: estamos na presença do puro espelhamento daquilo que por sua vez é já uma simulação. Mas qual não é a nossa surpresa quando, fixado o enquadramento no interior do espelho, em comparação à imagem da qual é reflexo, o plano presente se mostra tão consistente quanto a imagem original, não espelhada. Este assombroso efeito de semelhança propiciado pelo jogo com o espelho, faz lembrar o argumento de Platão contra as artes miméticas em que as condena por estarem três graus afastadas do mundo das ideias verdadeiras e pelo seu efeito nefasto sobre a divisão das tarefas a que cada um deveria resignar-se na *polis*. Ora, Rita Azevedo Gomes neutraliza a lógica da condenação platônica na medida em que a ficção deixa transparecer a sua condição de artifício – por intermédio da semelhança o plano de mergulho no espelho acentua a consciência do inverossímil da cena ao mesmo tempo que desvela a veracidade do tempo histórico por trás do artifício.

Diante disso, este gesto de sempre estar pondo em jogo a sua natureza fictícia, desde a imagem do ensaio da atriz, de sua entrada em cena, da interferência na iluminação, da fragilidade do espaço cênico até a sua dupla natureza revelada como imagem-espelho – impele a pensarmos a própria obra como espelho, não apenas por desviar-se do modo convencional de organização narrativa das imagens no cinema, o que expõe ao espectador o seu lugar, ao jogar com as suas expectativas, mas faz também pensar o mundo ficcional, em si, como um modo de pensamento e intervenção sobre aquele primeiro, o mundo histórico, do qual a ficção extrai a matéria com que trabalha e com o qual compartilha um terreno em comum: o tempo e materialidade filmada, como bem disse Manoel de Oliveira.

Esta concepção do cinema como forma de pensamento sobre si e sobre o real também ganha consistência numa outra cena, na qual Roberto, diante de um espelho, retira sua máscara de esgrima, imediatamente após uma breve aparição do narrador, em que este lê de um papel:

Do encontro com a duquesa Roberto não disse nem uma palavra, guardou e fechou no canto mais misterioso do seu coração como se fosse um frasco de um perfume muito raro de que se perderia qualquer coisa se o fizéssemos respirar.

Uma capa de silêncio cai sobre almas que se fecham para sempre, testemunha sem dúvida de que, o que aqui é para ser dito, aqui não pode ser dito. A não ser, precisamente, debaixo de uma máscara e através de desvios.

Para ocupar o tempo vazio, Roberto valia-se dos últimos e irrisórios vestígios de um grande passado: o jogo, a esgrima, a leitura...

Ai, daqueles que não sabem usar a máscara que escolheram. (GOMES, 2012).

Tal fala, seguida da imagem de Roberto depondo a máscara, é um tanto quanto reveladora, não só pela maneira como evidencia o profundo abalo que a história de Sanzia causa sobre ele, mas também no modo como desvela a inércia do dândi diante, inclusive, do caráter decadente de uma vida umbilicalmente ligada a esta rede de coações simbólicas, econômicas e físicas à qual não vê saída a não ser continuar pertencendo mesmo em face do reconhecimento da crueldade engendrada pelas relações sociais das quais participa. Por outro lado, em ressonância com a cena que comentamos, há uma certa ambiguidade guardada na insistência da aparição do mesmo objeto ao longo de todo o filme, que indica a própria função do espelho como elemento diante do qual determinadas maneiras de composição do tempo e do espaço são reconfiguradas, deslocadas de suas atribuições ordinárias, bem como dos efeitos dessas ‘maneiras de perceber’ sobre

os próprios personagens, o que os faz perceber as suas máscaras que carregam (Roberto) ou precisam carregar (Sanzia). Ademais, em sua parte final, há uma abertura da própria obra para o mundo histórico, numa espécie de regresso, dessa vez com o personagem Roberto saindo pela porta do estúdio em direção à rua, ao barulho dos carros que já não pertencem ao mundo encenado – rompendo de vez com a separação entre o tempo do filme e o tempo histórico.

Aqui, nos afastamos do cinema de Manoel de Oliveira, no qual se busca a máxima separação do espectador em relação ao que se vê pela fixação entre plano e enquadramento. Também não é como se o cinema fosse buscar no palco italiano do teatro o foco concentrador por meio da dicção literária ou da falta de expressividade dos atores em contraste com o cenário e o efeito de distanciamento que determinada área espacialmente delimitada produz. Em *A vingança de uma mulher*, há uma frequente fragilidade que atravessa todo o mundo encenado, cuja consistência parece estar sempre prestes a se romper pela contínua tensão entre a verossimilhança e o artifício, entre o ensaio e a atuação, entre o tempo histórico do estúdio e o tempo ficcional da trama, assim como a que existe entre o presente e o passado no interior da própria ficção. Esta tensão se instala como um jogo em que o espectador é forçado a todo momento a mensurar as medidas que separam a ficção da não ficção, o espaço histórico do espaço ficcional e o passado do presente. O efeito teatral do cinema de Rita Azevedo Gomes, diferentemente daquele do cinema de Manoel de Oliveira, está mais próximo de um teatro do espaço não convencional, na medida em que põe o espectador e o próprio espetáculo (de imagens) para pensar e interferir, mesmo que de maneira mediada e distanciada, um o tempo do outro. Tanto material como simbolicamente, há um contraste entre passado e presente, entre mundo encenado e mundo não encenado, que opera não apenas sobre o modo como o espectador estabelece a sua percepção sobre a constituição dos personagens em cena mas igualmente sobre a sua própria percepção de tempo e espaço: o plano é a própria revelação da condição de artifício da compreensão linear, causal, lógica, unificante e abstrata do tempo e do espaço – para isso ela põe em cena o próprio mundo e tempo histórico do espectador como não estando separados daquilo que se encena.

4.3 O TEMPO ESPELHADO

Mais tarde, a prostituta convida Roberto ao seu quarto. Antes de entrar, novamente vemos um espelho, desta vez ao lado da porta. No quarto, após perceber que apesar de suas carícias a cortesã parece distante enquanto observa um pequeno retrato, Roberto a questiona sobre quem era o homem que nele figurava. Ela responde que o retrato não é de um amante, mas de seu marido e que mantê-lo consigo lhe ajuda a seguir com sua vingança, já que é como se o esposo presenciasse a destruição de sua honra. Assim, ela então revela a sua verdadeira identidade: chama-se Sanzia Florinda Concepción de Turre-Cremata, Duquesa de Sierra Leone. Roberto se mostra bastante surpreso, mas logo parece reconhecê-la, deste momento em diante a personagem começa a contar que circunstâncias a haviam levado até aquela situação. Por fim, quando questionada sobre os motivos de sua vingança, afirma que mesmo que seu ato nunca chegue ao conhecimento do Duque de Sierra-Leone, para ela aquilo já não importa, contanto que ela própria saiba, estará completa a sua vingança.

É precisamente quando Sanzia inicia o testemunho sobre a sua vida pregressa que tem princípio uma completa reconfiguração da maneira como o próprio filme, e por consequência os personagens, passam a experimentar e se relacionar com o tempo e o espaço em cena. Como assinala o crítico espanhol Manuel Praena (2015, p. 9), é por ocasião desta acentuada fragilidade do presente – seja pela imensa importância afetiva e simbólica que o passado possui sobre Sanzia, seja pelo caráter de artifício de sua própria materialidade, que o agora se abre às imagens que vêm da memória.

No momento em que a personagem se detém a pensar sobre os detalhes de seu passado, temos um dos poucos cortes descontínuos do filme: aparece primeiro a imagem de Sanzia, sendo sustentada pelos braços por dois homens negros, seguida de um plano da atriz/personagem correndo por trás dos cenários. E finalmente, tal como na cena inicial com o ator sendo vestido pelo narrador, agora é a atriz quem aparece sentada, fora do espaço cênico e com um texto em mãos ensaiando suas falas. Mais uma vez o filme expõe a forma pela qual desarticula e reinventa a relação da personagem e do filme com o tempo e com o espaço. Neste lugar, separada do espaço cênico, a atriz põe-se de pé e calça as sapatilhas que

estavam posicionadas à boca da cena. Logo, a luz do espaço em que está começa a diminuir de intensidade até se apagar. Enquanto aquele da cena, por sua vez, começa a iluminar-se. A personagem volta à representação. O lugar de protagonismo passa a ser seu.



Figura 3: A vingança de uma mulher

Já imersa em suas memórias, a Duquesa relembra o seu amor pelo primo do Duque, que estava no castelo para passar algumas semanas. Passa a relembrar então o seu casamento e maneira como havia sido criada para se comportar como uma nobre, do mesmo modo que aquelas incontáveis mulheres que apareciam nos pesados retratos do castelo de Sierra Leone. Enquanto discursa, a personagem é enquadrada de frente, segurando uma flor, posicionada exatamente no centro de uma espécie de moldura levemente entalhada na parede atrás de si, como se fora um retrato. No decurso do tempo em que permanece em frente à moldura, Sanzia reconstitui as condições sob as quais as mulheres da nobreza são educadas à época: para introjetar valores tais como a castidade e a retidão para com os deveres estabelecidos pela igreja e compartilhados pela família. Quando conclui, Roberto reaparece brevemente mas, resigna-se a ficar em segundo plano enquanto Sanzia volta a caminhar pelo quarto como se ignorasse a sua presença.



Figura 4: A vingança de uma mulher

No plano seguinte, vemos a personagem seguindo à frente, caminhando através do quarto. Ao entrar por um pequeno cômodo, ela passa a ser enquadrada mais de perto, entretanto, quando o plano torna-se novamente aberto, a parede que existia antes separando aquele cômodo do restante do quarto já não está lá: vemos um novo cenário que vai sendo iluminado à medida que a personagem adentra nos jardins do castelo de Sierra Leone. Na sequência, já diante de uma mesa posta em meio ao jardim, a Duquesa recolhe flores e as põe num vaso – estamos no tempo e espaço da memória, no dia em Sanzia conhece Don Estevão, primo de seu esposo. Quando o plano se abre, o cenário já não está mais separado, mas aberto, que havia desaparecido ainda no plano anterior, sequer aparece no quadro. Não estamos diante da reconstituição fiel do passado, tal como foi, mas de sua memória tal como esta toma forma quando acionada pelo presente da personagem, por isso ele espacializa-se no quarto e não num lugar abstrato, em separado. No fim da cena, a luz começa a diminuir e o cenário volta à total escuridão. Corte.

Em outra de suas memórias, na qual encena-se um certo jogo de sedução entre ela e Estevão - num cenário praticamente vazio a não ser por uma pequena máquina de tear, o único elemento que sobra do acontecimento em si -, já ao final, quando Sanzia retorna ao presente, ela simplesmente caminha do fundo do cenário (espaço da memória) até o quarto (espaço do presente) – passado e presente, espacializados, lado a lado. Quando o plano se abre, percebemos que não há separação entre os dois espaços, apenas alguns passos. No presente, Roberto observa enquanto Sanzia vem ao seu encontro.



Figura 5: A vingança de uma mulher

Nas cenas detalhadas acima, o que se percebe não é apenas a espacialização do passado sobre o presente, mas a própria suspensão do entendimento linear do tempo. Para Sanzia, o passado não está distante, está lado a lado com o presente, por isso ela percorre esta distância com apenas alguns poucos passos. Num outro sentido, esta compreensão, insinua uma espécie de pedagogia da relação com o tempo, na medida em que ela vai explicando e retrazendo acontecimentos aparentemente banais e desconexos mas que, potencializados pelas suas palavras, fazem com que tenhamos ciência de como, no passado, cada escolha da sua vida não era feita por ela própria.

Ao permitir-se amar, a personagem ensaia uma primeira decisão autônoma em relação a seu destino, pelo que sofre um duro golpe com o assassinato de seu amante. No presente, ao decidir vingar-se de seu marido, mas também de toda esta ordenação social que decide abandonar, Sanzia constrói para si uma outra forma de relação com o tempo – que é ativada, ao menos neste episódio, sobretudo pelos objetos do passado que põem em marcha a transfiguração de todo o conjunto dos elementos cênicos que reorganizam o arranjo espacial e temporal do quarto, reanimando forças que vêm em seu socorro para sustentar a máscara da prostituta. Essa interrupção da forma clássica e narrativa de representação do tempo causa também um outro tipo de relação dos personagens com o presente. É neste sentido que, na trama, homens como Roberto, donos de si e de seu destino – como cabe à figura do dândi, passam a figurar apenas como meros instrumentos dentro do plano

que uma mulher como Sanzia leva a cabo. Nisto também reside um outro sentido da trama: o que está em jogo não é a decadência e o destino trágico de uma duquesa que se torna prostituta, visto que ela foge do castelo com muitas joias, as quais doa ao fim da vida, o que está em jogo na obra é como a personagem passa da total alienação em relação ao seu destino para a completa determinação daquilo que deseja realizar, mesmo que isso signifique sacrificar a própria vida.

A surpresa e o impacto sentidos por Roberto ao saber dos planos de Sanzia, que diz ter se tornado prostituta para destruir a honra de seu marido através do próprio corpo, são o sintoma de que ele sequer consegue imaginar que naquele mundo houvesse uma mulher, seja prostituta ou duquesa, capaz de tamanho gesto de sacrifício, de uma vingança sobre o próprio corpo contra toda uma conformação social encarnada pela figura do Duque de Sierra Leone. Ao contrariar a fórmula fabular estabelecida pela unidade de ação, de tempo e de lugar no cinema narrativo, o filme torna visível e materializa no presente da personagem, um tipo de relação com o tempo que a emancipa das determinações e reviravoltas – os eventos vão se interligando, ganhando peso, não irrompem da lógica linear da causa e do efeito. Neste sentido, o teor autônomo do gesto de Sanzia não se revela explicitamente na forma de um discurso analítico da posição que ocupa enquanto mulher naquela sociedade do século XIX. É a maneira pela qual as cenas revelam a constituição e inter-relação de forças implacáveis estruturantes, atuando sobre os personagens, que faz com que ao reconstruir a história de sua vida, agora, diante do vivido, a escolha por tornar-se prostituta se expresse como um profundo ato de recusa. Que advém de um amplo entendimento da relação entre o passado, o presente e também o futuro: momento em que Sanzia faz-se senhora de suas escolhas – mesmo que estas passem pela aparência da loucura, é justamente por compreender as entranhas da estrutura que decidiu abandonar, que ela encontra na aparência da loucura a lucidez para afirmação do destino que traçou.

É também importante salientar, como a aparição de Sanzia torna-se um ponto de inflexão do filme, visto que reorganiza toda a trama a ponto de ressignificar dramaticamente tudo aquilo que veio antes e tudo o que vem depois das cenas do encontro entre ela e Roberto. O tempo deste encontro desfaz a lógica das causas e consequências quando suspende a compreensão de sucessão temporal. Negam-se a unidade de lugar, de tempo e de ação na medida em que estas são

desmanteladas umas através das outras: o presente se coaduna ao passado, o quarto e as memórias coabitam o mesmo espaço, e a ação se fragmenta, se espalhando pelos episódios reencenados por Sanzia. Sem mais atender a uma compreensão hierárquica e isolada dos tempos, que no filme passam a encontrar-se num único e mesmo espaço, a simultaneidade permite a compreensão e afirmação de um destino. Conforme vamos sendo apresentados a esta outra experiência do tempo pela personagem, torna-se possível entrever como a percepção temporal ordinária como disposição sucessiva dos acontecimentos, em que não se percebe o passado como parte constitutiva e atuante do e no presente, faz com que este não seja percebido também como espaço em que se distribuem posições de poder e de subalternidade. A partir da separação produzida pelo tempo entendido como sucessão, o presente de Sanzia torna-se impotente, pequeno e mesmo irrelevante àqueles que demonstram autonomia social por meio de uma vontade atuante, como no caso de Roberto. Caso o filme assumisse este tempo que se volta sobre si mesmo, um tempo isolado, visto apenas como resultado, como mesmidade desprovida de história, a vingança de Sanzia perderia todo seu peso existencial e sua potência como afirmação de um outro destino. Deste modo, ao expor o presente como este espaço de reunião de outros tempos, em que o passado distribui as posições que determinam liberdades e sujeições, o filme transforma o corpo de Sanzia numa encruzilhada: lugar a partir do qual afirma-se o futuro como uma declaração de guerra. Uma guerra às custas da própria vida da personagem, mas que não deixa de ser um ataque contra as forças de determinação lançadas pelo passado sobre seu corpo. Esta encenação da relação entre tempos, transforma portanto, a percepção sobre Sanzia, bem como amplia a dimensão daquilo que ela viveu, o porquê de ela estar onde está, concedendo à escolha pela vingança uma outra gravidade. Neste sentido, quando Sanzia atualiza o passado sobre o presente ela expõe as determinações que, caso não nomeadas, a imobilizariam em um tempo enfraquecido, de pura impossibilidade. Por tal ação, ela transforma sua escolha em declaração de guerra, em ataque que se utiliza do próprio corpo, enquanto lugar colonizado pela nobreza europeia, como única maneira de por em questão a honra que sustenta o orgulho da nobreza europeia. É neste lembrar do caminho, a cada passo, que se torna possível reconstruir e afirmar um outro destino, mesmo que este se dirija ao seu próprio fim, desde que seja como afirmação, como abordaremos mais adiante.

O que aqui se mostra como relevante, novamente, é a brecha temporal que a escolha pelo artifício, juntamente com as palavras do texto encenado, abrem no quarto da personagem. É nesta relação contínua, no encontro entre os personagens, objetos, espelhos e gestos, atravessados por uma ambiguidade constitutiva, que se coloca em marcha a reconstituição não apenas de uma história, mas também de um corpo e de uma subjetividade. Esta condução é expressa na obra pelo uso da iluminação, como contraste, para marcar a travessia, da não ficção à ficção, do quarto aos espaços da memória e vice-versa; mas também pela alternância entre o ilusionismo da imersão e a fragilidade que coloca a experiência temporal linear do espectador em tensão com a experiência temporal não linear da encenação, na qual passado e presente apresentam-se organizados sob o mesmo espaço.

Por outro lado, esta espacialização do tempo se coaduna com o desejo da personagem de reconstituir o seu passado, tal como uma guia que nos leva pelas ruínas de um lugar que conheceu muito bem mas que nos fala apenas aquilo que interessa diante do presente. Como já ressaltamos, é também neste momento - em que a Duquesa revive suas memórias - que o protagonismo de Roberto desaparece. Ele sai do quadro e reaparece algumas poucas vezes. Na maior parte do tempo, permanece excluído da cena, apesar de pressupormos sua presença fora de campo.

Esta desapareção temporária de Roberto exprime o seu reposicionamento na trama a partir da aparição de Sanzia: seu lugar passa a ser o de mero coadjuvante. Ele segue presente, mas passa longo tempo fora de cena. Este deslocamento efetuado sobre a visibilidade dos elementos cênicos e a maneira como se organiza o espaço do quarto, reencena ao mesmo tempo o trajeto vivido que culmina com a consolidação do novo modo de compreensão do espaço e do tempo pela personagem. Neste contexto, o apagamento do protagonismo de Roberto simboliza por seu lado o lugar que os homens passam a ocupar no interior da vingança da personagem, mas também no próprio filme. O que se segue após o encontro, reafirma o impacto da história de Sanzia sobre Roberto. Ao mesmo tempo, é um momento que marca o silenciamento daquele que sempre foi escutado, visto e tomado como centro das atenções e da enunciação, como vemos no início do filme. É o momento de silenciar o virtuosismo intelectual autocentrado do dândi, de fazê-lo rever o seu papel e responsabilidade na história que se apresenta, com a qual compactua e de cujos bens usufrui, seja em matéria de arte ou de privilégios sociais.

Ainda muito abalado pelo encontro que tivera, Roberto caminha pelas ruas e volta a relembrar as palavras da Duquesa. O tempo corre, há um corte e então temos a imagem de uma espécie de cortina, a imagem vai se esmaecendo enquanto ganha contorno o quarto de Roberto como se fora uma pintura que surgisse sobre uma tela. O dia apenas começa quando Roberto regressa à sua casa após ter estado com a duquesa. Sentado, lê um texto em que chama a si próprio de "fantasma sozinho, nesta aldeia de fantasmas". O narrador reaparece à frente de um espelho e retoma o seu discurso sobre Roberto, no entanto, desta vez, faz uma alusão à própria encenação quando analisa a reclusão em que este vive após o encontro com a duquesa. Há nesta intervenção, como havíamos mencionado, uma profunda diferença entre o narrador do conto e o do filme. Diferença esta que se revela na ambiguidade da fala que, ao mesmo tempo em que recorda o fechamento do personagem sobre si mesmo após o encontro com a duquesa, acrescenta que o que ali é para ser dito, não pode ser dito, a não ser sob a proteção da máscara e por desvios.

4.4 OS REFLEXOS DA IMAGEM SOBRE O PRESENTE

É importante notar que toda a trama se articula em torno da “tragédia anônima” de Sanzia, mas qual o plano de fundo sobre o qual se sustenta a história da duquesa de Sierra Leone? Para entender, é preciso compreender como a própria personagem retoma a formação de sua própria subjetividade, quando menciona as condições de seu casamento: descendente de uma das famílias mais antigas e tradicionais da Itália, era a última dos Turre-Cremata, e sua casta representava, em igual importância, aquilo que a família do Duque, os Sierra Leone, representavam para a Espanha. Ela acrescenta que o seu casamento sem amor foi uma questão de Estado, um tratado de raça a raça,

como convinha à terrível etiqueta das casas de Espanha. Etiqueta feita para impedir os corações de bater. A menos que batam mais forte que os espartilhos de aço. E eu fui um desses corações. (...) [*Meu casamento*] foi coisa grave, como grave era a velha e católica Espanha. Um casamento altivo, silencioso, sombrio. Fui educada para ser o que era, a mulher de um grande de Espanha. Cabia-me acrescentar mais uma geração às muitas gerações de mulheres irrepreensíveis, majestosas. Essas que via em pesados retratos que cobriam as paredes do castelo de Sierra Leone. Essas

mulheres em que a virtude era guardada pela soberba. Como uma fonte é guardada por um leão (GOMES, 2012).

Esta superioridade moral, que nas mulheres da nobreza se traduzia no cultivo de valores tais como a castidade e a retidão para com os deveres estabelecidos pela igreja e compartilhados pela família, era o efeito daquilo que Michel Foucault, em *História da Sexualidade*, compreende como um conjunto de regras muito bem estabelecidas, assentadas ao longo do tempo para fixar e desenvolver parentescos, com o intuito de prover e reproduzir relações e manter as leis que as regiam, e que igualmente as articulava à economia na medida em que promovia a circulação e a transmissão de riquezas, na sociedade, mediante o matrimônio.

Esta relação entre poder e sexo, nas classes economicamente privilegiadas e politicamente dirigentes, apenas tardiamente chega às classes subalternas, sendo primeiro exaustivamente aplicada à nobreza e alta burguesia, por suposto, as grandes detentoras de poderio econômico. Tais relações já eram gestadas desde a metade do século XVI através de práticas como a direção espiritual e o exame de consciência, que de maneiras sutis e diversas, transpunham os "desejos carnis" em discurso a serem analisados; após formulados, tais saberes possibilitaram que, no século XVII, fossem estabelecidas proibições, apelos à decência. A sexualidade é então dirigida exclusivamente para o matrimônio, assim como são transmitidos cuidados e pudores no uso da linguagem. Com o transcorrer dos séculos, conforme o filósofo e teórico francês, é possível perceber que na passagem do século XVIII para o XIX, esboça-se uma crescente independência de tais assuntos em relação às instituições eclesiásticas, o que culmina com a intensificação afetiva do espaço familiar no século XIX e, ao menos nas classes abastadas, "a tecnologia do sexo basicamente, vai se ordenar, a partir desse momento em torno da instituição médica, da exigência de normalidade" (FOUCAULT, 2017, p.127-128).

Isto posto, não há nenhuma casualidade na escolha de Sanzia quando esta decide transformar seu corpo em lugar, por excelência, do embate com as forças que foram inscritas nele, daí que para alcançar a mais profunda vingança, segundo ela, terá que destruir aquilo sobre o qual o orgulho do homem nobre se sustenta: o corpo de sua esposa, o corpo que encarna o sangue e os valores de uma linhagem, o corpo destinado apenas ao casamento, o corpo que deve estar sob controle, visto

que é o corpo capaz de prover não apenas a vida, mas a descendência das relações e valores de uma classe privilegiada e distinta das demais.

Sanzia: Só que eu não quero entregar ao acaso a minha vingança!

Roberto: Vingança sobre o seu próprio corpo. Sobre sua própria alma. Vingança sobre si própria.

Sanzia: Um dia, a putrefação do deboche acabará por agarrar e devorar a prostituta. Nesse dia, nesse dia a minha vida estará paga. Percebes agora?

Roberto: O duque pode nunca vir a saber.

Sanzia: Saberei eu! Noite após noite hei de saber! Sentimentos como os meus podem parecer de loucura, mas só na loucura encontro razão. Bebo fezes e é néctar. Porque é o néctar da vingança. Prazer (GOMES, 2012).

Neste trecho, a Duquesa explicita, mesmo que por rodeios, o seu objetivo. É importante ressaltar que por sua própria estética, ao mostrar-se como artifício, como encenação de um texto, o filme parece estar sempre se deslocando para a discussão no campo das ideias (ou dos costumes, como talvez diria Barbey d'Aurevilly), o que em caso contrário, se optasse pela ilusão do cinema narrativo-representativo, certamente o faria cair no campo do absurdo, esvaziando completamente a força do gesto da personagem. O que os longos discursos de Sanzia expõem no decorrer do filme é como a sua decisão contrária e choca não apenas o seu marido, ou mesmo aqueles que o conhecem, mas todos os homens aos quais se entrega enquanto prostituta, que a chamam imediatamente de louca quando lhes revela sua história, por preferirem continuar ignorando a revolta dela contra uma estrutura que estabelece uma condição de submissão para as mulheres, mediante um "conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser" (BUTLER, 2012, p.59). É somente atacando o seu próprio corpo - no qual foram inscritas práticas normativas estabelecidas por sua classe - que a personagem feminina encontra sentido, mesmo que esta decisão se assemelhe à loucura, expressa em seu caráter sacrificial.

Um outro aspecto, que também está relacionado a questões históricas que envolvem as estruturas e relações de poder que agenciam os personagens, e que não podemos ignorar, apresenta-se através de uma imagem emblemática que atravessa todo o filme, desde o momento em que Sanzia observa o retrato do duque, até a parte final, quando após o assassinato de Estevão ela percebe sua total impotência diante do esposo. Tal presença se desvela na medida em que

aparece, sutilmente, como sustentáculo das estruturas que permeiam ou produzem as relações materiais representadas na trama, e que dizem respeito diretamente à questão da escravidão. São homens negros, postos na condição de escravos pelo Duque de Sierra Leone, que assassinam a seu mando, Don Estevão, primo dele e amante da Duquesa. No filme, há um único trecho em que se menciona como a ação dos homens a serviço do Duque, anuncia o desmoronamento da compreensão que Sanzia tinha do mundo até aquele momento.

Ao passo que rememora o intenso amor que sentia por Estevão, a Duquesa reafirma também o quanto aquele amor era cândido, já que eles nunca haviam se tocado. O que temos aqui é uma típica representação do amor romântico, comum aos textos literários da época do escritor Barbey d'Aurevilly:

Sanzia: Eu tirava dele, e da pureza de seu amor, a fé que inflamava a pureza do meu. Estevão, trazia-me no coração, como quem traz nossa senhora num nicho de ouro, com uma lamparina aos pés. Amava minha alma. Alma a alma. Se os anjos se amam entre si diante do trono de Deus, amar-se-ão como nós nos amávamos. [...] Horas e horas ficávamos juntos, tudo podendo e nada querendo. Acredita que neste tempo jamais os lábios de Estevão tocaram os meus? E que um beijo dele pousado numa rosa, e depois recolhido por mim, *bastava para me fazer perder os sentidos?* Acaso teria durado um estado de alma como esse? Acaso seria possível que durasse? Não estaríamos nós, sem saber, sem sequer suspeitar, a jogar o jogo mais perigoso para as fracas criaturas que somos? Vivíamos na plenitude. Vivíamos no azul dos céus. Mas o céu era africano e o azul era fogo.

Roberto: Penso que a compreendo.

Sanzia: Mas o que importa o que você pensa? (GOMES, 2012)

É de se notar que a intensidade dos afetos é formulada numa linguagem com referências a figuras religiosas num simbolismo estritamente espiritual, mas fortemente assentado numa relação de esquia do corpo. Esta condição é apresentada pela Duquesa como um estado de plenitude, que ela descreve como o *azul dos céus*. No entanto, de repente o *céu* torna-se *africano* e o *azul* em *fogo* no momento do assassinato de Dom Estevão. Este episódio desdobra sobre a trama uma questão tão importante quanto a que colocamos nos parágrafos anteriores, que todavia é apenas sugerida, sendo nosso papel trazê-la à baila para que examinemos também a sua relevância para a discussão da estrutura sobre a qual está alicerçada esta frágil "plenitude". Para tanto, é importante notar, que em seu discurso a personagem não se refere especificamente aos homens que o mataram, ela vai além, faz referência ao lugar de onde vieram.

No seu livro, *Crítica da Razão Negra*, o filósofo camaronês Achille Mbembe descreve e pensa, entre outras questões, as noções de *África*, *negro* e *raça*, e como estas foram formuladas dentro do pensamento ocidental enquanto representações de seu *outro*, sendo marcadas como designantes do negativo, excluídas que deveriam estar do grupo de valores abarcados pela razão, pela vida universal e pela verdade da humanidade. Nas suas palavras (MBEMBE, 2018, p. 29-30),

[...] a África, de um modo geral, e o negro, em particular, eram apresentados como os símbolos acabados dessa vida vegetal e limitada. Figura excedente em relação a qualquer figura e, portanto, fundamentalmente infigurável, o negro em particular era o exemplo consumado desse ser-outro, vigorosamente forjado pelo vazio, e cujo negativo havia penetrado todos os momentos da existência – a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo.

Sem nos aprofundarmos no presente estudo nos diversos desdobramentos do pensamento de Mbembe, mas, dentro daquilo que toca nossa discussão, podemos inferir que o texto de Barbey d'Aurevilly, adaptado por Rita Azevedo Gomes, não apenas faz referência, mas constrói seu enredo sobre este solo da nobreza europeia, classe esta responsável pelo desenvolvimento do projeto moderno de conhecimento e de governo, que teve como “subsolo ou complexo nuclear”, “inconfessável e muitas vezes negado”, a transformação de homens e mulheres vindos de nações africanas, em “homens-objeto, homens-mercadorias e homens-moedas de troca” (MBEMBE, 2016, p. 26-27).

A trágica constatação de que, para os amantes, o céu já não era azul, mas “africano e o azul era fogo”, nos faz também pensar a partir, repetimos, da tensão temporal reconstituída a todo instante pelo contraste entre os elementos cênicos. É por meio, novamente, desta posição distanciada diante do que é representado no filme que, em nossa época, entrevemos os contornos desta estrutura de poder e exploração colonial que constituía e sustentava o “céu azul” da nobreza europeia, assim como as ilusões românticas da personagem feminina e o dandismo encerrado sobre si mesmo de Roberto, afinal os homens negros escravizados já estavam lá desde antes da morte do amante da Duquesa.

É quase desfalecida, no momento do assassinato de Estevão, impotente diante da força coercitiva de uma estrutura familiar patriarcal, religiosa e econômica da qual faz parte, que a Duquesa, finalmente, parece tomar consciência de sua condição de mera engrenagem naquele sistema. Num primeiro momento, imóvel,

começa a balançar-se como que entrando em harmonia com o movimento executado pelos homens com seus braços. Inicia-se uma espécie de movimento pendular que, ironicamente, ressoa por um momento apenas, o desespero da mulher nobre sobre a vida roubada dos homens escravizados.

É um trecho bastante enigmático, posto que não há falas ou troca de olhares, apenas a expressão de profunda dor e este movimento harmônico, quase consolador. É neste momento que o cinema extrai do texto a potência e a virtualidade que, por meio da imagem, o faz alcançar o nosso presente. É a partir desta distância, propiciada pelos elementos que destacamos, que a imagem avança sobre o texto e o transfigura. É esta figuração que permite ao espectador pressentir que a situação de Sanzia, assim como a dos homens em condição de escravos, era a de mero objeto a preencher o seu lugar naquela estrutura: lugar medido e estipulado, numa escala decrescente, pelo poder não apenas de seu marido, homem, europeu, nobre, branco e rico, mas de toda uma classe e de um modelo de sociedade e pensamento que se entende como norma universal e que, portanto, pode subjugar todos aqueles e aquelas que não se enquadram no seu projeto.



Figura 6: A vingança de uma mulher

Portanto, é possivelmente neste espaço de derrocada que se formam por um instante – entre aqueles corpos marcados de maneiras tão distintas e, por níveis extremamente desiguais de violência (de um lado, integrado, o “corpo para a reprodução” e de outro, rejeitado, o “corpo para a produção”) – noções (in)comuns. Evidentemente, mesmo a condição limite vivida pela Duquesa não é comparável,

dentro do campo de opressões, à condição muda e de servidão total a que estavam submetidos os homens e as mulheres, sequestrados em países do continente africano. Tal diferença surge no próprio enquadramento, enquanto vemos o rosto da duquesa, os rostos homens escravizados sequer aparecem no quadro. Ela ao menos teve a possibilidade de fugir e realizar a sua vingança, longe dali. Os homens escravizados não. Todavia, as lógicas que os subjagam, cada qual de maneira distinta, articulam-se na composição das estruturas que os submetem aos desígnios da nobreza europeia na figura do Duque. Assim, nos parece que é também diante da compreensão, ou de uma intuição sobre esta teia de relações de poderes, que a antiga Duquesa parece fincar a raízes da vingança da prostituta.

4.5 OS FINS DA QUASE ILUSÃO

Esta maneira de perceber o tempo, que desvela no presente um certo anacronismo advindo das ruínas de temporalidades que insistem em se fazer presente, de certo modo justifica a contundência negativa com que *A vingança de uma mulher* (2012) contraria o cinema narrativo. Não por acaso, o efeito produzido pelo filme é substancialmente diferente daquele do texto. Isto se dá independentemente de serem artes distintas ou do argumento usual de que o filme seria uma espécie de livre adaptação que se distancia da trama do conto. Pelo contrário, no escrito há um certo tom trágico que permanece no filme, mas neste último é improvável que nos aproximemos da obra, e diante de sua recusa pela completa verossimilhança, não relacionemos o destino de Sanzia ao da atriz, por exemplo. Já não há como enxergar apenas tragédia e exotismo na vingança da Duquesa de Sierra Leone, como faz o narrador do conto. Neste sentido, a leitura que propomos aqui tenta evidenciar como as estruturas de poder da época, e aquelas reproduzidas no conto, são deslocadas, subvertidas ou potencializadas pelo modo como Rita ressignifica o ato de vingança: enquanto no conto ele é visto como loucura, no filme este é concebido como escolha, como ato afirmativo, mesmo que autodestrutivo, diante das determinações coercitivas do passado sobre o presente. Ao realizar este procedimento, Rita traz o texto de volta à vida, fazendo com que suas questões digam algo ao nosso tempo, tornando inevitável o confronto com a presença do passado no presente.

Este é um aspecto muito presente na obra de Manoel de Oliveira, mas diferentemente do longo cineasta português, que contrasta a palavra, a construção cenográfica e a atuação sem expressividade dos atores com planos praticamente fixos, tal como no primeiro cinema, Rita Azevedo Gomes pensa a partir de outras relações. Apesar de também reclamar um espaço para a palavra, os longos e elaborados discursos, presentes em *A vingança de uma mulher*, procuram acirrar a tensão entre o desgastado naturalismo destes e a fragilidade cenográfica, não com a intenção de esgotá-los em sua potência mas para revelar o avesso do que se diz e se mostra, como também o faz Oliveira só que por meios distintos. O cinema de Azevedo Gomes atua sob uma dinâmica do movimento, da coreografia, procurando dar verossimilhança à atuação ao passo que a revelação de seu artifício acentua a plasticidade concedida ao tempo e ao espaço, o que termina estruturando a relação do espectador com a obra num lugar diferente daquele do cinema de seu mestre. Enquanto Oliveira está mais próximo de um cinema vanguardista, que tenta levar a linguagem que inventa ao seu limite, Rita se dirige à conjuntura corrente, operando sobre esta um deslocamento não menos radical, mas de maneira menos fechada em si mesma, com força suficiente para também provocar um posicionamento diante do que se vê. Sendo, portanto, posicionamentos políticos semelhantes, mas inegavelmente distintos.

Estas outras camadas de significação que obras como esta acionam ao “contar” uma história aparentemente simples fragilizando a verossimilhança do cenário, alongando a duração dos planos, jogando com elementos cênicos, exigem para isso, no que diz respeito à recepção, o deslocamento da sensibilidade cotidiana em relação à norma estética do cinema e das séries comerciais que centralizam os sentidos sobre o discurso e as ações, à medida que abstraem o tempo. Exige, por assim dizer, uma educação do olhar, visto que o próprio modo de expressão da obra se ancora na desconstrução da sensibilidade convencional, que reduz os códigos visuais e suas relações a uma concatenação causal, lógica e totalizante dos acontecimentos. Como avalia Rancière (2011), aprender a assistir um filme, como é o caso de *A vingança de uma mulher*, demanda tempo, visto que a forma como os elementos visuais e sensíveis estão dispostos, reivindica do espectador que este integre tais componentes ao que se escuta e siga construindo um sentido, praticamente ao longo de todo o filme. Contrariamente ao que ocorre à grande

maioria das séries de TV, por exemplo, em que todos os elementos já estão integrados à sensibilidade produzida pela lógica narrativa-representativa, não exigindo portanto que o espectador se esforce sobre a imagem, por tanto tempo, para integrar os elementos que lhes são apresentados e articulados ao longo dos planos. É justamente este deslocamento em relação a uma espécie de normatividade “não oficial”, estabelecida no interior do campo das artes (industriais ou não), que tentamos abordar na comparação entre as duas obras que analisamos até aqui e que aprofundaremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 5 - ORIGENS E ECOS DA REVOLUÇÃO ESTÉTICA

Na relação da percepção com a experiência sensível, nossa apreensão dos dados sensíveis põe em ação uma partilha do sensível. Esta partilha se dá por intermédio de um processo em que as sensações, sob a forma de dados fornecidos pelos sentidos, são apreendidas pelas faculdades da imaginação e do entendimento, a primeira organiza a partir de esquemas prévios, estabelecidos pelas experiências habituais, estes dados no espaço e no tempo e os oferece à segunda, que por sua vez por meio de categorias produz representações inteligíveis (RANCIÈRE, 2015, p. 23). Estas duas faculdades, que percebem e dão sentido ao percebido, em grego possuem o mesmo nome: *Aisthesis*.

É o filósofo prussiano Immanuel Kant, em sua *Crítica da faculdade de julgar*, escrita em 1790, que pensa ao menos três maneiras de dar sentido a estes dados a partir da relação entre estas faculdades: 1) quando a faculdade do entendimento se sobrepõe à imaginação que percebe as sensações há, portanto, a ordenação dos elementos materiais ou sensíveis sob a forma de um conhecimento; 2) quando a faculdade de imaginação controla o entendimento, por outro lado, impera uma compreensão utilitária ou desejanse das percepções sobre o mundo sensível e, por último, 3) no caso em que os dados sensíveis nem se reduzem ao campo do agradável e tampouco se ligam a uma forma de conhecimento, as duas faculdades entram numa espécie de jogo, no interior do qual nenhuma delas se submete à outra: a partilha do sensível suspende, assim, a hierarquização das sensações às ideias e vice-versa – tal estado recebe o nome de experiência estética (RANCIÈRE, 2015, p. 24). É na definição deste modo de apreensão que Kant desloca a definição das artes do campo da representação para o campo estético, “não é mais a obra que apresenta os traços característicos da arte, é a reflexão a seu respeito que pode ser considerada estética” (CAUQUELIN, 2005, p. 76).

Ao procurar estabelecer os limites do entendimento, Kant atenta que a razão, em sua dupla natureza (pura e prática), não figura como faculdade central para pensar a arte. Desta necessidade de definir os contornos deste tipo singular de conhecimento, procura delimitar como podem ser validados os julgamentos estéticos (de gosto) e os modos de representação (do belo).

Neste contexto, nos deslocaremos até o cerne da discussão sobre o reconhecimento do sensível como modo de compreensão e expressão. É em sua obra, acima citada, *Crítica da faculdade de julgar*, que Kant traça a distinção entre os *juízos estéticos de gosto* e os *juízos de conhecimento*. Sobre a crítica de Kant à tradição logocêntrica, o escritor Ariano Suassuna, que também era professor de estética, em seu livro *Iniciação à estética* (1972) afirma que os juízos de conhecimento dão conta das propriedades do objeto analisado: quando se diz que uma rosa é branca, é estabelecido um juízo de conhecimento que se baseia nas propriedades objetivas da rosa, “o resultado é um conceito indiscutível, válido para todo mundo” (SUASSUNA, 2008, p. 69). Já os juízos estéticos são determinados por uma reação subjetiva daquele que contempla o objeto. Quando se diz que uma rosa é bela não se extrai o julgamento de alguma propriedade da rosa, mas da sensação agradável que ela causa naquele que a contempla. Por isso, aparentemente, não é possível extrair desse tipo de julgamento um consenso.

Para Kant, o juízo estético se aproxima do juízo sobre o agradável na medida em que ambos se constituem a partir da sensação de prazer/desprazer extraída do objeto pelo sujeito, todavia, eles diferem “porque a pessoa que gosta de um quadro não se conforma em que este seja belo apenas para ela: quer que todo mundo goste também” (SUASSUNA, 2008, p. 71). Portanto, diferentemente do juízo sobre o agradável, tanto o juízo estético como o juízo de conhecimento exigem um estatuto de universalidade. Por isso, segundo o filósofo prussiano, aquilo que os diferencia em relação ao modo de conhecimento é que o juízo estético é primordialmente uma capacidade de compreensão universal que não depende do entendimento conceitual. Para Kant, apesar de subjetivo, o juízo estético alcança uma condição objetiva visto que o livre jogo da fruição - uma espécie de harmonização entre a imaginação e o entendimento - é uma capacidade comum a todo e qualquer sujeito. Assim, por não estar submetido a nenhum tipo de regras, o juízo estético toma a forma deste jogo sem regras, *a priori*, que por isso mesmo pode ser jogado por qualquer um. Estabelecido sobre uma compreensão sensível, que não provém de conceitos, tampouco da pura intuição, mas do equilíbrio entre modos distintos de apreensão da percepção, forma-se assim um *sentido comunitário* – visto que abarca de igual maneira os dois tipos de sentido (o conceitual e o sensível). Este sentido

comunitário, que toma em consideração o modo de representação e de conhecimento de qualquer um,

tem como princípio a ideia de que todos possuem igual capacidade de julgar acerca da beleza e, ainda que duas ou mais pessoas discordem entre si a respeito da beleza de algo, elas não precisam entrar em um consenso para que se exerça um juízo estético de gosto – uma vez que não se trata de um juízo racional ou de conhecimento – da mesma forma em que, ao discordarem, não estão quebrando o laço comunitário que as une, pois ninguém está submetendo a capacidade de julgar de outrem ao seu próprio juízo. [...] O sentido comunitário kantiano fundamenta-se na prática autônoma esclarecida do juízo de gosto, no exercício de uma prática social/ coletiva dissensual – que não se confunde com uma ordem hierárquica consensual. (VOIGT, 2015, p. 191).

Retomemos, pois, as diferenças entre o juízo estético e o juízo sobre o agradável. Ao investigar aquilo que os distingue em Kant, Ariano Suassuna (2008, p. 72-76) verifica que quando nos alimentamos, por exemplo, há nesta ação um interesse fisiológico a satisfazer e, por isso, a sensação causada por esta ação é *interessada*. Já a fruição ou expressão estética não busca satisfazer diretamente nenhum desejo específico ou exterior a si mesmo, mostra-se como experiência desinteressada na medida em que seu fim não está submetido a alguma finalidade particular, anterior ou exterior à experiência estética, como estão as ações interessadas, que desde sua concepção se mostram endereçadas a um determinado fim.

Ainda a respeito das distinções entre juízo estético de gosto e juízo de conhecimento, o filósofo prussiano pensa a diferença entre *beleza livre* e *beleza aderente*. No primeiro caso, por não estar submetido a um conceito prévio, o juízo estético compreende o objeto por meio do jogo entre o entendimento e a imaginação, enquanto no segundo caso, parte-se do conceito para encontrar a coincidência entre o objeto e a ideia a qual corresponde. Assim, é por seu caráter desinteressado, por seu sentido comunitário composto pelo conjunto de percepções sensíveis dos diferentes modos de conhecer, por sua finalidade sem um fim preestabelecido ou exterior a si mesmo, e por um entendimento que não parte de um conceito *a priori*, que o juízo estético de gosto se apresenta como fundamento da experiência estética – localizando-a não apenas no objeto, que pode ser artístico ou não, mas também naquele que julga, que pode ser qualquer um.

Seja artística ou não, é no livre jogo entre o entendimento conceitual e a intuição imaginativa que a experiência estética, para Kant, articula uma

compreensão comunitária, sem hierarquização entre o sensível e o racional. Assim, diferentemente do que propõe a divisão das artes estabelecida por Aristóteles, assentada num entendimento da comunidade política como aquela dividida entre homens livres de um lado e mulheres e escravos de outro, entre aqueles que possuem aptidão para o *logos* e aqueles que o compreendem mas não o dominam, no qual as artes miméticas estão situadas num território separado das demais maneiras de fazer, a comunidade estética de Kant, baseada na igualdade das capacidades de julgar a experiência estética, oriunda de processos de “mutação das formas de experiência sensível e das maneiras de perceber e ser afetado” (RANCIÈRE, 2013, p. 9), já não se baseia na divisão entre artes miméticas e artes mecânicas, dado que, para o filósofo prussiano, o que distingue a prática artística das demais é uma qualidade específica da experiência sensível que esta engendra por meio de um modo de representação singular, que a diferencia daquela do cotidiano porquanto não se reduz nem a um objeto de conhecimento e tampouco a um objeto de desejo:

Este regime, identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Ao mesmo tempo implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais: funda a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma (RANCIÈRE, 2009a, p. 34).

Nesta direção, Kant opera uma neutralização da imposição de um sentido racional sobre um sentido sensível. Eleva-se, com isso, a sensibilidade à condição de compreensão não-pensante, porém legítima. A experiência estética suspende o primado da razão ao dar igualmente à sensação a qualidade de modo de conhecimento e, por consequência, de partícipe na experiência de criação e fruição num mesmo patamar que o entendimento. Enquanto o *regime representativo*, fundado sobre a ideia do conceito de *Mimesis*, estrutura a compreensão a partir da ordenação da matéria por meio da lógica racional-causal e da classificação de temas e gêneros por sua dignidade, a *Aisthesis*, outrora submetida à hierarquia exigida pela “intriga de saber”, ao ser reconhecida como produtora de significação estrutura um outro tipo de experiência sensível sob a forma do *regime estético*, que por sua vez, no interior do pensamento representativo, promove uma reconfiguração do campo das artes ao tomar a experiência sensível como paradigma de um julgamento estético das obras e de invenção de outros modos de representação.

É preciso pontuar que, na teoria estética de Kant, porém, o estético não anula o representativo: o faz passar da condição de modelo a de exemplo. Tal questão surge na *Crítica da faculdade de julgar*, quando ao argumentar sobre a insistência que um jovem poeta deveria ter em afirmar a beleza do seu poema, independentemente das reações do público ou de seus amigos, o filósofo prussiano termina por revelar sua posição em relação à *Querela dos Antigos e Modernos*²⁵. Neste trecho, Kant apela para que o jovem poeta não dobre seu gosto aos juízos alheios, pois somente as mudanças causadas pela sua própria maturidade devem ser motivo para possíveis reconsiderações a respeito de seus juízos antigos. Ao continuar, ele então acrescenta como deveria o poeta principiante se comportar na relação com a tradição:

Que as obras dos antigos sejam, com razão, tomadas como modelos, e os seus autores sejam denominados clássicos, como se fossem os nobres dentre os escritores, ditando leis ao povo através de seu exemplo, é algo que parece sugerir fontes a posteriori do gosto e refutar a sua autonomia em cada sujeito (KANT, 2016, p. 180).

O que Kant afasta com o seu argumento é justamente o posicionamento dos adeptos do gosto clássico que buscavam nas obras da antiguidade grega e romana as leis que, adaptadas ao seu tempo, deveriam permanecer governando a criação artística e o gosto modernos. Segundo Lisímaco Parra (2007, p. 217-218, tradução nossa), em relação aos seus adversários, o filósofo prussiano está afirmando que,

com este procedimento não só contaminam o modelo com as limitações próprias do meio empírico, senão que, pedagogicamente, atentam contra a autonomia do gosto da posteridade. Para dizê-lo de maneira crua, os partidários dos antigos são péssimos mestres, não pelo que ensinam, senão pela forma como o fazem. Por outro lado, em sua cega adesão ao ideal antigo, os partidários dos antigos condenam os sucessores modernos a ser meros imitadores, e não continuadores, dos antigos.

Em seguida, Kant reconhece que não faz sentido que cada jovem poeta queira inventar sempre um novo começo, o que certamente resultaria numa série de equívocos e esforços vãos, quando se sabe que seus antecessores não conquistaram sua autonomia apenas a partir de seus próprios recursos. Disto decorre, por sua vez, a diferença que ele enxerga entre os modernos, que tomam a forma clássica como *exemplo*, e aqueles que a concebem como *modelo*, tal como fizeram os modernos adeptos dos antigos. Enquanto percebe os primeiros como

²⁵ Uma discussão nascida na Academia francesa, que atravessou o campo artístico e intelectual desde finais do século XVII até o fim do século XVIII, que consistiu na discussão sobre o lugar e a influência dos autores da Antiguidade Clássica em relação ao pensamento moderno.

aqueles que buscam nos clássicos os indícios para a formulação de suas próprias concepções, enxerga os segundos como meros imitadores.

Suceeder, como algo que se refere a um precedente, não a uma imitação, é a expressão correta para todas as influências que os produtos de um criador exemplar podem ter sobre os outros; o que significa simplesmente: criar a partir das mesmas fontes de que aquele se valeu para criar, e somente aprender com seu predecessor o modo de proceder. Mas, dentre todas as faculdades e talentos, o gosto é justamente aquela que, por seu juízo não pode ser determinável por conceitos ou preceitos, mais necessita dos exemplos daquilo que no decorrer da cultura, contou por mais tempo com assentimento – para não recair logo na falta de cultura e na crueza das primeiras tentativas (KANT, 2016, p. 181).

Fica patente, que diante dos pressupostos transcendentais que procura estabelecer para o juízo estético (de gosto) e o modo de representação (do belo), Kant não nega a influência da tradição clássica do século XVIII. Pelo contrário, o regime representativo é a própria base que o filósofo prussiano toma como repositório de obras exemplares, que por sua vez atuam com uma influência decisiva sobre as concepções de gosto e os modos de representação ao longo da modernidade, como vimos nos capítulos anteriores, tanto em relação ao teatro, como no que diz respeito ao cinema.

Deste modo, o que toma forma no pensamento estético de Kant é também a quebra da hierarquia estabelecida já em Platão - quando este denuncia como simulacro as artes que imitavam as aparências, que por sua vez estavam ainda um grau distantes do conhecimento verdadeiro -, que concebia a razão, em detrimento do sensível, como forma preponderante de conhecimento verdadeiro. A crítica kantiana à autoridade da razão, na experiência estética, reconhecendo a capacidade de compreensão de qualquer um pelo exercício do livre jogo entre o entendimento e a imaginação, recusa o consenso racionalista operado pelas poéticas clássicas como parâmetro pretensamente superior para o julgamento das práticas artísticas. Naquilo que concerne ao campo das artes, esta mudança no estatuto do sensível (compreendido como *razão não-pensante*), que passa então a ser igualmente reconhecido como modo autônomo de conhecimento, transforma profundamente o sistema de possíveis que regia até então o regime de identificação das artes. O sensível, como forma de razão não-pensante não está apenas nas coisas, nos corpos, mas revela-se também como aquilo que na fala ou na palavra não se apresenta como raciocínio, que aponta não para uma intenção ou sentimento preciso, mas para o que subjaz ao que se diz, para o inconsciente:

Existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto (RANCIÈRE, 2009b, p. 33-34).

O que Rancière quer dizer com isso? Que pensamento é este que se apresenta como razão não-pensante e que se mostra como o não-pensamento que permeia o pensamento? Para compreender estas proposições faz-se necessário atentar para aquilo que o escritor e filósofo alemão Friedrich Schiller, a partir de Kant, discute em sua educação estética.

Para Schiller, todos nós estamos submetidos a uma dupla tarefa que nos é dada pela própria natureza de nossa percepção. Somos algo que permanece, um eu, uma consciência, mas que entra em constante variação quando saímos de nós numa espécie de movimento inconsciente. Ao que permanece ele chama de *pessoa*, enquanto aquilo que varia ele caracteriza como *estado*. Esta natureza é posta em ação por dois impulsos distintos.

Por partir da existência física e sensível do humano, o *impulso sensível* exige a variação para que o tempo seja preenchido com sensações que são sinais, *estados* dessa existência física e material. Por possuir tal caráter, este impulso se localiza sempre no presente, “quando produzimos um som, este será o único real entre todos os que o instrumento é possivelmente capaz de produzir” (SCHILLER, 2002, p. 63), quando percebemos uma cor entre as demais, ela torna-se, inconscientemente, uma referência para a sensação que nos afasta de nós mesmos naquele determinado instante. Como uma espécie de corrente, o *impulso sensível* prende a infinidade das disposições humanas ao mundo material, obriga a abstração infinita a se revelar no presente, como conteúdo que preenche um *estado* do tempo (SCHILLER, 2002, p. 63-64).

Já o *impulso formal*, que parte da existência consciente e racional do eu, daquilo que permanece, está empenhado em “levar harmonia à multiplicidade dos fenômenos e afirmar sua *pessoa* em detrimento de toda alternância de estado” (SCHILLER, 2002, p. 64, grifo nosso). Por ter como natureza a permanência, tende a suprimir o tempo e sua variação: aplica ao agora o que reivindica da eternidade, “quer que o real seja necessário e eterno, e que o eterno e o necessário sejam reais” (SCHILLER, 2002, p. 65).

Enquanto o primeiro se caracteriza como fenômeno que busca a modificação, sendo ao mesmo tempo, portanto, sucessivo e instantâneo, o segundo persegue a *unidade da ideia* que procura se impor, harmonizando a infinita transformação dos fenômenos que se sucedem no tempo. Ao passo que o impulso sensível apresenta casos, o impulso formal assevera *leis*. Quando o impulso sensível se sobrepõe ao formal torna-se dominante a faculdade passiva e a variação do mundo sensível impõem-se à pessoa; quando a faculdade determinante se sobrepõe ao impulso sensível, a pessoa, enquanto permanência, substitui as variações sensíveis do mundo. Por serem recíprocos, quando desaparece aquilo que permanece, desaparece por isso mesmo o seu estado, a modificação pressupõe que algo persista e aquilo que persiste pressupõe a modificação (SCHILLER, 2002, p. 69-70).

Na esteira do pensamento kantiano, Schiller nos apresenta um terceiro impulso por meio do qual os anteriores atuam em conjunto. Assim se forma a experiência em que são simultâneas a consciência do entendimento e a sensação da existência, este outro impulso une a modificação que doa conteúdo a um estado do tempo à permanência que suprime o tempo e a modificação. O *impulso lúdico* suspende a sucessão no interior do tempo, liga o sensível ao formal, iguala modificação e permanência, identifica o pensamento ao não-pensamento (SCHILLER, 2002, p. 74). Tal impulso, ao passo que perscruta determinações formais na matéria sensível, é também tomado por sensações e afetos que harmonizam ideias e razões, compondo aquilo que Schiller chama de *forma viva*. Neste sentido, o *estado estético*, estado de permanência das modificações do tempo, se diferencia da experiência cotidiana na medida em que ele nem é única e simplesmente a vida (impulso sensível), a receptividade sensível em sua variação interessada dos estados do tempo, tampouco é a atividade do entendimento que impõe uma forma específica (impulso formal) às variações e ao tempo. Se apresenta como jogo entre eles, como forma viva.

Até o século XVIII, o aristotelismo opera no campo das artes submetendo o sensível, naquilo que se busca representar, a uma compreensão causal/formal dos acontecimentos que organiza com tais fins também as maneiras de fazer, separando as artes miméticas (posteriormente chamadas de *belas artes*) das artes mecânicas e liberais segundo regras de composição, de compreensão e de julgamento, às quais as representações devem submeter-se para serem reconhecidas como pertencentes

a um campo específico das artes e julgadas como adequadas ou não. É esta ideia sobre as artes que é posta em questão quando o artístico não está mais atrelado a um modo de fazer específico. Nas artes, esta mutação das formas de experiência sensível é oriunda tanto das novas condições materiais a partir das quais ela surge - os lugares de representação, as formas de circulação e reprodução -, como também das maneiras de perceber e ser afetado, da invenção de novos modos de identificação, de classificação e de julgamento das artes que permitem que outros temas, palavras, formas, movimentos e ritmos sejam sentidos e pensados como arte e não apenas aqueles previstos pelas poéticas clássicas (RANCIÈRE, 2013, p. 9-10).

Quando Novalis (1996, p. 136) afirma que “o homem não é o único a falar – também o universo fala – tudo fala – infinitas linguagens”, não é mais apenas a lógica causal, um tipo específico de verossimilhança, certa intriga baseada numa retórica de aspecto instrutivo e a divisão de gêneros a partir da dignidade dos temas que delimita, autoriza e legitima o reconhecimento daquilo que é arte, distinguindo determinado campo dos demais. Quando “tudo fala”, cai por terra o domínio do *logos* como única forma de configuração da sensibilidade. E quando o sensível é também percebido como linguagem, como capaz de significação, não é apenas a materialidade não pensante que se torna expressão de pensamento, mas também inversamente, o pensamento que expressa razões não pensantes. A arte então não é mais identificada por sua diferença em relação a outras maneiras de fazer, por uma forma específica de pensamento que se impõe a uma matéria passiva, mas como um modo sensível da experiência, como o *estado estético* de Schiller, que se manifesta como “dupla suspensão da atividade do entendimento e da passividade sensível (RANCIÈRE, 2009a, p. 33)”, desobrigando a submissão a regras específicas, assim como a uma hierarquia dos temas, gêneros e artes. A arte como testemunho de um estado do mundo que se encontra suspenso, e que portanto, impõe a suspensão ao tempo cotidiano, numa linguagem que nem é o mero instrumento de um entendimento ativo (forma) e muito menos a mera passividade desejante (sensível): é a forma viva, a identidade do pensamento com o não pensante, e a identidade do não pensante com o pensamento; a atividade formal que se encontra no sensível, e a passividade sensível que se expressa na forma (RANCIÈRE, 2009b, p. 33-34).

Este outro nível de experiência aberto pelo jogo significativo entre a multiplicidade do mundo sensível e a unidade do pensamento formal que é incorporado às artes, assenta-se na possibilidade de criação de objetos estéticos que possam fazer perceber no aspecto material das coisas “a mesma expressividade das obras nas quais o homem verte os conteúdos originais e característicos de sua experiência subjetiva”, como afirma o crítico literário Benedito Nunes (1993, p. 54). Tal aspecto, faz com que a arte de um determinado período adquira a possibilidade de voltar-se, inclusive, para os valores lúdicos e festivos da cultura popular, mas também para o imaginário religioso de crenças arcaicas, que seriam rejeitados por uma classificação hierárquica de temas e pelo decoro das poéticas clássicas. Nessa perspectiva, a visão romântica, por exemplo, é antes de mais nada um sintoma destas outras lógicas que haviam sido suplantadas e que, a partir dali, passam a desenvolver-se no interior do regime estética (e representativo) das artes. Posteriormente, esta silenciosa revolução desemboca nos grandes movimentos artísticos da chamada modernidade, como vimos na invenção da encenação no teatro e que possui como seus mais conhecidos expoentes as vanguardas do início do século XX.

Deste modo, esta ampliação do horizonte do campo artístico vai se configurando a partir do século XVIII, e mesmo antes, tal como ainda se apresenta hoje no Ocidente, enquanto experiência de suspensão da percepção cotidiana, como efeito da reconfiguração das condições de acesso aos bens artísticos, assim como pela reordenação das hierarquias entre as formas de vida em seu sentido mais concreto: a partir do período das revoluções sociais marcado pela decadência das monarquias e surgimento das repúblicas e democracias liberais na Europa, o que, obviamente, também repercute posteriormente no Brasil e em Portugal – para apenas indicar a relação umbilical, e ao mesmo tempo distanciada, entre a cena política e a cena estética. Neste sentido, tais formulações em torno do conceito de arte, de beleza, derivados de uma concepção universal do ser, do mundo e do sujeito, que desde o século XX também começam a ser questionados (basta pensar no já citado caso da antropologia, que relativiza qualquer universalismo), não foram frutos do puro exercício filosófico, mas das transformações das próprias possibilidades de experiência sensível, das formas de perceber e de ser afetado,

engendradas por uma série de acontecimentos²⁶, que por sua vez produziram outros modos de compreensão sobre aquilo que se apreende do mundo a partir destas modificações da experiência.

Neste contexto, o termo *Aisthesis* designa desde fins do século XVIII e início do século XIX, formas muito distintas de produção e destinação de trabalhos artísticos, que passam a acolher imagens, objetos, técnicas e modos de apresentação que sequer haviam sido pensados ou que simplesmente estavam excluídos daquilo que se compreendia como pertencente ao campo das artes. Não é por acaso o aparecimento de obras que buscam novos modos de relação com a tradição e com o público. No interior mesmo do regime poético-mimético, como mencionamos, foram entrada em cena outras maneiras de expressar que passam a dar conta daquilo que estava invisibilizado pelas poéticas clássicas. No teatro, com os chamados “desvios” da forma dramática – que indicam o progressivo dismantelamento da hierarquia das poéticas clássicas – incluindo a própria negação do drama. E no cinema, que apesar de surgir no seio desta revolução das possibilidades de representação, hoje figura como principal expoente dos preceitos miméticos de tradição aristotélica, absorvidos e “modernizados” pela indústria cinematográfica aos moldes hollywoodianos.

Naquilo que diz respeito ao diálogo entre as obras que aqui analisamos, partimos igualmente da noção de uma *estética do conhecimento* para pensar a maneira de articular a relação entre o teatro e o cinema, considerados como disciplinas ou campos artísticos completamente distintos. Neste sentido, a fim de conceber um modo de conhecer que não esteja encerrado numa posição específica estabelecida pelo próprio domínio que determinado saber demarca, Rancière (2006) propõe que tomemos a própria noção de disciplina ou de campo do saber como uma encenação do pensável. Ao compreendermos o saber como uma encenação, conforme o filósofo francês, é possível pensá-lo como uma representação que, através dos elementos que estabelece como enunciadores daquilo que se apresenta como certa ordenação do mundo sensível, dá a ver e a conhecer aquilo que a relação entre tais componentes estabelece como possível de ser conhecido, o que revela a dupla natureza do conhecimento: ele sempre expressa uma aptidão e a condição ou posição, no interior de uma determinada ordem, que torna tal aptidão

26 Apresentamos alguns deles ao longo dos capítulos anteriores.

possível em relação a outras. Todavia, esta dupla natureza do conhecimento se desdobra numa dupla ignorância: para ser apto num determinado campo é preciso de certo modo seguir ignorando aquilo que escapa à aptidão, bem como a função do seu próprio saber em relação ao campo dos saberes em geral – neste sentido os métodos não são “ferramentas que facilitam a inspeção de um território, mas armas para estabilizar fronteiras sempre incertas” (RANCIÈRE, 2006, p.11, tradução nossa). Por isto que, quando o pensamento disciplinar é atravessado por

palavras e discursos que circulam livremente, sem dono, e que corrompem os corpos de seu destino para colocá-los em movimento ao redor de certas palavras: povo, liberdade, igualdade, etc. [...] O pensamento disciplinar deve contrariar incessantemente essa hemorragia para estabelecer relações estáveis entre os estados dos corpos e os modos de percepção e significação que lhes corresponde. Deve levar a cabo sem cessar a guerra, mas levá-la a cabo como uma operação de pacificação (RANCIÈRE, 2006, p. 9, tradução nossa) .

Com isto em vista, propõe-se a prática de um pensamento indisciplinar, que encene a guerra em vez do apaziguamento explicativo e disciplinar, que exerça por meio de uma certa ignorância uma recusa às delimitações entre os campos do saber (ou entre as artes), para produzir uma querela a partir daquilo de que se dispõe, que está demarcado dentro de um quadro estabilizado no interior de uma forma (ou de um modo de conceber a análise sobre determinadas formas) ou de uma disciplina. A questão não é negar o saber das disciplinas, visto que estas são também formas “de intervir na guerra interminável entre maneiras de declarar o que pode um corpo, na guerra interminável entre as razões da igualdade e as razões da desigualdade” (RANCIÈRE, 2006, p. 11, tradução nossa), mas sim de expropriá-las dos jargões, protocolos e “gramáticas” que impedem que a apresentação de seus objetos se dê numa língua comum, propondo para isso uma poética dos saberes:

um discurso que reinscreve a força das descrições e dos argumentos na igualdade da língua comum e da capacidade comum de inventar objetos, histórias e argumentos. Neste sentido, pode-se também chamar: método da igualdade (RANCIÈRE, 2006, p. 11-12, tradução nossa) .

É na direção desta possibilidade de concebermos um terreno em comum para as duas obras aqui analisadas, que investigamos como se dá a tensão entre a forma dramática e a encenação num espaço não-convencional, em *Hysteria*, assim como entre a forma do cinema narrativo e a ultraencenação em *A vingança de uma mulher*, para daí fazer perceber lampejos comuns ao teatro e ao cinema. Neste

intento, tocamos em alguns pontos que aproximam as obras e nos fazem pensar acerca de temas e situações aparentemente distantes no tempo e distintas quanto a suas origens culturais e sociais, ressoam questionamentos que nos dizem respeito no tempo presente, procurando apontar como nestes trabalhos é desenvolvida uma política da estética, na medida em que tentamos esboçá-la numa língua comum para, sem rodeios, apresentar uma guerra.

5.1 AS VÁRIAS RAZÕES DO TEATRO E DO CINEMA

É por aquilo que quer colocar como questão ao presente que, em *Hysteria*, a clausura do hospício funciona como (pré)texto para tudo aquilo que irá correr sob os motivos da razão narrativa²⁷. Enquanto as personagens apresentam, geralmente em solilóquios, as causas pelas quais estão ali, um outro e distinto conjunto de relações é tecido por meio dos olhares, da proximidade dos corpos, dos gestos, do toque das mãos, da dança, do canto e das breves conversas com as mulheres do público. Toda uma outra lógica fora da ligação de causa e efeito, e tampouco racional, entra em vigor para expor não apenas o que está dado desde o início – o conjunto de mecanismos de opressão aos quais as mulheres brasileiras do século XIX estavam submetidas e que, numa outra medida, continuam a ser reiterados ao longo dos discursos – mas também uma outra experiência possível: a construção de uma rede de afetos e de troca de confidências ficcionais e verídicas que institui o reconhecimento de uma situação coletiva e a configuração de um espaço de escuta, que termina por tornar-se também o de localização de continuidades entre tempos. O que seria o canto, a dança e a poesia senão a expressão do desafio, da provocação à ordem, ao silêncio, à imobilidade e à inexpressividade instaurados pela trama da razão fabular? De certa maneira, a fala das mulheres - das personagens e do público feminino – em *Hysteria*, parece se dar como uma contínua subversão daquilo que vai se acumulando como entendimento racional das situações dramáticas encenadas: quanto mais se sabe sobre os motivos e as razões da clausura, mais tais sentidos são desviados pelas razões do canto, da dança, das brincadeiras, do cuidado, da afetividade ou pela razão do delírio.

27 A que articula a fábula moderna, e que possui origem no *mythos* aristotélico.

De maneira análoga, em *A vingança de uma mulher* não é o desfecho trágico da personagem feminina que se apresenta como centro significativo da obra. Sabemos que o seu destino está selado desde o momento em que inicia o primeiro de seus longos monólogos. A sua convicção a cada instante sinaliza uma decisão sem volta. Em outras palavras, a compreensão do sentimento de vingança, reiteradas vezes expresso no discurso da personagem, termina se mostrando apenas como o efeito, a afirmação que tem como causa uma transformação sobretudo interior, na relação que a personagem trava com a sua própria história e que ganha expressão na forma como o tempo é representado na obra. Quando Sanzia começa a rememorar o passado, o discurso lógico que é denso e melodramático vai aos poucos acionando a suspensão do tempo presente que, por fim, é interrompido. A relação de unidade entre tempo e espaço no quarto em que ela e Roberto dialogam também se desfaz. O quarto é então invadido por fragmentos de memórias que instituem uma outra relação temporal e espacial com a cena, passado e presente se misturam, o quarto torna-se uma abstração que se mescla ao que atravessa o inconsciente da personagem. A lógica racional, o discurso, o encadeamento dos fatos advindos das unidades de tempo, ação e lugar, que reduzem Sanzia à condição de prostituta, perdem validade: num espaço indefinido entre o presente e a memória, ela observa o vestido de duquesa como se tocasse numa armadura; para em frente a uma moldura que parece transformá-la em mais um dos retratos de mulheres pendurados nas paredes dos castelos da aristocracia europeia; um diálogo com seu marido expõe a falta de afeto e a relação por conveniência; os jogos de sedução que tem com seu amante precedem o seu assassinato; fragmentos desconexos do passado avançam sobre o quarto, tomando o espaço que até pouco tempo a enclausurava no presente. Tempo este, que ao ser atravessado por estes fragmentos de variadas razões, termina por evitar a lógica das reviravoltas e desfechos por meio de uma ligação não causal dos motivos, que produzem, por isso mesmo, esta outra compreensão sobre o presente da personagem – visto agora como este espaço dos vários tempos – ao qual ela finalmente retorna.

No caso de *Hysteria*, o texto espetáculo do Grupo XIX de Teatro, quando o público entra no prédio histórico escolhido para a sua encenação, o lugar, sua história, conhecida ou não, está materializada nas marcas do tempo que se veem

nas paredes, por meio da arquitetura ou na qualidade e disposição dos objetos. Tudo que é mobilizado e serve à encenação passa a ser percebido num outro regime. Ao suspender o tempo ordinário, a encenação atualiza a significação daquilo com que passa a jogar, a finalidade das coisas perde sua razão cotidiana, utilitária. As paredes do prédio, quando submetidas à ficção, enclausuram, e portanto, o ato de abrir a janela torna-se um gesto transgressor. Dançar, cantar ou recitar um poema em pé, sobre um dos bancos, é envolver-se e doar às coisas um movimento revolucionário no âmbito dos afetos. A reconfiguração do espaço ficcional ao longo da peça, os inúmeros pequenos desvios que se vinculam sem uma aparente unidade lógica para ir produzindo uma resistência inaudita à ordem médica imposta às internas, passa por simples deslocamentos, ações mínimas, pequenas falas das mulheres do público, que são retomadas pelas personagens, estímulos à participação que além de tornarem a plateia feminina coautora do espetáculo, estruturam um nível de relações que escapa à ordem fabular do texto dramático, articulando significações que dispensam finalidades dramáticas mas que são exigidas pelo encontro físico dos corpos reais.

Num outro sentido, ao expor os artifícios da encenação, o filme *A vingança de uma mulher* assume, tal como a personagem o faz ao retomar o passado, uma tarefa paralela à narrativa, que consiste em ironizar a lógica ordenadora da trama, e neste âmbito já não interessa a compreensão totalizante, a cronologia dos fatos, a concatenação dos motivos, e o distanciamento entre o mundo referencial e os mundos alternativos da ficção. Caso o filme fosse encenado completamente sob a égide do cinema narrativo, sem revelar seu teor metaficcional, condenaria a ação de Sanzia ao exotismo ou à loucura – como fez o autor do conto, Barbey D'Aureville. Quando decide por fragilizar a verossimilhança, Rita Azevedo Gomes torna a vingança um ato político não apenas contra a aristocracia europeia. Ainda impactado pela história de Sanzia, Roberto sai do estúdio, já com o cenário desmontado, em direção à rua, de onde escutamos o som dos carros passando. Em um outro sentido, ao revelar sua identidade, Sanzia traz à tona uma escolha que ignora qualquer expectativa ante a educação e a condição social a que pertence. Todavia, é mesmo quando o aspecto narrativo da trama é embaralhado e a concretude dramática do quarto cede à coerção abstrata das memórias, cuja presença é tão forte que precisa espacializar-se, que o filme transforma o corpo de Sanzia num campo de batalha e

sua vingança também numa revolta contra uma determinada ordem causal e estrutural que a encenação tampouco respeita. Desmantelando, assim, as expectativas construídas sobre a existência da personagem mas igualmente sobre a trama do filme, acionam-se significações que, pela suspensão que causam à lógica discursiva, à unidade de sentido, terminam por mobilizar, como já mencionamos, o dissenso em vez de um desfecho totalizante, fazendo vacilar tanto as expectativas e recursos do cinema narrativo, por um lado, como potencializando o gesto da personagem ante as regras sociais, por outro.

A recusa de Rita Azevedo Gomes em fazer do filme uma mera ilustração do conto de Barbey d'Aurevilly, arvora-se na ambivalência do cenário para jogar não apenas com os tempos (a contemporaneidade e o século XIX) mas com todos os elementos do filme, desde a iluminação, a montagem até a coincidência entre atores e personagens. É o trabalho cenográfico que suspende as convenções e, conseqüentemente, a lógica racional da trama para permitir que outras significações surjam a partir da mesma história. A transfiguração do espaço e do tempo no filme, somente possíveis pelo efeito teatral do artifício, concedem uma força disruptiva ao gesto da personagem, permitindo que a ficção saia do jogo de expectativas, estados e ações impostos pelo cinema narrativo: quando se contraria o paradigma representativo, também se contraria um “certo padrão de vinculação entre pensar, sentir e fazer” (RANCIÈRE, 2010, p. 83). Ao contrariar a fábula cinematográfica afastando a unidade de sentido por meio da metaficcionalidade que constitui o filme, a cineasta portuguesa ressignifica, como vimos acenando, a posição de Sanzia no interior da trama. Sua vingança deixa de ter uma conotação unicamente pessoal e subjetiva para alcançar uma posição ambígua, certamente política, na medida em que cresce em dimensão ao escapar da mera sucessão dos fatos para abarcar a reconstituição dos efeitos de impostos por uma época à vida daquela mulher.

Este jogo que o cinema propõe ao se utilizar de um efeito teatral, é similar ao que o espaço não-convencional põe em marcha quando, em *Hysteria*, a ficção se apropria de prédios históricos. Da mesma forma, quando as falas das mulheres do público são incorporadas à ficção, são as vivências reais que passam a entrar em relação com as forças virtuais da ficção e que, por consequência, passam a produzir uma rede de significados deslocados do tempo cotidiano e estendidos sobre ele. Esta contradição entre o histórico e o ficcional que o estado estético interrompe, é

também a contradição que ele impõe à suspensão que produz – nisto reside o poder de modificação da percepção tornado possível pela experiência estética. Nesse movimento de atravessamento e de identificação, ao reunir as mulheres da ficção e as mulheres do mundo real, ou ao expor o mundo ficcional como constructo no interior do real, em ambos os casos, independentemente dos suportes em que aparecem e das tradições artísticas a que fazem referência, tais obras se aproximam na medida em que procuram configurar um espaço em comum – entre o histórico e o ficcional. Numa espécie de conciliação dos inconciliáveis. No estado estético, a arte e a vida, pensamento e sensação, surgem sob um regime de leis que se confundem, e por isso mesmo, outras maneiras de compreensão, de expressão e de ordenação tornam-se possíveis.

Do lado oposto ao deste encontro que se revela na aparição, há o que significa por sua ausência ou secundariedade provocada. É este afastamento e silenciamento que é realizado por ambas as obras no que se refere aos homens. Em *Hysteria*, por sinal, eles estão excluídos do espaço cênico, apesar de estarem presentes no espaço histórico que ambienta a encenação. Há nesta ordenação cênica uma referência implícita à exposição que Charcot fazia das mulheres por ele indicadas como histéricas, no seu pequeno auditório em La Salpêtrière, mas dá-se um passo além: os homens podem até estar ausentes da cena, mas estão presentes em cada discurso e em cada referência à vida fora e dentro do hospício; eles formulam o que é a histeria, demarcam os espaços do hospício, decidem quem está curado ou não; fora dali, são eles que deliberam sobre a vida das mulheres, com quem elas irão casar-se, o que elas poderão ou não fazer, que espaço devem ou não ocupar. Os homens da plateia não participam, mas a tensão temporal entre os discursos das personagens e aqueles das mulheres do público, faz com que o papel deles, que apenas assistem, seja o de reconhecer, através daquilo que se encena, determinado capítulo da história dos efeitos de sua presença sobre a vida das mulheres. É uma situação análoga a que se apresenta em *A vingança de uma mulher*. O até então protagonista, Roberto, passa ao papel de coadjuvante, de mera testemunha da impactante história de Sanzia. Em relação ao espaço, sabemos que ele está ali, próximo à câmera, mas simplesmente não é enquadrado, fica propositadamente fora de quadro para que sua presença seja percebida como ausência. Uma das cenas mais significativas, neste sentido, marca tal condição:

nela, Sanzia acaba de regressar de uma de suas memórias, ela então transita do espaço que corresponde ao passado para o quarto em que ela e Roberto conversavam, quando estão frente a frente, ambos olham para o lugar em que Sanzia havia estado e ele começa então a ser envolto em penumbra, até apagar-se completamente. O papel de Roberto é este mesmo: testemunhar os efeitos que recaem sobre aquela mulher por esta ter ousado desobedecer as regras impostas pelo mundo da nobreza e da alta cultura, no interior do qual a liberdade aristocrático-burguesa de homens como ele compactua com a produção de um lugar subalterno para as mulheres. A política da estética faz ver nas obras a reconfiguração dos lugares de uma *polis* ficcional: se tudo fala, as imagens perturbadoras que ganham materialidade no quarto de Sanzia fazem calar a vaidosa razão de Roberto, escancarando toda a sua autoindulgência; se tudo fala, falam também os gestos, o calor das mãos, os risos, a dança, o afeto partilhado, cabendo ao canto, ao balbucio das conversas mais prosaicas – diminuídos por Platão e Aristóteles – a suspensão da coerção ordenadora do discurso médico e patriarcal no hospício de *Hysteria*. A politicidade das obras se revela, portanto, na forma como elas reorganizam seus modos de apresentação para fazer ver, ouvir e pensar aquilo que se revela através do desvio ou da contrariedade à lógica narrativa e representativa.

Com isto em vista, alguns outros aspectos tornam ainda mais tênues a separação entre o real e o ficcional nas duas obras. No filme de Rita Azevedo Gomes, ao passo que o artifício enfraquece a verossimilhança, que segue amparada na atuação naturalista e no diálogo dramático dos atores, vai se estreitando a proximidade entre o verossímil e o veraz. Pois, a própria recusa do efeito de realidade que se anuncia na artificialidade do cenário, nas referências à pintura e na iluminação teatral, entrelaça a presença material do estúdio – que remete ao mundo histórico – ao fio de verossimilhança sustentado principalmente pelo figurino, pelo diálogo e pela coreografia dos planos e enquadramentos. Esta indiscernibilidade que se acentua nas cenas entre Sanzia e Roberto, no filme, é muito semelhante àquela que encontramos na obra do Grupo XIX de Teatro, quando o jogo entre a ficcionalidade das internas do hospício e as histórias reais das mulheres da plateia fazem ficção e realidade se constituírem sobre o mesmo terreno, o que se dá também na própria ambientação da peça, que recorre não por acaso, a espaços históricos, lugares não convencionais para encenações teatrais, evitando assim o

distanciamento produzido pelo palco teatral e potencializando com isso a identificação entre artifício e realidade.

Isto também implica numa espécie de contágio da verossimilhança pelo veraz, e do veraz pela verossimilhança. Quando o que é fictício é percebido como dotado de qualidades que o irmanam ao real, a ficção que ele carrega se imiscui à forma como percebemos a realidade. Neste sentido, quando o filme se mostra como encenação fendida pelo real do estúdio, a própria realidade, como espaço histórico, passa a ser percebida como uma espécie de espaço cênico, de jogo entre forças históricas que põem em cena através dos séculos, os elementos que dimensionam o que entendemos como real. Disto decorre a dupla aproximação operada pelas obras quando estas abordam a vida de mulheres do século XIX: não é apenas a indiscernibilidade entre verossimilhança e veracidade que as aproxima, mas a própria história que representam. Nesta aproximação com o veraz, quando a vida destas mulheres, tomadas como propriedade física e simbólica pelos homens, adquire a materialidade do real, tanto no filme quanto na peça, é também o próprio movimento de transformações históricas e sociais percebido enquanto "encenação" da realidade que é indicado pelas obras e sugerido ao público da peça e aos espectadores do filme.

No instante em que as mulheres do público, em *Hysteria*, respondem às perguntas das atrizes, elas estão interpretando e respondendo mas ao mesmo tempo incorporando o tempo, a situação e, por vezes, a depender do quanto se aceita jogar, as exigências da encenação. Como nos momentos em que elas dançam todas juntas – a peça exige que as mulheres do público absorvam o tempo ficcional, na medida que este absorve a realidade das mulheres do público. Por sua vez, por possuir uma única cena, iguala o modo de duração do tempo ficcional ao modo de duração da experiência temporal do público, o que dá maior verossimilhança à peça, enquanto o espaço não convencional do prédio histórico impõe sua veracidade. Por outro lado, em *A vingança de uma mulher*, ao evitar-se o tempo da montagem invisível do cinema narrativo-representativo, que se baseia numa abstração que dispensa os momentos julgados insignificantes, busca-se uma identidade entre a duração do tempo fílmico e a duração da experiência temporal normal do espectador, ao passo que se potencializa o contraste entre o artifício dos cenários, a verossimilhança da atuação e a veracidade do estúdio em que o filme é

encenado. Por fim, é curioso notar como cada forma artística, seja o cinema ou o teatro, atuam nas fronteiras, uma da outra. Em *Hysteria*, que função teriam as didascálias, que no texto costuram a continuidade dos acontecimentos ao descrevê-los, e que na encenação, por seu turno, delimitam os focos espaciais que ligam as microações e gestos das personagens, senão a de enquadramento de um plano sem câmera, de condução do olhar do público a um determinado espaço no interior da cena, tal como no cinema? Seria também o caso de perguntar que papel assume a luz em *A vingança de uma mulher*, que não apenas revela e espacializa a presença de outras temporalidades ao iluminar ou escurecer determinados lugares, mas igualmente marca a transição de um tempo ao outro através do que se ilumina e do que é tomado pela penumbra, senão o efeito há muito usado no teatro?

As duas obras que aqui apresentamos em análise caracterizam-se, primordialmente, por expressarem outras lógicas em contraponto às situações narrativas e significativas hegemônicas. Ao pôr em jogo outros tipos de relação entre o visível, o dizível e o pensável, tanto o texto-espetáculo *Hysteria*, como o filme *A vingança de uma mulher*, articulam uma reorganização dos elementos cênicos e fílmicos, mas também ensejam tensionamentos políticos por meio do agenciamento de forças sensíveis que, pela própria localização histórica em que estão situados os temas (século XIX), apresentam-se como desvios, expressões de contestação. Por este motivo, tais obras recusam a predominância da lógica representativa e do distanciamento entre ficção e real. É por isso que não se pode negar que a circulação e a produção coletiva de afetos entre as mulheres do público e as personagens, em *Hysteria*, e a percepção sensível que Sanzia constrói de seu próprio corpo como campo de batalha, em *A vingança de uma mulher*, sejam estratégias de resistência e de revolta contra o completo cerceamento causado pela circulação dos discursos de poder no século XIX que determinavam o papel social, as condições e formas de existência das mulheres, em específico. Todavia, é pela necessidade de discutir e expor a mutação e miniaturização destas formas de normalização de modos de vida e comportamento, em relação às mulheres no mundo contemporâneo, que não basta representar ou contar histórias. Nestas obras, o cinema e o teatro contemporâneos tornam-se por isso campos de revelação das funções não representativas em jogo nas representações que fazem do espaço e do tempo: ao explicitar as articulações funcionais de uma situação, desloca-se ao

mesmo tempo o modo de funcionamento da percepção, da sensibilidade, da afetividade, assim como da própria inteligibilidade sobre o que se apresenta. Ao final, tanto o teatro como o cinema, ao mostrarem outras formas de relação entre pequenos (num nível pré-pessoal) e grandes (num nível suprapessoal) acontecimentos, criam também possíveis: outros modos de ver, decidir, escolher e agir (LAZZARATO, 2014, p. 120).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que procuramos construir ao longo desta pesquisa, de caráter comparativo, foi uma espécie de recuo metodológico para que encontrássemos um terreno comum entre obras de campos artísticos distintos, propondo assim as condições teóricas e compreensões históricas que permitissem perceber como as duas obras procuram estabelecer outras maneiras de experimentar o tempo e o espaço naquilo que concerne a discussão, no presente, em torno da opressão de gênero mediante narrativas que tratam do passado. Este recuo nada mais é do que um retorno à base de distinções que estão em jogo entre o teatro e o cinema, e que se situam na forma como as duas artes ocupam determinadas dimensões da experiência estética. Neste sentido, tanto uma como a outra trabalham com formas de determinação e configuração do espaço e do tempo, que são as maneiras pelas quais se pode estruturar e contar uma história. Ao mesmo tempo, a maneira pela qual estas histórias são organizadas implica em diferentes maneiras de apresentar o que é visto, ouvido, sentido e pensado, o que provoca pensar nos lugares que cada um ocupa naquilo que se apresenta, o que por seu lado transforma as decisões sobre a ordenação de elementos sensíveis e inteligíveis em escolhas políticas acerca dos efeitos estéticos e compreensões possíveis a respeito daquilo que está sendo representado, fazendo reconhecer na estética uma política. Por isso, intentamos não encerrar a análise e comparação entre as obras em teorias especializadas, fazendo um percurso mais alongado e, por assim dizer, “indisciplinado” ao examinar como ambas organizam as relações entre os elementos comuns às duas artes: atores, encenação, texto, iluminação, cenários ou locações (reais ou artificiais), e de que modo a partilha destas relações agencia o modo de representação de *Hysteria* e de *A vingança de uma mulher*, a fim de que certa “ignorância” teórica abrisse as portas para o diálogo entre as obras.

Nesta direção, tanto o texto-espetáculo do Grupo XIX de Teatro como o filme de Rita Azevedo Gomes se mostram como trabalhos que apesar de tratarem de distintos aspectos da opressão sofrida pelas mulheres do século XIX – do lado de cá do Atlântico, a partir de mulheres de classe média submetidas ao confinamento dos hospícios, e do lado de lá, do ponto de vista de uma mulher da aristocracia que percebe seu próprio corpo como campo de batalha – buscam não reduzir sua

abordagem ao campo do mero saber sobre o que apresentam, postando-se no plano das sensibilidades para fazer pensar o presente destas relações. Uma e outra operam desde a representação da força de influência do passado sobre o presente, mas sobretudo do ponto de vista das possibilidades que tomam forma como consequência da mudança de percepção sobre esta relação: no interior de uma intriga de saber, que revela um conhecimento sobre determinada situação, apresentada por sua vez como a articulação entre causas e efeitos, uma outra história também ganha corpo, mas desta vez fundada na subversão deste tipo ligação, em favor da sensação da convivência simultânea e da tensão entre tempos (passado/presente – ficcional/histórico) e espaços (passado/presente – ficcional/histórico), o que transforma a habitual impotência do saber numa abertura circunstancial da potência do perceber: as determinações sociais percebidas a partir da negação estrutural, o isolamento normativo transfigurado em lugar de encontros disruptivos, os discursos de impossibilidades mapeando as estratégias de controle.

Nas duas obras, este deslocamento daquilo que se entende por aquilo que se sente, do sentido (sensação) pelo sentido (entendimento), foi o que tornou possível delinear esta zona de encontro entre o teatro e o cinema. Ao produzir dissenso no campo das percepções através dos elementos que estruturam a experiência estética, ambos os modos de representação abrem-se à possibilidade de ressignificação ou reenquadramento do conhecimento produzido pela ficção/razão fabular, transformando-o com vistas à mudança operada pelo tensionamento da percepção do espaço e do tempo, produzida em paralelo ao que se entende. Por isso, o que é posto em evidência pelas obras, é tanto a sensação de que o passado se oculta no presente podendo invadi-lo a qualquer momento para apresentar o lastro histórico do seu poder sobre as vidas; como também o sentimento de que, assim como as marcas nas paredes denunciam as transformações materiais da passagem do tempo, transfigurando o ambiente, também pode ser palpável e discernível o modo como as forças históricas afetam os corpos e as maneiras de viver mesmo quando disfarçam as suas formas de expressão e atuação. Neste sentido, tal como vislumbrado pela personagem de *A vingança de uma mulher*, os corpos das mulheres seguem sendo campos de batalha, na medida em que existem interesses e poderes de toda sorte que se manifestam das mais variadas formas para produzir e impor modos de vida subalternizados. Igualmente seguem vigentes

práticas e discursos que procuram demarcar um lugar inferior para as mulheres na sociedade, justificando-se através da ciência, da religião ou dos costumes. Bastaria atentar para as formas de tratamento dos chamados “casos de loucura”, para perceber que em relação ao que é representado em *Hysteria*, o passado segue ainda muito presente. É nesta direção que reside o mérito de ambas: como elas buscam estender esse efeito para além da ficção, sem caricaturá-las reduzindo o questionamento ao discurso ou simplesmente à mera lógica representativa.

Ainda em relação às narrativas, ou seja, àquilo que se conta, tanto *Hysteria* como *A Vingança de uma mulher*, embora tratem de contextos culturalmente contíguos, guardam proximidade entre si, não apenas, e em particular, por representarem histórias ambientadas no século XIX, nas quais se revela uma poderosa coerção social exercida sobre os corpos e destinos das mulheres. Há também um outro aspecto que atravessa ambas as narrativas mas que, no entanto, como procuramos mostrar, seja uma, seja a outra, abordam apenas como questão lateral, secundária. Observa-se, muito claramente, que as duas obras passam ao largo da questão racial ao não aprofundarem a discussão ou a exposição da lógica fundante da modernidade e, por consequência, dos contextos aos quais fazem referência: a objetificação e escravidão de populações africanas sequestradas – acontecimento que sustenta ou se liga estruturalmente, seja por meio da força de trabalho e produção de riquezas, ao mundo aristocrático-burguês do qual se vinga Sanzia, seja por meio de sua convergência com a lógica do discurso médico científico das instituições burguesas para o controle dos corpos das mulheres, como vemos em *Hysteria*. Indagamos: por que não há mulheres negras em *Hysteria*, se estas também estavam nos hospícios, dos quais as mulheres brancas muitas vezes saíam “curadas”, enquanto aquelas outras geralmente lá permaneciam até a morte (CUNHA, 1986; WADI, 2006)? Para além da invisibilidade destas mulheres nos relatórios e arquivos dos hospícios, utilizados como fonte de pesquisa para a composição do texto dramático, as próprias atrizes assumem em entrevistas (ABREU, 2018) que a questão dos diferentes recortes de opressão não foi percebida pelo grupo, composto, já em sua formação original, apenas por mulheres brancas. A peça aborda não mais que indiretamente o contexto das lutas pela liberdade que culminam na abolição da escravidão, no momento em que uma das personagens utiliza-se de um discurso objetificante ao referir-se à repentina aparição de uma

multidão de homens negros na cidade. Já em *A vingança de uma mulher*, a referência é sutil porém mais simbólica, podendo ser resumida à tomada de consciência de Sanzia quando, em relação ao fim trágico de suas ilusões amorosas, reconhece que seu céu, em verdade, era africano, e o azul era fogo – em referência à compreensão abrupta causada pelo assassinato de seu amante por homens escravizados a mando de seu esposo. Neste cena, estes homens aparecem sustentando Sanzia pelos braços, numa imagem carregada de simbolismo, na medida em que num plano fixo de longa duração enquadra-se apenas os braços dos homens e a expressão de profundo abatimento da personagem enquanto esta é sustentada e em seguida sutilmente embalada por eles.

Neste sentido, assim como houve uma ciência médica que produziu conhecimentos e diagnósticos para internar e “curar” as mulheres por comportamentos inadequados às normas patriarcais do século XIX, houve também uma “ciência colonial” à serviço da exploração e do acúmulo de riquezas por parte da aristocracia e burguesia europeias, que produziu a aritmética da dominação racial por meio de um conjunto de práticas e discursos “com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática” (MBEMBE, 2018, p. 61). Portanto, é necessário também produzir este dissenso no seio das duas obras, para entender o Atlântico não apenas como separação ou ligação histórica, mas principalmente como composição mais profunda e que segue vigente, para sermos capazes então de enxergar estas relações por tanto tempo invisibilizadas, não somente no interior dos contextos aos quais os dois trabalhos fazem referência, mas no próprio quadro de criação e articulação das obras, que repercute naquilo que discutem ou silenciam.

Ademais, a título de conclusão, pensamos que esta pesquisa pode abrir caminhos de investigação futura naquilo que diz respeito aos estudos comparativos, de interartes ou de intermedialidade, uma vez que se considerem as diferenças entre meios e mídias não como impossibilidades de relação, mas como modo de fazer ver as distintas maneiras de afetar que, pensadas a partir de um outro meio ou mídia, fazem surgir distintas formas de configuração dos elementos expressivos, de combinação entre elementos materiais e imateriais, produtoras de efeitos semelhantes em meios distintos ou combinados. A respeito destes aspectos,

procuramos traçar linhas de confluência que, de certo modo, ignoram a divisão entre sentido e mídia para uma compreensão da relação entre práticas artísticas de campos distintos tendo em vista, primordialmente, a maneira como estas constroem, cada uma a seu modo e no interior de um universo expressivo, uma esfera específica para a experiência em geral na medida em que organizam-se formas de fazer sentir e dar sentido através da reordenação do tempo e do espaço. No caso que aqui abordamos, em particular, são questões aparentemente muito simples: Como o cinema, a arte temporal, pode espacializar o tempo, tal como o teatro, para pensar a relação entre passado e presente? Ou como o teatro, a arte da presença, pode temporalizar o espaço, tal como o cinema, para colocar passado e presente em tensão contínua? Que elementos expressivos podem ser acionados pelas questões que se quer abordar?

Muitos trabalhos ao longo do século XX exploraram de maneiras distintas a relação entre o real e a ficção produzindo efeitos, geralmente associados a uma tradição artística distinta, a partir de seus próprios meios e elementos estéticos, filmes como *A mãe e a puta* (1973), de Jean Eustache, por exemplo, que inversamente ao cinema de Manoel de Oliveira e Rita Azevedo Gomes, faz variar continuamente o contraste entre o real e o ficcional por meio do trabalho dos atores em longas sequências: aciona-se uma atuação que pende entre o teatralizado e recitado e uma dicção natural e cotidiana, promovendo a conjunção entre a ficção e a carga histórica do espaço, entre o que remete ao texto e o que simplesmente surge dos diálogos nas longas sequências em que “a câmera só se move se houver uma finalidade” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 102). Numa linha mais próxima da ultraencenação segue o cinema de Straub e Huillet, como nos filmes *Antígona* (1992) e *A morte de Empédocles* (1987), nos quais a palavra, em si, torna-se o centro de expressão que submete o que se vê, o tempo de duração do que se vê e o recorte do visível ao diálogo e à dicção declamatória, que toma o corpo dos atores, e o pouco que se vê ao seu redor – dado que os planos são quase todos fixos – como veículo material e lugar de conflito entre o textos antigo e a realidade material do presente. No teatro, pensamos em ao menos duas linhas vizinhas à de *Hysteria*, uma que também segue pelo âmbito dos espaços não convencionais e outra que se encaminha para um jogo mais explícito do teatro com os modos de representação da tradição do cinema. No primeiro caso, estão trabalhos que procuram se

aproximar do fato histórico através do próprio espaço em que determinados acontecimentos ocorreram, como nos casos de *O tiro que mudou a história* (1991), sobre os últimos dias de Getúlio Vargas, encenado por Aderbal Freire-Filho e *Lembrar é resistir* (1999), que trata da tortura a presos políticos durante a ditadura militar, encenado por Silnei Siqueira. As duas encenações, mesmo evitando o realismo, têm sua carga dramática intensificada pela historicidade do espaço²⁸ (REBOUÇAS, 2017, 134-135). Numa outra via, a peça *Das cinzas coração* (2019), se utiliza da estética das comédias do cinema mudo, para através de esquetes que remetem ao circo, ritmadas ao som de músicas tocadas ao vivo, transfigurar a história de opressão vivida pela personagem feminina: quando as luzes que iluminam o palco passam a piscar num ritmo frenético, em consonância com o toque do piano, na sua imaginação é desfeita a submissão e ela passa então a desafiar e revidar aos maus-tratos do marido. No entanto, com o passar do tempo as reviravoltas saem da esfera de imaginação para tornar-se realidade.

Em uma outra perspectiva, acreditamos que faz-se urgente pensar como estas indagações, formalmente feitas no contexto acadêmico, a respeito de como experimentos ou experiências de deslocamentos de perspectiva, percepção e sensibilidade, tais como *Hysteria* e *A vingança de uma mulher*, podem ser pensadas por grupos que praticam ou estudam intervenções políticas ou educativas, específicas, e possivelmente criadas para a ação direta: na construção de espaços mais imediatos de participação e vinculação entre o sentido e o pensado, visto o impacto que tais maneiras de conceber a experiência possuem sobre a subjetividade na medida em que permitem pensar e articular formas de “participação” mais ativa no teatro, e menos passiva ou distanciada no cinema.

28 No programa da peça *O tiro que mudou a história*, consta a frase: “O teatro apenas revela a dimensão trágica da política. Fora do palácio, o Brasil ainda é a mesma peça”.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Mariela Lamberti de. **A intuição feminista em Hysteria**: um olhar sobre os possíveis feminismos na cena contemporânea. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.27.2018.tde-27122018-111724. Acesso em: 2019-07-29.
- ANDRADE, Valéria. Autoria feminina e o texto escrito para o palco: editar é preciso, ler também. In: André Luís Gomes. (Org.). **Leio teatro**: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação. São Paulo: Horizonte, 2010, v. , p. 229-242.
- _____. Dramaturgia contemporânea de autoria feminina no nordeste do Brasil e em Portugal In: XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2011, Brasília. **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura**. Brasília: Edunb, 2011. v. 1.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ASTON, Elaine. Swimming in Histories of Gender Oppression: Grupo XIX de Teatro's Hysteria. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, n. 26, p. 38-48, 2010.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BALZAC, Honoré de; BAUDELAIRE, Charles; d'Aurevilly. **Manual do dândi**: a vida com estilo. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica", "O mito do cinema total" e "A evolução da linguagem cinematográfica". In: **O que é o cinema?**. trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas** – Magia e técnica, arte e política. 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91-107.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALAÇA, Fausto; DE CAMARGO VIANA, Terezinha; BARA, Olivier. "Colocar-se à altura de sua época": uma atitude de modernidade dos dândis no século XIX. In: GALINDO, Dolores; LEMOS, Leonardo (Org.). **Gênero e tecnologias, tecnologias do gênero: estudos, pesquisas e poéticas interdisciplinares**. Cuiabá: UFMT, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. O outro lado do espelho. In: O espelho do mundo: Junquery, a história de um asilo. 1986. p. 108-161.
- DANAN, Joseph. Monodrama (Polifônico). In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 113-115.
- D'AUREVILLY, Amédée Barbey. Uma vingança de mulher. In: **As Diabólicas**. Rio de Janeiro: Bruguera, 1971.

DUPONT, Florence. **La invención de la literatura**. Barcelona: Debate, 2001.

_____. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Trad. Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosevelt Rocha; Sergio Maciel. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

EASTERLING, Patricia Elizabeth. Forma e performance. **Terceira Margem**, v. 17, n. 27, p. 22-80, 2013.

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e escritos III**, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.

_____. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2017. p. 7-144.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: a inespecificidade na estética contemporânea**. São Paulo: Rocco, 2014 (Col. Entrecríticas).

GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, Rubén. Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: An interview with Walter Mignolo. **Decolonization: Indigeneity, Education & Society**, v. 3, n. 1, 2014.

GELL, Alfred. A definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. In: **Arte e agência: uma teoria antropológica**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GERALDO, Lidiana Garcia. **Os elementos dionisíacos presentes na origem da tragédia grega**. 2001. 229 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2017. p. 183-218.

GOMES, Rita Azevedo. **A vingança de uma mulher**. Direção: Rita Azevedo Gomes. Portugal. 2012. 100 min.

GOMES, _____. **Pasado Canibal: entrevista con Rita Azevedo Gomes**. **Lumière**, Barcelona, janeiro, 2015, n. 8, p. 24-57. Disponível em: <https://issuu.com/www.elumiere.net/docs/lumiere_num8>. Acesso em: 14 mar. 2017.

GRUPO XIX DE TEATRO. **Hygiene/Hysteria**. Realização Fundação Nacional de Arte e Ministério da Cultura. 1ª edição. São Paulo, 2006.

HUMPHREYS, Karen. Barbey, Baudelaire, and the 'imprévu': strategies in literary dandyism. **Modern Language Studies**, p. 61-80, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes / Ed. São Francisco, 2016.

JACOBS, Lewis. **The Rise of the American Film**. New York: Harcourt, Brace and Co, 1939.

JOLLY, Geneviève; PLANA, Muriel. Teatralidade. In: SARRAZAC, J.-P. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 178-181.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

LEITE, Janaina. Cadê o dramaturgo? In: **Hygiene/Hysteria**. Realização Fundação Nacional de Arte e Ministério da Cultura. 1ª ed. São Paulo, 2006. p.112-113.

MATIAS, Ligia Borges de. **Investigações acerca do uso da narrativa no teatro contemporâneo**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2010.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENDES, João Maria et al. **Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo**. Lisboa: Gradiva, 2013.

MOSTAÇO, Edélcio. Da arte de quebrar pedras ou a cena da emancipação. In: **Incursões e excursões: a cena no regime estético**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

NOVALIS. **La Enciclopedia** – Notas y fragmentos. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976. p.135.

NUNES, Benedito. Visão romântica. J. Guinsburg, org. **O Romantismo**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 68-79.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. **A mise em scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

OLIVEIRA, Manoel. Diálogo con Manoel de Oliveira. [Entrevista concedida a] João Bénard da Costa, Manuel S. Fonseca, José Manuel Costa, João Lopes y António-Pedro Vasconcelos. Trad. Francisco Algarín Navarro. **Lumière**, 1981. Disponível em: <<http://elumiere.net/especiales/oliveira/dialogooliveira.php>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

_____. El cielo es histórico. Entrevista con Manoel de Oliveira. [Entrevista concedida a] Serge Daney e Raymond Bellour. Trad. Francisco Algarín Navarro. **Lumière**, 1991. Disponível em: <http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/01_web/oliveira_daneybellour.php>. Acesso em: 14 mar. 2018.

PARRA, Lisímaco. **Estética y modernidad**: un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.

PRAENA, Manuel. Frágil como el mundo. El cine de Rita Azevedo Gomes. **Lumière**, Barcelona, janeiro, 2015, n. 8, p. 24-57. Disponível em: <https://issuu.com/www.elumiere.net/docs/lumiere_num8>. Acesso em: 14 mar. 2018.

PLATÃO. **A República**. trad. Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém: EDUFPA, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge. **Parrhesia**, v. 1, n. 1, p. 1-12, 2006.

_____. **A partilha do Sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. 2ª Ed. São Paulo; Editora 34, 2009.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009b.

_____. O efeito da realidade e a política da ficção. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 86, mar. 2010.

_____. **El malestar de la estética**. trad. Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

_____. Politics and Aesthetics in the Straubs. [Entrevista concedida a] Lafosse, Phillip. **MUBI**, Notebook interview, 2011. Disponível em: <<https://mubi.com/notebook/posts/politics-and-aesthetics-in-the-straubs-films>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

_____. La dimensión estética: estética, política, conocimiento. **Ciencia Política**, v. 10, n. 19, p. 21-43, 2015.

_____. **Aisthesis: escenas del régimen estético del arte**. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, 2018.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. **A construção da espacialidade teatral**: os processos de direção de arte do grupo XIX de teatro. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RODRIGUES, Raquel Imanish. Teatro e crise. **Novos estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 71, p. 209-219, 2005.

ROMILLY, Jacqueline de. O gênero trágico. In: _____. **A tragédia grega**. Trad. de Ivo Martinazzo – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 13-46.

SAADI, Fátima. **A configuração da cena moderna — Diderot e Lessing**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Posfácio. In: _____. **O futuro do drama**. trad. Alexandra Madeira da Silva. Porto: Campo das letras, 2002.

_____. A "reprise" (resposta ao pós-dramático). In: _____. **O outro diálogo**: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. trad. Luis Varela. Évora: Editora Licorne, 2011. p. 33-50.

_____. Introdução/Crise do drama. In: SARRAZAC, J.-P. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VOIGT, André Fabiano. A estética em Jacques Rancière: A questão da mimesis. **Tempos Históricos**, v. 19, n. 1, p. 187-207, 2015.

WADI, Yonissa Marmitt. Experiências de vida, experiências de loucura: algumas histórias sobre mulheres internas no Hospício São Pedro (Porto Alegre, RS, 1884-1923). **História Unisinos**, v. 10, n. 1, p. 65-79, 2006.

WILES D. Aristotle's Poetics and ancient dramatic theory. In: Walton JM, McDonald M (Org.). **The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press. 2007. p. 92-107.

WILLIAMS, Raymond. Introduction (Introdução) In **Drama from Ibsen to Brecht**. trad. Nayara Brito, rev. Diógenes Maciel. Londres: Pelican Books, 1983.

ANEXO A – HYSTERIA, O TEXTO

[Transcrição: Mariela Lamberti]

HYSTERIA²⁹

CENA ÚNICA

RIO DE JANEIRO – SALA DE ASSEIOS DO HOSPÍCIO PEDRO II³⁰

CLARA (brinca com seus bilhetinhos, procura papel e lápis.) HERCÍLIA (escreve na parede e fita discretamente Clara.)

M.J. (se prepara para ir embora.)

MARIA TOURINHO (sentada em um dos bancos, com os pés cobertos, olhar distante.)

NINI (limpa os bancos e está com seu caderno goiabada na mão.)

plateia MASCULINA (entra e acomoda-se em arquibancada no fundo da sala.)³¹

NINI (escuta o burburinho das mulheres na porta e vai abri-la, esquecendo seu caderno- goiabada³² sob um dos bancos.)

plateia FEMININA (entra e são acomodadas por NINI nos bancos que estão colocados em forma de U com a boca aberta para a plateia masculina.)

NINI (indicando os lugares para a plateia feminina acomodar-se) Entrem, minhas senhoras. Os bancos estão limpos e higienizados, por favor acomodem-se ! Aquele ali, minha senhora, está limpo também... pode sentar. Um momento por favor ... (limpa um banco com seu pano) agora sim, fique à vontade. (para uma mulher da plateia) A senhora está com uma feição mais caprichosa hoje ... tem feito o que do Dr. Mendes pediu? (plateia responde) Vê-se que sim. (quando todas estão sentadas) Vamos às regras: Não ponham os pés nos bancos, não abram as janelas e não

29 Do grego *Hystera* (útero) + sufixo *ia* Outrora se acreditava que os desarranjos do útero eram as causas desta moléstia, que era tida como especial às mulheres. C. 1873 D. V [Nascentes, Antenor. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa]

30 O Hospício Pedro II foi criado pelo decreto imperial de 18 de julho de 1841 e ocupou o prédio construído na Praia Vermelha na Cidade do Rio de Janeiro. A separação do hospício da administração da Santa Casa de Misericórdia (1890) - passando a partir de então a denominar-se Hospício Nacional de Alienados -, a criação da Assistência médica e Legal de Alienados (1890) e a aprovação da primeira lei federal de assistência médico-legal aos alienados (1903) representam marcos fundamentais no processo de consolidação da psiquiatria brasileira como campo de saber especializado, legitimamente aceito e respeitado.

31 A divisão da plateia entre homens e mulheres foi inspirada nas experiências do Dr Charcot. Entre 1863 e 1893 o célebre médico) exibia suas pacientes históricas a uma plateia de curiosos artistas e intelectuais nas dependências do hospital Salpêtrière (Paris-França).

32 Termo usado pela escritora Lygia Fagundes Telles para se referir aos cadernos onde as mulheres misturavam, relatos íntimos, receitas de cozinha, ideias e memórias.

toquem nas portas! E lembrem- se, não sou eu quem faço as regras, é o doutor Mendes, e por isso devem ser seguidas à risca!

MARIA TOURINHO (sentada em um dos bancos, com certa timidez, começa a observar a mulher da plateia sentada ao seu lado)

CLARA (guarda sua caixa de bilhetinhos e começa a observar NINI) HERCÍLIA (escreve cada vez mais como se comentasse aquela movimentação)

M.J. (para uma mulher da plateia) A senhora sabe das horas? (plateia responde) A senhora sabe ... eu já estou boa, vou embora hoje, o João, o meu marido é quem vem me buscar... O Dr. Mendes me garantiu que o João vem me buscar ainda hoje, antes do pôr do sol (para a mesma mulher da plateia) Mas a senhora também ficará boa logo e vosso marido virá lhe buscar.(para a plateia) Todas as senhoras um dia ficarão boas! E por isso que eu vou embora, já estou boa, não posso mais ficar aqui com as senhoras ... Eu já estou boa! Hoje é meu último dia...

NINI (para a plateia) Alguma das senhoras viu a Dona Eustácia? Essa nunca sai do quarto...O Dr. Mendes é preciso em suas prescrições ... se ele diz que todas devem sair do quarto é porque todas devem sair do quarto, mas a dona Eustacia é teimosa, a dona Eustacia é mais do que teimosa, a dona Eustacia é uma rebelde!

M.J. (para uma mulher da plateia) Vou sentir saudades da senhora, já tomei amizade, mas o que posso fazer? Melhorei!! Estou boa ... Sem contar que lá em casa têm o João e as crianças ... tem a Dina, minha alugada, que toma deles, mas não é a mesma coisa.(para a mesma mulher) A senhora sabe, uma casa sem a mãe fica toda sem sentido...

NINI Vamos para a contagem (inicia a contagem das mulheres em voz alta, e, no meio, percebe que deixou seu caderno goiabada largado.) Meu caderno goiabada ... onde deixei meu caderno goiabada?. Mas onde andam meus pensamentos?

M.J. (indica o caderno sob o banco)

NINI Obrigada, M.J.. O Dr. Mendes vive me dizendo: nini, tome cuidado senão a senhora ficara pior que essas senhoras históricas... Mas isso não tem perigo não, Deus é pai! Em que número eu estava? (volta a contar, diminuindo a voz aos poucos)

M.J. (para uma mulher da plateia) A senhora acha que eu estou bonita? (plateia responde) Acha que o João gostará também? (plateia responde) Eu não vejo a hora em que ele entre por aquela porta. Vai ser ainda hoje, antes do pôr do Sol, o doutor me garantiu!

NINI (acaba a contagem abre o caderno-goiabada e anota, falando em voz alta, o número real de mulheres da plateia), Rio de Janeiro; (falando em voz alta data real do dia e do mês) ...de 1897; Sala de Asseios! (Vai guardar seu caderno goiabada)

CLARA (observa NINI, e sorratamente rouba o caderno goiabada, arranca uma página e pega o lápis)

MARIA TOURINHO (toca seus pezinhos na mulher sentada ao seu lado) Desculpe, minha tia-avó insistia em declamar aos quatro cantos quão belos e delicados eram os meus pequenos pés. Dizia-me que tê-los era uma benção e, portanto, qualidade essencial da minha personalidade feminina. Mas o que eu sempre admirei em mim e nos outros foram as mãos ... A senhora me permite que eu veja suas mãos?

(afagando a mão na mulher sentada ao seu lado) Uma vez uma prima de papai, vendo-as soltas e displicentes, aconselhou-me: faça de suas mãos como um embrulhinho e adestre-as... elas serão suas cúmplices. Eu devo estar chateando a senhora? (plateia responde) desculpe-me (levanta-se e cochicha seu segredo no ouvido de outra mulher da plateia).

CLARA (mostrando o desenho de uma flor a uma mulher da plateia) Olha ... Eu que fiz! Essa flor é um presente para alguém muito especial, eu vou enviar por carta... A senhora sabe escrever? (plateia responde). A senhora me faria um favor? A senhora escreve aqui nesse papelzinho: para Jesus. Não seria melhor colocar o meu nome também? (plateia responde) Senão pela letra ele pode pensar que é a senhora! É Clara, só Clara mesmo! Que letra linda quem foi que ensinou a senhora a escrever? (plateia responde) A senhora foi a escola? (plateia responde) A senhora deve ser muito rica! (abre uma das janelas da sala para enviar o bilhete)

NINI Clara, não!! (CLARA interrompe a ação de jogar o bilhete pela janela. O bilhete fica caído no chão.)

HERCÍLIA (escrevendo na parede e murmurando) Não adianta, L. Brant, elas não escutam, elas estão surdas!

CLARA (para uma mulher da plateia) Lá na casa de misericórdia, as freiras não deixavam enviar flores para Jesus, elas diziam que era uma heresia!! A senhora acha? (plateia responde) Eu não acho não!

NINI (fechando a janela) Pronto minhas senhoras, agora as janelas estão como devem ficar. Trancadas! E vamos para os asseios que estamos atrasadas. M.J. vou começar pela sua cabeça.

M.J. Não precisa, Nini, eu já estou boa, o João vem me buscar, não tem mais necessidade...

NINI Sem artimanhas, M.J. , deixe-me olhar sua cabeça, venha cá, deixe-me ver... este cabelinho nervoso sempre esconde um piolhinho sagaz!

CLARA (para a mulher que escreveu a carta) Desculpe esqueci de agradecer. Obrigada. Obrigada mesmo.

HERCÍLIA (encostada na parede no fundo da sala, para plateia) Há duas almas em mim. A minha e a de L. Brant. Papai, o famoso jornalista Alfredo Lewgoy, não conseguiu acreditar quando me viu naquele famoso novembro em meio aos Deodoros, Florianos e Peixotos. Eu e L. Brant pensávamos que, já que a taça já havia transbordado, e que a escravidão e a monarquia haviam caído, era hora de soltar junto às vozes grossas de ordem e progresso as nossas vozes débeis. (no meio da sala encarando a plateia) A mulher é oprimida, escarnecida, ludibriada, é quase uma semimorta, e vivendo na ignorância não tem forças para reagir. (Recolhe-se). Foi como gritar aos surdos. O único que me prestou atenção em mim foi meu pai, que fez de tudo para que sua filha não virasse manchete do seu próprio jornal. Mas não adiantou ... eu mantive L. Brant. Primeiro, casaram-me com um político influente, mas eu mantive L. Brant. Em seguida, fizeram do meu corpo um gerador de filhos – em vão – eu mantive L. Brant. Por fim, me colocaram aqui junto às senhoras e mesmo assim eu me mantenho ao lado de L. Brant.

NINI Hercília, venha cá. Vamos tirar esses piolhos HERCÍLIA Não quero! Me deixa.

NINI (segurando HERCÍLIA pelos cabelos): São ordens do Dr. Mendes ... (olhando para a plateia) todas devem ser inspecionadas. Venha, quero ver esta cabeça, deixa eu tirar esses piolhos.

HERCÍLIA (escapando das mãos de NINI) Não! Gosto deles, eles me fazem companhia.

NINI Muito bem ... ainda é cedo. E eu ainda tenho tantas cabeças para examinar ... (indo examinar a cabeça de uma mulher da plateia, para HERCÍLIA) a sua cabeça pode esperar um pouco, mas só um pouco. (começa a examinar delicadamente a cabeça de cada mulher da plateia)

CLARA (para uma mulher da plateia) A senhora gostaria de conhecer minha coleção de bilhetes? (plateia responde. Vai buscar seus bilhetinhos num cantinho da sala)

MARIA TOURINHO (para a mesma mulher sentada ao seu lado) Qual é o nome da senhora? (plateia responde) Não, o nome por inteiro? (plateia responde) Este sempre foi seu nome? (plateia responde) Eu nasci Maria Ribeiro, pois era gosto de meu pai. Depois, por ocasião do casamento, tornei-me Maria Tourinho. Os meus filhos só me chamam de Maria. Mas a senhora pode me chamar do que quiser ... qualquer coisa. Maria qualquer coisa. (levanta-se e cochicha seu segredo no ouvido de mais uma mulher)

CLARA (mostrando o saquinho bilhetes para a mulher a quem tinha perguntado) Pronto! Eu os coleciono há um tempão! Tenho mais de 40 guardados, sabia? As mães fingiam não perceber que eu os roubava... Nem todas as crianças que eram expostas na Roda vinham com bilhetes. Mas as que tinham eu sempre guardava. O saquinho fui eu que costurei! Gostou? (plateia responde) A senhora quer ver um? (plateia responde) A senhora poderia lê-lo para mim? Em voz alta, por favor, é que eu ainda não aprendi as letras. (os bilhetes seguirão a ordem aleatória da distribuição às mulheres)

MULHER DA plateia (lê o primeiro bilhete) “Vai esta menina já batizada chama-se Ana. Por sua mãe morrer é que chegou a este destino. ”

CLARA Mais um tempo e eu terei decorado a todos.(para outra mulher) E a senhora, sabe ler esse?

MULHER DA plateia (lê o segundo bilhete) “Manda-se entregar, por Julia Teles da Silva, um seu escravo menor de nome Tomé que fora lançado a Roda dos Expostos. Rio de Janeiro, 1876”

CLARA Em que ano nós estamos, Nini?

NINI 1897, Clarinha.

CLARA (para a mulher que acabou de ler o bilhete) Se nós estamos em 1897 e essa criança nasceu em 1876, quantos anos ela tem hoje? (plateia responde. Distribui vários bilhetinhos pela sala) A senhora lê este outro para mim... e a senhora também... por favor...

M.J. Essa menina Clara, não toma tino! Sempre armando rebuliços.

NINI Clara precisa é de mais passeios, caminhadas a pé, banhos frios, são as recomendações do Dr. Mendes ...

CLARA Leia o seu, por favor!

MULHER DA plateia (lê o terceiro bilhete) “Morreu sua mãe e por pobreza e falta de leite se enjeita esta batizada de nome Joaquina. Campos, 1883”.

CLARA: 83 para 97? (plateia responde)

MULHER DA plateia (lê o quarto bilhete) “Peço a vossa mercê que o menino queira tomar e acolher pois são cousas que sucedem aos homens de bem. É branco, tem parentes frades, clérigos e freiras. Paquetá, 18 de março de 1871”.

CLARA 71 para 97? (plateia responde) E agora a senhora lê esse aqui!

MULHER DA plateia (lê o quinto bilhete) “Trouxe bilhete, declara ser gêmeo e pede-se que chame Manoel”.

CLARA Este não tem data, não é? É porque este morreu anjinho. Da minha parte eu também gostaria muito de morrer menina. Eu acho uma felicidade muito grande dar a Deus uma vida que nos apegamos por hábito ou que não fazemos muita questão.

HERCÍLIA Posso ler um? (CLARA lhe entrega o bilhete) “É este filho de pais nobres e vossa mercê fará a honra de lhe criar em casa que não seja muito pobre e que tem escravas que costumam olhar estas criança Rio de Janeiro, 1884” (provocando CLARA) Treze anos.

CLARA Treze anos, como eu! (desconversando) Feliz era aquele casal lisboeta, muito pobre, que por devoção e fé cristã, resistiu a abandonar os filhos. Como recompensa, coisa maravilhosa, foram-lhe morrendo pouco a pouco todos os filhos, que Deus levou para Si quase todos na idade da inocência. E eles ficaram muito agradecidos ao Senhor por tão assinalada mercê.

MARIA TOURINHO De pequena eu também tinha meus bilhetes, meus guardados. Sempre preferi escrever sobre o que acontecia ao meu em torno do que falar. Uma vez, recebemos uma visita em casa. Meu pai olhou para mim e disse: hoje, podes ficar na sala, menina! Mas conserves a boca cerrada! Ele não se conteve, riu e disse: manter a boca fechada deve ser tarefa fácil para quem já nasceu muda. (para a mulher sentada ao seu lado) A senhora prefere mais de falar ou de escrever? (plateia responde) Hoje eu até falo mais do que escrevo. Mas naquele dia, fiquei ali diante da porta, vendo aquele homem enorme entrar pelas portas da minha casa... As portas de minha casa são assim: fecham-se a quem meu pai não quer e abrem-se a quem lhe convém. E foi assim meu primeiro encontro com meu marido ... eu, de boca calada, e de mãos dadas com meu pai. (Levanta-se e cochicha seu segredo no ouvido de outra mulher)

HERCÍLIA (pega um saquinho guardadinho dentro do saco de bilhetes de CLARA) E este, por que está guardado dentro deste saquinho?

CLARA Este é o meu, veio comigo quando me largaram na Roda.

HERCÍLIA O que há nele?

CLARA Não sei a madre me entregou assim e assim ele está até hoje.

HERCÍLIA Posso ler?

CLARA (arranca o bilhete de HERCÍLIA, guarda-o no seio esquerdo e recolhe aflita os outros bilhetes que as mulheres leram; HERCÍLIA só observa.)

M.J. (para uma mulher da plateia) Olha a confusão que esta menina arrumou! Se o Padre Neves a visse, repetiria a ela o que me disse quando eu tinha meus 12 anos:

rapariga, tu necessitas casar o quanto antes. Mas casamento era um modo dele dizer: esta menina precisa do coito. E que eu faço questão do coito!! E eu asseguro ... a Clarinha precisa coitar o quanto antes, todas nós precisamos ... é a única forma de acabar com os vapores. Mas hoje eu já estou boa e o João, o meu marido, vem me buscar. (vai para a janela esperar o João)

MARIA TOURINHO (para a mulher sentada ao seu lado) A senhora é casada? (plateia responde) Pensa em se casar? (plateia responde) Como foi a festa de seu casamento? (plateia responde) A senhora fez o seu vestido? (plateia responde) O meu, fui eu mesma que fiz! Eu e minhas cúmplices (mostrando as mãozinhas). 319 madrepérolas, pregadas uma a uma, meu pai ficou inchado com minha habilidade. Quando entrei na igreja, de braços dados com meu pai, ria e ria por dentro, pois lembrava que minha avó havia me dito: que as mulheres só devem sair de casa três vezes: para serem batizadas, para se casarem e para serem enterradas. Eu ria porque estava me casando e já tinha saído de casa mais de três vezes... quase quinze, segundo minhas contas... (ri) Mas, belo mesmo foi o juramento que eu fiz naquele dia para o meu marido: o que sei é que te amo! Tu não és só o árbitro de minha alma, és o motor de minha vida. Eu? Eu agora te pertença, sou uma coisa tua... é o teu direito e o meu destino! Só o que tu não podes em mim é fazer com que eu não te ame! (cochicha seu segredo no ouvido de outra mulher).

NINI (para uma mulher da plateia) A senhora ... sim, a senhora ... ainda não passou pelos exames preliminares ... Qual sua graça? (plateia responde) Um instante, que eu vou pegar meu caderno goiabada para anotar seus dados. (procura o caderno)

CLARA (pede para uma mulher escondê-lo; depois, com medo, vai rezar, acobertada por MJ)

NINI (ainda procurando o caderno) Eu tenho certeza que este caderno estava aqui. Quem pegou meu caderno? A senhora viu que eu o guardei aqui, não viu? (plateia responde) Onde está? Vamos, digam Senhoras, meu caderno goiabada é só meu ... tem anotações que dizem respeito só a mim! (Grita) Quem pegou? Aquela senhora está esperando para que eu comece os exames ... 1, 2, 3, vamos... Cinismo e dissimulação, um quadro perfeito da mulher histérica! (Conformando-se, com ironia) Muito bem, devo supor que o caderno goiabada evaporou por entre as vestes das senhoras. As senhoras podem até ficar com meu caderno goiabada, mas não com meu pensamento aguçado. Se puderem pensem (dirigindo-se à mulher a qual perguntou o nome) Por favor, minha filha, vamos ao exame. Por favor, de pé! Qual a sua altura? (plateia responde) Peso? (plateia responde) Não me esconda nada, por favor ... Qual a cor dos seus cabelos? (plateia responde) Olhos? (plateia responde) o fundo de olho está bom ! Lóbulo da orelha, dentes alvos ... Dedos? Sabe bordar? (plateia responde) Tocar piano? (plateia responde) O que faz uma dama se não borda e nem toca piano? (plateia responde) A sua família conseguiu casamento para a senhora? (plateia responde) Tem alguma cicatriz? (plateia responde) Qual o motivo, me diga (plateia responde) Agora por favor, siga meu dedo...somente com os olhos, sem a cabeça!Muito bem., pode sentar. Muito obrigada... gostei muito do seu exame, talvez, caminhadas alguns escalda pés melhore seus reflexos. Mas por enquanto passarei seus dados ao Dr. Mendes, e ele dirá o que é melhor para senhora. O doutor logo virá lhe ver. Obrigada minha filha.

M.J.(ao lado de CLARA, que reza) : Isso, Clarinha, reze. Reze e peça proteção.(para a plateia) Por que não rezamos todas? Todas juntas, por favor, hoje é meu último dia aqui com as senhoras, eu já estou boa e o João vem me buscar ... Vem Clarinha, me

ajude! (as duas pegam um banco no canto da sala e levam para o meio, inaugurando um "altar")

CLARA Vamos pedir para que o bondoso coração de Jesus acolha as nossas preces e tenha a compaixão de derramar sobre nós sua divina graça.

M.J. E não esqueçamos de pedir pelo que mais se precisa!

CLARA (ajoelhando-se) Eu, sua serva Clara, humildemente de joelhos prostrados. Vos peço piedade para todas as criancinhas, filhos de péssimas mães, geradas de humores corruptos, para que não se tornem frutos imundos e pouco perduráveis.

M.J. (ajoelhando-se também) Senhor, agradeço por minha recuperação, há tanto desejada. CLARA Incluo aqui as crianças de cor preta, que por muito que observaram meus olhos, penso que são bastante gente.

MARIA TOURINHO (convida a mulher que está sentada ao seu lado para rezar e se ajoelha junto a ela em frente ao banco) Meu Pai e Senhor, me encontro aqui em desvantagem perante Ti e perante estas senhoras ... Senhor, que tudo sabes e tudo vês, eu imploro, abençoai meus filhos. E fazei com que eles saibam que a mãe deles estará sempre presente em pensamento, alma e corpo.

NINI Deus Pai Todo Poderoso, fazei de mim um instrumento de tuas obras. Vamos rezar minhas filhas. (ajoelhando junto as outras e convidando as mulheres da plateia, inclusive a que fez o exame, chamando-a pelo nome)

CLARA Venha, venha rezar para Jesus!(convidando as mulheres da plateia)

M.J. Reze também, peça a Ele, e Ele te dará! Eu pedi minha cura, e hoje estou boa, o João vem me buscar ... (convidando as mulheres da plateia)

CLARA (para uma das mulheres que vieram para a reza) E a senhora, quer pedir alguma coisa? (plateia responde, para outra mulher que veio para a reza) E a senhora? (plateia responde)

M.J. Senhor, eu peço que ajude minhas amigas, para que, assim como eu, encontrem o caminho da cura. Porque se hoje eu estou boa e o João vem me buscar, é graças a Tua mão que guiou a mão forte do Dr. Mendes, que arrancou de dentro de mim aquilo que era gerador de minha perturbação. (para outra mulher que veio para a reza) E a senhora não quer pedir também? (plateia responde)

MARIA TOURINHO (referindo-se à mulher que esta sentada ao seu lado): Esta senhora quer pedir. Peça! (plateia responde)

NINI (para a mulher que fez o exame preliminar) Vamos lá minha filha, ainda não escutei a senhora pedir. Vamos eu te ajudo. (plateia responde) Senhor, dai luz aos meus pensamentos, força aos meus braços e fé ao meu coração, para que possa continuar a cumprir esta que considero a minha primeira e mais digna missão nesta terra – a de cuidar destas senhoras histéricas, de pensamentos e atitudes alienados, tristes senhoras escravizadas pela carne e dominadas pelo útero.

HERCÍLIA (ajoelhando-se com as outras) Luz, tão fecunda luz. Clareia. ... clareia. ... e leva nos teus raios as mensagens das mulheres, e pelo caminho espalha as ideias de Brant que pregava que nós mulheres, somos...

NINI Deus Pai Todo Poderoso, amparai todos os Doutores desta casa de misericórdia, em especial Dr. Mendes, que protegido por Tua benção vem lutando

para erradicar este temível mal histórico que tanto nos tem afligido nestes fins de século.

M.J. Para as mais jovens, peço que bem cedo possam encontrar um homem bom que as faça esposa. Aqui em especial, peço pelas mulheres feias, que por muitas vezes ficam privadas do alívio absoluto que a mulher encontra apenas no coito. Coito, Senhor, é disso que estas mulheres precisam. Dai o coito a todas, às feias, às bonitas. Senhor daí o coito a todas nós!

MARIA TOURINHO Pai e Senhor, cuide de minhas crias. Eu sei que há junto de Ti um arcanjo que as vigia. As asas como tormenta, os olhos como agonia. Pai e Senhor, zeze por minhas crias.

M.J. (para uma mulher da plateia que não esta na roda da reza) Pede o coito para a senhora, a senhora está precisando, pede o coito. (plateia responde)

CLARA Peço que todas as mulheres, livres da danação de suas almas, encontrem de uma vez para sempre os braços abertos do meu Divino Jesus. E permita que elas sintam também o deslumbramento diante dos milhões de sóis que é a presença do magnífico Cristo.

HERCÍLIA Oh Sol resplandecente, me ilumine uma mulher brasileira, uma pelo menos, que tendo refletido um pouco sobre sua condição, perceba sua triste sina de viver em meio a estreitezias e confinamentos, esteja disposta ao meu lado a dar um segundo grito, agora bem mais agudo, de um 15 de novembro feminino, capaz de erguer sobre esta pátria um edifício de glórias feminis, que as outras mulheres fazem tanta questão de desmoronar (Olhando para NINI).

NINI Deus Pai Todo Poderoso, perdoa estas mulheres, elas não sabem o que fazem (Olhando para o céu e depois para HERCÍLIA).

CLARA, MARIA TOURINHO, NINI, M.J., HERCÍLIA (em cânone) Senhor, derramai a chuva sobre nós ... Senhor, derramai a chuva sobre nós

M.J. (quebrando o clima da reza, falando para as mulheres da plateia) Olha como estou, logo o João vem me buscar e eu estou assim, toda desalinhada. A senhora também. (ajudando uma das mulheres que rezou alevantar-se.)

CLARA (fita o céu, pela janela)

MARIA TOURINHO (volta para o seu luga junto com a mulher que veio com ela rezar)

HERCÍLIA (volta para o canto da parede)

M.J. (vai esperar João perto da porta) NINI (retoma seus afazeres)

MARIA TOURINHO (para a mulher sentada ao seu lado) Sabe, o que eu sinto mais falta é dos meus filhos. A senhora sabe como é ter um filho? (plateia responde) A senhora já esteve com um pássaro vivo apertado na mão? (plateia responde) Pois eu senti o mesmo só que por dentro do sangue. Quantos filhos a senhora tem ? (plateia responde) Quais os nomes? (plateia responde) Eu tenho cinco filhos, todos homens: Dimas, Francisco, Pedro, Lucas e Estevão. Eles são como os cinco dedos da minha mão. Toda mulher tem sangue para dez ou quinze filhos, e quando os filhos não vêm, forma-se uma ferida. ... é uma ferida aberta escorrendo sem parar, um fiozinho de sangue. E não há ninguém para trazer um algodão, uma atadura, um

pedacinho de gelo. Ou há? Não há ninguém que te doe uma mão para arrancar-te daqui. Ou há?

HERCÍLIA (surge apoiada em um ponto mais elevado da sala)

Qual de vós, senhoras minhas/ Deixará de se esforçar?/ Ou para na prosa fria/ Ou na alta poesia/ Vir aqui se apresentar?// Provando assim que nem todas, / S'ocupam da garradice,/ Que nem sempre a namorar/ Vamos a vida gastar/ Na mais chapada estultice// Nem sempre nos ocupamos/ De modas afrancesadas,/ Quer casadas, quer solteiras/ Não passamos a vida inteira/ Nos prazeres engolfadas// L. Brant, outono de 1891. Querem outro?

CLARA e M.J. (demonstram que querem, reposicionando o banco usado para reza e agora colocado como um "pequeno palco")

HERCÍLIA (subindo no banco) Quando intento livrar-me no espaço/ as rajadas em tétrico abraço/ Me arremessam a frase: "Mulher ..." // Narcisa Amália, inverno de 1889.

CLARA (subindo na outra ponta do banco) Diga-me outro.

HERCÍLIA Não! (CLARA vira-se de costas para HERCÍLIA que aproxima-se de CLARA num clima de sedução e propõe um jogo mimético com as palavras das poesias) Não ... teu culto ideal eu não abjuro,/ Musa dos livres que no espaço imperas!// Dei-te as rosas das vinte primaveras,/ Dou-te o presente e ... sagro-te o futuro!// L. Brant, verão de 1896.

M.J. (um pouco sem graça) : Eu sei um:

Quero-te nua, inteiramente nua/ Para beijar-te as formas palpitantes/ Quero unir minhas carnes delirantes/ Ao teu corpinho alvíssimo de lua/ E assim que beijar a boca tua/ Os seios nervosos e ofegantes/ Quero roubar-te aos olhos cintilantes/ O amor que há muito no meu peito atua/ Quero-te toda nua, inteiramente/ Ébria de amor sobre mim caída/ Louca de sensações e de desejos!/ E eu hei de nesse gozo eternamente/ Embriagar-te talvez demais querida/ Numa sonata harmônica de beijos! // Anônimo, verão de 1884..

HERCÍLIA Ditosa, que ao teu lado só por ti suspiro!/Quem goza o prazer de te escutar, /quem vê, às vezes, teu doce sorriso./Nem os deuses felizes o podem igualar. / por minha carne, ó suave bem querida, / Sinto um fogo sutil correr de veia em veia / e no transporte doce que a minha alma enleia /eu sinto asperamente a voz emudecida./Uma nuvem confusa me enevoa o olhar. /Não ouço mais. (desliza pela banco e cai no chão CLARA continua imitando-a) Eu caio num langor supremo; /E pálida e perdida e febril e sem ar,/um frêmito me abala... eu quase morro... eu tremo. // (provocando CLARA) Safo, século sete antes de Cristo.

CLARA (assustada fica deita com o rosto voltado para o chão)

MARIA TOURINHO (Trazendo a mulher que está sentada ao seu lado pela mão): Podemos falar um?

HERCÍLIA Mas é claro, Tourinho.

MARIA TOURINHO Eu fiz um para a senhora (declama um poema improvisado no qual rima várias respostas dadas pela mulher até este momento da peça) Eu tenho outro também:

Aquilo que desejo, que eu peço e que eu sinto/ É o que falta como faltaria o pão ao faminto/ É ser a exemplo de Maria - A mãe de família educada/ Um pouco além da agulha, um pouco além da cocada/ Um pouco além do crochê, um pouco além do piano/ Bem perto de suas crias, cuidando bem do seurebanho/Eu mesma fiz, por esses dias. (volta rápido para enamorada) a senhora nervosa? (plateia responde) Eu fiquei....

CLARA A mulher é um estranho ser cíclico, de fluxos circulares, de um sangue menstrual impuro, denso, de humores perigosos. É um corpo inquietante desde a adolescência e depois a cada parto, nos puerpérios, nos aleitamentos e no climatério que, uma vez superado, indica enfim uma possibilidade de pacificação – ao mesmo tempo que anuncia a morte.

HERCÍLIA Que lindo, Clara!! De quem é? Quando foi escrito?

CLARA (sai sem dar explicações).

HERCÍLIA Ora me diga Clarinha. Diga, e eu envio o seu bilhete para Jesus... (Abre uma janela e ameaça atirar o bilhete). Façamos assim eu envio o bilhete e depois você me conta.

NINI Não !!! (fecha brutalmente a janela, parecendo ter prendido a mão de HERCÍLIA, que cai ao chão simulando dor). Hercília, mostra a mão! Mostra a mão, Hercília!

HERCÍLIA (levanta lentamente a mão e a mostra à NINI).

NINI (voltando para os seus afazeres) Remenda teu pano que durará um ano, remenda outra vez que durará um mês!

HERCÍLIA (afasta-se e começa, discretamente, a procurar o caderno-goiabada escondido entre as mulheres. Encontra e procura algo risível para ler)

M.J. (olhando pela fechadura da porta) : Nini, o doutor não vem me ver hoje? Nini? Ele precisa vir, eu vou embora hoje! Nini! Cadê o doutor? Nini?!

NINI (limpando o banco do centro que as outras acabaram de pisar) Calma, M.J., sossega que o Dr. Mendes logo rompe por aquela porta.

M.J. O Doutor disse que eu sou bonita!!

NINI Calúnias ...

M.J. E que agora depois do tratamento eu fiquei mais bonita ainda.

NINI Difamações, Jesus ...

M.J. O doutor tem uns dedos grossos! Nini, repara nos dedos do Doutor, como são grandes. O doutor disse que eu já estou boa e que o João vem me buscar.

NINI Coitado do Dr. Mendes.

M.J. O Doutor conhece a fundo a natureza feminina, toda a natureza caprichosa, histérica, da fêmea da espécie humana. O Doutor conhece tudo numa mulher, e ele disse que eu estou boa... por isso é que o João vem me buscar.

NINI (para uma mulher da plateia): A senhora não acredite nas infâmias dessa histérica. Tem uma imaginação fértil, é capaz de inventar as maiores mentiras sobre o Dr. Mendes.

M.J. Mas vou sentir saudades do Doutor, saudades dos dedos do Doutor.

NINI (para outra mulher da plateia) :Não basta a consciência tranquila do Dr. Mendes para inocentá-lo, várias vezes tenho que me colocar em sua defesa perante elas e até perante os outros Doutores ... Venha, Clarinha, venha que vou tirar os seus piolhos.

M.J. Gosta, Nini? Gosta dos dedos do Doutor, Nini?

HERCÍLIA (subindo no banco do centro da sala e lendo o caderno goiabada)

Eu quero uma casa pra eu governar/ e um bom maridinho que saiba me amar/ que raiva que birra/ que forte maçada/ não sei porque ainda não estou casada. // Nini, primavera de 1893.Eu quero uma casa para eu governar/ e um bom maridinho que saiba me amar/ que raiva que birra/ que forte maçada/ não sei porque...

NINI (a interrompe, aplicando-lhe um corretivo comprimindo seu pano no ventre de HERCÍLIA, que ai sobre o banco, continua o corretivo reproduzindo procedimentos do Dr. Mendes, por fim arruma HERCÍLIA no banco, recupera seu caderno goiabada e vai para um canto ficar consigo.)

(silêncio)

HERCÍLIA Depois de um tempo, começa a cantarolar baixinho

CLARA (para uma mulher da plateia) A senhora se incomoda de arrumar o meu cabelo? (plateia responde) É que preciso me arrumar para Jesus. As freiras me diziam que toda mulher que ora com a cabeça descoberta desonra sua própria cabeça, porque é como se estivesse raspada! Ter a mulher cabelo crescido lhe é muito honroso, porque o cabelo lhe foi dado no lugar do véu.

MARIA TOURINHO Ser mãe é renunciar a todos os prazeres mundanos, aos requintes do luxo e da elegância; é deixar de ir nos bailes, de valsar, de ir aos piqueniques; é passar as noites num cuidado incessante, em sonos curtos, leves com o pensamento sempre preso à mesma criaturinha rosada, pequena, macia, que lhe magoa os braços, que a enfraquece, que a enche de cuidados e prevenções, mas que a faz abençoar a divina providência de a ter feito mulher para ser mãe!

CLARA (para a mulher que arrumou seu cabelo): Fiquei bonita? (plateia responde) Vou mostrar! (corre até uma janela e mostra-se para a céu)

HERCILIA (vai parando de cantar apenas a melodia da música e aos poucos canta a letra da música, aos poucos todas começam a cantar juntas)

M.J (vai para o centro da sala como num baile, levanta o banco e dança com ele, como se o banco fosse um homem.

NINI a acalma e recolhe o banco.

Clara, Maria Tourinho, M.J. e HERCILIA (cantam e convidam as outras mulheres para dançar...)

TODAS Esta casa tem quatro cantos/ Cada canto tem uma flor/ Nesta casa não entra maldade/ Nesta casa só entra o amor/

O céu é lindo/

Mas o mar também é/ O céu é lindo/

Mas o mar também é/

A cachoeira, a beira-mar/ A beira- mar/

Eu vou levar estas mirongas/ Para o fundo domar/

Eu vou levar estas mirongas/ Para o fundo domar/

(é feito uma grande roda com todas as mulheres da plateia. E elas repetem várias vezes a música , cada vez mais rápida)

NINI (tenta manter andamento da música a parcimônia na dança)

M.J. (brinca de mudar as mulheres de lugar dentro da roda,)

HERCÍLIA (dança com as mulheres, faz rodopios, sobe nos bancos)

CLARA (diverte-se brincando de abrir e fechar a roda)

MARIA TOURINHO roda sem para no centro da roda. (a música ganha ritmo e velocidade as mulheres batem palmas e todas ficam cada vez mais agitadas em um crescente bem forte)

NINI (interrompendo) Chega! Pára! Chega! Todas sentadas, agora em seus lugares. Não era para suar, era só para cantar. Sentem-se já. Rebeldes ... Não se pode dar a mão e já querem o braço. (Todas as mulheres voltam para seus lugares).

M.J. (se recolhe junto a uma janela)

CLARA (com medo vai para o fundo da sala e começa a fazer uma coroa para Jesus).

MARIA TORINHO (volta para o seu lugar)

HERCÍLIA (vai para um canto, e começa a acariciar-se)

NINI (certifica-se de que todas estão em seus lugares e vai para um canto ler o seu caderno goiabada)

M.J. (para a plateia) Eu tive vários amantes... militares, engenheiros, doutores, mas de quem eu sempre gostei mesmo? dos pretos! (para uma mulher da plateia) A senhora já se encontrou com um preto? (plateia responde) A abolição para mim foi um deleite, a cidade repleta de torsos escuros espalhados pelos cantos. Um deles, o melhor deles, eu conheci na Forra do Judas. Em meio à confusão, senti o seu ombro forte tocar de leve o meu peito ... a minha mão impaciente, mimosa, agarrou uma outra mão, forte com , e eu me deixei ser apertada até que estancasse o sangue de meu pulso. Mas hoje eu já estou boa ... e o João vem me buscar ...

MARIA TOURINHO (para a mulher sentada ao seu lado) No primeiro dia do meu casamento eu já pensei nos filhos. Agora, diz-me senhora. Quando deita na cama fica pensando no seu esposo ou no leite que pode sair cintilando dos seus seios? (plateia responde) Eu penso no leite.

M.J. (subindo na janela) E as faladeiras de janela, quando me viam logo diziam: lá vai a menina dos vapores... Eu fingia não ouvir, mas sempre soube que tinha um gênio de pomba. Nas missas, lançava meu olhar langue e açucarado sobre o olhar langue e açucarado de um gavião. Na saída, emparelhava meu corpo-pombo naquele corpo- gavião, que logo abria dois dedos desaforados, dois dedos terríveis, e záz, atuava sobre minha anca provando o temperamento e a dor. Lembro que

sempre ficava uma nódoa preta na carne e uma mancha rosa na alma... Mas hoje já estou boa e o João vem me buscar.

HERCÍLIA (para uma mulher da plateia em tom de sussurro): A senhora ... é onanista? (plateia responde) Sabe o que é? E como o doutor chama as mulheres que gostam de se acariciar intimamente... A senhora é? (plateia responde) Eu sou onanista! Gosto de me moliciar! Eu faço desde criança, gostava de fazer nas festas pelos cantos com os outros fingindo que não percebiam. ...

MARIA TOURINHO A natureza, previdente, teve a sabedoria de colocar o prazer onde o exercício de uma função é indispensável à vida. A mãe que cria sente correr com delícia o leite através dos canais que o devem levar a boca do filho. Eu me lembro ... bastava um dos meninos filhos estender os ternos bracinhos para que os meus seios ingurgitassem e ejaculassem o leite com força.

HERCÍLIA (sentada aos pés da mesma mulher da plateia , com as mãos da senhora em seu rosto simulando uma máscara de carnaval) Desde os meus dez anos eu frequento os bailes de máscaras do carnaval. Favorecida pela máscara, eu caminho em meio àqueles que me ignoram durante o dia. Certa vez, fiquei bolinando meu próprio marido. Ele nem desconfiou... Encontrei-o suspirando, tolo, no dia seguinte em nosso almoço familiar. Voltei na segunda noite, com uma nova máscara, porém com o mesmo codinome. Ele fez-me carícias, deu-me até um colar. Na terceira noite, a derradeira, entreguei-me a ele, desembrulhando minhas roupas de baixo. Ele me possuiu como nunca o fizera enquanto esposa. Sai, fugida, à noite, deixando-lhe um bilhete, que revelava minha verdadeira identidade: nele estava escrito "Je serai tou jours près de toi. – L.Brant".

M.J. (indo para o centro da sala, sentindo dor) Eu já fiz de tudo nessa vida e de tudo fui chamada.. Aprendi aqui que existem mulheres bonecas, amantes, festeiras, operárias, sábias, de tudo; isto é, porém, o acidente ou o supérfluo ... o que todas são, ou deveriam ser, é uma só... é o que eu sou, é o que as senhoras deveriam ser também.. O que todas nós somos, essencialmente, tirando todos os acidentes e desvios, e só isto ... mães! (cai ao chão, com dores).

NINI (indo cuidar de M.J.) Viram no que dá a rebeldia. M. J., a senhora não está bem, a senhora foi operada, o Dr. Mendes recomendou repouso ... A senhora é teimosa. (acomoda M.J. entre as mulheres da plateia)

M.J. Foi só uma fraqueza Nini , vai passar

NINI Afaste as pernas, precisamos limpar isso. Este líquido é fétido.

M.J. Ai, ai .. Nini, deixaEu só preciso me distrair... vamos brincar de datas, vamos brincar?

NINI Não, M.J., a senhora precisa descansar ... O Doutor Mendes não quer que mexamos nas Janelas... vai acabar com minha tinta ...

M.J. Só mexemos nos vidros. E depois nos limpamos...Ai, Nini eu já estou boa... e eu vou embora hoje... vamos brincar, pela última vez.

NINI Está bem. ... vou pegar a tinta ...

M.J. (muito excitada, para as outras mulheres) :Nos vamos brincar de datas!!!! Nini, em que ano que a senhora nasceu?

NINI Eu?

M.J. É, vai começar com a senhora!

NINI 1858!

NINI Escreve para mim, Hercilia!

HERCÍLIA Eu escrevo!! (começa a escrever as datas nas janelas)

MARIA TOURINHO, NINI e M.J (seguem perguntando as datas de nascimento das mulheres da plateia, fazendo uma brincadeira entre as datas da época e as atuais. Todas se envolvem nas perguntas, a brincadeira vira uma grande bagunça, muita risada e falatório, cada vez mais alto.)

CLARA (que não se envolve no jogo caminha para o extremo oposto da sala como se estivesse em transe, no auge na brincadeira tem um ataque histérico.

HERCÍLIA , M.J , MARIA TOURINHO e NINI paralisam o movimento e lentamente deslocam-se aos seus lugares em poses hiperteatrais sem reação nenhuma em relação ao ataque.

CLARA (cai. Ouvimos só sua respiração.)

HERCÍLIA , M.J , MARIA TOURINHO e NINI as poses ficam em suspenso (silêncio)

M.J. (cai novamente ao chão, com muita dor): Nini, está doendo ... O Doutor disse que a operação não iria doer... está doendo muito ... onde está o Doutor? ... Nini !!

HERCÍLIA e MARIA TOURINHO (voltam aos seus lugares)

NINI (vai ao socorro de M.J. com cuidado e muito carinho a acolhe em seus braços como uma criança): Calma M.J. Eu vou cuidar da senhora. Se acalme...

M.J. (cada vez com mais dor): Nini, está doendo muito... Ai, ai... muita dor

NINI (acalantando M.J.): Calma, minha filha. Calma Olha eu vou te contar uma história. Era uma vez uma rainha muito, muito bonita, linda como o sol. Mas, infelizmente, veio ao mundo sem cabeça. Não podia beber, nem comer, não podia ver o mundo, nem rir e também não podia beijar. Mas ela fazia-se compreender na corte, por meio da suas mãozinhas. E decretava a guerra e as sentenças de morte com os seus delicados pés...

CLARA (se arrastando pelo chão) Jesus, esconda-me, querido, com o teu manto, que o leão me cerca! Esconjura o bicho imundo que habita minha carne e suja minha alma! Salva-me! Senhor, não me deixes cair em pecado de luxúria, que eu sinto as línguas do inferno a lambar as carnes do meu corpo e enfiar-se pelas minhas veias! (gritando) Jesus! Vale-me, esposo meu, amado meu! Amado do meu coração, espero-te esta noite no meu sonho, deitada de ventre para cima, com os peitos bem abertos, para que tu me penetres até ao fundo das minhas entranhas e me ilumines toda por dentro com a luz do teu divino espírito!

HERCÍLIA (em relação à CLARA): Sinto-me tomada por um ardor sensual e bruto ao vê-la assim com a cabeça ao chão, o cabelo caindo em ondas amplas sobre o piso. Revelando um corpo de mulher. Um corpo maduro. Camuflado pelas vestes de criança. Dissimulado por trejeitos infantis. Abandonai esta meninice imaculada. (começa a atira-se contra as parede, janelas e portas, fazendo barulho) Despertai, Clara, Despertai. Estou clamando pelo seu despertar.

MARIA TOURINHO Não fui traída pela sua porção esposo, e mesmo que tenha sido, não faço conta destes desvios. Fui traída pelo que lhe cabia como pai de meus filhos. Que ele fosse ausente, que fosse bruto, de parca inteligência... não me importava. Mas não trazer dinheiro para casa... deixar meus filhos viver em escassez de comida... vestindo roupas alinhavadas feitas de tecidos grossos, não era certo... isso não era certo senhora ...

CLARA (levanta, vai até a janela e escreve sua data de nascimento 1870.)

HERCÍLIA (vai atrás e as duas começam a trocar segredos)

CLARA (entrega o seu bilhete)

HERCÍLIA (lê o bilhete em voz alta) “Remeto a Roda dos Expostos essa menina branca de nome Clara, nascida de coito danado, ainda não foi batizada. Está pagã. Favor quem a queira tomar e acolher que Deus lhe dará o pago. 16 de junho de 1884” Vinte e Sete anos... (vai se aproximando de CLARA quase a beijando)

CLARA (foge correndo pela sala) HERCÍLIA (vai correndo atrás de CLARA),

NINI (impede a corrida segurando HERCÍLIA e tenta mais uma vez lhe tirar os piolhos. As duas brigam)

M.J. (começa a se arrastar até a porta.)

HERCÍLIA (consegue derrubar NINI e lhe arranca um piolho da cabeça) Está aqui, Nini! Olha, é um piolho. A senhora é como nós, escravizada pela carne, dominada pelo útero!

MARIA TOURINHO (simula matar o marido, a machadadas).

M.J. (que tentava se reerguer do chão cai.)

MARIA TOURINHO (rodopia gritando e cai em frente a mulher da plateia sentada ao seu lado). Eu matei meu marido, com três machadadas bem no meio da cabeça dele. Não há o que se fazer em uma situação dessas, ou há? A senhora me perdoa? (plateia responde, e chora no colo da mulher)

M.J. Está chovendo lá fora! Está chovendo lá fora!

HERCÍLIA e CLARA (correm até a porta principal da sala e começam juntas a abrir todas as portas e janelas da sala)

HERCÍLIA (na porta da sala) As senhoras provavelmente se esquecerão, mas deixem-me dizer isto: alguém, em algum tempo futuro, se lembrará de nós. (sai).

M.J. (abrindo uma porta e resgatando suas últimas forças): A mulher não nasce para si, a mulher nasce para o outro. (Sai repetindo esta frase).

CLARA (vai se despedindo das mulheres da plateia, sempre com a mesma frase) Que as senhoras fiquem com Jesus! (sai)

MARIA TOURINHO Olhe para mim, olhe bem no fundo dos meus olhos. As senhoras também, olhem uma nos olhos das outras. A senhora está me vendo lá no fundo dos seus olhos. Pois, cuide da senhora, como se cuida de uma filha. Pois que a vida e como um punhado de fubá quando se assopra vai embora. (Quase sai, mas volta) Vou ter saudades suas! Sabe, eu gostei muito da senhora! A senhora gostou de mim? (possível resposta da enamorada) Pois eu gostei muito, o que eu sinto pela senhora é mais que amor, é o começo de uma paixão! E eu não te amo só por causa

da sua beleza... eu a amo pelo “mais” que há na senhora! Eu te amo (sai gritando)
Eu te amo.

NINI (reerguendo-se e encarando a plateia): Eu, desde muito pequena, tive sede pela ciência, mas acabava me perdendo em meio às leituras românticas, de fazer chorar... eu sempre tive uma vontade esquisita de cuidar de alguém, um doente, de um inválido, pessoas que precisassem de mim. Às vezes, penso que eu poderia casar, ter filhos, criancinhas que dependessem do meu carinho, da minha solicitude, do meu leite. Mas agora vejo que tudo isso é impossível... impossível... meu Deus...

MARIA TOURINHO (voltando da chuva e se dirigindo para a enamorada) A senhora quer casar comigo? (possível resposta da enamorada) (CLARA coloca uma coroa na cabeça da enamorada e acompanha as noivas.)

M.J. (na porta): Vem, Nini, vem para a chuva, vem deixar a água escorrer, vem!

NINI (levanta-se vagarosa e titubeante, pára na porta e olha para as mulheres da plateia): A mulher foi feita para sentir ... e sentir é quase uma histeria. (Fecha a porta. HERCÍLIA canta alto, ao longe, ao som da chuva).

FIM