

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

DANIELLE MYRIAM DUMONT

HISTERIA:
POÉTICA DA INTERPRETAÇÃO NA PERFORMANCE DAS CENAS
DE LOUCURA EM ÓPERA

Goiânia
2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** []
Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: Danielle Myriam Dumont

Título do trabalho: Histeria: poética da interpretação na performance das cenas de loucura em ópera

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM [] NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 07/05/2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

DANIELLE MYRIAM DUMONT

HISTERIA:
POÉTICA DA INTERPRETAÇÃO NA PERFORMANCE DAS CENAS
DE LOUCURA EM ÓPERA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão

Orientador: Werner Aguiar

Co-Orientadora: Marília Álvares

Goiânia

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Dumont, Danielle Myriam

Histeria [manuscrito] : Poética da interpretação na performance das
cenas de loucura em ópera / Danielle Myriam Dumont. - 2017.
272 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Werner Aguiar; co-orientadora Dra. Marília
Álvares.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2017.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Pesquisa artística. 2. poética da interpretação. 3. performance. 4.
sagrado feminino. 5. cenas de loucura em ópera. I. Aguiar, Werner,
orient. II. Título.



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Danielle Myriam Dumont para a obtenção do título de Mestre em Música.

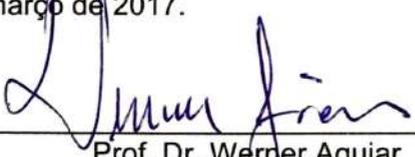
Aos vinte e cinco dias do mês de março de dois mil e dezessete, às nove horas e trinta minutos no miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Werner Aguiar (orientador e presidente da mesa), Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (EMAC/UFG) e Antonio José Jardim e Castro (UFRJ) na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final da candidata Danielle Myriam Dumont, intitulado **“Histeria: Poética da interpretação na performance das cenas de loucura em ópera”**. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia vinte e quatro do mês de março de dois mil e dezessete às vinte horas, no Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra à candidata para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Werner Aguiar APROVADA COM LOUVOR

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa APROVADA COM LOUVOR

Prof. Dr. Antonio José Jardim e Castro APROVADA COM LOUVOR

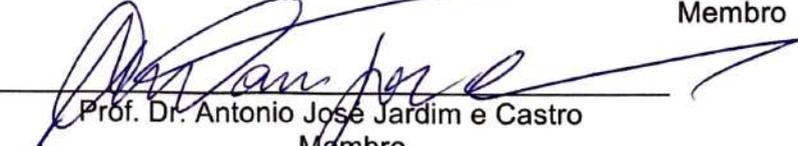
Danielle Myriam Dumont faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora recomendam a publicação do trabalho devido a sua relevância e caráter ímpar, e cumprimentam a candidata. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Vice-Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.
Goiânia, 25 de março de 2017.



Prof. Dr. Werner Aguiar
Presidente



Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Membro



Prof. Dr. Antonio José Jardim e Castro
Membro



Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso
Vice-Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

Dedicatória

Com o amor

Aos meus pais – o porto seguro;

Ao meu companheiro da caminhada, Werner Aguiar, com o amor e a loucura das mulheres;

Ao fruto do irromper poético do meu ventre, João Gabriel, com o amor devotado de uma artista pela sua criação.

Agradecimentos

A Adriel Bandeira,
pelas madrugadas de amizade e poesia;

A Daniela Stieff e Marília Álvares,
Pela oportunidade de crescimento enquanto cantora;

A Rafael Ribeiro,
Pela parceria nas loucuras da performance;

A Rita Aragão e José Luiz Dias,
Pelos apoios inumeráveis;

Ao meu orientador, Werner Aguiar,
Pelas lamparinas acendidas no escuro;

À Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e
Ao programa de Pós-Graduação em Música
Por acolherem essa forasteira com vontade de encontrar a si mesma;

A todos os poetas e filósofos que engendram o aberto dos caminhos da minha vida.

*Pelas Musas heliconíades começemos a cantar.
Elas têm grande e divino o monte Hélicon,
em volta da fonte violácea com pés suaves
dançam e do altar do bem forte filho de Crono.
Banharam a tenra pele no Permessos
ou na fonte do Cavalo ou no Olmio divino
e irrompendo com os pés fizeram coros
belos ardentes no ápice do Hélicon.
Daí precipitando-se ocultas por muita névoa
vão em renques noturnos lançando belíssima voz,
hineando Zeus porta-égide, a soberana Hera
de Argos calçada de áureas sandálias,
Atena de olhos glaucos virgem de Zeus porta-égide,
o luminoso Apoio, Ártemis verte-flechas,
Posídon que sustém e treme a terra,
Têmis veneranda, Afrodite de olhos ágeis,
Hebe de áurea coroa, a bela Dione,
Aurora, o grande Sol, a Lua brilhante,
Leto, Jápeto, de curvo pensar,
Terra, o grande Oceano, a Noite negra
e o sagrado ser dos outros imortais sempre vivos.*

*Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olimpiades, virgens de Zeus porta-égide:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”.
Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos
e a elas primeiro e por último sempre cantar.*

(Hino às Musas – Hesíodo)

Resumo

Este trabalho é uma pesquisa artística que consiste na conjugação entre uma reflexão poético-filosófica acerca da interpretação de cenas de loucura em ópera e a performance do espetáculo *Histeria: uma loucura operística*. Enquanto método, procura-se fazer da poética e da interpretação um caminho para a performance e, portanto, para o saber artístico. Para isso, é preciso compreender o intérprete enquanto co-criador, pois enquanto nele a obra se apresenta, qualquer resultado possível de sua interpretação será sempre na medida de seus sentidos e de sua compreensão, de seu sentir-pensar, de seu corpo e de sua alma. O sentir e o pensar do homem são sempre intransferíveis e autênticos. A autenticidade, isto é, a originalidade de se permitir sentir e pensar, e portanto, *ser*, é também *loucura*. Enquanto é distanciamento de um padrão e um instaurar autêntico do ser humano, a loucura é convite para o caminho interpretativo, para o poetizar-se; é caminho para vida. O cantor, no papel de intérprete, é também instaurador de mundo. Enquanto empresta sua voz às musas, ele cria, mede-se com o divino. Instaurar-se a si mesmo, vir-a-ser, autenticamente, é não só um ato de divinização do próprio ser humano, mas também um ato de loucura. A loucura é sempre transgressão do padrão para um modo de ser originário e autêntico. As mulheres, por sua vez, são a figura culminante da transgressão e da loucura: elas são as histéricas e desobedientes, ao mesmo tempo que são as mães amorosas e geradoras da vida no corpo. O corpo feminino é poético. Nele ressoa a voz poética, criadora. É da relação entre a loucura, o feminino, a voz poética e a performance que nasce o espetáculo *Histeria*. Este espetáculo operístico solo, dividido em dois atos, conta a trajetória feminina da loucura e do vir-a-ser poético da personagem Lúcia. Numa composição de enredo e performance cênico-vocal completamente original, o espetáculo reúne textos próprios, de outros autores e árias de cenas de loucura em ópera de diversos compositores: a cena de loucura de Ofélia (da Ópera *Hamlet*, de Ambroise Thomas), *À vos jeux, mes amis... Partagez-vous mes fleurs!... Pâle et blonde*; a grande cena de Lucia (da Ópera *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti), *Il dolce suono... Spargi d'amaro pianto*; a ária *Ah! non credea mirarti* (*La Sonnambula*, de Vincenzo Bellini); *O rendetemi la speme... Vien, diletto...*, de Elvira (*I Puritani*, também de Bellini); *Ombre légère* (*Dinorah* ou *Le Pardon de Ploërmel*, de Giacomo Meyerbeer); e *Glitter and be gay* (*Candide*, de Leonard Bernstein). *Histeria* é o florescimento da potência criativa feminina, por meio da voz e do corpo.

Palavras-chave: Pesquisa artística. Poética da interpretação. Loucura. Performance. Sagrado feminino; Cenas de loucura em ópera.

Abstract

This work is a practice-based research which consists in bonding a poetic-philosophical reflection about the interpretation of mad scenes in opera and the performance of the spectacle *Hysteria: an operistic madness*. As a method, this work intends to make poetics and interpretation as a path to performance and, therefore, as a path to artistic knowledge. Thereunto, is necessary to comprehend the interpreter as a co-creator, for while the interpreter brings the artwork to the present moment, any possible results of the interpretation are always measured by one's senses and comprehension, by one's manner to feel-think, by one's body and soul. The human being's way to feel and think is always non-transferable and authentic. The authenticity, that is, the originality of permitting to feel and think, and therefore, to *be*, is *madness*. Apart from a common-sense behavior while install authenticity of human being, madness is a call to immerse in a interpretive path, the poetical making of oneself: it is a path to life. The singer, as interpreter, installs a world. While one lends one's voice to the muses, the singer creates, measuring oneself by the divine. Installing oneself, becoming authentically isn't just a divine act of the human being, but also a madness act. Madness is always transgression of a pattern to a original and authentic way of being. By the way, women are the culminating figure of transgression and madness: they are the hysterical and disobedient ones, at the same time they are the loving mothers and life generators in body dimension. The feminine body is poetic. In it resounds the poetic voice, the creating voice. It is from the relation between madness, feminine, poetic voice and performance that the spectacle *Hysteria* is born. This operistic solo spectacle, divided in two acts, tells a story of a feminine trajectory in madness and of a poetic birth of the character Lúcia. In a completely original composition of plot and vocal-scenic performance, the spectacle groups own texts??, other author's texts and operas' mad scenes arias from several composers: Ophelia's mad scene (from Ambroise Thomas' *Hamlet*), *À vos jeux, mes amis... Partagez-vous mes fleurs!... Pâle et blonde*; the great Lucia's aria (from Gaetano Donizetti's *Lucia di Lammermoor*), *Il dolce suono... Spargi d'amaro pianto*; the aria *Ah! non credea mirarti* (Vincenzo Bellini's *La Sonnambula*); *O rendetemi la speme... Vien, diletto...*, from Elvira (*I Puritani*, also Bellini's); *Ombre légère* (from Giacomo Meyerbeer' *Dinorah* or *Le Pardon de Ploërmel*); and *Glitter and be gay* (Leonard Bernstein's *Candide*). *Hysteria* is the feminine creative power flowering through voice and body.

Palavras-chave: Practice-based research. Poetics of interpretation. Madness. Performance. Sacred feminine; Mad scenes in opera.

Lista de figuras

Figura 1: Deusa Mãe: o corpo poético.....	80
Figura 2: Charcot – Estudo sobre as fases da histeria.....	114
Figura 3 Kairós, o instante poético.	135
Figura 4: Caminho poético.....	135
Figura 5 Tempo dos sentidos.	135
Figura 6: Meu útero criativo: João Gabriel, 11 semanas. Acervo pessoal.....	136
Figura 7: Meu útero criativo: João Gabriel, 21 semanas. Acervo pessoal.....	136
Figura 8: Uterus 15, Emma Plunkett.....	137
Figura 9: L'origine du monde (A origem do mundo), Gustave Courbet, 1866. Museu d'Orsay, Paris.	137
Figura 10: Ofélia.	138
Figura 11: Da série Magical Room , de Lara Zankoul.	138
Figura 12: Anna Netrebko no papel de Lucia di Lammermoor (Donizetti), Metropolitan Opera.....	138
Figura 13: O corpo poético.	139
Figura 14: O corpo poético.	139
Figura 15: Histeria: uma loucura operística, parte 1 – A Noiva. Cartaz de divulgação.	140
Figura 16: Lúcia em cena, Histeria - parte 1.....	140
Figura 17: Histeria, parte 1. Ataque histérico de Lúcia.	141
Figura 18: Histeria, parte 1. Ferimentos durante a ária de Ofélia.....	141
Figura 19: Histeria, parte 1. Lúcia sob o piano.....	141
Figura 20: Histeria – parte 2. A boneca.	142
Figura 21: Histeria – parte 2. Lúcia escova os cabelos.....	142
Figura 22: Histeria – parte 2. Lúcia sob a cama	142
Figura 23: Histeria – parte 2. Cena da ária “Glitter and be gay”, de Bernstein.....	143
Figura 24: Histeria – parte 2. Loucura final: redenção de Lúcia	143

Sumário

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO I – POÉTICA DO SENTIR: A INTERPRETAÇÃO DO CANTOR	22
ARTE NA IDADE DA CIÊNCIA	23
SABER CIENTÍFICO.....	24
SABER ARTÍSTICO.....	30
SENTIR E SENTIDO: ENCONTRO DA ARTE	36
O SABER POÉTICO E A POÉTICA DO SABER.....	40
INTERPRETAÇÃO COMO CAMINHO	42
HERMES E A HERMENÊUTICA: INTERPRETAÇÃO E SAGRADO	44
INTERPRETAÇÃO DO CANTOR	47
O CANTOR DE ÓPERA	52
A ARTE DAS CIGARRAS: VIVER PARA CANTAR E CANTAR PARA VIVER	56
CAPÍTULO II - LOUCURA, SAGRADO E FEMININO	65
CONVITE À LOUCURA	66
LOUCURA: UM SAGRADO FEMININO	71
FEMININO: O CORPO-TEMPLO	83
A VOZ POÉTICA	94
LOUCURA OPERÍSTICA	97
CAPÍTULO III – HISTERIA	102
A ESTRUTURA DO ESPETÁCULO	103
AS MULHERES EM MIM.....	105
INTERPRETAÇÃO.....	107
LOUCURA FEMININA	110
ACRIANÇAMENTO.....	116
AMOR	118
SOLIDÃO.....	120
VIA SACRIFICIAL	123
(IN)CONCLUSÕES	128
REFERÊNCIAS	130

SITES PESQUISADOS	133
PARTITURAS	134
ANEXO I: TEMPO POÉTICO.....	135
ANEXO II: O FEMININO POÉTICO	136
ANEXO III: LOUCURA FEMININA	138
ANEXO IV: VOZ POÉTICA.....	139
ANEXO V: FOTOS DOS ESPETÁCULOS.....	140
ANEXO VI: VÍDEO DOS ESPETÁCULOS	144
ANEXO VII: PROGRAMAS DOS ESPETÁCULOS.....	145
PARTE 1 - A NOIVA	145
PARTE 2 - O DIVÃ	152
ANEXO VIII: HISTERIA: UMA LOUCURA OPERÍSTICA (PARTITURAS)	159
PARTE 1 - A NOIVA	159
PARTE 2 - O DIVÃ	215

INTRODUÇÃO

Este nosso trabalho se põe a enveredar por caminhos artísticos da performance. Tais caminhos são artísticos não porque o ponto de chegada é a arte, mas porque a arte está justamente no percurso dos caminhos. O ponto de chegada ou o produto não são o fim mais do que o próprio caminho e, se o fossem, o caminho estaria consumido pela sua utilidade e serventia à chegada. O pensamento e a criação são um caminhar constante, no que cada passo tem um fim em si mesmo. Pensamento e criação são errantes no trilhar e assim, o erro, a errância, é uma necessidade.

Mas tal errância do pensamento e da criação poderia pisar falso ou cair num abismo: a falta do fundo – fundamento. Todavia, se por um lado o fundamento é o chão, a base e o alicerce para se construir, ele não é amigo do caminhar. Fundar implica algo oposto ao caminhar (lat. *fūndo,as,āvi,ātum,āre* ‘abrir alicerces, construir, criar, estabelecer’). Na modernidade, não se faz ciência sem bases *a priori*. Se nos dispomos a essa errância do caminhar, estaremos, pois, ou ingênuos demais na imprecaução do fundamento ou demasiado ambiciosos na pretensão de construir outras bases.

Todavia, este não é um trabalho científico, mas artístico. A ele só se pretende caminhar produzindo. Nos diria Guimarães Rosa: “O rio não quer chegar, mas ficar largo e profundo...”. Não significa, no entanto, que esse trabalho abandone todo fundamento – e nem poderia se dar na pureza idealizada da criação –, mas que se dá com ele, cria nele, não se limita a ele. Eis um diferencial da arte: mais do que des-cobrir o coberto, ela é produção do real, construção de caminho. Mas é construção de caminho somente na medida que se põe a caminhar, pois que sem caminhar não se faz caminho. Significa, portanto, que há uma simbiose, entre caminhar e caminho, afetada pelo modo como se dão. Este trabalho é um processo de sentido e pensamento, como o é a arte. Nem *sob*, nem *sobre*, mas *com* esse sentido e pensamento, é que falaremos de criação na performance.

Partindo do processo criativo, este trabalho conjuga uma construção performática da loucura em dois espetáculos operísticos (Histeria: uma loucura operística, Parte 1: A Noiva; Parte 2: O Divã) com as reflexões que atravessaram este processo criativo. Para compreendê-lo o melhor possível – e não será jamais possível compreendê-lo por completo – é preciso mantê-los conjugados. Ousarei dizer, ainda, que o espetáculo diz mais (e cala-se mais) do que qualquer dissertação sobre ele. Não basta, portanto, falar de criação ou discutir a performance – é preciso criar e performar. Este é o caminho interpretativo, criativo e artístico

que procurei percorrer. É em função deste espetáculo que me vi impelida a discutir o que aqui apresento em três capítulos.

No primeiro capítulo, por meio de diálogos reflexivos com pensadores² e poetas³, discuto a ciência e a arte em seus modos próprios de saber. Mostra-se necessário entender por que a arte reivindica um modo próprio de saber e como é necessário se voltar a ela para construir *com* ela e não *sobre* ela. Procuo também diferenciar as noções de verdade na ciência e na arte, contrapor a metodologia científica à interpretação artística, demonstrando que o caminho interpretativo é um caminho sempre originário e por isso, o caminho escolhido para este trabalho. Por último, discuto a interpretação do cantor mediante uma postura criativa e originária e como, numa densidade própria do encontro, arte e intérprete ganham vida.

O segundo capítulo discute a loucura e suas relações com a criação e com o feminino. A partir da compreensão do louco como aquele que se distancia da regra, que transgride, entendemos ser o criador sempre um louco. Ao mesmo tempo, a loucura é um ímpeto corajoso de encontrar a si mesmo. Quanto às mulheres, a histeria desde a Grécia Antiga até Freud sempre foi uma atribuição feminina. A loucura feminina está posta nos mitos, no contrato histórico-social, em tratados médicos e na ópera. Encontrei relações muito profundas entre a loucura enquanto transgressão e o feminino. O feminino enquanto essência, enquanto *anima*, é potência criativa humana. Ele irrompe enquanto poder criativo do corpo, num movimento de sacralização.

A ópera se situa nesta dimensão de tempo-espço da criação enquanto movimento sagrado. A voz é instauradora de mundo e o corpo do cantor é templo. Neste corpo se estabelece o limiar entre sagrado e profano, o caminho de Hermes, o caminho interpretativo. Portanto, discuto a cena de loucura em ópera enquanto lugar de criatividade, autenticidade e vir-a-ser, e não mais sob o viés metodológico de um *como fazer*. A ópera é um lugar do aberto para criar, de encontro de si e, especialmente, um lugar de florescimento do feminino. Afinal, não se fazem óperas sem mulheres.

Por fim, o terceiro capítulo é um capítulo de reflexões sobre o processo criativo dos espetáculos históricos: sobre as concepções, escolhas, questionamentos, memórias, pensamentos filosóficos e artísticos que moveram ou atravessaram o processo da criação.

² Autores como Fogel, Heidegger, Jardim, Aguiar, entre outros.

³ Como Cecília Meireles, Fernando Pessoa, Nicolas Behr, Paulo Leminski, entre outros.

Não se trata de um memorial descritivo, mas um memorial reflexivo de *Histeria: uma loucura operística*.

O espetáculo *Histeria*, é, pois, não complementar, mas sim o cerne de toda reflexão apresentada aqui. Este espetáculo operístico conta a história de Lúcia, uma personagem que reúne em si a potência criadora e as vozes femininas loucas, dentro e fora da ópera. O espetáculo apresenta um recorte de textos ou referências a poemas de autores⁴, textos originais e recortes musicais de cenas de loucura das óperas *Hamlet*, *Lucia di Lammermoor*, *La Sonnambula*, *I Puritani*, *Dinorah* e *Candide*⁵. Lúcia é a reunião das personagens femininas que precisam se fazer cantar. Precisam cantar em mim.

Eis, pois, o testemunho de minha loucura. O testemunho de um nascimento.

⁴ Cecília Meireles, Fernanda de Castro, Nicolas Behr e Shakespeare.

⁵ Recortes das cenas de loucura das personagens Ofélia, de *Hamlet* (de Ambroise Thomas), Lucia, de *Lucia di Lammermoor* (de Gaetano Donizetti), Dinorá, da ópera *Dinorah* ou *Le Pardon de Ploërmel* (de Giacomo Meyerbeer), Cunegunde, de *Candide* (de Leonard Bernstein) e Elvira, de *I Puritani* (de Vincenzo Bellini).

CAPÍTULO I – POÉTICA DO SENTIR: A INTERPRETAÇÃO DO CANTOR

“Navegar é preciso, viver não é preciso” (Fernando Pessoa)

Quando nos propomos a pesquisar, o caminho científico é o primeiro que se apresenta. Não é diferente quando a pesquisa se trata da arte. Como toda pesquisa científica, é necessário delimitar ao máximo o objeto, eleger uma metodologia e evitar erros. Mas, porque aqui a pesquisa se trata justamente da arte, será possível não cometermos erros num processo criativo? Pode o processo criativo atender o requisito de previsibilidade do método científico? Mais parece que, quando a pesquisa em arte inclui o processo de criação, muitas vezes não se sabe sequer para onde se está indo. E isto é errância. Errância não é simplesmente cometer falha, mas é caminhar sem previamente traçar destino. Esse é um caminho de incertezas e inseguranças. O caminho científico, não; ele é estável, previsível, seguro. De-limitado – ou pelo menos é essa a pretensão.

Nessa era hegemonicamente científica, nós tememos o abismo. Tememos não saber, tememos falhar, tememos criar. Mas e a arte? Como se pode criar algo na era dos automatismos?

Diante das indagações, a arte não responde coisa alguma. É a ciência, e não a arte, essa máquina de produzir respostas, estejam certas ou não. A arte não tem pretensão de responder nada. O seu silêncio é o grito mais urgente para irmos a seu encontro. Mas o que parece claro é que a arte não é feita de certezas e previsões e que os caminhos da ciência não têm nos levado até a arte. A necessidade do encontro irrompe na alma, e quando menos esperamos, estamos juntos com a arte. Sem dar passo algum para fora de nós mesmos.

É necessário, então, repensar o modo de conhecer arte. E repensar implica abandonar os pressupostos e as prescrições do já pensado. É necessário escutar o grito urgente para traçarmos o nosso próprio caminho até a arte, para onde já nos encontramos. É necessário que procuremos abrir os ouvidos para ela, para irmos a seu encontro. Abrir ouvidos, olhos e sentidos é sentir: é ocorrência própria do encontro.

É nisto que me debrucei ao longo deste capítulo: na busca da compreensão de como se dá o caminho até a arte, um caminho poético entre a interpretação e o intérprete-cantor. Na primeira parte, à luz de Martin Heidegger, Carneiro Leão e Fogel, procurei explicar por que o caminho até a arte não pode ser descrito pela ciência. Na segunda parte, procurei demonstrar, com ajuda de Cobussen, que este trabalho não consiste em uma pesquisa

científica, mas sim numa pesquisa artística. Deste modo, sendo essencialmente poética, busquei aqui revalorizar o saber do poeta, que outrora foi negado pela ciência na acusação de uma subjetividade indevida ou da falta da objetividade. É também por acreditar no valor do saber poético que, nesta revisão de literatura, o texto dialoga não só com filósofos, mas também com poetas como Cecília Meireles, Nicolas Behr, Fernando Pessoa, Paulo Leminski e Charles Baudelaire. Ainda na segunda parte deste capítulo, procuro desenvolver a relação entre a arte e o intérprete, trazendo o mito de Hermes e a sua relação com a interpretação como fenômeno poético, à luz de Aguiar, Aragão, Heidegger, Jardim, Stanislavski e outros. Na terceira parte, busquei me focar na interpretação do cantor, enquanto fenômeno poético, no papel da memória, da emoção e do amalgamento entre a vida e a arte que se dá no processo criativo.

Arte na idade da ciência

Não é raro ver uma evocação conjunta de arte e ciência. Ambas são, com alguma frequência, destacadas como setores da atividade cultural⁶. Mas arte e ciência não são somente isso. Na dinâmica da cultura,⁷ arte e ciência não são meros resultados culturais, mas são também fundantes dela, e nisso são co-partícipes. Se de um lado a cultura produz ciência e arte, de outro, a ciência e a arte também produzem cultura, de um modo que esse dinamismo não se resume a uma linearidade de causa e efeito, mas numa circularidade. Assim, o que é produzido pela ciência e pela arte tanto é resultado de um modo de ser e fazer, quanto também influencia no modo de ser e fazer.

No pensamento ocidental, a ciência, por sua vez, tem dimensões latifundiárias, de um modo que o saber científico é, com frequência, o único método de saber válido ou mesmo o único método de saber concebível.

A ciência é um modo de saber confiável, que se ocupa em investigar a realidade vigente para compreendê-la, apreendê-la racionalmente. Na confiabilidade da previsibilidade científica, a razão é também uma forma de poder. Quem tem razão é aquele que vence uma discussão e ganha parecer positivo. É comum, por exemplo, que as dúvidas cessem quando

⁶ HEIDEGGER, 2008.

⁷ Que, em nosso caso, se refere à cultura ocidental.

alguém diz que estudos científicos comprovam algo. Apreender a realidade é, assim, deter poder sobre ela, expandir o domínio sobre as coisas, manipulá-las, operá-las, defini-las, atribuir a validade e o valor dessas mesmas coisas. Conhecer cientificamente um objeto é trazê-lo para dentro dos domínios ou, ainda, estender as fronteiras da compreensão para além; e, nesse sentido, a ciência é compreendida como um meio de expandir os limites do pensamento e da compreensão.

“A nossa era é científica em sua essencialização”⁸. Essa hegemonia⁹ da ciência, ou esse domínio planetário da ciência¹⁰ nos descreve um modo característico e dominante do pensamento ocidental: um pensamento ao mesmo tempo produtor de ciência e de-limitado por ela. “A ciência é hoje a forma, que informa toda a nossa compreensão e avaliação da realidade”¹¹.

De-limitar ou expandir? De-limitar não implica em haver uma limitação? Não haveria nisso uma contradição? Se a ciência é essa investigação desinteressada – e objetiva –, na pureza em que se proclama, como pode de-limitar o pensamento? Antes deveria lhe expandir os limites. Mas para respondê-lo é preciso voltar à ciência.

Saber científico

Mas o que é isso então que chamamos ciência? Uma possível resposta é que “a ciência é a teoria do real”. Heidegger demonstrará a profundidade dessa definição perguntando, assim, o que é esse real na ciência. E, nas palavras de Max Planck, o real é o que se pode medir. É portanto, um real entendido como resultado e, “Sendo um resultado, o efeito é sempre feito de um fazer, isto é, de um fazer entendido, agora, como esforço e trabalho. O resultado do feito de um fazer é o fato”¹². O real entendido como fato exclui tudo que é

⁸ LEÃO, 1977, p. 11.

⁹ HEIDEGGER, 2008.

¹⁰ LEÃO, 1977.

¹¹ Ibidem, p. 11.

¹² HEIDEGGER, 2008, p. 44.

inventado, ficcionado, imaginativo, e invoca o feito, o operado, o realizado em sua estabilidade.

Mas, se a ciência é teoria do real e o real é operado, feito, a teoria parece lhe contradizer, porque entendemos teoria como algo que se opõe à prática ou a qualquer forma de operação. A teoria, no entanto, vem de uma elaboração com-templativa do real. Explicanos Heidegger, “*contemplari* significa: separar e dividir uma coisa num setor e aí cercá-la e circundá-la”¹³. A tradução alemã para *contemplatio* é *Betrachtung*, isto é, observação.

O que diz *Betrachtung*, observação? Diz *trachten*, pretender, aspirar. Diz o latim *tractare*, tratar, empenhar-se, trabalhar. Pretender e aspirar a alguma coisa diz empenhar-se todo para alcançá-la, diz persegui-la e correr atrás para dela se apossar.¹⁴

Com esse recorte do real que o separa em regiões, a ciência se divide em suas áreas: física, biologia, matemática, etc. Assim, “no sentido de tratar, a ciência é uma elaboração do real terrivelmente intervencionista”¹⁵.

A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las. Fabrica para si modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se defronta com o mundo atual. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolvido, esse *parti pris* de tratar todo ser como “objeto em geral”, isto é, a um tempo como se ele nada fosse para nós, e, no entanto, se achasse predestinado aos nossos artificios.¹⁶

A ciência se põe a dizer as coisas com o vigor de determinação da verdade do real. Para Leão, “Vivemos na idade da ciência, porque é a ciência que determina o ser e a verdade do real. Porque a ciência é o meio em que se faz a experiência e se entende o sentido de tudo aquilo que é”¹⁷. Com Platão, ao se promulgar a supremacia do mundo inteligível em detrimento do sensível, o pensamento con-templativo científico se distancia ao máximo do objeto e se empenha antes em julgá-lo do que conhecê-lo. O distanciamento é condição *sine qua non* para o pensamento lúcido, para o pensamento que não decai ludibriado pelo mundo sensível.

¹³ Ibidem, p. 46.

¹⁴ Ibidem, p. 47.

¹⁵ Ibidem, p. 48.

¹⁶ MERLEAU-PONTY, 1989, p. 275.

¹⁷ LEÃO, 1977, p. 11.

O real na ciência é esse real operado, determinado, enunciado, calculado, medido, concreto. Assim, o que exprime materialidade e pode ser medido é concreto e o que não pode, é abstrato. Entretanto, do latim *concretus*, particípio passado de *concrecere*, concreto é “crescer em conjunto”¹⁸, formada por *com-*, “junto”, mais *crescere*, “aumentar, crescer”.

Desse modo, concreto não é só o que tem massa, o que é seguro e firme. Antes pelo contrário, na medida em que é crescer, impõe movimento, dinâmica e conseqüentemente risco. Concreto é, assim, tudo aquilo que é capaz de desencadear realidade.¹⁹

A concretude das coisas, como apresentado pela etimologia, portanto, é manifestação do real, a presença ou imanência das coisas. Deste modo, se o concreto é o que vige por si, a enunciação ou o conceito do que está em vigência será sempre o conceito e jamais o que vige e, assim, não podendo ser concreto, mas sim abstrato, porque transcende à própria coisa e está fora dela. Deste modo, ao inverter a essência das coisas pela medida das coisas – e a medida das coisas é sempre delimitação de um sujeito que julga – a ciência trata da abstração das coisas: as coisas são substituídas pela sua significação, e portanto estão ausentes²⁰. A manifestação das próprias coisas é substituída pela ideia das mesmas. E aqui temos uma tácita contradição: a ideia das coisas, esse inteligível platônico, não é também um imaginário – este imaginário que a ciência procura condenar?

As coisas não são a sua significação, mas a sua própria presença. Uma vez que o fim da ciência é esse enunciar a verdade do real, as coisas são medidas pela enunciação que delas se faz e, assim, a ciência se personifica nesse grande sujeito dotado de razão – a capacidade de determinar as coisas e o valor das mesmas.

Por sua vez, a verdade (*veritas*) para a ciência corresponde à veracidade da enunciação, que se constrói pelo julgamento e observação da verossimilhança, semelhança ou correspondência entre o objeto em questão e o que se diz sobre ele²¹. A verdade é a adequação entre juízo e coisa. A verdade, nesse sentido, é o que se opõe ao falso ou ao erro.

¹⁸ JARDIM, 2005, p. 163.

¹⁹ Ibidem, p. 163.

²⁰ FOGEL, 2007.

²¹ HEIDEGGER, 2010.

Nesse propósito de determinar a verdade das coisas, a ciência se im-põe a elas, age sobre elas, enuncia sobre elas – e o faz por meio da razão. Desde Tomás de Aquino, a base da ciência é a razão²², ou seja, a razão é o priorado da ciência. Para Descartes, a razão é a capacidade de julgamento e distinção do verdadeiro e do falso – é condição essencial para chegar à verdade. Do latim, *ratio*²³ é o cálculo e a medida das coisas. O ser humano, esse *res cogitans*, é o sujeito provido da capacidade de medir as coisas e veri-ficar, isto é, ex-por a verdade das coisas pela enunciação.

Nessa dinâmica de operatividade da ciência que culmina na enunciação da verdade do real, há sempre operador e operado. Na disposição com-templativa que, como demonstrou Heidegger, é uma disposição mais intervencionista do que pode se pensar *a priori*, a ciência é a observação que não se limita a um ver, mas consiste num fazer, isto é, no ato em que se dispõe uma relação de conhecedor e conhecido, sujeito e objeto. *Sobre* seu objeto, a ciência calcula, representa, analisa, enumera, prevê, conceitua, classifica, enuncia.

Na enunciação das coisas, a proposição sintática das frases na linguagem se constrói numa relação de predicação nominal, ou seja, sujeito e predicado. O sujeito, pela sua etimologia é *sub-jectum*, aquilo que está “posto debaixo”, “curvado o pescoço ao jugo”²⁴, aquilo que se a-presenta de baixo para cima, que se manifesta e faz conhecer. A proposição da predicação nominal, em seu sentido primário, é a manifestação do sujeito, do ser. Na frase “A flor é bela”, por exemplo, o predicado “bela” é evidência da manifestação da flor.

Mas a ciência pergunta: A flor é mesmo bela? Esta frase está correta? Quem é que proferiu a frase? Na disposição do conhecimento científico, há um julgamento posto sobre a proposição nominal. Sobre-põe-se à predicação nominal uma disposição verbal, que descreve uma relação entre ativo/passivo – isto é, de ação daquele que julga sobre o que é passível de julgamento. Quem profere a frase é o sujeito que analisa a veracidade da mesma. Com isso, o sujeito da frase enunciativa – a flor – deixa de ser *sub-jectum*; não é mais o que se manifesta, mas sobre o que se enuncia algo por aquele que é provido de razão. Assim, ao operar as coisas, a ciência as tira da pro-posição de *ser* para agir sobre elas, dis-pondo-as na relação

²² DURAND, 1998.

²³ SARAIVA, 1993, p. 1001.

²⁴ Ibidem, p. 1141.

sujeito-objeto. Quem enuncia a frase e julga a sua veracidade se torna sujeito, e aquilo *sobre* o que se enuncia se torna objeto do julgamento.

A verdade como verossimilhança está condicionada à razão e esta passa ser o caminho para a verdade, ou seja, método. “O exclusivismo de um único método, o método ‘para descobrir a verdade nas ciências’ – este é o título completo do famoso *Discurso* (1637) de Descartes – invadiu todas as áreas de pesquisa do ‘verdadeiro’ saber”²⁵.

Enquanto a ciência se propõe a conhecer seu objeto, prezando por um método universal, ela diferenciará a subjetividade da objetividade. Mas o subjetivo e o objetivo são, realmente, tão diferentes? Tanto o subjetivo quanto o objetivo são operações de um sujeito sobre o objeto. A enunciação objetiva é aquela que é tão restritiva por um método a ponto de apresentar uma única resposta possível, enquanto a subjetividade não apresenta somente um método possível.

Método vem do grego *methodos*, em que *metá* é “depois” ou “que segue” e *hodós* é “caminho”²⁶. Assim, método significa seguir um caminho para alcançar um fim, enquanto a metodo-logia pressupõe uma escolha do método *a priori*, isto é, o caminho é definido de antemão por julgamento pelo sujeito, aquele que se põe a caminhar. Na ciência há sempre uma metodologia que definirá previamente o modo de conhecer o objeto. A relação dada é, assim, prescritiva, é caminho universal que pode ser trilhado igualmente por todos e deverá chegar sempre ao mesmo lugar – a verdade. Segundo Fogel, a tecno-ciência é o aplainar montanhas, “instaurar a todo custo a planície, o nivelamento, a igualação, a homogeneidade – enfim, a monotonia niilista”²⁷. O caminho da ciência é uma linha de operação que vai do sujeito ao objeto, operacionalizada pela razão. Esse modo de operar prescritiva ou pré-visivelmente configura a técnica moderna e mecânica de exploração das coisas²⁸.

A técnica mecanizada na qual se converte a ciência²⁹ é um meio para um fim³⁰ que nos descreve um fazer forçadamente manipulador, que explora, extrai e se serve das coisas. Esse estabelecimento de fins e meios para alcançá-los é manifesto na delimitação da

²⁵ DURAND, 1998, p. 13.

²⁶ “[...] a palavra ‘método’ significa o caminho vigente na entridade, o caminho que se percorre no seu percurso (*metá*- > entre, através; *hodós*> caminho)” (Verbetes “método”. In: Dicionário de Poética e Pensamento).

²⁷ FOGEL, 2001, p. 21.

²⁸ HEIDEGGER, 2008.

²⁹ JARDIM, 2005, p. 23.

³⁰ HEIDEGGER, 2008.

metodologia e na enunciação da verdade na ciência. A verdade é o resultado, a finalidade, o motivo do percurso, enquanto o meio *para* saber só possui validade na medida que leva ao resultado final, ou seja, o método na ciência é medido pela sua serventia. A ciência, ela mesma, se valida na sua serventia: a ciência é *para* descobrir a verdade do real.

A ciência rejeita, portanto, toda forma de caminho e verdade que não percorre o pré-visto desde a razão e se ocupa da metafísica das coisas. Dando-se sempre a partir do pré-suposto, a ciência nunca pode questionar seus próprios fundamentos. “A ciência sempre se reconhece como ciência. Ela duvida de mil coisas, só não de si mesma. É que, como tal, a ciência nunca é objeto de investigação científica”³¹. Para cobrir o real, na tentativa de dizê-lo “a ciência moderna se apoia no primado do método, por isso mesmo, para assegurar-se dos domínios de seus objetos, ela tem de separar as regiões do real umas das outras e enquadrá-las em disciplinas especiais, isto é, em especialidades”³². A física de hoje não elimina a física clássica de Newton e Galileu, apenas estreita-lhe o âmbito de validade. Para cobrir a área do real, a ciência não retorna às suas próprias bases. A problemática da ciência é aquilo que ela ainda não cobre, pois que sempre lhe escapa algo dos domínios. A natureza, entretanto, é incontornável e se apresenta de várias formas e a objetividade³³ é apenas uma delas. Embora não se possa contornar a natureza, a ciência moderna é uma insistente tentativa de contorno, isto é, de se estabelecer como marco e fundamento daquilo que justamente lhe precede e lhe excede. A ciência é a regra e o que lhe escapa é a exceção que ela buscará abarcar em seguida. Se a biologia definiu em algum tempo, por exemplo, que ser vivo é todo aquele ser constituído por células, ao se deparar com os vírus e com a insuficiência da sua própria enunciação, criou-se novo problema: os vírus são seres vivos? A exceção é o impulso da ciência, que quer compreender e abranger a área do real que ainda não cobriu.

O que digo, então? Que a ciência é este tirano autoritário? Que a ciência não é um modo válido de saber? Se ela se ocupa com a abstração ou com a metafísica das coisas, seu conhecimento não é válido? Esta é uma armadilha. Em primeiro lugar, porque perguntar a validade das coisas é já um comportamento tipicamente científico do pensamento. Medir,

³¹ LEÃO, 1977, p. 20.

³² HEIDEGGER, 2008, p. 50.

³³ Ibidem.

enunciar e operar o real são também um modo de des-encobri-lo³⁴. No entanto, este não é o único modo de des-encobrimento. Conhecer as coisas cientificamente é sempre ver a partir e através das lentes da ciência; não é ver as coisas a partir delas mesmas. Quando a ciência se debruça sobre a arte, procura convertê-la em Estética ou em história da arte³⁵, algo que a Idade Moderna realizou ao introduzir a arte no horizonte da estética.³⁶ Um possível significado da arte, no entanto, não é a própria arte. A arte escapa ao significado, porque a arte conclama o concreto. Nada tão concreto – e também material – quanto a pedra no caminho de Drummond³⁷ e que, afinal, provavelmente nunca foi mais do que pedra e nunca significou nada além da própria pedra, sua presença concreta e incontornável.

A arte rejeita a ciência? É isto? Isto seria absurdo. Arte e ciência convivem. A acústica dos instrumentos e dos teatros, por exemplo, o estudo da fisiologia do corpo do ator e do aparelho fonador do cantor, dos aspectos socio-históricos e linguísticos, além de inúmeras formas de tecnologia atravessam a arte, incessantemente. Todavia, arte e ciência não são o mesmo e, portanto, a arte não pode ser compreendida a partir da ciência, mas a partir dela mesma.

Saber artístico

A arte parece ser especialmente incontornável para a ciência. Perguntar à ciência o que é arte é tomar a ciência e seus critérios como pressupostos da definição, ou seja, é calar a voz da própria arte. Mas a arte precisa dizer sobre si mesma. É preciso perguntar a ela: o que é verdade na arte? O que é real na arte? Por que a arte é fugidia dos métodos científicos? Por que há tantos procedimentos?

Retomando o conceito de verdade na ciência (*veritas*), sinônimo de verossimilhança e antônimo de falso, a verdade é o produto do julgamento, atribuição de valor, medição. Contudo, na acepção pré-socrática da verdade, ela é *alétheia* – em que o prefixo *a* é a negação

³⁴ HEIDGGER, 2008.

³⁵ AGUIAR, 1996.

³⁶ Cf. HEIDEGGER apud JARDIM, 2005, p. 23.

³⁷ Em referência ao poema *No meio do caminho*, de Drummond.

e *léthe* é esquecimento, encobrimento, ocultação –, portanto, é o não-esquecimento ou não-ocultamento³⁸.

A disposição para a verdade (*alétheia*) é o concreto, isto é, a imanência das coisas. Nesse sentido, a verdade não é juízo feito, mas manifestação, des-velamento das próprias coisas, des-encobrimento essencial e originário do real³⁹. A verdade, como des-encobrimento originário, não está subordinada à razão, ao julgamento, comparação, conceituação ou classificação, nem tampouco à análise, porque a verdade é anterior ao método e não é disposta como objeto, mas *como e no* fenômeno.

Alétheia é, para o grego, como todas as coisas se a-presentam, manifestam, se põem no aberto da clareira⁴⁰. Mas o que é esta clareira? Se por um lado as coisas *são* independentemente da presença do ser humano, por outro lado, toda compreensão só se dá quando o ser humano se põe na relação com essas coisas. O que dizemos aqui por clareira, nesse sentido, não é simplesmente o espaço de manifestação das coisas, mas também a luz do olhar do ser humano, a luz da compreensão. A luminosidade da clareira é, portanto, o acontecimento da visão. Compreender é uma palavra que traz em si o infixos *hendere*, relacionado a *hedera*, hera, a planta trepadeira que cresce junto, que agarra às paredes para poder crescer. A verdade como des-velamento nos descreve um movimento primordial de encontro entre o ser humano e as coisas.

Na medida que busca o valor das coisas, a ciência descreve um modo de operar interessado na serventia. O estabelecimento da serventia de uma coisa já é operação posterior à própria coisa. Aquilo que serve, serve sempre para alguma outra coisa que não ela mesma. Heidegger demonstra, no entanto, ao discorrer sobre um par de sapatos numa tela de van Gogh, que na obra de arte, este par de sapatos não mais está definido pela sua serventia e, assim, pode vir a ser aquilo que é.

O que acontece aqui? O que está na obra em obra? O quadro de van Gogh é a abertura daquilo que o utensílio, o par de sapatos do camponês, é em verdade. Este sendo emerge para o desvelamento do seu ser. [...] Na obra está em obra um acontecer da verdade, se aqui acontece uma abertura inaugurante do sendo naquilo que ele é e no como ele é.

³⁸ JARDIM, 2005.

³⁹ HEIDEGGER, 2010.

⁴⁰ Ibidem.

Na obra de arte, a verdade do sendo pôs-se em obra. “Pôr” diz aqui: trazer para o permanecer. Um sendo, um par de sapatos de camponês, vem, para o permanecer na luz do seu ser, na obra. O ser do sendo vem para o constante do seu brilhar. Então a essência da arte seria esta: O pôr-se em obra da verdade do sendo.⁴¹

Anterior a qualquer disposição de juízo, a arte não é essencialmente objetiva e tampouco subjetiva, ela é manifestação originária. *Alétheia* é anterior à verossimilhança, porque toda comparação é posterior ao próprio ser. Assim, a obra de arte é um lugar que se abre para o des-velamento do ser. Ela não é imitação, cópia do real vigente, nem reprodução que se conforma a partir deste real vigente. Ela é espaço originário de manifestação do ser, espaço para a verdade do ser. E como espaço originário, a obra conclama o movimento primordial do encontro, no qual o ser humano se lança. Como nos diz Heidegger, esse pôr-se em obra da verdade do sendo é essencial⁴² na arte, ou seja, a arte só é de fato arte quando é a adveniência da verdade, no sentido do des-velamento.

Isso, entretanto, não significa que a arte negue a verossimilhança, o método ou a razão, mas que tais coisas não se constituem como *a priori* na e da arte, como são para a ciência. A arte se dá com as coisas e se manifesta com elas, isto é, retorna às coisas e à origem das coisas para juntamente se originar, nascer, criar. A arte é sempre originária porque se volta continuamente à fonte das coisas e dela mesma, questiona e reforma seus próprios fundamentos e concepções e, no entanto, não desmorona, mas no abismo se faz – lança voo. Do mesmo modo que a filosofia – e Nietzsche nos dirá que o poeta e o filósofo habitam os cumes de montes vizinhos⁴³ – “À constituição de sua essência pertence sempre uma dúvida angustiante sobre si mesma”⁴⁴. Quando Carneiro Leão fala sobre o pensamento científico na filosofia, diz que

Pretender-se antes de filosofar determina-lhe o objeto, desmoitar-lhe o terreno, discutir-lhe o método, ou demarcar o âmbito de suas questões, estabelecer os órgãos de seu exercício, assegurando-se primeiro de sua eficácia e reto uso equivaleria ao vão esforço de se querer pensar sem o pensamento.⁴⁵

⁴¹ Ibidem, p. 87.

⁴² Ibidem.

⁴³ NIETZSCHE, 2012.

⁴⁴ LEÃO, 1977, p. 20.

⁴⁵ Ibidem, p. 23.

É possível dizer de forma similar que, na arte, toda pré-determinação é também querer criar sem criação. Assim, enquanto o conhecimento artístico se pôr a refletir desde o abismo, ele será filosofia e não ciência.

E o que é então o real na arte? Citando Guimarães Rosa, “Tudo é real, porque tudo é inventado”. Real na arte não é sinônimo de fato, mas tudo aquilo que é⁴⁶. Imaginar é também criação do real.

O binarismo do método herdado do socratismo – esse método do saber que só possui dois valores possíveis, um falso e um verdadeiro – não é capaz de comportar as possibilidades do imaginário e, portanto, o condena⁴⁷. Portanto, na ciência, esse imaginário assume a conotação de irreal, relacionando-se com “o delírio, o fantasma do sonho e o irracional”⁴⁸. O imaginário, aqui, não é entendido como um arsenal de imagens que se impõe à compreensão, mas como potência criativa do ser humano, a sua imaginação. Esse imaginário exilado pela ciência e condenado sob a forma de loucura é, na verdade, essa condição humana de criação do real.

Mas essa singularidade não é exclusiva ao louco – ou o é na medida em que todos os homens são loucos à sua maneira, como dirá o ditado popular: “de médico e louco, todo mundo tem um pouco”. Essa realização do real é uma instauração de mundo. Um mundo que pertence ao ser humano enquanto este pertence àquele, um mundo que reivindicará sua singularidade temporal e espacial.

Na arte, o caminho do saber é sempre decorrente da criação e, portanto, é impossível de ser previamente definido, porque é o fazer de um caminho próprio e único para cada um que se põe na caminhada. O saber artístico não é um saber *sobre*; é o saber *a* caminho, *no* caminho, *com o* caminho.

A compreensão, nesse sentido, jamais é universal e, portanto, não cabe adotar um método científico. A interpretação é caminho, mas não metodologia. O caminho, na interpretação não está subordinado a seu fim, à sua chegada. Ele, por si, tem força de instauração de mundo e, portanto, é sempre singular.

⁴⁶ JARDIM, 2013.

⁴⁷ DURAND, 1998.

⁴⁸ Ibidem, p. 14.

Na interpretação poética, não há nem pode haver método ou mediação: há também caminho e limite, mas como ex-piência de sentido e verdade do Ser. Interpretar é, pois, abrir-se para a escuta da verdade e sentido do Ser como *ethos*. Este abrir-se implica um interpretar-se e não um exteriorizar-se diante de uma obra. Não consiste numa contemplação externa ou interna, ou na rememoração da vida vivida, ou, ainda, no gozo de uma experiência estética. O interpretar-se é um abrir-se para a vigência do real, pela qual se dá, na interpretação, uma experiência poética.⁴⁹

Enquanto a ciência nega o estatuto de real do imaginário e, para ela, o que dele provém é sinônimo do falso, na arte é justamente o imaginário, o criativo, que permite a produção da verdade. A arte não trata de planícies, mas de rugas, sulcos e poros, da singularidade das coisas, do extra-ordinário.

Percebemos, então, que a verdade na arte é diferente da verdade na ciência. Ao anunciar a essencialidade da verdade na arte, ver-se-á que nem tudo é arte, embora possa estar classificado e conceituado em suas subáreas, como fotografia, música, dança, etc. E isto é um campo minado, pois é inevitável que surja a pergunta “Como definir o que é arte então?”. O problema desta pergunta está nela mesma, pois que a arte como acontecimento da verdade sempre escapará à definição, como foi dito. Essa necessidade de conceito é negação da arte em essência, pois trata-se da substituição da coisa por seu conceito, a permuta do concreto pelo abstrato, pelo caminhar *no* e *com* o caminho pela prescrição. O problema em questão não é definir coisa alguma e, menos ainda, provar qual arte é mais arte ou melhor que as demais. Contudo, no vigor hegemônico do método científico do pensamento moderno, esse modo de pensar operando as coisas e o mundo, é inconcebível algo que fuja à elaboração do conceito. Compreender as coisas fora desse *modus operandi* exige um esforço em direção às próprias coisas. É preciso abrir mão da necessidade de definição ou formulação de resposta e se colocar no limite de floresta e clareira⁵⁰, ocultação e des-ocultação, no limite do acontecimento da verdade.

Tentando abrir mão de qualquer definição, é preciso ir em direção às próprias coisas e isso significa ir ao encontro da origem das coisas. A arte é essencialmente o pôr-se-em-obra da verdade⁵¹, ou seja, é lugar e tempo em que a verdade se origina. E se perguntará:

⁴⁹ CASTRO, 1999, p. 338.

⁵⁰ HEIDEGGER, 2010.

⁵¹ Ibidem.

Quem é este sujeito que põe a verdade na obra de arte? E poderá dizer: O artista – e assim cairemos novamente em uma disposição sujeito-objeto típica da ciência.

Origem da verdade é nascimento, criação. E a criação, no caso da arte, pede um fazer. A arte é sempre poética e aqui, o que se entende por poesia (*poiésis*) não é um “pairar indefinido do mero representar e imaginar no irreal”⁵² e não é também o sentido estrito de poesia como forma literária. Poética também pode remeter a uma ciência que investiga as estruturas da poesia, mas aqui resgataremos algo de sua origem.

Poiéo é, para o grego, o verbo fazer, não como forma de operação, mas como fazer-se. A partícula *se*, a voz média grega, retira o fazer do sujeito e da operatividade científica e retorna ao princípio das coisas: o ser das coisas. Esse fazer é um fazer que se dá no ser das coisas: é uma ação-ser, um colocar-se *no* ser. Assim, *poiésis* é uma ação-ser que doa sentido, é produção.

E o poeta Hölderlin nos diz que “poeticamente o homem habita esta terra”⁵³, “o homem, esse que se chama imagem do divino”⁵⁴. Aqui, o modo poético do habitar (*poiésis*) é, então, mais que imaginar – criar imagens –, é também dar sentido e criar mundo. Essa criação, produção de sentidos, é essencial na arte. Essa criação de sentidos não provém isoladamente do autor da obra de arte, mas também por quem a interpreta. O intérprete é também autor, pois se coloca na posição de criar, mas num fazer não-operativo: um criar no ser, um fazer originário.

Se a arte produz mundo e cria sentidos, se ela é essa fonte originária, toda forma de entender arte que se faça por representações de mundo não poderá ser suficiente, isto é, não poderá substituí-la por abstrações conceituais. Estará diante de nós o problema da pesquisa em arte: pode-se entender ciência por métodos científicos e pode-se até realizar estudos científicos *sobre* arte, mas estes métodos não dão conta da arte, da sua natureza, do que há de mais essencial, que é o próprio fazer poético – a criação. Arte enquanto *poiésis* reivindica um método próprio de saber, um método artístico, um saber que provém da própria essência da arte: o saber poético. Um saber que seja criação, pois que se dá no próprio processo do fazer artístico. O saber *sobre* é o saber que se sobre-põe às coisas. Saber *sobre* arte não é saber *a* própria arte.

⁵² HEIDEGGER, 2010, p. 185.

⁵³ *Apud* HEIDEGGER, 2008, p. 168.

⁵⁴ *Apud* HEIDEGGER, 2008, p. 177.

Se por um lado a ciência opera cirurgicamente as coisas – e as cirurgias frequentemente usam de anestesia –, por outro lado o sono nunca é tão profundo que não possa ser despertado. A arte, aliás, desperta no grito. A arte convida ao grito, ela excita e convida os sentidos do ser humano. Este, por sua vez, só pode sentir a seu próprio modo. A arte coloca o ser humano em si, no encontro com a sua condição de humanidade, a condição de sentir⁵⁵. Enquanto a ciência e seus métodos se ocupam em representar o mundo, a arte é poética, ela produz mundo.

A busca pelo saber artístico não pode mais rejeitar um método próprio e a singularidade da própria arte, acusando tal saber de “pouco científico” ou “demasiado subjetivo”, exigindo tão somente gráficos e comparações estruturais. Limitar o saber artístico ao discurso científico é negar a natureza da arte como adveniência da verdade, como lugar do acontecimento poético. Não há saber artístico sem arte. O saber arte é o saber que saboreia a arte a seu modo e a partir disso constrói-se.

Sentir e sentido: encontro da arte

Enquanto a experiência na ciência é definida *a priori* pelo método, na arte, a experiência é sempre singular, porque constrói sentido no sentir do ser humano. O ser humano sente à sua maneira e a poesia é essa relação simbiótica do sentir-criar, e isso também é saber, o saber dos sentidos – o saber do sabor. Numa conversa com Álvaro de Campos, Alberto Caeiro lhe diz: “Mas isso a que você chama poesia é que é tudo. Nem é poesia: é ver.” e ainda “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...”⁵⁶. Os sentidos do ser humano são sua abertura para o sentir, mas são também a abertura para o pensar.

Os sentidos do corpo normalmente são enumerados de forma relacionada aos órgãos a que pertencem: visão, audição, paladar, tato, olfato. Mesmer acreditava que havia no indivíduo um sentido interno, um sexto sentido⁵⁷. Para ele “Não se trata, com efeito, de um sentido como os outros; ele pode incidir sobre a vista, o ouvido, o tocar, etc. e reforçar o

⁵⁵ FOGEL, 2012.

⁵⁶ *Apud* FOGEL, 2012, p. 105.

⁵⁷ *Apud* TRILLAT, 1991.

sentido específico”⁵⁸. Essa mesma teoria aparece vez ou outra no senso comum. Mas então, se há um sentido interno, os cinco sentidos do corpo são sentidos externos? Há um dentro e um fora? Então separamos alma e corpo: a alma pensa e o corpo sente e estamos fragmentados nessa concepção dualista⁵⁹. A compreensão – o sentido das coisas – está isolada do sentir as coisas. O mundo inteligível e o mundo sensível estão em posição de duelo. Sob o pseudônimo de Bernardo Soares, Fernando Pessoa nos dirá:

Não possuímos nem o corpo, nem uma verdade – nem sequer uma ilusão. Somos fantasmas de mentiras, sombras de ilusões, e a nossa vida é oca por fora e por dentro. Conhece alguém as fronteiras à sua alma, para que possa dizer – eu sou eu? Mas sei que o que eu sinto, sinto-o eu.⁶⁰

O oco do fora e do dentro são um mesmo: uma fronteira desconhecida ou invisível do ser humano. Corpo e a alma não são o fora e o dentro do ser humano ou das coisas. Sentido e pensamento, raso e profundo, são uma coisa só: o ser humano. O pensar não é uma intelecção apartada do sentir. A visão, tanto como sentido, como compreensão de mundo é o próprio sentir-pensar. E o último verso nos diz “Mas sei que o que eu sinto, sinto-o eu”. Porquanto o ser humano sabe e sente, sabe o que sente e sente o que sabe. A sua consciência está aqui inseparável do sentir. O saber-sentir do ser humano é a sua abertura para as coisas e a sua entrada nas coisas.

Cada coisa é aquilo que a alma e, no ser humano, essa tensão de raso e profundo emerge à superfície⁶¹. Essa tensão aparece “quando ele se faz *um pouco* deus, *como* deus, quer dizer, quando ele *poeta*, isto é, quando ele *vê*, quando ele *sente*, enfim, quando ele *pensa*, entendendo-se este pensar como o ver-sentir ou o sentir-ver”⁶². Enquanto doa os sentidos, o ser humano é co-partícipe da construção de sentido e mundo.

A poesia é essa produção de sentidos inseparável do pensamento, o princípio gerador e transfigurador de sentido e de gênese de realidade. Sentir é ver e ver não é outra coisa senão

⁵⁸ Ibidem, p. 99.

⁵⁹ “O denominador comum às imagens do tríptico da República é a separação do sensível e do inteligível, de que decorrem as oposições do corpo e da alma, da matéria e do espírito, da aparência e da essência, da realidade e da idealidade, e de todos os pares de dualidades antagônicas, que se impuseram à tradição onto-teo-lógica do pensamento ocidental-europeu” (SOUZA, 2001, p. 7).

⁶⁰ PESSOA, 2014, p. 51. “Eu não possuo meu corpo”.

⁶¹ FOGEL, 2012.

⁶² Ibidem, p. 54.

pensar. “Aqui, mais do que nunca, o que o coração não sente, os olhos não veem – nem os ouvidos ouvem, nem as mãos sentem ou tocam. Nem a boca, a língua degusta...”⁶³. Mas se o pensar se submete à razão e ignora o sentir, e esta é a conjuntura imposta pela ciência, ele não dá conta da vida humana no mundo e com o mundo. O ser humano não poderá jamais ser um corpo sem alma ou uma alma sem corpo. Ser humano é ser a unidade sentir-pensar.

O sentido se dá no encontro das coisas como as coisas são. Não há sujeito na proposição do sentido, pois que o sentido é um resultado do encontro, do movimento recíproco. “Vejo à medida que entro nas coisas e entro nas coisas à medida que sinto – melhor: à medida que as sinto. E assim se pensa!”⁶⁴. Mas, novamente, se entro nas coisas, estou fora? E se algo entra em mim, existe um dentro? Caímos novamente no dualismo corpo/alma. Ao pensar esse “entrar nas coisas”, Fogel discute a inexistência do “dentro” e do “fora” das coisas. “Ir em direção” ao dentro ou ao fora é sempre uma ação – um age sobre o outro, porém o sentido das coisas não se faz na ação, mas no ser. Ao figurar o encontro como o movimento de fora para a dentro, as coisas são colocadas numa ordem fora-dentro, sentir-pensar, corpo-alma. A criação dos sentidos das coisas não é um verbo de ação, é um verbo de ligação, é a conexão entre as coisas que se dá na abertura das mesmas.

Habitante do limiar de clareira e floresta, o ser humano é essa janela que se abre para ver o mundo e que, nela, o mundo se faz mundo. Na medida em que o ser humano sente as coisas, dá sentido às coisas e é assim que se constitui o mundo e a sua própria existência. O ser humano é na medida da sua abertura aos sentidos: é preciso sentir para ser, como nos dirá Nicolas Behr:

A unha roída
É o meu Eu⁶⁵

O verdadeiro saber arte é também esse sentir-pensar. A arte clama por essa doação dos sentidos, pela plenitude da experiência. Clama pelo encontro, pela união, pela unidade. Enquanto o pensar negar o sentir, não se pode saber arte. E o fazer poético é um apelo à

⁶³ Ibidem, p. 52.

⁶⁴ Ibidem, p. 46.

⁶⁵ BEHR, 2015, p. 77.

imaginação. A imaginação é um pensar-sentir, é um criar. “Quando te diriges ao pensar, leva junto teu coração”⁶⁶.

A negação do sentir, a supremacia do pensar e a universalidade do saber – ou seja, uma verdade que seja igual para todos – caracterizam uma matematização da verdade.

Matemático significa precisamente o que é susceptível de doutrinação, de ensinamento e aprendizagem independentemente da experiência dos sensíveis, unicamente com a consciência dos inteligíveis. O saber ver o real pressupõe o ter visto o ideal. O saber a priori da idealidade implica o conhecer matemático da realidade.⁶⁷

Mas é possível que um músico intérprete gaste muitas horas fazendo toda a análise biográfica do compositor de uma obra que lhe toca profundamente e que gaste mais horas fazendo toda a análise estrutural da obra. A obra não está contida na análise e tal análise jamais será capaz de explicar por que a obra, para o músico, é tão tocante. Não poderá porque o deixar-se ser tocado implica em emprestar os sentidos. A unidade entre intérprete e obra é condição e método para produção de sentido. Enquanto a análise propõe uma separação das partes, o sentido da arte só se faz na unidade do encontro.

O encontro poético, é preciso notar, não coloca ser humano e obra na proposição de sujeito e objeto. Não se pode aqui admitir que se entenda um “método artístico” como algo subjetivo, em contraposição com a objetividade da ciência. Na concepção atual de sujeito e objeto, toda compreensão de mundo é entendida num movimento de ação que se movimenta de um polo ao outro. O encontro na arte não poderá ser subjetivo e tampouco objetivo, pois que o encontro é a reciprocidade ontológica. Ser humano e obra só ganham sentido no encontro, mas esse encontro não é uma ação, é nada mais que uma abertura para o ser e cada encontro se dá na singularidade das aberturas.

O que dissemos até agora é que, enquanto a ciência procura determinar a verdade do real, a arte é criação do real – e diferenciamos o que cada uma delas entende por real; enquanto na ciência a verdade é correção, na arte a verdade é fenômeno; enquanto na ciência a razão é *a priori*, a arte admite e clama pelo imaginário inerente ao caminho; enquanto a ciência prima pela metodologia – a definição de um caminho que possui ponto de partida e chegada –, a arte clama por encontro no *ser*, na errância do caminhar e do sentir.

⁶⁶ JUNG, 2015, p. 179.

⁶⁷ SOUZA, 2001, p. 8.

Na idade da ciência, entretanto, o que temos visto é que a busca pelo saber artístico tem rejeitado o que não se constitui como método científico e com isso, não leva em consideração a singularidade da própria arte. E aqui já dissemos que o saber arte não é um saber de sujeitos ou objetos. O modo científico de conhecer as coisas é um saber *sobre* as coisas que tem transformado os estudos em arte em Estética e História⁶⁸, por exemplo. Esse modo de saber é já uma técnica automatizada que sequer enxerga outros caminhos. Mas, diremos novamente, “o sono nunca é tão profundo que não possa ser despertado”.

Mas como se faz então um saber artístico que dê voz à própria arte? Um saber que não se sobreponha a ela?

O saber poético e a poética do saber

Como temos tentado demonstrar, o modo tradicionalmente acadêmico e científico de se falar sobre música e arte não dá conta de uma proposta de construção poética. Dizer o que se ouve ou o que se canta (ou toca) nunca é música, mas discurso verbal. A arte em si mesma diz de si numa forma de linguagem que lhe é própria.

“Escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura – é realmente uma coisa estúpida para querer fazer.” Foi muito provavelmente o cantor/compositor Elvis Costello que proferiu esta afirmação desafiadora a respeito da incomensurabilidade de música e linguagem. Existe uma longa tradição de ideias que circulam em torno da impossibilidade fundamental de rastrear ou reduzir a música a signos linguísticos, essa incapacidade de capturar a música em palavras.⁶⁹

É preciso entender que toda forma de conversão de arte em outra forma de discurso já consiste em algo outro. Não se pode conhecer um quadro de van Gogh pela sua descrição e tampouco se pode conhecer uma sinfonia de Beethoven por uma fotografia do concerto. Conhecer o quadro implica vê-lo; conhecer a sinfonia implica ouvi-la.

Seguindo e parafraseando Michel Foucault, poderia se dizer que é vão que digamos o que ouvimos; o que ouvimos nunca reside no que dizemos. E é vão que tentemos tornar audível na música o que dizemos; o espaço onde textos discursivos atingem o

⁶⁸ AGUIAR, 1996.

⁶⁹ COBUSSEN, 2007, p. 21.

seu esplendor não é aquele habitado por nossos ouvidos, mas aquele definido pelos elementos sequenciais de sintaxe.⁷⁰

Isso não significa, porém, que duas formas de discurso não possam percorrer juntos um mesmo caminho ou que não se deva falar sobre arte. Uma descrição do quadro de van Gogh pode, sim, ser incrivelmente enriquecedora para a experiência da visão. O discurso e a visão, nesse caso, não excluem um ao outro, mas se potencializam.

O que se propõe fazer, portanto, não é uma pesquisa científica, mas uma Pesquisa Artística⁷¹: uma proposta de construção do saber que leva em conta a produção artística e a reflexão com a mesma, simultaneamente. O discurso não exclui a produção artística, o fazer artístico é recuperado no saber. “Esse tipo de conhecimento não pode ser gerado de outro modo que na ou por meio da produção de arte. O fazer artístico não é um auxílio prático que impele as conclusões discursivamente apresentadas; ele próprio é a afirmação e a conclusão”⁷². Refletir e produzir, pensamento e criação estão novamente juntos, como sempre estiveram no poeta.

Mas então surgirá outra questão: como refletir e pensar a prática, se não pela razão da ciência? – pois que o pensar científico sempre e novamente se impõe como método. Se primamos pelo encontro, pelo pensar-sentir originário, não poderá haver o que sufoque a fonte. O pensamento originário, que se faz poeticamente e volta sempre ao abismo de si mesmo, é sempre poético e não mais científico.

O homem nunca é o autofalante do absoluto. De antemão não sabe aonde vai chegar, nem mesmo se vai chegar. É que não nos podemos despir de nossa finitude, como de um manto vergonhoso, para revestirmo-nos da clareza meridiana de um saber sem sombras. O homem não é um Deus mascarado que nas vicissitudes históricas da existência fosse desmascarando sua divindade. A filosofia permanecerá sempre a reflexão finita do mais finito dos entes, por ser o único cômico de sua finitude.⁷³

Assim como o pensamento filosófico de que nos fala Carneiro Leão, a construção poética é sempre uma re-construção, re-fazimento a partir das bases. Ela a pedra de mármore de Sísifo.

Mas a pergunta pelo “como” persiste ainda mais. Como vai se dar esse saber na arte? E teremos então que perguntar ao poeta e para todo aquele que se relaciona com arte de modo

⁷⁰ Ibidem, p. 22.

⁷¹ Practice-Based Research, COBUSSEN, 2007.

⁷² COBUSSEN, 2007, p. 19, tradução nossa.

⁷³ LEÃO, 1977, p. 29.

originário. A arte não é só para o poeta que produz, mas para o que lê o poema e escuta a canção do aedo. O saber arte se dá pela interpretação.

Mas a interpretação não é método?

Interpretação como caminho

Interpretação vem do latim *inter-pretium*. Inter aqui se diz de algo que se dá entre, enquanto *pretium* é o preço⁷⁴, que se negocia nas feiras. Como tal, esse preço “jamais é estabelecido de antemão e nunca se ocupa uma posição imóvel”⁷⁵. O preço se dá numa dinâmica de jogo entre vendedor e comprador e somente nesse jogo é que se chega ao real valor da mercadoria⁷⁶. A ambiguidade é latente no interpretar, porque leva em conta a unidade que se estabelece no jogo, no encontro, na relação.

Nesse empenho, o pensamento não pressupõe assenhorar-se do ser, pois sabe que dele provém o seu alimento e por ele é con-vocado. O pensamento que pensa se mantém dócil ao ser e não somente compreende a ambiguidade de pensar o ser, mas fundamentalmente a ambiguidade de pensar toda questão que toma o ser por horizonte, como aquilo que é próprio da inter-pretação.⁷⁷

Esse inter-preço estabelece um diálogo, que se faz a partir de onde os dialogantes se movem⁷⁸. O movimento e a mutabilidade vigoram no estabelecimento do real valor das coisas.

Mas enquanto não se define o valor, há o mistério do que sempre resiste: a suspensão típica do questionamento que se depara com o que se mostra e se retrai. É esse constante movimento que sustenta o jogo. A interpretação é, portanto, essa coisa sempre inacabada que se dá na relação, no trânsito, no caminho. Porém, o caminho da interpretação é o caminho que não é meio para um fim, mas um “caminho como mundo particular”⁷⁹, ele é fim em si

⁷⁴ AGUIAR, 2004.

⁷⁵ Ibidem, p. 138.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem, p. 117.

⁷⁸ CASTRO, 1999.

⁷⁹ Ibidem, p. 122.

mesmo e cresce desde si e por isso é in-finito. É um caminho que se faz enquanto se caminha, é instaurador de mundo⁸⁰. Instaurar mundo é reivindicar para si o seu próprio espaço e o seu próprio tempo. Enquanto não possui finalidade, está retirado de uma disposição linear espaço-temporal: não possui futuro, nem ponto de chegada.

Essa instauração de mundo põe em xeque a concepção da arte como um arquétipo, um marco estático no tempo que diz de seu autor e seu tempo-espaço unicamente. A arte não se circunscreve no tempo, ou seja, ela não é um ponto localizado numa sequência cronológica. Ao contrário, nela é que se distende o tempo próprio, que toma direção e sentido quando se conecta com o intérprete, no jogo. No encontro com o intérprete, a obra se apresenta, isto é, vem à presença, ao presente. O arquétipo, ao contrário, descreve um passado, um fato, um feito. Assim, toda arte é contemporânea, no sentido em que se apresenta no engendramento de um mundo pelo jogo. “A imortalidade da Arte parece estar ligada à liberdade de sua significação original e a seu renascer no espírito de cada nova época”⁸¹.

O tempo próprio da arte não é um tempo cronológico, que distende linearmente o passado, o presente e o futuro. É um tempo no sentido de *Kairós*, do momento de suspensão, da epifania, do des-velamento do velado, do poético. Nele não é possível definir passado, presente e futuro. Esse romper e irromper do tempo, o tempo poético, apresenta-se como dimensão que verticaliza o tempo: “Subitamente toda a achatada horizontalidade se apaga. O tempo não corre mais. Jorra”⁸². “O tempo vertical se eleva. Por vezes também afunda. Meia-noite, para quem sabe ler O Corvo, jamais soa horizontalmente. Soa na alma, descendo, descendo...”⁸³.

Na espacialidade do mundo instaurado, enquanto se caminha é que o abismo se mostra e permite o caminhar. Esse caminhar é um caminhar-voou: sua vertigem é a vista da ave que voa e que só pode ver enquanto sustenta o bater das asas.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ EHRENZWEIG *apud* UNES, 2003, p. 763.

⁸² BACHELARD, 1985, p. 185.

⁸³ Ibidem, p. 186.

Hermes e a hermenêutica: interpretação e sagrado

À arte da interpretação também chamará hermenêutica, que remete ao deus Hermes. Para os gregos, esse deus apresenta características muito particulares.

1. Hermes se move durante a noite, ocasião do amor, sonhos e roubo;
2. é o mestre da astúcia e do engano, fraude, a marginalidade das ilusões e dos truques;
3. Ele possui poderes mágicos, a margem entre o natural e o sobrenatural;
4. Ele é o patrono de todas as ocupações que ocupam margens ou envolvem mediação: comerciantes, ladrões, pastores e mensageiros;
5. Sua mobilidade o transforma numa criatura intermediária, ambígua;
6. Sua marginalidade é indicada pela localização de sua herma fállica, não em qualquer lugar, mas nas estradas, nas encruzilhadas e nos bosques;
7. Mesmo o seu erotismo não é orientado para a fertilidade ou para manter a família, mas é basicamente afrodítico – furtivo, dissimulado e amoral, um amor ganho por furto sem qualquer preocupação moral pelas consequências;
8. Hermes é um guia através das fronteiras, incluindo a fronteira entre a terra e o Hades, isto é, entre a vida e a morte;
9. Hermes é o deus grego das aberturas e das fendas.⁸⁴

Como mediador entre deuses e homens, vida e morte, Hermes é quem percorre o caminho entre o sagrado e profano na dinâmica do jogo. Errante, sem habitação fixa, Hermes é esse que está no trânsito dos caminhos, no limiar das fronteiras, no jogo entre o aberto e o fechado. Hermes, o deus mais querido dos homens, é essa criança-divina.

O acriançamento manifesta uma ingenuidade primordial e teima num retorno ao abismo do saber: abandona-se os pressupostos para perguntar os porquês como o não sabido e para saber o mundo com a sabedoria de quem não sabe. O saber do acriançamento é o saber da ingenuidade, um “pensar como sentir”, como nos dirá Caeiro, ou mesmo um “ver *des-habitualmente*, ver i-mediatamente, ou seja, ver, ter presente e evidente sem a mediação, sem a inter-mediação do velho, do já visto e já sabido, porque já dado e já previamente construído, ao qual é reduzido ou reconduzido – subsumido! – o novo, o inédito, que é também sempre singular”⁸⁵.

Hermes é também o *angelos* que “não somente conduz as almas de um mundo a outro, mas fundamentalmente conduz um mundo ao outro e vice-versa”.⁸⁶ Ou seja, Hermes é ao mesmo tempo quem percorre o caminho e é também o próprio caminho que percorre. Nesse trânsito entre o limiar do ser humano e deus, estabelece-se unidade. Na imagem e semelhança

⁸⁴ FRIEDRICH, 1978 *apud* PALMER, 1980, p. 262.

⁸⁵ FOGEL, 2007, p. 43.

⁸⁶ AGUIAR, 2004, p. 126.

do ser humano com deus, a interpretação toma um caráter sagrado. Este não somente culmina no *religare* da religião, mas implica em “descobrir-se no limiar”. Ao percorrer o limiar entre o sagrado e o profano, entre deus e ser humano, entre vida e morte, o ser humano se descobre ser humano. Ele se descobre a si mesmo no trânsito, no jogo e no mistério do limite. Interpretar é, portanto, ligar-se ao sagrado enquanto se descobre no seu limiar. Do grego *enthousiasmos*, entusiasmo significa “transporte divino”⁸⁷, em que *en* é “em” e *theos* é “deus”. *Enthousiazó* diz de ser inspirado pela divindade”, um estar em êxtase. Enquanto imagem de deus, na interpretação o ser humano cria e estabelece ordem no caos. Mas não somente ele cria, como algo nele cria e ele se descobre a si. Não somente ser homem é interpretar, mas sobretudo interpretar é ser homem, diz Sócrates⁸⁸. E a prática socrática do perguntar originário, para o des-cobrimto de verdades próprias recebe o nome de maiêutica⁸⁹. Referindo-se à deusa grega Maia, mãe de Hermes, a “grande mãe” habitante da caverna, o perguntar originário pela verdade é retornar sempre à caverna para descobrir a luz. Não uma luz que a tudo cobre indistintamente, porque a luz do olhar do ser humano não pode cobrir a Terra; mas como a luz da lanterna na noite erma, no iluminar o ser humano descobre o limite entre seu corpo e a Terra. É sempre habitando o limite que o ser humano descobre a si. É sempre no limite do seu sentir e dos seus sentidos, do prazer e da dor, que o ser humano descobre vida e morte.

Mas Hermes foi também o inventor da lira.

Hermes encontra uma tartaruga, uma criatura de aparência primeva, pois até mesmo a mais jovem tartaruga poderia, por sua aparência, ser descrita como a criatura mais antiga do mundo. Ela é um dos mais antigos animais conhecidos pela mitologia. Os chineses vêm nela a mãe, a verdadeira mãe de todos os animais. Os hindus mantêm Kashyapa em honra, o “homem-tartaruga” pai de seus deuses mais antigos, e dizem que o mundo repousa sobre as costas de uma tartaruga, uma manifestação de Vishnu: habitando as regiões mais inferiores, ela suporta todo o corpo do mundo.⁹⁰

Do casco da tartaruga, essa criatura primeva, Hermes transformou velho em novo: a lira. A lira do aedo é como a descoberta de mundo da criança. Criança, do latim *creantia*, é

⁸⁷ BAILLY, 1950, p. 679.

⁸⁸ LEÃO, 2014.

⁸⁹ De origem grega *maieusis*, parto, de *maieúo*, dar à luz; formado de *maia*, mãe, ama. (HECKLER et al., 1984, p. 2552)

⁹⁰ KERÉNYI, 1993, p. 57 *apud* AGUIAR, 2004, p. 145-146.

derivado de *creare*, que é “produzir, gerar”⁹¹. A criança revela essa ambiguidade do produzir originário e mútuo de mundo e ser humano. A criança é também, assim como Hermes, associado à figura do anjo, o mensageiro divino. O anjo e a criança não são aqueles que detêm todos os saberes, pois que na sua ingenuidade são os que habitam o limiar do sagrado. O não saber é o início do saber, o coberto é o que precede o descobrir. “A lira na mão de uma criança primordial expressa a qualidade musical do mundo completamente à parte da intenção do poeta”⁹².

O poeta-aedo é também anjo, é *mousôn angelos*, é mensageiro das musas. Somente na di-mensão que vigora no limiar de céu e terra é que o poeta pode ser poeta.

A poesia é uma avalanche da Linguagem que toma corpo e encarna uma interpretação da história. Pois interpretar significa sempre recolher-se à escuta desta encarnação, na medida que vai aparecendo na própria carne o desaparecimento da dicotomia entre corpo e alma, entre carne e espírito na Linguagem da História. Então é que se vive a vida que desperta nos acordes e se acorda com as vibrações de cada som do silêncio. Uma interpretação se faz quando tem a vida da vida, quando alcançou suficiente autonomia, a ponto de desligar-se da biografia de um indivíduo, quando transcendeu para a universalidade da própria vida em todos os homens, para aquela vida, portanto, donde, no momento oportuno, ela mesma assomou para encarnar-se na biografia do homem de todas as épocas. É esta universalidade concreta, esta autonomia transitiva que decide as interpretações. Somente decisões assim nos remetem para as interpretações da Interpretação.⁹³

A necessidade do poeta é o seu trânsito, é ser como Hermes. E Cecília Meireles canta:

Porque o poeta, indiferente,
anda por andar - somente.
Não necessita de nada.⁹⁴

Habitando o limiar, a interpretação liberta das coisas acabadas para o re-fazimento da criação e, com isso, para a criação da própria vida, seu nascimento, sua vibração. Como um constante encarnar de alma no corpo, a criação é o renascer do ser humano, um despertar, um libertar. “É com o engenho e a arte desta libertação profunda que nos presenteiam as interpretações”⁹⁵.

⁹¹ HECKLER et al., 1984, p. 1394.

⁹² AGUIAR, 2004, p. 157.

⁹³ LEÃO, 2014, p. 54.

⁹⁴ MEIRELES, 2001, p. 351. “Canção de alta noite”.

⁹⁵ LEÃO, 2014, p. 56.

A interpretação nesse sentido, é sempre poética de mundo e ser humano. E no espetáculo da interpretação, todo instante não se repete, nem se aprende. Mas não é assim que sempre se procura fazer interpretação. “Para serem científicas as interpretações, procuram, com unhas e dentes, ser técnicas”⁹⁶. Isso significa ainda que, para fazer a interpretação, tem-se abandonado o interpretar. Enquanto técnico-científica, a interpretação não é interpretação, não é relação de diálogo, mas sim uma prescrição, reprodução, cópia de modelo, recuperação do passado ou do já visto, de uma verdade histórica ou de um arquétipo original. Toda forma de recuperação de um original por meio da interpretação é, porém, uma contradição, pois que toda reprodução advém de um original e não pode sê-lo. O original, por sua vez, é o que origina e produz. Ele é sempre poético.

Interpretação do cantor

Desde os primórdios da Cultura Ocidental, o poeta e o cantor estão numa relação inseparável. O canto e a poesia são, para o grego, uma unidade inseparável. Numa cultura baseada na oralidade, o poeta-aedo “era o principal e mais eficiente veículo de manifestação da memória”⁹⁷, aquele que, no cantar, realiza a memória como presença do sagrado. Segundo Antonio Jardim:

Os aedos gregos iniciavam sempre seus cantos invocando a musa de modo que elas não os abandonassem nunca. É assim que Homero inicia a *Iliáda*.

Canta, ó Musa, a ira de Aquiles, filho de Peleu... (II, p. 9)

Na verdade, a invocação do poeta no início da *Iliáda* pedia e pede para que a Musa cantasse, não por si só, não sem ele, poeta, mas nele. Ele é o lugar do seu próprio encontro com a Musa e sua *techné*, *hè Mousiké techné* – a música, a linguagem em sua mais alta possibilidade como *philopoiésis*, isto é, como o que é o seu próprio, o próprio da poesia.⁹⁸

⁹⁶ Ibidem, p. 56.

⁹⁷ JARDIM, 2004, p. 107.

⁹⁸ JARDIM, 2004, p. 106. Transliteração nossa.

Entre as musas e os homens, o poeta era ponte, mensageiro. Não é mero depositário de uma mensagem, mas, nos diz Nietzsche, “um *medium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência”⁹⁹. O poeta-aedo não está preocupado em ser o sujeito de sua canção nem está preocupado com o reconhecimento de sua autoria. O cantar do poeta é esse que, “no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo”¹⁰⁰ e, somente na medida em que se funde, pode enxergar-se a si e ser, ao mesmo tempo, ator e espectador.

O cantar do poeta instaura a memória e a-presenta o sagrado. Não é o poeta o sujeito de seu cantar, mas antes o próprio canto é um ato criador de canção e cantor, memória, sentido, unidade e existência. Assim, na abertura do seu ser, o poeta-aedo é, desde a Grécia Antiga, um cantor intérprete.

Como intérprete, o poeta se amalgama à canção no seu entoar. A canção lhe reverbera no ser e instaura unidade e sentido. Essa unidade consiste no recíproco des-velar entre o poeta-aedo e o seu canto, artista e a obra – é o que se depreende da visão: olhar para o outro e permitir a entrada do outro em si. Portanto, interpretar é o processo de ir para além de si mesmo, é permitir a penetração da obra por meio dos sentidos, re-velando-se e sendo des-velado. Nesse jogo de des-velamento, acontece o pôr-se em obra da verdade. Mas se o aedo é este que canta e empresta sua voz, sua mente e seu corpo, é também neles que a obra se põe. Enquanto canta, o intérprete abriga em si o sagrado processo criador e des-velador da verdade da obra.

a interpretação é um processo de fusão do artista com a obra. Obra e artista revelam-se um ao outro ao longo da estrada e, neste intercâmbio, ambos são transformados. Através da obra, o artista se desenvolverá e desenvolverá a obra num processo de realimentação. O intérprete recriará a obra à sua própria imagem. O verdadeiro intérprete sempre será um criador.

[...] O intérprete deve trabalhar para se livrar da obra como algo externo a si. Seu corpo não pode oferecer resistência a ela. Ele precisa incorporá-la. Então, ele deve trabalhar para superar os aspectos técnicos. Sua mente não deve se fechar nos aspectos formais e estilísticos. Assim, ele deve compreender e absorver estes conceitos de tal maneira que não lhe pareçam mais importantes. Quando isso acontecer, ele poderá se dedicar à grande mensagem que levará ao público. Deste modo, os sons, as palavras e os gestos serão como manifestações orgânicas e legítimas das experiências vividas durante a viagem.¹⁰¹

⁹⁹ NIETZSCHE, 1992, p. 47.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 47.

¹⁰¹ ARAGÃO, 2011, p. 16-17.

Assim como Hermes, o intérprete não é mero portador da mensagem, mas intérprete e mensagem são um e o mesmo. A ausência de um é a supressão do outro, mutuamente. A mensagem do intérprete está também a cargo de sua elaboração, enquanto a mensagem também elabora o intérprete. Essa mensagem que resulta da interpretação é um comunicar sentido, que põe em evidência o sentir do intérprete.

O sentir do intérprete é ser afetado pela mensagem, isto é, afeto, *páthos*, sentimento. E falar em sentimento é falar de alma, *anima*, o que anima o corpo do ser humano, que lhe move, o sopro divino. O irromper do afeto é, ao mesmo tempo, o irromper de vida: a unidade de alma e corpo. Mas o sentir não é então uma posse ou faculdade da alma, de mero interior exteriorizado. É antes o abrir-se do ser humano para ser tomado pelo sentir, para que possa vir a ser humano, para ex-istir.

E temos que este sentimento, então este ânimo ou vida, não é nada que esteja dentro do homem, nada interior já dado e constituído. “Ser real – e sentimento é o real, a coisa! – quer dizer não estar dentro de mim”. [...] [...] O sentimento (afeto, *páthos*) [...] não é coisa que o homem tenha, que seja uma faculdade ou uma capacidade sua, um atributo de sua alma, de sua subjetividade ou de seu corpo, mas antes, sentimento (afecção, *páthos*) é algo pelo qual o homem é tido, tomado e, por isso, vem a ser o homem que é, o homem que se faz.¹⁰²

Todas as coisas que se fazem aos olhos do ser humano, e, nisso, entenda-se o ver da unidade do sentir-pensar, é já afeto, já é sentimento. O mundo do ser humano é forjado na medida do seu afeto – não é anterior nem posterior a ele. “Este é o modo de dizer que vida, existência, *já é sempre afeto*, isto é, sempre já desde ou a partir de afeto”¹⁰³. O afeto é a luz da lanterna do ser humano, a visão, que na noite erma descobre e redescobre os limites entre ele e o mundo ao redor.

O que insistimos em dizer é que, nessa evidência do sentir, o poeta, o cantor, o intérprete, o ser humano, é alguém que sente. E o sentir na interpretação é entregar a mensagem.

O intérprete deve seguir suas sensações, deve aproximar sua obra de sua história de vida através de seus sentimentos, só assim ele irá enxergar-se refletido em sua obra. Então, ele vai mergulhar fundo em sua própria individualidade, tão fundo que transcenderá sua própria história de vida e encontrará a legitimidade de sua mensagem no silêncio mais profundo de sua alma. Ali, em sua essência primordial, ele se

¹⁰² FOGEL, 2012, p. 115-116.

¹⁰³ Ibidem, p. 117.

deparará com a emoção. Ela o levará a outra esfera de interpretação e ele, o artista, em um profundo relacionamento com sua obra, finalmente fará a grande alquimia de transformar o particular, o transitório e o circunstancial, em universal e atemporal. A emoção é uma porta onde o artista, por alguns instantes, abandona sua intrínseca solidão e permite que sua alma se conecte com a alma do mundo.¹⁰⁴

Mas na necessidade de entregar a mensagem, o intérprete encontra frequentemente uma prescrição do como fazer – uma metodologia, uma técnica mecânica. Interpretar tecnicamente ou mecanicamente, contudo, é cindir novamente o pensar e o sentir, para privilegiar o pensar em detrimento de sentir. Isto é o mesmo que cindir alma e corpo e cair novamente na des-união do ser, e, uma vez que o homem é a unidade de alma e corpo, é cair também no des-humano. E Tortsov¹⁰⁵ dirá: “o elo entre o corpo e a alma é indivisível. A vida de um dá vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento”¹⁰⁶. Sem se deixar afetar, o intérprete cai na mecanicidade, na superficialidade, no fingir sentir. Mas o que é, então, a superfície? Ela é o que se opõe ao profundo, é o exterior, o meramente corpóreo. Por superfície, porém, entendemos ainda outra coisa: ela é a linha-limiar de tensão do raso e do profundo, onde raso e profundo se fazem na medida em que se guardam e resguardam mutuamente na diferença, ela é a manifestação dessa unidade alma-corpo. Interpretar então, nesse sentido, é, sim, ser superficial, mas superficial enquanto a superfície é esse lugar do jogo.

Mas quando o superficial é isso que nega a profundidade e que é o exterior, na interpretação já se desfez o jogo do sentir-pensar, e a mensagem do intérprete é a repetição do que ele ouviu dizer – e não o seu próprio discurso. Constroem-se arquétipos do sentimento humano, que precisam ser acessados conforme as técnicas da retórica e da oratória¹⁰⁷. O cantor e mesmo o ator, encarregados de mover os afetos da alma do público, ou seja, comover, tornam-se esses sujeitos capazes de *mimesis*, imitação. A *mimesis* aristotélica, por sua vez, era entendida como uma verificação de correspondência entre a ideia do sentimento ou a emoção e o que o cantor ou o ator eram capazes de expressar¹⁰⁸.

¹⁰⁴ ARAGÃO, 2011, p. 28.

¹⁰⁵ Tortsov, diretor e professor de teatro, é um personagem criado por Stanislavski para passar os seus ensinamentos sobre atuação em forma narrativa.

¹⁰⁶ STANISLAVSKI, 2013a, p. 183.

¹⁰⁷ KUBO, 2012.

¹⁰⁸ Ibidem.

Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, e dirão, por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão somente da execução, da cor, ou qualquer outra causa da mesma espécie.¹⁰⁹

O original é, por vezes, entendido como algo que é diferente de tudo que já foi visto, mas se as coisas do mundo criam relações com base na identidade e diferença, algo que seja completamente diferente não pode ser identificado. Do mesmo modo, o que é completamente idêntico também não pode ser diferenciado ou notado. Na ausência de uma ou outra, identidade e diferença, o mundo não estabelece suas relações. O original não é arquétipo – mas o que origina, que produz sentido. A arte original nesse sentido é a que carrega a produção do mundo, a realização do real, o estabelecimento das relações. O que é original jamais para de originar. A fonte só é uma fonte porque constantemente mina. A fonte seca não é mais fonte.

Mas se o intérprete precisa imitar um original, a sua interpretação é cópia, e Oscar Wilde nos diz: “A arte só começa onde a imitação termina”¹¹⁰. A cópia jamais é original, porque ela não origina. A compreensão da interpretação como cópia da realidade retira a arte de seu lugar de verdade (inclusive como lugar de seu desencobrimento) e coloca a repetição de um mecanismo no lugar da interpretação, em seu sentido originário: adota-se uma técnica mecânica, um meio para reproduzir um fim e não mais ocorre o processo do sentir e saber as próprias coisas. Mas esse lugar de simples re-produção da obra, imitação vazia e execução mecânica parece reduzir o cantor a um mero aparelho vocal em funcionamento ou o ator a um corpo maquinal, que não comunica muita coisa.

Na tensão do raso e profundo, no sentir-pensar do cantor, emoção e canto podem, sim, ser verossimilhantes, mas antes porque estão em unidade. Na ausência da tensão, a imitação é mera cópia de uma ideia, mera substituição do sentir-pensar pela técnica mecânica e, com isso, se desoriginaliza. Imitação, nesse sentido, é fingimento.

Mas o poeta é mesmo fingidor? Nos dirá Fernando Pessoa:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor

¹⁰⁹ ARISTÓTELES, 1998, p. 445.

¹¹⁰ Trecho de carta a Alfred Douglas, escrita na Prisão de Reading no início de 1897. *Apud* BECKSON, 2003.

A dor que deveras sente.¹¹¹

O fingir do poeta vem do latim *fingere*, “modelar o barro”. Modelar o barro, então, é esculpir. O poeta é esse que permite o erigir da interpretação como manifestação da verdade. O sentido de fingir, porém, se alterou com o tempo. Diz de algo que é falso, em oposição ao que é verdadeiro: a escultura em oposição ao modelo que lhe inspirou. Temos novamente a verdade em seu sentido científico moral, a distinção entre certo e errado.

Mas o fingir do poeta, esse modelar o barro, é o instaurar originário do sentir. Enquanto originária, a interpretação é manifestação da verdade. O que é falso no interpretar, então, não é o antônimo da verdade, o erro, mas a supressão da verdade como fenômeno na interpretação, a negação do sentir, a operacionalização do pensar. Uma interpretação é verdadeira quando é viva, quando é afeto, quando é sentimento. Uma interpretação é verdadeira quando é o jogo entre o sentir e o sentido, quando há conexão. Uma interpretação verdadeira, nesse sentido e por fim, é simplesmente inter-pretação.

Interpretar é sempre sentir, originariamente e de forma própria – afinal, ninguém pode ouvir e ver com ouvidos e olhos emprestados. Mas e quando há uma personagem a ser interpretada? Um ser que não é o próprio cantor ou ator, mas que precisa ganhar vida? Como o intérprete pode interpretar o sentimento que jamais sentiu, o sentimento de um outro ser? Com isso se deparam acentuadamente o ator e o cantor de ópera.

O cantor de ópera

Com uma partitura nas mãos, por vezes de um compositor de época remota e em língua que não compreende, o cantor de ópera recebe um papel para interpretar. O interpretar do cantor de ópera compreende tanto o canto quanto a encenação. O cantor entende, assim, que precisa recuperar a ideia original do compositor e resgatar o passado. Quase como um arqueólogo recupera artefatos arqueológicos e os localiza num ponto da linha cronológica da história da humanidade, o cantor se vê na função de recuperar a verdade contida na partitura do compositor.

A existência, porém, da verdade primal na execução/interpretação, uma espécie de contemplação primeira ou arquetípica, contendo a verdade verdadeira como

¹¹¹ PESSOA, 2014, p. 27. “Autopsicografia”.

referência modelar às outras verdades todas, parece paradoxal em si mesma. Não há uma perspectiva absoluta sobre uma obra de arte, que atualize todos os aspectos dela, unindo ontologia e exteriorização material em todas as vertentes riquíssimas, de suas aparências. Tal visão verdadeira única das obras de arte talvez fosse, como o ponto-de-vista único do divino, a contemplação de Deus sobre suas obras, igualmente únicas, no momento fagulhresco de sua criação.¹¹²

Nesse sentido, a partitura escrita é um produto acabado e sacrossanto, um arquétipo a ser resgatado. A obra como produto acabado é o original a ser reproduzido, o santo graal intocável, o deus velado do templo. Sob a ótica con-templativa e científica, a interpretação é mais um processo de julgamento e medição, é mais um olhar estético-científico e analítico¹¹³, e é menos um fazer poético. Uma vez que o real é compreendido como o resultado da ação, e a ação como o feito de um fazer (um fato), a obra se dispõe como objeto¹¹⁴. Um objeto sobre o qual se enuncia e opera, aniquilando-se a essência poética.

Tal obra, entendida como produto, é criação do compositor, esse ser detentor do poder divino da criação e provido de genialidade¹¹⁵. Compete ao intérprete ser fiel ao compositor naquilo que ele disse, como quem faz uma citação exata de palavras. A relação entre compositor e obra se transforma numa relação similar à de um deus e sua criação. Assim, o intérprete não é ele mesmo a ponte do sagrado, mas o sagrado está fora dele – o sagrado e o ato criador pertencem ao compositor. Cantar e encenar passam a ser, então, uma medida de simbolizar o sagrado ausente. Para resgatar o passado, age como o copista de um manuscrito antigo, num automatismo de executar uma prescrição. O cantor não participa interpretativamente no seu canto, pois nele não se faz o jogo do di-álogo. Sem a relação efetiva entre a obra e o cantor, o seu canto não é mais o cantar do aedo. É um cantar arqueológico, histórico, e não mais poético.

Enquanto o cantor tratar a obra como artefato arqueológico, ela não lhe pode falar nada. A obra é, desse modo, coisa morta, um objeto científico, e o cantor é o sujeito a monologar, operar, desenterrar o sarcófago. Mas sem diálogo, não somente a obra não fala, como também o cantor não tem voz. O cantor é mudo. E não é mudo no sentido de não cantar e de não enunciar sonoramente – porque já dissemos que ele o faz monologicamente. Ele é mudo porque, fora do di-álogo, nem obra e nem cantor estabelecem os seus próprios valores.

¹¹² PICCHI, 2000, p. 19-20.

¹¹³ HEIDEGGER, 2008.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ NIETZSCHE, 2006.

O cantor que outrora foi ponte de obra e de si mesmo, não o é mais. Fora de si mesmo, não pode se achar, não pode sentir, não pode falar. O cantor que canta fora de si é o cantor mudo. O próprio canto se torna, antes, uma preocupação estética e técnica. A preocupação com a técnica vocal se sobrepõe à musicalidade e ao texto poético. Ele entende pouco a obra. Não está de sentidos abertos às melodias, nem ao texto, nem à harmonia, nem às emoções do personagem. Sem se colocar no jogo do sentir-pensar, o mensageiro não entende a mensagem: ele não a escutou.

Preocupa-se então em não contemporaneizar inapropriadamente a obra e em manter o arquétipo no passado, passado esse que não compreende e nem pode compreender, senão a partir do presente, e, assim, o gesto e as marcas cênicas são um constante dissimular. Entre o exagero e a ausência da atuação, a ópera torna-se uma

celebração repetitiva de um ritual do passado e para o passado. Um paraíso do falso e das convenções estratificadas, o universo dos telões pintados, do sentimentalismo piegas e do gestual abstrato e sem significado expressivo ou realista de balofos cantores¹¹⁶.

Enquanto a obra for entendida como criação pronta e acabada de um compositor do passado, ela se fecha para o presente. Com-por, entretanto, é “por com”, e o cantor também é esse que se põe a si mesmo na companhia da obra e, no jogo de com-posição, restabelece e atualiza, con-juntamente com a obra, seus valores, o seu preço. Nesse sentido, ele também é compositor. O cantor intérprete a-presenta a obra. Ele é a ponte que a traz ao presente¹¹⁷, não como o paleontólogo mostra um fóssil, não como um objeto, um ser morto; mas como a possibilidade da obra, nele, com ele e na companhia dele, falar vivamente. Assim, toda interpretação artística é uma contemporaneização da obra, porque com o intérprete é que a obra se a-presenta – isto é, toma dimensão no presente.

O que estamos dizendo é que o tempo da arte vai muito além do tempo cronológico. Na música, embora seus elementos sonoros se organizem em durações, a obra tem nascimento, mas não tem morte conhecida. A obra se presentifica no intérprete, se revitaliza

¹¹⁶ PEIXOTO, 1985, p. 16.

¹¹⁷ Ato tipicamente hermenêutico (proveniente de Hermes), o canto do intérprete realiza-se no entre-mundos da obra, do compositor e de sua interpretação.

e reencarna. Ela se move desde o seu nascimento até o presente e o futuro, na instauração e restauração de uma memória.

“Memória é a condição de possibilidade do estabelecimento de todo e qualquer complexo temporal-espacial como unidade. A memória, tal qual a música, é a unidade dos invisíveis. Quer dizer: É pela memória que se pode estabelecer o nexos do que é, mas que ainda, ou já, não existe. A memória vela, medita, cuida, a despeito da “muita névoa”, da unidade.¹¹⁸

Todavia a memória se estabelece sempre como um des-esquecer, um des-ocultar. A memória, nesse sentido, é um cuidar do pensamento, que não é mera recuperação de um fato ou de um passado, mas de um cuidado em todos os tempos, que compreende passado, presente e futuro. Santo Agostinho nos diz: “O passado só existe porque a alma rememora, o futuro só existe porque a alma anseia e o presente só existe porque a alma intui”.¹¹⁹ Esse jogo de des-esquecer da memória é também um modo de des-encobrimento da verdade. Na verdade como resultado da unidade, vigem as coisas.

O cantor é esse *com* o qual a música se a-presenta. Ele restaura o esquecido e instaura a memória na obra, ou melhor, ele é a ponte por meio da qual a memória da obra se instaura. Todavia, instauração e restauração, aqui, não dizem somente respeito à obra, mas à mútua instauração e restauração de obra e intérprete. Assim como o cantor restaura o esquecido e instaura a memória na obra, a obra restaura no cantor o esquecido e instaura a sua memória. Ao cantar é que o cantor rememora o que já estava esquecido, reconhece e conhece a si mesmo no cantar. Esse rememorar, ansiar e intuir da alma são sempre estabelecimento de tempo e espaços próprios. Cantor e obra se vêem espelhados na ação de um fazer instaurador que se dá neles mutuamente. A memória se instaura num re-cor-dar, num “sentir novamente no coração”, ou seja, no encontro que ocorre no sentir do cantor. Todo resultado de uma instauração de sentido sempre chama pela unidade, pelo encontro do afeto. Todo afeto da alma é já memória.

Para Stanislavski, o intérprete precisa acessar sua memória de emoções para ser capaz de viver um papel verdadeiramente.

Este processo [de viver um papel] tem grande importância para a atuação porque cada passo, cada movimento e o curso do nosso trabalho criador, deve ser avivado e

¹¹⁸ JARDIM, 2005, p. 155-156.

¹¹⁹ *Apud* ARAGÃO, 2011, p 100.

*motivado por nossos sentimentos. O que quer que seja que não experimentemos realmente, em nossas próprias emoções, permanecerá inerte e prejudicará o nosso trabalho. Sem termos a vivência de um papel, nele não pode haver arte.*¹²⁰

Na atuação, o ator não rememora um fato associado àquele sentimento interpretado, pois que o afeto causado pelo fato é completamente passível de alterações, mas rememora a própria emoção vivida. Do mesmo modo, o cantor também vive essa reverberação de sentidos e sentimentos. No entanto, essa reverberação não é mera recuperação de um acontecimento situado no passado, mas o estabelecimento de sentido não cronológico. O instante da emoção não se conforma numa decorrência linear, é sempre um instante instaurador. Cecília Meireles nos diz:

Eu canto porque o instante existe
E a minha vida está completa¹²¹

Possuir memória desse instante é, pois, capacidade viva de se afetar, trazendo para a presença e ao sentido. Todo anseio e lembrança são afeto e, sendo afeto, são sempre o instante presente – e não mais futuro ou passado. Todo afeto é sempre um encontro no presente. A obra é o espaço aberto onde as experiências, sentidos e emoções se manifestam, se apresentam, ou seja, vêm para o presente.

Rememorar, nesse sentido, implica sempre num estado de afeto, e todo afeto é sempre desde o presente. Somente com afeto, emoção, é possível verdadeiramente interpretar.

A arte das cigarras: viver para cantar e cantar para viver

Emoção, por sua vez, relaciona-se ao verbo latino *emovere*, de “tirar de um lugar, deslocar, remover, agitar, mover, perturbar, abalar”¹²², e consiste, nesse sentido, em um movimento anímico. Como dissemos, desde a *mimesis* de Aristóteles, o cantor está encarregado de emocionar e co-mover o público. Ele não é simplesmente intérprete da obra, mas é também autor que se fará ser interpretado. Para isso, em vários casos ele precisa, em

¹²⁰ STANISLAVSKI 2013b, p. 364-365. Grifo do autor.

¹²¹ MEIRELES, 2001, p. 227. “Motivo”.

¹²² SARAIVA, 1993, p. 420.

primeiro lugar, viver uma emoção que lhe foi sugerida por um compositor em sua composição. O interpretar do cantor, deste modo, é um exercício de empatia.

De origem grega, *empátheia*, de *empathés*, é “paixão, estado de emoção”¹²³. Mas empatia tomou uma acepção para além de sua etimologia, no sentido de “forma de identificação intelectual ou afetiva de um sujeito com uma pessoa, uma ideia ou uma coisa”¹²⁴. Nesse sentido, empatia, é um encontro de dois num mesmo estado de emoção. A empatia decorre de um jogo de identidade e diferença e, como tal, é um encontro no limiar. É a margem do ser e não ser, do saber-se.

Assim, no exercício da empatia, o cantor des-cobre a obra e descobre a si mesmo, numa reciprocidade. Estabelece-se, nesse encontro, a unidade artista-obra. Do recíproco desvelar, a interpretação ganha um caráter singular e próprio. É a combinação de memórias, tempo e espaço tanto da obra quanto do artista, que institui novas memórias, tempo e espaço próprios. Obra e artista se amalgamam no próprio da interpretação, que se densifica, quase como uma reação química.

“Densidade significa compacto ou algo cujas partes estão unidas e não apresentam intervalos entre si”¹²⁵. É algo em que superfície e profundo são de igual constituição. A densidade do próprio, por sua vez, consiste na unidade instaurada entre artista e obra. O resultado do encontro é sempre único, singular, próprio, original. E enquanto original, tanto origina quanto constitui o real porque o realiza de forma sempre singular.

Em arte, todo modo de fazer é sempre próprio. Toda pergunta pelo *como fazer* é uma busca pela prescrição e deve ficar sem resposta. Não se pode ensinar ninguém a pensar por prescrição, como se ensina a resolver uma equação. Também não se pode ensinar ninguém a sentir e saber o que é dor, quente, frio, doce ou azedo. Perguntar pelo como interpretar é também perguntar pelo *como ser*. O *ser* é pessoal e intransferível. O que se pode fazer é abandonar-se a si mesmo na experiência, abandonar toda receita e prescrição para lançar-se ao mundo novamente na busca do próprio sentir em comunhão com o pensar. Por isso, a poética da interpretação nunca será prescritiva, mas tratará sempre da singularidade do fenômeno poético.

¹²³ BAILLY, 1950, p. 655.

¹²⁴ In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.

¹²⁵ TEIXEIRA, 2009, p. 57.

Transformado pelo encontro, o cantor intérprete se torna, então, também artista – criador. Ele é também *performer*, de quem se espera comover o público. Co-mover significa “mover-se juntamente”. Temos então que, primeiramente, esse “mover-se junto” implica necessariamente em mover-se – isto é, em emoção. Não poderá co-mover se não estiver movido, afetado, apaixonado. A interpretação falsa de que nos fala Stanislavski consiste exatamente nessa interpretação desapaixonada, anestesiada. O personagem Tortsov dirá: “pode-se interpretar bem ou mal, o importante é interpretar verdadeiramente”¹²⁶. A paixão é mais importante que toda técnica de atuação, porque é a paixão que pode conduzir à boa técnica e à comoção do público. A paixão, aliás, é a verdadeira técnica de atuação. Ela é a constatação do encontro, é o estabelecimento da densidade própria. Essa paixão é o que torna a experiência da interpretação verdadeiramente artística.

É preciso sentir – e entendemos sentir-pensar –, viver verdadeiramente. Sendo assim, cantar é paixão. Enquanto interpretação poética, cantar é sempre afeto. Sem afeto, a performance é mera anestesia, é morte. A interpretação poética é um florescimento autêntico da verdade, é criação, é nascimento constante, é vida. E Nicolas Behr nos dirá:

minha poesia
e minha vida
são unha
e carne¹²⁷

Vida e arte são unha e carne porque são inseparáveis, são o realizar mútuo uma da outra. E o canto de Cecília novamente nos lembra:

Eu canto porque o instante existe
E minha vida está completa¹²⁸

É no seu canto que o cantor pode viver. O poeta Hölderlin diz “Somente poeticamente o homem habita esta terra”¹²⁹. Isto diz de um habitar próprio. A arte é o lar do ser humano e, sendo um lar, não poderia ter relação mais íntima com ele. Não é como propriedade que a ele pertence, mas a sua proveniência, a *quem* ele pertence. Poeticamente, o ser humano é ele

¹²⁶ STANISLAVSKI, 2013b.

¹²⁷ BEHR, 2015, p. 5.

¹²⁸ MEIRELES, 2001, p. 227. “Motivo”.

¹²⁹ HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 2008.

mesmo, é extra-ordinário. Ainda que adormeça, o ser humano sempre desperta ao ouvir o chamado – a arte grita alto.

A arte sopra vida nova. O sopro é o insuflar do divino, é criar. Criando, o ser humano se encontra com deus, um deus que habita no ser humano. Criando o ser humano encontra a si mesmo, encontra o deus que nele habita, e esse deus é o deus criador do próprio ser humano. A gênese do ser humano é a arte. E nem sabemos se foi o poeta Leminski ou seu próprio poema que lhe escreveu as linhas:

eu te fiz

agora

sou teu deus

poema

ajoelha

e

me

adora¹³⁰

A criação é conjunção de um sentir-pensar, o encontro do ser humano com as coisas. Como tal, apesar de demandar intencionalidade e abertura de sentido, a criação não é controlada pelo ser humano. O ser humano não cria matematicamente, ordenadamente, pré-determinadamente. A criatividade não cabe, portanto, numa metodologia e nenhum instante de criação que pode ser aprendido ou repetido. Tão imprevisível como a própria vida, criar é um caminho para a vida. O nascimento daquilo que o ser humano cria é também seu próprio nascimento.

[...] Para criar uma obra, o homem é criado pela arte em seu encontro com o real. Para Aristóteles, portanto, o homem é aquela realização que diretamente só alcança outras realizações e jamais atinge a realidade.

Às vezes, porém, ele produz realizações privilegiadas, realizações que parecem abolir as diferenças da temporalidade e da história, pois dão acesso, embora indireto, ao desafio sub-reptício da realidade. São as obras de arte, cuja primeira realização é o próprio homem. Em seu envio encontram-se momentos e traços, tensões e transformações de uma temporalidade, não apenas povoada de realizações, mas sobretudo carregada de realidade em retração, em contração, proteção e distensão. A experiência criadora desse retirar-se acontece numa aventura e é toda um salto na luminosidade escura do homem. O instante de criação da obra não apenas não se repete nem se replica, como nunca se aprende. Todo instante criador se improvisa num risco e se arrisca numa improvisação. O instante de risco e de improvisação se

¹³⁰ LEMINSKI, 2013, p. 150. “Eu te fiz”.

propõe na e pela experiência, dentro das tensões e impulsos, dentro das contradições e concessões de limites, com todas as inseguranças, excitações e ansiedades, mas também com toda a ousadia, a aventura e o fascínio da criação da obra em si mesma. Dele valem as palavras pronunciadas por Píndaro na segunda Ode pítica: “Vem a ser qual já és, aprendendo com os limites da experiência”.¹³¹

Quando o ser humano cria, ele também é criado. “Não somente ser homem é interpretar, mas interpretar é ser homem. Isto significa que em todo e qualquer desempenho dos homens está em causa o próprio homem”¹³². O ser humano é esse ser que ao perguntar qual é o sentido da vida, está preocupado em dar sentido a ela. A vida do ser humano é um grande vazio que ele procura preencher, mas, enquanto está oca, a vida é morte. “A vida, o homem, não é coisa nenhuma, nenhum algo, mas tão-somente o aberto à necessidade de fazer ou preencher um modo de ser – um oco, um buraco...”¹³³. O ser humano quer preencher a si mesmo, quer estar imbuído de alma. Ele está empenhado na “auto-produção, auto-fabricação do seu ser”¹³⁴. Produzir a si mesmo é o mesmo que poetizar-se. A ideia de produzir uma pessoa já é, por si, muito similar à ideia de criar ou interpretar um personagem.

E nos perguntarão: mas como poderia um intérprete ser mais ele mesmo se procura vestir a pele de outra pessoa, de um personagem? O intérprete não está se distanciando de si mesmo? E precisaremos lembrar que toda produção artística é antes um acontecimento do que uma operação. Interpretar como acontecimento é sempre o resultado do encontro. O encontro é o forjador do artista e da obra. Na interpretação, o ser humano descobre a si mesmo, é mais ele mesmo, des-encobre e encontra a fonte inesgotável de seu ser. Na interpretação, o artista encontra a sua própria verdade. Assim, interpretar um personagem é a melhor forma de ser quem se é. Interpretar um personagem não é mascarar-se; é tirar as próprias máscaras e se abrir aos sentidos. É ali, no palco, no jogo da interpretação, que o intérprete se encontra mais pleno de si mesmo. Interpretar, pois, é um caminho para ser. E nos dirá Zarathustra: “O grande no homem é ser ele uma ponte e não um ponto final. O amável no homem é ser uma descida e uma passagem”¹³⁵. E Guimarães Rosa concorda:

¹³¹ LEÃO, 2005, p. 111-112.

¹³² LEÃO, 2014, p. 48.

¹³³ FOGEL, 2001.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ NIETZSCHE *apud* LEÃO, 2014, p. 56.

“Existe é homem humano. Travessia”¹³⁶. É interpretando que ele pode ser Hermes, o deus que habita o limiar entre a vida e a morte.

A vida do ser humano é a vida de Hermes enquanto deus. É habitando o limiar que o ele vive o divino e o tempo da imortalidade. A sua dimensão espaço-temporal é a dimensão extra-ordinária e divina. Segundo Heráclito, *ethos anthópon daímon*: A morada do homem, o extraordinário.¹³⁷ E Cecília Meireles nos diz:

Alta noite, lua quieta,
Muros frios praia rasa.

Andar, andar, que um poeta
Não necessita de casa.

Acaba-se a última porta.
O resto é o chão do abandono.

Um poeta, na noite morta,
Não necessita de sono.

Andar... Perder o seu passo
Na noite, também perdida.

Um poeta, à mercê do espaço,
Nem necessita de vida.

Andar... – enquanto consente
Deus que a noite seja andada.

Porque o poeta, indiferente,
Anda por andar – somente.
Não necessita de nada.¹³⁸

O poeta não precisa de casa, pois sua morada é o extra-ordinário. Ele também não precisa de vida, porque sua vida é a poesia. Ele está à margem do espaço e também do tempo cronológico. O poeta é imortal e sua imortalidade não se distende na infinitude horizontal do tempo, mas como uma infinitude vertical. Ainda que saiba que a morte o aguarda, é somente na arte que o ser humano pode realmente viver. Cecília não teme:

Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:
Não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar.¹³⁹

¹³⁶ ROSA, 1994, p. 875.

¹³⁷ HERÁCLITO. *In: Os pensadores originários*, 1991, p. 91.

¹³⁸ MEIRELES, 2001, p. 350-351. “Canção de alta noite”.

¹³⁹ MEIRELES, 2001, p. 241. “Aceitação”.

A morte é, portanto, o que atesta a totalidade da vida. “Morrer de cantar” é cantar a ponto de a vida se elevar à plenitude de seu sentido. Não há, pois, vida sem morte ou morte sem vida. A morte é sempre condição para o reavivamento, o sono é sempre condição para o despertar. É verdade que todos nós estamos vivendo, mas é igualmente verdade dizer que todos nós estamos morrendo. Assim como as células do corpo, estamos em constante refazimento. Quanto mais se vive, mais se morre.

Nós precisamos do frio da morte para que vejamos claramente. A vida quer viver e morrer, começar e terminar. Tu não és forçado a viver eternamente, mas também podes morrer, pois para ambas as coisas há uma vontade em ti. Vida e morte devem manter em tua existência o equilíbrio. [...] Quando aceito a morte, reverdece minha árvore, pois a morte intensifica a vida.¹⁴⁰

A poesia arranha a carne: carne viva. No nascimento se des-cobre a vida de forma plena e, no entanto, os sentidos gritam, gemem, às vezes sangram. Todo reavivamento é sempre uma constatação de morte e toda morte, uma constatação de vida. Vida não é, pois, o sinônimo da alegria e nem a morte é sinônimo de tristeza. Vida e morte são dois lados de uma mesma moeda. A criação é um misto de êxtase e dor

sem nervo
sem dor

que graça tem
o poema
indolor?¹⁴¹

Mas que dor é essa? O poema dói e sua dor é a dor da existência, a dor de viver, a dor de dar à luz. Não é simplesmente a dor de ser triste, mas a dor de ser quem se é: “a dor de ser solidão”¹⁴². Toda dor é sempre pessoal e intransferível. Ainda que se identifique empaticamente, o ser humano só possui os seus próprios sentidos e só pode sentir a seu próprio modo. A dor do poema é a dor do esforço, a dor de forjar a si mesmo. E forjando a si mesmo o ser humano está só. Ser quem se é tem sua dor, porque, para o ser humano, ser implica em abertura para sentir. A dor do poema e a dor da arte é a dor de um parto. Gerar-se é um lançar-se no abismo de si mesmo. E Baudelaire confessa, em seu poema “A voz”, as dores e o êxtase de sua solidão:

¹⁴⁰ JUNG, 2015, p. 237.

¹⁴¹ BEHR, 2015, p. 38.

¹⁴² FOGEL, 2005, p. 9.

[...] A outra [voz]: “Vem! vem viajar nos sonhos que semeais,
 Além da realidade e do que além é infundo!”
 E essa cantava como vento nas areias,
 Fantasma não se sabe ao certo de onde vindo,
 Que o ouvido ao mesmo tempo atemoriza e afaga.
 Eu te respondi: “Sim, doce voz!” É de então
 Que a data o que afinal se diz ser minha chaga
 Minha fatalidade. E por trás do telão
 Dessa existência imensa, e no mais negro abismo,
 Distintamente eu vejo os mundos singulares,
 E, vítima do lúcido êxtase em que cismo,
 Arrasto répteis a morder-me os calcanhares.
 E assim como um profeta é que, desde esse dia,
 Amo o deserto e a solidão do mar ao largo;
 Que sorrio no luto e choro na alegria,
 E apraz-me como suave o vinho mais amargo;
 Que os fatos mais sombrios tomo por risonhos,
 E que, de olhos no céu, tropeço e avanço aos poucos.
 Mas a Voz me consola e diz: “Guarda teus sonhos:
 Os sábios não os têm tão belos quanto os loucos!”¹⁴³

É na solidão do deserto e do mar que o poeta ri e chora o paradoxo da sua própria existência. A fatalidade do poeta é, pois, ao mesmo tempo a sua existência imensa. O nascimento do ser humano é o seu ensozinhamento no mundo e estar só é simultaneamente a dor da solidão e o êxtase da plena apropriação de si. Ser só é sentir, ao mesmo tempo, saudade e vontade de partir. Apropriando-se de si, o ser humano também se torna livre e, enquanto caminho para ser, a arte é também caminho para a liberdade: liberdade de ser. Eis

¹⁴³ BAUDELAIRE, 2015, p. 501 (linhas 9-28). Tradução de Ivan Junqueira. No original:

*Et l'autre: “Viens! Oh!. viens voyager dans les rêves,
 Au delà du possible, au delà du connu!”
 Et celle-là chantait comme le vent des grèves.
 Fantôme vagissant, on ne sait d'où venu,
 Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie.
 Je te répondis: “Oui! Douce voix!” C'est d'alors
 Que date ce qu'on peut, hélas! nommer ma plaie
 Et ma fatalité. Derrière les décors
 De l'existence immense, au plus noir de l'abîme,
 Je vois distinctement des mondes singuliers,
 Et, de ma clairvoyance extatique victime,
 Je traîne des serpents qui mordent mes souliers.
 Et c'est depuis ce temps que pareil aux prophètes,
 J'aime si tendrement le désert et la mer;
 Que je ris dans les deuils et pleure dans les fêtes,
 Et je trouve un goût suave au vin le plus amer;
 Que je prends très-souvent les faits pour des mensoges,
 Et que, les yeux au ciel, je tombe dans des trous.
 Mais la Voix me console et dit: “Garde tes songes:
 Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous!”*

então o belo na arte: não é jamais um belo conferido pela Estética, mas pelo sonho, pela loucura. A loucura de *ser*.

CAPÍTULO II - LOUCURA, SAGRADO E FEMININO

luz versus luz

*de ilusão em ilusão
até a desilusão
é um passo sem solução
um abraço*

*um abismo
um
solução
adeus a tudo que é bom*

*quem parece são não é
e os que não parecem são*

Paulo Leminski

Ser, um ato de loucura. *Arte*, um espaço para ser. É com isto que começo a discussão deste capítulo. A arte é um convite para o encontro de si mesmo, um convite à loucura. Em acolhimento ao convite em direção a mim, perguntei-me a respeito do meu lugar na arte, meu lugar enquanto mulher. Quais são as relações entre a loucura, o feminino e a interpretação? É preciso compreender melhor a loucura enquanto um autêntico instaurador de si mesmo e buscar entender por que as mulheres assumem, frequentemente, esse papel condenável e transgressor da loucura. Também discutirei aqui qual é a relação do feminino com o amor e a relação do amor com a criação. Procurarei demonstrar e refletir sobre a relação entre o ato criador e o feminino. Com isso, é claro, não quero dizer que só as mulheres criam, mas que nelas se evidencia um realizar natural de gestar e parir.

Interpretação enquanto criação pode ser compreendida como um ato pleno de amor, instaurador de sagrado pela via sacrificial. Ela é o irromper da própria existência do intérprete. A interpretação poética é o romper do casulo para o devir da borboleta, é o caminho da morte para a vida mais plena, do refazimento. Ela é, antes de tudo, o irromper da natureza – e o que há de mais divino do que a própria natureza?

Por último, procurei compreender como os temas loucura, amor e feminino se entrelaçam e se põem na ópera. Parece demasiado clichê. Ao revisitar clichês ou temas tácitos que envolvem o feminino – e que podem facilmente apontar para o preconceito ou o machismo –, retomo velhas associações históricas, sociais, mitológicas e artísticas sob novo

olhar: não um olhar de alteridade, de estranhamento, de acusação do feminino; mas um olhar próprio, poético. Um olhar essencialmente feminino. Numa tentativa de acolhimento do feminino e de seus contextos, procurei discuti-lo a partir do afeto e não do conceito. Partir do afeto é buscar novo sentido: sentido próprio. Ao mesmo tempo que pode parecer que a relação entre esses temas se situe na dimensão do simplório ou ordinário, é também fascinante, mística e apaixonante, como só poderiam ser o divino, o feminino, a loucura e a arte – os quais compartilham entre si o universo do desconhecido na dinâmica de jogo do velamento e des-velamento.

Convite à loucura

A imaginação, para a ciência, é produto de uma “casa de loucos”¹⁴⁴. Essa capacidade imaginativa exilada pela ciência exprime uma condição humana de criação do real. Imaginar é um modo de criar o real, e como criação, é um movimento de transgressão ao real vigente, ao que é prévio. Mas a transgressão que a ciência rejeita sob a forma de loucura é bem-vinda na arte.

E o que é isto, a Loucura? Ela mesma¹⁴⁵ responde:

Não espereis que, de acordo com o costume dos vulgares, eu vos dê a minha definição e muito menos a minha divisão. Com efeito, o que é definir? É encerrar a ideia de uma coisa nos seus justos limites. E o que é dividir? É separar uma coisa em suas diversas partes. Ora, nem uma nem outra me convém. Como poderia limitar-me, quando o meu poder se estende a todo o gênero humano? E como poderia dividir-me, quando tudo concorre, em geral, para sustentar a minha divindade? Além disso, por que haveria de me pintar como sombra e imagem numa definição quando estou diante dos vossos olhos e me vedes em pessoa?¹⁴⁶

Enquanto a ciência mede, identifica e representa¹⁴⁷, a loucura se diz indefinível. Segundo Michel Foucault, a loucura não pode ser definida por um complexo de sintomas,

¹⁴⁴ DURAND, 1998.

¹⁴⁵ Em seu livro “Elogio da Loucura”, Erasmo de Roterdam constrói suas reflexões narrando sob a personificação da Loucura.

¹⁴⁶ ROTERDAM, 2015, p. 57.

¹⁴⁷ JARDIM, 2005.

mas é fruto de uma construção social de comportamento irracional¹⁴⁸. Pode-se dizer então que a ciência, ao adotar a razão e prezar pela racionalidade, condena como *louco* aquilo que ela não pode compreender ou apreender. Condena, pois, aquilo que possui realidade própria, o que não obedece ao princípio de universalidade, o poético. Ironicamente, é ao procurar fazer ciência que Freud vai promulgar a descoberta da “realidade psíquica”, ao estudar a histeria: “A realidade psíquica é de alguma forma mais real que a realidade fatural, ao menos para o histérico”¹⁴⁹. O louco, então, é aquele que vive essa realidade singular que ele é capaz de criar.

Tal como a singularidade do real se destaca do ordinário, a loucura do louco se separa dos padrões da normalidade. A normalidade é uma visão classificatória da realidade, mas que não dá conta dela, permanece aquém de sua totalidade. A realidade foge a toda forma de conceituação porque ela é maior que o conceito. Assim também é a loucura, que o louco cria à sua própria imagem. A loucura do louco é a sua realização do real e a realização de si mesmo.

Por isso mesmo, quem, por exemplo, vem a enlouquecer – e todos nós estamos na possibilidade desta realidade – não enlouquece de qualquer maneira, mas enlouquece da sua maneira. O louco é louco à sua maneira. E é essa maneira, como cada um é originalmente, por apropriação própria, que é comum a todos. Por isso, a diferença inclui e precisa da identidade para poder perceber-se como diferente. Por esta razão é que tantas vezes não conseguimos apreender e perceber o nosso relacionamento com o comportamento do louco, que é próprio dele, que é a sua maneira. Essa sua maneira se dá, também, numa identidade com a nossa maneira. Por isso, nenhum de nós tem o privilégio de ser louco ou são: todos somos, a um só tempo, loucos e sadios.¹⁵⁰

Realização do louco, a loucura também se diz universal, pois o seu poder “se estende a todo o gênero humano”¹⁵¹. O ditado popular também nos dirá “De médico e louco, todo mundo tem um pouco”. No entanto, a universalidade da loucura não é como a universalidade da ciência; enquanto a universalidade da ciência é o padrão, a universalidade na loucura é a singularidade de cada ser humano e de todos eles. E a Loucura nos diz dela mesma: “a loucura

¹⁴⁸ FOUCAULT, 1978.

¹⁴⁹ TRILLAT, 1991, p. 242.

¹⁵⁰ LEÃO, 2005, p. 121-122.

¹⁵¹ ROTTERDAM, 2015, p. 57.

é natural no homem”¹⁵² (Ou seria ainda mais natural na mulher?). A loucura é a singularidade, a autenticidade do ser humano, ou ainda, a humanidade do ser humano.

Parece-me, contudo, ouvir alguns filósofos dizerem que uma das maiores desgraças para o homem consiste em ficar louco, em viver no erro, na ilusão e na ignorância. Oh! Como estão redondamente enganados! Respondo-lhes, ao contrário, que é justamente nisso que consiste ser homem.¹⁵³

O conto de Lewis Carroll ilustra, no diálogo de Alice com o Gato de Cheshire:

“Mas não quero me meter com gente louca”, Alice observou.
 “Oh, é inevitável”, disse o Gato; “somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca.”
 “Como sabe que sou louca?” perguntou Alice.
 “Só pode ser”, respondeu o Gato, “ou não teria vindo parar aqui.”
 Alice não achava que isso provasse alguma coisa; apesar disso, continuou: “E como sabe que você é louco?”
 “Para começar, disse o Gato, “um cachorro não é louco. Admite isso?”
 “Suponho que sim”, disse Alice.
 “Pois bem”, continuou o Gato, “você sabe, um cachorro rosna quando está zangado e abana a cauda quando está contente. Ora, eu rosno quando estou contente e abano a cauda quando estou zangado. Portanto sou louco.”¹⁵⁴

Diante de um padrão, cada diferença será compreendida como loucura. E aqui surge uma objeção: mas, se o louco é exatamente aquele que se distancia, que se separa do padrão, como podem todos serem loucos? Antes a loucura seria, portanto, o padrão. Haveriam, pois, loucos mais loucos que o padrão de loucos?

Todo padrão é medido pelo jogo da diferença e identidade. A convenção do padrão é a medida para ajustar-se no mundo do convívio social. Existe, sim, uma convenção social que esconde a própria loucura e a varre para debaixo do tapete. Quando a loucura aparece na arte, ela é de fácil identificação com o público: Quem por um momento nunca se sentiu louco ou à beira de enlouquecer? Eis um sentimento que todos conhecem: o contato íntimo com a própria dose de loucura. Vez ou outra ela é posta para fora. É por essa razão que “de todas essas artes, são tidas em maior apreço as que mais se aproximam do bom senso, isto é, da loucura”¹⁵⁵. E, ainda assim, quando esbarra nos limites das convenções, o louco é condenado.

¹⁵² Ibidem, p. 89.

¹⁵³ Ibidem, p. 88.

¹⁵⁴ CARROLL, 2009, p. 77-78.

¹⁵⁵ ROTTERDAM, 2015, p. 90.

O doido passeia
 pela cidade sua loucura mansa.
 É reconhecido seu direito
 à loucura. Sua profissão.
 Entra e come onde quer. Há níqueis
 reservados para ele em toda casa.
 Torna-se o doido municipal, respeitável como juiz, o coletor,
 os negociantes, o vigário.
 O doido é sagrado. Mas se endoida
 de jogar pedra, vai preso no cubículo
 mais tétrico e lodoso da cadeia.¹⁵⁶

A loucura é toda forma de contato com o próprio sentir, toda forma de sentir é já estar desligado do padrão. Enquanto o padrão é uma imposição de fora para dentro, o sentir parte do próprio indivíduo: o sentir é pessoal e intransferível. Ele é, por si, um ato de loucura. Estar louco, nesta instância, é estar em contato consigo mesmo, é ser.

Também não se pode esquecer do dilema do gênio: o gênio é o louco que recebe a aprovação social. Nietzsche nos diz “como as pessoas devem muito a tais explosivos [aos gênios], também lhe deram muito em troca, por exemplo, uma espécie de *moral superior*”¹⁵⁷. Então, se a sociedade usufrui da sua loucura, ela lhe dará o título magnânimo de gênio. No entanto, o gênio é, tanto quanto o louco, um solitário. O gênio é, antes de tudo, um louco.

Nessa convenção social e condenação da loucura, o louco é simplesmente o que sabe ser o que é, que realiza de forma própria o real – o qual é irreal ou incompreensível para os outros. É um desajustado por ser ele mesmo, na solidão de sê-lo, é o ser livre – pois que a liberdade não deve ser outra coisa senão ser quem se é.

Essa autenticidade própria da loucura também não é própria da infância? “O delírio e a loucura não serão, talvez, próprios das crianças?”¹⁵⁸ E a Loucura nos responde: “É a natureza, que, procedendo com sabedoria, deu às crianças um certo ar de loucura”¹⁵⁹. Na infância, quando os padrões ainda não foram ensinados, perdoamos as crianças pelas “bobagens” que dizem e que pensam porque ainda são crianças. Ainda são inocentes. Perdoamos as crianças porque ainda estão livres: e chamamos a sua loucura de imaginação e fantasia. Encorajamos a fantasia das crianças e a reprimimos na vida adulta. Estimulamos

¹⁵⁶ ANDRADE, 2015, p. 580. “Doido”.

¹⁵⁷ NIETZSCHE, 2006, p. 94. Grifo do autor.

¹⁵⁸ ROTERDAM, 2015, p. 64.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 63.

sua criatividade para depois assassiná-la com o ensinamento do padrão social. A criança tem licença para ser autêntica, mas na vida adulta isso é seriamente condenável – loucura. E a loucura, nesse sentido, é um acriançamento da vida adulta. A própria memória da infância é, com frequência, um regozijo esplêndido de reencontro consigo mesmo. É por isso que “Só a loucura tem a virtude de prolongar a juventude, embora fugacíssima, e de retardar bastante a malfadada velhice”¹⁶⁰.

Quanto à arte, ela se depara frente à frente com a loucura por compartilharem método: a criação do real – o poético. A arte é o lugar da singularidade da experiência e da existência, é a produção de mundo. Arte é o convite ao sentir, e o indivíduo só pode sentir a seu modo. A arte é o convite para ser, é onde o ser humano se faz ele mesmo e, realizando a sua existência, torna-se livre. É livre porque não cabe no conceito, não cabe na definição racional, não se limita à construção social. “Esse lugar privilegiado, essa hora maior, esse ponto de interseção ou ainda este *um* integrador – a uma só solidão! – é a arte”¹⁶¹.

Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sozinho.¹⁶²

Quando o ser humano doa seus sentidos, num “enviar-se de coração” – e este coração é o lugar dos sentimentos –, evoca-se o mais intenso e próprio. “Pura e simplesmente o próprio, à medida que, sendo o mais intenso ou aquilo que mais agudamente é sentido e, por isso e assim, *visto* como o intransferível, uma vez que sendo o *mais* intenso sentimento, faz-se o próprio *sentido* da vida, da existência.”¹⁶³

Se a arte é esse convite para ser – e esse ser é sempre um ser singular – a arte é um convite à loucura, é um convite à autenticidade, o ser como se é, como tal. Não é fuga da realidade, mas é fuga da convenção de realidade para a construção própria da realidade. É transgressão. Arte e loucura são ambos a criação do real e a realização¹⁶⁴ do ser humano a

¹⁶⁰ Ibidem, p. 66.

¹⁶¹ FOGEL, 2005, p. 7.

¹⁶² PESSOA, 2014, p. 85. “Eu nunca guardei rebanhos”.

¹⁶³ FOGEL, 2005, p. 10.

¹⁶⁴ LEÃO, 2005.

seu próprio modo de ser. Talvez então, arte e loucura sejam quase a mesma coisa. E se não são, habitam a mesma morada: o extra-ordinário¹⁶⁵.

Enquanto a ciência preza pelo universal, a arte é singular. Na ciência, o pensamento se sobrepõe aos sentidos, o inteligível se impõe ao sensível – o sentido das coisas é intelecção que frequentemente nega o sentir. Quase sinonimizando racional e real, assim como o remédio para o louco, a ciência tem remediado a arte. Mas a arte nunca esteve doente. Ela não carece de razão. A arte é produção do real, instauração de mundo, é realização do ser humano, é encontro. O encontro que se dá na existência, e não na unilateralidade de um movimento de ação – ele se dá *no* ser, *com* o ser, jamais *sobre* o ser. Sentir e sentido são uma mesma coisa: sentir é pensar. Se a ciência é o lugar da razão, a arte seria então o lugar da loucura. A loucura de ser o que se é: de ser humano. “Antes de tudo, digei-me: haverá no mundo coisa mais doce e mais preciosa do que a vida? E quem, mais do que eu [a Loucura], contribui para a concepção dos mortais?”¹⁶⁶.

Loucura: um sagrado feminino

Foucault faz uma extensa investigação histórica da loucura e uma de suas conclusões é que a figura da loucura nunca foi uma definição científica de patologia psíquica, mas sim uma conceituação social e culturalmente construída para lidar com o diferente¹⁶⁷. Na nau dos loucos estavam os leprosos, os doentes e aqueles que viviam à margem da sociedade e da normalidade. Nesse mesmo sentido, Gabor Maté também nos fala sobre O Mito da Normalidade¹⁶⁸. Para ele, uma doença não é um fenômeno isolado em um indivíduo. É uma construção cultural, um paradigma fabricado.

Ser louco, nesse sentido, não é uma constatação patológica. Ser louco é ser só. E esse ensozinhamento de ser o que se é é uma transgressão. Diferenciar-se do padrão da

¹⁶⁵ *Ethos anthópon daimon*: A morada do homem, o extraordinário. (Heráclito. In: *Os pensadores originários*, 1991, p. 91).

¹⁶⁶ ROTERDAM, 2015, p. 61.

¹⁶⁷ FOUCAULT, 1978.

¹⁶⁸ Em entrevista disponível no Youtube. In: https://www.youtube.com/watch?v=8_j5mmBa4mw. Acesso em 20 de outubro de 2016.

normalidade é um ato transgressor, um ato de desobediência. É tomar o fruto da árvore proibida.

A figura de uma das primeiras mulheres mitológicas, Lilith, a Deusa Suméria, Rainha do Mundo Inferior, transmigrou para o judaísmo pós-bíblico a partir da mitologia da antiga Suméria, sendo a primeira mulher de Adão – a mesma que, como o homem, foi criada no dia sexto¹⁶⁹.

Ao criar Adão, Deus também extraiu a mulher do barro para que o homem não ficasse solitário sobre a Terra e a chamou Lilith, que, na língua suméria, corresponde a “alento” [o sopro divino]. Porém, assim que os dois se juntaram, começaram a discutir, pois ela se opunha a permanecer por baixo do homem durante o ato da cópula. Aferrada à sua convicção de igualdade, Lilith exigiu de Adão que modificasse sua postura para que ela também desfrutasse o prazer do amor. Indignado, Adão se negou, alegando que era próprio do homem deitar-se sobre a mulher e afirmando que não acederia a seus desejos. Ferida em seu orgulho, Lilith pronunciou o inefável nome de Deus e, enfurecida pela atitude do marido, abandonou-o para sempre. “Nós dois somos iguais” – disse-lhe Lilith antes de iniciar sua carreira endemoninhada –, “uma vez que saímos do mesmo barro.” Não obteve justiça nem foi atendida por Adão em suas necessidades, motivo pelo qual dessa disputa se originou a primeira cisão do laço matrimonial e as consequentes vinganças mútuas que acabaram por produzir crimes de sangue. Adão queixou-se a Deus e, para satisfazer as demandas de seu servo, a divindade enviou três anjos à Terra, para trazer Lilith de volta ao lar, com a ameaça de que, caso não concordasse, mandaria matar cem de seus filhos a cada dia. Os mensageiros Sennoi, Sansanui e Samangaluf saíram em busca pelas planícies, montanhas e rios até que acabaram por encontrá-la no Mar Vermelho. Ali imploraram a Lilith que concordasse a regressar, que se submetesse aos caprichos de Adão e, com sua obediência, evitasse a cólera de Seu Criador. Como ela persistisse em se opor, os anjos advertiram-na de que recairia de forma inevitável o castigo supremo sobre ela e sobre seus filhos. Humilhada no mais profundo de seu ser, Lilith, ou a primeira Eva – como a chamariam indistintamente os intérpretes da Bíblia – jurou vingança¹⁷⁰ fazendo o mesmo a todos os recém-nascidos que encontrasse em sua passagem.

Como Adão ficara só com a partida de Lilith, Deus lhe deu outra companheira¹⁷¹, formada de sua costela¹⁷². Lilith representa a relação entre o feminino, a desobediência e a transgressão, relação essa que sobrevive ainda hoje em nossa cultura. Numa sociedade

¹⁶⁹ “Criou Deus o homem à sua imagem à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou” (Gênesis 1:27, Bíblia sagrada).

¹⁷⁰ ROBLES, 2013, p. 36-37.

¹⁷¹ “Então o Senhor Deus declarou: ‘Não é bom que o homem esteja só; farei para ele alguém que o auxilie e lhe corresponda’.” (Gênesis 2:18, Bíblia sagrada).

¹⁷² “Então o Senhor Deus fez o homem cair em profundo sono e, enquanto este dormia, tirou-lhe uma das costelas, fechando o lugar com carne. Com a costela que havia tirado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher e a levou até ele.” (Gênesis 2:21-22, Bíblia Sagrada).

patriarcal, onde a mulher deve obediência ao homem e o masculino detém a autoridade sobre o feminino (como ilustra a relação de Adão e Eva), quando a figura masculina transgredir um padrão social, isto é corriqueiramente visto como um ato de bravura ou astúcia, assim como Gandhi, Martin Luther King, os heróis gregos e o deus Prometeu – e até mesmo Jesus Cristo. A transgressão feminina, por outro lado, é imbuída da ideia de erro, desobediência, e destinada à condenação. Lilith, a primeira mulher do mundo, é já a primeira transgressora, a primeira desobediente, a primeira “histórica”.

E a serpente convence Eva a pecar – esta que, diferente de Lilith, foi feita da costela de Adão e que a ele é submissa¹⁷³.

Ora, a serpente era o mais astuto de todos os animais selvagens que o Senhor Deus tinha feito. E ela perguntou à mulher: “Foi isto mesmo que Deus disse: ‘Não comam de nenhum fruto das árvores do jardim’?”

Respondeu a mulher à serpente: “Podemos comer do fruto das árvores do jardim, mas Deus disse: ‘Não comam do fruto da árvore que está no meio do jardim, nem toquem nele; do contrário vocês morrerão’”.

Disse a serpente à mulher: “Certamente não morrerão! Deus sabe que, no dia em que dele comerem, seus olhos se abrirão, e vocês, como Deus, serão conhecedores do bem e do mal”.

Quando a mulher viu que a árvore parecia agradável ao paladar, era atraente aos olhos e, além disso, desejável para dela se obter discernimento, tomou do seu fruto, comeu-o e o deu a seu marido, que comeu também.¹⁷⁴

Eva é a mulher que desobedece ao comando divino e leva o homem à queda. É Eva, e não Adão, que carrega o impulso para transgredir¹⁷⁵. Além disso, não satisfeita com a própria ação da desobediência, ela mostra o caminho do pecado e convence Adão a pecar. Eva carrega em si o ímpeto transgressor que Nietzsche promulga como a morte de Deus¹⁷⁶. Ela busca conhecer o que Deus conhece, para ser como ele e saber o bem e o mal, ela carrega em si a força propulsora que busca em sua própria existência o divino. Que pode ser isso, senão loucura? A inclinação do feminino à loucura manifesta no mito também foi discutida em vários pontos da história. “Assim também a mulher é sempre mulher, isto é, sempre louca, seja qual for a máscara sob a qual se apresente”¹⁷⁷.

¹⁷³ ROBLES, 2013.

¹⁷⁴ Gênesis 3:1-6, Bíblia sagrada.

¹⁷⁵ ROBLES, 2013.

¹⁷⁶ NIETZSCHE, 2012.

¹⁷⁷ ROTTERDAM, 2015, p. 70.

O que estamos dizendo é que as relações entre o feminino, a transgressão e a criação, postas nos mitos de Lilith e Eva, estão também postas na construção social da ideia do feminino. Primeiro porque a mulher é medida a partir do masculino, “ela é o Outro”¹⁷⁸, e nessa relação de alteridade ela é definida como o negativo, como a contraposição do Um. Ela é medida e construída a partir da costela de Adão e, enquanto Outro, ela é, por si, o não-padrão, a diferença.

A mulher tem ovários, um útero, eis as condições singulares que a encerram na sua subjetividade; diz-se de bom grado que ela pensa com suas glândulas. O homem esquece soberbamente que sua anatomia também comporta hormônios e testículos. Encara o corpo como uma relação direta e normal com o mundo, que acredita apreender na sua objetividade, ao passo que considera o corpo da mulher sobrecarregado por tudo o que o especifica: um obstáculo, uma prisão.¹⁷⁹

Como o Outro medido *a partir* do Um – onde esse Um é o masculino –, a significação da mulher é dada a partir do homem. A importância de Eva, a justificativa de sua existência, está dada na causa e na destinação do seu nascimento: ser a companheira de Adão.

Mulher e homem estão dispostos numa relação de sexualidade: macho e fêmea, e “a fêmea se apresenta diante do macho como um ser sexuado”¹⁸⁰, “a fêmea é sexo”¹⁸¹ – sexualidade esta que está dada pela sua anatomofisiologia, pelo corpo feminino. Esse corpo diferente, esse corpo Outro, esse corpo sobrecarregado é apontado como um corpo condenável pela tentação sexual masculina, pela ausência dos atributos físicos masculinos, pelas dinâmicas próprias de funcionamento e, portanto, esse corpo é apontado, desde a Grécia Antiga, como uma prisão, uma limitação, uma condição biológica defeituosa e propensa ao colapso. Com isso, os ovários e o útero não são simplesmente uma característica do corpo feminino, mas a causa dos males, desde a limitação intelectual feminina (como promulgada desde Aristóteles, pelo menos) até as patologias ou qualquer questão própria da natureza ou universo femininos. A histeria, por exemplo – que vem do grego *hysteria* (matriz, útero) – é uma “questão de mulheres”¹⁸². Para Hipócrates, no século IV a. C., a histeria era condição médica resultante de uma perturbação no útero. A mobilidade e o esvaziamento do útero, isto

¹⁷⁸ BEAUVOIR, 2016, p. 13.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 12.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 12.

¹⁸¹ Ibidem, p. 12.

¹⁸² TRILLAT, 1991, p. 17.

é, a privação sexual, são relacionados diretamente ao prognóstico da crise histórica – o que vai se repetir em Freud, no século XIX.

É importante notar que a sexualidade atravessa frequentemente o entendimento do feminino. Os temas eróticos estão manifestos no entendimento do pecado original e o exílio do Éden, sendo que recaiu sobre Eva a responsabilidade pela tentação a Adão. A sexualidade não só atravessa, mas sustenta as bases de toda a teoria psicanalítica de Freud a partir da histeria. Atravessa ainda as concepções histórico-sociais do feminino e das concepções da sexualidade e do amor erótico. Kubo comenta uma associação histórica entre natureza feminina e a propensão de se apaixonar de forma mais intensa, e salta aos olhos uma inclinação biologicamente determinista na explicação da instabilidade e fragilidade emocional nas mulheres¹⁸³. Assim, a própria compreensão da loucura e da melancolia durante a história parece se desenrolar sob uma contínua associação dos diversos conflitos emocionais com a figura feminina¹⁸⁴. No entanto, como a psicanálise parece revelar, as causas dos conflitos emocionais femininos estavam muito mais relacionadas a questões socioculturais do que a questões biológicas¹⁸⁵. Críticos literários americanos feministas têm interpretado a loucura feminina como uma fuga para a raiva criativa e como uma escapatória feminina de uma sociedade patriarcal repressora¹⁸⁶.

Mas não só na medicina e na psicanálise, mas também na arte, os temas eróticos estão extensivamente representados – ou pela tentação amorosa causada pela mulher ou pelo conflito erótico feminino. A loucura e a melancolia são repetidamente resultados desse conflito erótico. São recorrentes os delírios e alucinações, a melancolia extrema, a fuga da realidade, o desejo de morte e o lamento amoroso.

Esses lamentos consistiam, em sua maioria, em solilóquios de personagens femininas em estado de profunda tristeza. O texto remetia às heroínas de Ovídio, Eurípedes e Virgílio, autores que perpetuaram a temática do pranto feminino na poesia ocidental (HOLFORD-STREVENS, 1999). Geralmente esta tristeza não se apresentava de

¹⁸³ KUBO, 2012.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Não está descartado pela medicina que as desordens psíquicas têm relações com eventos bioquímicos ou disposições genéticas, mas o caso do desaparecimento da histeria, por exemplo, caminhou ao lado das conquistas de direitos das mulheres (TRILLAT, 1991). A psicologia social pesquisa tais relações entre as patologias e seus contextos sociais, relacionando, por exemplo, as doenças do século (a depressão e a ansiedade) e o estilo de vida acelerado da contemporaneidade.

¹⁸⁶ SMART, 1992.

forma isolada, mas acompanhada de afetos contraditórios, como raiva, ciúme e desejo, expressos de forma excessiva. Outra característica comum era a fixação pelo objeto que causou o sofrimento, principalmente em lamentos sobre a perda de um amor ou traição. Em muitos lamentos, as personagens deliram com monstros que as ameaçam, com cenas de guerra ou com o retorno do amado, atributos que podem facilmente ser associados a um quadro de insanidade. Se nos lembrarmos das premissas aristotélicas sobre a *mimesis* e a verossimilhança, citadas anteriormente, surge a seguinte questão: Seria a loucura uma condição humana imitada pelo lamento?¹⁸⁷

E qual é o preço da loucura? Para Eva, não só a consciência dos dissabores da terra, mas a dor de dar à luz filhos. A transgressão de Eva deu a ela, no mito, a capacidade (ou a incumbência) de gerar em seu ventre o que Deus fizera no verbo. Eva é a figura feminina entranhada de divindade. O que Eva se torna capaz de gerar em seu ventre é a mesma capacidade criadora que se instaura na humanidade. Contrariando o imaginário masculino da divindade judaico-cristã, o feminino manifesta o ato transgressor de criar: torna corpóreo, natural e físico o divino. E como ato transgressor, o mesmo ato sagrado se profana: está disposto o limiar entre os dois mundos, o portal de Hermes, deus das aberturas e das fendas¹⁸⁸. Na capacidade de gerar a vida no corpo – aquele corpo outrora sobrecarregado –, o feminino manifesta e evidencia o divino na natureza; é a sacralização do corpo, e o corpo como templo do divino.

E o que é isto, o corpo? O corpo é normalmente o antônimo da alma. É materialidade em oposição à espiritualidade. Desde a Grécia, Platão compreendeu o corpo feminino como sinônimo de animalidade e ausência de alma.

A mulher se distingue do homem por esta característica singular de encerrar em seu ventre um animal que não tem alma. Esta proximidade com a animalidade provém, também, do fato de que a mulher não é um igual do homem. Ela não é, como o homem, uma criatura de Deus; ela não é senão o produto de uma metempsicose, de uma transformação dos homens mais vis em fêmeas: “Aqueles machos que eram covardes e haviam mal vivido foram aparentemente transformados em fêmeas quando da segunda geração”.¹⁸⁹

Sendo assim, o corpo feminino manifesta a ânsia mais irracional e animal pela procriação e geração de filhos, enquanto ao homem é dada a elevada faculdade do pensamento, da alma.

¹⁸⁷ KUBO, 2012, p. 9.

¹⁸⁸ AGUIAR, 2004.

¹⁸⁹ TRILLAT, 1991, p. 23-24.

Sócrates, ao inaugurar a maiêutica como método filosófico – o trabalho de parto do conhecimento¹⁹⁰ –, pretende fazer no pensamento, isto é, na alma, o que as mulheres só poderiam fazer na dimensão corpórea. Isto parece revelar um ressentimento contra a essencialidade feminina evidente no corpo, uma vez que Sócrates proclama que o seu método filosófico é superior ao trabalho das parteiras.

S. — Portanto, por grande que seja a função das parteiras, é menor do que a minha. Pois não é atributo das mulheres dar à luz, umas vezes, fantasias, outras, o que é real, não sendo isso fácil de diagnosticar. Pois, se fosse atributo das mulheres, não seria, para as parteiras, o maior e mais belo trabalho distinguir o real do irreal? Não pensas assim?

TEET. — Penso.

S. — Pois, nesta minha arte de dar à luz, coexistem as outras todas que há na outra arte, diferindo não só no facto de serem homens a dar à luz e não mulheres, mas também no de tomar conta das almas e não dos corpos dos que estão a parir. E o mais importante desta nossa arte está em poder verificar completamente se o pensamento do jovem pariu uma fantasia ou mentira, ou se foi capaz de gerar também uma autêntica verdade.¹⁹¹

Sócrates, no entanto, parece sentir a necessidade de atender à potência criadora tal qual ela se manifesta nas mulheres, num reconhecimento de que a natureza criativa do pensamento passa radicalmente pela natureza tacitamente criativa da condição e modo de ser femininos.

O corpo, sendo diametralmente oposto à alma, é a base física dos afetos, dos sentidos em contraposição ao pensamento. O corpo é o suporte físico das emoções e paixões, impulsos, do comportamento irracional, dos instintos. Que verdade há nisso, afinal? Discuti largamente no primeiro capítulo a inseparabilidade do sentir-pensar e a não-dicotomização entre corpo e alma. Isto porque a alma é a *animação* do corpo, isto é, ela existe enquanto há corpo e, no entanto, o corpo manifesta vida enquanto há alma.

Mas num mundo da hegemonia metafísica, as ideias, a alma e o espírito são valorizados em detrimento do corpo e do mundo sensível: o corpo não faz jus à sacralidade do espírito. E o corpo feminino, especialmente, é frequentemente entendido como a tentação para o pecado, o convite para o profano e para a queda do espírito. Não é por acaso que o feminino também foi constantemente alvo do estranhamento e da condenação social, desde

¹⁹⁰ PLATÃO, 2001.

¹⁹¹ PLATÃO, 2010, p. 202.

Lilith, desde o tempo de Moisés, onde a lei expressa em Levítico era “Quando uma mulher tiver fluxo de sangue que sai do corpo, a impureza da sua menstruação durará sete dias, e quem nela tocar ficará impuro até a tarde”¹⁹²; desde a Idade Média, quando se queimavam bruxas¹⁹³; até os tempos atuais, de formas variadas. No feminino se escancara a natureza transgressora da humanidade e, ao mesmo tempo, é ele que convida à transgressão (assim como Eva convida Adão a provar o fruto proibido).

Além disso, se a mulher é representada pelo corpo (a falta de razão, o pecado, a matéria, o sensível), e este é a base física dos afetos, sentidos, emoções, paixões, a associação da mulher e a sensibilidade emocional aparece num clichê, carregado de pejoratividade. Pergunto novamente: que verdade há nisso? E aqui não interessa uma resposta objetiva, uma definição, mas um exercício de pensamento. A sensibilidade feminina foi apontada em tratados médicos por mais de vinte séculos. Também foi apontada na arte e nos discursos sociais. Não se pode invalidar todas as aparências dessa sensibilidade feminina ou negá-la sem buscar a raiz das questões. E buscar a raiz das questões não poderá jamais pretender diminuir o feminino ou estar munido de prévio juízo, uma vez que grande parte do que é considerado próprio do universo feminino já está provido de cargas socioculturais preconceituosas e pejorativas. Compreender o feminino é perguntar pela sua raiz. E a raiz, a matriz da compreensão do feminino é *hystera*, útero. Com isso, não digo que as questões da feminilidade são estritamente biológicas, mas que no corpo feminino, em sua habilidade geradora de vida, ecoa a sensibilidade. Sensibilidade evoca sentidos, isto é, evoca o corpo, essa dimensão de manifestação poética. Essa dimensão na qual a essencialidade feminina exala na mulher.

A sensibilidade é exclusiva da mulher, então? Nós sabemos que gerar vida depende do encontro dos corpos feminino e masculino. Esta contraposição é análoga, senão a mesma, entre corpo e alma, o sentir e o pensar. O que tenho pretendido mostrar, no entanto, é que tais polos tão cartesianamente conhecidos não são menos que uma unidade¹⁹⁴. Perguntar se a sensibilidade é exclusiva das mulheres é tão absurdo quanto perguntar se o pensamento é exclusivo dos homens (como os antigos gregos quiseram sugerir). E já dissemos que sentir e

¹⁹² Levítico 15:19, Bíblia sagrada.

¹⁹³ PERROT, 2016.

¹⁹⁴ Ver a discussão sobre sentir e pensar no capítulo 1 em *Sentir e sentido: o encontro da arte*.

pensar são sempre uma unidade e que o pensar não deve negar o sentir ou vice-versa, assim como o corpo não pode negar a alma, nem esta ser incorpórea.

Essencialidades feminina e masculina, entretanto, não são o mesmo que “mulher” e “homem”. O que se entende por feminino e masculino está muito além da denominação anatomofisiológica do corpo.

O que se passa com a masculinidade? Sabes quanta feminilidade falta ao homem para seu aperfeiçoamento? Sabes quanta masculinidade falta à mulher para seu aperfeiçoamento? Vós procurais o feminino na mulher e o masculino no homem. E assim há sempre homens e mulheres. Mas onde estão as pessoas? Tu, homem, não deves procurar o feminino na mulher, mas deves procurá-lo e reconhecê-lo em ti, pois tu o possuis desde o começo. Mas gostas de desempenhar o papel de masculinidade, porque isto flui pelo caminho desimpedido do tradicional.¹⁹⁵

O que digo, portanto, é que, no parto da mulher, está evidente o ato gerador da natureza. O corpo feminino abriga o poder primário de manifestar o poético. Resgatar o feminino é também resgatar o corpo: é recuperar a sua sacralidade, a sua capacidade poética, sua capacidade criadora. O corpo poético é o corpo vivo, o corpo provido de alma – e isto pode soar como paradoxo. No entanto, corpo e alma não são polos opostos de um pêndulo, eles são *um*.

Mas dissemos: o corpo feminino abriga o poder primário de manifestar o poético. Não significa que todo corpo feminino gera filhos, mas que algo de essencial nele reside e abriga a capacidade poética. Esse poético não pertence à mulher, mas à natureza. Esse poético irrompe na mulher. E o homem?, perguntarão os ansiosos pela guerra dos sexos. Não estamos negando a ele a capacidade poética, aliás, a capacidade poética já era compreendida muito antes como uma faculdade do pensamento, da alma. No entanto, a loucura, enquanto devir poético, é essencialmente feminino.

Para evitar confusão com as realidades da psicologia de superfície, C. G. Jung teve a feliz ideia de colocar o masculino e o feminino das profundezas sob o duplo signo de dois substantivos latinos: *animus* e *anima*. Dois substantivos para uma única alma são necessários a fim de se expressar a realidade do psiquismo humano. O homem mais viril, com demasiada simplicidade caracterizado por um forte *animus*, tem também uma *anima* – uma alma que pode apresentar manifestações paradoxais. De igual modo, a mulher mais feminina apresenta, também ela, manifestações psíquicas que provam haver nela um *animus*. A vida social moderna, com suas competições que “misturam os gêneros”, ensina-nos a refrear as manifestações de androginia. Mas nos nossos devaneios, na grande solidão dos nossos devaneios, quando a nossa libertação é tão profunda que já não pensamos sequer nas rivalidades virtuais, toda nossa alma se impregna das influências da alma.

¹⁹⁵ JUNG, 2015, p. 203.

E eis-nos no centro da tese que queremos defender no presente ensaio: o devaneio está sob o signo de *anima*.¹⁹⁶

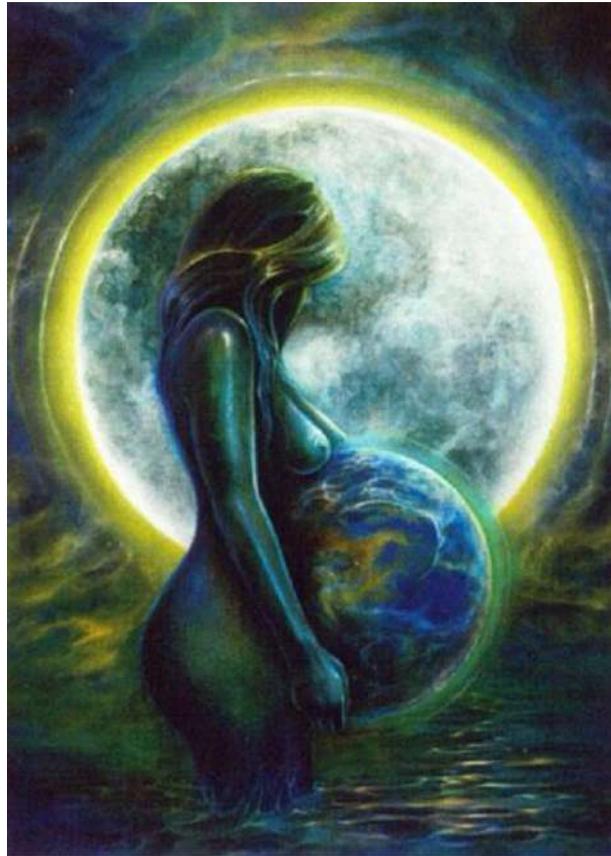


Figura 1: Deusa Mãe: o corpo poético¹⁹⁷.

Tal como o devaneio, a loucura é essencialmente feminina. A negação do devaneio e do poético é, portanto, a negação do próprio princípio feminino. A supremacia da ciência sobre o poético¹⁹⁸ é também misoginia. É esmagamento de *anima*. É esmagamento de alma. Mas é também esmagamento de corpo. A materialidade do mundo sensível, negada por Platão é uma negação do corpo, é uma negação do sentir em detrimento do pensar. O pensar cindido do sentir é separação de *anima* e *animus*, separação de feminino e masculino, num movimento de supressão do feminino. Sufocação da matriz. O resgate de *anima* é o resgate do pensar poético, é o resgate do corpo, é o resgate do feminino.

¹⁹⁶ BACHELARD, 1996, p. 58-59.

¹⁹⁷ In: https://godischange.files.wordpress.com/2016/01/2015-02-07-2350_54d696b62a6b220820fb843e.jpg?w=640. Acesso em 4 de setembro de 2016.

¹⁹⁸ Conforme discuti no primeiro capítulo.

Pensar o poético a partir do feminino passa necessariamente pelo corpo. Tal discussão não projeta o poético para uma dimensão do espiritualmente elevado, da ideia. Ele está entranhado no corpo, porque é no corpo que poeticamente se gera vida.

Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria. E quem sabe para que necessitará o teu corpo precisamente da tua melhor sabedoria?
 [...] O próprio ser criador criou a sua estima e o seu menosprezo, criou a sua alegria e a sua dor. O corpo criador criou a si mesmo o espírito como emanção da sua vontade.
 Desprezadores do corpo: até na vossa loucura e no vosso desdém sereis o vosso próprio ser. Eu vos digo: o vosso próprio ser quer morrer e se afasta da vida. Não pode fazer o que mais desejaria: criar superando-se a si mesmo. É isto o que ele mais deseja; é esta a sua paixão toda.
 É, porém, tarde demais para isso: de maneira que até o vosso próprio ser quer desaparecer, desprezadores do corpo.
 O vosso próprio ser quer desaparecer: por isso desprezais o corpo! Porque não podeis criar já, superando-vos a vós mesmos.
 Por isso vos revoltais contra a vida e a terra. No olhar oblíquo do vosso menosprezo transparece uma inveja inconsciente.
 Eu não sigo o vosso caminho, desprezadores do corpo! Vós, para mim não sois pontes que se encaminhem para o Super-homem!
 Assim falava Zaratustra.¹⁹⁹

O corpo cria. Ele gera vida, assim como a arte²⁰⁰. A arte, é claro, não é exclusiva das mulheres, mas é essencialmente feminina: é geradora de vida. “No momento do parto, a *phýsis*, isto é, a natureza, se densifica e presentifica como e na mulher [...] É o que a arte manifesta”²⁰¹. A arte gera vida no corpo, insufla nele a alma: não porque a alma é mais importante que o corpo, mas porque cria a unidade. A mulher é terra geradora de mundo, é corpo gerador de sentido, porque é instrumento da natureza, instrumento de *Gaia*, a Mãe-Terra.

Na origem do mundo há *Kháos*, vazio indiferenciado, abertura sem fundo, sem direção, onde nada faz parar o errar de um corpo que cai. Opondo-se a *Kháos*, *Gaia*: a estabilidade. Desde que *Gaia* aparece, qualquer coisa tomou forma; o espaço encontrou um início de orientação. *Gaia* não é somente a estável; ela é a mãe universal, que engendra tudo que existe, tudo que tem forma. *Gaia* começa criando, a partir dela mesma, sem o socorro de *Eros*, isto é, fora de toda união sexual, seu contrário masculino: *Urano*, o céu macho. A *Urano*, gerado diretamente dela, *Gaia* se une, desta vez no sentido próprio, para produzir uma linhagem de filhos que, mistura dos dois princípios opostos, têm já uma individualidade, um traço preciso, mas permanecem ainda seres primordiais, potências cósmicas. Com efeito, a união do céu e da terra, esses dois opostos gerados um do outro, se faz de maneira desordenada, sem regra, numa quase confusão dos dois contrários. O céu jaz ainda sobre a terra; ele a cobre inteira; e sua progênie - na falta de distância entre seus dois pais cósmicos -

¹⁹⁹ NIETZSCHE, 2016, p. 46-47.

²⁰⁰ Ver a discussão no capítulo I, na seção *Interpretação do cantor*.

²⁰¹ CASTRO, 2009, p. 18.

não pode desenvolver-se durante o dia. Os filhos permanecem assim “escondidos” em vez de revelar sua forma própria. É então que *Gaia* se irrita com *Urano*; ela convida um de seus filhos, *Crono*, a espreitar seu pai e a mutilá-lo, enquanto ele se expande sobre ela à noite. *Crono* obedece à sua mãe. O grande *Urano*, castrado por um golpe de foice, retira-se de cima de *Gaia*, amaldiçoando seus filhos. Terra e céu estão, então, separados, cada um permanecendo imóvel no lugar que lhe pertence. Entre eles abre-se o grande espaço vazio, onde a sucessão de Dia e Noite revela e mascara alternadamente todas as formas. Terra e céu não se unirão mais numa permanente confusão análoga àquela que reinava, antes do aparecimento de *Gaia*, quando só *Kháos* existia no mundo. A partir de então, é uma vez por ano, no princípio do outono, que o céu fecundará a terra com a chuva do seu sêmen, que a terra gerará a vida da vegetação e que os homens deverão celebrar a união sagrada das duas potências cósmicas, sua união à distância num mundo aberto e ordenado onde os contrários se unem permanecendo distintos um do outro.²⁰²

Os seres vivos que habitam a terra são filhos de *Gaia*, mas somente os corpos femininos reproduzem a essencialidade de *Gaia* enquanto Mãe-Terra, isto é, enquanto corpo e materialidade geradora da vida. *Gaia*, enquanto terra, já expressa a corporeidade do feminino. E ela se opõe à *Urano*, o céu, que se põe sobre ela, se o-põe, e sobre ela se eleva. No mito judaico-cristão, entretanto, a capacidade geradora não está na terra, mas deslocada para o céu. Além disso, a energia criadora não é representada por uma figura feminina, como foi o caso de *Gaia*. Está deslocado do plano corpóreo a dimensão criativa, isto é, esta potência poética não reside na terra, mas no céu – o elevado e inalcançável. De forma similar, compreendeu-se que a potência criativa do ser humano não habita seu corpo, mas a sua alma – a sua porção divina que pretende se elevar em direção ao céu criador.

A essencialidade feminina, contudo, é exatamente a manifestação dessa potência poética na dimensão corpórea. E, enquanto no mito de *Gaia* e *Urano*, toda compreensão de fecundidade e vida é resultado de uma complementaridade entre feminino e masculino, o que se tem visto, entretanto, é uma clara tentativa de oposição, distinção e delimitação de cada um deles – afastando-os de toda noção de unidade.

E o feminino tem sido representado assim, frente ao masculino, como a força geradora em oposição à força de destruição. Como foça geradora, é também simbolizada por *Eros*, pelo poder unificador do amor, em contraposição com a distinção, julgamento e reconhecimento masculinos²⁰³. E, com isso, não estamos tratando de mulher e homem em

²⁰² VERNANT; NAQUET, 1999, p. 60-61.

²⁰³ Em 1955/1956, Jung escreveu: “Partindo considerações puramente psicológicas, procurei em outro lugar caracterizar a consciência masculina com o conceito de *Logos* e a feminina com o de *Eros*. Assim, por ‘*Logos*’ entendi o distinguir, julgar e reconhecer e por ‘*Eros*’ entendi o pôr em relação (*apud* JUNG, 2015, p. 160). Ainda que o conceito de *Logos* utilizado por Jung seja questionável do ponto de vista etimológico, é possível compreender a sua proposição simbólica do feminino e masculino em caráter de união e separação, respectivamente.

atribuições anatomofisiológicas, biológicas, materiais, mas de uma concentração de essencialidades ou princípios feminino e masculino. O feminino não se sobrepõe ao masculino, eles se complementam. Não se trata, pois, de anular o masculino e exaltar o feminino, mas de abandonar um olhar acusatório, condenatório do feminino. Ver imediatamente. É compreender que as concentrações energéticas femininas e masculinas estão presentes na natureza, são interdependentes e se complementam. Criação e destruição são complementares. E, no entanto, toda mulher que revela em si um ato ou princípio representativo do masculino é passível de condenação. E o mesmo acontece com o homem que revela em si um ato ou princípio representativo do feminino. E isto, sim, é uma construção social.

Feminino: o corpo-templo

Loucura, tenho dito, é estar pleno de si. É estar tomado pelo sentir-pensar, estar vivo, divinizado, sacralizado pelo florescer de si mesmo. Mas isso parece ainda outra coisa: amor. Nietzsche dirá “Há sempre alguma loucura no amor”, enquanto Calderón de la Barca diz “O amor que não é loucura não é amor”. A relação entre amor e loucura é comum a ponto de beirar o óbvio.

O fundamento do amor ocidental, as escrituras hebraicas, colocam o amor como lei²⁰⁴. E desde Abraão, a quem foi pedido o sacrifício de seu único filho, por amor a Deus, o amor é colocado numa fórmula paradoxal: enquanto se proclama a obediência e a submissão a Deus, o amor é a via sacralizadora da liberdade.

“Só encontrarás liberdade abandonando tua vontade caprichosa à lei de Deus. Serás poderoso sobre o mundo por submissão ao Absoluto. Encontrarás teu eu sacrificando-te.” Esse sacrifício, longe de ser resignado, transforma a ordem de Deus numa ordem com que concordas e te comprometes “com todo o coração, com toda a alma, com todas as forças” (Deuteronômio 6:5). Obedecer por força de um profundo assentimento de todo o nosso ser, inclusive nossa consciência e sua capacidade de

²⁰⁴ Amarás o Senhor teu Deus com todo o coração, com toda a alma e com todas as forças; Amarás a teu próximo como a ti mesmo (Deuteronômio 6:5).

raciocínio e reflexão, é obedecer em liberdade. Na verdade, significa que a obediência se torna o caminho para a liberdade. E para a individualidade.²⁰⁵

Sacrifício, pela via etimológica, é ato de fazer manifestar o sagrado (do Latim *sacrificare*: de *sacer* – sagrado – e *facere* – fazer²⁰⁶). Não se trata de um abrir mão de si mesmo ou oferecimento da morte, mas de um encontro com o que há de mais essencial em si: a própria vida. Ele é um rompimento do nada em direção ao ser. É a estrondosa e dolorosa imanência de si mesmo, e isso porque a existência, o devir, implica em dor. A dor do rompimento com aquilo que não se é. A dor do parto é a dor de uma separação entre a mãe e a criança. Uma instauração de limiar e de jogo de identidade e diferença. Na diferenciação de si, a mulher encontra a dor, no rompimento daquilo que ela não é (ou não mais é). E enquanto mulher se faz terra, irrupção da natureza criadora, na criança ocorre a instauração originária de mundo (e ainda, no próprio rompimento e devir da própria mãe, há completa metamorfose, desabrochar e des-velar de si mesma). Nesse sentido sacrificial, a figura da mulher novamente se faz presente. A mulher é frequentemente a figura devotada, amorosa, acolhedora, enquanto mãe e esposa, principalmente. Na figura de Maria, mãe de Jesus, ou na figura de Eva, companheira para aplacar a solidão de Adão. Enquanto mãe e esposa, o útero e o amor estão novamente conjugados. Como mãe, seu útero é o abrigo gerador; como esposa, seu útero é terra fértil para o encontro da sacralidade do amor.

“A mulher para engravidar nela aconteceu um pacto de amor, isto é, ela foi tomada e possuída por *eros*. Tanto a mulher como o homem foram tomados, deixaram-se atravessar por *eros*. Não podemos compreender esse deixar-se possuir por *eros* de pacto amoroso? [...] Por isso, a energia poética só é poética porque é a energia de Eros.”²⁰⁷

E Eros, sabemos, é realização grega do amor-paixão, do desejo, cuja discussão foi feita largamente por Platão, no Banquete. Nessa discussão, Aristófanes descreve o amor como a necessidade de fundir-se com o ser amado, a restauração de uma condição original de integridade. Mais de dois mil anos depois vemos Freud tratar do amor em termos semelhantes: ele descreve o desejo de fusão com o ser amado “como uma regressão a um estágio primitivo de desenvolvimento em que o bebê estava unido à mãe”²⁰⁸. Amor, nesse

²⁰⁵ MAY, 2012, p. 48.

²⁰⁶ BUCK, 1988, 1467-8.

²⁰⁷ CASTRO, 2009, p. 19.

²⁰⁸ MAY, 2012, p. 65.

sentido, se origina na perda e é um elemento unificador pelo qual ansiamos e no qual encontramos o abrigo original de nossa existência, de nosso ser: um abrigo maternal.

Já para Sócrates, o amor se origina na falta e na ânsia natural pela beleza. Todos nós buscamos por libertação através do amor, especificamente por um desejo de procriar do amor.

Essa ideia da procriação permite a afirmação de que o amor deseja que a beleza seja mais nuançada. Amor, diz Sócrates agora, é o desejo pela “procriação no que é belo”. E “tal procriação pode ser física ou espiritual”. Em outras palavras, ela pode resultar em filhos ou em criações como arte, filosofia e atos virtuosos. Todos têm “um impulso procriativo, tanto físico quanto espiritual, e quando chegam à maturidade desejam gerar filhos, mas só o podem fazer na beleza e nunca na feiúra”. Em outras palavras: em e por meio do amor somos capazes de criar. E através dessas criações de ser imortais.²⁰⁹

Neste sentido, amor seria o irromper do impulso criador no ser humano, um impulso criador que sacraliza o próprio ser humano: ele se imortaliza e experimenta o divino através da natureza criadora que nele se instaura. Diante de tantas definições, o amor parece ser a ânsia pelo fenômeno poético de nós mesmos: o des-velamento e o vir-a-ser daquilo que em nós é mais essencial e próprio e que, ao mesmo tempo que é familiar, é também extraordinário. O amor é um enraizamento ontológico²¹⁰, que por mais que encontre no outro aquilo que lhe é familiar, está em busca e em obra de si mesmo. O amor, nesse sentido, para contrariar Sócrates, não é a ânsia pelo que não se tem, mas pelo que se tem de mais essencial e próprio.

Assim, amar, não é escolha deliberada e nem operação humana. Aqui não falamos de caridade. Enquanto o ato de caridade é a escolha de agir bem pelo outro, o amor enquanto enraizamento ontológico não é passível de operatividade. Ele é antes uma força natural que se instaura no ser humano. Não se pode amar ou desamar algo deliberadamente e tampouco possuir o que se ama. Quando dizemos que algo que amamos mora em nosso coração, antes queremos dizer o contrário: somos nós que encontramos morada na coisa amada, ou ainda, que a coisa amada é geradora de nosso próprio ser. Sendo assim, o amor é essencialmente poético e nisso, ele é como a arte. Amor e arte perpassam os sentidos do ser humano e são o acontecimento de uma força natural (*phýsis*) instauradora de mundo. Isso lembra a concepção spinozana de amor, na qual o amor é ganho de potência. Ganhar potência é realizar-se, vir-a-ser, emanar essência.

²⁰⁹ Ibidem, p. 70.

²¹⁰ Ibidem.

E então, por que amor e loucura estão relacionados? Como dissemos, se o amor é esse enraizamento ontológico, esse vir-a-ser, ou ainda essa força natural instauradora de mundo, ele só pode ser um caminho para a loucura. Se o amor é esse grito afetivo, esse apelo para o sentir, ele é esse gerador máximo de vida. De vida em forma autêntica. O amor, pessoal e intransferível, é caminho sacralizado para si, para ser. É um ato de loucura. E quantas obras de arte nos falam sobre loucuras de amor? E, portanto, se o feminino carrega em si a essência da loucura, carrega também a essência do amor.

Jacques Ferrand dedica um capítulo de seu tratado para a reflexão do por que a melancolia amorosa é mais violenta nas mulheres do que nos homens. Ele afirma que nas mulheres esse estado é mais forte porque seria da natureza feminina um excesso de calor e uma propensão a se apaixonar de forma mais intensa. “Desta forma nós podemos concluir que sem dúvida a mulher é em seus amores mais apaixonada e mais atingida em suas loucuras que o homem” (FERRAND, 1623, p. 162). Hipócrates denominou de sufocação da matriz, ou seja, do útero (*hystera*), um tipo de loucura que atacava as mulheres jovens e que se assemelhava à melancolia. No século XVII, esse estado foi denominado de melancolia uterina, ou furor uterino segundo Jacques Ferrand, e seria causado pelo acúmulo de resíduos tóxicos no útero, condição que favoreceria o excesso de bile negra (ROCCATAGLIATA, 2001).²¹¹

O amor e o feminino caminham juntos ao longo da história. Sendo o amor um dos temas mais presentes da poesia lírica, são as mulheres que inspiram os poetas. As mulheres são as musas inspiradoras de diversas obras e foi à sua imagem que o amor se personificou em diversas mitologias e crenças. Afrodite para os gregos, Ishtar para os acádios, Ísis para os egípcios e na figura de Maria para os cristãos, as mulheres representavam o amor e, com frequência, a figura do amor era a mesma figura da fertilidade. O amor de mãe e o amor de esposa culminavam na realização do feminino. Além disso, outras inúmeras deusas, ninfas ou figuras femininas inspiram o amor, a sensualidade, o casamento, a fertilidade e a maternidade (questões que perpassam a essencialidade feminina).

Mas o amor exprime uma dualidade à primeira vista antagônica: ao mesmo tempo que é acolhimento e aconchego materno, ele pode ser extremamente doloroso. Não há nisso, no entanto, qualquer paradoxo. O amor recolhe em si ambos: prazer e dor. No prazer do amor, há sempre a dor da mulher que pare²¹². O momento do parto é uma concretização, realização, apogeu do momento de enraizamento ontológico, ou seja, do ato amoroso da criação.

A dor – tão desprestigiada nos tempos modernos – é necessária ao recolhimento. A dor permite que nos desliguemos do mundo pensante, percamos o controle e

²¹¹ *Apud* KUBO, 2012, p. 11.

²¹² NIETZSCHE, 2006.

esqueçamos as condutas corretas. A dor é nossa amiga. Para entrar no túnel de desprendimento do bebê, é indispensável abandonar mentalmente o mundo concreto. Parir é passar de um estágio a outro. É uma ruptura espiritual. E, como qualquer ruptura, dói. O parto não é uma doença a ser curada. É uma passagem para outra dimensão. Por mais que não gostemos da palavra “dor”, é pertinente dizer que a dor do parto é suportável, desde que este não seja induzido, não tenham ministrado oxitocina sintética para acelerar as concentrações e estejamos acompanhadas e cuidadas.²¹³

Para a mulher em trabalho de parto, todo o seu corpo e alma vibram e conduzem o ato criador. Ela produz oxitocina, o hormônio do amor, e se entrega ao processo de dilatação e abertura de seu corpo. Todo novo parto é um momento pleno de entrega psíquica, anímica e corpórea: todo ato criador é um ato de doação. Na mulher que dá à luz o seu corpo e alma percorrem um caminho entre o sagrado e o profano, descreve-se um comportamento típico do deus Hermes. Num empréstimo de seu corpo à terra, Gaia, a deusa Mãe, ela está ligada com a dimensão do sagrado, ao mesmo tempo, a mulher está num trânsito entre sua humanidade e a sacralidade: ela está no limiar entre o profano e o sagrado. Neste momento, o corpo feminino sacralizado é o corpo-templo. Assim, neste trânsito, neste transe, a mulher é como o deus Hermes, o deus dos entre-mundos.

Hermes é o filho de Maia e Zeus. Maia era uma ninfa, filha de uma das Plêiades e Atlas²¹⁴, que habitava uma escura caverna²¹⁵. Enquanto Hera dormia, Zeus deitou-se com ela e da união deles nasceu Hermes. Do nome Maia deriva a maiêutica, *maieutike*, a arte de partejar. Deriva também o nome do quinto mês do calendário ocidental, Maio, que é também o mês das noivas, das mães e do esplendor primaveril. Na mitologia romana, Maia é mãe de Mercúrio (Hermes), mas é também a Grande-Mãe, cuja figura está explicitamente relacionada com a terra, como a figura de Gaia na mitologia grega. Mãe de Hermes ou Mãe-Terra, Maia é essencialmente mãe: a geradora.

E quem é Hermes, então, enquanto filho de Maia? Enquanto filho que sai da caverna, ele é o eremita, a transitoriedade entre mundos. E no seu transitar, no seu caminhar, está também a manifestação da sua energia enquanto existência. Nele reside uma força essencialmente feminina, a energia do rompimento do seu próprio devir. E, como discuti²¹⁶, Hermes enquanto habitante do limiar vida-morte, é o repetidor do seu próprio nascer-morrer

²¹³ GUTMAN, 2013.

²¹⁴ LAMAS, 1991.

²¹⁵ KERÉNYI, 2000.

²¹⁶ Ver Capítulo I, na seção *Hermes e a hermenêutica: interpretação e sagrado*.

(parto de si mesmo). Sendo assim, a hermenêutica abriga em si uma herança feminina: a energia criativa, poética.

Na mitologia, o vir-à-luz ou o vir-a-ser frequentemente aparece como a saída da caverna, e a caverna é o útero da Terra. A caverna é o velamento, enquanto a saída é desencobrimento, devir, manifestação, rompimento. E, como discutimos, dar à luz é um ato essencialmente amoroso. É a culminação da instauração da natureza no corpo, que é também natureza. É a natureza fazendo-se natureza. Nessa instância, direi: o amor é a energia criadora da natureza. Não é ação ou posse humana, nem sequer pode estar sob seu controle. Ele é o irromper indócil da *phýsis*, da instauração das próprias coisas, e por isso disseram “Deus é amor”. Deus é amor porque o amor é a força geradora da natureza, é o modo de manifestação da própria natureza.

Mas não podemos inverter: não se pode dizer que o Amor é Deus, ou que o amor é a própria natureza. Isto é a divinização do amor acima da própria figura de Deus ou da natureza. E, entendendo-se a força amorosa como essencialmente feminina, isso seria o mesmo que dizer que a natureza é força feminina. Não se pode inverter porque a natureza é também a sua força de destruição. Natureza compreende o cíclico e dinâmico jogo entre feminino e masculino, em unidade e em diferença. É preciso criar para destruir e é preciso destruir para criar, continuamente, numa dinâmica de refazimento e reavivamento da natureza. A natureza viva é a natureza em ciclo de vida e morte.

O amor e a criação estão próximos não só na relação de Afrodite e Hermes²¹⁷. Essa relação é cantada pelos poetas, desde há alguns milênios até hoje. O amor é o grande inspirador dos poetas e o grande tema dos poemas e canções. Enquanto diversos filósofos, como Platão, Aristóteles e Spinoza, procuraram compreender o amor, os poetas parecem conhecê-lo com maestria. O saber do poeta, como dissemos, é o saber do sabor: o saber dos sentidos. Um saber que não cinde o corpo e a mente, um saber que não fraciona sentidos e inteligência.

Enquanto instaurador da divindade, o ato criador é sempre um ato amoroso em diversos entendimentos de amor. É um amor erótico²¹⁸, no sentido da ânsia pelo que não se

²¹⁷ Na mitologia grega, Hermes e Afrodite viveram um caso de amor e geraram um filho, Hermafrodito.

²¹⁸ Amor *Eros*, conforme a concepção de Platão.

tem – aquilo que se cria. É amor como alegria²¹⁹ pelo que se possui – o alegrar-se com aquilo que se cria. É amor como ganho de potência²²⁰ – a elevação de si mesmo ao mais alto grau de ser. E é também doação²²¹, empréstimo, sacrifício de si. E como sacrifício de si, o amor é o caminho de redenção; ele é caminho para o sagrado na medida em que o ser humano se liberta não meramente daquilo que ele é, mas do que não é mais, para que venha a ser. Amor como sacrifício é morrer para o renascer, o romper da pupa para o devir da borboleta. Ele é uma manifestação natural que se dá no ser humano, enquanto templo do divino. Sendo natureza que irrompe no ser humano, este não é seu agente. Não se pode, portanto, escolher amar ou não amar; assim, também não poderá escolher o ser humano criar ou não criar.

E de onde vem este nome – amor? Amor, do latim *amare*, tem raiz na palavra grega ἄμμα, que é a mesma raiz das palavras mãe (μήτηρ) e útero (μήτρα)²²². A mulher, portanto, ao mesmo tempo que é geradora é também a cuidadora. É a que nutre e permite o crescimento daquilo que nela se gera. A mulher é terra fértil. Ela é realização primeva do ato amoroso e criativo da *phýsis*. Isso também porque, enquanto força unificadora, erótica, o feminino convida à junção, ao encontro, e, portanto, ao sentido.

Muitas questões do âmbito da sexualidade e da sociologia podem se apresentar aqui. Se digo que o princípio feminino é a sua força de gerar e parir, estou dizendo com isso que toda mulher quer ou deve ter filhos? Não. O princípio não é o único modo de manifestação do feminino. A energia criativa é essencialmente feminina e, contudo, a feminilidade não é exclusividade das mulheres, ela não pertence à mulher, como posse (o princípio feminino está vigente na natureza, o feminino é, antes, um modo de ser e de se dar da natureza). A mulher é, sim, a culminância ou realização plena do vigor e da vigência da *phýsis* em sua força criativa e de brotação e, no entanto, abrigará em si outras dobras e desdobramentos de ser.

Falar de criação, tomando por comparação o ato instaurador, natural, amoroso, de gerar e parir, é, portanto, falar de feminilidade e transgressão. Em primeiro lugar, porque criar é trazer o novo e instalar o extra-ordinário. E, em segundo lugar, porque a instalação desse extra-ordinário vem sempre acompanhado do destruir. Já dissemos, o rompimento, a

²¹⁹ Conforme a concepção de *philia*, de Aristóteles.

²²⁰ Conforme a concepção de Spinoza.

²²¹ No sentido cristão.

²²² HECKLER et al., 1984.

morte é condição primária para a vida. E nisso se encontram as duas forças usualmente antagônicas da natureza. No entanto, são muito mais complementares em unidade propulsora de vida do que propriamente antagônicas: reúne-se enfim as essencialidades feminina e masculina, uma culmina na outra. A figura masculina, em elevação máxima de sua potência masculina, cria. A figura feminina, em elevação máxima de seu poder feminino, destrói, rompe. E isso é transgredir. Poesia é sempre transgressora. O irromper poético é sempre uma loucura.

O amor é agente recorrente da loucura. O desejo pela pessoa amada grita, a dor da falta chora, a esperança do reencontro gargalha e a alma que oscila entre os afetos contraditórios e nada encontra é a alma louca. É louca porque está em pleno contato com o seu sentir, está na plenitude do seu ser. E no encontro, no afeto, reside a solidão. Como pode ser isso? Estar em contato com o mundo, estar afetado, implica num complexo eco de si mesmo, num voltar-se para si, num aperceber-se de si.

(Mísera concessão,
no trajeto que faço:
postal de viagem, endereço efêmero,
álibi para a sombra do meu passo...)

Começo mais além:
onde tudo isso acaba, e é solidão.
Onde se abraçam terra e céu, caladamente,
e nada mais precisa explicação.²²³

A solidão do poeta, essa de que nos fala Cecília Meireles, é a solidão de ser, é a culminação da loucura. E o seu trânsito é o instante instaurador de mundo, é a ligação com o sagrado – o abraço entre terra e céu. É a transição entre mundos. Hermes é o deus grego das aberturas e das fendas²²⁴. Ele é guia das fronteiras, a fronteira entre a vida e a morte, entre o nascer e o morrer. Ele é o habitante do limiar. Essa divindade hermenêutica, como dissemos, é também típica dos poetas e dos intérpretes. O poeta e o intérprete estão em trânsito.

O ser humano é o habitante do limiar, assim como Hermes. Ele transita entre o profano e o sagrado. Ser livre, entretanto, não é escolher, deliberar, planejar cada passo que dá nesse trânsito – mas, sim, percorrê-lo. Assim como a borboleta, o ser humano não pode se assenhorar da natureza, porque ele não é outra coisa que não natureza, parte dela. Ele pode, no entanto, enquanto caminho, enquanto fenda, ser a manifestação da natureza – e de si

²²³ MEIRELES, 2001, p. 553. “Trânsito”.

²²⁴ AGUIAR, 2004, p. 118-119.

mesmo. Este vir-a-ser, este des-assenhoramento, é autêntica loucura: é abandonar o papel de juiz, que se mede conforme os padrões, para meramente estar aberto aos sentidos, estar aberto para ser.

Portanto, amar também é um ato de loucura, de transgressão, um ato revolucionário, um ato instaurador do ser. A inseparabilidade entre o amor e a loucura está explicado neste pequeno conto mitológico:

Em tempos atrás, viviam duas crianças, um menino e uma menina que tinham entre quatro a cinco anos de idade. O menino chamava-se Amor e a menina Loucura. O Amor foi uma criança calma, doce e compreensiva. Já loucura era muito emotiva, passional, impulsiva, enfim, do tipo que jamais levava desaforo para casa. Entretanto, com todas as diferenças as crianças cresciam juntas, inseparáveis brincando, brigando...

Mas houve um dia em que Amor não estava muito bem, e acabou cedendo às provocações de Loucura, com a qual esteve uma discussão muito feia.

Ela não deixa nada barato, estava furiosa como nunca com o Amor, começou a agredi-lo, mas não só verbalmente como de costume. A menina estava tão descontrolada que agrediu o garoto fisicamente e, antes que pudesse perceber, arrancou os olhos do amor. O Amor sem saber o que fazer, chorando foi contar a sua mãe, a Deusa Afrodite, o que havia ocorrido. Inconsolada, Afrodite implorou a Zeus que ajudasse seu filho e que não castigasse, Loucura.

Zeus, por sua vez, ordenou que chamassem a garota para uma conversa. Ao ser interrogada a menina respondeu como se estivesse com a razão que o amor havia aborrecido e que foi merecido tudo o que lhe aconteceu. Embora soubesse que não fora justa com seu amigo, a menina, que nunca soube se desculpar, concluiu dizendo que a culpa havia sido do Amor e que não estava nem um pouco arrependida.

Zeus, perplexo com a aparente frieza da criança, disse que nada poderia fazer para devolver a visão do Amor, mas ordenou que Loucura estaria condenada a guiá-lo por toda a eternidade, estando sempre junto ao Amor, em cada passo que este desse.

E até hoje eles caminham juntos, onde quer que o Amor esteja com ele estará Loucura, quase que fundidos um ao outro. São tão unidos que, por vezes, não consegue definir onde termina o Amor e onde começa a Loucura.

E é, também, por isso que se usa dizer que o Amor é cego, mas isso não é verdade, pois o Amor tem os olhos da loucura.²²⁵

Do mesmo modo, é também num ato de transgressão que o mito da caverna de Platão se constrói. Sem romper os limites da caverna, o ser humano não pode conhecer luz. E aquele que retorna para convidar e convencer os outros homens daquilo que experimentou fora da caverna é uma típica figura do louco. No entanto, para os descendentes de Platão, a iluminação é entendida como ciência, como conquista de uma verdade suprema universal. No sentido da gênese bíblica, a luz é o gesto de criação, um movimento feito pelo sagrado: um gesto de inscrição e de desvelamento. Mas a ciência, no entanto, é a morte de Deus, assim como do sagrado, e a condenação da loucura.

²²⁵ In: <http://letrasunilab.blogspot.com.br/2013/02/para-quem-gosta-de-mitologia-grega-esta.html>. Acesso em 23 de outubro de 2016.

A aura da loucura paira sobre o desconhecido. Essa divindade incompreensível que se manifesta no ser humano e na natureza nos deixa num estado de estupefação que se divide entre o medo e a fascinação. Louco é aquele que se lança para conhecer o velado das coisas e de si mesmo. Louco é aquele que transgride os limites determinados da previsão.

Nesse sentido, criar é um ato de loucura. É um ato de loucura porque é um ato instaurador de liberdade: liberdade para ser – encontrar o mais alto grau de si mesmo, se sua realização no real. Relembremos, pois, o verso de Drummond: “O doido é sagrado”²²⁶. É sagrado, pois enquanto criador, é momento em que o ser humano vê instaurado em si a sua divindade, a sua capacidade criadora. “Na medida em que o cristianismo deste século sente falta da loucura, sente falta da vida divina. Observai por que os antigos nos ensinaram em imagens: a loucura é divina”²²⁷.

Mas enquanto portador do ato instaurador, a criação não é operação magnânima do ser humano; mas, sim, a criação é uma instauração que se dá *no* ser humano, enquanto templo. Mas o irromper da criação e o instaurar da liberdade é um ato doloroso. E Nietzsche nos diz:

Todo pormenor no ato da procriação, da gravidez, do nascimento despertava os mais elevados e solenes sentimentos. Na doutrina dos mistérios a dor é santificada: as "dores da mulher no parto" santificam a dor em geral – todo vir-a-ser e crescer, tudo o que garante o futuro *implica* a dor... Para que haja o eterno prazer da criação, para que a vontade de vida afirme eternamente a si própria, *tem* de haver também eternamente a “dor da mulher que pare”... A palavra “Dionísio” significa tudo isso: não conheço simbolismo mais elevado que esse simbolismo *grego*, o das dionisiacas. O mais profundo instinto da vida, aquele voltado para o futuro da vida, a eternidade da vida, é nele sentido religiosamente – e o caminho mesmo para a vida, a procriação, como o caminho *sagrado*... Só o cristianismo, com seu fundamental ressentimento *contra* a vida, fez da sexualidade algo impuro: jogou *imundície* no começo, no pressuposto de nossa vida...

A psicologia do orgiástico como sentimento transbordante de vida e força, no interior do qual mesmo a dor age como estimulante, deu-me a chave para o conceito do sentimento *trágico*, que foi mal compreendido por Aristóteles como, sobretudo, por nossos pessimistas. A tragédia está tão longe de provar algo sobre o pessimismo dos helenos, no sentido de Schopenhauer, que deve ser considerada, isto sim, a decisiva rejeição e *instância contrária* dele. O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no *sacrifício* de seus mais elevados tipos – a isso chamei dionisiaco, nisso vislumbrei a ponte para a psicologia do poeta *trágico*. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga – assim o compreendeu Aristóteles –: mas para, além do pavor e da compaixão, *ser em si mesmo* o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que traz em si também *o prazer no destruir*... E com isso toco novamente no ponto do qual uma vez parti – o *Nascimento da tragédia* foi minha primeira tresvaloração de todos os valores:

²²⁶ ANDRADE, 2015, p. 580. “O doido”.

²²⁷ JUNG, 2015, p. 135.

com isso estou de volta ao terreno em que medra meu querer, meu *saber* – eu, o último discípulo do filósofo Dionísio – eu, o mestre do eterno retorno...²²⁸

Caetano Veloso nos canta “Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”. E cada um sabe porque cada um sente; cada um sabe *na medida em que sente*. E nos volta aqui a figura do louco: ele é frequentemente assolado pelas extremidades desmedidas das emoções: ele celebra e chora com uma intensidade própria. E isso é assim porque o louco está aberto para sentir as coisas. Lembramos novamente Behr:

sem nervo
sem dor

que graça tem
o poema
indolor?²²⁹

Doem os olhos do homem que sai da caverna, doem os partos de Eva. Dói o poema de Behr, dói a alma do artista. E isto é dar à luz: ao mesmo tempo em que vive a plenitude do seu movimento instaurador e poético, ao mesmo tempo em que se conquista a liberdade, o útero se abre num processo misto de prazer e dor. E o que é a vida senão isto – prazer e dor? Guimarães Rosa nos diz “Viver é um rasgar-se e remendar-se”²³⁰.

“A dor da mulher que pare” é a evidência do corpo-templo. É a evidência do ato amoroso e divino da criação e, assim, é o testemunho do ato sacralizado que é criar. Do mesmo modo, o vir-a-ser é esse mesmo instaurar de si no corpo, é o obrar-a-si-mesmo. Criar, interpretar, viver se dão pela via sacra do corpo, este corpo-templo, este corpo que abriga o poético. Esse poético essencialmente feminino. E esse interpretar é doloroso, amoroso, libertador.

Com isso, eu digo: ser mulher e artista posicionam em mim uma dupla urgência criadora, uma necessidade essencial de vir-a-ser. E como vir-a-ser e obrar-a-si, a minha necessidade poética é um ato de loucura. Minha necessidade poética é feminina.

²²⁸ NIETZSCHE, 2006, p. 106.

²²⁹ BEHR, 2015, p. 38.

²³⁰ ROSA, 1994, 594.

A voz poética

No princípio era aquele que é a Palavra. Ele estava com Deus, e era Deus. Ele estava com Deus no princípio.

Todas as coisas foram feitas por intermédio dele; sem ele, nada do que existe teria sido feito. Nele estava a vida, e esta era a luz dos homens.²³¹

A gênese do mundo, segundo a crença judaico-cristã, é uma instauração por meio da palavra. O verbo, como nos explica a carta de João, é o princípio de tudo, a inauguração de Deus, do princípio criador – ela era o próprio deus. O primeiro livro bíblico narra que toda criação de Deus parte de um dizer, pois “Disse Deus: ‘Haja luz’, e houve luz” e assim se seguiu toda a sua criação²³², inclusive o homem, no dia sexto. E o ato de dizer a palavra implica já numa instauração da voz que diz.

Não só no mito judaico-cristão, mas também na antiga civilização grega, a oralidade era o importante instrumento da cultura. O grande instaurador de memória era o aedo, o poeta-cantor. Era instaurador não enquanto agente – no aedo a memória se inscrevia. Enquanto, em meio a cultura oral, a poesia só perdurava enquanto canto, enquanto música, e o cantor era a mais alta forma de depositário de memória e detentor do saber. Na voz do aedo, toda memória se instalava, se a-presentava ou presentificava²³³. O poeta era o mensageiro e, na sua voz anunciadora, sua mensagem era a instalação plena da vida.

O nascimento da criança se anuncia com o choro. Na sua primeira inspiração, o primeiro sopro de vida, o estalo dos pulmões é o estalo de vida. Inspirar é colocar o ar para dentro, é a fase de entrada de ar nos pulmões. Segundo o mito da criação judaico-cristã, “formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente”²³⁴. A inspiração ou o sopro, portanto, é o insuflar divino da vida, é provedora de alma, *anima*, aquilo que anima.

Mas inspirar é também condição para a voz, condição para o canto, e a voz, condição para a instauração de mundo. Para o cantor, a inspiração é instauradora de sua vida. Ela é uma dupla necessidade do corpo: como provedora de ar ou acontecimento mecânico-fisiológico e também como possibilitadora do devir poético do canto. No entanto, como

²³¹ João 1:1-4 (Bíblia sagrada).

²³² Gênesis 1:1-30 (Bíblia sagrada).

²³³ Ver a discussão no primeiro capítulo sobre a “Interpretação do cantor”.

²³⁴ Gênesis 2:7 (Bíblia sagrada).

sabem os cantores, quase toda produção da voz é feita na expiração, isto é, no momento de saída de ar dos pulmões. O canto é resultado do *sopro* do cantor. E neste momento o cantor imita Deus. O sopro do cantor é, à semelhança do sopro de Deus, um sopro criador de mundo e gerador de vida. O canto é necessário para o cantor. O cantor é na medida que canta. Lembremos novamente o Motivo de Cecília:

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta

[...] Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno e asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
— mais nada.²³⁵

Eis, pois, um testemunho pessoal: eu canto porque cantar é meu modo de ser. A minha voz é o instrumento gerador de mim. A minha voz é o meu útero. E eu teria que perguntar: eu canto porque existo? Ou existo porque canto? Toda existência sem o canto seria para mim sub-existência. A minha existência e a minha vida têm a medida da minha voz. O cantor busca a sua voz porque ela o traz à vida, é o seu deus. É o acontecimento da existência e, portanto, irromper sagrado. Instala no corpo a sacralidade da vida, que ao mesmo tempo que ecoa nele, projeta-se para fora, para o mundo. Até onde a voz alcança, este é o tamanho do mundo. O mundo do cantor é onde a sua voz ressoa.

Sei que canto, porque todo saber passa pelo sentir, pelo estar vivo. E para o cantor estar vivo é ser na medida da sua voz. Sei que canto e isso é tudo que sei; não sei mais nada porque o canto é a condição para saber, para compreender o mundo, para gerar mundo. E sei que canto e tudo que sei é cantar. Cantar é tão determinante do meu ser, que é essência de mim.

“E a canção é tudo”. A canção é a medida de todas as coisas, é a medida do mundo. O mundo se instaura na medida em que se canta e tudo que se conhece passa pelo cantar. A canção tem sangue eterno e asa ritmada. Sangue eterno porque enquanto inscritora da vida no corpo, ela é o elemento sacralizador, unificador. E seu tempo suspende o transcorrer cronológico e dispõe a existência numa verticalidade temporal, num transe, num trânsito. O tempo da canção é o tempo poético, é *Kairós*. É o tempo que não transcorre numa disposição

²³⁵ MEIRELES, 2001, p. 227-228. “Motivo”.

linear, que não obedece os ponteiros do relógio, que não se submete à medição: é um tempo que se dilata e afunda, que aprofunda e essencializa toda a experiência, que enraiza ontologicamente. É um tempo vertical em que se eternaliza e imortaliza a vida. E a canção tem asa ritmada porque a canção é vôo; é lançar-se sobre o abismo do mundo e de si mesmo, ao mesmo tempo num cair e elevar-se. E é vôo ritmado, musical, sonoro, poético: insistente inscritor de vida. E tal vôo é o motivo de toda existência do cantor, é o sentido de sua vida. Pois enquanto cantar, ele estará vivo, e o fará até que esteja mudo. E quando se calar, todo o seu silêncio será a mais sonora culminação do valor de sua vida. O cantor é como a cigarra: toda a sua vida é destinada ao seu cantar.

Este cantar instaurador é o canto do poeta-aedo. Na Grécia Antiga, onde a oralidade tinha uma importância determinante no modo de saber e de conhecer o real, o cantor era esse condutor e inscritor de memórias. Era na sua voz que se podia saber o mundo, que as pessoas podiam conhecer as memórias de seu povo. No canto era possível rememorar, recordar (sentir de novo no coração), evocar os sentidos e aprofundá-los numa suspensão temporal, numa unificação da temporalidade (passado, presente e futuro). E, lembremos, a memória não é estática: na voz a memória se faz e refaz e, sempre de um modo próprio, se restaura e instaura. O canto do aedo era, desde o início, um modo instaurador de mundo.

Também o canto está presente em quase todo rito sagrado. Desde os ditirambos nos cultos ao deus Dionísio, na Grécia, desde e os cantos judaico-cristãos até a atualidade, o canto e a voz marcam o rito, a evocação do sagrado. É um chamamento para o transe, para estar na presença, para estar com o divino, num encontro que ressoa no corpo. No corpo daquele que canta não só ocorre o fenômeno físico sonoro, mas reverbera a sua existência, o seu ser, a sacralização do seu devir.

Cantar, portanto, ao mesmo tempo que uma procura pelo sagrado, é uma busca pelo ressoar desse sagrado no corpo. É a manifesta necessidade de imitar Deus, de suspender o tempo, de imortalizar-se, de criar e des-velar o mundo, de poetizar a própria vida²³⁶. E no entanto, é um ato misto de sacralidade e profano, pois toda ânsia do ser humano de se

²³⁶ O poeta Hölderlin diz: “o homem, esse que se chama imagem do divino” (*apud* HEIDEGGER, 2008, p. 171). E Heidegger continua: “o homem mede a dimensão em se medindo com o celestial. O homem não realiza essa medição de maneira ocasional, mas é somente nesse medir-se que o homem é homem. E, na verdade, mesmo podendo obstruir, encurtar ou deformar esse medir-se, o homem nunca pode a ele furtar-se. Como homem, o homem sempre já se mediu com algo e nesse algo com o celestial. Até Lúcifer surge do céu. Por isso, os versos 28 e 29 dizem ‘O homem mede-se... com o divino’. O divino é ‘a medida’ com a qual o homem confere medida ao seu habitar, à sua morada e demora sobre a terra, sob o céu. Somente porque o homem faz, desse modo, o levantamento da medida de seu habitar é que ele consegue *ser* na medida de sua essência” (*Ibidem*, p. 172).

divinizar esbarra na sua humanidade, sua corporeidade, sua materialidade – em contraposição com a espiritualidade. Como a curiosidade de Eva pela maçã, a busca da sacralidade do ser humano é sempre uma profanação. E digo, pois, que, se cantar é essa busca pelo sagrado, se é esse culto dionisíaco para experimentar a vida, o canto é um ato da mais autêntica forma de transgressão e loucura!

Se dizes que o lugar da alma não existe, então ele não existe. Mas se dizes que ele existe, então ele existe. Observa o que diziam os antigos na imagem: a palavra é ato criador. Os antigos diziam: no princípio era a palavra. Considera isto e medita nele. As palavras que oscilam entre a tolice e o sentido supremo são as mais antigas e as mais verdadeiras.²³⁷

Entre o sentido e o absurdo, na loucura, está o caminho do sagrado. Esse caminho leva ao lugar mais íntimo das almas, à plenitude dos sentidos do corpo. Entre alma e corpo, entre sagrado e profano, eu e Cecília cantamos. Cantamos porque a vida está completa. Cantam também as musas; cantam elas nas vozes emprestadas dos poetas. Cantam Ofélia, Lucia, Dinorah, Cunegonde, Elvira²³⁸. Cantam as mulheres. “Consideremos apenas um lance de luz: é *Anima* que sonha e canta. Sonhar e cantar, tal é o trabalho da sua solidão”.²³⁹

Loucura operística

Eu discorri longamente aqui sobre diversos temas e suas relações: a loucura, o feminino, a voz, o corpo, o sagrado, a interpretação, o amor, a criação, morte e vida. Todos esses temas culminaram para mim na cena operística de loucura. O que a ópera tem a ver com tudo isso?

Próximo ao nascimento do gênero operístico, surge também a primeira cena de loucura em ópera (*Mad Scene*): o *Lamento della Ninfa*, de Monteverdi (1638).

²³⁷ JUNG, 2015, p.130.

²³⁸ Personagens de cenas de loucura das óperas *Hamlet* (de Ambroise Thomas), *Lucia de Lammermoor* (de Gaetano Donizetti), *Dinorah* ou *Le Pardon de Ploërmel* (de Giacomo Meyerbeer), *Candide* (de Leonard Bernstein) e *I Puritani* (de Vincenzo Bellini), respectivamente. As cenas destas personagens foram recortadas das óperas para compor o espetáculo Histeria.

²³⁹ BACHELARD, 1996, p. 63.

A marca particular da loucura geradora do lamento é a de obsessão: a Ninfa está fixada nas memórias de um amante que a abandonou, que a despertou sexualmente e a deixou sem saída para o excesso, sem outro recurso a não ser a loucura.²⁴⁰

Poucos exemplos de cenas de loucura em ópera são destinados a papéis masculinos, e esse é o caso de *Boris Godunov*, de Mussorgsky, e *Peter Grimes*, de Britten. Além disso, cenas de loucura podem ser encontradas em períodos diversos da história da música, do barroco ao contemporâneo, como em Handel (*Orlando e Hercules*), Mozart (*Idomeneo*) e Bernstein (*Candide*). Mas é no século XIX, na era da psiquiatria²⁴¹, que as paixões avassaladoras e os excessos da alma são enaltecidos pela concepção artística do período, que se encontra a maior produção²⁴². Donizetti escreveu cenas de loucura para cinco de suas Óperas; Bellini, três.

A ópera que usa a doença mental eclode no século XIX com sua partitura romântica. Enlouquecer por amor era o tema mais frequente. Romantismos à parte, certamente Bellini, Donizetti e Verdi tomaram emprestadas as descrições dos alienistas, bastantes populares em romances e artes plásticas (via Théodore Géricault), e as colocaram em suas óperas, geralmente pela voz da soprano aos prantos.²⁴³

As características estéticas do *bel canto* encontram na cena de loucura a sua máxima expressão: as árias são, geralmente, de alta demanda vocal e virtuosismo, de grande dramaticidade e expressividade, marcadas por uma oscilação constante de humor, com grandes cadências finais e uma caminhada frequente da narrativa para a morte da personagem.

A maioria das óperas compostas nesse período exigia a coloratura feminina, os gorjeios rebuscados de voz que faziam delirar as plateias. O tema da “loucura” combinava com essa atmosfera de exageros. A loucura desculpava o excesso da música e se transformava em uma praça do duelo entre partitura e voz.²⁴⁴

²⁴⁰ MCCLARY, 1991, p. 86, tradução nossa.

²⁴¹ “A psiquiatria também surge como especialidade nessa época, século XIX, graças à criação dos manicômios. Nesse período, em plena Europa, os chamados doentes mentais vagavam pelas ruas ou eram apenas confinados em antigas instituições para leprosos, sem nenhum tipo de tratamento” (SANTOS JUNIOR; FIKS, 2007, p. 25).

²⁴² SANTOS JUNIOR; FIKS, 2007.

²⁴³ Ibidem, p. 25.

²⁴⁴ Ibidem, p. 26.

A loucura desculpa os excessos. O que quer dizer isso? Situada sempre fora do padrão social, a loucura permite o absurdo, o ridículo e o esquisito. Ela permite. Liberta. A loucura em cena, portanto, liberta a cena, o intérprete, a música, a voz, o feminino. Ela é um campo de libertação porque é um caminho para o próprio, para a realização autêntica de ser.

É preciso entender que a loucura, dentro dos padrões da ópera romântica, não era tratada exatamente como uma doença, mas sim como uma espécie de fuga, uma viagem a um local mental onde os espíritos sensíveis e frágeis, principalmente os femininos, submetidos à pressão irresistível dos acontecimentos externos, buscavam um refúgio que lhes permitisse repousar e proteger-se.²⁴⁵

Seria isto, então? A loucura é um lugar de fuga? De refúgio dos espíritos frágeis femininos?

Não.

A cena de loucura feminina na ópera possui uma força geradora de novo sentido. A loucura feminina, os “excessos” sentimentais, as paixões e as sensações do corpo, tudo aquilo que é condenável pela moral e ridicularizado pelo preconceito é exaltado na ópera e sublimado na voz da cantora. Na ópera, a loucura feminina é permitida. Na cena de loucura, a essencialidade feminina é celebrada. E é celebrada quase num ritual de misoginia, é possível pensar. As mulheres enlouquecem e cantam seus agudos para morrer. A derrota das mulheres é celebrada na ópera. Que sentido teria isso?

A ópera denuncia de forma escancarada toda a condenação do feminino, na forma do símbolo. A derrota das mulheres na ópera é um símbolo social da compreensão do feminino. E no entanto, isso é de extremo fascínio. Numa dualidade dolorosa, temos uma visão escancarada da misoginia e, ao mesmo tempo, um momento de libertação. A cena de loucura em ópera permite a manifestação do feminino, numa sublimação de todo preconceito: ela permite a transgressão e a criação, ela permite o si-mesmo, ela permite o poético e a voz. Aceitar o caminho da loucura não é fuga, é enfrentamento. A loucura feminina não é fuga de realidade, mas o erigir de uma realidade própria. Não há nisso qualquer aspecto de fragilidade.

A cena permite a loucura feminina numa resignificação. Não é uma loucura passível de condenação, mas de uma beleza ímpar que transita entre o mistério e o desvelamento. Assistir a cena de loucura é estar disposto a não prever, e nisso há beleza. Observar a loucura é estar desafiado a encontrar em si a sua própria loucura, num movimento de empatia, é estar

²⁴⁵ CASOY *apud* SANTOS JUNIOR; FIKS, 2007, p. 36-37.

convidado a compreender, acolher, amar. Observar a loucura feminina é receber o feminino de forma poética, de forma amorosa. É receber o feminino através do feminino.

A maior parte das cenas de loucura em ópera é destinada a papéis femininos, geralmente sopranos, que vivem uma narrativa de desilusão e abandono amoroso, temporário ou permanente, como é o caso de *Lucia de Lammermoor* (Donizetti) e Ofélia (*Hamlet*, de Ambroise Thomas). Como discuti, as associações entre a figura feminina e o amor são naturais, uma vez que o princípio feminino é princípio criador da *phýsis*, movimento amoroso e instaurador na natureza.

Apresentam-se aqui dois caminhos: o caminho sociológico, que analisa a ópera denunciando os papéis sociais femininos e masculinos, as crenças e concepções de amor²⁴⁶; e temos o caminho poético-filosófico. É por este segundo caminho que temos procurado seguir e nele permaneceremos.

Nas cenas de loucura em ópera, o amor frequentemente é o provocador da loucura. Alguns diriam que a morte da personagem é uma forma de puni-la pelos excessos sentimentais, e isto seria exaltar o caminho da razão. Por outro lado, morrer de amor pode ter ainda um outro sentido. Morrer é alcançar a totalidade do sentido da vida: é ter vivido o máximo possível e atribuir à vida o seu valor máximo, uma vez que ela já acabou. Para muitos, viver plenamente é viver longamente, num sentido cronológico, isto é, viver muitos anos. Mas viver plenamente pode ser viver intensamente, num sentido de suspensão e de profundidade do ser, numa relatividade temporal. As paixões da alma – estas que são tão condenáveis nas mulheres e nos loucos – são as intensificadoras, as aprofundadoras da experiência de vida. Sendo assim, morrer de amor ou paixão é estar inebriado, é perder-se no tempo e encontrar-se. É estar na plenitude do contato com as próprias sensações e pensamentos. Morrer de amor é realmente uma loucura.

Em muitos lamentos, as personagens deliram com monstros que as ameaçam, com cenas de guerra ou com o retorno do amado, atributos que podem facilmente ser associados a um quadro de insanidade. Se nos lembrarmos das premissas aristotélicas sobre a *mimesis* e a verossimilhança, citadas anteriormente, surge a seguinte questão: Seria a loucura uma condição humana imitada pelo lamento?²⁴⁷

²⁴⁶ Poderia caber, neste tipo de discussão, discorrer sobre o papel social feminino e a sua relação com o amor, com as expectativas de casamento, maternidade e demais atribuições sociais e a relação destas concepções com a cena de loucura em ópera.

²⁴⁷ KUBO, 2012, p. 9.

Esta pergunta ecoa: “Seria a loucura uma condição humana imitada pelo lamento?”. Seria isto, então? A arte imita a vida? A loucura, em si, é uma condição humana imitada pela arte? A loucura feminina na ópera é uma imitação de uma realidade cotidiana? A arte, como discuti, é uma realizadora do real, é geradora de vida. Ela não pode ser, portanto, mero produto social. A arte não é reflexo da vida, mas sua realizadora, fundadora. Sendo assim, na arte ou na cena de loucura em ópera não se imita a condição humana da loucura, mas se irrompe a loucura como fenômeno poético. E irrompe o feminino.

Consideremos apenas um lance de luz: é *Anima* que sonha e canta. Sonhar e cantar, tal é o trabalho da sua solidão. O devaneio – e não o sonho noturno – é a livre expressão de qualquer *anima*. Sem dúvida, é com os devaneios da *anima* que o poeta consegue dar a suas ideias de *animus* a estrutura de um canto, a força de um canto.²⁴⁸

“Mais tarde (1904), Dubois (de Berna) escreverá: ‘A histérica é uma atriz em cena, uma comediante; mas nunca a repreendamos, pois ela não sabe que atua; ela acredita sinceramente na realidade das situações’”²⁴⁹. A histeria é, por si, uma peça de teatro e uma atuação. Que há de mais real que isto – a arte? E se a histeria é teatro, por que não seria ópera?

E assim, como irromper poético e devir da minha própria essência feminina, nasceu Histeria.

²⁴⁸ BACHELARD, 1996, p. 63.

²⁴⁹ *Apud* TRILLAT, 1991, p. 172.

CAPÍTULO III – HISTERIA

Num mundo que nasce dele, o homem pode tornar-se tudo. (Anônimo)

O espetáculo Histeria é nascido de um útero. Histeria é uma instauração poética feminina. Concebido simultaneamente no pensamento e no coração, ele é a exaltação da capacidade criativa e metamórfica de uma mulher, que ao longo da história ocidental recebe a condenação por sua loucura. A loucura aqui não é patologia, mas uma construção social, para lembrar Foucault, de todo aquele que é transgressor dos padrões, de todo aquele que é realmente livre. Mas é pelo menos desde Eva no Éden que a mulher é transgressora e sedenta pelo divino que habita em si: a sua própria capacidade de criar e gerar, tanto no corpo quanto em sua alma.

Esse espetáculo conta uma trajetória feminina de libertação desde os padrões tradicionais dos papéis sociais e, portanto, é um manifesto poético feminino. Esse espetáculo solo é dividido em duas partes: a crise histérica e a cura. Trata-se, portanto, de uma grande cena de loucura, de um misto de emoções e memórias que evocam todas as mulheres ancestrais, as mães, as esposas, as histéricas de Hipócrates e Freud, a Ofélia de Shakespeare, a noiva louca de Walter Scott, Cammarano e Donizetti e as loucuras de minha própria trajetória feminina. A histeria aqui toma novo sentido, livre de carga pejorativa. Ela é o grito da emancipação feminina no conflito existencial.

Este capítulo é uma extensa reflexão do meu processo criativo histórico. Não se trata de um memorial descritivo do processo, não prescreve ou descreve as etapas do trabalho, mas procura refletir sobre a criação e a performance.

Histeria é também realização da minha vida. Junto à criação dessa cena operística de loucura, trago minhas memórias e dou à luz a mim mesma. Como mulher, encontro e reencontro nele a força geradora de minha feminilidade; como artista, encontro e reencontro a força geradora de minha vida. A intérprete aqui é tão amalgamada à personagem, que é impossível separá-las. Recolhendo árias de obras de grandes compositores dos séculos XIX e XX, quis mostrar que o intérprete não é mero imitador ou recuperador de um passado longínquo, mas sim compositor de todo o processo poético da interpretação e que, como tal, o intérprete dá a vida não só à obra, mas a si mesmo. É no presente, e não no passado, que a obra se dá, sempre. A obra é e se a-presenta num constante re-nascer. E, junto com a obra, o intérprete dá à luz a si mesmo no palco. É por isso que percebo na interpretação algo de

natureza fortemente feminina: gerar vida e transformar-se. Eis a realização da minha metamorfose para renascer.

Mas essa é também uma história de amor. O amor é divindade feminina desde Ishtar e Afrodite, pelo menos. Parece clichê os termos Loucura, Amor e Mulher caminharem juntos há tanto tempo ao longo da história e ainda mais clichê que isso tudo esteja posto numa cena operística. No entanto é, ao mesmo tempo, fascinante, místico e apaixonante, como só poderiam ser o divino, o feminino, a loucura e a arte – os quais compartilham entre si o universo do desconhecido. Estamos, portanto, navegando em águas desconhecidas. Estamos a bordo do *Stultifera Navis*, isto é, à Nau dos Loucos.

A Estrutura do espetáculo

O espetáculo Histeria se divide em duas partes: a crise histérica e o processo de cura. Ele narra um processo metamórfico feminino na loucura, em direção ao florescimento de si. É uma caminhada dantesca. Empreender-se numa caminhada desde o inferno é, na verdade, a busca de um caminho até Deus, é um caminho de purificação e de autoconhecimento. E, como caminhada dantesca, Histeria se inicia nas portas do inferno.

Deixai toda esperança, ó vós que entraís²⁵⁰

O primeiro ato inscreve o dilaceramento da ruptura e o ápice da crise histérica. A perda da esperança; des-esperança. É um empreendimento através da dor. Saber suas dores é sempre saber de si. Saber onde dói é saber a medida do seu corpo, a medida dos sentidos. Já o segundo ato narra o processo de encontro de si na solidão da loucura e a libertação. É o processo de encontro de si mesmo.

Embora a estreia dos mesmos tenha sido dividida em duas datas, eles podem compor um só espetáculo operístico, com dois atos, uma vez que apresentam uma continuidade de enredo. Cada ato tem, em média, 45 minutos de duração. Trata-se de um espetáculo solo: só existe uma personagem, Lúcia. Para a sua composição, escolhi grandes cenas e árias de loucura em ópera para soprano coloratura e recolhi textos, poesia e memórias.

²⁵⁰ ALIGHIERI, 2014, p. 46.

Na voz de Lúcia, fazem-se ouvir grandes símbolos da loucura feminina, numa espécie de fusão de personagens. Somos muitas mulheres reunidas em Lúcia: Aurelina Lúcia Dumont, Lucia di Lammermoor, Ofélia, Amina, Elvira, Dinorah, Cunegunde e muitas outras. São muitas mulheres reunidas em mim. Histeria possui a seguinte estrutura:

Histeria: Uma loucura operística

Primeira parte – A noiva

1. Hora do delírio: a liberdade

Entre os recônditos de sua mente e a realidade, Lúcia se dá conta do fim de seu relacionamento. Isso é tanto devastador quanto libertador.

I. Excerto do texto de Ofélia, com adaptações (*Hamlet*, de Willam Shakespeare)

2. Cena de Loucura de Ofélia (da Ópera *Hamlet*, de Ambroise Thomas – 1868)

II. *À vos jeux, mes amis... Partagez-vous mes fleurs!*

III. *Pâle et blonde*

3. Morte e Vida: Percebendo a imensidão de sua dor, Lúcia percebe a magnitude de estar viva.

4. Grande cena de Lucia (da Ópera *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti – 1835)

IV. *Il dolce suono... Ardon gl'incensi*

V. *Ah, che chiedi?... Spargi d'amaro pianto*

Segunda parte – O divã

1. Sonâmbula: O inconsciente acusa sua dor.

I. *Ah! non credea mirarti (La Sonnambula*, de Vincenzo Bellini – 1831)

2. Esperança: a memória do casamento. Cena de loucura de Elvira (*I Puritani*, de Vincenzo Bellini – 1835)

II. *O rendetemi la speme...*

III. *Qui la voce sua soave...*

IV. *Vien, diletto*

3. Solidão e canto: um caminho para si.

V. *Ombre légère (Dinorah ou Le Pardon de Ploërmel*, de Giacomo Meyerbeer – 1859)

4. Metamorfose: loucura e reencontro.

VI. *Glitter and be gay (Candide*, de Leonard Bernstein – 1956)

As mulheres em mim

Ofélia, a noiva inconsolável de Hamlet, empresta-nos seu texto (que é da autoria de Shakespeare, tradução de Millôr Fernandes e algumas adaptações minhas à tradução), incorporado ao espetáculo, e sua ária de loucura *Partagez-vous mes fleurs... Pâle et blonde*, na versão da ópera de Ambroise Thomas, com libreto de Michel Carré e Jules Barbier. Em ambas as versões, Ofélia perde seu pai e é rejeitada por Hamlet. Em sua desilusão amorosa e tomada de loucura, Ofélia comete suicídio, afogando-se²⁵¹.

A personagem Lucia, da ópera de Donizetti e do libretista Salvatore Cammarano, é especialmente complexa. Ela reúne, em si, a história de três mulheres: Lucia, Lucy e Janet. O libreto de Cammarano foi inspirado no livro de Walter Scott, *A noiva de Lammermoor*, que, por sua vez, foi inspirado na história real de Janet Dalrymple.

Janet Dalrymple viveu na Escócia, no fim do século XVII. Era filha do primeiro Lord Stair e, às escondidas dos pais, ficou noiva de um certo Lord Rutherford. Em 1668, ao descobrir o namoro, que desaprovava, a família obrigou-a a casar-se com David Dunbar of Bardoan. Durante a noite de núpcias, quando o marido tentou possuí-la, Janet o apunhalou e, na manhã seguinte, foi encontrada sentada entre as cinzas da lareira apagada, com as faculdades mentais totalmente alteradas. Morreu algumas semanas depois, sem ter recuperado a razão. David sobreviveu aos ferimentos, e só morreu doze anos depois, de uma prosaica queda de cavalo. Nesse episódio real baseou-se *The Bride of Lammermoor* (1819), um dos romances mais populares de Sir Walter Scott durante o século XIX.²⁵²

Walter Scott ambientou a história de Lucy em outra região da Escócia. As famílias de Lucy e de seu amado Edgar são inimigas, uma vez que o pai de Lucy, mediante chicanas

²⁵¹ COELHO, 1999.

²⁵² COELHO, 2002, p. 178-179.

legais, provoca a ruína do pai de Edgar. Durante a ausência de Edgar, que havia saído em viagem, os pais de Lucy a forçam a se casar com Laird of Bucklaw. Logo após a festa de casamento, ao ouvirem gritos vindos da alcova nupcial, os convidados entram no quarto e encontram Bucklaw estendido na cama, ensanguentado, enquanto Lucy estava transtornada. Ela morre no dia seguinte, tendo terríveis convulsões. Ao regressar, Edgar desafia o irmão de Lucy para um duelo, mas se perde nas areias movediças de Kelpies Flow, a caminho da luta.

A Lucia de Donizetti e Cammarano entra em cena, de repente, em sua camisola branca, coberta do sangue de Arturo Bucklaw, o marido esfaqueado. Ela fantasia que está com seu amado Edgardo e que se unem finalmente em matrimônio. Ela nos empresta sua grande ária de loucura, *Il dolce suono... Spargi d'amaro pianto*.

A personagem Amina sofre de sonambulismo. Nas vésperas de seu casamento, ela foi flagrada no quarto de outro homem e não consegue explicar a seu noivo o que aconteceu. Depois que seu noivo Elvino rompe o noivado, Amina, durante o sono, caminha em profundo sofrimento. Ela leva em suas mãos uma flor murcha que recebera de seu amado, antes do ocorrido. Ainda que a cena de Amina não seja propriamente uma cena histórica, ela empresta à Lúcia o seu delírio sonambúlico, a dimensão do sonho.

Elvira é a personagem central da última ópera de Vincenzo Bellini e do libretista Carlo Pepoli. Baseada numa peça francesa popular, *Têtes Rondes et Cavaliers*, de Jacques-Arsène-François Ancelot e Joseph-Xavier-Boniface Saintine, *I Puritani* conta uma história que se passa em Plymouth e arredores, no final da guerra civil inglesa.

Lord Arthur Talbot (Arturo), membro da facção dos Cavaliers, partidários do Stuart destronado por Oliver Cromwell, vai se casar com Elvira, a filha do puritano Lord Walton (Giorgio) - embora este preferisse uni-la a Sir Richard Forth (Riccardo). Ao saber que a viúva do rei [Carlos I] decapitado (Enrichetta) encontra-se presa na fortaleza comandada por Walton, Arturo ajuda-a a fugir. Convencida de que o noivo a abandonou, pois ama outra mulher, Elvira perde a razão. Mas a recupera quando Arturo, que foi perdoado por Cromwell, volta e casa-se com ela.²⁵³

Em seu momento de delírio, Elvira canta a ária *O rendetemi la speme... Qui la voce... Vien, diletto*, que foi recortada para compor o espetáculo Histeria.

Dinorah deveria se casar com Hoël, mas a casa de seu pai foi destruída por uma enchente. Acreditando-se abandonada, vagueia procurando seu noivo. Na abertura do

²⁵³ Ibidem, p. 293-296.

segundo ato, Dinorah entra no palco sob a luz da lua e, vendo sua sombra, delira ao pensar ser uma amiga, cantando e dançando com ela.

Por fim, Cunegonde foi parar em Paris, depois que seu amado Candide partiu para a guerra. Ela se tornou prostituta e enriqueceu. Porém, diante de tantas joias e festas, a vida luxuriosa lhe pesa na consciência. Ela não sabe se está triste ou feliz com sua situação e perde a razão. O caráter extremamente bipolar da personagem é de grande comicidade.

Há muita semelhança entre as personagens que se reúnem em Lúcia. Todas elas enlouquecem ou deliram na medida do amor e da dor da perda. São essas as mulheres que saíram de suas óperas para se reunir em Histeria, em Lúcia, em mim.

Interpretação

Sempre me encantei pela magia das grandes cenas de loucura em ópera, desde *Lucia di Lammermoor*. Eu sempre achei que havia algo em Lucia que eu compreendesse de uma forma quase misteriosa, empática, intuitiva. Cada vez que assisto uma cena de loucura, sinto-me profundamente tocada, como se conhecesse a personagem intimamente.

Normalmente as cenas de loucura são de alta dramaticidade e de virtuosismo vocal, com muitas mudanças contrastantes de humor, andamento, elementos expressivos, dinâmica e cheios de uma magia artística que a análise musical não seria capaz de explicar. Eu quis, no entanto, não simplesmente reencenar uma ópera conhecida que contivesse nela uma cena de loucura, mas quis que a própria cena de loucura fosse, em si, o espetáculo operístico, em sua totalidade. Assim, a loucura feminina seria a temática central da narrativa. Histeria, portanto, não é a remontagem ou reprodução de uma obra de um compositor, mas uma composição de enredo, performance vocal-cênica e texto. Histeria é criação.

A dinâmica criativa é a dinâmica do caos. E não foi no princípio caótico, no abismo cego e ilimitado, que surgiu Gaia, o princípio feminino da criação? Assim é toda criação: não existe qualquer ordenação visível ou racional. Não há metodologia nem prescrição. É comum que a cena final irrompa no meio da escrita da primeira cena, ou no meio de um ensaio musical, ou no meio de um sonho noturno. Não posso dizer que usei qualquer fórmula para criar, porque não sinto que criei. Parafraseando Nietzsche, que diz “Algo pensa em mim”, eu direi “Algo cria em mim”. O estado criador é, para mim, um mero “estar atenta ao sentir-pensar”, ou seja, estar atenta ao que penetra os meus sentidos. Há coisas que são minhas, há coisas que se tornam minhas. A identificação é sempre um parâmetro básico da interpretação:

a congruência entre a obra e o intérprete-criador; o encontro, o jogo da busca pelo encontro, o limiar entre o encontro e o desencontro; a reação química, a combinação, que vai ganhando densidade, apurando aos poucos, ganhando *corpo*.

Fui ao encontro da personagem com a sede de alguém que passou quarenta dias no deserto. Nós conversamos no silêncio do encontro. Não sei se Lúcia me fez chorar como a uma amiga confidente ou se Lúcia chorava pelos meus olhos, ao contar sua história de vida. Não sei, ainda, se Lúcia usou meu corpo e a minha voz para nascer, ou se Lúcia é um reflexo de minha própria vida. Não sei se Lúcia sou eu – se ela é mais eu do que eu mesma – ou se Lúcia se fez em mim. Muitas coisas eu não sei. Mas Lúcia e eu nos encontramos e confidenciamos uma à outra as nossas histórias de vida e, de algum modo, elas se amalgamaram. Sentimos dor, rimos, nos emocionamos e choramos como melhores amigas. Eu precisava entender cada palavra que Lúcia me dizia e para entendê-la eu precisava criar sentido. E isto, e somente isto, é interpretar. Interpretar é a arte do encontro. E o nosso encontro reverberava em meu corpo-alma, em meu sentir-pensar, emanando uma fonte viva de sentidos. Interpretar Lúcia é, de fato, estar em contato, em conexão com a obra e testemunhar o nascimento. O nascimento, aliás, é sempre resultado de um encontro amoroso. Amei Lúcia, porque me enraizo nela ontologicamente: ela me permite cantar, atuar, criar, ser.

Como Dante e Virgílio, nós caminhamos em dupla. Não sei, no entanto, quem era o poeta guia. Não sei também se posso considerar que fomos guiadas ou se caminhamos pelo acaso, pela intuição. Descobri que Florbela também já havia encontrado Lúcia e que escreveu sobre ela um poema:

A Noite passa, noivando,
Caem ondas de luar.
Lá passa a doida cantando
Num suspiro doce e brando
Que mais parece chorar!

Dizem que foi pela morte
D'alguém que muito lhe quis,
Que endoideceu. Triste sorte!
Que dor tão triste e tão forte!
Como um doido é infeliz!

Desde que ela endoideceu,
(Que triste vida, que mágoa!)
Pobrezinha, olhando o céu,
Chama o noivo que morreu,
Com os olhos rasos d'água!

E a noite passa, noivando.
Passa noivando o luar:

“Num suspiro doce e brando,
 Pobre doida vai cantando
 Que esse teu canto, é chorar!”²⁵⁴

Pensei e senti muitas coisas para entender Lúcia. Estive atenta ao meu corpo para perceber as sensações que Lúcia me relatava nos textos falados e cantados, estudei e ensaiei muitas vezes as cenas, textos e música. Mas não parecia de forma alguma que eu estava estudando um objeto. Isto não foi jamais um procedimento técnico, mecânico. Ainda que Lúcia exigisse de mim a técnica da voz, isto era muito mais por uma necessidade poética.

[...] a voz não pode alcançar seu mais completo desenvolvimento quando utilizada mecanicamente. Siegfried não forja sua espada e ao mesmo tempo pensa em seu diafragma ou palato mole. Lucia não pode estar atenta aos movimentos de suas cartilagens aritenoideas enquanto despeja seus trinados e coloraturas de sua cena de loucura.²⁵⁵

Toda preocupação técnica estava à serviço do nascimento de Lúcia, de uma instauração poética, de dar-lhe a voz e o corpo adequados para vir a ser. Estar sempre em contato com Lúcia era o termômetro de minha performance: se eu me desligava dela, estava em erro e a voz não dizia, não comunicava. Eu precisava estar com ela, ouvi-la cantar por minha voz. E, assim, eu não pensava em técnica, pois não era preciso. A técnica, em seu sentido mecânico, não foi para mim o foco da interpretação. Meu foco era ouvir Lúcia, estar com ela.

Mas isto era muito mais um mergulho em mim, em minha solidão, do que um olhar para fora. Lúcia já morava em mim, já habitava em mim. Habitava em mim o extraordinário, só era preciso desvelá-lo. Eu tirei os véus de mim mesma pouco a pouco para descobrir Lúcia, para encontrar Lúcia, para me encontrar. Tirar seu véu de noiva era trazê-la para a vida e trazê-la à vida era renascer. Lúcia é minha filha e mãe. Nasceu de mim e me deu à luz, chamou-me à realização de mim, de uma porção mais essencial de mim do que a que eu conhecia. Histeria era o útero que me dava vida. Histeria é a poesia da minha vida. E por ser poesia e útero, Histeria é uma morada para o meu ser; é abrigo.

E sendo útero e abrigo de mim, Histeria é o palco do meu vir-a-ser, é a minha loucura. É uma dimensão de espaço-tempo que me chama para ser quem sou, na singularidade e no absurdo. Se no teatro grego os atores vestiam suas máscaras para interpretar, em Histeria eu

²⁵⁴ *A Doida*. ESPANCA, 2015, p. 201.

²⁵⁵ TAYLOR, 1922, p. 5-6, tradução minha.

tive que tirar as minhas. Histeria é um grande nu – todos nascem nus, afinal. Mas ele me expõe num nível doloroso, é parto doloroso de mim, feito em mim. Se na vida cotidiana neguei a minha própria loucura, Histeria a escancarou para mim e para o mundo. Mas a loucura, no espetáculo, ao contrário do estranhamento e da condenação, causa muito mais uma identificação e acolhimento. A arte abraça a loucura; é espaço consagrado para a loucura de ser quem se é, do rompimento dos padrões e das definições, da criação e da recriação do eu e do mundo, de ser e sentido.

Loucura feminina

Mas por que criar um espetáculo? Por que dar vida a Lúcia? A verdade é que Lúcia era já, há muito tempo, uma necessidade de minha alma. Sinto inteiramente que a qualquer tempo eu poderia ser a mulher que colapsa em cima do palco. Lúcia é meu codinome, não mais tão secreto. Com a vida de Lúcia eu pude encontrar um vir-a-ser de mim mesma, uma vida minha. Lúcia é uma necessidade. E ela é uma necessidade porque, primeiramente, sou mulher.

De essência poética, a alma feminina anseia pelo movimento criativo. Em minha essência feminina, há um vazio que anseia irromper criação. É um útero? *Hystera*? Um vazio que evoca a *phýsis*, que anseia pela vida, pela criação de sentido. Seria natural na mulher o anseio para gerar vida, para procriar, tal qual Schopenhauer²⁵⁶ sugeriu? Certamente, gerar bebês não é um anseio de todas as mulheres; mas criar... Esta é verdadeiramente uma necessidade.

Vida, existência, revela-se como essencial ou constitutiva falta, carência, isto é, “algo” que não é, mas que é tão-só precisar vir a ser um determinado poder-ser, a saber, o próprio viver, o próprio existir. A vida, o homem, não é coisa nenhuma, nenhum algo,

²⁵⁶ Schopenhauer coloca o desejo sexual como “cerne da vontade de viver [ou vontade de vida], e conseqüentemente a concentração de toda vontade... De fato, pode-se dizer que o homem é impulso sexual concreto, pois sua origem é um ato de copulação e o desejo de seus desejos é um ato de copulação”. (*apud* MAY, 2012, p. 233). Quanto às mulheres, em algum tempo, Schopenhauer teria sugerido que as mulheres pensam com os ovários, que vivem conforme a sua necessidade reprodutiva. É fato que na presente discussão, pode-se entender que a energia reprodutiva ou erótica não está no âmbito da reprodução biológica propriamente dita. Ela pode estar manifesta no ato criativo e poético do pensamento e da arte.

mas tão-somente o aberto à necessidade de fazer ou preencher um modo de ser – um oco, um buraco...²⁵⁷

O ser humano é um buraco, um oco, uma caverna. E na caverna de Maia nasce Hermes. Nasce interpretação. O meu ato hermenêutico é cantar. Lembremos novamente a compreensão de Bachelard:

Consideremos apenas um lance de luz: é *Anima* que sonha e canta. Sonhar e cantar, tal é o trabalho da sua solidão. O devaneio – e não o sonho noturno – é a livre expressão de qualquer *anima*. Sem dúvida, é com os devaneios da *anima* que o poeta consegue dar a suas ideias de *animus* a estrutura de um canto, a força de um canto.²⁵⁸

Na minha existência feminina, Lúcia chama para mim muito de minha própria trajetória como mulher, mãe que sou e esposa que fui. Os conflitos existenciais femininos, as lições socioculturais absorvidas, como a espera pelo príncipe encantado, e as decepções amorosas tão tipicamente associadas ao universo feminino. Lúcia é uma personagem que evoca muitas outras mulheres. Evoca as mulheres apaixonadas, evoca Medeia e Lucia, a protagonista da obra de Donizetti (*Lucia di Lammermoor*), e evoca também a memória de Aurelina Lúcia Dumont (minha falecida tia), uma mulher portadora da Síndrome de Turner, esquizofrênica, incompreendida, apaixonada, que jamais se casou e jamais foi mãe em realidade, embora o amor de Jean tenha sido a maior fantasia (ou realidade?) de sua vida. Com isso, quero dizer que conheço Lúcia por dentro e por fora: ela é, para mim, uma figura emanadora de feminilidade. É claro que toda representação do feminino é questionável e só pode ser dada a partir do feminino. É por isso que eu meço Lúcia a partir de mim mesma, a partir da minha vivência do feminino – e não poderia ser diferente.

Pode parecer absurdo que eu meça o poder feminino de Lúcia a partir de seu diagnóstico de loucura, e pode parecer mais absurdo ainda que eu compreenda a minha própria dimensão feminina a partir desta mesma loucura. Isso não seria acatar toda a carga histórico-cultural negativa que o feminino carrega? Isso seria verdadeiro se, em primeiro lugar, mantivéssemos a mesma compreensão de loucura que a história impôs sobre as mulheres²⁵⁹. Entretanto, discuti no segundo capítulo que a loucura deve estar não somente livre de carga pejorativa, quanto é altamente desejável para a vida e para a arte. Desejável

²⁵⁷ FOGEL, 2001, p. 18.

²⁵⁸ BACHELARD, 1996, p. 63.

²⁵⁹ Mulheres tais que foram medidas conforme a relação de alteridade perante o masculino, como nos explica Beauvoir (2016).

porque a loucura é a plenitude de si. Demonstrei também que a loucura é tipicamente feminina, porque, na medida em que não foi a interlocutora do discurso sobre o feminino ao longo da história, a mulher é, por si, a figura transgressora do padrão.

A loucura de Lúcia é a lucidez incompreendida, o preço alto da liberdade de ser quem se é. Lúcia, a personagem, é uma mulher que se casou de branco e que guarda em seu coração um misto de amor e rancor, o prazer e a dor de existir. Mulher misteriosa, não se sabe muito sobre Lúcia, porque sabê-la é negar a sua loucura. Toda loucura é um oceano desconhecido. No entanto, como Lúcia sou eu a cada vez que me ponho a interpretar, eu a conheço e desconheço a cada momento, pois ela me surpreende com a espontaneidade que irrompe no meu corpo quando ela está sob minha pele.

Lúcia traz consigo diversos clichês históricos do feminino: o diagnóstico da histeria, o conflito erótico causado pelo rompimento, as expectativas matrimoniais, a instabilidade emocional, a sexualidade reprimida. No entanto, esses mesmos clichês ganham novos sentidos. A percepção feminina de mundo, que outrora foi entendida como uma triste limitação da natureza, passa a ser recuperada a partir da própria perspectiva feminina. Com isso, é claro, não se pretende generalizar ou resumir as vozes das mulheres em uma só perspectiva; pelo contrário: ela é valorizada na medida em que é singularizadora, autêntica e própria, na medida que ela é um discurso real de uma mulher – e não enquanto idealização do feminino.

No decorrer dos espetáculos, Lúcia se vê obrigada a destruir todos os seus ideais de casamento e refazer toda a sua visão de feminino e masculino²⁶⁰. Ela revive memórias do seu amor, delira com a sua presença e, num misto de esperança e des-espérance, encontra em si mesma um caminho de destruição e refazimento de sua vida. O primeiro espetáculo conta justamente essa ruptura inicial e profundamente dolorosa. O amor que nela mora anseia dolorosamente pela presença do amado. E sua dor amorosa e feminina reverbera em seu útero. Numa recuperação simbólica de sua feminilidade e essência, Lúcia sente as dores do parto. Ela diz:

A minha dor é parto,
Útero cheio de vida.
Por excesso de vida, morro:

²⁶⁰ Eu precisei também fazer este mesmo processo junto à minha terapeuta, uma vez que isso me provocava muitas memórias e dores da minha própria vida.

Nascimento homicida.²⁶¹

Em seu útero ela redescobre também a sua necessidade criativa, a sua sexualidade. Pesquisei imagens e filmes de mulheres em ataques histéricos para encontrar cenicamente a medida do corpo histérico de Lúcia. As poses histéricas expressavam a dor de seu útero, que embora Hipócrates pensasse que fosse um útero vazio, estava no auge de sua potencialidade criativa, transbordando vida. Lúcia era uma mulher que, apesar de vestir-se como noiva, era, ao contrário, uma mulher que conhecia profundamente o casamento. Seu casamento, entretanto, era muito mais uma repressão de sua feminilidade do que seu espaço de manifestação. Seu útero grita pela necessidade de criar, de dar à luz.

²⁶¹ Fragmento do texto do espetáculo *Histeria: uma loucura operística*, parte I. Todos os fragmentos de textos do espetáculo podem ser encontrados em Anexo VIII.

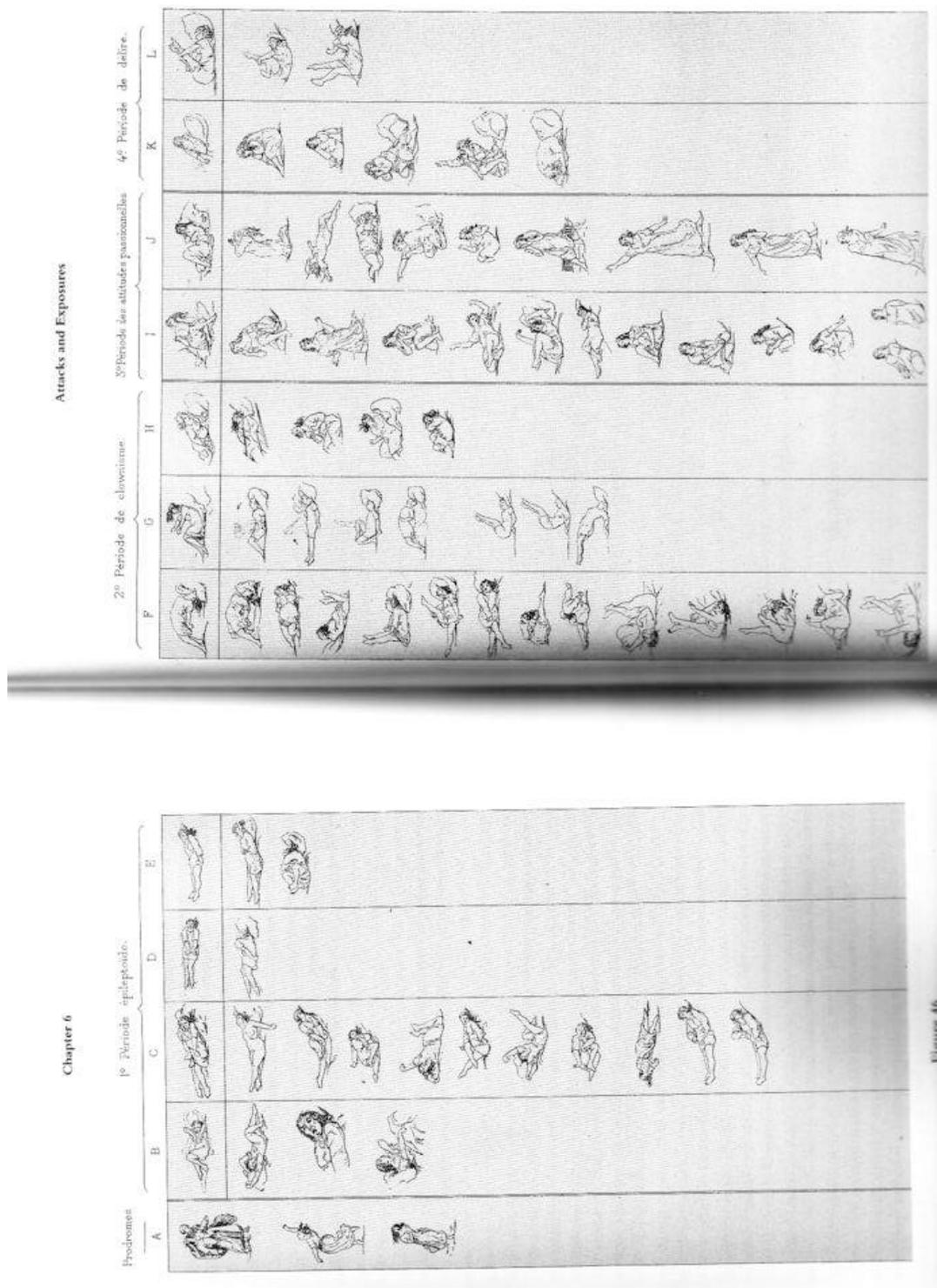


Figura 2: Charcot – Estudo sobre as fases da histeria²⁶².

²⁶² In: https://suddenly-hysteria.wikispaces.com/file/view/Didi-Huberman_phases_hysteria.jpg/249172049/960x696/Didi-Huberman_phases_hysteria.jpg. Acesso em 30 de maio de 2016.

No segundo espetáculo, Lúcia também revive as memórias de seu casamento, mas o faz de forma diferente. Enquanto no primeiro espetáculo, as lembranças do casamento são um devaneio de um amor poético, no segundo espetáculo, suas memórias ganham um tom de ironia. Na cena *Qui la voce... Vien, diletto*, Lúcia cria um paradoxo entre a cena e a música. Enquanto canta todas as belezas do amor poético, ela revive, em cena, as tarefas domésticas enquanto símbolos do seu casamento. Isto é, sua memória do casamento não está somente na dimensão dos anseios românticos, mas na recordação de um passado onde a expressão simbólica do casamento não é o amor, mas o estabelecimento de papéis sociais, onde as tarefas domésticas são atribuições femininas.

Este paradoxo na memória ganha ainda outra conotação: arrumar e limpar a casa, para Lúcia, é não só se deparar com os aspectos opressores do feminino, mas também uma metáfora da auto-organização e do auto-cuidado. O que ocorre dentro de Lúcia é também o que acontece nos limites da cena. Ao fim da ária, Lúcia abre a gaiola na qual estava ela mesma aprisionada. Este ato cênico marca a sua libertação na loucura.

No fim do segundo ato, ela redescobre a sua sexualidade e a sensualidade feminina, quando se descobre louca. Ela diz:

Conheci 20 homens, mas apenas um homem me conheceu. Mas ainda assim, não sou a mesma a cada vez que eu expiro, a cada vez que eu canto. Eu canto porque o instante existe e a minha vida está completa. Não sou alegre nem sou triste: sou poeta. Doutor, acho que estou louca.

Além disso, a ária que se segue possui uma marcação cênica de reconstrução de si. Lúcia volta a se arrumar, colocando joias, sapato e batom. Isto é um rito de emancipação. O ato de passar um batom é um ritual simbólico feminino de superação, de amor-próprio. Quase todas as mulheres sabem disso. Elas guardam um batom na bolsa para os momentos de refazimento, para os momentos de esconder o choro; um batom para oferecer a uma amiga triste, para recompor a feminilidade e oferecer alento. Passar batom é um cuidado para si, para ver beleza em si. Voltar a se arrumar depois de uma grande perda amorosa ou uma grande depressão é o sinal da recuperação. É sinal de vida, depois da morte.

Lúcia canta a ária de Cunegonde, da história de Candide. Cunegonde é a mulher abandonada que se encontra num misto de culpa e felicidade por ter se tornado prostituta. Ela possui bens materiais, mas não possui honra. Sua sexualidade lhe pertence e ela não está sob tutela da sociedade. Lúcia não é uma prostituta como Cunegonde, mas é fato conhecido que a emancipação sexual feminina é quase sempre interpretado como a falta de pudor e honra. Lilith já o sabia, desde o mito sumério. A deusa reivindicou ao seu marido Adão que ela

pudesse ficar por cima dele durante o sexo, para que pudesse sentir os prazeres do ato sexual. Ela não cedeu aos caprichos sexuais do marido e essa foi a razão de sua condenação. Por mais que Cunegunde seja, na ópera-musical de Bernstein, uma figura contraditória, dividida na sua bipolaridade entre a liberdade sexual e a necessidade de aprovação social, ela é inevitavelmente uma figura feminina à beira da emancipação. É este símbolo que emerge em Lúcia no fim de sua trajetória, e creio que, depois de experimentar as dúvidas e as ambiguidades entre a libertação do padrão e o estranhamento, o final de sua ária é uma verdadeira vitória feminina. Acredito que a última sessão regada a risos, para Lúcia, é o encontro verdadeiro da sua emancipação sexual e feminina.

Esta emancipação sexual é um grande símbolo de redescoberta de seu poder pessoal, de sua essencialidade feminina. Em segundo lugar, descobrir-se louca e acolher a sua loucura, ao final de todo o processo é a conclusão de todo o processo de libertação.

Acriançamento

No entanto, ao mesmo tempo que traça sua emancipação, Lúcia evoca o universo infantil. Ela relembra seus medos de infância, brinca com sua boneca, senta em posição fetal, canta canções de ninar para si mesma e demonstra ingenuidade em vários momentos. Isto acontece por três motivos.

Em primeiro lugar, o universo infantil é um espaço livre de criação. A Loucura, em seu Elogio, pergunta e responde: “O delírio e a loucura não serão, talvez, próprios das crianças?”²⁶³; “É a natureza, que, procedendo com sabedoria, deu às crianças um certo ar de loucura”²⁶⁴. O acriançamento é nada mais do que o universo autêntico da loucura. Em segundo lugar, se a loucura é este estar-em-si e este exercício de ser, ela apresenta memória. A memória se inscreve enquanto reunião de dimensões temporais: ela é lembrança, intuição, anseio, sentido. Parece natural que a loucura permita evocar recordações da infância, transportar-se no tempo, reviver, imaginar e fantasiar com a mesma nitidez de realidade. A memória do louco é realização do real.

²⁶³ ROTTERDAM, 2015, p. 64.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 63.

Isto também pode lembrar certos padrões freudianos do tratamento da histeria. A teoria freudiana, em si, consiste em buscar as causas da histeria num processo de resgate da memória e de retorno à infância. Certamente o espetáculo apresenta alguma referência à psicanálise, mas isto acontece mais no âmbito da sugestão histórica da histeria, enquanto patologia, do que da concepção artística do espetáculo. O segundo ato, por exemplo, intitulado “O divã”, apresenta um cenário clássico de tratamento psicanalítico e, no entanto, nega a presença do psicanalista ao manter no palco uma cadeira vazia, até antes da ária final.

A memória, por sua vez, também se inscreve por meio do som e por meio da voz. O cantor-poeta na Grécia Antiga, por exemplo, emprestava seu canto como forma a instauração das memórias de seu povo. A música traz consigo o memorável. Ela é capaz de transitar nas dimensões do tempo, trazendo o passado numa reconfiguração para o presente. A lembrança do passado inscrita pela voz estão claras em versos como:

*Il dolce suono mi colpì di sua voce!
Ah, quella voce m'è qui nel cor discesa!*²⁶⁵

Ou ainda:

*Qui la voce sua soave
mi chiamava...e poi sparì.*²⁶⁶

Além disso, a lembrança de uma melodia, como ocorre no início do primeiro ato, ao entoar em murmúrio um trecho do ciclo de canções de Ofélia, de Brahms²⁶⁷, evoca a memória infantil e, portanto, evoca o acriançamento. Em diversos momentos, Lúcia apresenta um comportamento tipicamente infantil. Ela é emocionalmente instável e reage intensamente ao menor estímulo e age com extrema ingenuidade. Ela se esconde sob a cama e em muitos momentos parece estar brincando de faz de conta, num excesso de fantasia. Lúcia também conta histórias da sua infância. Ela diz:

²⁶⁵ O doce som de tua voz me golpeia!

Ah, aquela voz esta gravada em meu coração! (“*Il dolce suono...*”, da ópera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti e Cammarano. Tradução minha).

²⁶⁶ Aqui a voz dele, suave,

Chamava-me... e depois desapareceu. (“*Qui la voce sua soave...*”, da ópera *I Puritani*, de Bellini e Pepoli. Tradução minha).

²⁶⁷ O primeiro ato faz uma referência muito curta à uma melodia do ciclo de Brahms, *Ophelia Lieders*, durante o texto de Ofélia, recortado da peça trágica de Shakespeare.

Quando eu era pequena, eu era uma criança diferente. Todos me diziam: “Você é muito madura para a sua idade!”... E eu só me perguntava: “Por que eu não posso ser igual a todo mundo? Por que eu não tenho amigos?”.

Toda vez que tocava o sinal do recreio eu me escondia num canto e chorava... Depois de quinze minutos, eu catava os meu cacos e voltava pra sala de aula. No fim do dia, eu juntava minhas coisas, andava até em casa, ligava o som, pegava uma escova de cabelo, cantava e dançava... Pra exorcizar meu medo.

As memórias de Lúcia se confundem com as minhas. A boneca utilizada em cena no segundo ato foi a primeira boneca que ganhei na infância, com um ano de vida, e a batizei Tetéia. De toda a minha infância, é o único brinquedo sobrevivente. Houve um incêndio em meu quarto durante a minha adolescência. Perdi vários brinquedos e a boneca sofreu alguns danos. Tetéia também evoca a minha própria infância, materializada na história de Lúcia.

Em terceiro lugar, o acriançamento próprio da loucura pode ser entendido como um refazimento. Acriançar-se é despir-se de convicções, inibições, certezas da vida adulta. É desfazer-se do pronto e acabado, é lançar-se no mundo do descobrimento sempre como a primeira vez. Isto é sempre permitido nas crianças e visto com uma graciosidade angelical, mas é condenável e reprovável à medida que ela cresce. O alcance da vida adulta é um verdadeiro adestramento. A loucura, no entanto, reivindica o acriançamento e o lugar do ridículo. Urge a necessidade de se desfazer do velho, para fazer-se a si mesmo. A loucura enquanto o ser humano em obra-de-si, auto-fabricação, permite o retorno à infância, ao útero.

A poética da interpretação é um parto. Um parto mútuo de intérprete e obra. Sou ao mesmo tempo mãe e filha, num processo recíproco de construção. O parto criativo é sempre um misto de emancipação e acriançamento. É libertação e acolhimento, rompimento e amorosidade. Sou chamada à essência de mim, enquanto mulher, no exercício de gestar, gerar, parir e amar; sou chamada a abrigar em meu corpo a ação da *phýsis*, sou chamada a ser Gaia, Maia. Sou chamada a transgredir, sou chamada a ser Lilith, Eva. Sou chamada a cantar, pelas musas, que cantam em mim. Eis o meu destino enquanto cantora intérprete: sou a reunião de mulheres em mim, sou potência feminina, potência criadora, poética. Sou metamorfose. Lúcia dirá: “não sou a mesma a cada vez que eu expiro, a cada vez que eu canto. Eu canto porque o instante existe e a minha vida está completa”.

Amor

O nome “Lúcia” significa “aquela que possui iluminação”, e, portanto, o seu nome evoca lucidez, mas não há nisso qualquer contradição. Ver a própria loucura é a maior lucidez

possível sobre si mesma. Descobrir-se louca é descobrir-se livre para ser quem se é. É *amor fati*. É abraçar a vida que emana em si poeticamente.

O amor é realmente uma das maiores loucuras femininas. Muitos diriam que Lúcia é a típica mulher cega de amor. Mas, para Lúcia, o florescimento tipicamente feminino do amor é, ao contrário, a ascensão de sua capacidade de ver verdadeiramente e através de seus próprios olhos e sentir com seus próprios sentidos. E aqui digo “ver verdadeiramente” porque todo des-encobrimento acontece na medida da abertura dos sentidos. Vivenciar a verdade implica, primeiramente, em estar vivo; enquanto estar vivo implica em estar pleno de sentidos. A vida do ser humano é do tamanho de seu afeto. O ser humano anestesiado, maquinal, se é que ele pode existir, não goza de sua humanidade. Em segundo lugar, o termo “verdade” se refere à des-ocultação, des-encobrimento, manifestação das próprias coisas. Sendo assim, a verdade medida pelos sentidos é o próprio des-cobrimento da vida, é seu florescimento. O amor de Lúcia, tal qual, é exatamente o florescimento de sua própria vida, de sua existência.

Histeria é um florescimento amoroso porque permite o nascimento – de Lúcia em mim e de mim em Lúcia. Além disso, ele é a narrativa amorosa de duas mulheres. Ele também traz em si o meu amor pelo canto e pela ópera. Mas todas essas manifestações de amor que encontram morada no espetáculo não me pertencem. Como florescimento amoroso, Histeria é um acontecimento natural, é realização da *phýsis*. Irrompe em mim, em meu corpo, o impulso criador. Meu corpo é terra fértil, minha voz imita o divino: a natureza cria em mim²⁶⁸. Sinto uma suspensão de todo tempo e espaço, num mergulho profundo e vertical em minha vida: eis uma das experiências mais reais que pude experimentar de imortalidade, eternidade e divindade em mim. Experimentei numa intensidade mística a minha própria vida, uma plenitude de ser. E tal experiência lançou luz sobre mim. Mas estando sob a luz divina da loucura, estive só.

²⁶⁸ “Também a *phýsis*, o surgir e elevar-se por si mesmo, é uma pro-dução, é *poiésis*. A *phýsis* é até a máxima *poiésis*. Pois o vigente (*physei*) tem em si mesmo (*hèn eautó*) o eclodir da produção” (HEIDEGGER, 2008, p. 16).

Solidão

O momento criador é um momento solitário. Assim o é também o nascimento. Ambos são sempre um rompimento. A loucura em si já é um ensozinhamento profundo decorrente da descoberta de si mesmo. Ser e sentir é sempre solitário: só se pode ser e sentir sozinho, com os próprios sentidos e da sua própria maneira. É inevitável descobrir-se só ao descobrir a si mesmo. O processo de descobrimento de si passa sempre pelo casulo, pelo mergulho em si. Só fui capaz de criar grandes coisas quando estava sozinha em casa, no silêncio mais barulhento dos meus diálogos internos.

No espetáculo, contei sobre a minha solidão através de Lúcia. Em primeiro lugar, todos os dois espetáculos são espetáculos solo: Lúcia está sempre sozinha no palco. Além disso, o primeiro espetáculo se inicia com uma caminhada de Lúcia num longo silêncio. O silêncio é o grito mais ensurdecedor da solidão. Ao caminhar estranhamente entre a plateia no silêncio, creio que consigo compreender Cage²⁶⁹. Sinto a plateia ansiosa, esperando o texto, a música ou qualquer coisa, num barulho tácito. Mas Lúcia se senta fora da luz do palco e permanece calada. Ela róí várias de suas unhas, nervosamente. Seu silêncio grita ainda mais. E o ato de roer as unhas é símbolo da dor arranhando sua alma, chamando Lúcia aos sentidos, chamando Lúcia para cair em si, entrar em si. Entendo que estar louco não é estar fora de si, mas, sim, estar profundamente em si. Os momentos de loucura em cena são, em mim, a maior lucidez conhecida.

No segundo ato, Lúcia percebe uma imensa solidão e a proclama por meio do fragmento de um ciclo de poemas de Fernanda de Castro:

Tão só!
Cada vez são mais longos os caminhos
que me levam à gente.
(E os pensamentos fechados em gaiolas,
as ideias em jaulas.)

Ah, não fujam de mim!
Não mordo, não arranho.
Direi:
— “Pois não! Ora essa! Tem razão”.

Entanto, na gaiola,
cantarão em silêncio
os sonhos, as ideias,
como pássaros mudos.

²⁶⁹ Aqui, refiro-me à peça 4:33, de John Cage.

Solidão.
 A multidão em volta
 e o pensamento à solta
 como alado corcel.
 E as ideias dispersas, em tropel,
 como folhas ao vento
 pétalas do Pensamento.

Solidão.
 A angústia da Cidade,
 a impossível procura da Unidade,
 o clamor
 do silêncio interior,
 mais pungente, estridente,
 que os bárbaros ruídos
 que ferem, dilaceram
 os nervos e os sentidos²⁷⁰.

A solidão de Lúcia fere, suplica por uma presença: “Ah, não fujam de mim!”. A solidão lhe inspira medo: o medo de confrontar-se consigo mesma, com a própria existência. E assim Lúcia conta seus medos de infância. Ela diz:

O meu maior medo? É me sentir invisível no meio de uma multidão, sabe? Quando eu era pequena, eu era uma criança diferente. Todos me diziam: “Você é muito madura para a sua idade!”... E eu só me perguntava: “Por que eu não posso ser igual a todo mundo? Por que eu não tenho amigos?”.
 Toda vez que tocava o sinal do recreio eu me escondia num canto e chorava... Depois de quinze minutos, eu catava os meu cacos e voltava pra sala de aula. No fim do dia, eu juntava minhas coisas, andava até em casa, ligava o som, pegava uma escova de cabelo, cantava e dançava... Pra exorcizar meu medo.

E então ela canta à sombra da lua, a quem pensa ou deseja intimamente que lhe seja uma companhia, que não a deixe só.

*Ombre légère , que suis mes pas,
 ne t'en va pas, non!
 Fée ou chimère, qui m'est si chère,
 ne t'en va pas, non!
 Courons ensemble,
 j'ai peur, je tremble
 quand tu t'en vas loin de moi!
 Ah! Ne t'en va pas!²⁷¹*

²⁷⁰ Poemas II e III do ciclo “Três poemas da solidão” (CASTRO, 2016).

²⁷¹ Sombra suave que acompanha meus passos, não se vá, não!
 Fada ou quimera, que me é querida,
 não se vá, não!

Mas a solidão de ser é inevitável. Ela exige de nós um olhar para dentro, um ouvir a si, uma atenção aos sentidos. A solidão não nos permite distrair ou disfarçar quem somos. Ela incomoda, porque revela, desvela. E nesse desvelar, Lúcia canta, ritualisticamente. No canto, ela descobre o contraste de incômodo e prazer na liberdade do devir. Eleva-se no canto, na sacralidade da voz, na sua capacidade criadora de mundo e ser.

No segundo ato, uma cama e a cadeira de um terapeuta estão em cena. A cadeira, no entanto, está sempre vazia. Embora converse com o terapeuta, Lúcia está sempre, sozinha. Ela está delirando? Desde o primeiro ato, Lúcia vê pessoas, conversa e interage com elas. O segundo ato, no entanto, narra seu processo terapêutico solitário. Ela mesma é a terapeuta de si mesma. Ela mesma dá voz e vazão aos seus sentimentos, frustrações, dores, loucura. Esse é o seu caminho de reencontro. Ela mergulha em si mesma, em sua loucura. Solidão.

Mas Lúcia está verdadeiramente só? Eu disse há pouco que somos Dante e Virgílio, que somos amigas, cúmplices. Eu e Lúcia somos terapeuta e paciente, sem sabermos quem é quem. Somos cúmplices em nossa histeria. Somos duas, mas somos uma. Isto é loucura!

A loucura é sagrada²⁷². Lúcia simboliza a sua sacralidade no figurino. Enquanto no primeiro ato seu figurino é um vestido branco de noiva, no segundo é uma camisola branca de sanatório. Mas Lúcia não é uma mulher recém-casada e tampouco uma paciente de sanatório. Ela é só mais uma mulher vivendo as agonias de um amor desfeito. Seu figurino é um símbolo quase ridículo, absurdo, da sacralidade do ordinário. Ele ridiculariza o lugar social feminino que oscila entre o matrimônio e o manicômio. Ele reivindica sua revisão, sua resignificação, sua transformação de sentido. Ele reivindica, no ridículo e no absurdo, o extra-ordinário. Não existe ordinário na ópera, nem na loucura. Seu figurino é um branco simbólico contraditório. Não representa a pureza da falta do pecado ou da virgindade, mas a pureza da originalidade do ser, da sacralidade do devir. Da sacralidade do profano.

Corramos juntas,
tenho medo, eu estremeço
quando você vai para longe de mim!
Ah! Não se vá! (*Ombre légère*, da ópera *Dinorah*, de Giacomo Meyerbeer, Jules Barbier e Michel Carré, tradução minha).

²⁷² O doido é sagrado, conforme o poema “O doido” de Drummond de Andrade (2015, p. 580).

Via sacrificial

E ainda que o desabrochar da existência seja um testemunho do sagrado, ele é, ao mesmo tempo, sacrifício. O broto da semente é o romper doloroso dela própria. A libertação da borboleta é o abandono do casulo. No entanto, esse rompimento sacrificial é o vir-a-ser das coisas mesmas em sua plenitude, num movimento metamórfico incessante. As coisas são a metamorfose delas mesmas. Heráclito dirá “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio”²⁷³.

Vir-a-ser ou dar à luz é sempre um misto de prazer e dor. Em primeiro lugar, estar só é, muitas vezes doloroso; em segundo lugar, o nu é doloroso. Mostrar-se é desconfortável. Conteí junto com Lúcia fatos de minha própria vida, de minha trajetória feminina de expectativas e dores, refazimento de curativos, redescobrimto e redenção. No primeiro ato, ao sentir sua alma a ser arranhada, Lúcia rói as unhas. Isto é uma referência ao poema de Behr.

Minha poesia
E minha vida
São unha
E carne

[...]

O dente prende
Um pedaço
E puxa

Puxa vida

Ansioso demais
Para roer as unhas

[...]

Passe nas unhas
O amargo da vida

E nunca mais

[...]

Pra que
Servem as unhas?

Quem pergunta

²⁷³ HERÁCLITO. In: *Os pensadores originários*, 1991, p. 83.

Não sabe
O que é
Arranhar
A própria alma

[...]

Unhas postiças
Vidas falsas

Unhas roídas
Fraturas expostas

É como roer
A casca
Da própria casca

É se cortar
Por dentro

A machadadas

[...]

Começo pelas unhas
O processo de
Autoextermínio
(não gosto da
Palavra suicídio)

[...]

só as pessoas sãs
Praticam
A onicofagia²⁷⁴

Lúcia manifesta sua dor interior em atos corporais. Em primeiro lugar, o início de toda a sua crise histérica no primeiro ato é a onicofagia. Além disso, ela se fere com a adaga, num impulso de morte. Talvez ferir-se corporalmente seja um modo de unificar alma e corpo, correspondê-los. Ou talvez seu impulso de morte seja um modo de equilibrar um excesso de vida. Jung nos diz:

Nós precisamos do frio da morte para que vejamos claramente. A vida quer viver e morrer, começar e terminar. Tu não és forçado a viver eternamente, mas também podes morrer, pois para ambas as coisas há uma vontade em ti. Vida e morte devem manter em tua existência o equilíbrio. As pessoas de hoje precisam de um grande pedaço de morte, pois coisa incorreta demais vive nelas, e coisas corretas demais morrem nelas. Correto é o que mantém o equilíbrio, incorreto é o que destrói o equilíbrio. Mas atingido o equilíbrio, então é incorreto o que mantém o equilíbrio e correto o que o destrói. Equilíbrio é vida e morte ao mesmo tempo. Da perfeição da vida faz parte o equilíbrio com a morte. Quando aceito a morte, reverdece

²⁷⁴ BEHR, 2015, p. 5-80

minha árvore, pois a morte intensifica a vida. Se eu me concentro na morte global, meus botões se abrem. Quanto nossa vida precisa da morte!

[...]

Quando aceitas a morte em ti, isto é como uma noite de amadurecimento e um pressentimento medroso, mas é uma noite de amadurecimento numa vinha, carregada de uvas doces. Em breve te alegrarás com a tua riqueza. A morte amadurece. Precisamos da morte para poder colher frutos. Sem a morte, a vida não tem sentido, pois o prolongamento anula de novo a si mesmo e nega seu próprio sentido. Para ser e gozar de teu ser, precisas da morte, e a limitação faz com que possas realizar teu ser.²⁷⁵

O anseio pela morte é, ao mesmo tempo, anseio pelo renascimento. A destruição é o estágio inicial da criação. É preciso destruir para criar, assim como é necessário criar para destruir. A morte, aqui, não é anestesia, não é antônimo de vida; ela é parte constituinte e essencial da própria vida, num processo de equilíbrio. No equilíbrio de vida e morte, equilibra-se também as essencialidades feminina e masculina. O princípio unificador e amoroso ganha sentido em meio à desunião e o princípio da diferenciação só pode ter sentido em meio ao uno. A feminilidade de Lúcia se revela no princípio masculino: o seu mais alto grau de amorosidade culmina no impulso destrutivo, no impulso de morte.

Quantas morrem saudosas duma imagem
Adorada que amaram doidamente!
Quantas e quantas almas endoidecem
Enquanto a boca ri alegremente!²⁷⁶

Além disso, a morte e a destruição são o símbolo sacrificial. Para Lúcia, o amor percorre a via sacrificial. Ele ganha sentido enquanto o enraizamento ontológico se estabelece dolorosamente numa morte do velho. Lúcia encontra sentido no amor na medida em que ele mata. O amor reivindica o seu sentido enraizando-se por si na carne e na alma: ele mata as idealizações e expectativas de amor; ele mata aquilo que ele não é e não pode ser. Ao fim do primeiro ato, Lúcia retira sua aliança e a deixa cair no chão. É o ápice da morte do amor idealizado.

O amor de Lúcia destrói para criar. O amor, essencialidade feminina e unificadora, passa pelo masculino para irromper em vida. Eis o jogo de vida e morte, prazer e dor. Por isso, Lúcia destrói em cena, ritualisticamente, diversos objetos e símbolos. Ela esfaqueia violentamente uma almofada com as palavras “eu amo minha esposa” e rasga pedaços do livro de Hamlet, para entregar à plateia e a pessoas imaginárias como se fossem flores. Ofélia

²⁷⁵ JUNG, 2015, p. 237-238.

²⁷⁶ *A Mulher - II*. ESPANCA, 2015, p. 227.

encontra lugar em Lúcia para matar seu amor idealizado, para rasgar sua história e para se refazer em Lúcia. Ah, Hamlet, *Pour toi je meurs!*. Por ti eu morro.

Ofélia morre para renascer, para encarnar em Lúcia. Eu também contei a Lúcia minha própria história de amor para ela esfaquear e refazer. Com Lúcia, as mulheres ganharam a voz para contar e reescrever, de algum modo, suas próprias histórias. Suas histórias de loucura e amor. Lúcia é, portanto, um símbolo feminino. Uma figura metamórfica que incorpora as trajetórias femininas e canta as vozes das mulheres. Ela é um lugar feminino de fala, de canto, de cura.

Um ente de paixão e sacrifício,
De sofrimentos cheio, eis a mulher!²⁷⁷

As mulheres choram com Lúcia, *em* Lúcia. O trecho da ária de Lucia “*Alfin son tua, alfin sei mio, a me ti dona, a me ti dona un Dio*”²⁷⁸ me fez chorar muitas vezes em ensaio. Eu me espantava com tamanha ingenuidade de Lucia, que revivia o seu amor perdido, fantasiando seu casamento. E vê-la caindo de joelhos a cantar “*Ah! no, non fuggir, Edgardo!*”²⁷⁹ castigava meu corpo e embargava minha voz, que se transformava num *parlando*. Chorei durante a apresentação. De algum modo, contar a dor e o processo de cura de Lúcia também representou para mim o meu próprio processo de cura. Nosso processo de cura sacralizado em rituais.

Na dor, na experiência da morte, Lúcia redescobre seus sentidos. Ela diz, em devaneios: “Nariz para cheirar, olhos para ver, boca para beber e ouvido para lembrar. Nariz para cheirar, boca para beber, ouvidos para ensurdecer, olhos para cegar. Nariz para morrer sem ar... Só pode morrer quem está vivo...”. Sentir dor é, na verdade, estar mais vivo do que nunca: “O pior da morte é estar vivo como nunca”. Estar atento aos sentidos é estar em si, pleno de vida.

No segundo ato, Lúcia também nos conta suas dores no seu processo de cura, ao reviver o sonho. Ela diz:

²⁷⁷ *A Mulher - I*. ESPANCA, 2015, p. 226.

²⁷⁸ “Enfim sou tua, enfim és meu, Deus deu você para mim” (Cena de loucura de Lucia, da ópera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti e Cammarano, tradução minha).

²⁷⁹ “Ah! Não, não fuja, Edgardo!” (Tradução minha).

Não tem coisa que me doa mais do que revisitar meu membro amputado. E, como o braço que foi quebrado e relembra as dores quando faz frio, há cicatrizes que latejam por anos a fio. A minha vida tem sido um constante refazer curativos.

O sonho é também uma dimensão criativa do real, uma dimensão poética. “Se o sonhador tivesse “a técnica”, com seu devaneio faria uma obra. E essa obra seria grandiosa, porquanto o mundo sonhado é automaticamente grandioso”²⁸⁰. É em estado sonambólico que Lúcia inicia seu processo de cura, no segundo ato, cantando *Ah, non credea mirarti*²⁸¹. Ao passo que Lúcia lamenta a morte de seu amor, ela também vive a dimensão poética do sonho. Sonhar com o amado é trazê-lo de volta. É a jornada de Orfeu. Acordar é lançar o olhar sobre Eurídice, é ver desvanecer o espectro do amado. Acordar é testemunhar o amor mergulhar nas profundezas. É admitir a morte. É por isso que Lúcia diz: “A verdade é que só me sinto acordada quando estou sonhando”. No entanto, acordar ou acolher a morte é condição para vida. Para acordar é preciso sonhar. Lúcia acorda para renascer.

²⁸⁰ BACHELARD, 1996, p. 13.

²⁸¹ Ária da ópera *La Sonnambula*, de Bellini e Pepoli.

(IN)CONCLUSÕES

Procurei neste capítulo refletir sobre temas que me ocorreram, que atravessaram o meu processo criativo. Mas para que tudo isso? Por que falar sobre a performance e sobre o processo criativo? Por acaso isso guia a apreciação do espetáculo? Certamente ler o que escrevi aqui interfere no modo de compreender Histeria. Certamente? Vai compreender mais ou melhor quem ler este capítulo?

Na verdade, não sei se ler este capítulo faria alguém compreender melhor ou pior o espetáculo, se ampliaria ou empobreceria a capacidade interpretativa do espectador. Se eu disse que o saber da arte é a arte de encontro, de que vale falar sobre ela? Não há nisso uma contradição? Estaria eu ditando uma verdade ao leitor-espectador? Este capítulo serve para quê? Para quem?

De fato, este capítulo é uma reflexão minha, uma reflexão *em mim*. É o testemunho do meu caminho interpretativo, o caminho que eu trilhei e que eu sequer trilharei da mesma maneira, a cada vez que eu entrar na pele de Lúcia (ou que Lúcia entrar em minha pele?). Este caminho não serve para mais ninguém. Na verdade, este caminho *não serve*. Não serve porque a arte não cabe na serventia. A arte não cabe na servilidade, na utilidade. A arte tem fim em si mesma e ela é demasiadamente insubordinada e imperiosa. Quem serve à arte sou eu. E se nem eu mesma, nem Lúcia, podemos nos banhar duas vezes no mesmo rio, cada vez que a crise histérica irromper em nosso corpo, o corpo será outro. O rio será outro. E eu também serei. Não é este o destino do cantor? Emprestar a voz e o corpo às musas? Lúcia é minha musa, ela canta em mim. Eu abraço meu destino com alegria. *Amor fati*. Eu o desejo dionisiacamente e o acolho, o abrigo em meu corpo, em minha alma. Afinal, o corpo de uma mulher é essencialmente um abrigo para o amor. Mas é o meu amor, o meu corpo, o meu caminho. E o meu caminho eu não posso ensinar, não posso sequer trilhá-lo duas vezes. Meu caminho não é prescrição, não é metodologia. Não fiz aqui ciência alguma. Meu caminho é inscrição, é interpretação. Meu caminho é poético. E cada um que encontre o seu próprio caminho interpretativo, seu próprio caminho para a vida, seu próprio caminho para a loucura.

Caminhamos tanto para quê, afinal? Não temos aqui uma enunciação, um resultado, uma conclusão? Não é objetivo o suficiente, é confuso. Isto não é tempo perdido? Caminhei com o propósito da errância, com o propósito de me perder. Não é isto, contudo, perder tempo, mas perder-se *no* tempo. Afundei em sua verticalidade; suspendeu-se o tempo

cronológico, para que eu pudesse mergulhar nas profundezas, lançar-me no abismo. O tempo se fez poesia.

Minha loucura é minha religião. É meu modo de estar conectada com o divino em mim. Mas isto, a loucura, é uma religião que não posso ensinar. Não posso mostrar o caminho. Não se pode ensinar qualquer um a estar em si. A arte é quem, de fato, chama para o lugar do sagrado. Eu nada fiz senão escutar a sua voz. Escutar a sua voz em mim. Que é isto então? O caminho da arte é não fazer nada? Sim, o caminho da arte é não prever, **não** predeterminar o seu caminho. O caminho da arte é deixar-se ser conduzido pelos caminhos. O caminho da arte é ser criança, aberta ao mundo, aberta para aprender, para perceber o mundo com a inocência do não-saber. O caminho da arte é abrir mão, é sacrifício, é amor e acolhimento. É gratidão.

Como caminho que é só meu, a minha interpretação é só uma possibilidade interpretativa. Toda interpretação depende do jogo e todo jogo depende dos jogadores. Este é somente o meu jeito de jogar. Não quero, com este capítulo, ao escrever sobre meus processos históricos, determinar como qualquer espectador precisa entender Lúcia, o texto, a cena ou a música dos espetáculos. Fazer isso seria cientificizar a Histeria. Mas eu não sou tão pretensiosa quanto Charcot ou Freud e também não creio que a arte pudesse vir numa receita de bolo. Ela costuma ser desobediente e às vezes impiedosa comigo. Não tenho qualquer autoridade sobre ela e, no entanto, ela tem autoridade sobre a minha vida. Ela é o ar que eu respiro, meu sopro de vida, *anima*, minha essência feminina. Ela é a força imperativa que me chama para Deus, para o Deus em mim. A arte é um caminho para a individualidade, para a singularidade, para a autenticidade, para a solidão. É o caminho da loucura.

Para que serve então o meu caminho? Para que serve este capítulo?

Para nada. *Namastê*.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Werner. *Exercício hermenêutico sobre a essência das questões de música e estética*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ. Escola de Música, 1996.

_____. *Música: poética do sentido. Uma onto-logo-fania do real*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2004.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *23 livros de poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARAGÃO, Monique. *Música, mente, corpo e alma: interpretação, a comunicação através da música*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. 5. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.

_____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1950.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução por Ivan Junqueira. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BECKSON, Karl (Org.). *O melhor de Oscar Wilde*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BEHR, Nicolas; LIMA, Luda (ilustração). *Eu tenho unhas*. Brasília: Editora Roedora [Edição dos autores], 2015.

Bíblia Sagrada português-inglês/Holy Bible Portuguese-English. São Paulo: Editora Vida, 2003.

BUCK, Carl Darling. *A dictionary of selected synonyms in the principal indo-european languages*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Tradução por Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CASTRO, Manuel Antônio. Poética e poiesis: a questão da interpretação. In: *Veredas*, nº 2, Associação Internacional de Lusitanistas. Universidade de Coimbra, 1999.

COBUSSEN, Marcel. The Trojan Horse: epistemological explorations concerning practice-based research. *Dutch Journal of Music Theory*, Amsterdam, v. 12, n. 1, p. 18-33, 2007.

COELHO, Lauro Machado. *História da ópera: a ópera na França*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____. *História da ópera: a ópera romântica italiana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ESPANCA, Florbela. *Antologia poética de Florbela Espanca*. São Paulo: Martin Claret, 2015.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FOGEL, Gilvan. O que há com o pensamento hoje? In: *Ítaca: Revista dos alunos de pós-graduação em Filosofia*. IFCS-UFRJ. Rio de Janeiro, v. 2, 2001.

_____. Arte e Vida. In: “Existência e Arte”- *Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei*, Ano I, nº 1 – janeiro a dezembro de 2005.

_____. “O desaprendizado do símbolo (a poética do ver imediato)”. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 171, pp. 39--51, 2007. Trimestral.

_____. *Sentir, ver dizer: cismando coisas de arte e de filosofia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. *Homem, realidade, interpretação*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

GUTMAN, Laura. *Mulheres visíveis, mães invisíveis* [recurso eletrônico] Tradução por Luís Carlos Cabral. 1. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2013.

HECKLER, Evaldo; BACK, Sebald; MASSING, Egon Ricardo. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*. São Leopoldo: Unisinos, 1984.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução por E. C. Leão, G. Vogel e M. S. C. Schuback. 5. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

_____. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

JARDIM, Antonio. Quando a paixão é filosofia. In: CASTRO, Manuel Antônio (Org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

_____. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. Poética: um modo essencial de pronúncia do real. In: TAVARES, RENATA; GREIN, EVERTON (Org.). *O sagrado, a arte e a filosofia*. São Paulo: Editora LiberArs, 2013.

JUNG, C. G. *O Livro Vermelho*: edição sem ilustrações. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KERÉNYI, Carl. *The gods of the greeks*. New York: Thames & Hudson, 2000.

KUBO, V. A. A Melancolia Erótica no Lamento de Prócris da Ópera *Gli Amore di Apollo e Dafne* (1640) de Giovanni Francesco Busenello. In: *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 8-23, 2012.

LAMAS, 1991. *Mitologia Geral*. Vol. 1. 3. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. v. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

_____. Aristóteles e as questões da arte. In: CASTRO, Manuel Antônio de. (Org.). *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. *O problema da interpretação*. Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras (ABL), em 2 de setembro de 2014.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MAY, Simon. *Amor: uma história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. London: University of Minnesota, 1991.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. v. 1 Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Crepúsculo dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *A gaia ciência*. 1. ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Introdução: Emmanuel Carneiro Leão. Tradução: Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewsky. Petrópolis: Vozes, 1991.

PALMER, Richard. The liminality of Hermes and the meaning of hermeneutics. Proceedings of the Heraclitean Society. Kalamazoo: Michigan State University, 1980. p 4-11. In: <https://www.mac.edu/faculty/richardpalmer/liminality.html>. Acesso em 23 de outubro de 2016.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

PESSOA, Fernando. *Quando fui outro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

PICCHI, Achille. Interpretação musical: uma aforismática provocativa. In: *Cadernos da Pós-Graduação*. Campinas, Ano 4, v. 4, n. 2, p. 17-21, 2000. Campinas: Unicamp, 2000.

PLATÃO. *Teeteto*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas*. 2. ed. Rev. São Paulo: Aleph, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. José Olympio: Rio de Janeiro, 1976.

_____. *Ficção Completa, Vol. II. Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. Tradução por Paulo M. de Oliveira. São Paulo: EDIPRO, 2015.

SANTOS JUNIOR, Andres; FIKS, José Paulo. *Loucura sensata: psicopatologia e ópera*. São Paulo: Casa Editorial Lemos, 2007.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993.

SHAKESPEARE. Hamlet. In: *Shakespeare, obras escolhidas*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SMART, Mary Ann. The silencing of Lucia. In: *Cambridge Opera Journal*, Cambridge, v. 4, n. 02, p. 119-141, 1992.

SOUZA, Ronald de Melo e. A Desconstrução da metafísica e a reconciliação de poetas e Filósofos. In: *Revista LitCult* (online). Ano 1, nº 1 – 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 30ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013a.

_____. *A construção da personagem*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013b.

TAYLOR, David C. *The Psychology of Singing: A Rational Method of Voice Culture based on a Scientific Analysis of all Systems, Ancient and Modern*. Middletown, DE, 1922.

TEIXEIRA, Andréa Luísa. *A Densidade do Próprio na Folia de Reis: uma investigação acerca de tempo, mito, memória e sentido*. Goiânia: UCG/Kelps, 2009.

TRILLAT, Etienne. *História da histeria*. São Paulo: Escuta, 1991.

UNES, Wolney. A estética da recepção – Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser. In: *Revista Estudos (Universidade Católica de Goiás)*, Goiânia, v. 30, n.4, p. 753-766, 2003.

Sites pesquisados

Amor e Loucura. In: <http://letrasunilab.blogspot.com.br/2013/02/para-quem-gosta-de-mitologia-grega-esta.html>. Acessado em 23 de outubro de 2016.

CASTRO, Fernanda de. “Três poemas da solidão”. In: <http://www.citador.pt/poemas/tres-poemas-da-solidao-maria-fernanda-teles-de-castro-e-quadros-ferro>. Acessado em 12 de junho de 2016.

Dicionário de Poética e Pensamento. In: http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Dicion%C3%A1rio_de_Po%C3%A9tica_e_Pensamento. Acessado em 14 de julho de 2016.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. In: <http://www.priberam.pt/dlpo/empatia>. Acessado em 9 de maio de 2016.

Gabor Maté. In: https://www.youtube.com/watch?v=8_j5mmBa4mw. Acessado em 23 de agosto de 2016.

Partituras

BELLINI, Vincenzo. Ah! non credea. In: *Coloratura arias for soprano*. New York: G. Schirmer, Inc., 2002.

_____. *I Puritani: Opera completa per canto e pianoforte*. Milano: Ricordi, 2006.

BERNSTEIN, Leonard. *Candide: piano vocal score*. New York: Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, 1997.

DONIZETTI, Donizetti. *Lucia di Lammermoor: Opera completa per canto e pianoforte*. Milano: Ricordi, 2006.

THOMAS, Ambroise. À vos jeux, mes amis... Partagez-vous mes fleurs! In: *Coloratura arias for soprano*. New York: G. Schirmer, Inc., 2002.

ANEXO I: TEMPO POÉTICO



Figura 3 Kairós, o instante poético.²⁸²



Figura 4: Caminho poético.²⁸³



Figura 5 Tempo dos sentidos.²⁸⁴

²⁸² In: http://25.media.tumblr.com/tumblr_majr5dgKdB1romowjo1_500.jpg. Acesso em 6 de março de 2017.

²⁸³ In: <http://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/if-i-could-go-back-in-time-byron-fli-walker.jpg>. Acesso em 6 de março de 2017.

²⁸⁴ In: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/3e/af/05/3eaf0513fb4724a276b792d0acd54d34.jpg>. Acesso em 6 de março de 2017.

ANEXO II: O FEMININO POÉTICO



Figura 6: Meu útero criativo: João Gabriel, 11 semanas. Acervo pessoal.



Figura 7: Meu útero criativo: João Gabriel, 21 semanas. Acervo pessoal.



Figura 8: Uterus 15, Emma Plunkett.²⁸⁵

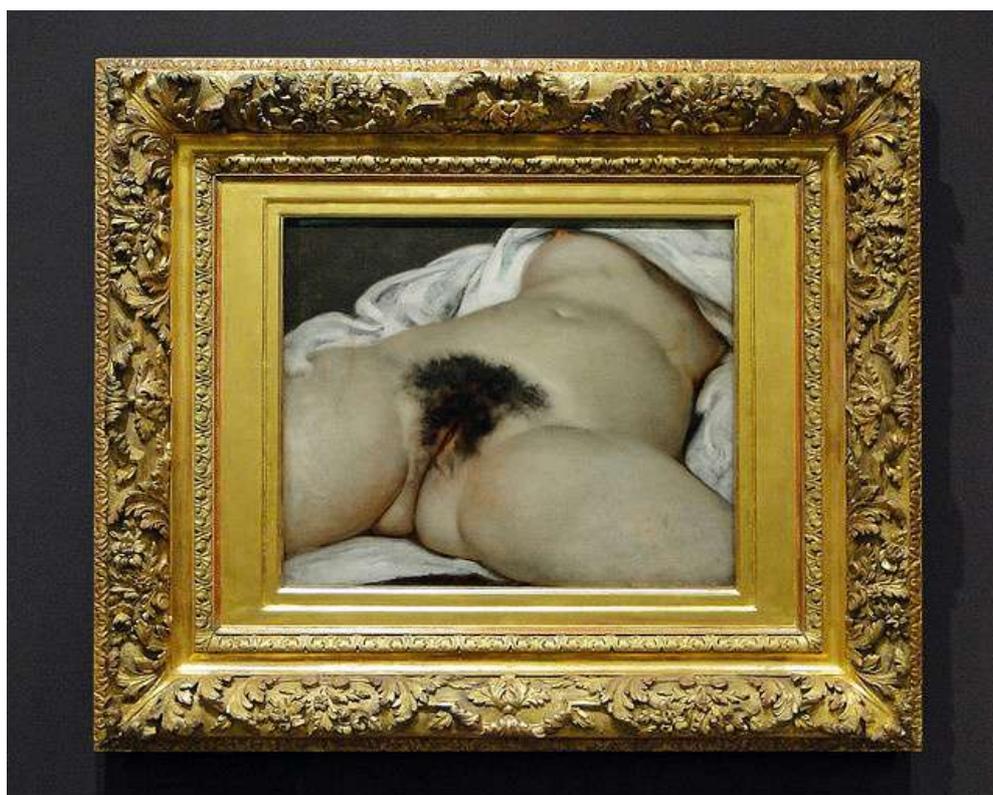


Figura 9: *L'origine du monde* (A origem do mundo), Gustave Courbet, 1866. Museu d'Orsay, Paris.

²⁸⁵ In: [https://www.missplunkett.tv/artwork/uterus-15/#iLightbox\[\]/0](https://www.missplunkett.tv/artwork/uterus-15/#iLightbox[]/0). Acesso em 6 de março de 2017.

ANEXO III: LOUCURA FEMININA



Figura 10: *Ofélia*.²⁸⁶



Figura 11: Da série *Magical Room*, de Lara Zankoul.



Figura 12: Anna Netrebko no papel de Lucia di Lammermoor (*Donizetti*), Metropolitan Opera.

²⁸⁶ In: <http://mariannainsomnia.deviantart.com/art/Ophelia-383616618>. Acesso em 6 de março de 2017.

ANEXO IV: VOZ POÉTICA



Figura 13: O corpo poético.

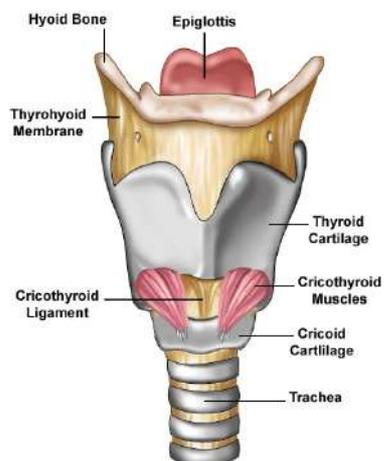


Figura 14: O corpo poético.²⁸⁷

²⁸⁷ In: <http://salud.ccm.net/faq/11336-posiciones-del-utero>; <http://www.intechopen.com/books/innovative-rheumatology/laryngeal-manifestations-of-rheumatoid-arthritis>. Acessos em 6 de março de 2017.

ANEXO V: FOTOS DOS ESPETÁCULOS



Figura 15: Histeria: uma loucura operística, parte 1 – A Noiva. Cartaz de divulgação.



Figura 16: Lúcia em cena, Histeria - parte 1.



Figura 17: Histeria, parte 1. Ataque histérico de Lúcia.



Figura 18: Histeria, parte 1. Ferimentos durante a ária de Ofélia.



Figura 19: Histeria, parte 1. Lúcia sob o piano.



Figura 20: Histeria – parte 2. A boneca.



Figura 21: Histeria – parte 2. Lúcia escova os cabelos



Figura 22: Histeria – parte 2. Lúcia sob a cama



Figura 23: Histeria – parte 2. Cena da ária “Glitter and be gay”, de Bernstein



Figura 24: Histeria – parte 2. Loucura final: redenção de Lúcia

ANEXO VI: VÍDEO DOS ESPETÁCULOS

Histeria – A Noiva

<https://www.youtube.com/watch?v=AzXJa9ji27E>

Histeria – O Divã

<https://www.youtube.com/watch?v=2mJ7A4GZ1as&t=307s>

ANEXO VII: PROGRAMAS DOS ESPETÁCULOS

Histeria lírica: uma loucura operística

Parte 1 - A Noiva



**Uma loucura operística
de Danielle Dumont**

Piano:
Rafael Ribeiro

Música:
Ambrose Thomas
(Hamlet)
Gaetano Donizetti
(Lucia di Lammermoor)

Data:
26 de setembro de 2016

Local:
Centro Cultural UFG

História

Agradecimentos

Agradeço aos meus grandes mestres Vilma Bittencourt, Aníadna Moreira, Manuela Castelo Branco, Janette Dornellas, Daniela Steff, Marília Alvares e Werner Aguiar, sem os quais eu não poderia ser eu. Agradeço também ao PPG-MUS e à UFG, por terem cometido a loucura de me darem asilo.

Dedicatória

Dedico o fruto do meu ventre histórico a todas as mulheres; aos meus pais, de quem sou fruto; e ao meu filho, João Gabriel, o outro fruto do meu ventre.

Prefácio

O espetáculo que você vai ver é nascido de um útero. Histeria é uma instauração poética feminina. Concebido simultaneamente no pensamento e no coração, ele é a exaltação da capacidade criativa e metamórfica de uma mulher, que ao longo da história ocidental recebe a condenação por sua loucura. A loucura aqui não é patologia, mas uma construção social, para lembrar Foucault, de todo aquele que é transgressor dos padrões, de todo aquele que é realmente livre. Mas é pelo menos desde Eva no Éden que a mulher é transgressora e sedenta pelo divino que habita em si: a sua própria capacidade de criar e gerar, tanto no corpo quanto em sua alma.

Esse espetáculo conta uma trajetória feminina de libertação desde os padrões tradicionais dos papéis sociais femininos e, portanto, é um manifesto poético feminista. Esse espetáculo solo é dividido em duas partes: a crise histerica e a cura. O que você está prestes a ver é apenas a primeira parte, cuja continuação irá ao palco em março de 2017. Trata-se, portanto, de uma grande cena de loucura, de um misto de emoções e memórias que evocam todas as mulheres ancestrais, as mães, as esposas, as histericas de Hipócrates e Freud, a Ophelia de Shakespeare, a noiva louca de Walter Scott, Cammarano e Donizetti e as loucuras de minha própria trajetória feminina. A histeria aqui está re-significada e livre de carga pejorativa. Ela é o grito da emancipação feminina no conflito existencial.

Como parte integrante da realização do mestrado, Histeria é também realização da minha vida. Junto à criação dessa cena operística de loucura, trago minhas memórias e dou à luz a mim mesma. Como mulher, encontro e reencontro nele a força geradora de minha feminilidade; como artista, encontro e reencontro a força geradora de minha vida. Paralelamente, discuti aspectos importantes da relação entre arte e vida e do papel do intérprete. A intérprete aqui é tão amalgamada à personagem, que é impossível separá-las. Recolhendo atas de obras de grandes compositores do século XIX, quis mostrar que o intérprete não é mero imitador ou recuperador de um passado longínquo, mas sim compositor de todo o processo poético da interpretação e que, como tal, o intérprete dá a vida não só à obra, mas a si mesmo. E no presente, e não no passado, que a obra se dá, sempre. A obra é e se a-presenta num constante re-nascer. E, junto com a obra, o intérprete dá à luz a si mesmo no palco. É por isso que percebo na interpretação algo de natureza fortemente feminina: gerar vida e transformar-se. Eis a realização da minha metamorfose para renascer.

Mas essa é também uma história de amor: O amor é divindade feminina desde Ishtar e Afrodite, pelo menos. Parece clichê os termos Loucura, Amor e Mulher caminharem juntos há tanto tempo ao longo da história e ainda mais clichê que isso tudo esteja posto numa cena operística. No entanto é, ao mesmo tempo, fascinante, místico e apaixonante, como só poderiam ser o divino, o feminino, a loucura e a arte – os quais compartilham entre si o universo do desconhecido. Estamos, portanto, navegando em águas desconhecidas. Bemvindo a bordo do *Stultifera Navis*, isto é, a Nau dos Loucos.

Danielle Dumont

Histeria

Lúcia, a noiva (Soprano) – Danielle Dumont

Acompanhamento
Piano – Rafael Ribeiro

Lúcia

(A noiva)

Lúcia é uma personagem que evoca muitas outras mulheres. Evoca as mulheres apaixonadas, evoca Medea e Lúcia, a protagonista da obra de Donizetti (Lucia di Lammermoor), e evoca também a memória de Aureliana Lúcia Dumont (já falecida de Danielle Dumont), uma mulher portadora da Síndrome de Turner, esquizofrênica, incompreendida, apaixonada, que jamais se casou e jamais foi mãe em realidade, embora o amor de Jean tenha sido a maior fantasia de sua vida.

Seu nome significa "aquela que possui iluminação", e, portanto, o seu nome evoca lucidez, mas não há nisso qualquer contradição. Sua loucura é amar inc mensuravelmente e muitos dirão que Lúcia é a típica mulher cega de amor. Mas, para Lúcia, o florescimento tipicamente feminino do amor é, ao contrário, a ascensão de sua capacidade de ver verdadeiramente e através de seus próprios olhos e sentir com seus próprios sentidos.

A loucura de Lúcia é a lucidez incompreendida, o preço alto da liberdade de ser quem se é. Lúcia, a personagem, é uma mulher que se casou de branco e que guarda em seu coração um misto de amor e rancor, o prazer e a dor de existir. Mulher misteriosa, não se sabe muito sobre Lúcia, porque sabê-la é negar a sua loucura. Toda loucura é um oceano desconhecido.

"O pior da morte é estar vivo como nunca, porque os mortos não rangem dentes".

Danielle Dumont

Histeria

Uma loucura operística

O Espetáculo

I. Hora do delírio: a liberdade

Entre os recônditos de sua mente e a realidade, Lúcia se dá conta do fim de seu relacionamento. Isso é tanto devastador quanto libertador.

1. Pequenos fragmentos de *La mort d'Ophélie* (Hector Berlioz) de *Ophélie Lieder* (Johannes Brahms)

II. Excerto do texto de Ofélia, com adaptações (Hamlet, de William Shakespeare)

2. *Cena de Loucura de Ofélia* (da Ópera Hamlet, de Ambroise Thomas – 1868)

III. *À vos jeux, mes amis...* *Partagez-vous mes fleurs!*
IV. *Pâle et blonde*

3. *Morte e Vida*

Percebendo a imensidão de sua dor, Lúcia percebe a magnitude de estar viva.

4. *Grande cena de Lucia* (da Ópera Lucia di Lammermoor, de Gaetano Donizetti – 1835)

V. *Il dolce suono... Ardor g'incensi*
VI. *Ah, che chiedi... Spargi d'amaro pianto*

Tradução das obras

À vos jeux, mes amis... *Partagez-vous mes fleurs!* (Hamlet, de Ambroise Thomas)

*À vos jeux, mes amis,
permettez-moi de grâce de prendre part!
Nul n'a suivi ma trace!
J'ai quitté le palais
aux premiers feux du jour...*

*Des larmes de la nuit
la terre était mouillée:
Et l'aube, avant l'aube éveillée, planait dans l'air.
Mais vous, pourquoi vous parler bas?
Ne me reconnaissez pas?
Hamlet est mon époux...
et je suis Ophélie!
Un doux serment nous lie.
Il m'a donné son cœur
en échange du mien...
Et si quelq'un dit
qu'il me fait et m'oublie,
n'en croyez rien!
Non, Hamlet est mon époux
et moi je suis Ophélie.
S'il trahissait sa foi,
j'en perdrais la raison!*

Partagez-vous mes fleurs!
*A toi cette humble branche de romarin sauvage.
A toi cette pervenche...*

Pâle et blonde (Hamlet, de Ambroise Thomas)

Et maintenant écoutez ma chanson!
*Pâle et blonde dors sous l'eau profonde
La Willis au regard de feu!
Que Dieu garde celui
qui s'attarde dans la nuit,
au bord du Lac bleu!*
*Heureuse épouse aux bras de l'époux!
Mon âme et jalouse d'un bonheur si doux!
Nymphie au regard de feu, hélas!
tu dors sous les eaux du Lac bleu!*

*La sirène passe et vous entraîne
sous l'azur du Lac endormi.
L'air se voile, adieu,
blanche étoile!
adieu ciel, adieu doux ami!
Heureuse épouse aux bras de l'époux!
Mon âme et jalouse d'un bonheur si doux!
Sous les flots endormi,*

À vos jeux, mes amis... *Partagez-vous mes fleurs!* (Hamlet, de Ambroise Thomas)

*Em seus jogos, meus amigos,
permitam-me, por favor, fazer parte!
Ninguém seguiu meus passos!
Eu deixei o palácio
aos primeiros raios do dia...*

*Das lágrimas da noite a terra está molhada:
E a corvoia, desperta antes do amanhecer, pairou no ar.
Mas você, por que sussurra?
Não me reconhece mais?
Hamlet é meu esposo...
e eu sou Ofélia!
Um doce juramento nos une.
Ele me deu seu coração
em troca do meu...
E se qualquer um te disser
que ele foge de mim e me esquece,
não creia!
Não, Hamlet é eu esposo
e eu sou Ofélia
Se ele quebrasse sua promessa,
eu perderia a razão!*

Compartilha minhas flores!
*Para ti esse humilde ramo de alecrim selvagem.
Para ti essa mirra...*

E agora escuta minha canção!

*Pálida e loira, dorme sob águas profundas
Willis com olhos de fogo!
Que Deus guarde aquele
que se tarda na noite,
nas bordas do lago azul!*
*Feliz é a esposa aos braços do esposo!
Minha alma inveja uma alegria assim tão doce!
Ninfia com olhos de fogo, ai de mim!
tu dormes sob as águas do lago azul!*

*A serena passa e te derruba
no azul do lago do sono
O ar se revolve, adeus,
branca estrela!
Adeus, céu, adeus, doce amigo!
Feliz é a esposa aos braços do esposo!
Minha alma inveja uma alegria assim tão doce!
Sob as ondas do sono,*

<p>ah, pour toujours, adieu, mon doux ami!</p> <p>Ah, cher époux, ah, cher amant! Ah, doux aveu! ah, tendre serment! Bonheur suprême! Ah, cruel, je t'aime! Ah, cruel, tu vas mes pleurs! Pour toi je meurs!</p> <p>Il dolce suono... Ardon g'incensi (Lucia di Lammermoor, de Gaetano Donizetti)</p> <p>Il dolce suono mi colpi di sua voce! Ah, quella voce m'è qui nel cor discesa! Edgardo, io ti son resa, Edgardo, ah, Edgardo mio, sì, ti son resa: fuggita io son da tuoi nemici. Un gelo me serpeggia nel sen! tremo ogni fibra, vacilla il piè! Presso la fonte meco t'astai al quanto, sì, presso la fonte meco t'assiai!</p> <p>Ohimè! sorge il tremendo fantasma e ne separa!</p> <p>Qui ricovriamo, Edgardo, a piè dell'ara. Sparsa e di rose! Un'armonia celeste, di, non ascolti? Ah, l'innno suona di nozzel Il rito per noi s'appresta! Oh, me felice! Edgardo! Edgardo! Ah! Me felice! Oh gioia che si sente, e non si dice! E non si dice!</p> <p>Ardon g'incensi! Splendon le sacre faci, splendon intorno! Ecco il ministro! Porgimi la destra! Oh lieto giorno!</p> <p>Al fin son tua, al fin sei mia a me ti dona un Dio. Ogni piacer più grato mi fia con te diviso, com tel Del ciel demente un riso la vita a noi sarà!</p>	<p>ah! para sempre, adeus, meu doce amigo!</p> <p>Ah, querido esposo, ah, querido amante! Ah, doces votos! Ah, tenra promessa! Felicidade suprema! Ah! Cruel! Eu te amo! Ah! cruel, tu vés minhas lágrimas! Por ti eu morro!</p> <p>O doce som de tua voz me golpeia Ah, aquela voz esta gravada em meu coração Edgardo, rendo-me a ti Edgardo, ah, meu Edgardo, sim, estou rendida Fugi dos teus inimigos Sinto um arrepio Treme cada fibra, vacilam meus pés Sente-se perto fonte comigo por um momento</p> <p>Ai de mim, o fantasma tremendo chega e nos sepa- ra!</p> <p>Nos refugiaremos aqui, Edgardo, ao pé do altar Está repleto de rosas! Uma harmonia celeste, diga-me, você não a ouve? Ah, o hino do casamento está tocando! O rito, estão preparando para nós! Oh, como sou feliz! Edgardo! Edgardo! Ah, sou feliz! Oh, alegria que se sente e não se diz!</p> <p>O incenso está queimando! Brilham as tochas sagradas, brilham em volta Aqui está o padre! Dê-me sua mão direita Oh, dia alegre!</p> <p>Enfim sou tua, enfim és meu Um Deus deu você para mim Deixe-me dividir os maiores prazeres contigo Do céu demente, um sorriso, A vida será nossa.</p>	<p>Che chied?... Spargi d'amaro pianto (Lucia di Lammermoor, de Gaetano Donizetti)</p> <p>Che chied? Ah, sou infeliz! Não me olhe assim com orgulho, Eu assim este papel, é verdade Em sua ira terrível Nell'ira sua terribile calpesta, oh Dio, l'anello mi maledice! Ah, vittima fui d'un crudel fratello: ma ognor ognor, t'ama! E t'amo ancor Edgardo mio, sì, te lo giuro, ognor t'ama! e t'amo ancor! Chi mi nomasti? Arturo! Ah! non fugir! Ah! per pietà! Ah, não fuja! Tenha piedade! Ah, perdão! Ah, não fuja, Edgardo!</p> <p>Spargi d'amaro pianto il mio terrestre velo, mentre lassù nel cielo lo pregherò per te. Al giunger tuo soltanto fia bello il ciel per me! ah sì, per me Ah! Ch'io spiri accanto a te, oppresso a te!</p>	<p>Que dizes? Ah, sou infeliz! Não me olhe assim com orgulho, Eu assim este papel, é verdade Em sua ira terrível Nell'ira sua terribile calpesta, oh Dio, l'anello mi maledice! Ah, fui vítima de um irmão cruel: Mas sempre, sempre te amo! E te amo ainda, meu Edgardo, Sim, te juro, sempre te amo e amo ainda! Que nome dizes? Arturo! Ah, não fuja! Tenha piedade! Ah, perdão! Ah, não fuja, Edgardo!</p> <p>Espalha o meu pranto amargo O meu véu terrestre Enquanto lá em cima, no céu eu vou rezar por você Para estar junto a você, unicamente, O céu se fará belo para mim! Ah, que eu respire junto a você, perto de você!</p>
---	---	---	---

Danielle Dumont

Natural de Brasília, o soprano Danielle Dumont é graduada em Licenciatura em Música pela Universidade de Brasília (UnB) e cursa o Mestrado em Música na Universidade Federal de Goiás (UFG), na área de Performance em Canto. Iniciou seus estudos em canto erudito aos 16 anos na Escola de Música de Brasília, onde estudou com as professoras Marília Cardoso, Vilma Bitencourt e Ariadna Moreira. Participou de masterclasses e coaching com Marcia Porter (USA) e Fabio Centami (ITA). Atualmente está sob orientação da professora Marília Alvares (UFG) e Daniela Stieff (AUS). Na área de performance cênica, passou pela preparação e direção de Gê Martú, Manuela Castelo Branco e Jonathan Andrade.

Debutou no papel de Bastienne, no Singspiel "Bastien und Bastienne" de W.A. Mozart, em novembro de 2009 e integrou o Coro Feminino Cantares, regido pelo Maestro Eder Camuzis, tendo participado do Festival Internacional de Coros de Guayaquil (Equador) também em 2009. Em 2010, apresentou-se para 45 mil pessoas com acompanhamento da orquestra ArtBrasília no XVI Congresso Eucarístico Nacional, cantando Alleluia, do oratório "Exultate Jubitae", de Mozart e interpretou o papel de Mademoiselle Silberklang, da ópera "O Empresário", também de Mozart. Em 2011, apresentou-se como solista em seu recital de canto, com acompanhamento da orquestra Art-Brasília.

Interpretou ainda o papel de Suor Gienovieffe da ópera "Suor Angelica", de Puccini (2012), Lara e Mulher Louca, na montagem da ópera brasileira "Aquiry - A Luta de um Povo", do compositor acreano Mário Lima Brasil (2013). Em 2014, integrou o elenco do Musical-Ópera "Cortício: Uma Metamorfose Lírica", patrocinado pelo PAC – Secretaria de Cultura do Distrito Federal. No mesmo ano, apresentou o espetáculo de sua autoria "Histeria Lírica" e concluiu o curso técnico de Canto Erudito pela Escola de Música de Brasília.

Em 2015, adaptou, produziu e dirigiu o musical "O Anjo da Música", inspirado no musical "O Fantasma da Ópera", de Lloyd Webber. Desde 2010 é professora de música, especialmente nas áreas de técnica vocal e performance e atua como coordenadora e professora no Conservatório de Música de Brasília (CMA/AB).

Rafael Ribeiro

Rafael Ribeiro cursa Mestrado em Musicologia pela Universidade de Brasília e graduado em música, Bacharelado em Piano, também pela Universidade de Brasília (2012), onde formou-se sob orientação de André von Frassunkewicz. Possui habilitação técnica em piano (2002) e violino (2003) pelo Conservatório Estadual de Música Renato Frateschi. É professor de ambos os instrumentos desde 2001, tendo lecionado aulas em escolas particulares e no próprio Conservatório onde se formou. Foi violinista spalla do Quarteto de Cordas Fratelli e de diversas orquestras jovens (Uberaba, Barretos, Ribeirão Preto).

Começou estudos na área de regência coral e orquestral em 2010, participando, desde então, de grandes festivais de música, como os festivais de Brasília/DF, Uberlândia/MG, Londrina/PR e Curitiba/PR. Teve a oportunidade de reger obras de grandes compositores, como Beethoven, Mozart, Bizet, Wagner e Carlos Gomes, sob a orientação dos renomados mestros Daisuke Soga (Jápio), Osvaldo Ferreira (Portugal) e Ricardo Rocha (Brasil). Em 2009, algumas de suas obras figuraram numa série de concertos promovidas pelo SEC/DF dedicada a compositores brasileiros. Em 2013, dirigiu a ópera Aquiry, de Mário Lima Brasil, no Teatro Nacional Cláudio Santoro em Brasília/DF. Em 2016, foi solista junto à Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro tocando iPad no Concerto para iPad e Orquestra (Concerto Rotterdam II), de Ned McGowan.

Atua em Brasília como professor e pianista, destacando-se tanto na área de correpetição como integrante de grupos de câmara. Possui diversas obras como arranjador e compositor, recebendo encomendas de coros, orquestras e grupos camerísticos.

Direção geral, artística, musical e cênica/Produção geral
Danielle Dumont

Fotografia
Werner Aguiar

Figurino
Carlos Eduardo Oliveira

Maquiagem
Danielle Dumont

Orientação
Werner Aguiar

Co-orientação
Marília Alvares

Universidade Federal de Goiás
Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música
XVI SEMPEM UFG

Prof. Orlando Afonso Amaral
Reitor

Prof.ª Giselle Ottoni Ferreira Candido
Pró-Reitora de Extensão e Cultura

Prof. Eduardo Meirinhos
Coordenador Geral de Cultura – PROEC/UFG

Ana Guiomar Rêgo Souza
Diretora da EMAC

Prof. Carlos Henrique Costa
Coordenador do PPGMus/UFG

Histeria: uma loucura operística

Parte 2 - O Divã



Uma loucura operística
de Danielle Dumont

Piano:
Rafael Ribeiro

Música:
Vincenzo Bellini
(La Sonnambula)
(I Puritani)
Giacomo Meyerbeer
(Dinorah)
Leonard Bernstein
(Candide)

Data:
24 de março de 2017

Local:
Teatro do IFG

Histeria

Agradecimentos

Agradeço aos meus grandes mestres Vilma Bittencourt, Ariadna Moreira, Manuela Castelo Branco, Janette Donnellas, Daniela Steff, Marília Álvares e Werner Aguiar, sem os quais eu não poderia ser eu.

Agradeço também ao PPG-MUS e à UFG, por terem cometido a loucura de me darem asilo.

Dedicatória

Dedico o fruto do meu ventre histérico a todas as mulheres; aos meus pais, de quem sou fruto; e ao meu filho, João Gabriel, o outro fruto do meu ventre.

Prefácio

Histeria

O espetáculo que você vai ver é nascido de um útero. Histeria é uma instauração poética feminina. Concebido simultaneamente no pensamento e no coração, ele é a exaltação da capacidade criativa e metamórfica de uma mulher, que ao longo da história ocidental recebe a condenação por sua loucura. A loucura aqui não é patologia, mas uma construção social, para lembrar Foucault, de todo aquele que é transgressor dos padrões, de todo aquele que é realmente livre. Mas é pelo menos desde Eva no Éden que a mulher é transgressora e sedenta pelo divino que habita em si: a sua própria capacidade de criar e gerar, tanto no corpo quanto em sua alma.

Esse espetáculo conta uma trajetória feminina de libertação desde os padrões tradicionais dos papéis sociais femininos e, portanto, é um manifesto poético feminista. Esse espetáculo solo é dividido em duas partes: a crise histerica e a cura. O que você está prestes a ver é o processo de cura, a segunda parte de Histeria – O divã, cuja primeira parte estreou em setembro de 2016. Trata-se, portanto, de uma grande cena de loucura, de um misto de emoções e memórias que evocam todas as mulheres ancestrais, as mães, as esposas, as históricas de Hipócrates e Freud, a Ophelia de Shakespeare, a noiva louca de Walter Scott, Cammarano e Donizetti e as loucuras de minha própria trajetória feminina. A histeria aqui está re-significada e livre de carga pejorativa. Ela é o grito da emancipação feminina no conflito existencial.

Como parte integrante da realização do espetáculo, Histeria é também realização da minha vida, junto à criação dessa cena operística de loucura, trago minhas memórias e dou à luz a mim mesma. Como mulher, encontro e reencontro nele a força geradora de minha feminilidade; como artista, encontro e reencontro a força geradora de minha vida. Paralelamente, discuto aspectos importantes da relação entre arte e vida e do papel do intérprete. A intérprete aqui é tão amalgamada à personagem, que é impossível separá-las. Recolho árias de obras de grandes compositores do século XIX, que mostram que o intérprete não é mero imitador ou recuperador de um passado longínquo, mas sim compositor de todo o processo poético da interpretação e que, como tal, o intérprete dá a vida não só à obra, mas a si mesmo. E no presente, e não no passado, que a obra se dá, sempre. A obra é e se a-presenta num constante re-nascer. E, junto com a obra, o intérprete dá à luz a si mesmo no palco. É por isso que percebo na interpretação algo de natureza, fortemente feminina: gerar vida e transformar-se. Eis a realização da minha metamorfose para renascer.

Mas essa é também uma história de amor. O amor é divindade feminina desde Íshar e Afrodite, pelo menos. Parece clichê os termos Loucura, Amor e Mulher caminharem juntos há tanto tempo ao longo da história e ainda mais clichê que isso tudo esteja posto numa cena operística. No entanto é, ao mesmo tempo, fascinante, místico e apaixonante, como só poderiam ser o divino, o feminino, a loucura e a arte – os quais compartilham entre si o universo do desconhecido. Estamos, portanto, navegando em águas desconhecidas. Bemvindo a bordo do *Sultifera Navis*, isto é, à Nau dos Loucos.

Danielle Dumont

Lúcia (Soprano) – Danielle Dumont

Acompanhamento
Piano – Rafael Ribeiro

Lúcia

(A noiva)

Lúcia é uma personagem que evoca muitas outras mulheres. Evoca as mulheres apaixonadas, evoca Medea e Lúcia, a protagonista da obra de Donizetti (Lúcia di Lammermoor), e evoca também a memória de Aureliana Lúcia Dumont (já falecida de Danielle Dumont), uma mulher portadora da Síndrome de Turner, esquizofrênica, incompreendida, apaixonada, que jamais se casou e jamais foi mãe em realidade, embora o amor de Jean tenha sido a maior fantasia de sua vida.

Seu nome significa "aquela que possui iluminação", e, portanto, o seu nome evoca lucidez, mas não há nisso qualquer contradição. Sua loucura é amar incensuravelmente e muitos dirão que Lúcia é a típica mulher cega de amor. Mas, para Lúcia, o florescimento tipicamente feminino do amor é, ao contrário, a ascensão de sua capacidade de ver verdadeiramente e através de seus próprios olhos e sentir com seus próprios sentidos.

A loucura de Lúcia é a lucidez incompreendida, o preço alto da liberdade de ser quem se é. Lúcia, a personagem, é uma mulher que se casou de branco e que guarda em seu coração um misto de amor e rancor, o prazer e a dor de existir. Mulher misteriosa, não se sabe muito sobre Lúcia, porque sabê-la é negar a sua loucura. Toda loucura é um oceano desconhecido.

"O pior da morte é estar vivo como nunca, porque os mortos não rangem dentes".

Danielle Dumont

Histeria

Uma loucura operística

O Espetáculo

Segunda parte: O Divã

1. **Sonâmbula: o inconsciente acusa sua dor.**
(La Sonnambula – Vincenzo Bellini, 1831)

I. *Ah! non credea mirarti*

2. **Esperança: a recaída. Cena de Loucura de Elvira**
(I Puritani – Vincenzo Bellini, 1835)

II. *O rendetemi la speme...*

III. *Qui la voce sua soave...*

IV. *Vien, diletto*

3. **Solidão e canto: um caminho para si.**
(Dinorah ou Le Pardon de Plöermel – Giacomo Meyerbeer, 1859)

V. *Ombre légère*

4. **Metamorfose: loucura e reencontro.**
(Candide – Leonard Bernstein, 1956)

VI. *Glitter and be gay*

Tradução das obras

Ah! non credea mirarti... (La Sonnambula, de Vincenzo Bellini)

Ah, nunca pensei em ver-te
tão rapidamente extinta, oh, flor!
És como o amor
que apenas um dia durou...
Posso eu, talvez, revigorarte e com
meu pranto te regar;
Mas, reviver o amor, o meu pranto não pode!

Ma ravvivar l'amore il pianto mio recari,

no, non può!

O rendetemi la speme... *Vien, diletto* (I Puritani, de Vincenzo Bellini)

Et detemi la speme,
o lasciate, lasciatemi morir.

Ah, devolva-me a esperança,
Ou deixe-me morrer.

Qui la voce sua soave

Chiamava-me, e depois desapareceu.

Aqui jurava ser fiel,

Aqui ele jurava,

E depois, cruelmente, fugiu de mim!

Ah, nunca mais aqui nos encontramos

Na alegria do suspiro.

Ah, devolva-me a esperança,

Ou deixe-me morrer.

Chi sei tu?

Si... si... mio padre...

E Arcuri? E l'amore? Parla... parla...

Ah! tu sorridi...

E ascolti il pianto!

Almeno, almeno mi guidi... al ballo, al canto!

Quem é você?
Si... sim... meu pai...
E Arcuri? E o amor? Fale... Fale...
Ah! você sorri...
E seca as lágrimas!

Ao menos, ao menos me guie... à dança, ao canto!

Todos se prepararam para o casamento, a festa,

E comigo se regozijarão em festa.

Você vai dançar comigo?

Venha o casamento... venha...

Ele chora... talvez me amasse? Chora... Amava.

Ouçá-me; e diga-me ama?

Ah! chora... mesmo sabendo,

Mesmo sabendo que a confiança no amor...

Sempre vive na dor...

Sempre! Sempre! Ah, nunca mais te verei

novamente!

Ah, tira-me a vida...

ou devolva o meu amor

Mad! Mad! Ah mai più ti rivedrò!

Ah toglietemi la vita...

o rendetemi il mio amor

Non tener... del padre mio, alla fine lo piacerò, oh non tener... Ogni duob andrà in oblio, Si felice lo ti farò, si.	Non tener... o meu pai, ao fim eu o apaziguarei, Ah, sem tener... Cada luto cairá no esquecimento, Sim, feliz eu te farei, sim.	Glitter and be gay (Candide, de Leonard Bernstein) Glitter and be gay, That's the part I play, Here I am in Paris, France, Forçada a submeter minha alma A um papel tão sórdido Victimized by bitter, bitter circumstance. Alas for me! Had I remained Beside my lady mother, My virtue had remained unstained Until my maiden hand was gained By some Grand Duke or other. Ah, 'twas not to be; Harsh necessity Brought me to this gilded cage. Born to higher things, Here I drop my wings. Ah! Singing of a sorrow nothing can assuage. And yet of course I rather like to revel, Ha ha! I have no strong objection to champagne, Ha ha! My wardrobe is expensive as the devil, Ha ha! Perhaps it is ignoble to complain... Enough, enough Of being baseely tearful! I'll show my noble stuff By being bright and cheerful! Ha ha ha ha ha! Pearls and ruby rings... Ah, how can worldly things Take the place of honor lost? Can they compensate For my fallen state, Purchased as they were at such an awful cost? Bracelets, lardieres Can they dry my tears? Can they blind my eyes to shame? Shed me from reproach? Can the purest diamond purify my name? And yet of course these trinkets are endearing, Ha ha! I'm oh, so glad my sapphire is a star, Ha ha! I rather like a twenty-carat earring, Ha ha! If I'm not pure, at least my jewels are! Enough! Enough! I'll take their diamond necklce And show my noble stuff By being gay and reckless! Ha ha ha ha ha! Ha! Observe how bravely I conceal The dreadful, dreadful shame I feel. Ha ha ha ha!
Vieni, diletta, è in ciel la luna! Tutto tace intorno intorno; finché spunti in cielo il giorno, vien, ti posa sul mio cor! Deh!, l'affrettati, o Arturo mio, riedi, o caro, alla tua Elvira; essa piange e ti sospira, vien, o caro, all'amor	Venha, querido, a lua está no céu! Tudo se cala a nossa volta; até que aponte no céu o dia, Venha, pouca sobre meu coração! Depressa, oh, meu Artur, retorna, oh querido, à tua Elvira; essa chora e suspira por ti, Ven, oh querido, ao amor...	
Non tener... Ah no, si, felice lo ti farò... Ven... ah! riedi all'amor... Artur, ah riedi al primo amor...	Sem tener... Ah, não, Sim, feliz eu te farei Venha... ah! entregue-se ao amor... Artur, ah, entregue-se ao primeiro amor...	
Ombre légère (Dinorah, de Giacomo Meyerbeer) Ombre légère, que suis mes pas, ne t'en va pas, non! Fée ou chimère, qui m'est si chère, ne t'en va pas, non! Courons ensemble, J'ai peur, je tremble quand tu t'en vas loin de moi! Ah! Ne t'en va pas! A chaque aurore je te ravois! Ah, reste encore, danse à ma voix! Pour te séduire je viens sourire, Je veux chanter! Approche-toi! Viens, réponds moi! Chante avec moi! Ah! réponds! Ah! c'est bien! Sais-tu bien qu'Hoël m'aime, et qu'aujourd'hui même Dieu va pour toujours bénir nos amours? Le sais-tu? Mais tu prends la fuite! Pourquoi me quitter, quand ma voix t'invite? La nuit m'environne! Je suis seule, hélas! Ah! reviens, sois bonnel Ah! c'est elle! Méchant, est-ce moi que l'on fuit? Ombre légère La, la, la... Ah! reste avec moi!	Sombra suave que acompanha meus passos, não se vá, não! Fada ou quimera, que me é querida, não se vá, não! Corramos juntas, quando medo, eu estremeço quando você vai para longe de mim! Ah! Não se vá! A cada amanhecer eu te recuperarei! Ah, fique mais, dance ao meu cântar! Para te seduzir, eu vou sorrir; eu vou cantar! Aproxime-se! Venha, responda-me! Cante comigo! Ah, responda! Ah, está bem! Você sabe que Hoël me ama E que hoje mesmo Deus vai para sempre abençoar nosso amor? Você sabe! Mas você toma voo! Por que me deixa quando minha voz te chama? A noite me envolve! Eu estou só, ai de mim! Ah, volte, seja boazinha! Ah! É ela! Maldada, malvada, sou eu que a atigento? Sombra suave La, la, la... Ah, fique comigo!	

Danielle Dumont

Natural de Brasília, o soprano Danielle Dumont é graduada em Licenciatura em Música pela Universidade de Brasília (UnB) e cursa o Mestrado em Música na Universidade Federal de Goiás (UFG), na área de Performance, em Cano. Principiou seus estudos em canto erudito aos 16 anos na Escola de Música de Brasília, onde estudou com as professoras Marília Cardoso Vilma Bitescourt e Ariadna Moreira. Participou de masterclasses e coaching com Marcia Porter (USA) e Fabio Centanni (ITA). Atualmente está sob orientação da professora Marília Alvares (UFG) e Daniela Stieff (AUS). Na área de performance cênica, passou pela preparação e direção de Gê Martú, Manuela Castelo Branco e Jonathan Andrade.

Debutou no papel de Bastienne, no Singspiel "Bastien und Bastienne", de W.A. Mozart, em novembro de 2009 e integrou o Coro Feminino Cantares, regido pelo Maestro Eder Camizis, tendo participado do Festival Internacional de Coros de Guayaquil (Equador) também em 2009. Em 2010, apresentou-se para 45 mil pessoas com acompanhamento da orquestra ArtBrasília no XVI Congresso Eucarístico Nacional, cantando Alléluia, do moteto "Exultate Júbilate", de Mozart e interpretou o papel de Mademoiselle Silberklang, da ópera "O Empresário", também de Mozart. Em 2011, apresentou-se como solista em seu recital de canto, com acompanhamento da orquestra Art-Brasília.

Interpretou ainda o papel de Suor Gienovieffe da ópera "Suor Angelica", de Puccini (2012), Iara e Mulher Louca, na montagem da ópera brasileira "Aquiry - A Luta de um Povo", do compositor acroano Mario Lima Brasil (2013). Em 2014, integrou o elenco do Musical-Ópera "Cortico: Uma Metamorfose Lírica", patrocinado pelo FAC – Secretaria de Cultura do Distrito Federal. No mesmo ano, apresentou o espetáculo de sua autoria "Histeria Lírica" e concluiu o curso técnico de Canto Erudito pela Escola de Música de Brasília.

Em 2015, adaptou, produziu e dirigiu o musical "O Anjo da Música", inspirado no musical "O Fantasma da Ópera", de Lloyd Webber. Desde 2010 é professora de música, especialmente nas áreas de técnica vocal e performance e atua como coordenadora e professora no Conservatório de Música de Brasília (CMAB).

Rafael Ribeiro

Rafael Ribeiro é Mestre em Musicologia pela Universidade de Brasília e graduado em música, Bacharelado em Piano, também pela Universidade de Brasília (2012), onde formou-se sob orientação de André von Frasniewicz. Possui habilitação técnica em piano (2002) e violino (2003) pelo Conservatório Estadual de Música Renato Frateschi. É professor de ambos os instrumentos desde 2001, tendo lecionado aulas em escolas particulares e no próprio Conservatório onde se formou. Foi violinista spalla do Quarteto de Cordas Fratelli e de diversas orquestras jovens (Uberaba, Barretos, Ribeirão Preto).

Começou estudos na área de regência coral e orquestral em 2010, participando, desde então, de grandes festivais de música, como os festivais de Brasília/DF, Uberlândia/MG, Londrina/PR e Curitiba/PR. Teve a oportunidade de reger obras de grandes compositores, como Beethoven, Mozart, Bizet, Wagner e Carlos Gomes, sob a orientação dos renomados maestros Daisuke Soga (Japão), Osvaldo Ferreira (Portugal) e Ricardo Rocita (Brasil). Em 2009, algumas de suas obras figuraram numa série de concertos promovidas pelo SESC/DF dedicada a compositores brasileiros. Em 2013, dirigiu a ópera Aquiry, de Mario Lima Brasil, no Teatro Nacional Cláudio Santoro em Brasília/DF. Em 2016, foi solista junto à Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro tocando iPad no Concerto para iPad e Orquestra (Concerto Rotterdam II), de Ned McGowan.

Atua em Brasília como professor e pianista, destacando-se tanto na área de correpetição como integrante de grupos de câmara. Possui diversas obras como arranjador e compositor, recebendo encomendas de coros, orquestras e grupos camerísticos.

Direção geral, artística, musical e cênica/Produção geral
Danielle Dumont

Fotografia e Iluminação
Werner Aguiar

Figurino e Maquiagem
Danielle Dumont

Universidade Federal de Goiás
Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música

Prof. Orlando Afonso Amaral
Reitor

Ana Guiomar Rêgo Souza
Diretora da EMAC

Prof. Carlos Henrique Costa
Coordenador do PPGMus/UFG

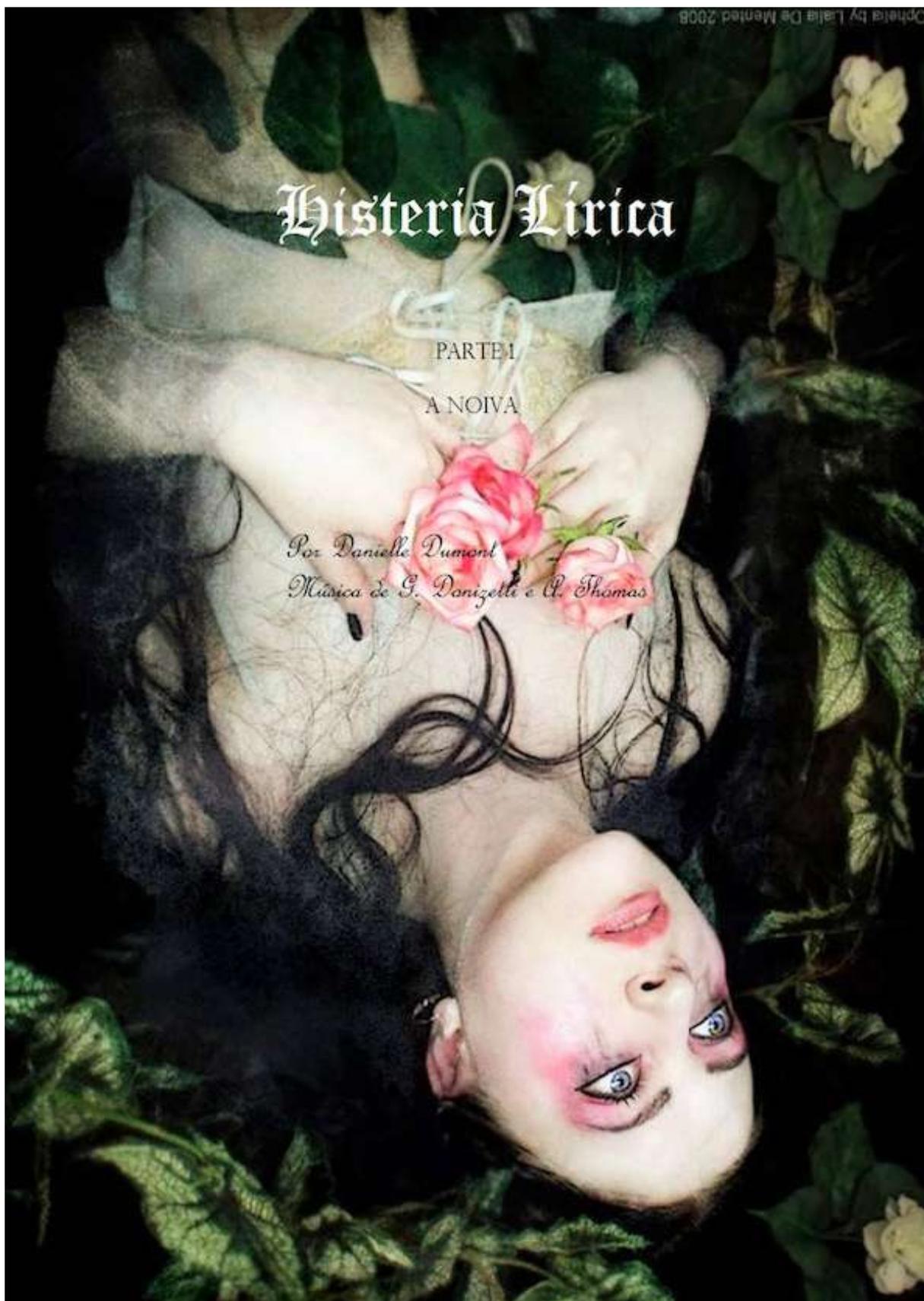
Prof. Werner Aguiar
Orientador do PPGMus/UFG

Profª. Marília Álvares
Coordenadora do PPGMus/UFG

ANEXO VIII: HISTÉRIA: UMA LOUCURA OPERÍSTICA (PARTITURAS)

Histeria: uma loucura operística (Vocal Score)

Parte 1 - A Noiva



Ophelia by Laila De Mentel 2008

Histeria Lirica

PARTE I
A NOIVA

*Por Danielle Dumont
Música de G. Donizetti e A. Thomas*

Histeria
Uma loucura operística

Parte 1

A Noiva

Por Danielle Dumont

Histeria

Uma loucura operística

O Espetáculo

1. Hora do delírio: a liberdade
Entre os recônditos da mente e a realidade, Lúcia se dá conta do fim de seu relacionamento. Isso é tanto devastador quanto libertador.
 - I. Excerto do texto de Ofélia (*Hamlet* - Shakespeare);
 - II. Excerto das obras

2. Cena de Loucura de Ofélia (da Ópera *Hamlet*, de Ambroise Thomas - 1868)
 - III. *Partagez-vous mes fleurs*
 - IV. *Pale et blonde*

3. Morte e Vida
Percebendo a imensidão de sua dor, Lúcia percebe a magnitude de estar viva.

4. Grande cena de Lucia (da Ópera *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti - 1835)
 - V. *Il dolce suono... Ardon gl'incensi*
 - VI. *Ah, che chiedi?*
 - VII. *Spargi d'amaro pianto*

HISTERIA LÍRICA (Parte 1): A NOIVA

Lúcia está vestida de noiva (véu, buquê numa mão e adaga na outra), entra pela porta externa do teatro. Passa pela luz e a luz machuca seus olhos. Esconde-se na sombra. Coloca a adaga e o buquê no chão e o véu como barreira para a luz. Rói as unhas. Silêncio. Olhos se iluminam:

- Estou livre (sussurrando). Estou livre! Estou livre!

Está morto, senhora!

Está morto, foi embora,

Uma lápide por cima

E grama verde, por fora.

O pranto do amor fiel

Fez as flores perfumadas

Descerem à tumba molhadas.

- Dizem que a coruja era filha de um padeiro. Senhor (a alguém), nós sabemos o que somos, mas não o que seremos.

Amanhã é São Valentino

E bem cedo eu, donzela,

Pra ser tua valentina

Estarei em tua janela

E abre o quarto pra ela

Se vê a donzela entrando

Não se vê sair donzela

Arrepende e enoja-te dos pecados!

Os rapazes fazem o que querem

Pelo pênis serão condenados!

Disse ela - "Antes de me atracar,

Você prometeu casar"

À vos jeux, mes amis...
Partagez-vous mes fleurs!
(Ophelia's Mad Scene)
from
HAMLET

Ambroise Thomas

Andante ♩ = 92

p

p

cresc.

OPHÉLIE:

f *p* *p*

À vos jeux, mes amis...

Vous jeux, mes a-mis, per-met-tez-moi, de grâ-ce de pren-dre part!
jeux, mes amis, permittez-moi, de faire, faire part

p

f

Nul n'a sui-vi ma tra-ce! J'ai quit-té le pa-lais aux pre-miers feux du
Ninguém seguiu meus passos! Eu deixei o palácio aos primeiros raios do

p

[Più mosso]

jour.
dia.

pp *rit.*

Andantino

Des lar - mes de la nuit — la terre é-tait mouil-lé - e; Et l'a-lou -
Des lágrimas da noite a terra. E a cota-

pp

et - te, a - vant l'aube é - veil - lé - e, pla - nait dans
lá, desperta antes do amanhecer, pairou no

rit. *dim.*

l'air,
cu
suivez

tr *f* *p* *9* *10*

pp

ossia *avec élan* *f*

Ah, pla - nait dans

pla nait dans

f

mf *f*

Récit.

Mais
Mais

l'air!

l'air!

vous, pour-quoi vous par-lez bas? Ne me re-con-nais-sez-vous pas? Ham-let est mon é-

re, parce sussura? Não me reconhece mais? Hamlet é meu

p **Andante**

poux... et je suis O-phé - li e!

espo e w un Ophé

très soutenu, à demi voix

Un doux ser-ment nous li - e, il m'a don-né son cœur en é -

Un doux serment nous li e, il m'a don-né son cœur en é -

pp expressif

chan - ge du mien... et si quel-qu'un vous dit

mea do mien... e se qualquer un te dis

f

qu'il me fuit et m'ou-bli - e, qu'il me fuit et m'ou - bli - e,

que elle fuit de même me esquece

p

[rall.]

n'en croyez rien! Si l'on vous dit qu'il m'ou-bli - e, n'en cro-yez

pp *suivez*

rien; non, — Ham - let est mon — é - poux et moi, — et moi je suis O-phé-li -

mf *pp* *retenu*

mf *pp* *rit.*

suivez

a tempo *avec tristesse*

e S'il tra-his-sait sa foi, j'en per-drais la rai-son!

p *f* *p*

Se ele trairé sua fé, eu perderia a razão!

Allegretto mouvement de valse ♩. = 58

pp



gaiement

Par - ta - gez - vous mes

Compagnies m'ontes



(à une jeune fille)

fleurs! *flores*

toi *ti* *ess* *humildo* *branco* cette hum - ble bran

che *de* *alecim* ro - ma - rin sau *selvagem*

va ge.

The musical score is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece is titled '(à une jeune fille)'. The lyrics are: 'fleurs! fleurs', 'toi cette hum - ble bran', 'che de ro - ma - rin sau', and 'va ge.'. The piano accompaniment consists of a triplet eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand. There are several dynamic markings: 'p' (piano) and 'sf.' (sforzando). There are also some handwritten annotations in italics: 'flores' under 'fleurs!', 'ti', 'ess', 'humildo', 'branco' under the first system of lyrics, and 'de', 'alecim', 'selvagem' under the second system of lyrics. The score ends with a fermata over the final note.

f

Ah!

f *p*

rit. *a tempo* (à une autre)

Ah!

p

p

suivez *a tempo*

toi *una mista* cet - te per -

ven che...

Ah!

mf *p* *sfz*

(a tempo)

p

Ah!

p

(tr) *cresc.*

poco cresc.

f

(tr)

f

f

f

This section of the score consists of five systems. The first system shows a vocal line with a trill and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with a 'poco cresc.' marking. The third system features a vocal line with a trill and a piano accompaniment, with a 'f' dynamic marking. The fourth system continues the piano accompaniment with a 'f' dynamic marking. The fifth system concludes the piano accompaniment with a 'f' dynamic marking.

BALLADE
Andantino con moto

Et main - te - nant é - cou - tez ma chan - son!

E agora escute minha canção!

p

p

This section of the score consists of three systems. The first system shows a vocal line with the lyrics 'Et main - te - nant é - cou - tez ma chan - son!' and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with a 'p' dynamic marking. The third system concludes the piano accompaniment with a 'p' dynamic marking.

Andantino ♩ = 52

Pâle et blon - de dort sous l'eau pro - fon - de la Wil - lis au re - gard de feu!
 Palida e branca, dorme sob águas profundas. Willis com olhos de fogo!

pp

Que Dieu gar - de ce - lui qui s'at - tar - de dans la nuit, au bord
 Que Deus guarde aquele que se tinda na noite nos bordas

du lac bleu! Heu - reu - se l'é - pou - se aux bras de l'é - poux!
 do lago azul! Feliz é a esposa aos braços do esposo!

Mon âme est ja - lou - se d'un bon - heur si - doux! Nymphé au re - gard de
 Minha alma é ciumenta de um alicia doce! Níntfa com olhos de

rall. *a tempo*

suivez *a tempo*

f *rit.* *dim.* *p*

feu, hé - las! tu dors sous les eaux du lac bleu!

lego, ai de mim! du dormes sob as águas do lago azul!

rit. *pp*

Ah! Ah!

Allegretto
à volonté *éclatant de rire*

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

f

tr *a tempo*

Ah!

a tempo *p*

mf
La, la

(tr)
dim. *pp*
p

Ah! la, la, la, la

sffz *pp* traînez un peu *riten.*
ah!

(tr)
pp suivez *pp*

p *f* *poco rit.* *dim.*
La, la, la, la

a tempo
p

Detailed description: This is a page of a musical score for voice and piano. It consists of six systems of music. The first system shows the vocal line with lyrics 'La, la, la' and a piano accompaniment with dynamics *mf*, *dim.*, *pp*, and *p*. The second system continues the vocal line with 'Ah! la, la, la, la' and piano accompaniment. The third system features a vocal line with 'ah!' and piano accompaniment, including the instruction *sffz* and *pp* 'traînez un peu' followed by *riten.*. The fourth system has a vocal line with 'suivez' and piano accompaniment with *pp*. The fifth system shows a vocal line with 'La, la, la, la' and piano accompaniment, with dynamics *p*, *f*, *poco rit.*, and *dim.*. The sixth system continues the piano accompaniment with *a tempo* and *p*. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

riten. *a tempo* *ff*

Ah! La

pp *suivez* *f*

risoluto *dim.* *p*

Andantino

La si-rè - ne passe et vous en-traî-ne sous l'a-zur du lac en-dor-mi. L'air se voi - le,

A sirene passa e te duubba no azul do lago do sono

O ar se voia

pp *ten.* *pp*

a - dieu, blanche é - toi - le! A - dieu ciel, a - dieu doux a - mi! Heu-reu-se l'é-pou - se

adeus, branca estrela. Adeus, céu; adeus, doce amigo

Selig é a esposa

ten.

rall.

aux bras de l'é - poux! Mon âme est ja - lou - se d'un bon - heur si - doux!

aux braços do esposo! Minha alma é ciumentosa d'uma alegria doce!

suivez

a tempo *f* *dim.* *riten.*

Sous les flots en - dor - mi, ah! pour tou - jours, a - dieu, mon doux a - mi! —

Sob as ondas do sono, ah! pa a sempre, adeus, meu doce amigo!

a tempo *dim.* *pp* *suivez*

Allegretto
à volonté

Ah!

f *tr* *opt.* 10 10

a tempo *p*

La, la, la la

a tempo *p* *pp* *p*

la, la, la la

Ah! La, la la Ah!

tr

sfz *pp* traînez un peu

riten. *P* La, la, la

suivez *pp* *p*

f *poco rit.* *dim.* la

pp

Detailed description: This page of a musical score is for a voice and piano piece. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system features a vocal line with the lyrics 'la, la, la la' and a piano accompaniment with a wavy line under the first measure. The second system has a vocal line with 'Ah! La, la la Ah!' and piano accompaniment with a wavy line under the first measure and a *pp* dynamic marking. The third system includes a vocal line with 'La, la, la' and piano accompaniment with a *riten.* marking, a *P* dynamic, and the instruction *suivez*. The final system has a vocal line with 'la' and piano accompaniment with *f*, *poco rit.*, and *dim.* markings, ending with a *pp* dynamic. Various performance markings like *tr*, *sfz*, and *pp* are used throughout.

Allegro moderato ♩ = 112
pleurant

Ah! Ah! cher é - poux! Ah!

Quando espanto

cher a - mant! Ah!

Quando amante

Ah! doux a - veu!

dotes

Ah! ten - dre ser - ment! Bon - heur su - prè

Jorna promessa! Felicidade suprema

suivez

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'a tempo' at the beginning of each system. The first system features a vocal line with lyrics 'me! Ah! Cru -' and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p* and a performance instruction 'snglotant' with a slur over the notes. The second system has lyrics 'ell! Je r'ai me! Eu te amo!' and 'suivez'. The piano part includes a dynamic marking of *p* and a performance instruction 'riten. f' with a slur. The third system has lyrics 'Ah! Ah!' and a dynamic marking of *f*. The fourth system has lyrics 'Ah!' and a dynamic marking of *pp*. The piano part in the fourth system includes a performance instruction 'p' and a dynamic marking of *pp*.

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical markings such as *rit.*, *a tempo*, *f*, *p*, and *crescendo*. The lyrics are in French, with some handwritten corrections in blue ink. The first system shows the vocal line with a melisma on the word "Ah!". The second system features the lyrics "cru-el, tu vois mes" with handwritten corrections "Tu les miasmas" in blue ink. The third system includes the lyrics "pleurs! larmes!" and "Ah!" with a handwritten "8va" marking above the piano accompaniment. The fourth system concludes with the lyrics "pour toi je meurs!" and a handwritten "Par ti moue!" in blue ink. The piano accompaniment is highly detailed, with many chords and melodic lines.

rit. *a tempo* Ah!

suivez *a tempo*

f avec désespoir cru - el, tu vois mes
Tu les miasmas

f *p*

pleurs! larmes! Ah! *8va*

crescendo

(8) 7 pour toi je meurs!
Par ti moue!

f *f*

A musical score system for a vocal and piano piece. The vocal line is on a single staff with a treble clef, starting with a fermata and the word "Ah!". It features a long, rapid sixteenth-note run. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a forte (*ff*) dynamic marking. The piano part is mostly silent, with a few notes at the beginning.

A musical score system for a vocal and piano piece. The vocal line is on a single staff with a treble clef, containing the lyrics "Ah! Ah! je meurs!". It includes dynamic markings *f* and *ff*. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a forte (*f*) dynamic marking. There is a handwritten note "Estes momento" above the piano part.

A musical score system for a piano piece. It consists of two staves (treble and bass clefs) with a forte (*ff*) dynamic marking. The piano part features a complex, rapid sixteenth-note run in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

*Optional cadenza

A musical score system for a vocal and piano piece, labeled as an optional cadenza. The vocal line is on a single staff with a treble clef, starting with a fermata and the word "Ah!". It features a long, rapid sixteenth-note run. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a forte (*f*) dynamic marking. The piano part features a complex, rapid sixteenth-note run in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

- A minha dor é parto
Útero cheio de vida
Por excesso de vida, morro
Nascimento homicida

ai de mim, que já conheço os infernos desta terra
é o pulsar que me rasga, arranha, corta, arranca e arde
o inferno é a angústia que aperta
o inferno é o peito que bate

o pior da morte é estar vivo como nunca...
Porque os mortos não rangem dentes
ninguém pode estancar minhas feridas
Eu sangro do lado de dentro do corpo e da mente

(olhando as mãos sujas de sangue, ri) - São as minhas mãos manchadas de memórias... Rosmaninho pra lembrar, amores-perfeitos para pensar. Nariz para cheirar, olhos para ver, boca para beber (procura a água e bebe) e ouvido para lembrar (*começa a introdução*). Nariz para cheirar, boca para beber, ouvidos para ensurdecer, olhos para cegar. Nariz pra morrer sem ar... Só pode morrer quem está vivo... Só pode morrer quem está vivo!!! - *Ri*

Lento.

Lento.

p

No 14. "Alfin son tua.,"
Recitative and Aria.

(Lucy Ashton enters in a plain white dress; her hair dishevelled. She is deathly pale, and out of her senses.)

Bide-the-Bent. Andante.

Ec-co-la!
See she comes!

SOPRANO.

TENOR.

BASS.

Oh giu - sto cie - lo!
Oh sight of sor - row,

Oh giu - sto cie - lo!
Oh sight of sor - row,

Oh giu - sto cie - lo!
Oh sight of sor - row,

Andante.

f String, Corni, Tromba, & Fig. *p*

190

Par dal - la tom - ba u - sei - ta!
as from the grave a - ris - en.

Par dal - la tom - ba u - sei - ta!
as from the grave a - ris - en.

Par dal - la tom - ba u - sei - ta!
as from the grave a - ris - en.

Fl.

p

Cl. sustain.

Strings pizz.

Lucy.

Il dol - ce suo - no mi col - pi di sua vo - ce!
I hear the breathing of his voice low and ten - der,

Ah! quel - la
That voice re -

Con.

Fl. and Cor.

vo - ce m'è qui nel cor di - see - - sa! Ed - gar - do! io ti son
soundeth with - in my heart for ev - - er. Oh Edgar, why were we

Strings.

p

re - sa, Ed - gar - do! ah! Ed - gar - do mi - o! sì, ti son
part - ed? oh Ed - gar, say, why didst thou leave me? Let me not

Fl.

Cl.

14047

affrett.

re - sa; fug-gi-ta jo son da' tuoi ne-mi - ci, da' tuoi ne - mi -
 mourn thee; see, for thy sake I've all for-sak - en, I've all for - sak -

Obl. Cl. Hrn. Bssn.

ci. Un
 en. en. What

Recit.

rall. a tempo

ge - lo mi ser - peg - gia nel sen! tre - ma o gui
 shudder do I feel through my veins! My heart is

Recit.

fi - bra! va - cil - la il piè! - Pres - so la fon - te me - co t'as - si - dia! -
 trembling, my senses fail! Come to the foun - tain, there let us rest to -

fp Hrn. and Bssn. sust. in.

quan - - to, sì, pres - so la fon - te me - - co t'as - si - di!
 geth - - er, Yes, yes, by the fountain thou'lt rest be - side me.

Allegretto.

Fl. and Cl.

Allegro vivace.

Ohi-mè! sor-ge il tre-men-do fan-
 Ah me! Look where the spec-tre a-

Tymp.

Wood and Brass *f*

tas-ma e ne se-pa-ra! Ohi-
 ris-es. Stand-ing be-tween us! A-

f

mè! ohi-mè! Ed-gar-do! Ed-
 las, a-las, oh Ed-gar, I've

gar-do! ah! il fan-tas-ma!
 lost thee, ah, see, the spec-tre,

f (terrified)

Cl. *v*

pp

Cello

Tymp.

il fan-tas-ma ne se - pa -
see, the spectre, it di - vides

Recit.
- ra! Qui ri - co-vria-mo, Edgardo, a piè del-
us! Here we will seek for shelter, be - side the

l'a - ra. Sparsa è di ro-se!
al - tar. 'Tis strewn with roses!

Larghetto.

Fl.

pp Ob., Cl., and Fag. pp

Un' ar-mo-nia ce - le - ste, di, non a - scol - ti?
Hear'st thou the sounds ce - les - tial, Soar - ing be - yond us?

pp

Andante.

Ah! l'in - no suo - na di
Hark! 'tis the hymn for our

Vin.

pp

194

noz-ze! nuptials! Ah, ah, ah! fin-no di for-us they are

con forza

Fl.

Cl.

noz-ze! sing-ing, Il ri-to per noi s'ap-pre-sta! Oh me fe-li-ce! The al-tar for us is deck'd thus! Oh, hap-py morn-ing!

Ed-gar-do! Ed-gar-do! Oh! Oh, Ed-gar, my Ed-gar! Oh!

rall.

me fe-li-ce! Oh gio-ja che si bless-ed morn-ing! Oh joy un-told, un-

Allegro.

sen-te, oh gio-ja che si sente, e non si di-fathom'd, With-in my heart be-ev-er, be ev-er hid-

p

14047

Maestoso.

195

ce! Ar-don gl'in -
den! The burning

Larghetto.

cen - si - ta - pers, Splendon le sa - cre fa - ci, splendon in -
Round us, the guests as - ssembled, waiting, I

Flauti.
p

tor - no! Ec - co il mi - nistro! Por - gi - mi la destra! Oh
see them, the priest is ready! "With this ring I wed thee! Oh

Cl.

a piacere lie - to gior - no! oh lie - to! Al - fin son tu - a,
day of rap - ture, oh rap - ture! At last I'm thine, love,

a tempo

colla parte *a tempo*

al - fin sei mi - o, a me ti do - na, a
at last thou'rt mine, love, Heav'n smiles up - on us, And

Fag. and Cl.

196

Lucy.
me ti do - na - mi - Di - o.
love's de - lights have won us.

Norman.
Ab - bi in si
Oh, send her re -

Bide the Bent.
Ab - bi in si
Oh, send her re -

Chorus.
Ab - bi in si
Oh, send her re -

Violin and Cl.
Illeg. sustain.
p

(pp)
O - gni - pia - cer piu - gra - to, si, o - gni pia -
Ah! we're no more di - vid - ed, no, no more di -

cru - do sta - to di lei, Si -
lief, kind heav - en! Poor maid - en,

cru - do sta - to di lei, Si -
lief, kind heav - en! Poor maid - en,

cru - do sta - to di lei, Si -
lief, kind heav - en! Poor maid - en,

cru - do sta - to di lei, Si -
lief, kind heav - en! Poor maid - en,

14047

197



ce - re mi fia con te di - vi - so, con te, con
vid - ed, 'Tis heav'n to be with thee, with thee, with
gno - re, di lei pie - tà.
true to the faith she vow'd,
gno - re, di lei pie - tà.
true to the faith she vow'd,
Si - gnor, pie -
the faith she
Si - gnor, Si - gnor, pie
the faith, the faith she
Si - gnor, Si - gnor, pie
the faith, the faith she
te. Del ciel cle - men - te, del
thee, My own for - ev - er, By
ta.
vow'd.
ta.
vow'd.
ta.
vow'd.
col canto *p.* Fl.
ciel cle - men - te un ri - so la vi - ta a noi sa -
heav'n to me thou wert guid - ed, And smil - ing be - fore us

14047

198

ra, la vi - ta a noi sa -
bright dawns the fu - ture, with - out a -

ra, del ciel cle - men - te, cle - men - te un ri - so la vi - ta a noi sa -
cloud, smil - ing be - fore - us, smil - ing be - fore - us, bright dawns the fu - ture, without a -

ra, la vi - ta a noi sa - ra,
cloud, Ah, yes, with - out a cloud,

a no - i sa - ra, sa -
ay, smil - ing with - out Norman.

Bide the Bent.

Chorus.
Pie - She
Pie - She
Pie - She

14047

134

Cadenza I *
senza misura

Ah Ah Ah

(flute) *sva tr* [*mp*] [*mf*] *sva tr* *sva*

[*a piacere*]

(8) [*col canto*]

[*f*]

[*f*]

[*p*] *rit.* **Andante**

(8) [*p*] *rit.* *loco*

tr tr tr *rall.* *rall.*

sva tr *rall.*

* a cadenza used by Lily Pons and others

Allegro.

rà.
cloud.

tà!
vow'd!

tà!
vow'd!

tà!
vow'd!

p

Allegro.
Tutti.
sp

Bide-the-Bent.

S'a - van - za En - ri - co!
Here comes her broth - er!

f

p

Henry. (rushing in.) **Bide-the-Bent.**

Di - te - mi: ve - ra è l'a - tro - ce sce - na? Ve -
Is it true; hath she the crime com - mit - ted? Ah,

p

f

200

Henry.

ra, pur trop - po! Ah per - fi - da! ne a -
 'tis but too true! Per - fid - ious girl, may

(Hastily approaching Lucy.)

Bide-the Bent.

vrai con-de - gna pe - na! Oh
 sor - row fall up - on thee, Oh

Chorus.
 Tar - re - sta!
 Oh leave her -
 Tar - re - sta!
 Oh leave her -

Tar - re - sta!
Oh leave her -

Lucy. (in delirium.)

Che
 What

ciel! - Non ve - di lo sta - to su - o?
 heav'n! nor sor - row nor joy can reach her.

14047

Lucy. 201

chie - di? would he? (gazing on her.) Che chie - di! What would he?

Henry. Oh, Oh, qual pal - lor! why so pale?

Bide-the-Bent. Ha la ragion smar - She is bereft, of

Ah me mi - se - ra! Ah, un - hap - py me!

Gran Di - o! Oh, heav - en!

ri - - ta. Tre - ma - - re, o bar - - ba - ro, tu rea - son. Oh, trem - - ble, thou cru - - el man, 'tis

Lucy. *Meno.* Non mi guardar sì fie - ro, se - Look not so dark - ly on - me, It

Bide-the-Bent. dei per la sua vi - ta. thou to this hast brought her. *Meno*

gnai quel fo - glio, è ve - ro, sì, sì, sì, è ve - is my writing, why shun - me? Why, ah why dost shun

Cl. and Bass. *Strings.* *Bassi.* *Cello.*

14047

202

(as in a vision.)

ro - Nel - i - ra sua ter - ri - bi - le cal - pesti, oh Dio, l'a - nel - lo! - mi ma - le - di - ce! Ah!
me? Oh say, what meant those wrathful words, Why take the ring thou gav'st me? Why dost thou curse me? Ah,

f rall. *Allegro mosso.*

vit - ti - ma fui d'un cru - del fra - tel - lo: ma o - gnor, o - gnor, t'a -
know'st thou not I must o - bey my broth - er! My heart is thine for

p Cl., Cor. and Fag.
Strings pizz.

ma - i, o - gno - ra, Ed - gar - do, si, o - gnor, o - gnor t'a - ma - i, ah! e
ev - er, for ev - er, Oh, Ed - gar, my heart is thine for ev - er, ah, for

p Fl. Ob.
p

Lucy.

t'a - mo an - cor - Ed - gar - do mi - o, si, te lo giu - ro, o - gnor t'a -
ev - er I'm thine! Turn to me, Ed - gar, Say thou be - liev'st me, I love thee

Henry.

Ah! di - le - i, Si - gnor, pie - tà! Ah si, di
Heav'n, have pit - y up - on her woe! Oh heav'n, have

Bide the Bent.

Pie - ta di lei,
Oh heav'n, pit - y

14047

ma-i e fa-moan-cor. o-gnor, o-gnor ta-ma-i, ah! e
 ev-er, I'm ev-er thine, I'm thine, I'm thine for ev-er, Ah, for
 le-i. Si-gnor, pie-ta, pie-ta, pie-ta, di lei pie-ta!
 pit-y up-on her woe, oh, heav'n, have pit-y on her woe!
 Si-gnor, pie-ta, pie-ta!
 her woe, pit-y her woe!
 ta-mo an-cor, ah! ta-mo, ta-mo an-cor, ah!
 ev-er I'm thine, I love thee, ev-er I'm thine, Ah,
 ah Si-gnor, pie-ta, Si-
 heav'n have pit-y, pit-y
 ah Si-gnor, pie-ta, Si-
 heav'n have pit-y, pit-y
 ta-mo an-cor, ta-mo, ta-mo an-cor!
 ev-er I'm thine, Ah, for ev-er I'm thine!
 gnor, pie-ta, ah on pie-ta!
 on her woe, her woe!
 gnor, pie-ta, ah on pie-ta!
 on her woe, her woe!

14047

204

Chi mi no - ma - sti? Ar
Who stands be - side thee? 'Tis

Bassi and Vln II.
Vln I. pizz.

Viola, Cor. and Fig.

tu - ro! Tu no - ma - sti. Ar - tu - ro!
Ar - thur! Ah, what would he - Not Ar - thur!

Tutti.

Ah! non fug - gir! Ah, per pie - tà!
Ah! let me fly - Mer - ci - ful heav'n!

Lucy.
no, non fug - gir! ah per - don! ah per -
Henry. Oh, let me fly, Ed - gar - mine, where art

Bide-the-Bent.
In - fe - li - ce! ah pie - tà, Si
Maid un - happy! Heav'n be - hold and

Chorus.
In - fe - li - ce! ah pie - tà, Si
Maid un - happy! Heav'n be - hold and

In - fe - li - ce! ah pie - tà, Si
Maid un - happy! Heav'n be - hold and

2047

don, per - don! Ah!
 thou, ah, where? Ah!

gnor, pie - tà! Lu - ci - a! Lu - ci - a! gran Di -
 end her - woe! My sister, my sister! She hears

gnor, pie - tà! Qual not - te di ter -
 end her woe! Oh, night of grief and of -
 ror, oh doom, oh,

gnor, pie - tà! Qual not - te di ter -
 end her woe! Oh, night of grief and ror, doom,

gnor, pie - tà! Qual not - te di ter -
 end her woe! Oh, night of grief and doom,

p cresc. poco a poco

(falling on her knees)

Ah! no, non fug -
 Ah! no, leave me

o! Ah Lu - ci - - a!
 not, oh what sor - - row!

di ter - ror, di ter - ror!
 night of grief and of doom!

not - te di ter - ror!
 night of grief and doom!

di ter - ror, di ter - ror!
 night of grief and of doom!

di ter - ror, di ter - ror!
 night of grief and of doom!

Vins. col canto pp
Violino

14047

Moderato.

gir, Ed-gar-do!
not, oh Ed-gar!

Wood.

p Strings pizz.

Cor.

Tymp.

Cor. and Euc.

rall.

Lucy.

Spar-gi da-ma-ro pian-to il mio ter-re-stre ve-
Cast on my grave a flow-er, But let there be no weep-

Strings

Cl.

lo, men-tre las-sù nel cie- - lo io pre-ghe-rò, pre-ghe-
ing, When'neath the turf I'm sleep- - ing, Let not an eye, not an

Fl.

Cor. and Euc.

rall. e portando la voce

rò per te. Al giunger tu o sol-tan- - to
eye grow dim, For'mid the fields of a - - zure

Fl. and Cl.

fia bel-lo il ciel per me! ah si, ah si, ah si, per
 I go to wait for him, ah yes, ah yes, ah yes, I

stringendo

string. e cresc.

a tempo

p

me, fia bel-lo il ciel, il ciel per me, ah si, ah
 wait, 'mid fields of a-zure I wait for him, ah yes, ah

Tutti. Fl. and Cl.

fa tempo

p

string. e cresc.

tr

tr

si, ah si, per me, wait,
 yes, ah yes, I

Fl. Ob. Cl.

p

si, per me, wait,
 I

pp

per me, wait opp.
 I wait for

14047

Più mosso.

Lucy.

me.
him.

Henry.

Gior - ni d'a - ma - ro pian - - to
Oh grief be - yond all mea - - sure,

Bide-the-Bent.

Più raf - fre - na - re il pian - - to
Short were thy days of plea - - sure,

Chorus.

TENOR.

BASS.

Più raf - fre - na - re il
Short were thy days of

Più raf - fre - na - re il
Short were thy days of

Più mosso.

Henry.

ser - bail ri - mor - so a me, si,
Oh most un - hap - py day,

Bide-the-Bent.

pos - si - bi - le non è,
Grief stole thy life a - way,

Ah, più raf - fre - na - re il
Ah, short were thy young days of

pian - - to pos - si - bi - le non
plea - - sure, Grief stole thy life a -

pian - - to pos - si - bi - le non
plea - - sure, Grief stole thy life a -

ser - ba il ri - mor - so a me,
Oh most un - hap - py day,

pos si bi - le non è,
grief stole thy life a - way,

pian to pos si bi - le non è,
plea - sure, grief stole thy life a - way,

è, no, no, pos si bi - le non è,
way, ah yes, grief stole thy life a - way,

e, way, pos si bi - le non è,
grief stole thy life a - way,

Lucy.

Ah!
Ah!

ah - sì, a me.
un - hap - py day.

ah - no, nor e.
un - hap - py day.

ah - no, non è.
un - hap - py day.

ah - no, non e.
un - hap - py day.

310

Spar - gi dà - ma - ro pian - to il mio ter - re - stre
Cast on my grave a flow - er, But let there be no

ve - - - lo, men - tre las - su nel
weep - - - ing, When 'neath the turf I'm

cie - - lo io pre-ghe-rò, pre-ghe - rò per te; Al giun-ger
sleep - - ing, Let not an eye, not an eye grow dim; For 'mid the

rall. e portandola voce

tu - o sol - tan - - - to, fia bel - lo il ciel - per
fields of a - - zure, I go to wait - for

me! ah sì, ah sì, ah sì, per - me,
him, ah yes, ah yes, ah yes, ah yes,
yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes,

string. tr *a tempo*
string. e cresc. *f a tempo*

14047

p

fia - bel - lo il ciel, il ciel per me, ah
 'Mid fields of a - zure I wait for him, ah

string tr

sì, ah sì, ah sì, per me,
 yes, ah yes, ah yes, I wait,

string. e cresc.

p

pp

sì, sì, sì, sì

per me, wait, per
 I wait, I

me, wait per
 wait for

off

212

Più Allegro.

Lucy.

me. him. Henry. Ah, Yes, ch'io in
 Ah, Oh, Bide-the-Bent. vi - grief ta - be - yond d'a - ma - ro, da - ma - ro
 mea - -sure, grief be - yond

Ah, Ah, più raf - fre - na - re il of
 short were thy days - - re il of
 Ah, Ah, più raf - fre - na - re il of
 short were thy days - - re il of

Più Allegro.

spi - ri ac - can - to a
 heav - en. I go to
 pian - to ser - bail ri - mor - so a
 mea - -sure, Oh, most un - hap - -py
 pian - to no, no, pos - si - bi - le non
 plea - -sure, Ah, yes, grief stole thy life a -
 pian - to no, no, pos - si - bi - le non
 plea - -sure, Ah, yes, grief stole thy life non
 a -
 pian - to no, no, pos - si - bi - le non
 plea - -sure, Ah, yes, grief stole thy life non
 a -

14047

te, wait ac - can - to a te! love,
for - him - I love,

me, day, il most ri - mor - so a me, day,
un - hap - - - py day,

e, way, no, thy life non e, way,
a - - way,

e, way, no, thy life non e, way,
a - way,

e, way, no, thy life non e, way,
a - way,

e, way, no, thy life non e, way,
a - way,

Ah Yes, ch'io spi - ri ven,
in hea - ven,

vi - ta d'a - ma - ro, d'a - ma - ro pian - to
Grief be - yond mea - sure, grief be - yond mea - sure,

più raf - fre - na - re il pian - to
Short were thy days of plea - sure,

più raf - fre - na - re il pian - to
Short were thy days of plea - sure,

più raf - fre - na - re il pian - to
Short were thy days of plea - sure,

più raf - fre - na - re il pian - to
Short were thy days of plea - sure,

14047

214

ac - can - to a te, ac -
I go to wait for

ser - bail ri - mor - so a me, si,
oh, most un - hap - py day, un -

no, no, pos - si - bi - le non è, no,
ah, yes, grief stole thy life a - way, thy

no, no, pos - si - bi - le non è, no,
ah, yes, grief stole thy life a - way, thy

no, no, pos - si - bi - le non è, no,
ah, yes, grief stole thy life a - way, thy

can - to a te, ap - pres - so
him I love, for him -

si, a me, si, si,
hap - py day, un - hap -

no, life non a - è, no, no,
life non a - è, no, grief stole

no, life non a - è, no, no,
life non a - è, no, grief stole

no, life non a - è, no, no,
life non a - è, no, grief stole

14047

a te, ap- - pres - so a
 I love, for him, for a him

a me, si, si, a
 py day, un - hap - py

non thy e, no, no, non
 thy life, thy life a -

non thy e, no, no, non
 thy life, thy life a -

non thy e, no, no, non
 thy life, thy life a -

non thy e, no, no, non
 thy life, thy life a -

te, a
 I

me, a
 day, ah

e, no, non
 way, yes, a -

216

(falls swooning into Alice's arms.)

te!
love!

me!
me!

e!
way!

e!
way!

e!
way!

e!
way!

ff

14047

Detailed description: This page of a musical score, numbered 216, features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are: "te! love!" on the first staff, "me! me!" on the second, "e! way!" on the third, and "e! way!" on the fourth. The piano accompaniment is shown in two systems. The first system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef, with a forte dynamic marking (*ff*). The second system also includes a grand staff with a treble clef and a bass clef. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Histeria: uma loucura operística (Vocal Score)

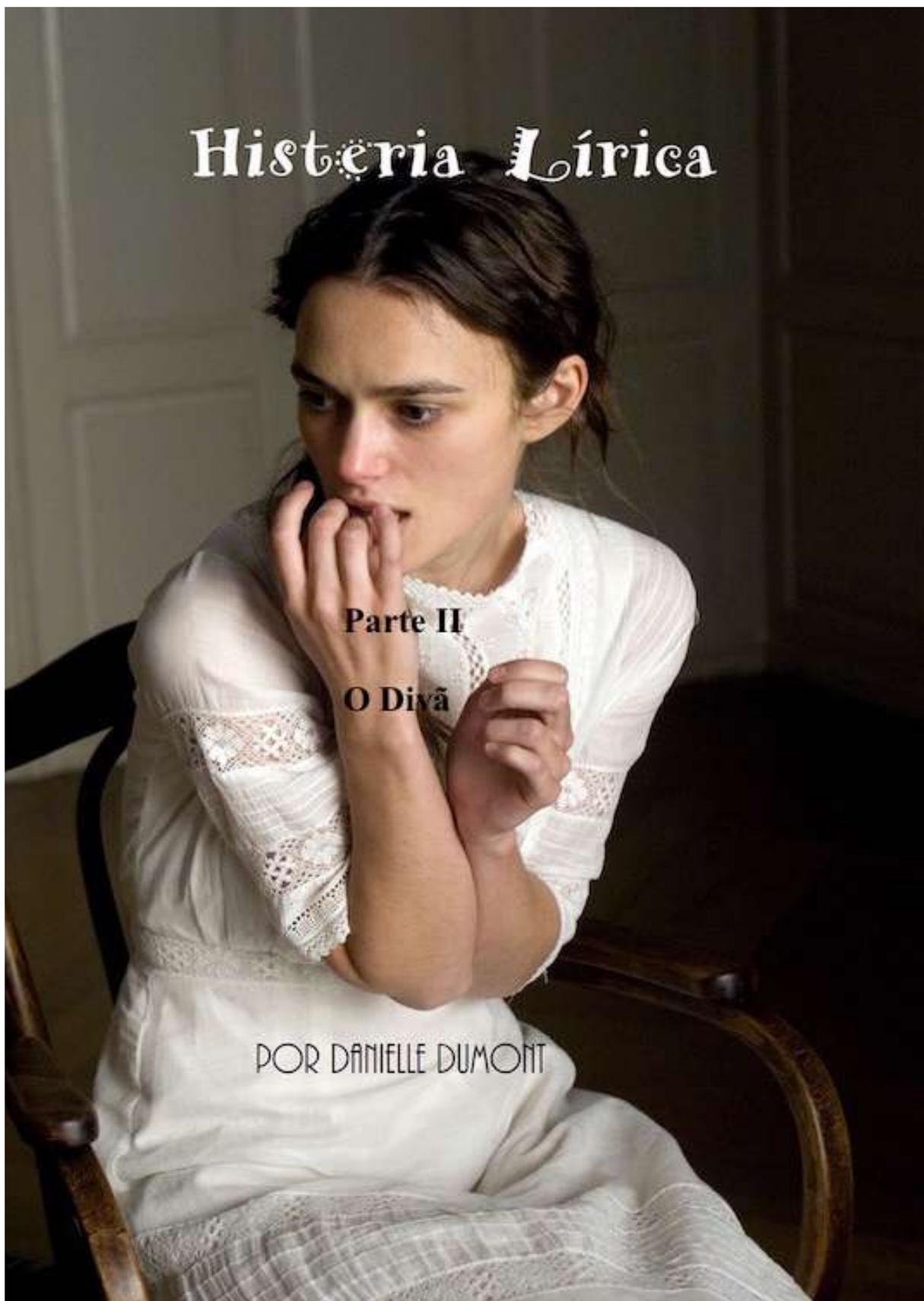
Parte 2 - O Divã

História Lírica

Parte II

O Divã

POR DANIELLE DUMONT



Histeria

Uma loucura operística

Parte II

O Divã

Por Danielle Dumont

Histeria
Uma loucura operística

O Espetáculo

1. Sonâmbula: O inconsciente acusa sua dor.
I. *Ah! non credea mirarti* (*La Sonnambula* – Vincenzo Bellini, 1831)
2. Esperança: a recaída. Cena de loucura de Elvira (*I Puritani* – Vincenzo Bellini, 1835)
II. *O rendetemi la speme...*
III. *Qui la voce sua soave...*
IV. *Vien, diletto*
3. Solidão e canto: um caminho para si.
V. *Ombre légère* (*Dinorah* ou *Le Pardon de Ploërmel* – Giacomo Meyerbeer, 1859)
4. Metamorfose: loucura e reencontro.
VI. *Glitter and be gay* (*Candide* – Leonard Bernstein, 1956)

Ah! non credea... Ah! non giunge

from
LA SONNAMBULA*Ela dorme. Senta na cama sonâmbula.*

Vincenzo Bellini

Andante cantabile

pp

legato

AMINA:

Ah! non cre-dea mi - rar - ti si pre - sto e-stin - to, o

fio - re; pas - sa - sti al par_ d'a - mo - re, che un gior - no

so - lo, che un gior - no sol - du - rò, — che un gior - no

so - ló, ah! - sol du - rò.

Pas - sa - sti al par d'a - mo - re,

che un gior - no, che un gior - no sol du -

rò. Po - tria no - vel - vi

pp

84

go - re il pian - to, il pian - to mio re - car - ti,

ma rav - vi - var l'a - mo - re il - pian - to mi - o, ah, - no, no, non

può! Ah non cre - de - a, ah non cre - de - a, pas - sa - sti al par, al par - d'a -

abbandonandosi

col canto

mor, che un gior - no sol - du - rò, che un gior - no sol - du - rò, pas - sa - sti al

lento

lento col canto

par ————— d'a — mor, ————— d'a-

The first system consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line features a long, flowing melodic line with a fermata over the word 'mor'. The piano accompaniment provides a steady harmonic support with a simple bass line.

Allegro moderato

mor.

p

The second system begins with a tempo change to 'Allegro moderato'. It features a vocal line with a fermata over 'mor.' and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

The third system shows the piano accompaniment continuing with a rhythmic pattern of eighth notes and chords, maintaining the 'Allegro moderato' tempo.

The fourth system continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns and chordal structures.

Ah! non giun - ge ————— u-man pen-sie - ro ————— al con -

pp *leggierissimo*

The fifth system features a vocal line with the lyrics 'Ah! non giun - ge ————— u-man pen-sie - ro ————— al con -'. The piano accompaniment is marked *pp* (pianissimo) and *leggierissimo* (very light), consisting of a steady eighth-note bass line.

172

R
-men - ti, il suono de' suoi la - menti!

G
-men - ti, il suono de' suoi la - menti!

(esce Elvira scapigliata. Il volto, il guardo ed ogni passo ed atto di Elvira palesano la sua pazzia.)

stent. *in tempo* *pp*

ELVIRA
24 Qui la vo - ce sua so -

EL
- a - ve mi chia - ma - va... e poi spa - ri. Qui giu -

rauv. a poco a poco
EL
- ra - va es - ser fe - de - le, qui il giu - ra - va, qui il giu -

a tempo con espress. *rauv.*

41685

SCENA ED ARIA

171

SCENA III.

ELVIRA (di dentro)

O ren_de_temi la spe_me..... o la -

ANDANTINO *pp*

EL - scia_te, lascia_temi mo_rir.... o ren -

EL - de_temi la speme..... o la - scia_te, lascia_temi mo -

EL *RIC.* *poco più lento* Oh! com'è gra - ve il suon de'suoi la -

GIOR. -rir.

[23] Es - sa qui vien.... la senti? Oh! com'è gra - ve il suon de'suoi la -

poco più lento

173

EL -ra - va, e poi cru - de - le, poi cru - de - le ei mi fug - -

a tempo

ritard.

EL [25] -gi!.. Ah! mai più

pp

in tempo

EL qui as - sor - ti in - sie - me, ah! mai più..... qui as - sor - ti in -

EL - sie - me nel - la gio - ia dei so - spir... Ah! ren -

f

EL - de - te mi la spe - me,..... o la - scia - te, la - scia - temi mo -

pp

pp

41685

174

EL
-rir, o ren-de - te mi la spè - me,..... o la -

RIC. - scia - te, la scia - temi mo - rir.

GIOR.
Quanto amor è mai raccol - to in quel vol - to, in quel do -

26 Quanto amor è mai raccol - to in quel vol - to, in quel do -

R
- lor, quanto a - mo - re, ah quanto a - mo - re è mai rac -

G
- lor, quanto amor, ah quanto amo - re è rac - col -

(Elvira a poco a poco si avvicina a Gior., lo guarda, e sforzandosi di risovvenirsi ch'esso sia, gli dice)

R
- col - to in quel do - lor, in quel do - lor, in quel volto, in quel do - lor!

G
- to in quel do - lor, in quel do - lor, in quel volto, in quel do - lor!

41685

ELV. (a Giorgio) 175 (riconoscendolo)

GIOR. Chi sei tu? Si...

Non mi ravvi-si?... non mi rav - visi?...

col canto

con allegrezza) (sconsolata) a piacere a piacere

EL si... mio padre... E Ar-tu-ro? E l'a-more? Parla... parla...

EL

27 ALLEGRO GIUSTO Ah! tu sor - ri-di...

EL e asciughi il pian - to! a l-

EL - me - ne, a l - men mi guidi... al

176

EL
bal - lo, al bal - lo, al can - to! 28 O - gnun s'ap -

EL
-pre - sta a noz - ze, a fe - sta, e me - co in dan - ze

EL
e - sul - te - rà..... fe - - -

EL
- sta. (a Giorgio) Tu pur me - co dan - ze -

EL
- ra - i?... Vie - ni a noz - ze... vien.....

(si volge e vede Riccardo, lo prende per mano) 177

ELV. (a Giorgio)

RIC. Egli piange... GIOR. E-gli

29 *LARGO* (Oh Dio!) (Oh Di-o!) *sotto voce*

fp *pp* *morendo* *fp* *m.s.*

EL. pian - ge... Forse a - mò? Piange... A -

(fra sè) *risoluto*

RIC. *1.^o Tempo*

EL. - mò. (Or chi il pian.to fre.nar può! Chi fre.nar, frenar lo può!)

GIOR. (Or chi il pian.to fre.nar può! Chi fre.nar, frenar lo può!)

1.^o Tempo

m.d. *f* **30** *f*

ELV. (a Riccardo) RIC.

M'o - di; e dim - mi: a - ma - sti mai? Gli occhi af -

41685

178

R
- fis - sa sul mio vol - to, ben mi guar - da, e lo ve -

ELV. (dolorosamente)
- drai... Ah! se pian - gi... ancor tu sa - i

EL
ancor tu sa - i che un cor fi - do nel - l'a -

EL
- mor..... sem - pre vi - ve nel do - lor... Deh! l'acque - ta, o mia di -

(abbracciandola)
GIOR.

EL
RIC. Ma - il.. Ma - il..

GIOR. Clemen - te il ciel ti fi - a, l'ingra - to o - blia, ah

- let - ta, tregua al duol dal cielo aspet - ta. Clemen - te il ciel ti fi - a, l'ingra - to o - blia, ah

(con tutta la disperazione del dolore) 179

EL mai... ah mai più ti ri_ ve_ drò! Ah to_ glie - temi la vi_ ta..... o ren-
 R sil
 G sil

EL - de - te, rende - temi il mio amor! ah toglie - temi la vi - ta..... o ren-
 R Ah! si fa mia la sua fe - ri - ta, mi
 G Ah! si fa mia la sua fe - ri - ta, mi

32 Ah! si fa mia la sua fe - ri - ta, mi

(resta abbattuta ed immobile)

EL - de - te, rende - temi il mio a. mor!
 R squarcia il cor. Si fa mia la sua fe - ri - ta, mi di_ spe_ ra e squarcia il
 G squarcia il cor. Si fa mia la sua fe - ri - ta, mi di_ spe_ ra e squarcia il

180

R
cor, mi dispera e squarcia il cor, mi dispe_ra e squarcia il cor.....)

G
cor, mi dispera e squarcia il cor, mi dispe_ra e squarcia il cor, e squarcia il cor.)

33 *ALL.º MODERATO.* (Elvira si volge in atto furente verso Riccardo e Giorgio. Dopo un poco ella sor-

-ride e atteggiava il volto alla maniera de' pazzi)

GIOR.
Tor - nò il ri - so sul suo a -

RIC. Qual pen - sie - ro a lei bril - lò?

ELV. (crede esser con Arturo) Non te -
(sotto voce e con mistero)

-spet - to, qual pen - sie - ro a lei bril - lò?

34

EL

-mer... del pa - dre mi_o, al - la

EL

fi_ne lo pla - che - rò, ah non temer,..... io plache -

EL

-rò. **35** O - gni duolo an - drà in o -

EL

RIC. bli - o, si fe - li - ce io ti fa - rò, si.

GIOR. (Qual bel - l'al - ma in na - mo -

(El - la in pe - ne abban - do -

182

EL Non te-mer del pa-dre mio,

R -ra.ta..... un ri-val toglie-va a me! si..... un ri-val toglie-va a

G -na.ta..... sognail be-ne che per-dè si..... sognail be-ne che per-

cres. ed incalz. il tempo

EL vien, fe-li-ce io ti fa-
-ro.....

R me! si, un ri-val to-glie-va a me!.....

G -dè, si, so-gna il be-ne che per-dè.....

sf

EL

R

G

più lento

ALL.^o MODERATO ($\text{♩} = 408$)

36

f e stacc.

41685

ELVIRA

con estasi 183

Viendi let-to, è in ciel la

F *ff* *sf* *pp* *pp più lento*

con abbandono

EL lu-na: tutto ta-ce intorno, intor-no: finchè spunti in cielo il giorno, vien.....

..... vien,.... ti posa, vien ti po-sa sul mio cor! *Deh! af.*

sotto voce *sotto voce* *Opp.*

EL [38] - fret-ta,.... o Arturo mi-o, riedi, o ca-ro,.... alla tua Elvi-ra: es-sa

con slancio *incalzando*

pian-ge e ti so-spi-ra, vien,..... o ca-ro, al-l'a-mo-re, vien.....

pp

184

EL *crus.*
al - l'a - mo - re, al - l'a -

EL
- mor, ah vie - ni, vien all'a -

EL
RIC - mor. Non te -

GIOR. Pos - sa tu, bell' in - fe - li - ce, mer - cè a - ver di tan - to af -

Pos - sa tu, bell' in - fe - li - ce, mer - cè a - ver di tan - to af -

[39]

EL
- mer..... ah.....

R
- fet - to; pos - sa un giorno nel di - let - to ob - bli - ar il suo do -

G
- fet - to; pos - sa un giorno nel di - let - to ob - bli - ar il suo do -

41685

185

EL no, si, fe - li - ce to ti fa - rò...

R -lor, si, ob - bli - a - re il suo do - lor.....

G -lor, si, ob - bli - a - re il suo do - lor.....

EL vien...

R il suo do - lor, il suo do - lor..... il suo do -

G il suo do - lor, il suo do - lor..... il suo do -

EL ah!

R -lor, il suo do - lor!

G -lor, il suo do - lor!

40

f e stacc.

41685

186 ELVIRA

con estasi
 Viendi let-to, è in ciel la

f *ff* *sf* *pp* *pp più lento*

con abbandono
 EL lu-na: tutto ta-ce intorno, in-tor-no: finchè spunti in cielo il giorno, vien.....

..... vien,..... ti po-sa, vien ti po-sa sul mio cor! *Deh! t'af.*

sotto voce *sotto voce* *Opp.*
 EL **42** - fret-ta,..... o Arturo mi - o, riedi, o ca-ro,.... alla tua Elvi - ra: es-sa

con slancio *incalzando*
 EL pian-ge e ti so-spi-ra, vien,..... o ca-ro, al - l'a-mo-re, vien.....

pp

187

cres.

EL al - l'a - mo - re, al - l'a -

EL - mor,..... ah vie - ni, vien..... al.l'a -

EL - mor, al - l'a - mor,..... al - l'a - mor,..... rie -

R Ah! Ri - co - vrar - ti o -

G Ah! Ri - co - vrar - ti o -

43

EL - di al - l'a - mo - re, al - l'a - mo - re, al - l'a -

R - mai t'ad - di - ce, sten - de

G - mai t'ad - di - ce, sten - de

188

EL *mo - re rie*

R *not - te il cu - po or - ror... si,*

G *not - te il cu - po or - ror... si,*

cres. molto

EL *di, rie - di, ah rie -*

R *si, si, stende not - te il cu - po or -*

G *si, si, stende not - te il cu - po or -*

44

EL *di al - l'a - mor... Artur, ah rie - di al pri - mo a -*

R *- ror, il cu - po or - ror, or not - te sten - de il cu - poor -*

G *- ror, il cu - po or - ror, or not - te sten - de il cu - poor -*

pp

41685

189

EL
-mor..... Artu_ro, ah riedi al primo amor..... ah

R
-ror,..... or not_te stende il cu_po orror, not_te

G
-ror, or not_te stende il cu_po orror, not_te

rie - di al pri - mo a - mor!...

sten - de il cu - po orror!...

sten - de il cu - po orror!...

45

calando

41685

190

LÚCIA: Tão só! (*Para si*)
Cada vez são mais longos os caminhos
que me levam à gente. (*Para o público*)
(E os pensamentos fechados em gaiolas,
as ideias em jaulas.)

Ah, não fujam de mim!
Não mordo, não arranho.
Direi:
— «Pois não! Ora essa! Tem razão».

(*Sussurrando para si*) Entanto, na gaiola,
cantarão em silêncio
os sonhos, as ideias,
como pássaros mudos.

(*Pega um punhado de pétalas e vai se
levantando aos poucos*) Solidão.
A multidão em volta
e o pensamento à solta
como alado corcel.
E as ideias dispersas, em tropel,
como folhas ao vento (*jogando as flores para
os lados*)
pétalas do Pensamento.

(*Com a voz da consciência e depois crescente
desespero*) Solidão.
A angústia da Cidade,
a impossível procura da Unidade,
o clamor
do silêncio interior,
mais pungente, estridente,
que os bárbaros ruídos
que ferem, dilaceram
os nervos e os sentidos.

O meu maior medo? É me sentir invisível no
meio de uma multidão, sabe? Quando eu era
pequena, eu era uma criança diferente. Todos
me diziam: "Você é muito madura para a sua
idade!"... E eu só me perguntava: "Por que eu
não posso ser igual a todo mundo? Por que eu
não tenho amigos?".
Toda vez que tocava o sinal do recreio eu me
escondia num canto e chorava... Depois de
quinze minutos, eu catava os meu cacos e
voltava pra sala de aula. No fim do dia, eu
juntava minhas coisas, andava até em casa,
ligava o som, pegava uma escova de cabelo,
cantava e dançava... Pra exorcizar meu medo.

A verdade é que faço isso até hoje...

41685

186

7' 50"

Allegretto ben moderato (♩. = 52)

son!

mf *doux*

ff

doux

p

légèrement

187

Om-bre lé - gè - re, qui suis mes pas, — ne t'en va pas, — non, non,

non! Fée ou chi - mè - re, qui m'est si chè - re, ne t'en va pas! — Non, non,

non! Cou - rons en - sem - ble, j'ai peur, je trem - ble quand tu t'en

vas — loin de moi! — Ah! — Ne t'en — va

188

en suppliant

pas, ——— ne t'en va pas!

suivez

a tempo

ff *p*

À chaque au - ro - re Je te ra - vois!

ff *p*

Ah, reste en - co - re; danse à ma voix! Pour te sé -

lll

dui - re je viens sou - ri - re; je veux chan -

ter! Ap - pro - che - toi! Viens, ré - ponds -

moi! Chan - te a - vec moi!

ossia

Allegro animato (♩. = 92)

f

Ah!

mf

ré - ponds! Ah!

pp

pp

190

f
c'est bien! Ah! —

pp
ré-ponds! Ah! —

f *pp*

f *f* *pp*
c'est bien! Ah! ré-ponds! Ah! —

f

Le même mouvement, mais un peu plus vite

f
Bon! Ah! —

pp *p* **E**

ré - ponds! Ah!

c'est bien! Ah! ré -

ponds! Ah! ré - ponds! Ah!

f *pp* *f* *pp*

f *pp* *f* *pp*

f *pp* *f* *pp*

192

ab libitum *rall. poco a poco*

tr *tr* *tr*

f *col canto*

Tempo I *doux*

Om-bre lé - gè - re, qui suis mes pas, — ne t'en va pas, — non, non,

doux

non! Fée ou chi - mè - re qui m'est si chè - re, ne t'en va pas! — Non, non,

non! Cou-rons en - sem - ble, j'ai peur, je trem - ble quand tu t'en

vas — loin de moi! — Ah! — Ne t'en — va

Andantino quasi allegretto (♩. = 80)

pas! Sais-tu bien —

qu'Ho-ël m'ai — me? Sais-tu bien —

qu'Ho-ël m'ai — me, — et qu'au-jour-d'hui

194

molto cresc.

mé - me Dieu va pour tou - jours, Dieu va pour tou -

dim. *p* naïvement

jours bé - nir nos a - mours? Le sais -

p *dim.* *suivez* *p*

rall. *pp*

tu? Le sais - tu? Le sais - tu? Mais tu prends la fui - te!

rall. *pp*

(Un nuage passe devant la lune, l'ombre disparaît)
[Moderato] p

Pour-quoi me quit-ter, Quand ma voix t'in-vi - te? Pour-quoi me quit-ter?

THOMAS

d'une voix plaintive

Pour-quoi, pour-quoi me quit - ter? ——— La nuit m'en-vi-

expressif
f

ron - ne! Je suis seule, - hé - las! ———

p *presses*
f presses

Molto moderato

f *p* *portez* *pleurant*

Ah! re - viens, - sois bon - ne! Re - viens! Re - viens! Re -

p

f avec joie (l'ombre reparait)

viens! Ah! c'est el - le!

8va - 7
f

198

La, la, la, la, la, la, la Ah!

trill Ah!

doux

f res - te, res-te a - vec

suivez

Allegro con spirito (♩. = 96)

f moi!

Ah! _____ c'est el - le!

8va - 7

Red. *f* *légèrement* * *om- adre*

Ah! _____ Mé- chan-te, mé- chan-te, est-ce moi que l'on fuit? Mé -

f *p*

Tempo I (Allegro moderato)

chan-te, mé- chan-te, mé- chan-te, est-ce moi que l'on fuit? Om- bre lé - gè - re, qui suis mes

a tempo

pas. _____ ne t'en va pas! - Non, non, non! Fée ou chi - mè - re, qui m'est si

198

La, la, la, la, la, la, la Ah!

ad lib

Ah!

doux

f

res - te, res-te a - vec

suivez

Allegro con spirito (♩ = 96)

moi!

f

Sample 1A

The first system of music features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The vocal line begins with a rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic marking and a *rit.* (ritardando) marking. The vocal line includes the text "Ah!".

The second system continues the musical piece. The vocal line features a melodic line with slurs. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both the right and left hands.

The third system shows the vocal line with a series of eighth notes and slurs. The piano accompaniment continues with harmonic support.

The fourth system features triplets in both the vocal and piano parts. The vocal line has two triplet markings, and the piano accompaniment has two triplet markings. The piano part includes a *rit.* (ritardando) marking.

200

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The treble staff begins with a quarter rest, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and another triplet of eighth notes (C5, B4, A4). The grand staff accompaniment features a steady eighth-note bass line in the bass clef and a more complex eighth-note melody in the treble clef.

Second system of musical notation. The treble staff continues with a quarter rest, followed by a sixteenth-note triplet (G4, A4, B4) and another sixteenth-note triplet (C5, B4, A4). The grand staff accompaniment continues with the eighth-note bass line and the treble staff accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a continuous sixteenth-note triplet (G4, A4, B4). The grand staff accompaniment continues with the eighth-note bass line and the treble staff accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with the sixteenth-note triplet. The grand staff accompaniment continues with the eighth-note bass line and the treble staff accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the bass clef staff.

a piacere

8va Ah!

ff *col canto*

acell. *mf* *rall*

lento

tr *tr* *tr*

ff

14. Glitter and Be Gay

Lyrics by
Richard Wilbur

Aria
Cunegonde

Tempo di Valse Lente

1 $(\text{♩} = \text{♩})$ *sfz* *mf* *p* *rubato* *accel.* *f* *tr* *rall.*

5 CUNEGONDE *p rubato*
Glit - ter and be gay, That's the part I play.

9
Here I am, oh sor - ry chance.

62

13

Cun. *Forced to bend my soul To a sor-did role,*

espr.

17

Cun. *Vic-tim-ized by bit-ter, bit-ter cir-cum-stance. A*

21 *Un poco animato* *rall.*

Cun. *las for me! Had I re-mained Be-side my la-dy mo-ther, My*

Un poco animato *rall.*

25 *a tempo* *cresc.* *rall.*

Cun. *vir-tue had re-mained un-stained Un-til my maid-en hand was*

a tempo *rall.*

63

29 *f* *dim.* **a tempo**

Cun. gained By some Grand Duke or oth - er.

f *dim.* **a tempo**

33 *pp*

Cun. Ah, 'twas not to be; Harsh ne - ces - si - ty

pp

37

Cun. Brought me to this gild - ed cage.

41 **stentato** *cresc.* **rall.** *pp sub.* *port.*

Cun. Born to high - er things, Here I droop my wings, Ah!

stentato *pp cresc.* *sfs* *p*

64

45 **a tempo** **rall.**

Cun. Sing - ing of a sor - row no - thing can as

a tempo **rall.**

pp

48 **Allegro molto** (♩ = 132) *p*

Cun. suage. And yet, of course, I rath - er like to

Allegro molto (♩ = 132)
ritmico

p

50

Cun. rev - el, ha ha! I have no strong ob - jec - tion to cham -

52

Cun. pagne, ha ha! My ward - robe is ex - pen - sive as the

cresc.

cresc.

54 65

Cun. *f*
 dev - il, ha ha! Per - haps it is ig - no - ble to com -

56 *recit. (ad lib.)* *ad lib.*

Cun. plain... E-nough, e-nough, of - be-ing base-ly tear-ful!

in tempo misurato *in tempo*

cresc. *f* *colla voce* *mp* *colla voce* *mp*

59 *ad lib.* *ad lib.*

Cun. I'll show my no-ble stuff By - be-ing bright and cheer-ful!

in tempo *a tempo*

colla voce *mp* *colla voce* *mp*

61 *f* *in tempo*

Cun. Ha ha ha ha ha! Ha!

mp *f* *f p*

66

64 *(she begins to remove her jewelry and hand it over to the Old Lady)*

p

Cun. Ha ha ha ha ha ha! Ha ha ha ha ha ha ha! Ha ha ha ha ha ha!

67

Cun. Ha ha ha ha ha ha ha! Ha ha ha ha ha ha! Ha ha ha ha ha ha

70 *cresc.*

Cun. ha! Ha ha ha ha ha ha! Ha ha ha ha ha ha! Ha ha ha ha

cresc. *pp*

73 *cresc.*

Cun. ha ha ha ha ha ha! Ha ha ha ha ha ha ha

cresc.

76 *ossia*

ha! Ha ha ha ha ha ha ha! Ha ha ha ha ha

Cun. ha! Ha ha! ha!

ff

78

ha! Ha ha ha ha ha ha!

Cun. Ha ha ha ha ha ha!

p *ad lib. (like a sigh)*

p cresc. *sfz*

81 **Tempo primo** *(sobs)* **rall.** **Meno mosso** *(she continues removing her jewelry)*

Cun. *(parlando)* Pearls Ah, how can and ruby rings... wordly things

Tempo primo **rall.** **Meno mosso (colla voce)**

p *rubato* *f* *pp*

CB

86

Cun. 

Take the place of Honor lost? Can they compensate For my fallen state, Purchased as they were

91

Cun. 

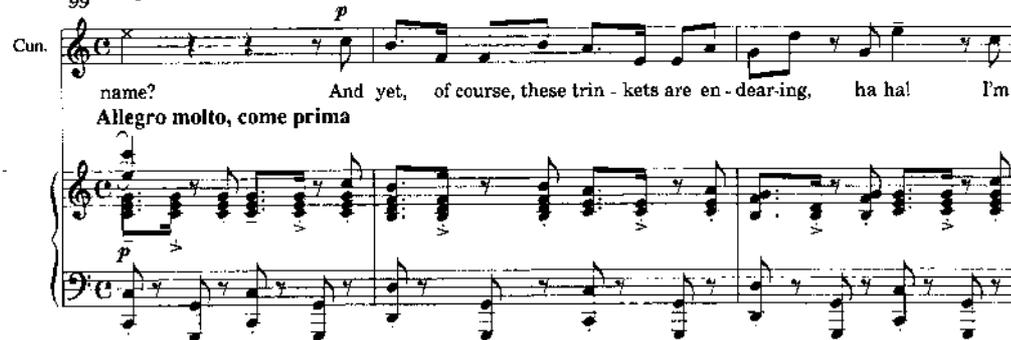
at such an awful cost? Bracelets...lavallieres... Can they dry my tears? Can they blind

95

Cun. 

my eyes to shame? Can the brightest brooch Shield me from reproach? Can the purest diamond purify my

99 **Allegro molto, come prima**

Cun. 

name? And yet, of course, these trin - kets are en - dear-ing, ha ha! I'm

Allegro molto, come prima

VCR 141

69

102

Cun. oh, so glad my sap - phire is a star, ha ha! I

104 *quasi parlando*

Cun. rath - er like a twen - ty car - at ear - ring, ha ha! If

106 *f* *recit. (ad lib.)*

Cun. I'm not pure, at least my jew - els are! E-nough, e-nough!

mf *f* *colla voce* *mp* *in tempo misurato*

109 *ad lib.* *ad lib. cresc.*

Cun. I'll take their dia - mond neck - lace, And show my no - ble stuff

colla voce *mp* *colla voce* *mp* *in tempo* *in tempo*

70

111 *ad lib.* *f (in tempo)*

Cun. By _ be-ing gay and reck-less! Ha ha ha ha ha!

colla voce *a tempo* *mp* *mp*

113 *(the jewelry gone, she begins)* *p*

Cun. Ha! Ha ha ha ha ha ha!

f *f p*

116 *to undress)*

Cun. Ha ha ha ha ha _ ha ha ha! Ha ha ha ha ha ha! Ha ha ha ha ha _ ha ha ha!

119 *cresc.*

Cun. Ha ha ha ha ha ha! Ha ha ha ha ha _ ha ha ha! Ha ha ha ha ha

cresc.

122 71

Cun. *ha! Ha ha ha ha ha ha! Ha ha ha ha ha ha ha ha!*

125 *cresc.* **Un poco più mosso** *ff * mp sub.*

Cun. *Haha ha ha ha ha ha Ha! Ob-serve how brave-ly I con-*

129 *cresc.*

Cun. *ceal The dread-ful, drea-(head)-ful shame I feel. Ha ha ha ha! Ha ha ha ha! Ha*

133 *f sempre cresc.* *tr* *ha! Ha ha ha*

Cun. *ha ha ha! Ha ha ha ha! Ha ha ha ha! Ha ha ha ha! Ha ha ha*

* Downbeat may be omitted in soprano.

72

137

Cun. *ha! Ha ha ha ha ha ha*
ha_haha ha_haha ha_haha ha! Ha
(sua)
ff

140

Cun. *ha! Ha ha ha ha ha ha ha!*
ha! Ha ha
p

143

Cun. *Ha ha ha ha ha ha ha!*
pp sub.
cresc. poco a poco

73

146

Cun. *Ha ha ha ha!*

p *mf cresc.*

149

Cun. *Ha Ha*

ff *ff*

152

Cun. *lunga* *Presto* *(breaks into wild laughter)*

Ha ha ha ha ha!

colla voce *ff*

156

8va

ff