

## A CENA, A CELA E A TELA: (Auto)crítica dos projetos visual e audiovisual do espetáculo Retrato de Augustine através da observação da contracena de duas atrizes/personagens femininas

Fátima Costa de Lima<sup>1</sup>

### Resumo

Este artigo apresenta a crítica e autocrítica dos projetos cenográfico e audiovisual para a montagem teatral de Retrato de Augustine. A análise é baseada nas relações entre duas personagens femininas principais: Augustine e sua Mãe. O contexto histórico para a análise é o encontro entre Jean-Martin Charcot e Sigmund Freud nos anos 80 do século XIX. A abordagem teórica usa o conceito freudiano de “Unheimlich” (não familiar, estranho) para depois desdobrar os argumentos com as considerações de Hans-Thies Lehmann sobre esse conceito; e a noção de “psicopolítica”, de Peter Sloterdijk.

**Palavras-chave:** Cenografia; Projeto Audiovisual; Atrizes/Personagens.

### Abstract

This essay is a criticism and self-criticism on the set design and audiovisual project developed as part of the production of the play Mesmerized [Retrato de Augustine]. The analysis is based on the relations between the two main female characters: Augustine and her Mother. The historical context for this analysis is the encounter between Jean-Martin Charcot and Sigmund Freud in the 1880s. The theoretical approach uses the Freudian concept of the “uncanny” (Unheimlich) to then unfold the argument using Hans-Thies Lehmann’s considerations about this concept as well as Peter Sloterdijk’s notion of “psychopolitics”.

**Keywords:** Set Design; Audiovisual Project; Actresses/Female Characters.

<sup>1</sup> Doutora em História Cultural (PPG de História – CFH/ UFSC, 2011), professora-pesquisadora do PPG de Teatro e do Departamento de Artes Cênicas (DAC). Participa dos grupos de pesquisa Inter-Textos (UDESC) e NEBEN (UFSC). Cenógrafa, figurinista e atriz.

Apesar de o ator não ser o senhor e o proprietário de seus afetos, seria equivocado achar que ele seria apenas seu instrumento cego ou desprovido de vontade.

Peter Sloterdijk<sup>2</sup>

As tarefas crítica e autocrítica<sup>3</sup> deste artigo colocam em foco os processos e os resultados dos projetos cenográfico e audiovisual da montagem teatral de *Retrato de Augustine*<sup>4</sup> a partir da observação das relações de contracena entre duas atrizes/personagens femininas: Augustine<sup>5</sup> e sua Mãe. Durante o processo de encenação de *Retrato de Augustine*, as equipes da cenografia e de vídeo atuaram em relação de interdependência e certo embate criativo consequente de visões artísticas distintas. Uma série de lances – ora de xadrez, ora de dados – se sucedeu durante os nove meses de montagem, período em que o que foi inicialmente proposto como projeto se viu sistematicamente revisto na medida em que eram ensaiadas as cenas<sup>6</sup>.

As oito mãos e quatro cabeças das duas cenógrafas e da dupla de realização audiovisual foram mediadas pela diretora teatral de modo tão intenso e participativo que essa acabou por ser incluída na equipe cenográfica. Além disso, também contribuíram para as várias mudanças dos planos cenográficos as transformações das condições de produção que ocorreram durante a montagem. Por isso, no que tange à cenografia, a configuração final na cena foi definida apenas nas vésperas da estreia do espetáculo: se permitida uma imagem alegórica (Muricy, 1999), os processos de criação em foco neste artigo tiveram direito a fruir sua própria histeria. A histeria con-

duz ao referencial histórico do artigo: o encontro entre o doutor francês Jean-Martin Charcot (1825-1893) e o médico austríaco Sigmund Freud (1856-1939) em sua época de residência médica.

O encontro histórico, por sua vez, serve de ponto de partida para a reflexão conceitual: o *Unheimlich* (“não familiar”), como formulado por Freud, se desdobra na leitura de Hans-Thies Lehmann (2009) do mesmo conceito; e finaliza com a ideia de “psicopolítica” formulada por Peter Sloterdijk (2012).

No tocante à montagem teatral em si, a diretora do espetáculo indicou ao elenco<sup>7</sup> e à equipe técnica<sup>8</sup> a consulta à pesquisa de Georges Didi-Huberman (2003) sobre a produção imagética do médico Paul Régnard<sup>9</sup>, integrante da equipe do Dr. Charcot. Régnard tomou como modelos fotográficas as pacientes da equipe médica liderada por Charcot no hospital parisiense Pitié-Salpêtrière, na segunda metade do século XIX. O episódio histórico inspirou a investigação de Didi-Huberman que ressalta o papel da fotografia no processo de elaboração, construção e avaliação da histeria. Reformulado de modo inédito pela equipe do Dr. Charcot, o diagnóstico dessa patologia teve como fonte as imagens reunidas no primeiro de dois livros de fotografias considerados “fruto do trabalho de investigação de Bourneville e Régnard e intitulou-se *Iconographie Photographique de La Salpêtrière* (1876-1880)” (Gramary, 2008, p. 62).

Principal modelo do médico-fotógrafo, a gravidade com que as fotografias de Augustine atraem o pensamento de Didi-Huberman extrai sua força da capacidade dessa paciente em representar a histérica que Charcot desejava ver e exhibir durante suas

<sup>2</sup> Sloterdijk, 2012, p. 23.

<sup>3</sup> A autocrítica se faz necessária porque a autora do artigo assina a cenografia e os figurinos da peça teatral em questão, assim como compõe seu elenco interpretando as personagens Enfermeira e Mãe.

<sup>4</sup> Montagem realizada em Florianópolis e apresentada entre 2009 e 2012. O texto original, de autoria de Petra Tait e Matra Robertson, se intitula *Mesmerized*. Assina a direção teatral Maria Brígida de Miranda.

<sup>5</sup> Interpretada pela atriz Juliana Riechel.

<sup>6</sup> Sendo atriz, cenógrafa e figurinista da peça teatral em questão, a autora do artigo recebeu durante todo o processo de montagem e a temporada de apresentações as informações, percepções e impressões da diretora, do elenco, da equipe técnica e de alguns espectadores.

<sup>7</sup> Além da autora do artigo e da atriz que interpretou Augustine, o elenco se compõe de Maria Eduarda Schappo (Bernadette), José Ronaldo Faleiro e Marcelo de Souza (que alternaram a atuação do Dr. Charcot), Guilherme Rotulo e novamente Marcelo de Souza (no personagem Paul), Vicente Concilio (o Interno) e Pedro Coimbra (Atendente). As personagens audiovisuais são interpretadas por Janaina Martins (Santa Tereza) e Fernando Marés (Homem).

<sup>8</sup> Respondendo pelos trabalhos em foco nesse artigo, Ana Lúcia de Oliveira Vilela, Maria Brígida de Miranda e Fátima Costa de Lima assinam a cenografia do espetáculo. Os realizadores audiovisuais são Cláudia Aguirre e Daniel Yenken.

<sup>9</sup> Que inspira o personagem Paul no drama teatral.

aulas-demonstração<sup>10</sup>. Ao assediar a imaginação de Didi-Huberman, as fotografias de Augustine protagonizam o que o autor entendeu como invenção do discurso médico da histeria.

Aceita por Charcot na “Meca dos neurólogos vindos de todas as partes do mundo para assistir seus experimentos” (Piccini, 1986, p. 21), Augustine aparece como

uma jovem empregada doméstica que entrou em La Salpêtrière aos 15 anos de idade, quando ainda não era menstruada, por parésia do braço direito, diferentes alterações da sensibilidade e dores na parte direita do hipogastrio. Sabemos por Bourneville que Augustine tinha sido violada aos 13 anos pelo seu patrão, em cuja casa vivia, e que, por sua vez, era amante da sua mãe. Na *Iconographie* ela é descrita como “uma jovem loira, de estrutura forte, com aspecto púbere, activa, inteligente, afectuosa, impressionável, mas também caprichosa, que gosta muito de chamar a atenção; coquete, esmera-se muito no seu asseio pessoal e na disposição do cabelo” (Ibidem).

Charcot foi professor de Freud durante apenas cinco meses, em Paris, entre 1885 e 1886. O Charcot histórico – celebrizado pelos estudos sobre a histeria dramatizados no espetáculo - não viveu o suficiente para conhecer o sucesso da teoria freudiana que tanto deve à sua pesquisa. Já a dívida de Freud com Charcot é atestada pela reverência que o “pai da psicanálise” fez ao médico francês no plano familiar: Freud deu a seu primeiro filho “o nome de Jean Martin, em homenagem a Charcot” (Garozzo, 2004, p. 96).

Enquanto frequentava o gabinete e a sala de demonstrações de Charcot (ambientes reportados nos cenários de *Retrato de Augustine*), Freud traduzia textos do médico francês à língua alemã. Freud também se dispôs a difundir o tratamento da histeria na Áustria e na Alemanha, países onde “o uso da hipnose era o sinônimo de charlatanismo e a histeria era considerada ‘simulação’ ou, pelo menos, fruto da

‘imaginação’, uma perturbação indigna de tomar tempo de um médico de reputação por não se detectar nela nenhuma lesão orgânica.” (Ibidem, p. 21) Além disso, Freud deu novo uso às aplicações médicas da hipnose. Charcot e Freud, enfim, participavam da busca na psique daquilo que a psiquiatria oitocentista recusava por desconfiança do impalpável e do invisível, em oposição à ampla aceitação da fisicalidade na neurologia, ciência da qual Charcot é considerado fundador. Foi, pois, a contrapelo de sua época que o médico francês convocou as ciências da alma à pesquisa médica, com a contribuição particular da hipnose.

A expressão “a contrapelo” designa os sentidos com que, na Tese 7 de *Sobre o Conceito de História*, Walter Benjamin (1994) adverte os produtores de cultura sobre os perigos da acedia, estado de alma cujos sintomas são a depressão, o desânimo corporal e a confusão mental. Mas, paradoxalmente, a acedia também conduz aquele que é por ela assediado à reflexão profunda<sup>11</sup>. O ataque melancólico tanto leva a pessoa ao desespero e à loucura quanto, nos momentos de profunda introspecção que produz, abre espaço ao pensamento filosófico. Ambos os efeitos alcançam a personagem Augustine que ora se entrega a devaneios ora arquiteta, na solidão da cela, a fuga da Salpêtrière (voltaremos ao tema).

Com foco na crítica política de seu tempo, Benjamin relaciona os sentidos da acedia à “empatia [...] com o vencedor” (Benjamin, 1994, p. 225), herdeiro dos vencedores anteriores. Em longa linha de sucessão histórica, os vencedores tecem o pensamento dominante. Seu cortejo se constitui de “despojos [...] que chamamos bens culturais” (Benjamin, 1994, p. 225). Se a teoria médica puder ser considerada um bem cultural, a equipe de Charcot - assim como Freud - se dedicou a “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1994, p. 225) ao tentar estabelecer outras interpretações para os sintomas de suas pacientes.

Mas, quem são essas pacientes?

<sup>10</sup> As aulas ocorriam nas terças-feiras (para o público em geral) e nas quintas-feiras (para assistentes e discípulos de Charcot, e outros especialistas em Medicina).

<sup>11</sup> Como mostra Giorgio Agamben (2007) em sua história da melancolia.

## A cena

... para não falar daqueles que são realmente prejudicados e excluídos de facto.  
Peter Sloterdijk<sup>12</sup>

Na Salpêtrière, mulheres loucas, agredidas, infelizes, doentes, mendigas e/ou miseráveis constituíam o amplo conjunto das cerca de 4.000 internas. Foram elas as cobaias da invenção de um discurso médico e sua etologia: essa é a tese em que se baseia a cena teatral de *Retrato de Augustine*.

A peça mostra, em primeiro plano, a dominação empreendida por um ambiente científico machista sobre o corpo e a saúde mental de uma adolescente em tratamento de uma patologia entendida pelos homens doutores como exclusivamente feminina. O desdobrar do espetáculo revela uma Augustine vergastada pelo assédio do Homem, o patrão de sua Mãe. A Mãe, por sua vez, é chefe de uma família camponesa pobre da qual os(as) espectadores(as) conhecem somente as mulheres. Ela dissimula sua convivência com a violência sistemática impetrada à sua própria filha. Augustine viveu, pois, uma infância de intensos sofrimentos, alguns de cunho objetivamente sexual, o que faz da personagem um exemplo do sujeito do trauma freudiano que encarna os prejuízos do olhar autoritário do Pai sobre a mulher fragilizada pela inexistência constitutiva no corpo feminino daquilo que simboliza *per se* a civilização: o falo.

O espetáculo teatral se desenvolve em torno da inútil insistência de Augustine em ser compreendida pelos médicos. Ao mesmo tempo, porém, a personagem supre com sua performance as expectativas de imagens corporais que, fotografadas, comprovam as teses de Charcot. A peça finaliza com a fuga de Augustine da Salpêtrière, local que, na perspectiva da protagonista, constitui uma prisão. Contudo, na visão oposta dos médicos, funciona como laboratório de pesquisa de patologias nervosas: um local de cura.

O desenlace da encenação aponta para

as possíveis vantagens da condição feminina num ambiente masculino opressor. Figurante no palco da cultura falocêntrica, Augustine representa, encarna e exemplifica a astúcia de uma mulher que, excepcionalmente, consegue escapar de uma de suas instituições. Pela via do desvio, a protagonista se liberta do grande internamento (Foucault, 1999) cuja carga civilizatória pesa-lhe sobre os ombros como fardo daquilo que ela não inventou e muito menos desejou.

Na peça teatral, a primeira “histórica” Augustine contracena com outras três mulheres. Uma delas é Bernadette, sua única amiga. É com Bernadette que Augustine pode relaxar durante conversas sobre lembranças infantis, sobre os desejos em comum e também sobre as agruras sofridas na internação. Na relação de amizade, a quantidade igualitária de afeto que compartilham é suficiente para suportar o peso da desigualdade de valor com que as duas são consideradas pela equipe médica: enquanto Augustine é uma espécie de celebridade a ser apresentada em festas e aulas-demonstração, Bernadette se encontra hermeticamente encerrada. Ela, num tempo lento e estacado que parece não fluir, aguarda os docinhos e as novidades que Augustine traz de suas saídas do hospital, das seções de fotografias e das conversas que a protagonista trava num relacionamento mais intenso e, às vezes, até mesmo afetuoso (pelo menos, aparentemente) com o Doutor Charcot. Nos raros momentos em que elas conseguem se encontrar sem a presença ostensiva dos doutores, as amigas experimentam alguma liberdade, se consolam mutuamente e sonham juntas com a paisagem que existe fora dos muros do hospital.

Outra personagem é a Enfermeira. Única mulher integrante da equipe médica, seu papel secundário - quase uma contrarregra com figurino - possui a função de auxiliar o Dr. Charcot em suas tarefas. Ela carrega equipamentos e desloca Augustine para cá e para lá, atendendo às necessidades do tratamento e da exibição da paciente nas aulas-demonstração. A Enfermeira é

<sup>12</sup> Sloterdijk, op. cit., p. 57.



uma profissional competente, séria e dedicada, incapaz de questionar as ordens de Charcot e seus acólitos. Entretanto, mesmo em sua mínima contribuição cênica há ocasião para demonstrar certa autonomia de pensamento: numa aula pública, ela reage às risadas dos médicos diante das respostas confusas de Augustine com atitude de franca reprimenda, mesmo que discreta.

A última das três personagens femininas é a Mãe de Augustine, uma mulher que viveu sempre na extrema pobreza determinada pelo nascimento (Sloterdijk, 2002), condição que parece ter sobrevivido ao *Ancien Régime* e adentrado o século XIX, ao menos para camponesas sem instrução alguma. Ela é humilhada, também, por não possuir um marido. Não possui qualquer opção que não seja a de trabalhar incansavelmente como empregada doméstica, atividade em que inicia a filha mais velha quando Augustine é ainda uma criança a sonhar com a ida ao circo, diversão interdita pela miséria.

As características da Mãe e os elementos fundadores de sua relação com a filha mais velha são evidenciados nas falas que ambas trocam na primeira vez em que contracenam. A cena representa um *flashback*, uma lembrança de Augustine. Depois de gritar ordens à Augustine para que prepare o banho do Homem, a Mãe entra no palco chamando outra filha, Thérèse, por quem parece se preocupar mais do que por Augustine:

Mãe: Thérèse! Thérèse! Onde está Thérèse?  
 Augustine: O circo, Mamãe, tem um circo... Eu quero ver o circo.  
 Mãe: Você deve esperar pela sua irmã, você não deve correr na frente!  
 Augustine: Eu quero ver o circo.  
 Mãe: Você pegou a água?  
 Augustine: No balde. Posso ir agora?  
 Mãe: Pare de falar desse circo!  
 Augustine: Ele tem dinheiro.  
 Mãe: Só as crianças que vão para a escola podem ir ao circo.  
 Augustine: Um dinheirinho. Um dinheirinho. Só uma moeda ...  
 Mãe: Eu vou terminar de trançar o seu cabelo.

Augustine: Está aqui, o circo está aqui. Por favor, Mamãe.

Mãe: Se eu tivesse algum dinheiro você podia ir. Nunca temos dinheiro suficiente... Se pelo menos o circo pudesse me fazer esquecer o que tem de ser feito...

Augustine: Não é justo. Porque temos de morar com ele?

Mãe: Que saída? Eu sou viúva.

Augustine: Aquele rato já tem uma esposa.

Mãe: Você já é grande o bastante para entender: uma mulher sozinha e cheia de filhos para criar não vale nada.

Augustine: Eu odeio isso aqui!

Mãe: Você tem sorte de trabalhar como a empregada.

Augustine: A mulher dele me fez beijar a bochecha dela e depois a dele antes que eu servisse o café da manhã.

Mãe: Você deve trabalhar onde eu posso, você tem que trabalhar também!

Augustine: Eu não vou beijá-lo!

Mãe: Faz o que te mandam. (*Vai saindo de cena, apressada*)

Augustine: Não nos deixe, mãe.

Mãe: Eu não vou te deixar se você for boa.

Augustine: Me diz: como?

Mãe: Faça tudo o que te mandam. Assim quem sabe elas vão dizer:

"Ah, que menina boa que você tem!"

Tait e Robertson, 1990, s/p)<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Segundo tradução de Maria Brígida de Miranda feita para a montagem de *Retrato de Augustine*. O diálogo comporta, ademais, pequenas alterações realizadas no decorrer dos ensaios para as quais contribuíram o desempenho das atrizes em sua adequação à marcação de cena e à interpretação.

Esse primeiro de dois diálogos entre as duas revela que: elas são mãe e filha; há outra filha, mais nova que Augustine; e que Augustine possui atitudes e desejos de criança: é, portanto, uma criança. Mostra também que elas são muito pobres e que a mãe é rígida na educação das filhas, uma educação para o trabalho que inclui a total submissão de Augustine aos desejos dos pais. Nos ensaios de atuação, atrizes e diretora concluíram que a Mãe educa da mesma maneira com que foi educada: ela zela pelo futuro da filha, mas da única maneira que conhece. Por mais paradoxal que pareça, o cuidado materno parte do entendimento de que o futuro da filha inclui necessariamente sujeição à violência; portanto, faz parte de sua formação adquirir forças para suportá-las. Tudo se passa como se não tivesse outra saída a não ser prolongar a opressão com o objetivo sobreviver naquele “pequeno mundo” (Berman, 1986).<sup>14</sup>

Por fim, é importante observar que a Mãe, ao contrário das outras personagens de *Retrato de Augustine*, não pertence ao tempo e lugar diegético da trama. Na cena acima relatada, ela pertence ao mundo da memória de Augustine. Na última cena do espetáculo, a Mãe assemelhar-se-á a um fantasma, retornando velha e pálida para, a seu modo, incentivar Augustine em seus planos de fuga da Salpêtrière.

## A cela

*...a interioridade do ator deve ser totalmente manifesta e pública.*

**Peter Sloterdijk<sup>15</sup>**

No que diz respeito aos fundamentos teóricos do processo de construção cenográfica de *Retrato de Augustine*, pode-se re-

correr ao conceito freudiano de “*Unheimlich*”. Diagnosticando a falência da cultura ocidental, Sigmund Freud (2011) descreve a eterna dívida auto-adquirida do extenso grupo denominado “humanidade”. Para tanto, ele reafirma como destino o encontro inevitável – e também, de modo paradoxal, inevitavelmente adiado – com as formas catastróficas produzidas pelo sofrimento recalcado. Tal recalque ocorre tanto no início da vida individual quanto na origem do processo “civilizatório”: no momento em que se apartam de sua suposta natureza, ambos, humanidade e bebê, produzem dentro de si um abrigo secreto para aquilo que foi rejeitado a fim de cumprir a tarefa de tornarem-se, respectivamente, civilização e sujeito. Esse local enigmático, porém, constitui uma brecha tão profunda que não se vê, no horizonte cultural, como ele poderia ser totalmente liquidado ou esvaziado de suas tendências destrutivas.

O *Unheimlich* freudiano expressa o “não familiar”. Paradoxalmente, guarda em si o “familiar”. Ele se manifesta furtiva e repentinamente nos sonhos e nos lapsos da linguagem. Segundo Lehmann (2009), o *Unheimlich* é um dos materiais constitutivos do teatro pós-dramático: sua incidência traz ambiguidade e incerteza aos sentidos do drama contemporâneo. Não somente as personagens do texto dramático, mas atores e atrizes vêm-se fadados a lidar com o “outro” que sobrevive numa espécie de esconderijo dentro de seu próprio corpo. Incômodo, de vez em quando seus estranhos sons alcançam os ouvidos: talvez mais do que nunca, a voz do *Unheimlich* se torna audível no teatro atual. O monstro que habita os humanos teima em zumbir perigosamente próximo, em aturdir com seus tons sinistros o indivíduo e a sociedade contemporânea. Os atores e o teatro. As atrizes e a cena.

Os cenários de *Retrato de Augustine* se inspiram nessa imagem de teor psicanalítico: os corpos são feitos da mesma substância que os fantasmas. Aquilo que foi introjetado surge, na cena, em toda sua *terribilitá* para desiludir e humilhar os desejos

<sup>14</sup> A imagem de “pequeno mundo” remete à cidade natal da Gretchen no capítulo O Fausto de Goethe: a tragédia do desenvolvimento (p. 37-84). Berman descreve a cidade em que mora a personagem por quem Fausto se apaixona como “o mundo fechado da cidadezinha religiosa e devota”, (p. 51). O “pequeno mundo”, porém, revelará sua outra face no desenlace da tragédia particular não do herói, mas da própria Gretchen: enquanto Fausto sai do romance ávido pelas aventuras do “desenvolvimento” moderno, sua amada (assim como seu filho) morre sob os ataques de seus familiares e dos demais moradores do “pequeno mundo”. Esta parece ser uma imagem condizente com outro “pequeno mundo”: o que habita a família de Augustine, no interior da França.

<sup>15</sup> Sloterdijk, 2012, p. 20

de felicidade sob a forma de um palco que produz solidão, desespero e alienação.

O lugar cenográfico que Augustine ocupa prioritariamente – a cela de paciente do hospital La Salpêtrière – representa o espaço de contenção do corpo das mulheres afetadas por suposta alienação mental. O cenário abriga fantasmas que adquirem os contornos dos delírios da personagem psicótica; e a Mãe, ela mesma, desenha-se como uma espécie de espectro cuja substância se compõe de memória e choque. Mãe e Augustine personificam as figuras da mulher atualizada e criticada pelo espetáculo, sujeitas a extrema e autorizada (pelo contexto médico) violência que remete à história da ciência.

A época científica de Jean-Martin Charcot se percebia relativamente progressista e, nesse contexto, não se furtou a uma atividade experimental desenfreada. Simultaneamente à emergência dos sintomas políticos, no âmbito individual as patologias do espírito cobram parte do preço a pagar pela civilização que edificou seus sucessos sobre um alicerce negativo: a repressão do desejo. Contudo, o próprio Charcot parecia confundir público e privado, arte e ciência: “Augustine foi para Charcot a sua *vedette* e a sua obra-prima, uma verdadeira mina iconográfica, qualquer coisa como a manequim estrela do seu conceito nosológico<sup>16</sup> de histeria.” (Gramary, *op. cit.*, p. 63).

Em *Retrato de Augustine*, onde brilha essa “estrela”?

Numa cela, o quarto da personagem, lugar cenográfico que acolhe também a maior parte do trânsito dos demais personagens. Nesse nicho do palco são traçadas trajetórias recorrentes e repetidas, tal qual a emergência do inconsciente freudiano no desavisado “eu”. As entradas laterais encontram seu modelo nos *paradoi*, aberturas

posicionadas ao costado da *skene* da arena grega antiga por onde entravam e saíam os coros das tragédias. Em *Retrato de Augustine*, elas demarcam os acessos a dois locais distintos: o escritório de Charcot torna-se visível à plateia através da iluminação que ora revela (quando cenas ali acontecem) ora esconde (quando as ações ocorrem na frente da tela) o gabinete do Doutor; e os corredores misteriosos da Salpêtrière, onde os personagens circulam como sombras, mais do que como pessoas de carne e osso.

Se na maioria das cenas o espaço à frente da tela representa a cela de Augustine, em outras, porém, o mesmo espaço se transforma na sala das demonstrações públicas de Charcot. Modifica-se a função dramática da própria plateia que se converte, na perspectiva do elenco, no grupo de especialistas que assiste às aulas. As variações das luzes teatrais<sup>17</sup> e orientações da direção do espetáculo fazem com que o público se veja subitamente incluído nas cenas protagonizadas por Charcot que, nesses momentos, exerce a função de professor e se dirige (assim como sua equipe) diretamente aos(as) espectadores(as).

O resultado do conjunto cênico é que os que estão no palco convivem num espaço cenográfico limiar e ao mesmo tempo dialético de alternância entre a cela de Augustine e o gabinete de Charcot que, por sua vez, se dobram para incluir os devaneios de Augustine e as aulas-demonstração. Tudo visa a estabelecer um jogo de lugares que se alternam e revezam para confundir, talvez mais do que para explicar, os sentidos de um mundo caótico o suficiente para apelar não à empatia, mas à consciência dos(as) espectadores(as), para aturdi-los(as) mais do que para consolá-los(as), para provocá-los(as) a escolherem por si mesmos(as) qual lugar, afinal, desejariam ocupar.

Já o espaço da Mãe aparece como representação alegórica do próprio *Unheimlich*, cenografado como um corredor apertado

<sup>16</sup> SAURI, 2005, p. 296-297. “O primeiro passo de um procedimento nosológico consiste em elaborar uma lista ou relação organizada das notas registradas, enumerando-as e agrupando-as em diversos rótulos para depois lhes dar nomes. Ao agir assim, opera-se uma mudança, pois a “coisa concreta” passa a ser “signo” numa lista, mudando de estatuto epistemológico. Como consequência, o nosólogo opera com abstrações que se combinam entre si segundo um código específico de listagem, dependendo da sua preferência pessoal. [...] ao querer organizar o desorganizado, pode fazê-lo segundo diversos referentes [...] ao inventar sintomas patológicos, deixam por sua vez de ser dados concretos – a convulsão, a febre etc. – para serem avaliados como signos abstratos.”

<sup>17</sup> Criada pelo diretor e ator teatral Daniel Olivetto, pesquisador e Mestre em Teatro. A luz é operada por André Sarturi, também ator e Mestre em Teatro. Cabe destacar que, com o desenvolvimento da temporada de apresentações do espetáculo, a diretora teatral fez alterações no plano de luz contribuindo, desse modo, para sua criação.

do e banhado por luz sinistra, posicionado imediatamente atrás da grande tela. A personagem o percorre antes de entrar no espaço da filha, onde ambas acabam por contracenar. Seu caminhar é lentíssimo<sup>18</sup>: em posição baixa e com os joelhos levemente dobrados, ela atravessa o corredor num modo arrastado e não realista. Numa espécie de deslizamento leve e flutuante, o movimento da atriz inclui, paradoxalmente, a expressão de peso nos quadris que não podem extrapolar verticalmente, seja para baixo seja para cima, uma linha imaginária paralela ao solo. O corredor lembra em alguma medida a Ponte do Teatro No, elemento cenográfico que faz a passagem entre o mundo mítico e o terreno. O espaço de trânsito da Mãe contrasta com os dois espaços de representação da realidade diéctica da peça, separados pela grande tela que apara as projeções de imagens fotográficas e audiovisuais; e, no final, sombras.

Na cena final, Mãe e Augustine trocam as seguintes falas:

Augustine: Pode o Pai nos ver?  
 Mãe: Talvez a vida deva ser mais temida do que a morte.  
 Augustine: Há tantas mortes em uma vida.  
 Mãe: É tão tranquilo na noite morta.  
 Às vezes, quando todos estão dormindo, eu caminho sozinha pelos quartos.  
 Augustine: Você deve dormir agora, Mãe.  
 Mãe: Só os olhos brilhantes de um rato faminto me veem.  
 Augustine: Ele deve morder seus dedos.  
 Mãe: Cuida da Thérèse. Minhas duas meninas juntas.  
 Augustine: Eu não pude mamãe. Eu não estava perto dela. Eles me trancaram.  
 Mãe: Ssssssch. Toda cotovia tem seu dia.  
 Alguém tem de pagar.  
 (Tait e Robertson, 2009, p. 48)

O espaço da Mãe, inspirado nas falas supracitadas, remete à tranquilidade mortal dos cantos vazios da psique cuja escu-

ridão se vê ocupada pela solitária personagem-espectro. Mas, também, por “olhos brilhantes de um rato faminto”, animal que, assim como a Mãe, é desprezado por inferior, nojento e imundo: o eterno hospedeiro da peste.

Por outro lado, o rato é astuto: aparece de relance e raramente se deixa ver, sempre sozinho. Mas seu coletivo é imenso. Fugidivo e espectral, é veloz, está sempre em trânsito, de passagem. É a imagem do próprio “instante”: assim que constatamos sua presença, ele já se foi. (Quase) solitário, seus olhos brilhantes são os únicos que, além de Augustine, percebem a Mãe. É seu duplo e, assim como ela, representa o *Unheimlich*. Paradoxalmente: o *Unheimlich* é irrepresentável.

## A tela

... a vida exige de cada indivíduo  
 que ele suba no palco da existência e  
 faça valer suas forças entre seus iguais...

Peter Sloterdijk<sup>19</sup>

Como já dito, o palco de *Retrato de Augustine* se encontra dividido por uma grande tela. Nela são projetadas imagens audiovisuais e fotográficas que cumprem funções diferenciadas. Algumas servem de fundo a cenas específicas como, por exemplo, a imagem de palavras escritas em uma folha de papel que desce em movimento vertical. A cena remete ao desespero da equipe de Charcot quando, no final da encenação, os doutores constatam o fracasso do tratamento para o qual contribuíram milhares de anotações reunidas num arquivo. Todas inúteis: longe de tornar-se racional, calma e ajuizada, neste momento Augustine rasga os papéis, cheia de ira.

Outras imagens remetem às alucinações de Augustine, cuja memória é assediada (assim como foi seu corpo) pelo Homem. Projetados na grande tela, fragmentos do corpo do ator que representa essa figura são mostrados em fusões sucessivas e em meio a tufos de fumaças. A imagem alude ao padrão-estuprador do passado que

<sup>18</sup> O caminhar da Mãe foi criado pelo assistente de direção e treinador corporal do elenco, Pedro Coimbra (que também interpreta o personagem Assistente). Coimbra sugeriu um andar arrastado e lento, inspirado em atuações orientais – especialmente, o Butô - e artes marciais.

<sup>19</sup> Sloterdijk, 2012, p. 28.



assombra a mente de Augustine na atualidade diegética da cena. A adolescente o identifica com um rato (como se observa no primeiro diálogo citado).

Assim também Santa Teresa, outra personagem audiovisual, visita uma angustiada Augustine que recobra um pouco de conforto da presença da figura sacra. O figurino da santa reproduz as infinitas dobras da famosa estátua barroca de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) que representa o êxtase da santa homônima. Os vincos do seu manto sagrado escondem a quase totalidade do corpo da atriz, sugerindo a ideia de opressão da mulher. Esteticamente, as dobras são inspiradas nas correspondências que Walter Benjamin (2011) faz entre o teatro barroco e o moderno, reflexões também presentes no pensamento de Gilles Deleuze (1991) e de Mario Perniola (2009). A posição quase estática e os movimentos curtíssimos da santa expressam a eternidade cristã; o tempo histórico correspondente é também aparentemente infundável, ao menos para as mulheres.

A imagem audiovisual que mostra a relação entre Augustine e a Mãe é projetada no único momento da peça em que não há ninguém no palco: ele está vazio. A cena evoca a intimidade do lar (uma lembrança do passado) em que dialogam Mãe (imersa numa banheira) e filha (que esfrega o corpo da Mãe) numa cena de banho.

Elas conversam:

Mãe: Vem aqui minha filha e lava as costas da mamãe.

Augustine: Devo esfregar suas costas mamãe?

Augustine: Pobre mãezinha.

Mãe: Lava minhas costas com cuidado.

Augustine: Não tem sabão.

Mãe: Não tem problema. Eu gosto da água.

Eu gosto quando você esfrega minhas costas.

Augustine: Tá bom assim?

Mãe: Eu vou ser uma mulher rica por cinco minutos

com você lavando as minhas costas.

Augustine: (*lavando com força*) Assim.

Mãe: Mais forte! Que bom...

Augustine: E aqui também mamãe.

Mãe: Isso Augustine. Você é uma menina boa por fazer isso pela sua mãe.

Por lavar as minhas costas. Que luxo colocar os meus pés na água assim.

Eu podia ficar deitada aqui e nunca levantar.

Augustine: (*esfregando mais forte*) Tão macia, diferente das suas mãos.

As suas costas parecem macias como a pele da amável Santa Teresa.

Mãe: Mais forte.

Augustine: Vai deixar sua pele vermelha.

Mãe: É uma pele velha e dura. Mais força!

Augustine: O sangue vai sair da pele se eu esfregar mais mamãe.

E isso vai me machucar e me fazer chorar.

Mãe: Esfrega até eu poder sentir nos meus ossos.

Augustine: Eu não quero te machucar.

Mãe: Você não pode. Eu não sinto nada.

Augustine: (*esfregando com força*) As ovelhas no matadouro sentem dor?

Mãe: Ninguém pergunta essas coisas para esses animais idiotas.

Esfrega com força.

Augustine: Por que aqueles animais ficam lá parados?

Por que elas não escapam do curral?

Mãe: Para elas não há esperança.

(Tait e Robertson, 2009, p. 26-27)

O diálogo informa que a Mãe vê Augustine como uma “riqueza”: as únicas propriedades permitidas às mulheres pobres são seus próprios filhos. Nesse caso, filhas. Mostra também o carinho que existe entre ambas, expresso no cuidado de Augustine para não ferir a Mãe cuja pele é “velha e dura” demais para ser machucada. O sentido dessa fala também pode ser entendido como desejo de autopunição da Mãe.

Em Augustine, porém, a fala causa sensação de tortura: seu efeito é o pânico crescente frente à possibilidade de fazer sangrar a Mãe. O pânico conduz à alegoria das “ovelhas” abatidas no “matadeiro”, imagem de pensamento (Benjamin, 2004) dentro da imagem audiovisual. Para os espectadores, ela pode representar uma metáfora do sofrimento das mulheres da época. Para a pragmática, desiludida e rude Mãe, não importa se as ovelhas sofrem ou não. Augustine, entretanto, sofre por elas. Contudo, ao mesmo tempo em que teme pela morte dos animais, Augustine faz nesta cena alusão à fuga: “Por que aqueles animais ficam lá parados? Por que elas não escapam do curral?”. Do medo surge a esperança que a Mãe, por sua vez, trata rapidamente de desprezar: “não há esperança”. Mas - como se percebe no final da peça -, Augustine pode superar a situação de vida para a qual sua progenitora não encontrou saída.

As personagens que fazem parte da equipe médica do espetáculo ignoram que Augustine convive com o espaço de morte representado pelo monstruoso espectro materno. Suas aparições aportam aos devaneios da personagem “histórica” a incitação ao retorno à sociedade da qual fora arrancada pelos “cuidados” dos médicos da Salpêtrière. Nesse sentido, a cena audiovisual do banho aporta indícios de libertação, e é justamente esse entendimento que remete ao objeto em disputa entre as cenógrafas e os diretores audiovisuais no processo de criação artística: a tela.

A dupla de criação audiovisual desejou produzir uma imagem limpa e bem-feita que remetesse ao realismo supostamente

inerente à imagem cinematográfica. Para tanto, a tela deveria ser a melhor tela, entendendo-se por “melhor” uma superfície que reproduzisse fielmente a imagem fílmica. A dupla da cenografia, porém, entendia que uma das tarefas da Mãe (por via negativa em relação aos seus “defeitos”, mais evidentes) é incitar em Augustine o desejo de fuga: como uma adolescente responde aos conselhos de sua mãe, senão negando-os? Foi sugerida pelas cenógrafas um pano recapado com filetes de papel finos e enrugados. O efeito desejado seria o de causar interferências na imagem a fim de que o fílmico fosse atravessado por ruídos que impedissem a cena de parecer o que, por fim, ela pareceu: bela. Para as cenógrafas, a beleza não penetra na Salpêtrière, um mundo de horrores. Mas é esse mesmo horror que, paradoxalmente, leva Augustine para o lado de fora.

Venceu a imagem bonita, pura, clara e bem filmada, projetada na tela “perfeita”. O realismo dramático suplantou a inspiração para a revolta com a expressão de lamento, ignorou a incitação à rebeldia em prol do tom romântico e novelístico.

No final da peça, a fachada do edifício da Salpêtrière surge em projeção fotográfica na tela, no momento em que Augustine logra evadir-se do hospital. No palco quase nu, somam-se à projeção da imagem do hospital as sombras dos outros personagens que povoam aquele universo insano que impõe não a cura, mas a dor. Mas é essa dor, é a experiência do sofrimento profundo que dá forças a Augustine. Os outros vivos e o fantasma da Mãe restam em seu trânsito pelos corredores da Salpêtrière onde, eternamente presos, não podem mais que observar Augustine enquanto ela (quase) sai do teatro.

### “Psicopolítica” em Retrato de Augustine

*... este não é mais o tempo histórico da epopeia e do drama trágico.*

Peter Solterdijk<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Sloterdijk, 2012, p. 299.

Este artigo se posiciona (auto)criticamente diante das negociações entre as criadoras dos cenários e os realizadores das imagens audiovisuais do espetáculo teatral *Retrato de Augustine*. Cinco projetos depois da primeira ideia cenográfica (criada pela própria diretora do espetáculo), as imagens projetadas e os elementos cenográficos de *Retrato de Augustine* que foram vistos por primeira vez no palco do Teatro Álvaro de Carvalho<sup>21</sup> surgiram de desejos artísticos distintos e oscilaram entre reflexões estéticas nem sempre afins. Para o público, muitas vezes parece que tudo já esteve sempre lá. Mas, os(as) artistas produtores(as) de teatro sabem o quão difícil é fazer conviver e dialogar ideias muitas vezes discordantes entre si.

Quando isso acontece, ao invés de sinalizar o final do debate, a estreia expõe a obra às reflexões do público, da crítica e da própria equipe teatral. Quando partilhadas nos moldes de Jacques Rancière, tais reflexões podem conduzir a “uma revalorização das capacidades ligadas à própria ideia de trabalho [...] uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer.” (Rancière, 2009, p. 68-69). Esse processo parte da situação presencial das assembleias convocadas publicamente a partir e em torno da encenação, o que faz do teatro um evento político (Guénoun, 2003). Em *Retrato de Augustine*, um processo desse tipo levou a modificações na cena: opiniões do público foram ouvidas e debatidas pela equipe teatral e a diretora, por fim, suprimiu algumas cenas do espetáculo. Dessa maneira, a concepção do espetáculo recebeu de fato a intervenção do público *a posteriori* do processo de encenação propriamente dito. Por fim, da atividade que considera propriamente política de criticar os modos de produção da arte (Brecht, 1963; Benjamin, 1994) se ocupa o final do artigo através de um último comentário sobre o comportamento da personagem Augustine relacionado à “psicopolítica”, conceito com que Peter Sloterdijk (2012) funda a “economia da ira”.

<sup>21</sup> O espetáculo estreou em Florianópolis no dia 15 de março de 2010, às 20 horas.

Na abertura de seu trabalho sobre a antropologia psicológico-política do Ocidente, Sloterdijk (2012) usa o *Unheimlich*. Esse termo foi traduzido na publicação brasileira como “descomunal”; o tradutor explica, porém, que a palavra alemã também pode significar o sinistro, medonho, estranho, não familiar, desconhecido, lúgubre e inquietante. O último é o sentido que o tradutor de Lehmann (2009) preferiu para mostrar a “representabilidade”, conceito que resguarda a permanência da representação nos horizontes do teatro pós-dramático. Trata-se, porém, de uma representação que se reconhece como incompleta e inconcludente justamente pela presença do(a) ator/atriz e em oposição à imagem audiovisual, em que a representação se totaliza (Lehmann, 2007).

Sloterdijk remete-se ao teatro para explicar seu trabalho sobre a “ira”. Segundo o autor, essa que foi a primeira palavra da Europa (pois aparece no primeiro verso da *Ilíada* de Homero) teve sua grafia apagada pela borracha moderna. Na epopeia antiga, cantar era emprestar a voz do herói às forças divinas. A ira bíblica, posterior, pregou o autocontrole contra os surtos profanos que os cantos homéricos invocavam com o “orgulho de poder testemunhar tais cenas e tais destinos” (Sloterdijk, 2012, p. 12): o herói antigo personifica a luta contra a impotência e a indiferença. Mito apresentado ao público das cidades e simultaneamente aos deuses, a epopeia continha a força de libertação dos homens comuns amedrontados perante as forças destrutivas da natureza. Nesse sentido, o herói-cantador – rapsodo, historiador e ator – era a mídia por excelência da antiguidade. Os modernos, porém, censuram, desprezam e repudiam aquele heroísmo homérico que preparava o “palco da ira” (Ibidem, p. 17).

Segundo Sloterdijk, são tarefas da ira antiga: conclamar o guerreiro ao presente da luta; conduzi-lo ao campo de batalha; nesse espaço de luta, mostrar-lhe a melhor posição para receber a força que explode no momento crítico, explosão que é ela mesma a inserção da urgência do tempo presente

no corpo e no espírito do herói. A constituição do herói antigo é, pois, mediúnica: seu corpo é instrumento da força, o meio para atingir o mundo fenomênico. Na antiguidade, não havia a secularização dos afetos em que os “sujeitos dominam os objetos” (Ibidem, p. 19), pois no mundo homérico as paixões dominavam os homens. No moderno, os homens controlam suas paixões, mas perderam as armas do “ataque ardente [que] sabe para onde quer ir” (Ibidem, p. 22) ao enfrentar o mundo.

Na história dessa perda psicológica, são protagonistas o cristianismo e a psicanálise. Eles comparecem, no palco de *Retrato de Augustine* como Santa Teresa e a equipe médica do Dr. Charcot, respectivamente. No decorrer do espetáculo, Augustine parece gradualmente construir seu próprio “banco de ira” contra a igreja que, para Sloterdijk, enfraqueceu as energias humanas a fim de alienar o poder humano de luta; e contra a psicanálise que, ao relegar ao segundo plano as forças antigas, fez delas valores resgatáveis somente quando fracassam o *eros* e as forças do desejo.

Em *Retrato de Augustine*, o amor parece ter fracassado desde a primeira cena. Augustine é manuseada e manipulada, violentada e exposta em nome do progresso da ciência e da sociedade. Mas, enquanto isso, a paciente Augustine poupa em seu corpo e sua psique a quantidade de ira suficiente para inflar as antigas virtudes que Sloterdijk nomeia “timóticas”, a saber: o orgulho, a coragem, a entrega de coração, a sede de justiça, o sentimento de dignidade, a honra e a indignação. São também timóticas as energias belicosas e vingativas necessárias para que a humanidade restitua a si mesma alguma vitalidade. Augustine, por sua vez, se torna cada vez mais irada na medida em que se aproxima o fim do espetáculo. Na cena final, evade-se da Salpêtrière.

Uma questão perdura: finda o horror quando Augustine escapa do hospital? Talvez não, já que ainda se pode encontrar sentido em se apresentar o espetáculo *Retrato de Augustine* nos dias de hoje atuali-

zando, no palco, a violência oitocentista. É como se um fantasma que tivesse habitado o manicômio francês e secretamente observado, apreendido e seguido os passos da Augustine do século XIX reaparecesse para assombrar a cena teatral contemporânea. E, se ele pode voltar à cena é porque ainda existem muitas Augustine por aí.

Pensar nelas, escrever sobre elas e interpretá-las num palco cenografado e filmado especialmente para mostrá-las segue sendo necessário à construção da poupança da ira que, segundo Sloterdijk, parece não encontrar mais espaço no cenário psicopolítico atual.

Mas, talvez seja o teatro um cofre possível para guardar tais economias.



## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. 3ª edição. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Imagens de pensamento*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cia das Letras, 1986. Disponível em <http://seebook.com.br/uploads/1337739268.pdf>
- BRECHT, Bertolt. *Breviário de estética teatral*. Traducción de Raúl Sciarretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada. 1963.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of hysteria. Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. Translated by Alisa Hartz. Cambridge / London: The MIT Press, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: LP&M, 2011. Disponível em <http://lp.ezdownloadpro.info/eb2/?q=freud+o+mal+est+r+na+cultura+pdf>.
- GAROZZO, Filippo. *Sigmund Freud*. São Paulo: Editora Três 21, 2004.
- GRAMARY, Adrian. Charcot e a iconografia fotográfica de La Salpêtrière. In: *Saúde Mental*, Porto (Portugal), Volume X, Número 3, Maio-Junho de 2008.
- GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras. Uma ideia (política) do teatro*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Tradução de Werner S. Rotschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética. Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1999.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas*. Egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Argos, 2009.

PICCINI, Amina Maggi. *Freud*. São Paulo: Moderna, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. 2ª edição. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental; Editora 34, 2009.

SAURI, Jorge J. A construção do conceito de neurose (II): nosologia e neurose. In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, Volume/Ano VIII, Número 2, p. 289-302, junho de 2005.

SLOTERDIJK, Peter. *Ira e tempo: ensaio político-psicológico*. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Estação Liberdade: 2012.

\_\_\_\_\_. *O desprezo das massas*. Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

TAIT, Petra e ROBERTSON, Matra. *Retrato de Augustine*. Tradução de Maria Brígida de Miranda. Florianópolis: cópia em xerox (inédita), 2009.