

DRAMATURGIAS

No. 8, 2018



DOSSIÊ

Dramaturgia da Dança

LADI Laboratório de
Dramaturgia e
Imaginação
Dramática

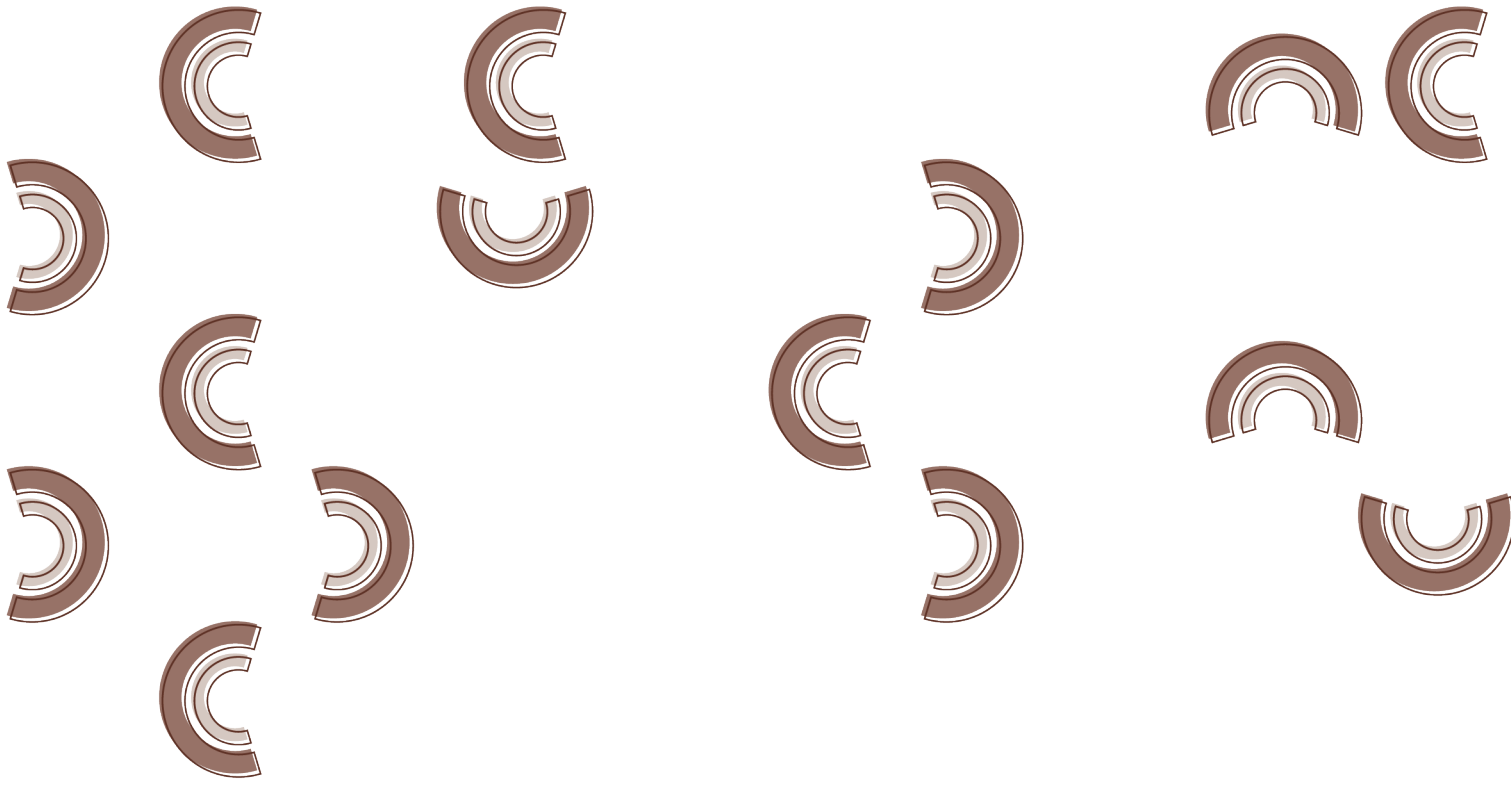
20 ANOS (1998 - 2018)

DRAMATURGIAS

No. 8, 2018

ISSN: 2525-9105





APRESENTAÇÃO



Em números anteriores da **Revista Dramaturgias** diversas modalidades e tradições de atividades dramáticas foram debatidas e analisadas, como dramaturgia musical, dramaturgia fílmica, dramaturgia e tradução, dramaturgias históricas, entre outras. Neste número teremos uma modalidade fundamental e ainda não enfocada: as possibilidades da dramaturgia da dança.

Para tanto, artistas e pesquisadores foram reunidos no dossiê temático sobre este tema, a partir dos organizadores Tarcísio Ramos e Mônica Tavares, estabelecidos em Minas Gerais. Aspectos históricos, conceituais, estéticos são abordados por cada um dos autores que integram o dossiê. Os colaboradores pertencem a diversas instituições nacionais e internacionais. Entre os temas temos a rediscussão da dança-teatro, Dança Afro Contemporânea e improvisação. Agradecemos e muito o esforço dos organizadores e colaboradores desse dossiê, o qual disponibiliza material para artistas e pesquisadores engajados em temas complexos e multidisciplinares nas artes da cena.

Em seguida ao dossiê, temos os documentos do primeiro drama musical elaborado pelo Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília: em 2006 foi apresentado no Teatro Nacional de Brasília o espetáculo dramático-musical **Saul**, solistas, coro e orquestra. O espetáculo se organizava a partir de uma negociação estética com a narrativa dos reis bíblicos, em tempos do populismo lulista em seu primeiro mandato. O material bíblico nos apresenta um soberano isolado, o qual se aproxima de personagens da tragédia, como Etócles, de **Sete contra Tebas**, de Ésquilo ou Macbeth, de **Macbeth**, de Shakespeare. Segundo o Northrop Frye, este material, tirando a Paixão de Cristo, seria um dos poucos exemplo de tragicidade no texto bíblico¹.

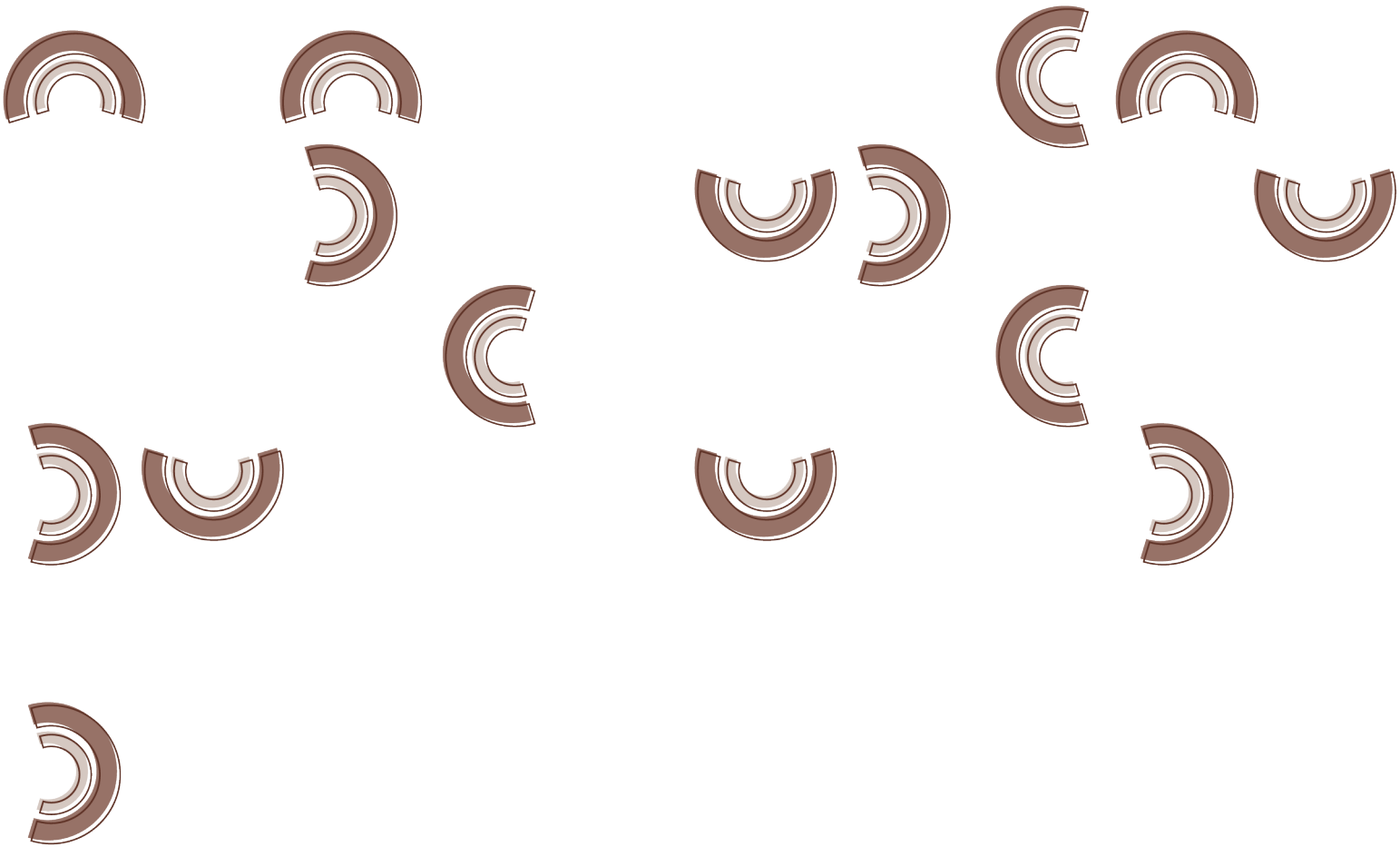
Disponibilizamos aqui as anotações que foram elaboradas para e a partir dos ensaios, o roteiro cênico e, ao fim, as partituras, na seção Musicografias².

Seguimos ainda, temos as seções fixas da revista: Huguianas, com reflexões do multiartista Hugo Rodas; tradução do drama **Vautrin**, única produção no gênero do escritor Honoré de Balzac, realizada pelo nosso assíduo colaborador Carlos Alberto Fonseca; comentário sobre *Le Devin du Village*, por Mércia Pinto, que introduz sua tradução publicada no número 7 da **Revista Dramaturgias**; a seção sobre dança na antiguidade, **Orchesis**, com a pesquisadora e coreógrafa Marie Hélene Delavaud-Roux.

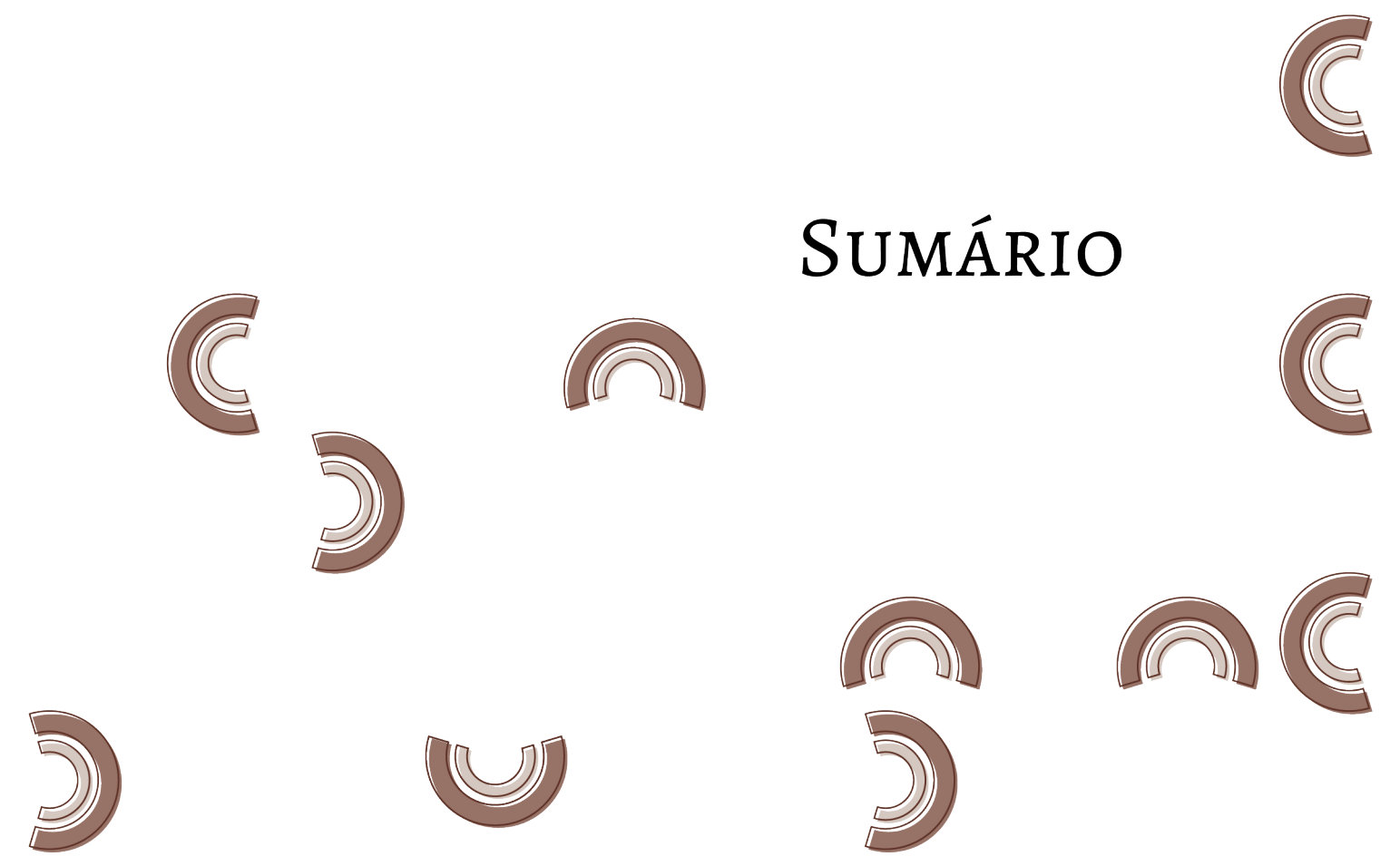
Como é observável, a **Revista Dramaturgias** em seu terceiro ano tem se organizado, dentro das inúmeras dificuldades que estamos todos vivendo nestes terríveis tempos de obscurantismo social e institucional, a partir das colaborações de especialista destacados em seus campos de atividades. A dinâmica entre as seções fixas, materiais do LADI e os dossiês temáticos procura oferecer aos pesquisadores e artistas o jogo entre a continuidade de empreendimentos de longo curso e questionamentos em elaboração.

Em todo caso, esse jogo que é a dinâmica histórica mesmo do intérprete e da tradição que nos mobiliza para mediações, retomadas e projeções. Por isso, encerro este número com a referência ao desaparecimento do Museu Nacional no Rio de Janeiro, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Todos estamos de luto. O fogo do desleixo, do descaso não apenas de governos mas da sociedade mesma e de suas opções queima nosso rosto. Hoje é um museu que se vai. As coisas ligadas à cultura, ao pensamento, à memória tudo em cinzas. Nos resta apenas ficarmos com isso, com os sons ruins de músicas ruins em nossa volta. Já não faz falta o que não se dá valor, como um parente que a gente esquece e deixa morrer.

Brasília, 3 de Setembro de 2018.



SUMÁRIO



DOSSIÊ DANÇA E DRAMATURGIA

- 10 Apresentação Dossiê **Dança e Dramaturgia**
Mônica Tavares e Tarcísio Ramos
- 16 A Tessitura dos Mestres
Tarcísio dos Santos Ramos
- 44 Dramaturgias na Dança, no Teatro, e a linguagem desenvolvida por Pina Bausch
Juliana Carvalho Franco da Silveira
- 72 Danças em Fricções. Danças e desobediências do Corpo
Denise Mancebo Zenicola
- 88 As Dramaturgias do Movimento
Rosa Hercoles
- 100 Dramaturgia na linguagem da improvisação em Dança
Dudude
- 112 **Cazador de mariposas**
Patricia Cardona

DOCUMENTA

- 123 Materiais para **Saul**: Diários de Direção e outros textos
Marcus Mota
- 182 **Saul**. Drama Musical
Marcus Mota

HUGUIANAS

- 215 O Personagem
Hugo Rodas

TEXTOS E VERSÕES

- 219 **Vautrin**. Drama em 5 Atos, de Honoré de Balzac
Carlos Alberto da Fonseca

IDEIAS E CRÍTICAS

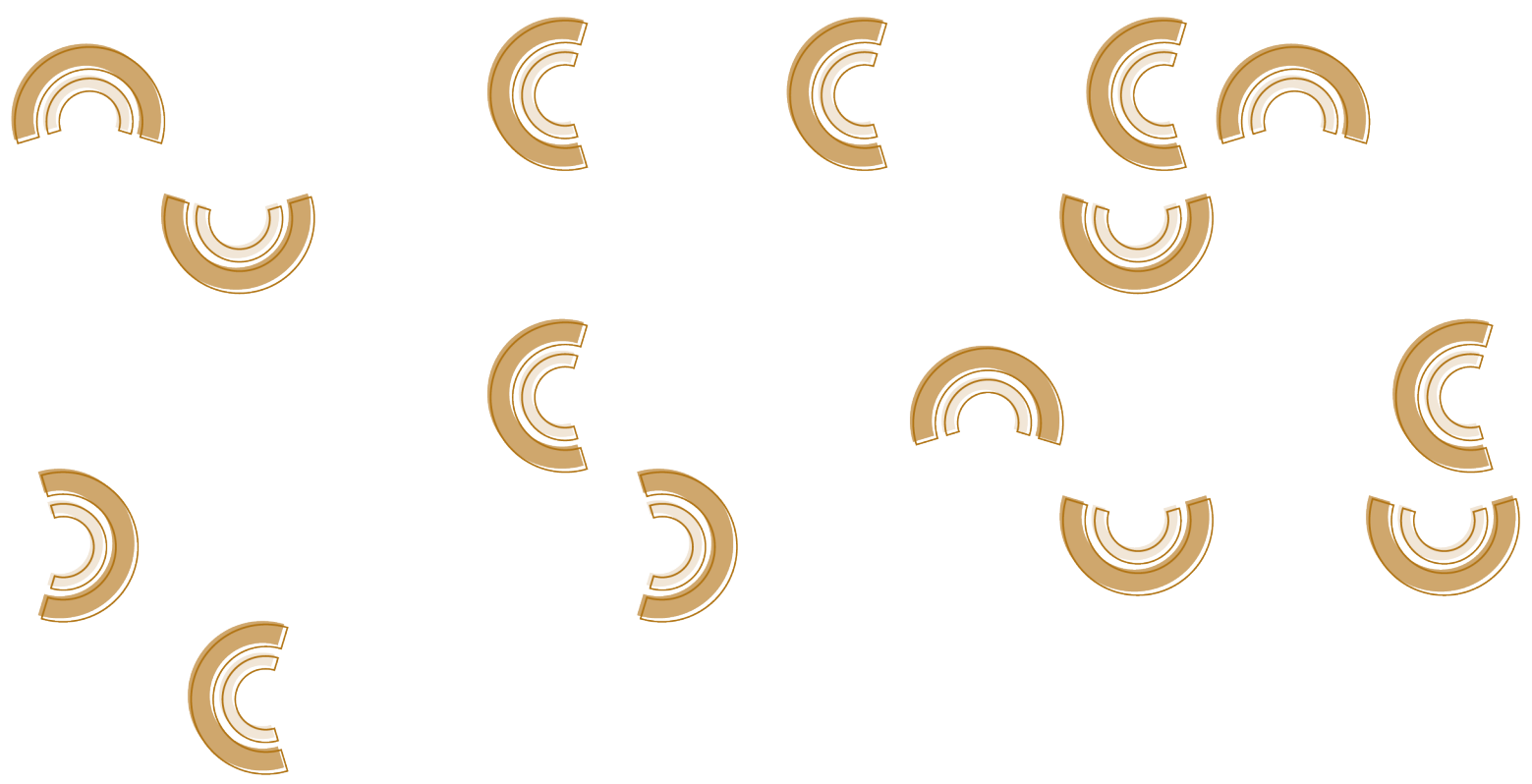
- 344 **Le Devin du Village:** Confissões musicais de J. J. Rousseau
Mércia Pinto

ORCHESIS

- 360 Ballets inspirés par l'Antiquité gréco-romaine
Marie-Hélène Delavaud-Roux

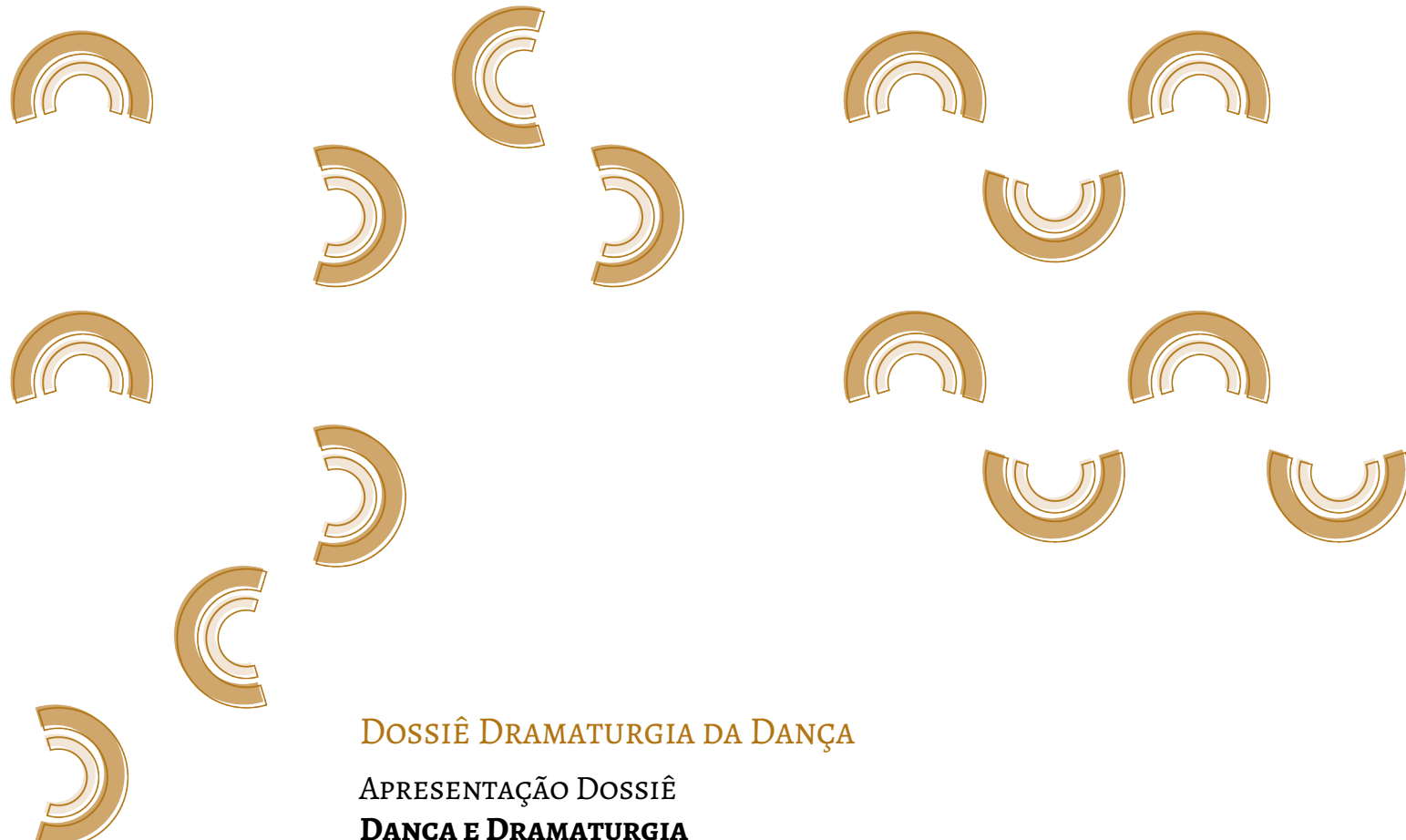
MUSICOGRAFIAS

- 373 **Saul.** Drama Musical
Marcus Mota



DOSSIÊ DRAMATURGIA DA DANÇA





DOSSIÊ DRAMATURGIA DA DANÇA

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ **DANÇA E DRAMATURGIA**

Mônica Pereira

Bailarina, atriz, coreógrafa, preparadora corporal, diretora cênica, professora substituta no Teatro Universitário UFGM nas áreas de expressão corporal, vocal e interpretação. Graduada em Psicologia e mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, UnB.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0439814350971440>

Tarcício Ramos

Bailarino, diretor e dramaturgista. Mestre em Artes (EBA/UFGM), professor de Técnicas Corporais do Teatro Universitário da UFGM e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes (UFGM)
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4489081237328281>

Na verdade, associar dramaturgia e encenação é perfeitamente plausível quando pensamos que ambas constituem as escolhas do espetáculo, sendo que a primeira o fundamenta e a segunda o revela.

Ana Pais

Foi com prazer que recebemos o convite para fazermos parte como editores da revista *Dramaturgias da UnB/2018*. Desde já registramos nossos agradecimentos ao professor, Dr. Marcus Mota pela confiança que nos foi atribuída.

Nossa intenção foi realizar uma edição em que artistas-pesquisadores-professores pudessem compartilhar suas experiências de trabalho, suas percepções sobre o assunto exercitando a liberdade de pensar a dramaturgia na dança e do corpo em suas criações e investigações.

Convidamos profissionais das artes da cena a escreverem ou a reescrever sobre a dramaturgia sem tolher-lhes o caráter ensaístico que, muitas vezes, lhes é próprio. Buscamos, assim, respeitar e compartilhar pensamentos ampliados sobre o tema, pois sabemos que a dramaturgia por um bom tempo, foi associada a traduções, histórias, narrativas, de modo a "dar o recado", "passar uma mensagem" para o espectador. O fato, muitas vezes, levou criadores e espectadores de dança a se perguntarem se se seria possível uma dramaturgia para a dança; se essa teria características singulares que a diferenciasse da dramaturgia teatral e onde se localizaria essa diferença; *O que era a dramaturgia na dança? Onde estaria localizada? Quais os elementos que a constituiriam, afinal?*

Percebemos que adentrar no território da dramaturgia-dança não passa necessariamente por uma narrativa linear, em que, comumente estão presentes um início, um meio e um fim em que o conflito e/ou um mistério é, por fim, revelado. Por vezes, torna-se escassa a possibilidade da composição em dança que conte uma história, faltando recursos que viabilizem a concretização de uma mensagem específica. Desta maneira, nota-se então, que nascem investigações e novos rumos para a dramaturgia em dança, e concor-

dando com José Gil em um pensamento ampliado: “seria vão descrever o movimento dançado querendo aprender todo o seu sentido. Como se o seu nexos pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras”¹.

A dramaturgia predominou na história das artes cênicas como “arte ou técnica de escrever e representar peças de teatro ou a totalidade de recursos técnicos, mais ou menos específicos, de tal arte, para compor e representar peças de teatro” (HOUAISS, 2004). A partir do século XX, novas acepções foram atribuídas ao termo, ampliando seu conceito. Com isso, o termo passou a abarcar outros territórios e outras ações, não só físicas e verbais, mas também a conexão entre os elementos que compõem a cena e o processo de criação desta. Assim, a dramaturgia amplia seu campo de atuação, permitindo o alargamento de nossa percepção, fazendo-a mover em novas direções. Segundo Adolphe² (1997)³: “ela tenta captar os fluxos de circulação de sentido. A dramaturgia é um exercício de circulação”.

Esse exercício compara-se ao ato de tecer. Dramaturgia é tecelagem, que, por meio de seus fios, ora visíveis, ora invisíveis, cria conexões que permitem circular as partes e o todo. Essas conexões e circulações se dão entre os elementos que compõem a cena: ações físicas, verbais, sonoras e imagéticas. Como afirma Eugênio Barba (1995)⁴: “Numa representação, as ações (isto é, tudo que tem a ver com a dramaturgia) não somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças de espaço”.

A dramaturgia conecta as partes objetivas e subjetivas da cena, seus aspectos materiais e imateriais. Indo além, Ana Pais (2004)⁵ afirma que a dramaturgia articula o visível e o invisível: “Articulando materiais e estruturando o sentido do espetáculo, a dramaturgia estabelece cumplicidades entre o visível e o invisível, entre a concepção e a concretização do espetáculo (...)”.

Assim entendida, a dramaturgia na dança sempre existiu, mesmo que ainda não se pensasse nela de forma sistematizada ou formalizada e se utilizassem outros termos, como libreto, significado ou sentido, para se falar de dramaturgia.

A dança cria, constrói, e coloca em circulação ações dançantes, conectando estruturas e formulando um sentido, procurando “novas possibilidades de transformação, sabendo que a sua pertinência deriva de uma inevitabilidade de estruturar os sentidos do movimento do corpo no espaço” (PAIS, 2004, p. 64).

Nessa “conversa” em que aparecem e desaparecem fronteiras, limites, diálogos e encontros, cabe à dramaturgia investigar e estabelecer suas ordens, encontrando o equilíbrio entre os polos, entre as margens, entre as vozes que compõem a encenação. Uma dramaturgia do coletivo criador em conexão com os elementos estruturadores da encenação. Dramaturgia nos e dos cor-

1 GIL, José. **Movimento total**: O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras Ltda, 2005, p. 67.

2 Redator-chefe da Revista **Movimento**, diretor artístico do projeto “Skite” e conselheiro artístico do Teatro da Bastilha, em Paris.

3 In: ADOLPHE, Jean-Marc, KERKHOVE, Marianne van, NEDDAM, Alaim, PICKLES, Antoine, SCHULMANN, Nathalie. **Dossiê: Dança e Dramaturgia**. IN: Nouvelle de Danse. Bruxelas: **Contredanse**:3, 1997.

4 BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Hucitec e Unicamp, 1995. p. 68.

5 PAIS, Ana Cristina Nunes. **O Discurso da Cumplicidade**. Lisboa: Edições Colibri, 2004. p. 75.

pos dançantes em processos relacionais, em que o objetivo maior é alcançar um sentido de unidade, de modo que se estabeleça uma profunda e sincera relação de troca entre os criadores e entre a criação e o público.

Da ruptura dos limites estabelecidos pelo movimento, surge uma visão também ampliada de dramaturgia, em que a dança se comunica e se torna livre para articular metáforas, forma e conteúdo, formas e sentidos, organizar pulso e estado corporal, conectar lugares e relações, modular intensidades em texturas no que tange às qualidades de movimento. Por fim, torna-se um amalgama que proporciona a conexão entre as ações cênicas objetivas e subjetivas, visíveis e invisíveis.

Não parece adequado, porém, entender que a dança se encerra em um conceito de dramaturgia, mas que ela se permite movimentar e relação a, em devir, vir a ser.

Ela, que por sua natureza caracteriza-se pela presença da energia que trafega em seus fluxos de movimento, cabendo aos criadores perceber, como nos informa Gil (2002), quando a energia passa e “a coisa” funciona:

O que é experimentar, “ensaiar”? É chegar a um ponto de “coordenações físicas” tais que “a energia” passa “naturalmente”. Trata-se de fluxos de movimentos mais que de formas ou de figura (como no ballet). Ensaioando uma sequência de movimentos e verificando que a energia passa, o bailarino encontra-se diante de múltiplas possibilidades de movimentos (GIL, 2002, p.68).

Dessa forma, não só o bailarino, mas também o coreógrafo e/ou dramaturgista se desdobram para perceber as modulações de intensidades, a relação com o espaço, o tempo-rítmico, os materiais e os conteúdos da encenação. O movimento dançado, que possui um caráter muito mais projetivo do que descritivo, torna-se um movimento que irrompe no espaço e se propaga no infinito com seus sentidos embutidos, com seus signos ou quase-signos a criar sua própria lógica. Esse movimento, que pode por si só se bastar, é a medula da dramaturgia.

Assim, a dança, com sua qualidade multiparaverbal, na maioria das vezes, fora percebida mais por filtros sensoriais que racionais. Ela, que tanto despertou o interesse de poetas, filósofos, romancistas e historiadores, vem reforçar nosso desejo de não fixar um conceito ou um lugar que a defina em um único enquadramento. Encontramos mais uma vez em Pais (2004) aporte para nossa proposição, quando esta diz que dada uma exaustiva abordagem e significados acerca de dramaturgia, torna-se difícil encontrar uma definição única e consensual para o termo. Em suas palavras:

Partindo de uma abordagem exaustiva das possíveis acepções de dramaturgia, cedo nos apercebemos de que dificilmente encontraríamos uma definição consensual para o termo, pois os contextos em que cada uma dessas acepções ocorrem e os significados que as distinguem superam qualquer tentativa de traçar uma definição única (...) (PAIS, 2004, p.16).

6 Autor, diretor e dramaturgo.

7 Cf. Nota 03

Concordamos então, que a dramaturgia, como afirma Pickels⁶ (1997)⁷, “deve guardar um papel mais modesto em relação à dança”. Se, do movimento dançado, podemos apenas suspeitar sua significação, porque se apresenta metaforicamente, poderíamos então, somente suspeitar a significação de sua dramaturgia, que se apresenta genuína em cada nova obra criada.

(...) A dramaturgia é uma prática flexível e renovada por cada espetáculo e o dramaturgista move-se cada vez mais em territórios diferentes, que vão do teatro à performance ou à dança, artes que hoje não partem forçosamente de um texto (PAIS, 2004, p. 30).

Por fim, José Gil para Valéry, dá voz ao que a dança nos faz acreditar:

Os movimentos dançados fazem-nos captar um sentido que nenhum discurso simplesmente conceitual poderia pensar. Melhor: outras artes, como a pintura ou a música, permitem-nos também captar sentido não-traduzível por conceitos, mas a dança vai mais longe, articula o sentido e o não-sentido, faz-nos compreender “o real e o irreal”, “as conversões, as inversões, as diversões”, em suma tudo o que um discurso lógico não deixaria coexistir no seu seio (...) (GIL, 2002, p. 186).

Dividimos a presente edição em 03 partes: 1) Pesquisas Acadêmicas; 2) Ensaio de Artista e 3) Capítulo de Livro.

Abrimos a primeira parte com o artigo de um dos editores desta; Tarcísio Ramos, doutorando da Escola de Belas Artes da UFMG nos apresenta um panorama sobre a dramaturgia em dança sob o ponto de vista histórico, a partir dos bailarinos, diretores e coreógrafos alemães que compuseram a base da dança expressionista alemã e da dança-teatro e, ainda, daqueles que contribuíram para a criação da dança moderna americana.

Em seguida, a professora e doutoranda Juliana Silveira, bailarina e docente da UFV, nos apresenta um percurso histórico da apropriação do conceito de dramaturgia pelo teatro e pela dança, a fim de elucidar a origem das reflexões sobre dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch, no Tanztheater

Wuppertal, com o artigo “Dramaturgia na dança, no teatro e a linguagem desenvolvida por Pina Bausch”.

“Danças em Fricções, Danças e desobediências do Corpo” compõem o trabalho de Denise Zenícola, professora Dr^a da Universidade Federal Fluminense/IACS. Zenícola propõe abordar influências culturais na construção da dramaturgia dentro da chamada Dança Afro Contemporânea, com recorte para as praticadas na cena artística.

Esta primeira parte é concluída com o trabalho “As Dramaturgias do Movimento” da eutonista, dramaturgista e professora Dr^a da PUC-SP, Rosa Hércules. Seu artigo se dedicará à apresentação de algumas questões, julgadas necessárias à construção de entendimentos relativos às dramaturgias da dança, tais como: a natureza dos gestos simbólicos, o problema corpo-mente e a especialização do movimento.

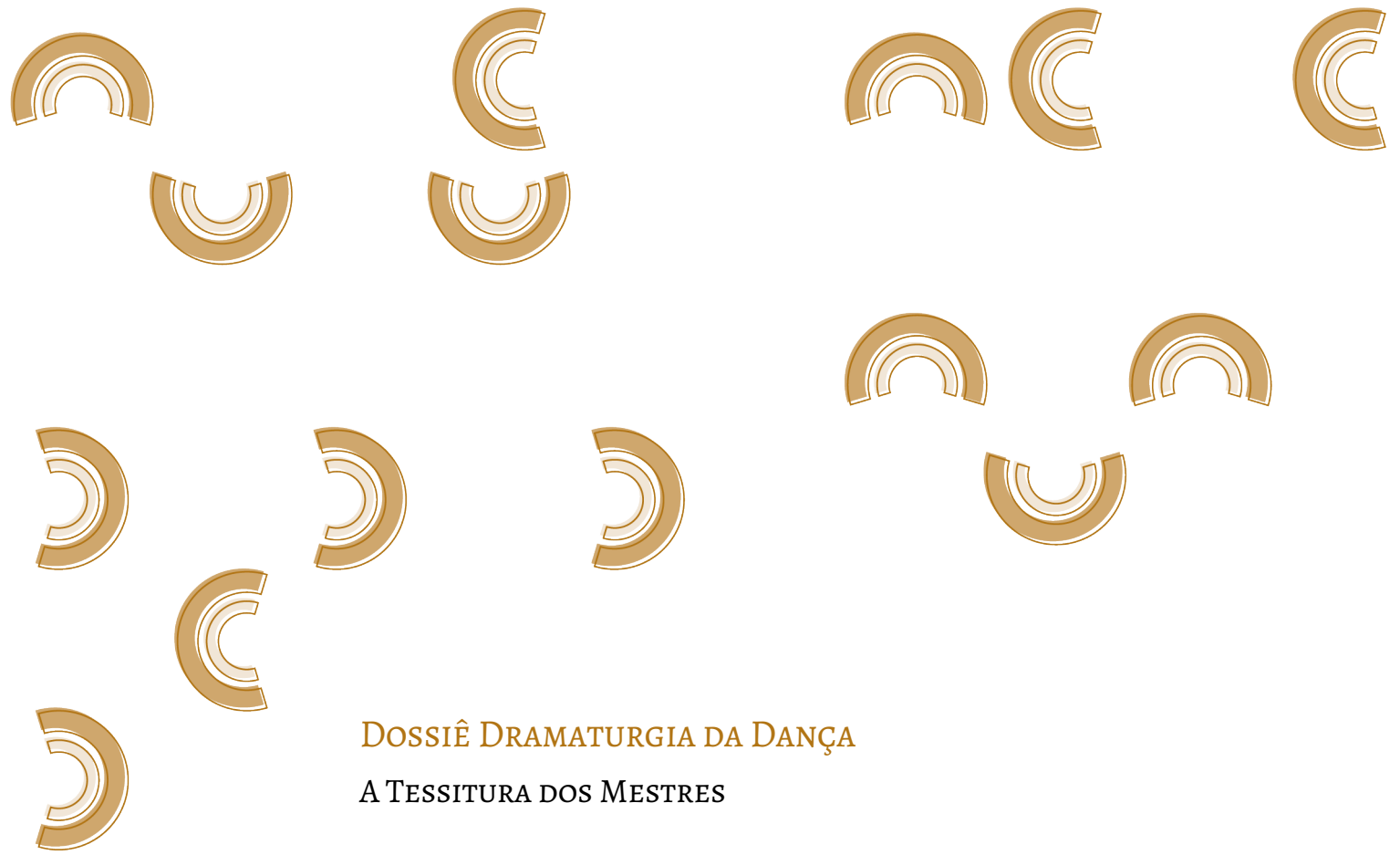
A segunda parte, **Ensaio de Artista** é composta exclusivamente pela escrita da artista de dança Dudude. Em “Dramaturgia na Linguagem da Improvisação em Dança”, a criadora discorre sobre a potência da Improvisação em dança e lança questões fundamentais para o treinamento da composição em tempo real, uma linguagem que preza por manter a porta aberta para que cada improvisador a redescubra e reivente sua dramaturgia cênica.

Na terceira e última parte, **Capítulo de Livro**, encerramos com a grata contribuição da investigadora mexicana Patrícia Cardona que nos autorizou a publicação de um dos capítulos de seu livro **La Dramaturgia del Bailarín. Cazador de Mariposas**. Diante de tamanha generosidade, optamos pela parte do livro que se intitula “Cazador de Mariposas”.

Desejamos a todos os leitores que as páginas que seguem, possam vir a contribuir para alargar suas pesquisas e exercitar o pensar diante da dramaturgia, da dança, do corpo e, por que não, da vida.

Com gratidão,

Mônica Tavares e Tarcísio Ramos.



DOSSIÊ DRAMATURGIA DA DANÇA

A TESSITURA DOS MESTRES

Tarcísio dos Santos Ramos

Bailarino, diretor e dramaturgista. Mestre em Artes (EBA/UFMG), professor de Técnicas Corporais do Teatro Universitário da UFMG e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes (UFMG/ 2015-2019) onde realiza a pesquisa **TRANSFORMA – CENTRO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA – Uma Poética para a Formação**, sob a orientação do Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga, tendo as Artes da Cena como linha de Pesquisa.

RESUMO

Neste artigo apresento um panorama sobre a dramaturgia em dança sob o ponto de vista histórico, a partir dos bailarinos, diretores e coreógrafos alemães que compuseram a base da dança expressionista alemã e da dança-teatro e, ainda, daqueles que contribuíram para a criação da dança moderna americana. Esses artistas estabeleceram novas formas do pensar e fazer a dança, principalmente na perspectiva da história da dança moderna. Logo perceberemos que não só de rupturas o percurso histórico se faz, mas também de influências e continuidades. Assim, ao longo da história é perceptível que temos um passado, ainda que o presente possa modificá-lo, configurando um presente-futuro modificado e ampliado.

Palavras-chave: Dramaturgia. Dança Expressionista. Dança-Teatro. Dança Moderna Americana.

ABSTRACT

In this article I introduce a panorama of dance dramaturgy from a historical point of view, considering German dancers, directors, and choreographers who were responsible for establishing the basis of German expressionist dance and dance-theater and, furthermore, those who contributed to the creation of American modern dance. These artists established new ways of thinking and doing dance, mainly seen from the perspective of modern dance history. We may soon perceive that such historical path is not only made of ruptures, but also of influences and continuity. Thus, it is possible to notice that throughout history we have had a past, even though the present may modify it, shaping a modified and expanded future-present.

Keywords: Dramaturgy. Expressionist Dance. Dance-theater. American Modern Dance.

INTRODUÇÃO

Esta escrita é uma das partes de minha dissertação de mestrado nominada **A TECELAGEM DAS MARGENS POR QUE TÃO SOLO?** Dança e dramaturgia. A dissertação, defendida em 2008 na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais tinha como proposta investigar a dramaturgia do espetáculo **Por que tão solo?** (Prêmio de dança Klauss Vianna/ Funarte/2006). A partir dessa investigação me debrucei sob os diversos aspectos, características e mecanismos criativos para elencar os elementos que constituíam a dramaturgia do espetáculo. Para tanto, investiguei os procedimentos da dramaturgia contemporânea voltada para a conexão entre a dança e o teatro. Mas, antes disso, percebi a necessidade de conhecer como a dramaturgia era vista e poderia ter sido pensada pelos criadores a partir do século XVIII (Jean-Georges Noverre). Nesta adaptação, opto por re-traçar um panorama a partir dos bailarinos, diretores e coreógrafos alemães que compuseram a base da dança expressionista alemã e da dança-teatro (Isadora Duncan, Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss e Pina Bausch) e, ainda, daqueles que contribuíram para a criação da dança moderna americana (François Delsarte, Marta Graham, Doris Humphrey e Merce Cunningham). A intenção aqui é valorizar aqueles que vieram antes de nós revelando que a dramaturgia não era somente um elemento do teatro e que a dança trouxe uma contribuição relevante para que a mesma fosse pensada, nos dias hoje, de maneira ampliada.

O EXPRESSIONISMO ALEMÃO – TESSITURA VISCERAL

Podemos detectar impulsos expressionistas em praticamente todos os tipos de atividades artísticas. Pode-se falar em filósofos expressionistas, historiadores da arte expressionistas e trabalhos de crítica que se encaixam nesse movimento. Vale ainda observar que muitos artistas expressionistas envol-

veram-se com mais de uma forma de expressão, o que reforça a versatilidade desse movimento. Encontramos pintores que falam de seu trabalho em termos musicais ou poetas que, segundo Cardinal, investem pesadamente no simbolismo das cores. De acordo com esse autor:

Foi sem dúvida um movimento de muita dinamicidade, a ponto de, ao liberar energias de forma tão febril, criar uma impressão inicial de caos absoluto. O Expressionismo nada mais é que uma prospecção de estados fronteiros e posições extremas, que frequentemente implicam crises de indecisão e gestos hiperbólicos dirigidos simultaneamente postular que a agonia é uma forma de êxtase. E o êxtase uma forma de agonia. Alegria e depressão, atração e repulsão, delicadeza e brutalidade, harmonia e tumulto, são apenas algumas antíteses incorporadas em seus argumentos ou atos criativos. Os expressionistas podem ser obcecados pela vida urbana e, mesmo em direções contrárias. Por vezes, os expressionistas parecem assim, ansiaram por uma vida campestre. Consideram a individualidade como valor supremo, e apesar disso, demonstram um notável entusiasmo pela ação coletiva. Alimentam-se de sensações, embora busquem a dimensão supra sensorial da experiência (CARDINAL, 1984, p. 17).

A dança ocupa um lugar especial dentro do movimento expressionista, sendo reconhecida como o *veículo natural* deste, pois, para Cardinal, “ela implica impulsos de uma única sensibilidade definindo seu próprio espaço expressivo” (1984, p. 56).

O Expressionismo nos oferece elementos e características que julgo determinantes e essenciais para uma construção dramatúrgica. Dentre eles estão o sentimento, o impulso, a intenção, a intensidade das emoções e a recepção. Verificaremos agora como esses elementos são trabalhados por construtores que atuaram dentro do universo da dança expressionista.

ISADORA DUNCAN – MITOLOGIA PESSOAL, LIBERDADE E REVOLUÇÃO

(...) Mas agora, para render graças a Afrodite, olhai-a. Não é ela de repente uma verdadeira onda do mar? Ora mais pesada, ora mais leve que seu corpo, ela salta, como chocar-se num rochedo; tomba molemente...é a onda! (Paul Valéry)

Embora tenha nascido em São Francisco, no final do século XIX, mais precisamente em 1878, Isadora é reconhecida como precursora da dança expres-

sionista alemã, devido a sua emigração para Berlim. Ela funda sua escola em um subúrbio dessa cidade, no início do século XX. Segundo Cardinal, Duncan:

(...) executava uma sequência de movimentos que se desenvolviam espontaneamente em resposta a impulsos internos, imprevisíveis e derivados de suas fontes espirituais e emocionais (CARDINAL, 1994, p. 29).

Mais do que a técnica, Isadora agrega a vida em sua dança, dançando suas alegrias e emoções e seus pressentimentos, ainda que obscuros. Ela pretendia e perseguia uma revolução para os homens e acreditava que poderia, através de sua dança, "(...) exprimir os sentimentos e as emoções da humanidade" (GARAUDY, 1973, p. 58).

Assim, Isadora tem na natureza a inspiração para realizar suas danças, rompendo convenções acadêmicas. Aproximando-se da natureza, Isadora encontra o ritmo (movimento de fundo) como princípio ordenador de sua dramaturgia. Como ela mesma nos diz:

Minha ideia do movimento de dança veio do ritmo das ondas...
Eu tentava seguir seus movimentos e dançar em seu ritmo (GARAUDY, 1973, p. 58).

Isadora encontra ainda outros elementos norteadores para construir suas danças. Preocupa-se com outra constituição lógica. A dançarina abomina a pantomima, que, segundo ela, afastava a dança de seu caráter transcendente. Verificamos aí que o caráter transcendente, para Duncan, vai além da necessidade de traduzir a dança como palavra, daí sua recusa pela pantomima, que, para ela, "era um substituto da palavra" (GARAUDY, 1973, p. 70).

Assim, percebemos que há rupturas e também continuidades no pensamento sobre o texto dançante. A dança é vista por Duncan como algo que se organiza em torno do movimento e não em torno da palavra, do verbo, tendo no ritmo sua inspiração e fluência. Interessante notar que Isadora repete e enfatiza alguns preceitos do mestre francês Jean-Georges Noverre (séc. XVIII) ao concordar que a dança possui um poder de comunicação e comunhão, que ela deveria ser expressiva, e que deveria ser "a expressão divina do espírito humano pelos movimentos do corpo". O exercício da escuta como orientador da dramaturgia também retorna aqui, quando Isadora, desejando reencontrar ritmos inatos do ser, propõe, segundo Paul Bourcier, "escutar as pulsações da terra, obedecer à lei de gravitação, feita de atrações e repulsas, de atrações e resistências" (2001, p. 248).

Duncan dialogava com filósofos, com pinturas gregas "dançantes", com os Deuses, com a chamada "grande" música, com a tragédia, com as nuvens, o vento,

o mar e as árvores. Ouvia seu interior e a ele confiava a ação de mover-se. A respeito das muitas vozes que se manifestavam em seu interior, Isadora nos relata:

Minha alma era um campo de batalha onde Apolo, Dionísio, Cristo, Nietzsche e Richard Wagner disputavam terreno uns aos outros (*apud* GARAUDY, 1973, p. 62).

Como dançarina dionisiaca mística, irreverente, trágica ou flutuante, Isadora apontou e abriu caminhos com seus pés nus e seus braços de nuvem, com seu corpo de árvore ou de mar. Dançando sua vida, ela nos orienta para uma dramaturgia que só pode ser traçada com base na própria vida do artista criador, ancorada em elementos como o ritmo, as pulsações e, sobretudo, a liberdade de movimento. Uma dramaturgia que revela o íntimo do bailarino e permite que seus desejos, suas aspirações, bem como decepções e frustrações se transformem em material que não só alimenta, mas também orienta e ordena suas danças. É a experiência humana no coração da criação. Em Duncan, a dança faz da mecânica somente um meio para atingir seus objetivos, e não um fim em si mesma.

Entre maio e junho de 1901, Isadora Duncan, segundo Bergsohn e Bergsohn (2003, p. 3), apresentou-se em Paris. Sobre sua atuação, um jovem artista, na época ainda envolvido com shows de cabaré e clubes noturnos, escreveu:

A principal contribuição de Duncan foi, contudo, que ela redespertou a forma expressiva da dança, que poderia ser chamada de dança-lírica, em contraste com as principais formas dramáticas do ballet¹.

Esse jovem artista viria a se tornar, posteriormente, um dos maiores estudiosos do movimento dentro e fora da dança. Seu nome:

RUDOLF VON LABAN – *A LIFE FOR DANCE*²

Ela se transforma em dança, e se consagra toda ao movimento total!
(Paul Valéry)

Nascido no coração do Império austro-húngaro, Rudolf von Laban (1879-1958) foi o fundador da dança expressionista. Ele era fascinado pela diversidade de danças, culturas, expressões e movimentos corporais. Mesmo sendo filho de um oficial militar que queria seu alistamento nas forças armadas, Laban preferiu a vida boêmia, a pintura em vez da guerra. Estudou durante sete anos na escola de Belas Artes de Paris e Munique, e lá descobriu que sua verdadeira vocação era o espetáculo, sobretudo, o espetáculo dançado, acabando por

¹ “The main achievement of Duncan was, however, that she reawakened a form of dance-expression, which could be called dance-lyrics, in contrast to the mainly dramatic dance forms of the ballet”.

² **Uma vida para a dança.** Frase gravada na pedra tumular de Rudolf von Laban.

montar uma revista com dançarinos do Moulin-Rouge. Depois de estudar em Paris, retornou a Viena numa época em que o Império estava prestes a ruir.

Toda a experiência de Laban termina por conduzir a um retorno à natureza, a um corpo livre e saudável, assim se dá no caso de Duncan – corpo-dança: livre de repressões. Laban cria e define estruturas do movimento, atendendo-se para quatro fatores que seriam seu alicerce: espaço, tempo, peso e fluência. Ele devolve ao espaço sua profundidade. Um corpo atuando em um espaço móvel, dentro de um volume e em várias direções, e liberta-se da música e de sua métrica. Peso determina dinâmica, equilíbrio e desequilíbrio. Enfim, Laban liberta o movimento de qualquer restrição, o que permite a percepção da afinidade de suas ideias com as de um dos grupos precursores do Expressionismo: O Cavaleiro Azul, que postulava “a harmonia total entre alma e espírito através do movimento”.

Laban cria a “labanotação” – *labanotation* – método que permite a leitura de coreografias através de partituras. O método possui princípios básicos, simples e claros: divisão do espaço em três níveis (vertical, horizontal e axial) sobre os quais se inscrevem doze direções de movimentos.

Talvez possamos afirmar que Laban está para a dança assim como o mestre russo Stanislávski está para o teatro: pesquisadores incansáveis que dedicaram suas vidas à observação e à reflexão, à prática artística e ao registro de suas teorias. Como nos lembram Hodgson e Preston-Dunlop:

Resumindo a respeito de sua contribuição, ele simplesmente declara ter devotado toda sua vida em pesquisar a natureza, significado e ramificações do movimento, mas o fato que ele era capaz de transferir todo o seu entendimento sobre coreografia, dança, indústria, interpretação, educação, terapia, conselheiro vocacional, linguagem corporal e o treinamento de artistas de teatro é apenas uma pequena indicação de uma totalidade de descobertas de suas teorias universalmente notáveis (HODGSON; PRESTON-DUNLOP, 1990, p. 20)

Apresentaremos a seguir aspectos do pensamento de Rudolf Laban que possibilitam a ampliação de nossa reflexão.

OS FATORES DO MOVIMENTO

Independentemente do que um criador de dança escolha como tema, ideia ou objeto para criar e desenvolver sua obra, ele terá sempre dois propósitos: expressar e comunicar. Segundo Laban, a dança deveria se comprometer com a expressão de uma ideia e exigiria uma grande dose de concentração para

expressar-se. Uma expressão materializada em uma forma plena de qualidades. Já não nos perguntamos agora *por que nos movemos?* Nem *o que nos move?* Torna-se urgente interrogar-nos *como nos movemos?*

Um sentido. Estamos sempre buscando um sentido ao assistirmos um espetáculo. Podemos não dar importância ao fato de termos ou não entendido uma obra, mas considerando fundamental que ela nos traduza algum sentido. Algo parecido acontece quando vemos uma cor e percebemos a sensação de agressividade ou passividade que nos é transmitida por ela. Assim ocorre ao vermos um espetáculo de dança. Na maioria das vezes não capturamos seu sentido pelos filtros da razão, e sim pelas vias da percepção. O movimento pode nos traduzir sensações, emoções, vibrações e podemos até traçar uma narrativa para o mesmo, mas a percepção deste se amplifica livremente dentro de cada espectador, pois, de acordo com o próprio Laban: “(...) há também valores intangíveis que inspiram movimentos” (1971, p. 19).

Reforçando o pensamento labaniano, é mais uma vez o filósofo Roger Garaudy que nos elucida sobre o processo de comunicação e recepção diante do movimento. Vejamos:

Toda dança implica participação, mesmo quando ela é espetáculo, não é apenas com os olhos que a “acompanhamos”, mas com os movimentos pelo menos esboçados de nosso corpo. A dança mobiliza, de algum modo, um certo sentido, pelo qual temos consciência da posição e da tensão de nossos músculos. (...) Este sexto sentido estabelece, graças a um fenômeno de ressonância ou de simpatia muscular, o contato entre o dançarino e o participante (GARAUDY, 1980, p. 21).

Assim, o espectador capta a dança através de sua própria musculatura e de seus sentidos: olhos, ouvidos, pele, cheiro, etc. De um lado a dança, de outro, o espectador. Existe entre uma e outro um espaço que há de ser preenchido. Esse espaço é reconhecido por Laban como uma “corrente magnética bipolar” (1971, p. 27), estabelecida entre palco e plateia. O preenchimento desse espaço pode se dar de diversas formas e, ao pensarmos a dramaturgia da dança, poderemos encontrar, nela, uma possibilidade de ocupar tal espaço, fazendo com que a mesma possibilite e contribua para a conexão entre esses dois polos.

A dança começa com a revelação de uma “ideia” que lhe inspirou a existência. O próximo passo para que essa ideia comece a se instalar surgirá através das atitudes internas do atuante em relação aos fatores de movimento, fazendo com que o esforço seja um orientador de sua movimentação. Conforme registrado por Rengel em seu **Dicionário Laban**, “esforço é o ritmo dinâmico

do movimento do agente (...) e que comunica a qualidade expressiva do movimento” (RENGEL, 2003, p. 60-61).

Ainda segundo a autora, Laban também usa o termo *antrieb* = *propulsão, impulso, ímpeto*. Se considerarmos que o esforço traz a qualidade expressiva do bailarino, caberia ao dramaturgista, por sua vez, atentar para as formas de articular essas qualidades durante a criação e o desenvolvimento do movimento-dança. Para além da análise dos esforços, o ritmo a ser desenvolvido se tornará protagonista no próximo momento da construção. Nas palavras de Garaudy: “Laban observa que o ritmo é, ele próprio, uma linguagem particular que pode veicular significado sem recorrer às palavras” (GARAUDY, 1980, p. 114).

Os fatores de movimento observados e definidos por Laban podem ser um primeiro indicativo na construção da dramaturgia do movimento dançado. Sem dúvida, toda execução, consciente da utilização desses fatores e das qualidades adequadas de esforço geradas pelos mesmos, poderá causar maior aproximação ou distanciamento entre executor e receptor. A escuta dos impulsos durante a construção da tessitura dramaturgica é de suma importância, pois estes, que a princípio parecem desordenados, podem, à medida que o trabalho se desenvolve, regular e equilibrar movimentações e qualidades de expressão. Ao dramaturgista cabe perceber, escolher e articular as qualidades de esforço, também reconhecidas com o intuito de atingir um objetivo proposto, pois:

Um único movimento, ou uma sequência de movimentos, deve revelar, ao mesmo tempo, o caráter de quem o realiza, o fim pretendido, os obstáculos exteriores e os conflitos interiores que nascem deste esforço (GARAUDY, 1980, p. 113).

Von Laban orienta seu trabalho para os fatores de movimento, que também podem ser vistos como um exercício de circulação, em que cada elemento interage e dialoga com o outro. Muitas vezes um nasce do outro, de uma necessidade indicada por uma qualidade de esforço, pois, para Laban, *movimentamo-nos para satisfazer uma necessidade*.

DANÇA-DRAMA / DIÁLOGO E FRONTEIRA

Von Laban não só se aproximou do teatro na infância e na adolescência, mas também durante toda a sua vida dedicou-se ao treinamento de atores. Ele dava a mesma importância ao corpo, seja no teatro ou na dança, como instrumento total, valorizando as peculiaridades de cada indivíduo e suas características de esforço. Sabia que essas características eram únicas e que os movimentos de um indivíduo iriam mostrar os efeitos de seu meio e de sua

hereditariedade artística. Laban abarcou durante sua pesquisa e criação de todo tipo de estilo em seu repertório. Segundo Dunlop: “Linha narrativa e padrões abstratos, comédia, tragédia, histórias, sátiras, burlescos – Tudo apareceu dentro de seu repertório” (DUNLOP, 1990, p. 26).³

Ao observarmos danças de 1923 a 1928, percebemos como o elemento dramático é constante, enfatizando o encontro com a teatralidade em sua expressão. Como nos informa Rengel (2003, 42):

Dança-teatro ou dança de palco, termos usados por Laban com o mesmo significado. Em alemão, *tansbühne*. Dança-teatro é fusão do movimento, da música e da palavra falada. Uma forma de dança usada por Laban como tentativa de “intensificação formal da expressividade humana (MARY WIGMAN, 1921 *apud* PRESTON, 1995).

O termo “dança-teatro” ganharia mais propriedade com o aluno e colaborador de Laban, Kurt Jooss, e posteriormente seria totalmente consolidado por uma discípula de Jooss: Pina Bausch, como veremos mais adiante. Gostaria, porém, de chamar atenção para uma afirmação de Laban que nos leva a uma reflexão que julgo pertinente:

Representações teatrais onde os elementos pictóricos do cenário e as naturezas mortas são superenfatizadas tendem a enfraquecer o interesse dinâmico, que é o elemento todo-poderoso (LABAN, 1971, p. 31).

Se considerarmos a hipótese de que um acontecimento dinâmico tem sua força na organização dinâmica dos movimentos, como fator poderoso da expressão cênica, poderíamos suspeitar que a mesma pudesse também nos orientar para a construção de uma dramaturgia. De acordo com Rengel:

Dinâmica refere-se à combinação das qualidades de esforço. Dependendo da escolha das qualidades, é gerada um tipo de dinâmica. (...) Dinâmica é a resultante expressiva do movimento quando duas ou mais qualidades de esforço se organizam simultaneamente (RENGEL, 2005, p. 44).

Os movimentos dançantes, ao entrarem em diálogo com outras artes, não estariam criando uma nova dinâmica como fruto desse encontro? Assim, poderia a escuta e a tessitura das dinâmicas geradas pelos movimentos dançantes ser parte do fio condutor de uma dramaturgia? Para Laban, “o que realmente acontece no teatro não se dá apenas no palco ou na platéia, mas no

³ *Narrative line and abstract pattern, comedy, tragedy, history, satire, burlesque – all appeared within his repertoire.*

âmbito de uma corrente magnética entre esses dois pólos” (1971, p. 26). Laban irá se referir posteriormente aos impulsos internos que irão ajudar a estabelecer esse contato e complementa trazendo à tona o caráter dinâmico como elemento essencial à representação.

Esse elemento “todo poderoso” referido por von Laban é também reconhecido por Rudolph Arnheim, que se surpreende como o fato de que teóricos e pesquisadores lhe atribuísem pouco valor:

Considerando que a dinâmica é a própria essência da experiência perceptiva e assim prontamente reconhecida por poetas, artistas e críticos, é de se notar que teóricos e pesquisadores lhe tenham dado tão pouca atenção (ARNHEIM, 2005, p. 409)

Arnheim complementa sua argumentação ao revelar, ainda, que:

A natureza dinâmica da experiência sinestésica é a chave para a surpreendente correspondência entre o que o dançarino cria com suas sensações musculares e a imagem do corpo vista pelo público. A qualidade dinâmica é o que unifica os dois diferentes meios (ARNHEIM, 2005, p. 398).

Tomada como fator responsável por dar nexos e circulação de sentido ao movimento dançado e como tecedora das ações teatrais, a dramaturgia se torna, aqui, um elemento também responsável por realizar a ponte entre esses dois pólos – palco e plateia –, através da percepção e da articulação das dinâmicas criadas dentro dessa zona de encontro e diálogo.

Assim, a dinâmica de ações que dançam ou dos corpos idílicos que atuam será também ressignificada, criando uma nova dimensão sinestésica para o intérprete e o espectador, bem como entre os mesmos. Cabe ao dramaturgista não somente fazer com que essa dramaturgia que une margens seja tecida com foco nas ações ou nos fluxos de movimento, mas também estar atento à tessitura das dinâmicas resultantes desse encontro. Ele deve perceber e equilibrar identidades que ora amalgamam-se, ora colidem ou traçam seus cursos lado a lado, fazendo com que esse intervalo venha à luz. Mais uma vez, é Arnheim que nos apresenta a dinâmica como um núcleo gerador de sentido:

Finalmente, é essencial para a execução do dançarino e do ator que a dinâmica visual seja claramente separada da mera locomoção. Eu percebo que o movimento parece morto quando dá a impressão de mero deslocamento. É claro que fisicamente todos os movimentos são causados pela mesma espécie de força, mas o que conta para a execução artística é a dinâmica trans-

mitida ao público visualmente, porque apenas a dinâmica é responsável pela expressão e significado (ARNHEIM, 2005, p. 399).

Assim, por meio da união entre música, palavra e movimento, Laban nos oferece uma dramaturgia cujos elementos são os próprios fatores do movimento pesquisados e desenvolvidos por ele, terminando por gerar uma dramaturgia com base na escuta e na percepção das dinâmicas.

MARY WIGMAN – A ESSÊNCIA EXPRESSIONISTA E A FORMATAÇÃO DO CAOS

“– Coisa nenhuma, caro Fedro. Mas qualquer coisa, Erixímaco. Tanto o amor quanto o mar, e a própria vida e os pensamentos... Não sentis que ela é o ato puro das metamorfoses?” (Paul Valéry)

O expressionismo caracteriza-se basicamente pela expressão de impulsos interiores do ser humano (violentos, no caso de Wigman), revelando necessidades urgentes, transformadas em movimentos vitais. Esses impulsos tinham como base uma grande concentração e, quando ordenados, demonstravam grande poder de expressão. Mary Wigman (1886-1973) embasou sua dança nesses impulsos internos, permitindo ao bailarino expressar-se através de uma grande liberdade individual, calcada a princípio na percepção de seus instintos, para só posteriormente formatá-los tecnicamente. Assim, poderíamos dizer que, se Laban libertou a dança, Mary Wigman libertou o dançarino. Dentre os dançarinos expressionistas, ninguém mais do que Wigman sentiu e materializou a presença do trágico, da angústia e do dilaceramento em suas danças. Todos esses sentimentos nasceram como fruto de sua convivência e sobrevivência durante o período em que o mundo passou por duas grandes guerras mundiais, que tiveram a Alemanha como protagonista do conflito. Wigman era essencialmente germânica, e como ela mesma nos diz ao reconhecer o seu fazer em suas origens: “Meu país, minha língua, meus sentimentos, pensamentos, minha dança” (ver referência em bibliografia/filmes).

Luz e trevas, Apolo e Dionísio, artes plásticas (máscaras) e literatura, demônios e divindades, violência e paixão, êxtase e forma, repugnação e fascínio – esses são os diálogos em que a bailarina, professora e coreógrafa se lança. Em suma, diálogos entre vida e morte.

Após desvincular-se de Dalcroze⁴, Wigman, aconselhada por Emil Nolde⁵, que exerce grande influência em sua vida, procura por Laban, com quem acaba por estabelecer uma fascinante identificação. Assim, Wigman tornou-se amiga e assistente de Laban entre os anos de 1913 a 1919. Ambos sofriam in-

4 “Compositor e professor de música nascido na Áustria e naturalizado suíço em 1865, desenvolveu um sistema de treinamento da sensibilidade musical que foi denominado euritmia, baseado no movimento rítmico. (...) Entre seus discípulos de enorme importância podemos citar Mary Wigman e Ivone Georgi” (CAMINADA, 1999, p. 203).

5 Emil Nolde (1867-1956), cujo verdadeiro nome era Emil Hansen, foi um dos mais importantes pintores expressionistas alemães. Os seus quadros, tal como pretendia, chocavam o espectador, devido à vivacidade das cores, que contrastavam abusivamente umas com as outras, à deformação dos rostos das personagens retratadas, à distorção das perspectivas e ao excessivo uso de tinta.

fluências dos dadaístas⁶ e faziam parte do grupo de artistas que frequentavam o movimento. No ano de 1920, rompe agressivamente com Laban e o deixa, seguindo para uma carreira solo. Ela não acreditava que o balé clássico e a dança moderna poderiam conviver dentro de uma mesma estrutura de formação e expressão do dançarino. Fazendo do trágico, do êxtase e da morte motivos de inspiração e diálogo para criar e desenvolver suas danças, Wigman vem reforçar, mais uma vez, a construção de uma dramaturgia com base na escuta das pulsões e dos sentimentos como norteadores da criação e da composição. A liberdade creditada aos bailarinos faz com que estes entrem em contato com suas pulsões mais obscuras, das quais o movimento deveria emergir, ser “explodido” e lançado para fora do corpo. Tessitura de explosões arrebatadoras e dilacerantes traduzidas em uma dança de elementos dramáticos que dialogavam, sobretudo, com a morte – assim era a dramaturgia de Wigman. A crença em seu fazer lhe garantiu o direito à vida, ainda que atingisse uma forma “degenerada”, como seus conterrâneos nazistas chegaram a afirmar.

KURT JOOSS – O NOVO “BALÉ DE AÇÃO”

Seus olhos voltaram à luz. (Paul Valéry)

Tendo crescido em um lar onde música e teatro se faziam presentes em larga escala, o jovem Kurt Jooss (1901-1979), revelou-se desde cedo um garoto talentoso (tocava piano e realizava experimentos coreográficos). Foi através da dança que ele encontrou respostas para suas insatisfações. O encontro com Laban foi determinante em sua vida, levando-o a superar a dúvida entre se dedicar aos negócios da família (no caso, a agricultura) ou à dança e a decidir-se definitivamente pela profissão de dançarino. Em seu depoimento, podemos observar o poder entusiástico que a dança exerceu sobre ele, ao “visitá-lo” e envolvê-lo completamente. Vejamos: “A dança, pela qual, eu me mostrava desatento, veio até mim, e eu fui um ser adormecido que despertou com a brilhante luz do sol da manhã” (*apud* BERGSOHN; BERGSOHN, 2003, p. 17).

Do o ponto de vista labaniano, ainda segundo os autores citados acima, “Jooss apareceu na hora certa. Ele era exatamente o que Laban precisava, uma pessoa que poderia conservar todo material que Laban havia formulado”⁸ (BERGSOHN; BERGSOHN, 2003, p. 19).

Jooss teve uma rápida ascensão no mundo da dança, tanto como bailarino, quanto como pedagogo e diretor-coreógrafo. Em 1927, ele foi convidado a dirigir o departamento de dança da Folkwang School, que seguia as idéias de Laban, ou seja, a combinação entre palavra, dança e música. Aliando elementos do balé clássico com a dinâmica e a expressividade da dança moder-

⁶ O movimento Dada ou Dadaísmo foi uma vanguarda moderna fundada em Zurique, em 1916, por um grupo de escritores e artista plásticos. O Dadaísmo é caracterizado pela oposição a qualquer tipo de equilíbrio, pela combinação de pessimismo irônico e ingenuidade radical, pelo ceticismo absoluto e improvisação. Enfatizou o lógico e o absurdo (...) Sua principal estratégia era mesmo denunciar e escandalizar.

⁷ “(...) *The dance, of which I was unaware, came to me, and I was one sleeping being awakened by bright morning sunlight.*”

⁸ “*Jooss came along at just the right time. He was exactly Laban needed, a person who could retain all the material that Laban had formulated.*”

na, ele abre espaço para o diálogo com outras artes, principalmente com o teatro (a dramaticidade teatral), fortalecendo o conceito de dança-teatro. Ao mesmo tempo, funda o Ballets Jooss, no qual desenvolvia suas próprias produções. Em suas palavras, em 1928, Jooss explica:

Nosso objetivo é sempre a dança-teatro, entendida como forma e técnica de coreografia dramática, preocupada de perto com o libreto, a música, e acima de tudo com os artistas intérpretes. Na escola e no estúdio, a nova técnica de dança deve ser desenvolvida em busca de um instrumento objetivo não pessoal para a dança dramática, a técnica do balé clássico a ser gradualmente incorporada.⁹ (BERGSOHN; BERGSOHN, 2003, p. 26).

É interessante observar que a proposta de Jooss era na verdade um *diálogo entre danças* que, para terem um significado, careciam de um assunto concreto. Considerava que, para uma dança dramática ser compreensível sem a utilização das palavras, ela deveria intensificar sua gestualidade. Assim, Kurt Jooss aproxima-se bastante das ideias da dramaturgia noverriana, fazendo com que Garaudy visse seu trabalho como uma “versão século XX do balé de ação” (1973, p. 121).

Sua principal obra, **A Mesa Verde**¹⁰, um teatro sem palavras cujo libreto levou cerca de dez anos para ser concebido, ganha notoriedade e reconhecimento de todo o meio artístico dentro e fora da Alemanha, e até os dias de hoje é ainda constantemente apresentada.

Assim, podemos suspeitar que a dramaturgia realizada por Jooss (no caso, **A Mesa Verde**, única obra a cujo vídeo tivemos acesso – ver referência em bibliografia/filmes) encontra-se na fronteira com a dramaturgia teatral, devido ao seu próprio desejo de manter acesa a teatralidade no coração de sua obra. Teatralidade verificada na configuração de personagens, na qualidade dos movimentos executados em coerência com os personagens criados e na apresentação de uma narrativa linear. Uma dramaturgia construída dentro de uma narrativa com características épico-dramáticas, na qual Jooss equilibra a ideia com a forma (elementos clássicos e modernos). Uma ideia, uma fábula em que podemos ver e “ler”, por meio do movimento dançado, uma trama realista. Um encontro entre forma e significado que, assim como em Noverre, ora faz uso da dança, ora da pantomima.

PINA BAUSCH – DRAMATURGIA DA SUBJETIVIDADE

“(...) Pergunto-me como a natureza soube esconder nessa menina tão frágil e tão fina um tal monstro de força e prontidão”. (Paul Valéry)

⁹ “Our aim, is, always, the dance theater, understood as form and technique of dramatic coreography concerned closely with libretto, music, and, above all, with the interpretive artist. In school and studio the new dance technique must be developed toward a non-personal objective tool for the dramatic dance, the technique of traditional classical ballet to be gradually incorporated”.

¹⁰ “Animado por um poderoso sopro de cólera, este balé é uma denúncia satírica da guerra, dos que dela se aproveitam e dos políticos que a geram” (GARAUDY, 1973, p. 121).

Pina Bausch (1940 – 2009) não escreveu e não gostava de dar entrevistas; e nas raras vezes em que o fez, era frequentemente lacônica, não chegando a objetivar suas respostas. Diante de ávidos entrevistadores, ansiosos por obter respostas referentes aos seus processos de trabalho, criação e construção dos espetáculos, ela se esquivava, apresentando como resposta somente um “... não sei, talvez”. Seus segredos nunca foram totalmente revelados. Pina Bausch manteve um mistério em torno de seu fazer, de suas escolhas de material e do modo como os organiza. Responsável pela renovação da dança alemã no final do século XX, juntamente com outras duas grandes coreógrafas – Susane Linke e Rainhild Hoffman –, talvez possamos considerá-la como a maior artista de dança do século XX, e que adentrou o século XXI. Bausch esteve sempre nos surpreendendo, como o próprio ser humano. É nos indivíduos e nas relações criadas e desenvolvidas por eles e entre eles que ela esteve interessada.

Nascida em Solingen, Pina, quando criança, escondia-se debaixo das mesas do café de que seu pai era proprietário na cidade. E parece que a atitude de observar o indivíduo e as relações humanas, repletas de contrastes, marcou fortemente a menina, que, quando adulta, materializaria essa atitude em seu trabalho como coreógrafa diretora do Wuppertal Tanztheater, cargo que assume desde 1973. Em suas palavras: “Eu me interessava mais por ver as pessoas na rua, do que ir assistir a um espetáculo de balé” (BAUSCH apud Bentivoglio, s/d, p.3).

A dramaturgia de Pina foi a dramaturgia do homem, da vida cotidiana e de suas relações. Pina teceu diálogos não só entre a dança e o teatro, mas também entre a dança e a ópera, entre os contrastes e sentimentos como popular e erudito, alegria e tristeza, solidão e afetividade, ternura e violência, realidade e subjetividade. Promoveu, ainda, relações dialógicas entre culturas. Muitas vezes, ocorrem diálogos paradoxais que acabam por resultar em um distanciamento. De acordo com Cypriano:

Sob o ponto de vista da encenação, Bausch dialoga com certas propostas de outro alemão, determinante para a cena teatral no século XX: Bertolt Brecht (1898 – 1956) e seu teatro épico. O efeito de distanciamento Brechtiano como estratégia para evitar o ilusionismo do teatro está presente em várias peças da coreógrafa, como nos momentos em que a luz da plateia é acesa para os bailarinos interagirem com o público (CYPRIANO, 2005, p. 29-30).

A preocupação com a recepção também era parte fundamental da dramaturgia de Pina Bausch. Ela possibilitou ao espectador ser um atuante e desenvolver uma relação ativa dentro do espetáculo. O espectador se torna livre

para perceber a encenação e chegar a suas próprias conclusões sobre o mesmo. Vejamos o que nos diz mais uma vez Fábio Cypriano, em uma de suas observações sobre o trabalho da diretora:

(...) Bausch chama a atenção do público para sua importância na participação da encenação da dança-teatro, provocando uma equação palco = público; portanto, o que lá se observa refere-se à construção de quem está assistindo ao espetáculo (CYPRIANO, 2005, p. 107).

Mais adiante, o autor reforça a relação entre palco e plateia como parte essencial da dramaturgia bauschiana, fazendo com que o espectador, *“imerso entre a delícia e a desgraça, possa emitir o seu juízo”*:

Assim o espectador das peças de dança – teatro de Pina Bausch deve ter uma função ativa, de criar suas próprias relações e lidar com ambivalências. Ele deve atuar como um “co- autor” (...) (CYPRIANO, 2005, p. 114).

Vale lembrar que essa preocupação com o diálogo entre palco e plateia já era uma grande referência nos fundamentos do expressionismo alemão. Pina foi aluna de um grande mestre, Kurt Jooss, a quem especialmente reverencia. Tendo estudado na escola fundada por Jooss – Essen Folwfang Schulle –, onde ingressa em 1955, Pina assume que essa foi uma grande influência em sua vida artística. As relações dialógicas construídas em seu trabalho certamente foram influenciadas por sua formação lá, pois como ela mesma comenta:

O magnífico daquela escola, ao lado dos meus eminentes professores Kurt Jooss, Hans Züllig, Jean Cébron e outros, era que havia tantas coisas a aprender e todas despertavam a imaginação: a dança clássica e a moderna, o folclore europeu. Particularmente importante era que, na época, todas as seções se achavam sob o mesmo teto: a música, a ópera, a dança, o teatro, fotógrafos, escultores, gráficos, designers de tecidos, tudo isso podia ser mutuamente desfrutado. E nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco. Desde então não consigo ver sem espaço. Vejo também como um pintor ou fotógrafo vê. Essa visão espacial, por exemplo, é um componente bem importante do meu trabalho¹¹ (BAUSCH *apud* NESTROVSKI; BOGÊA, 2000, p. 11).

Assim, Pina nos aponta as possíveis articulações que a dança pode promover, ao valorizar o diálogo entre as disciplinas.

¹¹ Parte do discurso proferido em Bolonha (1999) ao receber o título de doutora *honoris causa* da Universidade de Bolonha, Itália.

Assim, Pina nos aponta as possíveis articulações que a dança pode promover, ao valorizar o diálogo entre as disciplinas.

O princípio de seu trabalho, poderíamos também chamar de seu “método” de criação, é baseado em perguntas feitas aos bailarinos. Essas perguntas podem ser respondidas com movimentos, palavras ou por ambos. A improvisação não faz parte desse universo, pois os bailarinos têm tempo para pensar e preparar as respostas que serão apresentadas. Perguntas de toda ordem e natureza povoam esse início de processo. No entanto, o que vai ser escolhido, trabalhado e articulado só mesmo ela sabe. As músicas que acompanham as cenas, muitas vezes, também são bastante variadas e nem sempre criam uma unidade melódica.

Pina cria em cena um caleidoscópio de imagens realistas e ficcionais, expõe contrastes, revela sentimentos, recria a natureza, que se torna um prolongamento dos corpos dos bailarinos. Quando utiliza a palavra, esta vem impregnada por um ritmo que é próprio do movimento dançado e de sua organização. Seus personagens são, na verdade, prolongamentos dos próprios indivíduos (bailarinos), que se transformam em “pessoas cênicas”. O universo cênico de Pina revela um diálogo entre dança e dramaticidade. Seus espetáculos apresentam-se normalmente como colagens, como uma colcha de retalhos, salvo alguns poucos, como **Café Muller** (1978) e **A sagração da primavera** (1975), que se constituem como espetáculos de dança em sua totalidade. **A sagração da primavera** de Pina Bausch, segundo Bentivoglio, apresenta-se como uma peça (bailado) “que alcança uma crueza dramática sem laivos de optimismo, tendo em conta (como na versão original de 1913) a violência do grupo social perante a donzela (a eleita), predestinada ao sacrifício propiciatório” (BENTIVOLGLIO, 1991, p. 50).

Já sabemos, portanto, que muitos elementos povoam a cena bauschiana, no entanto fica a pergunta: como podemos ter uma sensação de unidade, em um espetáculo, em que a colagem de cenas, músicas, intenções, textos corpóreos e sonoros não se faz segundo uma lógica formal? Como e o que articula a encenação? Como se dá, afinal, essa dramaturgia? Talvez a resposta esteja na declaração da própria diretora: “Há algo muito mais sério do que o público em geral pode ver. Está e está ali, porém não se mostra (...)”¹² (BAUSCH *apud* BENTIVOLGLIO; s/d, p.11).

Assim, por mais que revele um corpo mais real que o texto, que perfure intimamente nossas emoções e escancare sentimentos e necessidades de relação entre os seres humanos, Pina Bausch sabe que existe sempre algo que não se mostra, algo que nunca se diz, mas que se percebe, se escuta e atravessa nosso corpo. Assumindo a subjetividade resultante da conexão entre os elementos cênicos que compõem sua obra dramática, como movimento e palavra, dan-

¹² Trecho de entrevista concedida a Leonetta Bentivoglio.

ça e teatro, realidade e ficção, desejos e expectativas, pulsões, medos, anseios, ternuras, alegrias e sentimentos – algo que existe entre eu e outro –, fragmentando, dissociando gesto e palavra e buscando distanciamentos, Bausch nos apresenta uma dramaturgia de travessias, de ausências, do não revelado.

A CORRENTE AMERICANA – CONTINUIDADE E RUPTURA

Os Estados Unidos foram, talvez, o país que mais contribuiu para a construção da dança moderna. O país gerou vários criadores, escolas e movimentos, que ampliaram o conceito de dança, a reflexão e a discussão sobre o movimento e seus significados. Nessa geração de criadores, novamente percebemos o aparecimento de rupturas de estilos, em um movimento no qual verificamos claramente a divisão de ramos estéticos.

Dentre os criadores que trouxeram novas percepções sobre a dramaturgia, a composição da cena, o trabalho dos bailarinos e a relação entre forma, expressividade, significados e comunicação, ainda que de forma radicalmente diferente, estão Marta Graham, Doris Humphrey e Merce Cunningham. Contudo, essas rupturas tiveram como base, como ponto de partida, alguns precursores: Isadora Duncan, que já tratamos anteriormente, Ruth Saint Dennis e Ted Shawn, que juntos criaram a Denishawn (Escola e Companhia)¹³. Sobretudo, foi através das sementes lançadas por um “cantor semifracassado” que se alicerçaram as bases da dança moderna no Ocidente. Trata-se do francês François Delsarte¹⁴, que, embora não se interessasse pela dança, deixa um grande estudo científicista – “A estética aplicada” –, no qual apontava teorias que se debruçavam sobre as relações conceituais de expressividade e significação dos gestos, sugerindo a observação das relações de intensidades entre sentimento e tradução gestual. As teorias delsartianas influenciaram Isadora Duncan, por intermédio de Geneviève Stebbins (discípula de Delsarte), com quem estudou, e compuseram o quadro das diferentes disciplinas da Escola Denishawn.

Saturada de dançar segundo os preceitos dessa escola, acabando por abandoná-la e seguir suas próprias intuições para a construção de uma carreira, a princípio, solo, encontramos uma artista que, para além de bailarina e coreógrafa, foi, como nos lembra Garaudy, “dramaturga de um mundo sem deus e sem unidade humana” (1973, p. 94). Essa artista transformou-se, por meio de um movimento transgressor, em um nome extremamente representativo da dramaturgia na dança moderna:

MARTA GRAHAM – O ESTREITAMENTO ENTRE A DANÇA E O DRAMA

Gostaria de ser conhecida como contadora de histórias (GRAHAM, 1993, p. 182).

13 Antes de mais nada reivindica a ruptura completa com a dança tradicional, o que realiza recorrendo às danças orientais. Não que conheça exatamente as técnicas e os estilos, mas assimila seu espírito; no plano mental, considera que são as liturgias que colocam o dançarino em contato com a divindade (...) No plano técnico, utiliza todo o corpo, considerado o tronco – e não mais os membros inferiores – como ponto de partida de qualquer movimento; busca reforçar a impulsão nervosa situada no plexo solar, de modo que cada músculo esteja imediatamente disponível para traduzir o impulso. Aí está a idéia essencial de toda a técnica moderna” (BOUCIER, 2001, p.263).

14 Teórico de grande importância, nascido em 1811, cantor da Ópera Comique, começou seu trabalho de investigação entre voz e o gesto a partir da perda da própria voz. Usando métodos pouco convencionais, baseados na observação de bêbados, loucos ou moribundos, a eles associou música, partindo para a formulação de uma teoria através da qual criou uma análise de sistematização dos gestos e expressões do corpo humano. Subdividiu-os em três categorias: gestos concêntricos, excêntricos e normais. Estabeleceu também três zonas de expressão: cabeça, tronco e membros (...) Foi também o precursor das primeiras teorias sobre contração e relaxamento, que dariam sustentação aos princípios de uma parte da dança moderna, partindo de uma posição totalmente encolhida para uma extensão plena, que permitisse até a possibilidade de exprimir emoções (...) (CAMINADA, 1999, p. 201).

Tudo que faço tem uma razão, uma razão muito precisa (GRAHAM, 1993, p. 97).

Creio que se deve ter uma técnica demoníaca (GRAHAM, 1993, p. 177).

(...) Mas a arte é eterna, pois revela a paisagem interior, que é a alma do homem (GRAHAM, 1993, p. 11).

O movimento nunca mente (GRAHAM, 1993, p. 12).

Seu corpo diz o que as palavras não podem dizer (GRAHAM, 1993, p. 15).

Nesse recorte de frases extraídas de seu livro **Memórias do sangue**, Marta Graham (1894 -1991) nos dá pistas sobre sua necessidade urgente de expressão, sobre seu desejo de dançar os anseios humanos. Graham dançou a realidade de seu tempo, cultivou suas raízes, valorizou suas memórias e seu país. Acreditou no homem, preservou sua liberdade e seus instintos. Dramática, intensa, explosiva, brusca e vigorosa, de forma expressionista dançou a agonia, o sonho e o horror, as misérias e as glórias da humanidade, o prazer e o êxtase. Criou sua própria técnica, revelando por meio dela suas paixões, repulsas e sua poesia. Segundo Caminada: “(...) foi, sem dúvida, o nome mais importante da dança moderna” (1999, p. 225).

Se analisarmos suas criações à luz da dramaturgia, veremos que Graham contribuiu, em suas composições, para dramaturgia do movimento dançado, sobretudo, com *um corpo que deve ser significante*, como tradutor da força das emoções. O movimento/corpo em sua dança é um instrumento de narrativas cujas ações se encontram apoiadas nas pulsões emotivas, materializadas em diversas obras criadas pela coreógrafa-dramaturga. Essas obras, conforme nos indica Garaudy, inspiravam-se em outras artes como:

(...) a pintura de Picasso, as pesquisas abstratas e os livros de Kandinsky sobre O Espiritual na Arte, a música de Bela Bartok, o surrealismo de T.S. Eliot, e também a psicanálise de Freud e de Jung (GARAUDY, 1973, p. 95).

A partir de inspirações como as citadas acima, Graham dialogou com inúmeros temas, como os mitos, tanto gregos (Electra, Clitemnestra, Édipo e Jocasta, Teseu, Circe, o Minotauro) como indígenas e tradicionais (Night Chant, Appalachian Spring, Frontiers). Graham, que possui uma obra coreográfica imensa, dialogou ainda com poemas, temas religiosos, personalidades femi-

ninas, as relações entre os sexos, protestos contra a violência (referência à ditadura espanhola de Franco), a barbárie de Guernica e também com o próprio corpo e suas obsessões, como no célebre solo “*Lamentations*”.

Em suas “manifestações” coreográficas, percebemos a evidência de um movimento repleto de intenções, na tentativa de revelar as profundidades da alma do ser, levando-a a expressar conceitos para além da palavra. Para atingir seus objetivos, Marta Graham cria sua própria técnica, base da forma de seus desenhos corpóreos. Nessas formas, o corpo retrata suas tensões, ilustrado por torções num jogo permanente de oposições, dilatações, contrações e relaxamentos. A idéia-movimento da expansão e do recolhimento pontua a síntese de sua técnica. As paradas bruscas, a interrupção do movimento, eram também uma marca significativa em sua obra. Graham desejava que a ação de interromper o movimento fizesse com que o espectador desse continuidade ao mesmo, imaginando sua execução. Movimento que, com base nas leis vitais da respiração (inspiração, pausa, expiração, pausa), unificava no corpo o próprio ato de viver. Graham relacionava, assim, o ato de dançar com o ato de viver (encontro de fluxos). Um corpo que traçava linhas de forças, de construção e tensões internas. Podemos resumir a concepção dos movimentos de Graham, segundo Garaudy, em quatro princípios:

- 1) A metamorfose do ritmo;
- 2) A intensificação dinâmica;
- 3) A relação gravitacional;
- 4) A totalidade.

Na articulação desses elementos, objetivados dentro da exposição de um tema e aliados, na maioria das vezes, à simbolização de uma história, ou em diálogo com esta, Graham constrói suas narrativas dilacerantes, apaixonadas, viscerais e vivas. Não podemos deixar de lembrar que a composição cenográfica também esteve sempre presente na obra de Graham, contribuindo para o caráter simbólico de suas criações. Ela encontrou e desenvolveu parcerias não só com artistas plásticos, mas também com escritores e músicos. Embora tendo na dramaticidade, nas memórias emotivas e na caracterização de personagens os elementos constitutivos de suas encenações, poderíamos dizer que, sob seu ponto de vista, a dramaturgia de sua dança se aproxima da dramaturgia teatral. Nas palavras de Garaudy:

Para Marta Graham, a dança e o teatro são uma coisa só. Primeiro porque, para ela, o teatro não é espetáculo é participação (...)
(GARAUDY, 1973, p. 97).

Deduzimos, assim, a construção de uma dramaturgia narrativa, não organizada pela palavra nem mesmo apenas pelo movimento, mas, sobretudo, uma *dramaturgia das emoções*. Emoções que orientam a organização não só dos desejos, como também do sentido objetivado. Emoções que impulsionam, atravessam o corpo e que, à medida que são reguladas e articuladas em suas intensidades, revelam o movimento. A dramaturgia de um corpo tradutor de emoções e histórias urgentes de expressão, pulsantes, e que, por fim, celebram A VIDA.

DORIS HUMPHREY – “ENTRE MUNDOS MORTOS”

Assim como Marta Graham, Doris Humphrey (1895-1958) desligou-se da Denishawn. Insatisfeita com a falta de autenticidade com que Saint-Denis e Ted Shawn apropriavam-se dos movimentos de outras culturas e tradições, expressando-as superficialmente, Doris aliou-se a Charles Weidman¹⁵ e criou sua própria companhia.

Embora tenha tido menos visibilidade do que Graham, em razão de seu caráter introvertido, compartilhava com ela algumas afinidades para criar suas danças, dentre elas o desejo de expressão calcado nas necessidades do ser humano, de sua nação e de seu tempo. Dedicou-se mais ao trabalho de formação, não deixando, contudo, de criar uma obra extensa (em torno de 50 coreografias). Humphrey também desenvolveu danças em permanente diálogo com diversos temas, como o silêncio (“Water Study” – 1928), o misticismo (“Passacale e fuga em dó menor” – 1938) e poemas (“Lament”). A música também teve um caráter relevante em sua obra, utilizada ora para criar um ambiente, um clima para que o movimento se instalasse, ora para contrastar com o mesmo. Não só as inquietações e os problemas do homem moderno ocupam espaço em sua obra, mas também reserva lugar à abstração, retratada na peça coreográfica “Canonade” (1944).

Analisando dramaturgicamente suas composições, verificamos que Doris Humphrey utilizou-se da estratégica da simultaneidade ao compor “Inquest”. Segundo Boucier:

(...) Inquest, último balé de que participará e que comporta dois quadros simultâneos: o que descreve os fatos e o que exprime os estados emocionais decorrentes (BOUCIER, 2001, p. 268).

Criou uma técnica genuína, conhecida como “fall-recovery” (queda e recuperação), conceituada por ela como um “drama muscular”. Nessa técnica percebemos a concentração do movimento fundamentada no equilíbrio, na ação de ceder o peso do corpo à gravidade para logo em seguida recuperar sua verticalidade. Assim, o dançarino trafega entre duas oposições, construindo um

¹⁵ (1901-1975) Interessante e original neste artista é o fato de ele ser mais um homem de teatro do que um dançarino, tendo desviado, assim, a dança moderna para as necessidades cênicas. Antes dele, Ruth Saint-Denis e Ted Shawn tiveram a tendência de expor estados emocionais de maneira, de certa forma, linear. Sob a influência de Weidman, a geração saída da Denishawn associará a ação dramática à pintura dos estados d’alma, pois a teatralização reforça a expressão do corpo, tornando-a mais compreensível para o público” (BOUCIER, 2001, p. 265).

sentido revelado como a própria ação de viver. Viver, dançar entre oposições, dentro de um fluxo que circula em todo ser humano. O ato de cair e se recuperar traz dramaticidade ao movimento e, por consequência, leva à organização de sequências rítmicas motoras que se formam na inter-relação entre o corpo e o espaço. Contudo, Humphrey não se contentou em fundamentar seu fazer apenas nesses princípios, e desenvolveu uma reflexão valiosa, que contribui para ampliar as bases desta pesquisa. Classificou os gestos (sociais, funcionais, rituais e emocionais), distinguiu movimentos (simétricos e assimétricos, angulosos e arredondados) e fundamentou os elementos de sua composição coreográfica (motivação, ritmo, dinâmica e desenho).

Sobre a conceituação gestual de Humphrey, Garaudy afirma que “os gestos emocionais, os mais importantes para o bailarino, são os gerados espontaneamente por nossos sentimentos” (GARAUDY, 1973, p. 123).

Mesmo que essa conceituação estivesse na base de sua criação, é a própria Humphrey que a amplia, por entender que o gesto não traduz um sentimento na sua inteireza, pois a dança não é mímica. Assim, ela encontra na *qualidade* do movimento a resposta para que a transformação aconteça e o movimento não seja simplesmente representativo e superficial. Humphrey acredita que o atuante deve não somente imprimir ao movimento força interior, mas criar a conexão entre essa força e “(...) o ritmo voluntário de sua vida, criadora e militante, em favor do advento do homem humanizado” (GARAUDY, 1973, p. 125).

Quanto aos elementos de sua composição coreográfica-dramatúrgica, verificamos que o *ritmo* presente no ato de cair e recuperar-se, movimento presente nas ações humanas, proporciona um preenchimento do espaço entre o que ela chama de “dois tempos mortos”. – um tempo de inação na vertical e um tempo de abandono, surgido do efeito da queda. O entre-lugar está mais uma vez presente no conceito de dramaturgia.

Um segundo elemento a ser notado é o *dinamismo*, isto é, “as mudanças de intensidades” (GARAUDY, 1973, p. 128). Aqui, assim como já mencionado quando tratamos de Laban, as dinâmicas têm um papel central na tessitura dramatúrgica, pois veiculam diferentes intensidades que, conforme articuladas e reguladas, possibilitam diferentes significados e compreensões do objetivo, da ideia proposta. As dinâmicas são descargas de forças que podem ser conduzidas de diferentes maneiras, possuir diferentes acentos, sugerir prolongamentos e pausas bruscas. A diversidade de tónus que pode ser apresentada no movimento produz diferentes significados. Dentro da utilização da dinâmica, Doris Humphrey distingue os movimentos, como, por exemplo, os arredondados, os circulares, os agudos. Segundo Garaudy:

Alguns movimentos se prestam mal a esta descarga de forças: a curva, por natureza, é doce e contínua, e mais ainda os movimentos circulares, assim como as oscilações dos ombros e do quadril. Tais movimentos só podem ser marcados por um acento se forem cortados por uma parada brusca. A variedade desta gama permite comunicar os sentimentos: um movimento dinâmico com seus acentos bruscos, é estimulante; um movimento lento e contínuo é calmante (GARAUDY, 1973, p. 128).

O *desenho* (simétrico ou assimétrico) é o próximo elemento a ser observado, tendo em vista que sua finalidade é permitir que a emoção se tornasse visível. Para Doris, é da experiência no cotidiano que ele surge, bem como dos hábitos que o corpo recebe e absorve. Os desenhos, em suas diferentes formas e perspectivas, oferecem-nos sensações diferenciadas: da calma ao embate, da quietude à convulsão, evoluindo no tempo e no espaço da representação. Pensando que sua dança alojava-se no espaço convencional (palco), Humphrey, segundo Boucier, “adapta as noções cênicas propostas por Gordon Graig¹⁶ à dança” (2001, p. 271), ou seja, direciona seu olhar para a relação significativa do palco com o corpo do atuante. Conforme a localização do bailarino em cena, seja nos cantos, ao centro ou nas diagonais do palco, conforme posiciona seu corpo de frente ou de costas ou pela direita ou esquerda deste, no proscenium ou ao fundo do mesmo, um novo significado vem à tona e, por sua vez, estabelece relações com a força dos gestos. Assim, o palco é também fundamental para a construção e o desenvolvimento de uma dramaturgia.

Doris Humphrey tem importância fundamental para o estudo da dramaturgia, não somente pelo fato de ter sistematizado sua teoria de composição coreográfica, mas também por ter elaborado, assim como Laban, um sistema de notação de movimentos. Não podemos deixar de lembrar seu primeiro princípio, a base de todos os elementos anteriormente citados na construção de uma obra que dance: a motivação. Esta representa a essência, “a alma de toda composição coreográfica” (GARAUDY, 1973, p. 127).

MERCE CUNNINGHAM – DRAMATURGIA DA “NÃO-DRAMATURGIA” OU DRAMATURGIA DO ACASO, DO CORPO, DO MOVIMENTO, DA AÇÃO PURA E DANÇANTE

“Não é o que estamos vendo? – Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma?” (Paul Valéry)

16 Edward Gordon Graig (1872-1966). Ator, encenador e cenógrafo inglês, cuja concepção teatral foi caracterizada por seu peculiar antinaturalismo e pela pureza cenográfica. Foi uma das personalidades mais decisivas para a história do teatro ocidental, promovendo uma notável renovação dos palcos europeus no século XX. Foi um dos pilares do chamado simbolismo teatral. Criador do conceito-imagem “super marionete”, onde vislumbrava um “(...) ator livre do ruído da emotividade que nada interessa ao trabalho da representação” (GRAIG, 1942). Disponível em www.artes.com/reflexões/ref 57 - htm. Gordon Graig in “Da arte do teatro” (1942).

Merce Cunningham (1919 – 2009) inaugura um novo tempo, abre outras portas e rompe com os elementos que fundamentaram a dramaturgia da dança anterior a ele. Propõe desligamentos, novas operações, introduz novos elementos na composição dançante. Acaba por influenciar um novo pensamento que surgiria na dança, a partir dele: o pós-modernismo, desenvolvido, sobretudo na América do Norte, mas que também influenciou criadores europeus. Verifiquemos as contribuições de Cunningham para esse novo modo de pensar a dança.

Merce Cunningham é um exemplo claro de ruptura no universo da dança. Começa sua carreira pelos estudos de dança, atravessa os estudos de formação em teatro (ator), mas termina por voltar à dança, sob a direção de Marta Graham, atuando em sua companhia por seis anos. É nesse momento que a ruptura se faz. Cunningham, sob a influência direta do músico John Cage, rompe com as estruturas vigentes da dança moderna: dramaticidade, teatralidade, representação, personagens, linearidade narrativa, lógica, intenções, coordenação de seqüências, sentido de continuidade, centralização espacial. Rompe, enfim, com toda a expressividade que fosse além daquela contida no próprio movimento. Assim, nega o psicologismo, o sentimento, a perspectiva dramática como acionadores do movimento, estruturas básicas do modelo criado por Graham.

Cunningham dá-nos a impressão de alguém que quer se lavar e se livrar de qualquer artifício, qualquer tema ou assunto que embase uma composição, a não ser o próprio movimento, o elemento norteador de sua composição. Contudo, não podemos deixar de observar, de acordo com a perspectiva desenvolvida até aqui, que as relações de encontro e diálogo e os entre-lugares não deixarão de existir. Merce pode não dialogar, mas o encontro permanece, e este, por sua vez, cria novas conexões. Conexões materializadas no acaso, no indeterminismo, no entre-lugar das intensidades, no próprio corpo e em seus movimentos, na apropriação de novos espaços cênicos, na não-relação entre dança, música e cenário. Os elementos constitutivos da dramaturgia de Cunningham são aleatórios, cabendo ao espectador criar sua unidade, organizar de forma livre, apreender seu sentido e interpretá-lo como bem quisesse. Assim, sua obra é caracterizada como obra aberta, gerando, por sua vez, uma dramaturgia aberta, como nos informa Rodrigues:

Como obras abertas, suas coreografias provocavam inúmeras e diversas leituras. Como não havia muitas vezes um foco específico, mesmo espacialmente, a plateia poderia fazer conexões e interpretação interessantes (RODRIGUES, 2005, p. 108).

Não é possível falarmos de Cunningham sem falarmos do compositor John Cage e de suas investigações e proposições musicais. É Cage quem lança as

ideias que serão absorvidas e desenvolvidas por Cunningham. Van Langendonck, falando a respeito de Cage, afirma que “sua relevância pode ser encontrada no entendimento da temporalidade, nas relações de lei e acaso e na adoção de movimentos observados no cotidiano” (2004, p. 31). Juntos criaram uma longa parceria que durou mais de 50 anos. Cage teve um papel imenso não só na vida e na dança de Merce, como também na história da música e da concepção cênica. Ainda segundo Langendonck:

Cage foi a inteligência que influenciou o pensamento da pós-modernidade na América do Norte. Em seus cursos, encorajava os alunos a usar instrumentos não convencionais ou a combiná-los com instrumentos convencionais, instruía sobre notação, propriedades de som, como alterá-las e como controlar diferentes situações de tempo (...) (LANGENDONCK, 2004, p. 31).

Dentre as investigações, sugestões e proposições feitas por John Cage e assimiladas e ampliadas por Merce estão: a independência entre as artes, a não interpretação da música, o acaso como elemento norteador (fruto do estudo do **I Ching – Livro das Mutações**). Essas ideias levam o coreógrafo a trabalhar sob a forma de estruturas que vão agir e se interpenetrar livremente no espaço e no tempo. Assim, Merce distingue novos conceitos, que ampliam e desestruturam os conceitos vigentes da época, pelo menos no Ocidente. Diante do modo como operam as danças de Cunningham, desprovidas de conteúdo emocional e dramático, dissociando música e dança, permitindo que o olhar não busque a mesma lógica, perguntamos: como se constituiria então o sentido de unidade de suas “performances”, como se constituiria a dramaturgia, onde estariam os seus nexos?

Percebemos que no manifestar da própria desarticulação dos elementos da cena ou na própria articulação de movimentos encontraremos o sentido de unidade. Trata-se de uma dramaturgia que o espectador vai construir por sua conta e risco, como o próprio Cunningham afirmava ao relacionar sua dança com aleatoriedade dos fatos da vida. Segundo van Langendonck:

A independência entre os elementos do espetáculo, que caracteriza o trabalho desse artista, revela-se na unidade do espetáculo. Unidade essa que se assemelha à natureza, que, em sua diversidade, aparece-nos maravilhosa e uma (LANGENDONCK, 2004, p. 55).

Merce acreditava que o jogo gramatical aleatório (vocabulário corporal com sua própria lógica, vazia de conteúdo, despido da experiência e da significação emocional), realizado pelo próprio movimento, que extrai unicamente,

segundo Gil, “de si mesmo sua energia” (GIL, 2005, p. 40), permitiria ao espectador traçar suas próprias analogias.

Observamos, por fim, que, em suma, Cunningham nos apresenta um movimento que é impulsionado e materializado na própria ação de dançar, configurada no corpo dançante. Encontro entre movimento e corpo que, a priori, não significa nada mais que a própria manifestação deste no tempo e no espaço. Para Gil, a imanência é o plano guia dessa dramaturgia. Ainda segundo Gil:

Plano de imanência de Cunningham desdobrava-se apenas na esfera da arte. Para uma geração que não mais queria a imanência porque estava na imanência (da arte à vida), tornava-se inevitável que o estilo Cunningham surgisse como um objeto a recusar, arrastando consigo o que não estava de acordo com o real de então: a disciplina dos corpos, o “glamour”, o espetáculo, no fundo, o extremo profissionalismo dos bailarinos identificado como o extremo elitismo de um estilo elegante, ainda balético, muito puro e sublime (GIL, 2005, p. 150).

ALINHAVANDO

Neste pequeno percurso histórico ocidental, verificamos que a dança passou da imitação da natureza para a criação de um modelo de tradução da natureza humana, para logo em seguida negar esse modelo, como o faz Merce Cunningham. Mesmo Cunningham, porém, ainda se encontra dentro de um modelo: por mais que tenha se deslocado do cânone da dança moderna, ele não rompeu com os cânones da arte. Percebemos, assim, uma evolução da dramaturgia na dança, que se desenvolveu de forma inerente à mesma e seus processos criativos.

Destarte, vimos que, mesmo em continentes diferentes (América do Norte e Europa), a inquietude criativa se manteve fazendo com que as perguntas se ampliassem. Em um primeiro momento (pré-Cunningham e Pina Bausch), o bailarino torna-se o centro da dramaturgia. Os sentimentos e as emoções humanas urgem por exprimir-se, e, juntamente com o simbolismo de uma realidade, de um tempo-mundo e de uma época, compõem os pontos estruturadores das encenações. Após esse período, Cunningham, como já vimos, encontra no próprio movimento o mecanismo e o apoio para “ordenar suas danças”, enquanto Pina Bausch potencializa a energia das ações humanas a tal ponto que *uma carícia também pode ser como uma dança*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: Pioneira, 1980.
BENTIVOLGIO, Leonetta. **Dialogando com Pina Bausch**. In: Escena Crítica.

- Publicação da Associação de Críticos Teatrais do Uruguai, (s/d).
- BERGSOHN Isa Partsch e BERGSOHN Harold. **The Makers of Modern Dance in Germany**. USA: Princenton Book Company, Publishers, 2003.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMINADA, Eliana. **História da Dança – Evolução Cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CARDINAL, Roger. **O Expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.
- COLOMÉ, Delfin. **Pina Bausch: um volumen que envuelve la vida**. In: El indiscreto encanto de la danza, s/d, p. 83-90.
- CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch ergue sua babel**. Revista Bravo. São Paulo, n. 13, p. 124 -129, 1998.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIL, José. **Movimento total: O corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras Ltda, 2005.
- GRAHAM, Martha. **Memória do Sangue**. São Paulo: Siciliana, 1993.
- HODGSON, John e PRESTON-DUNLOP Valerie. **Rudolf Laban: an introduction to his work & Influence**. Plymouth: Northcote House, Publishers Ltd., 1990.
- HOGHE, Raimund & Weiss, Ulli. **Bandoneon – Em que o tango pode ser bom para tudo?** Trad. Robson Ribeiro & Gaby Kirsch. São Paulo: Attar, 1989.
- HOGHE, Raimund. **Uma carícia também pode ser uma dança**. In: Revista Bravo, São Paulo, 2004, pp 20-25.
- LABAN, Rudolf - ULLMANN Lisa (org) – **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LANGENDONCK, Rosana Vaz. **Merce Cunningham Dança Cósmica: acaso, tempo, espaço**. 2004.
- MOMMENSOHN, Maria e PERRELLA, Paulo (org). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 2006.
- MONTEIRO, Mariana. **Noverre: cartas sobre a dança**. São Paulo: Falusp, 1998.
- NESTROVSKI, Arthur e BOGÊA, Inês. **O gesto essencial**. In: A arte total de Pina Bausch. São Paulo. Caderno Mais: Folha de São Paulo, 2000, p. 4-15.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva S.A, 1999.
- A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva S.A, 1996.
- RENGEL Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 2003.
- SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: Edufba, 2005.
- THORNTON, Samuel. **Laban's theory of movement: a new perspective**. Boston: Plays, ING, 1971.

VALÉRY, Paul. **A Alma e a Dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. **17** (Acervo de Arnaldo Leite Alvarenga).

VÍDEOS

BAUSCH, Pina. **O lamento da Imperatriz**
Sagração da Primavera
Café Muller

Rudolf Von Laban – **Recriações Coreográficas de 1923 a 1928**. Direção: Valerie Preston Dunlop. Londres: Laban Centre, 1992.

Dança do Século. **Documentário sobre a história da Dança**.

WIGMAN, Mary. **Mein leben ist tanz**. Roteiro e direção: Ulrich Tegeder. Produção: **nter-Nationes, s/d**.¹⁷

JOOSS, Kurt. Der grune tisch ein totentanz. Folkwangballet – WDR, Deutschland, s/d.”

SITE

www.artes.com/reflexões/ref57-hm. Gordon Graig in **Da arte do teatro** (1942).



DOSSIÊ DRAMATURGIA DA DANÇA

DRAMATURGIA NA DANÇA,
NO TEATRO E A LINGUAGEM
DESENVOLVIDA POR PINA BAUSCH¹

Juliana Carvalho Franco da Silveira

Professora do Departamento de Artes e Humanidades da UFV (<https://www.ufv.br>). Doutoranda em Artes da Cena pela Unicamp. Mestre em Artes pela UFMG.

Bailarina e diretora, em 2008 e 2009 realizou pesquisa de campo junto ao *Tanztheater Wuppertal*, companhia dirigida por Pina Bausch no período de 1973 a 2009.

RESUMO

O artigo apresenta um percurso histórico da apropriação do conceito de dramaturgia pelo teatro e pela dança, a fim de elucidar a origem das reflexões sobre dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch, apresentadas na segunda parte do texto. Este estudo não abrange toda a história do conceito, ao invés disso, oferece uma visão panorâmica de transformações e nuances das discussões sobre dramaturgia no contexto das artes da cena, com o objetivo de identificar termos e práticas que serão articulados com o trabalho desenvolvido pela diretora alemã. Portanto, para o percurso histórico, foram escolhidos estudiosos e artistas que trouxeram definições e discussões que vão colaborar para as reflexões sobre a construção dramaturgical das peças criadas por Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*.

Palavras-chave: Dança; Teatro; Dramaturgia; Pina Bausch; *Tanztheater Wuppertal*.

ABSTRACT

*This paper presents a historical overview of the concept of dramaturgy as proposed by theater and dance, in order to elucidate the origin of the reflections on dramaturgy in Pina Bausch's dance-theater, presented in the second part of the text. This study does not cover the whole history of the concept, but offers a panoramic view of the transformations and nuances of the discussions about dramaturgy in the context of the performing arts, in order to identify terms and practices that will be articulated with the work developed by the German director. Therefore, for this historical route, scholars and artists were chosen who brought definitions and discussions that will collaborate on reflections about the dramaturgical construction of the pieces created by Pina Bausch with the *Tanztheater Wuppertal*.*

Keywords: Dance; Theater; Dramaturgy; Pina Bausch; *Tanztheater Wuppertal*.

1 As reflexões apresentadas neste artigo são fruto da pesquisa realizada no curso de Mestrado em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com orientação da Profa. Dra. Mariana Lima Muniz, que deu origem ao livro SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

A *Poética* de Aristóteles (385-322 a.C.) pode ser considerada como a primeira obra que trata da dramaturgia na cultura ocidental. Em sua origem grega, a palavra dramaturgia significa composição de um drama, enquanto a palavra drama significa ação, como esclarece Cunha (1982). Portanto, nesse contexto, dramaturgia significa composição de uma ação.

Ao analisar a composição dramaturgical da tragédia, o filósofo grego considera o arranjo das ações como o fator mais importante. Aristóteles (2005, p. 26) argumenta que “assentamos que a tragédia é a imitação duma ação acabada e inteira, de alguma extensão, pois pode uma coisa ser inteira sem ter extensão. Inteiro é o que tem começo, meio e fim”. Trata-se, portanto, da imitação de uma ação que é composta por várias outras ações que estão relacionadas entre si. À reunião dessas ações em começo, meio e fim, o filósofo dá o nome de fábula: “assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

Aristóteles aborda os princípios da composição, dando ênfase ao modo como a estrutura dramática pode dar forma à experiência do público. Em sua diferenciação entre epopeia e tragédia, o filósofo grego observa que, enquanto a primeira se centra na narração dos fatos, a tragédia é realizada por atores, que se definem por suas ações, sendo que cada ação é consequência de outra, anterior, podendo-se traçar uma linha perfeita entre a ação inicial e a final, como em um castelo de cartas que se derrubam em cadência quando empurrada a primeira carta. Essa cadência de ações realizadas por personagens nobres deve provocar, no público, piedade e temor, ao mesmo tempo. A purificação de ambas emoções é o que Aristóteles denomina *catarse*.

É no séc. XVI que sai a público a primeira edição latina da *Poética* feita a partir do original grego. Turner e Behrndt (2008) comentam que, apesar da palavra dramaturgia ter origem grega, o primeiro a estabelecer o entendi-

mento moderno do termo dramaturgia como um conceito e uma prática especificamente teatrais foi Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), um dos expoentes do Iluminismo alemão. Lessing faz referências específicas às observações de Aristóteles sobre composição dramática. O teórico e crítico alemão redigia as críticas dos espetáculos franceses, ingleses e espanhóis que visitavam o recém criado Teatro de Hamburgo no século XVIII, a partir das bases da poética aristotélica sobre composição dramática.

Turner e Behrndt (2008) destacam que é importante compreender o projeto de Lessing dentro do contexto do Iluminismo. Os pensadores do Iluminismo, no século XVIII, estavam tentando explicar o mundo não em sentido religioso ou metafísico, mas em termos científicos. Tinham como ideal a extensão dos princípios do conhecimento crítico a todos os campos da atividade humana e supunham poder contribuir para o progresso da humanidade. A maior parte dos iluministas associava o ideal de conhecimento crítico à tarefa de aprimoramento do estado e da sociedade. O desejo principal de Lessing era tornar o teatro relevante para a sociedade de seu tempo e adequá-lo às necessidades educacionais dessa sociedade. Portanto, ele procurou engajar a sociedade intelectual em um rigoroso debate sobre o papel do teatro, através de suas críticas.

Os escritos de Lessing tiveram um forte impacto nos artistas e pensadores que vieram depois dele, e o entendimento contemporâneo da *Poética* se deve, em grande parte, ao trabalho de elucidação e aplicação das propostas aristotélicas realizado por Lessing, que ressaltou a importância do conceito de unidade de ação e aprofundou o estudo da catarse.

Também no século XVIII, Jean-Georges Noverre (1727-1810) refletiu sobre a composição dos balés de sua época em consonância com as ideias de Aristóteles. Em seu livro **Cartas sobre a dança** – que foi traduzido para o alemão por Lessing – o autor propõe uma reforma na dança. Para ele, a dança deveria ser capaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza (mimese). Isto demonstra que as propostas de Noverre estavam em sintonia com o pensamento de Aristóteles, pois o filósofo grego, ao falar brevemente da dança em sua obra *Poética*, afirma que “os bailarinos, por meio de gestos ritmados, imitam caracteres, emoções, ações” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19). A concepção dramaturgica de Noverre está fortemente pautada pelas propostas de Aristóteles, principalmente na relevância que o autor confere à mimese, à unidade de ação e à verossimilhança. De acordo com Marianna Monteiro (2006), Noverre chama os balés de sua época de *divertissements* (divertimentos), pejorativamente, e propõe um novo gênero: o balé de ação, pelo qual acredita ser possível a mimese no balé.

Segundo Noverre, no balé de ação a dança utiliza-se da expressão gestual, incorpora a pantomima e com isso torna-se capaz de criar a ilusão. A dança, assim compreendida, opõe-se ao mero mecanismo dos passos. É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da chamada dança mecânica, que se contenta em agradar os olhos, incapaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza (MONTEIRO, 2006, p. 33).

Monteiro (2006) observa que o conceito de verossimilhança se reporta a Aristóteles, passa pelas doutrinas clássicas e é retomado no século XVIII, sempre levando em conta a relação com o público. A verossimilhança poderia, então, ser compreendida como a qualidade que permite ao teatro produzir a ilusão, de forma que o espectador imagine-se assistindo à própria ação, e não à sua representação. Noverre, em consonância com Aristóteles, considera que tudo o que não pertence à ação principal deve ser descartado e defende que o balé de ação deve narrar uma ação dramática sem se perder em divertimentos, que seriam elementos estranhos ao drama. Monteiro observa que para Noverre,

O mestre de balé deve atuar como uma espécie de poeta, deve procurar ligar as danças à ação dramática, criando cenas integradas ao drama, perfeitamente ligadas ao tema global da obra. É preciso que trabalhem para além da simples atividade de arranjo dos passos em percursos com figuras de círculo, quadrados, linhas retas, correntes. A unidade que existe no espetáculo de dança é de natureza poética, exige que o mestre de balé seja poeta, comprometa-se com a imitação, criando um enredo com começo, meio e fim (MONTEIRO, 2006, p. 109).

As reflexões de Noverre giram em torno da construção dramaturgica dos balés de seu tempo. Com influência aristotélica, ele definia o balé de ação como uma ação expressa pela dança. A dança era para ele um meio de expressão dramática e de comunicação com o público. Assim também se daria a função da dança na ópera:

Os mestres de balé encarregados da composição dos balés da ópera teriam a necessidade, a meu ver, do mais vasto e poético engenho. Corrigir os autores, ligar a dança à ação, imaginar cenas análogas aos dramas, alinhavá-las devidamente aos temas, conceber o que o engenho dos poetas deixou escapar, preencher, enfim, os vazios e as lacunas que degradam as produ-

ções, eis a obra do compositor, o que deve fixar sua atenção e fazê-lo destacar-se da multidão, distinguindo-o desses mestres que creem estar acima de sua condição só porque arranjaram alguns passos e formaram figuras, limitando-se a desenhar círculos, linhas, molinetes e correntes (MONTEIRO, 2006, p. 247).

As contribuições de Noverre possibilitaram uma renovação da dança francesa e foram fundamentais para o aprofundamento das discussões sobre processos de composição no âmbito da dança. Sobre as reverberações de suas propostas, interessante observar que Garaudy (1980) considera a obra de Kurt Jooss como a versão do século XX do balé de ação de Noverre. Kurt Jooss, que foi professor de Pina Bausch, trouxe contribuições importantes para se pensar sobre a construção dramática na dança-teatro. Segundo Schlicher (1993), com suas danças-dramas, uma nova forma de balé de ação, Jooss estabeleceu o poder expressivo da dança como uma linguagem que poderia mostrar compromisso com a contemporaneidade.

Durante toda sua vida, Jooss buscou desenvolver a dança como uma linguagem, insistindo que todo movimento deveria ter um significado. Nas palavras de Jooss (*apud* SCHLICHER, 1993, p. 32, tradução nossa): “na dança dramática, as ideias de movimento estão fundidas com a ideia dramática, e a fusão desses dois elementos cria uma nova entidade, a dança-drama, cujo assunto é o pensamento do criador cristalizado em ação e em personagens humanos que agem e sofrem”.

A obra de Jooss desenvolvia temas sociopolíticos. Os movimentos cotidianos usados em suas danças-dramas sempre mostravam a conexão com o contexto social. Sua peça **A Mesa Verde** (1932) é uma denúncia satírica da guerra e dos que dela se aproveitam. Jooss dialogava com a **Nova Objetividade**, corrente artística que se interessava, principalmente, em representar o mundo de maneira realista. De acordo com sua filha, Anna Markard (1993), ele era apaixonadamente interessado pelos seres humanos. O contexto social de sua época e os problemas da humanidade eram sua preocupação e o foco de suas coreografias. Assim, os objetivos artísticos de Jooss o levaram em direção ao desenvolvimento de um novo conceito de dança, com uma nova atitude, uma nova estética e uma nova técnica.

Em 1927, Kurt Jooss foi um dos fundadores da *Folkwang Hochschule* na cidade de Essen, escola na qual Pina Bausch estudou, e tornou-se o diretor do departamento de dança. Nessa escola, Jooss proporcionou uma rara mistura do balé com a dança moderna, pois, até meados do século XX, ambos eram consideradas, por muitos, como incompatíveis. A *Folkwang Hochschule* ofere-

cia uma ampla abordagem para a formação em dança. Proporcionava aos alunos os meios para atingir seus interesses criativos e também trabalhar com o repertório já existente. Para tanto, houve um investimento na renovação das propostas de ensino da dança:

Vimos uma grande necessidade de a “Nova Dança” tornar-se um sólido sistema de ensino e abandonamos todos os outros desejos, trabalhando unicamente para esse propósito. Os ensinamentos de Laban sobre o movimento e princípios coreográficos espaciais, combinados com a disciplina do balé tradicional, serão o material por nós utilizados (JOOSS *apud* WALTHER, 1993, p. 11, tradução da autora).

Jooss foi aluno de Rudolf Laban e trabalhou apaixonadamente para ultrapassar a separação entre o balé e a dança moderna, com o objetivo de desenvolver ferramentas para o desenvolvimento da dança dramática (BERGSOHN; BERGSOHN, 2003).

Nosso propósito é, como sempre, a dança-teatro, entendida como forma e técnica da coreografia dramática, interessada no libreto, na música e, acima de tudo, no artista intérprete. Na escola e no estúdio a nova técnica de dança deve ser desenvolvida no sentido de obter ferramentas objetivas para a dança dramática, a técnica da tradicional dança clássica a ser gradualmente incorporada (JOOSS *apud* BERGSOHN; BERGSOHN, 2003, p. 26, tradução da autora).

Jooss contribuiu, assim, em vários aspectos para a renovação da linguagem da dança. Além de suas propostas pedagógicas, inovou também em relação à composição e estrutura dramática das peças que criou. Segundo Schlicher (1993), a apresentação de ações simultâneas, a autonomia dos vários elementos cênicos, como a música, o espaço cênico, o cenário e a coreografia tiveram no método polifônico de composição de Jooss um dos seus pontos de partida. Outros aspectos inovadores da dança-teatro de Jooss foram o treinamento oferecido aos bailarinos, que incluía tanto o balé, quanto a dança moderna, a abertura das fronteiras entre as artes, o uso de elementos realistas e de temas sociais. Veremos adiante que todos esses aspectos podem ser identificados no trabalho desenvolvido por Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*, companhia que dirigiu no período de 1973 a 2009.

No âmbito do teatro, Bertolt Brecht, contemporâneo de Kurt Jooss, provocou uma verdadeira revolução na dramaturgia. A revolução feita por Brecht

no teatro foi política e estética, guiada por uma crença na emancipação das classes operárias e na importância de se romper com a ilusão no teatro, para provocar a plateia a pensar e agir. Na década de 1920, Brecht aderiu ao marxismo. Acreditava que a luta de classes poderia transformar a sociedade e que o teatro deveria contribuir para essa transformação. “No fim dos anos 20, Brecht já se considerava marxista e começava a dar, então, um perfil mais exato às suas insatisfações de ordem social, posto que tudo deva ser pensado agora em função de uma reestruturação da sociedade” (BORNHEIM, 1992, p. 145).

Karl Marx escreveu em 1845, num texto denominado **Theses on Feuerbach**, que os filósofos apenas tinham feito interpretações do mundo de várias maneiras e que isto não bastava, era necessário transformar o mundo. Em sintonia com as ideias de Marx, o teatro de Brecht estava direcionado para a transformação da sociedade e, para isso, o teatro deveria ser radicalmente modificado, empregando novos dispositivos e conquistando um novo público. As transformações realizadas por Brecht na dramaturgia foram, portanto, direcionadas para gerar debate e ação. Ele propunha uma nova relação do espectador com a obra, que, de passiva, empática, passa a ser ativa e reflexiva. Suas propostas foram fundamentais para o desenvolvimento da dramaturgia contemporânea tanto do teatro, quanto da dança.

Brecht rompeu profundamente com a ilusão teatral que é provocada pela causalidade, unidade de ação e verossimilhança aristotélicas, pois não queria criar no espectador a ilusão de que o que estava acontecendo no palco fosse real. Acreditava que era preciso evitar a identificação com as personagens e também a catarse aristotélica, que, segundo o teatrólogo alemão, servia para adequar o comportamento do público à ideologia dominante. Para Brecht, a catarse possuía uma função de higiene social, própria da função político-social da tragédia na Grécia Antiga, pois o espectador, ao observar os erros cometidos pelo herói, seria tomado por piedade e temor e purificar-se-ia dessas emoções através da catarse, procurando não cometer os mesmos erros, adequando-se, assim, à ordem vigente. Em seu teatro, Brecht queria provocar no espectador um olhar distanciado em relação ao que estava assistindo para que pudesse desenvolver consciência crítica e participar da transformação da sociedade. Veremos, no decorrer deste ensaio, que alguns procedimentos utilizados por Brecht em seu teatro épico podem ser identificados na dança-teatro de Pina Bausch.

Na virada do século XX, para o século XXI, Hans-Thies Lehmann propõe o termo pós-dramático para denominar um tipo de teatro que rompe com o drama. O autor observa que o teatro pós-dramático é pós-brechtiano, pois está situado num espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença, sobre

a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova arte de assistir. O teatro pós-dramático dá seguimento ao projeto de Brecht de ativação perceptiva do público, na exposição do teatro em sua realidade de teatro. A diferença em relação ao teatro épico de Brecht é que o teatro pós-dramático não está mais centrado no texto, e a cena é movida pela desconfiança na possibilidade de conhecimento e atuação no mundo. Essa desconfiança na racionalidade aconteceu devido ao curso da história recente: guerras mundiais, destruição do planeta, uso de armamentos de destruição em massa etc. Por isso, a proposta do teatro pós-dramático é uma revitalização da experiência do corpo, pois só restaria ao teatro o poder reativo das experiências compartilhadas. Segundo Lehmann (2007), o corpo passa a ocupar o papel central no teatro pós-dramático, não como portador de sentido, mas em sua presença. O teatro pós-dramático se apresenta em sua corporeidade, que é exposta em intensidades, em potenciais gestuais e em suas tensões.

O termo pós-dramático foi escolhido por Lehmann devido à sua relação com o dramático. Lehmann (2007) define o teatro dramático como aquele que está subordinado ao primado do texto como oferta de sentido. O teatro pós-dramático é considerado pelo autor como um teatro para além do drama, ou seja, um teatro que não está mais apoiado e centrado na fábula e no texto. Assim, Lehmann observa que a condição de existência do teatro pós-dramático é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro.

Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido, sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação (LEHMANN, 2007, p. 75).

De acordo com Lehmann (2007), no teatro dramático, a montagem consistia em ilustração do drama escrito, e, mesmo quando a música e a dança estavam inseridas ou predominavam, o texto continuava a ser determinante no sentido de uma totalidade cognitiva e narrativa. No teatro dramático, a cena teatral servia de suporte a um mundo ficcional, e a ideia de totalidade era o modelo.

Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo “drama”, ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como modelo do real. O teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral (LEHMANN, 2007, p. 26).

Lehmann (2007) inclui o trabalho de Pina Bausch dentro do conceito de teatro pós-dramático, assim como obras de artistas como Robert Wilson, Heiner Müller, Peter Brook, Tadeuz Kantor, Tadashi Suzuki, entre outros. A relação da dança-teatro de Pina Bausch com o teatro pós-dramático será vista no decorrer deste texto.

Outro ponto que merece destaque nas discussões sobre dramaturgia nos dias de hoje é a independência dos termos dramaturgia e dramaturgo, como observam Turner e Behrndt (2008), pois a dramaturgia não está limitada à atividade do dramaturgo. De acordo com esses autores, apesar de as palavras dramaturgia e dramaturgo estarem conectadas, a dramaturgia pode ser separada do dramaturgo, pois enquanto o termo dramaturgia se aplica à composição geral de um trabalho, o termo dramaturgo refere-se a uma específica função profissional:

Nós podemos, então, discutir o termo 'dramaturgia' isolado da função social do dramaturgo. Se não fizermos esta distinção, pode parecer que estamos dizendo que trabalhos sem dramaturgos têm uma dramaturgia inadequada ou inexistente: isto seria claramente uma reivindicação ridícula. Na verdade, é impossível uma peça que seja completamente sem dramaturgia, assim como não poderia ser sem estrutura ou dispositivos de composição (TURNER; BEHRNDT, 2008, p. 4, tradução nossa).

A dramaturgia é, portanto, indissociável do espetáculo, porque está presente em todas as escolhas que o estruturam, já que pertence à esfera da concepção do espetáculo, enquanto a função específica do dramaturgo pode ou não ser exercida por algum profissional ou grupo de pessoas. Cabe aqui outra distinção importante, proposta por Pais (2004), que seria entre as funções do dramaturgo e do dramaturgista. Pais define o dramaturgo como o escritor do texto dramático e o dramaturgista como aquele que participa da concretização do espetáculo, sendo que sua função varia de acordo com a necessidade de cada montagem. Essa distinção também é feita por Turner e Behrndt (2008), que descrevem como a função do dramaturgista se desenvolveu a partir de Lessing. Segundo esses autores, Lessing pode ser considerado o primeiro dramaturgista da história. Apesar de ser também um escritor de peças, a função de Lessing como dramaturgista era atuar como crítico e conselheiro artístico do Teatro de Hamburgo. Ele foi o precursor daqueles dramaturgistas que têm a importante função institucional de aconselhar sobre o repertório e representar a instituição perante o público, ao mesmo tempo em que tinha habilidade como escritor, editor e tradutor. Lessing ocupava uma po-

sição entre o fazer teatral e o público. Ele tentou construir pontes. Suas discussões sobre composição dramática eram, portanto, fundadas na ambição de fazer a mediação entre o espetáculo e o espectador.

Foi Erwin Piscator quem utilizou, no século XX, um ‘coletivo dramaturgico’ pela primeira vez como um elemento estrutural de uma companhia profissional. Piscator desenvolveu o modelo de ‘coletivo dramaturgico’, pois necessitava retrabalhar os textos de forma que correspondessem às suas ideias políticas. Os dramaturgistas cooperavam criativamente para a composição das cenas, o que já era uma ampliação da função do dramaturgista em relação a Lessing. Bertolt Brecht trabalhou com Piscator em várias produções, e essa prática de coletivos de criação influenciou sua obra. Para Brecht, o dramaturgista era um facilitador crítico com uma inerente capacidade sensível para ajudar o encenador a realizar as suas ideias. Os dramaturgistas de Brecht dividiam várias funções entre diferentes pessoas. Dedicavam-se à pesquisa, ao trabalho de arquivo, à imprensa ou aos ensaios para produções específicas. O uso que Brecht fez de dramaturgistas em ensaios ofereceu um protótipo da atuação dos modernos ‘dramaturgistas de produção’, uma figura que se tornou cada vez mais comum na Alemanha nas décadas de 1970 e 1980 (TURNER; BEHRNDT, 2008).

Como foi visto, a natureza precisa da função do dramaturgista necessariamente irá variar dependendo do grupo de artistas envolvidos em uma produção e do trabalho que um contexto artístico particular exige. Pais (2004) considera a figura do dramaturgista, como colaborador ativo no processo criativo, como um dos aspectos mais marcantes das novas práticas da cena contemporânea no teatro, na dança e nas artes performáticas, e que sua presença é resultado da crescente interdisciplinaridade que caracteriza o momento atual de produção artística e cultural.

Na contemporaneidade, muitos trabalhos exploram seus próprios processos dramaturgicos, que requerem o envolvimento de toda a equipe no processo de criação. Marianne Van Kerkhoven (*apud* PAIS, 2004) denomina de ‘Nova Dramaturgia’ a escolha de um método de trabalho que desenvolve a dramaturgia durante o processo de criação, utilizando o material criativo fornecido pelos bailarinos ou atores. Nesse tipo de processo criativo, as escolhas relativas aos figurinos, cenário, músicas e iluminação são feitas de acordo com o que está sendo desenvolvido durante a montagem.

Essa nova dramaturgia está muito presente na cena contemporânea. O trabalho desenvolvido por Pina Bausch certamente ajudou a consolidar esse tipo de proposta, pois os processos de criação das peças do *Tanztheater Wuppertal* não partiam de um conceito definido antes dos ensaios. O material criativo

emergia durante o processo de montagem, o que incluía os elementos cênicos, como figurinos, cenários e músicas.

Nos dias de hoje, as discussões sobre dramaturgia estão muito presentes no âmbito do teatro, da dança e também da performance. Turner e Behrndt (2008) propõem que a dramaturgia de uma peça ou de uma performance pode ser descrita como sua ‘composição’, ‘estrutura’, ‘tecido’ e, quando o termo dramaturgia é usado para descrever uma atividade, ele está engajado com o trabalho de composição. Para esses autores, construir a dramaturgia implica uma discussão sobre dispositivos de composição e um engajamento com o processo prático de estruturar um trabalho, combinado com a reflexão que acompanha esse processo. Portanto, observar a composição implica considerar a peça em todo o seu contexto de produção.

É nesse sentido que trago, a seguir, reflexões sobre dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch. Ao longo do texto, diferentes aspectos dos processos de criação das peças do *Tanztheater Wuppertal* serão considerados, com a intenção de identificar seus dispositivos de composição e estruturação. As reflexões sobre a dramaturgia das peças dirigidas pela diretora alemã serão articuladas com conceitos, dispositivos e procedimentos que foram trazidos à tona neste breve percurso histórico das discussões sobre dramaturgia nas artes da cena.

PINA BAUSCH E TANZTHEATER WUPPERTAL: CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DAS PEÇAS

Para refletir sobre dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch busco identificar tanto os dispositivos de composição utilizados nos processos de criação e estruturação das peças do *Tanztheater Wuppertal*, quanto as escolhas feitas para a preparação corporal dos bailarinos. Para este estudo, além da revisão crítica da literatura consultada, realizei pesquisa de campo junto ao *Tanztheater Wuppertal* em fevereiro de 2008 e em abril e maio de 2009, ocasiões nas quais acompanhei ensaios dirigidos por Pina Bausch, participei de aulas de balé e dança moderna junto com a companhia, fiz entrevistas e pesquisei em arquivos. Paralelamente, ao longo dos anos, em diferentes oportunidades, assisti ao vivo a aproximadamente uma dezena de peças da companhia, algumas delas, por várias vezes.

O treinamento oferecido por Pina Bausch aos bailarinos da companhia foi influenciado pelas propostas de Kurt Jooss, de quem foi aluna na *Folkwang Hochschule*. O legado de Jooss inclui um método pedagógico e estético que está vivo no contínuo funcionamento da *Folkwang*, por onde passam muitos bailarinos do *Tanztheater Wuppertal*. A formação de Pina Bausch nessa escola foi de-

cisiva para as escolhas que fez, posteriormente, tanto para a preparação coral dos bailarinos, quanto para a construção dramatúrgica de suas peças.

Jooss tinha sido um dos fundadores da escola, que englobava vários programas de estudo, incluindo todas as artes. Havia duas seções distintas no mesmo edifício: a primeira seção incluía as matérias vinculadas ao teatro, como a música e a dança, e a segunda, todas as artes visuais, a fotografia, a escultura, a pintura e assim por diante. O programa de dança era muito vasto: estudava-se a dança clássica, os diferentes tipos de técnicas modernas, todos os gêneros de folclore europeu, muitas matérias teóricas e ainda a composição, ou seja, aulas em que os alunos eram estimulados para a criatividade. E em todas essas coisas eu era muito ativa, estava muito envolvida (BAUSCH *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 12).

Durante o período em que Pina Bausch dirigiu o *Tanztheater Wuppertal* – 1973 a 2009 – o treinamento dos bailarinos consistia em aulas diárias de balé ou dança moderna. Regina Advento (*apud* SILVEIRA, 2015), bailarina da companhia desde os anos 1990, comenta, em 2008, que sempre havia revezamento de professores. Em 2009, na ficha técnica da companhia, constavam oito nomes de professores convidados, entre os quais estavam: Christine Biedermann, Ernesta Covino e Ed Kortland, com os quais fiz aula durante o período da pesquisa de campo. As aulas de Corvino e de Biedermann eram de balé, enquanto as aulas de Kortland eram de dança moderna.

Ed Kortland foi bailarino do *Tanztheater Wuppertal* e estudou na *Folkwang Hochschule*. Foi interessante experimentar, em suas aulas, a fusão do balé com a dança moderna. As aulas começavam na barra e seguiam a estrutura de uma barra de balé, com *plié*, *batement tendu*, *batement jeté*, *rond de jambe* etc, mas com elementos da dança moderna, como, por exemplo, o trabalho de tronco e braços com torções, contrações e movimentos executados com as pernas paralelas. Depois da barra, vinham exercícios no centro. (SILVEIRA; MUNIZ, 2014).

Segundo Morena Nascimento (*apud* SILVEIRA, 2015), bailarina do *Tanztheater Wuppertal*, Kortland utiliza em suas aulas a técnica de Hans Zullig, que foi discípulo de Kurt Jooss e um dos professores de Pina Bausch na *Folkwang*. Nascimento comenta que Zullig deu continuidade às propostas pedagógicas de Jooss de fusão do balé com a dança moderna, e que sua técnica era bastante utilizada tanto nas aulas de dança oferecidas para a companhia, quanto nas aulas da *Folkwang*. Sayonara Pereira dá seu depoimento sobre as aulas de Zullig:

As aulas do professor Zullig iniciavam-se na barra, com uma estrutura de sequências provenientes do ballet clássico, depois vinham exercícios no centro, que incluíam adágios, allegros e pequenos saltos, mas os tempos musicais, as respectivas contagens exigidas para a realização dos exercícios, e a movimentação, diferenciavam-se totalmente, por terem suas raízes na dança moderna: eram usadas contrações, assim como movimentos espiralados e fora do eixo. Os exercícios na diagonal partiam de combinações muito simples e simétricas, no entanto, aos poucos se transformavam em variações com grande uso do espaço. O professor Zullig falava muito no volume e no peso dos movimentos (PEREIRA, 2007, p. 52-53).

Outro aspecto da formação de Pina Bausch que reverberou em seu trabalho como diretora do *Tanztheater Wuppertal* foi a temporada que passou em Nova York, no período de 1959 a 1962, com bolsa de estudos do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) para estudar na *Juilliard School*. Nessa cidade, encontrou uma grande diversidade nos modos de vida, aspecto que foi marcante em sua experiência e que reverberou em seus processos criativos:

Viver e trabalhar sozinha numa cidade como aquela, com tantas pessoas e mentalidades diversas, essa foi uma impressão profunda e marcante. Aprende-se que não se pode separar nada. Que tudo existe simultaneamente lado a lado e em conjunto e que tudo tem o mesmo valor e a mesma importância. Que é preciso ter respeito pelas mais variadas formas de viver e encarar a vida. Esse também é um aspecto relevante do nosso trabalho (BAUSCH, 2000, p. 11).

Nos Estados Unidos, os mundos da dança clássica e da dança moderna estavam, de um modo geral, separados nessa época. Entretanto, Pina Bausch transitava facilmente entre eles e pôde usufruir de ambos universos, devido à sua formação na *Folkwang*. Em 1962, Pina Bausch volta para a Alemanha a convite de Kurt Jooss e integra o *Folkwang Ballet* como solista. Quando Jooss se aposentou em 1968, Bausch assumiu a direção do departamento de dança da *Folkwang Hochschule*.

Seu primeiro trabalho como coreógrafa foi no mesmo ano. No entanto, Pina Bausch começou a coreografar não pelo desejo de criar coisas de uma certa maneira, mas simplesmente pela necessidade de dançar. Questões de gênero e a oposição entre os sexos foram exploradas em suas primeiras co-

reografias, o que seria um tema recorrente nos trabalhos que desenvolveu junto com o *Tanztheater Wuppertal* (CLIMENHAGA, 2009).

O legado deixado por Kurt Jooss, assim como a formação na Folkwang Hochschule e o período em Nova York podem ser considerados como a base de onde o trabalho de Pina Bausch se desenvolveu. Diferentes dispositivos de composição utilizados por Kurt Jooss podem ser identificados nas peças de Pina Bausch, entre os quais estão: a apresentação de ações simultâneas no palco, a autonomia dos vários elementos cênicos – como a música, o espaço cênico, o cenário e a coreografia –, a abertura das fronteiras entre as artes, o uso de elementos realistas em cena e o desenvolvimento de temas sociais. A visão crítica da sociedade é um importante ponto em comum entre ambos. Assim como Jooss, Bausch apresenta o caráter social do comportamento dos indivíduos ao mostrar a relação da conduta corporal com o contexto social. Nesse sentido, Bausch (*apud* BILSKI-COHEN, 2000, p. 79, tradução nossa) esclarece que “em meus trabalhos e em tudo o que faço me ocupo primordialmente das relações entre as pessoas, da infância, do medo da morte e do enorme desejo que todos sentimos por ser amados”.

A linguagem desenvolvida pela diretora pode ser vista como parte do desenvolvimento do gênero dança-teatro, mas a originalidade e o alcance de sua obra merecem destaque. Pina Bausch revolucionou a linguagem da dança, quebrou as barreiras entre a dança e o teatro e criou possibilidades para ambos os gêneros. Sua influência estende-se também à performance, à ópera, ao cinema e às artes visuais. Como afirma o encenador brasileiro Gerald Thomas (2009, p. 3), “Pina Bausch foi alguém que abriu uma nova página na dramaturgia da dança e do teatro”.

De forma crescente, a dança em si mesma tornou-se objeto de interrogação no trabalho da diretora alemã. Servos (2008) observa que Pina Bausch sempre insistiu que seu trabalho não deveria ser julgado como coreografia. Provavelmente, o termo coreografia nesse contexto faz referência a um sentido mais tradicional na dança, como uma série de passos conectados. Nesse sentido, Bausch (*apud* SERVOS, 2008, p. 230, tradução nossa) demonstra uma visão ampliada da dança, o que pode ser identificado quando a diretora diz que: “eu não quero que as pessoas pensem: eu sou uma coreógrafa, e agora nós devemos dançar novamente. Este não é o critério. A dança é muito importante. Mas eu vejo muitas outras coisas como dança”.

Bausch (*apud* SERVOS, 2008, p. 231, tradução nossa) considera que “quase tudo pode ser dança” e esclarece que isso tem a ver com uma consciência particular, uma abordagem interior, física, e uma atenção muito grande ao detalhe. Seu trabalho desenvolveu-se no que Servos (1984) denomina de “teatro da

experiência”, pois seu ponto de partida para a criação das peças é a experiência subjetiva dos bailarinos. Isso muda o entendimento da dança. Sua dança-teatro pode ser vista como uma forma de arte que tem a capacidade de absorver e refletir a vida contemporânea. Quando questionada se seu trabalho tinha algo a ver com mostrar as pessoas como elas são, Bausch respondeu:

Este é o caso desde o começo. É também sobre não querer se promover, não querer se afastar de si mesmo, não querer fingir. É algo muito íntimo. Você tem que ver os indivíduos no palco como pessoas, não como bailarinos. Isso iria perturbar o trabalho. Eu gostaria que eles fossem vistos como pessoas que estão dançando (BAUSCH *apud* SERVOS, 2008, p. 238, tradução nossa).

Para mostrar as pessoas como elas são, Pina Bausch utilizava diferentes dispositivos de composição nos processos de montagem das peças do *Tanztheater Wuppertal*. Na intenção de estabelecer parâmetros para o entendimento da composição dramática de suas peças, foram identificadas duas fases que se diferenciam em relação aos processos de criação das peças: antes e depois do método das perguntas. Na primeira fase, que vai de 1973 a 1978, Pina Bausch criava toda a coreografia das peças e experimentava diferentes maneiras de construí-las; na segunda fase, que vai de 1978 a 2009, Bausch passa a utilizar o método das perguntas (SILVEIRA; MUNIZ, 2013a).

PRIMEIRA FASE (1973 A 1978): EXPERIMENTAÇÃO DE DIFERENTES MODOS DE COMPOSIÇÃO E ESTRUTURAÇÃO DAS PEÇAS²

O método das perguntas começou a ser utilizado como dispositivo de composição das peças do *Tanztheater Wuppertal* na montagem de *Barbazul*, que estreou em janeiro de 1977. No entanto, nesse começo, foi um procedimento adotado apenas em alguns momentos do processo criativo. Quando questionada por Servos quando teria começado a fazer perguntas aos bailarinos para a criação das peças, Pina Bausch respondeu:

Isso provavelmente começou com **Barbazul**. Nós tivemos conflitos dentro do grupo que me incomodaram muito. Eu me senti um pouco magoada. Havíamos acabado de fazer a noite de Brecht/Weil, e de repente me disseram que o que eu fizera era terrível. Isso me machucou muito profundamente (BAUSCH *apud* SERVOS, 2008, p. 234, tradução nossa).

Bausch (*apud* CLIMENHAGA, 2009) lembra que depois da estreia de **Os sete pecados capitais** teve uma crise tão forte a ponto de não querer pisar no tea-

² Este item e o próximo contém conteúdos apresentados no artigo: SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco; MUNIZ, Mariana Lima. “Pina Bausch e *Tanztheater Wuppertal*: processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009)” publicado originalmente pela revista **Moringa**, volume 4, nº. 2 jul-dez/2013 e pode ser acessado em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/issue/view/1353>

tro novamente. Sentiu, então, que não poderia montar outro trabalho com pessoas que não acreditavam em suas propostas. Portanto, junto com alguns bailarinos do *Tanztheater Wuppertal*, foi para o estúdio de Jan Minarik (que era bailarino da companhia e defendia as propostas de Bausch) e começaram a experimentar novas estratégias para a criação de uma nova peça, que viria a ser denominada de **Barbazul**.

Durante esse trabalho, comecei a fazer perguntas, a formular minhas próprias perguntas nesse círculo; coisas que eram perguntas para mim e também para os outros. Eu só ousei fazer isso em um pequeno círculo. Mas então se tornou uma parte importante do trabalho em Bochum (BAUSCH *apud* SERVOS, 2008, p. 235, tradução nossa).

Sobre esse período, Mercy (*apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 23) comenta que, na montagem do **Barbazul**, o método das perguntas era um procedimento que ainda estava sendo esboçado e adotado apenas em alguns momentos. Muitas das sequências foram criadas por Pina Bausch e, em outros momentos, a diretora estimulava improvisações fazendo perguntas que os bailarinos respondiam improvisando.

O método das perguntas estabeleceu-se durante a montagem de uma peça a convite do teatro estatal da cidade de Bochum, também na Alemanha. A obra foi baseada em **Macbeth**, de Shakespeare e foi denominada por Pina Bausch de **Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram** (1978). A diretora alemã fala sobre a criação dessa peça:

Utilizei, além dos bailarinos, vários atores, e percebi que não podia criar a partir de evoluções do corpo, mas sim da cabeça, e por isso comecei a fazer perguntas sobre o que o grupo pensava do texto e o vínculo com a vida pessoal de cada um. Percebi que isso funcionou muito bem, e desde então sempre utilizei perguntas (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, p. 32).

A partir de então e até 2009, ano de seu falecimento, Pina Bausch utilizou o método das perguntas para criação das cenas que comporiam as peças do *Tanztheater Wuppertal*. Os temas recorrentes das perguntas da diretora relacionavam-se à infância, ao amor, ao carinho, à saudade, ao medo, à tristeza e ao desejo de ser amado. Os bailarinos respondiam às perguntas a partir de suas próprias experiências e criatividade. Suas respostas às perguntas formuladas pela diretora eram o material utilizado para a montagem. Nesse sentido, é importante ressaltar a participação dos bailarinos nos processos de criação,

pois era a partir de suas experiências pessoais que as cenas que seriam a base para o desenvolvimento das peças eram criadas. Portanto, o método das perguntas pode ser visto como uma investigação realizada em cada peça, que busca revelar o conhecimento que está nos corpos dos bailarinos: suas experiências, suas esperanças e medos, seus padrões de comportamento, suas diferentes maneiras de dançar etc. Esse método usa o conhecimento que está preservado em cada corpo e dá a cada bailarino a liberdade de encontrar e mostrar sua experiência individual, todos com o direito a se manifestar.

Interessante notar que o método das perguntas proporciona, a cada peça, uma grande quantidade de material. Regina Advento (*apud* SILVEIRA, 2015) comenta sobre a criação da peça **Sweet Mambo**, criada em 2008: “a gente tem agora nesta peça acho que umas 80 perguntas. Às vezes, chegam a 100, cento e alguma coisa. Pina faz uma primeira seleção, nós repetimos, então ela faz a segunda seleção, e aí é raspagem mesmo. Sobram 5%, 10% no máximo”.

Se pensarmos que aproximadamente 100 perguntas são respondidas por cada um dos bailarinos, podemos verificar, por exemplo, que as respostas de 10 bailarinos a 100 perguntas correspondem a um total de 1000 respostas. Isso é realmente uma enorme quantidade de material. Perguntei, então, como Pina Bausch realizava a seleção das respostas para composição das cenas. Advento respondeu:

Essa é a parte mais dolorosa do processo, porque não se sabe o que vai entrar para a peça. Você tem o material que repetiu e, então, Pina começa a pegar cada resposta – algumas, não todas – e começa a fazer experimentações. Ela pega uma resposta de um bailarino como tema e experimenta cinco, seis respostas de outras pessoas com a resposta tema (ADVENTO *apud* SILVEIRA, 2015, p. 138, 139).

Na sequência da entrevista, Advento (*apud* SILVEIRA, 2015, p. 139) explica como acontecia a montagem das cenas: “então, ela [Pina Bausch] experimenta por exemplo: ‘Regina de vestido vermelho com os panos’ [como resposta tema], com ‘Sílvia com o balde’, ‘Fernando com a pedra’, ‘Ruth com o lift’ etc.” Ao longo dessas experimentações, a resposta tema está sempre sendo repetida com as outras respostas. Advento comenta que, nesse momento, já se pode sentir o que funciona e o que não funciona.

Então, ela escolhe um outro tema e, nesse jogo, ela forma blocos que são, por exemplo, ‘Regina com os panos’, ‘Fernando com a Pedra’. Aí, ela juntou a pedra com a dança da Na Yong, a dança da Na Yong com a cena dos homens; ela fez um bloco. Vai fa-

zendo vários blocos e, depois de um tempo, ela fala: ‘Eu quero ver esta sequência’, que são os blocos. A sequência da ‘Regina com os panos’, ‘Fernando com a pedra’ etc. Depois, ela pede mais um outro bloco e aí começa a juntar bloco com bloco. É um quebra-cabeça mesmo (ADVENTO *apud* SILVEIRA, 2015, p. 139).

Em entrevista realizada em 1995, Norbert Servos conversa com Pina Bausch sobre o processo de montagem. Servos pergunta como as respostas dos bailarinos se transformam nas cenas das peças. Bausch (*apud* SERVOS, 2008, p. 235, tradução nossa) responde que “inicialmente, nada se encaixa em nada. É um processo contínuo de busca e coleta de material”. Servos, então, comenta que, em cena, tudo parece composto com muita precisão e pergunta como a diretora sabe quando o trabalho de composição deu certo. Bausch responde:

[...] quando eu aprecio, sei que está certo. Você sente quando está certo e sente quando não está certo também. Mas como se chega a esse ponto, essa é uma questão completamente diferente. Eu não posso te dizer. De repente, dá um click, não há maneira fácil de chegar lá, é uma série de saltos. Às vezes, o raciocínio lógico irá levá-lo até lá, e às vezes você dá grandes passos numa direção, e nem sabe como pôde ter pensado nisso. São passos enormes; eu não posso explicar como eles vêm. E isso não pode ser forçado. Tudo o que você pode fazer é continuar trabalhando, com paciência (BAUSCH *apud* SERVOS, 2008, p. 236, tradução nossa).

Um ponto que merece destaque nesse tipo de montagem é que as escolhas feitas para composição das cenas tinham como base o olhar artístico e sensível de Pina Bausch. Nesse sentido, o trabalho da diretora alemã pode ser entendido a partir do conceito de dramaturgia do olhar, sugerido por Pais (2004). A dramaturgia do olhar permite que a estruturação de materiais adquira forma e sentido durante o processo de criação e está aberta para as transformações que surgem durante o processo. Pina Bausch assistia ao material criado pelos bailarinos, selecionava as respostas que desejava utilizar, propunha modificações e montava as cenas usando o procedimento da colagem. A diretora fazia tudo isso tendo como base seu olhar e sua intuição diante do que via. Isso nos faz pensar que o olhar artístico está implícito nas escolhas que concretizam o espetáculo. Cada escolha pressupõe um olhar, cada elemento que vai para a cena está em relação implícita com os outros elementos, pois foi dessa forma que foram escolhidos para serem vistos pelo espectador.

Em relação aos figurinos e cenários utilizados nas peças do *Tanztheater Wuppertal*, há um artista que foi essencial para o desenvolvimento do trabalho. Trata-se de Rolf Borzík, que era cenógrafo, fotógrafo e figurinista, foi colega de Pina Bausch na *Folkwang* e seu companheiro no período de 1970 até sua morte prematura em 1980. Sua influência foi decisiva para a concepção dos figurinos que explicitam papéis sociais, o que acompanha a proposta de Bausch de mostrar pessoas em cena, e não bailarinos, e dos cenários com materiais orgânicos e objetos do dia a dia. Mechthild Grossmann, atriz que trabalhou na companhia, comenta sobre a importância de Borzík para o trabalho:

Não imagino Pina sem lembrar de Rolf nos primeiros tempos de Wuppertal, era uma dupla criadora, faziam tudo em conjunto. Foi dele a concepção e o desenho dos cenários orgânicos e dos tradicionais figurinos da companhia, em geral vestidos e ternos que explicitam papéis sociais, modelo que é seguido até hoje (GROSSMANN *apud* CYPRIANO, 2005, p. 31).

Depois da morte de Borzík, Marion Cito e Peter Pabst deram continuidade às suas propostas em relação aos figurinos e cenários, respectivamente. Os cenários das peças do *Tanztheater Wuppertal* criam no palco uma atmosfera sensível diferenciada. Terra, água, grama e outros materiais naturais, alteram os movimentos, são sensuais, exalam aromas. Quando se traz para dentro do espaço cênico algo que em geral se encontra fora, provoca-se um olhar distanciado. Coisas que julgamos conhecer, de repente, tornam-se inteiramente novas e diversas, como se as víssemos pela primeira vez. Os diferentes materiais utilizados convidam as pessoas a contemplar as cenas de outro modo, pois possuem um impacto sensível e visual. Como comenta a própria diretora, esses materiais ocupam nossos sentidos e fazem com que se pare de pensar e se comece a sentir (BAUSCH, 2000).

RAIMUND HOGHE COMO DRAMATURGISTA

Outro aspecto que merece destaque nas escolhas que Pina Bausch fez para a construção dramaturgicada das peças é a participação de Raimund Hoghe como dramaturgista do *Tanztheater Wuppertal*, de 1980 a 1989. Pais (2004) cita o caso da participação de Hoghe como dramaturgista como um exemplo das mudanças na prática de ensaio levadas a cabo por Pina Bausch.

Veja-se, como exemplo paradigmático, o corte na ética e prática de ensaio levado a cabo por Pina Bausch nos finais dos anos 1970 – quando a coreógrafa alemã delega aos bailarinos a res-

ponsabilidade de constante criação de uma quantidade enorme de material coreográfico e dramático – e o início da célebre colaboração, iniciada em 1979, entre Pina Bausch e o dramaturgista Raimund Hoghe (PAIS, 2004, p. 09).

A participação de Hoghe nos ensaios parece indicar que sua colaboração com a diretora acontecia no sentido de oferecer um suporte ao trabalho de criação, como um colaborador crítico, como outro olhar que contribuía para a criação. Sobre sua participação como dramaturgista no *Tanztheater Wuppertal*, Hoghe comenta que ele e Pina estavam procurando coisas parecidas, queriam falar sobre a vida e o amor. Lembra que aprendeu com ela a importância de buscar o porquê de as pessoas se moverem, mais do que como elas se movem. Observa que a conexão entre arte e vida sempre esteve presente no trabalho e que o mais importante era estar aberto para as possibilidades que surgiam em diferentes situações (ECUM, 1998).

Em relação às montagens das quais participou como dramaturgista, Hoghe (1987) lembra que, no processo de criação das peças, Pina Bausch, muito concentrada e muito calma, acompanhava a pesquisa de seu grupo, observando. Dificilmente havia interrupção ao longo do ensaio, e, regra geral, as suas intervenções só aconteciam depois de uma fase de longa pesquisa. Ela se aproximava de uma pessoa ou de outra e lhes falava em voz baixa. Suas intervenções não eram direcionadas a todos, elas eram direcionadas para a pessoa interpelada e à sua situação. Não eram dados conselhos gerais, nem havia teorias generalizantes. Se um bailarino perguntasse à diretora se, numa cena, ele deveria falar ou simplesmente criar uma atmosfera, ela respondia: “é preciso ensaiar, eu não posso te dizer assim, de maneira teórica” (BAUSCH *apud* HOGHE, 1987, p. 9, tradução nossa).

Foi interessante observar durante a realização da pesquisa de campo, em 2008 e 2009, aspectos do comportamento de Pina Bausch, conforme relatados acima por Hoghe. Nos ensaios que presenciei, quando a diretora desejava fazer alguma correção, os bailarinos se aproximavam dela ou ela se levantava e ia até eles. As correções normalmente eram individuais ou feitas para um pequeno grupo de pessoas (SILVEIRA; MUNIZ, 2014).

Sobre a composição das peças de Pina Bausch, Hoghe (1990?) considera que o método das perguntas era como uma tentativa de descobrir o mundo com um olhar renovado, como faz uma criança em suas explorações e descobertas. O dramaturgista comenta que as peças eram montadas a partir de muitas histórias que se superpõem, se entrecruzam e se perdem para reaparecer em algum lugar.

O ponto de partida modifica-se durante os ensaios, cresce, desenha círculos, amplia-se, torna-se questionável – como o ponto de partida “ternura”, em *Kontakthof*. [...] As perguntas que Pina Bausch formula repetidamente são como um soletrar, como uma tentativa de começar novamente do princípio, de descobrir o mundo como uma criança e de abrir portas fechadas até então; de perguntando obter clareza e novas definições de si mesmo, sensações, relações, realidade – uma nova definição também daquilo que pode ser a dança. Uma vez num ensaio, Pina Bausch disse: “uma carícia também pode ser como uma dança” (HOGHE, 1985, p. 22).

O dramaturgista considera que as peças da diretora apresentam desfiles de modelos do comportamento humano, e que esses movimentos não são parte da história, mas são a própria história. Pina Bausch mostra as pessoas em suas complexidades e contradições, com ou sem máscaras. O aparentemente contraditório se complementa: o cômico e o luto, canções populares e música clássica, momentos ruidosos e silenciosos, imagens luminosas e escuras. As peças falam do desejo de se relacionar com coisas verdadeiras, do desejo de correr riscos verdadeiros e de fazer experiências verdadeiras. Hoghe comenta que nas peças de Bausch as pessoas procuram segurança num ambiente inseguro, fazem profissão da dúvida e da insegurança. Lembra que mesmo Pina Bausch, enquanto diretora, frequentemente tinha dúvidas e limitava suas declarações. Muitas vezes ela dizia “talvez”, “eu não sei” ou “eu tenho o sentimento” (HOGHE, 1987, 1989).

É interessante notar que, na maior parte das peças do repertório do *Tanztheater Wuppertal*, Pina Bausch contava também com alguns assistentes que a ajudavam nos processos de criação. Esses assistentes variavam de peça para peça. Durante o período em que trabalhou com a companhia, Rolf Borzik foi assistente em várias peças, além de cenógrafo e figurinista. Marion Cito (figurinista), Hans Pop, Mathias Burket (assistente musical), Jan Minarik (bailarino), Robert Sturm (assistente de Pina Bausch), entre outros, também aparecem frequentemente como assistentes nas montagens, além de exercerem suas funções específicas.

BAUSCH, BRECHT E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO³

Ao observar os diferentes dispositivos de composição utilizados por Pina Bausch para a construção dramaturgica de suas peças com o *Tanztheater Wuppertal*, como apresentados acima, foi possível fazer aproximações com

3 Este item contém discussões apresentadas no artigo: SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco; MUNIZ, Mariana Lima. “Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático” publicado originalmente pela revista *Urdimento*, nº 20, p. 109-118, set. 2013 e pode ser acessado em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/273/showToc>

procedimentos utilizados por Brecht em seu teatro épico. Servos (1984) identifica os seguintes pontos em comum utilizados por ambos diretores: o efeito de distanciamento, o *Gestus*, a exibição consciente do processo, o uso da comédia, os temas que vêm do mundo das experiências do dia a dia e a proposta de mostrar as pessoas como elas são:

Mesmo se o teatro do movimento de Pina Bausch não comunica seu conteúdo através da fábula, realmente se distinguindo em sua rejeição pelo fio da trama na literatura, o uso dos meios do teatro épico não está excluído. Aplicados ao processo individual, à cena individual, estes são, como eram para Brecht, elementos essenciais da dança-teatro. Algumas das definições-chave do teatro didático podem ser redescobertas no *Tanztheater Wuppertal*, apesar de não fazerem nenhum apelo ao didatismo: o ‘*Gestus* de indicação’, a exibição consciente do processo, a técnica do distanciamento, como também um uso especial da comédia tornaram-se, de forma crescente, meios característicos de representação. Junto com os temas emprestados do mundo da experiência de todos os dias, servem para ilustrar ‘pessoas como elas realmente são’, como postulado por Brecht (SERVOS, 1984, p. 21, tradução nossa).

Brecht (*apud* BORNHEIM, 1992) compreende o *Gestus* social como a expressão mímica e gestual das relações sociais, que revelam como as pessoas de uma determinada época se relacionam. Nesse sentido, o *Gestus* pode ser identificado na dança-teatro de Pina Bausch através das marcas que o contexto social deixa nos corpos. Servos (1984) chega a dizer que Bausch, assim como Brecht, captura “tudo do *Gestus*”, entretanto, em Bausch o *Gestus* não faz referência a declarações literárias. Ao invés disso, revela convenções e normas sociais internalizadas através das ações físicas dos bailarinos.

Quando, por exemplo, um homem carrega uma mulher jogada sobre seus ombros como um cachecol como um sinal de que para ele, ela não é mais que um acessório decorativo, uma cena como esta não necessita de mais interpretação. Ela não deve ser analisada buscando seu significado (SERVOS, 1984, p. 23, tradução da autora).

A técnica do distanciamento, tão cara à Brecht, pode ser identificada tanto nos processos de criação do *Tanztheater Wuppertal*, quanto nas peças finalizadas. Nos processos de criação, quando Pina Bausch perguntava, por exemplo,

“o que vocês observam em crianças ou bebês que lamentam ter desaprendido?” ou “como se reage diante daquilo de que se tem medo?” – exemplos apresentados por HOGHE (1989) –, ela provocava nos bailarinos o distanciamento em relação a seus próprios comportamentos, pois cada um precisaria observar a si mesmo com um olhar distanciado para identificar seus modos de ser e de reagir a diferentes situações. Nas peças finalizadas, o efeito de distanciamento vem de diferentes dispositivos de composição, como a estrutura da colagem e a utilização do humor. Na estrutura da colagem, as cenas são tiradas de seu contexto original e exigem que o espectador se distancie do que está acontecendo no palco para que possa fazer suas próprias conexões de sentido, sempre renovando seu olhar para o que acontece em cena. O humor provoca distanciamento pois, muitas vezes, vem recheado de crítica e é usado como a fachada de algo que estava escondido e que se revela:

Um casal está na frente do palco, sorrindo alegremente enquanto, por trás, se maltrata com pequenos beliscões e chutes. Essa cena cômica e séria ao mesmo tempo demonstra, da forma mais simples, a contradição entre a harmonia hipócrita em público e a realidade das batalhas que são travadas na intimidade. A máscara de sorriso não é o verdadeiro semblante (SERVOS, 1984, p. 24, tradução nossa).

Também como exemplo do uso do humor, na peça denominada **Água** (2001), uma coprodução com o Brasil, há uma cena em que os bailarinos estão com roupa de praia e encaixam seus corpos atrás de toalhas de banho estampadas com imagens de corpos nus em poses sensuais. As toalhas foram cortadas em duas partes, de modo que a cabeça ficou separada do corpo. Na cena, as duas partes das toalhas são usadas separadamente pelos bailarinos. Assim, cada bailarino encaixava, por exemplo, a parte toalha com a imagem do corpo nu na frente do próprio corpo, portanto o que o público via era a cabeça do próprio bailarino encaixada na imagem do corpo nu estampado na toalha. Ao assistir a essa cena, que provocou gargalhadas na plateia, ao mesmo tempo em que ri, as imagens me provocaram estranheza e reflexão, ao revelar uma sensualidade artificial, exagerada.

Outros pontos em comum entre os procedimentos de Bausch e Brecht são a exibição consciente do processo criativo e a quebra da ilusão teatral:

Os bailarinos explicam a próxima passagem, discutem a cena seguinte, não fazem segredo de seu mau humor, ou do seu divertimento no seu trabalho; andam para frente com as palavras, “eu tenho que fazer alguma coisa”, e são incertos de si mesmos.

[...] Revelando a visão dos processos criativos e de suas ferramentas, a dança-teatro destrói a astuta ilusão teatral. O teatro é trazido de volta à vida como um processo em andamento de compreender a realidade. Ele se alimenta das contradições da realidade e lida com elas na frente do público (SERVOS, 1984, p. 25, tradução da autora).

Servos (1984) comenta que enquanto o teatro de Brecht é voltado para o desenvolvimento da consciência crítica, a dança-teatro nos oferece experiência. Sua organização não é voltada para aspectos racionais, mas ao tumulto dos afetos. Ambos diretores buscaram, cada um a seu modo, mostrar as pessoas como elas são e se engajaram em investigar as relações humanas.

A principal diferença encontrada entre os procedimentos de Bausch e Brecht foi a ausência de narrativa nas peças da diretora construídas a partir do método das perguntas. A consequência disso é que a estrutura das peças de Bausch é fragmentada, mas, mesmo assim, a ideia de um espectador ativo, que era defendida por Brecht, está presente, pois cada espectador é convidado a ver a peça a partir do seu próprio ponto de vista.

A estrutura fragmentada e a ausência de uma trama são alguns dos aspectos das peças de Pina Bausch que permitem que seu trabalho possa ser visto dentro do conceito de teatro pós-dramático, como proposto por Lehmann (2007). Isso porque, dentre as características identificadas por Lehmann em sua definição de teatro pós-dramático, podemos destacar que os trabalhos não aspiram à totalidade de uma composição, abdicam do critério de unidade de ação e de totalidade, que foram propostos por Aristóteles na *Poética* e que eram características do teatro dramático e também do teatro épico de Brecht. O teatro pós-dramático não formula um sentido pré-definido, dá ênfase à materialidade do corpo, à sua energia e privilegia a descontinuidade. Os gestos, nesse contexto, são percebidos como realidade, antes de qualquer significação, pois, como sugere Lehmann (2007), o sentido é considerado não como algo fixo e estático, mas como algo que resulta do modo como a audiência é movida pela apresentação. Desse modo, estamos diante de uma prática artística que demanda uma percepção intensificada e requer um espectador ativo, que é convidado a fazer suas próprias conexões de sentido em relação ao que é apresentado em cena. A tentativa de articular o que foi testemunhado é considerada, por Lehmann, como um ato político.

Lehmann (2007) observa que, em nossa sociedade, as percepções são modeladas pela mídia, pois o excesso de informações veiculado provoca uma indiferença em relação a tudo o que é mostrado. O espectador entra em con-

tato com as informações e, ao mesmo tempo, sente-se desconectado da profusão dos fatos. Assim, o aspecto político no teatro pós-dramático é visto na maneira como o espetáculo pode interferir nas formas de percepção do espectador. Sobre isso, Lehmann (2008) destaca que, para Brecht, Heiner Müller e todos que trabalham o aspecto político do teatro, a questão seria como mudar a percepção das questões sociais, pois não faltam informações sobre política. Todos nós sabemos que existe exploração, divisão da sociedade em classes, conflitos de interesses, entre outras coisas. A política do teatro seria, então, uma *política da percepção*, pois é necessário tornar visíveis “os fios arrebitados entre a percepção e a experiência própria” (LEHMANN, 2007, p. 425).

Novas dramaturgias nos convidam a novas formas de percepção, desafiando e transformando nossos modos de ver o mundo, ao nos provocar a enxergar a realidade de forma renovada. O mundo está em constante transformação, assim como nossa maneira de ver o mundo. Turner e Behrndt (2008) lançam a pergunta: por que a dramaturgia muda ao longo da história? A resposta sugerida pelos autores é que a maneira pela qual nós vemos o mundo muda, desafiando ou aumentando as percepções que tínhamos previamente. O surgimento de novas dramaturgias pode, então, ser relacionado não só às transformações inerentes aos processos artísticos, como também às transformações nos próprios seres humanos e em suas relações. Nesse sentido, novas dramaturgias sugerem novas maneiras de se pensar e fazer arte.

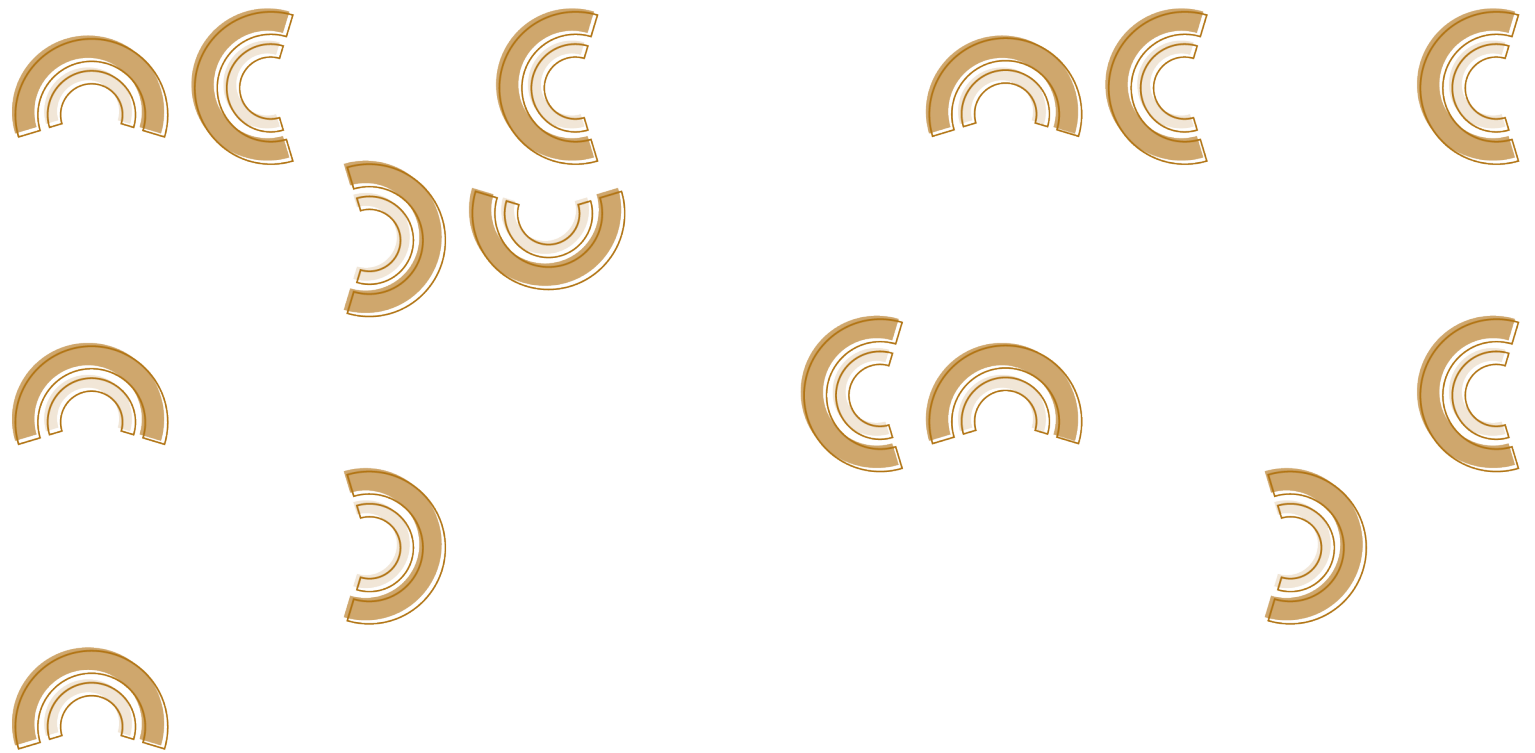
As reflexões sobre dramaturgia apresentadas neste artigo buscaram alimentar discussões sobre o tema tanto no meio acadêmico, quanto no meio artístico. Os pesquisadores e artistas interessados em investigar novas linguagens podem encontrar no trabalho de Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal* um rico campo de explorações para potencializar suas reflexões e criações. Isso porque as propostas de Pina Bausch abriram caminhos para que outros criadores pudessem experimentar novas possibilidades de construção dramaturgica de suas próprias obras. O trabalho da diretora alemã expandiu as possibilidades expressivas tanto da dança, quanto do teatro e pode alimentar a busca por novas formas de expressão para ambos os gêneros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAUSCH, Pina. Dance senão estamos perdidos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 2000. Caderno Mais: 11-13.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. **O teatro de Pina Bausch**. Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian, 1994.

- BERGSOHN, Isa Partsch; BERGSOHN, Harold. **The makers of modern dance in Germany**: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown: Princeton Book Company, 2003.
- BILSKI-COHEN, Rachel. Compañeros de espíritu de la época in GOETHE-INSTITUT. **Teatro danza hoy: treinta anos de historia de la danza alemana**. Kallmeyersche: Hannover, 2000.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. New York: Routledge, 2009.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ECUM. Palestra de Raimund Hoghe, DVD. Belo Horizonte, 1998.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- HOGHE, Raimund. **Pina Bausch**: histoires de théâtre dansé. Paris: L'Arche, 1987.
- HOGHE, Raimund. **Bandoneon**: em que o tango pode ser bom para tudo. São Paulo: Attar Editorial, 1989.
- HOGHE, Raimund. Uma carícia também pode ser como uma dança, **Revista Humboldt**, São Paulo, Goethe Institut, 1985.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia. **O pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MARKARD, Anna. Jooss, the teacher: his pedagogical aims and the development or the choreographic principles of harmony in WALTHER, Suzanne. **The dance theater of Kurt Jooss**. Abingdon, Routledge, 1993.
- MONTEIRO, Mariana. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo: FAPESP, 2006.
- PAIS, Ana. **O Discurso da Cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- PEREIRA, Sayonara Souza. **Rastros do tanztheater no processo criativo de Esboço**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. Tese (Doutorado) –Unicamp, 2007.
- SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert (Photography). **Pina Bausch dance theater**. Pina Bausch Dance Theater. Munich: K. Kieser Verlag, 2008.
- SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert (Photography). **Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance**. Translated by Patricia Stadié. Cologne: Ballett-Buhnen-Verlag Rolf Garske, 1984.
- SERVOS, Norbert. As muitas faces de Pina. **Revista Bravo**. São Paulo, Ano 4, número 39: 62-66), 2000.
- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco; MUNIZ, Mariana Lima. Pesquisa de Campo no **Tanztheater Wuppertal Pina Bausch**: a construção dramática das peças. **Repertório**, Salvador, vol. 1, nº 22, p. 48-60, 2014.
- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco; MUNIZ, Mariana Lima. Pina Bausch e **Tanztheater Wuppertal**: processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009). **Moringa**, vol. 4, nº. 2 jul-dez/2013a.
- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco; MUNIZ, Mariana Lima. Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático. **Urdimento**, nº 20, p. 109-118, set. 2013b.
- SCHLICHER, Suzanne. The west German dance theater paths from the twenties to the present *in* WALTHER, Suzanne. **The dance theater of Kurt Jooss**. Abingdon, Routledge, 1993.
- THOMAS, Gerald. Nós, do teatro, a invejávamos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1º julho de. 2009. Ilustrada: E3.
- TURNER, Cathy; BEHRNDT, Synne. **Dramaturgy and performance**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- WALTHER, Suzanne. **The dance theater of Kurt Jooss**. Abingdon, Routledge, 1993.



DOSSIÊ DRAMATURGIA DA DANÇA

DANÇAS EM FRICÇÕES

DANÇAS E DESOBEDIÊNCIAS DO CORPO

Denise Mancebo Zenicola

Bailarina, Coreógrafa e Diretora. Desenvolve trabalhos artísticos e acadêmicos de dramaturgia em Dançateatro, na área da pesquisa em dança, teatro e performance. Trabalha com fusões de Danças Contemporâneas com Estéticas Afro Diaspóricas, no espaço cênico. É Phd Sênior pelo ISCTE Lisboa, Portugal – Bolsa CAPES e professora da Universidade Federal Fluminense – IACS/UFF. Publicações: Performance e Ritual, Dança das labás no Xirê, RJ, FAPERJ /Mauad X, 2014 e Performance da Ginga, Samba de Gafieira, RJ (no prelo). É pesquisadora do NEPAA – Núcleo de Estudos das Performances Afro Ameríndias/UNIRIO. Coordena o projeto artístico Quando toca o Tambor. É coordenadora do CT Estudos da Performance na ABRACE (Associação Brasileira de Artes Cênicas). Desde 2006 dirige o Coletivo Muanes Dançateatro no Rio de Janeiro. É coordenadora do grupo de pesquisa/CNPQ Coletivo Muanes Dançateatro e Performances Afro Brasileiras, trabalha desde 2004 com os projetos e espetáculos do ator Wilson Rabelo. Como Diretora já recebeu diversos prêmios, financiamentos e apoios nas áreas de Dança e Teatro.

Universidade Federal Fluminense/IACS

E-mail: denisezenicola@gmail.com

RESUMO

O artigo propõe abordar influências culturais na construção da dramaturgia dançada para aprofundar o estudo sobre a chamada Dança Afro Contemporânea, com recorte para as praticadas na cena artística. O objetivo deste artigo é estudar como criações artísticas podem estar imbricadas em associação direta com fios de memória e, como tais criações acabam por assumir uma certa identidade em dança, como opção descolonial. Logo, procuramos analisar processos e escolhas da dramaturgia do corpo e da cena. Nosso eixo de análise temática remete assim aos conceitos e processos de coreógrafos e criadores de dança que manifestam, em um nível mais profundo, um afro contínuo de princípios estéticos e utiliza alguns princípios teóricos de Gilroy, Karenga, Mignolo e Puma de Ayala.

Palavras-chave: Dança; Identidade; Dramaturgias; Estética Descolonial.

ABSTRACT

The article proposes to approach cultural influences in the construction of dance dramaturgy to deepen the study of the so-called Afro Contemporary Dance, with a cut to those practiced in the artistic scene. The objective of this article is to study how artistic creations can be imbricated in direct association with memory and how such creations eventually assuming a certain dance identity as a decolonial option. Therefore, we seek to analyze processes and choices of the dramaturgy of the body and the scene. Our axis of thematic analysis thus refers to the concepts and processes of choreographers and dance creators who manifest, at a deeper level, a continuum afro of aesthetic principles and uses some theoretical principles of Gilroy, Karenga, Mignolo and Puma de Ayala.

Keywords: Dance; Identity; Dramaturgy; Decolonial Aesthetic.

A DANÇA DE KATECÔ

As reflexões aqui presentes são fruto do processo da pesquisa, montagem e temporada, no período de 2016 a 2018, do espetáculo **Katecô**¹, do Coletivo **Muanes** Dançateatro, apoiado na filosofia Bakongo de Angola, dos 'Quatro momentos do Sol'. **Katecô** é uma montagem cênica que aborda o movimento das identidades da cultura brasileira, numa perspectiva afro contemporânea, e constrói-se a partir de memórias de dança e de vida dos artistas bailarinos. Katecô fala de uma dança sob a forma de doação pessoal, de um pulsar de movimento e intenção que deixa um pouco de si em marcas ritualísticas, tanto no corpo de quem dança como no de quem a vê, e se articula entre sagrado e profano, alinhavando tempos diversos no contemporâneo.

Na escolha entre tradição e contemporaneidade, encontramos então em Katecô um melhor lugar, um lugar onde se pode alcançar ambos os mundos, ao mesmo tempo. Katecô se alarga, então, por meio da sua trama corpórea, em entregas e narrativas, sempre mais intensas, por exigência das interrogações que lança sobre o presente e à da procura da partitura perfeita da memória, seja coletiva ou pessoal. Além da cultura do corpo que a expressa, Katecô extrapola seus limites e engendra narrativas de temporalidade, senioridade, oralidade e ancestralidade, numa pegada contemporânea. A partir desta Dança Afro Contemporânea e numa relação particular entre vários tempos, Katecô, o que interpela o tempo, propõe então este mergulho poético em nossas memórias e lugar no mundo, para provocar em quem assiste a vontade

1 O espetáculo **Katecô** é um produto artístico do grupo de pesquisa, inscrito no CNPQ, Muanes Dançateatro e Performances Afro Brasileiras e, neste projeto de pesquisa prático/teórico, recebeu os seguintes apoios institucionais: FAPERJ – Programa Apoio à Produção e Divulgação das Artes no Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura – no Prêmio Fomento Ações Locais; Secretaria Municipal de Cultura – Fomento Cidade Olímpica da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro; FUNARTE – Prêmio Klaus Vianna, Dança da Região Sudeste.

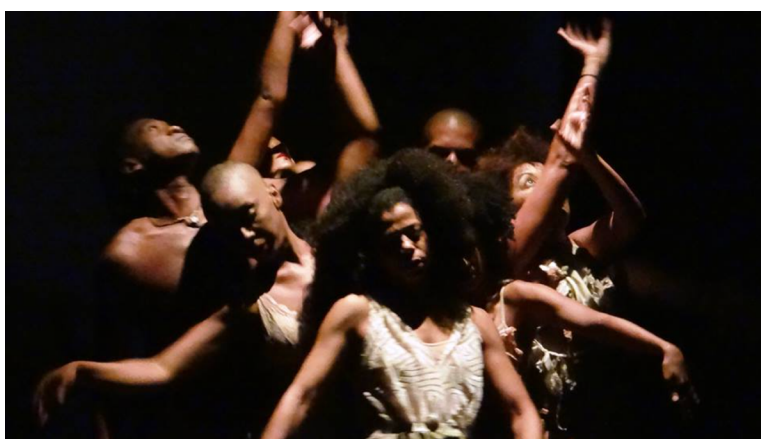


Fig. 1 Katecô do Coletivo MUANES Dançateatro, dir. de Denise Zenicola. Foto: Acervo NEPAA/Unirio

de remeter-se numa multiplicidade de sentidos também, seus próprios sentidos, mesmo que já desfeitos em vagas lembranças.

O roteiro de **Katecô** é livremente inspirado na filosofia Angolana Bakongo, dos '4 Momentos do Sol'. "Os quatro círculos nas extremidades da cruz simbolizam os quatro momentos do sol e a circunferência da cruz, a certeza da reencarnação: o indivíduo Kongolês de especial correção moral nunca será destruído, mas voltará no nome ou corpo de sua descendência ou na forma de eterno lago, cachoeira, pedra ou montanha" (THOMPSON, 1983, p.109).

O supremo no topo, os mortos em baixo, e a água, linha da Kalunga, entre os dois.



Fig. 2 YOWA: o signo Kongo signo do cosmo e da continuidade da vida humana.

DANÇAS E ESCOLHAS

Dançar é um ato de escolha e cabe aqui compreender que cada escolha admite uma determinada lógica identitária. A ênfase identitária fica evidente em certas abordagens coreográficas, levando-se em consideração os enfoques que apresentam, isto é, no indivíduo como unidade primeira do social. Nesse caso, o ideal de sujeito é o da estabilidade, da individualidade. O social nesta lógica identitária escolhida é um local no qual se pode construir, através de mecanismo da identificação ou locus de identificação, uma atuação no sentido de reforço das potencialidades do indivíduo que dança, para assumir uma identidade mais próxima de sua realidade, da sua dramaturgia².

Porém, nem sempre a dialética dança/escolha alcança, ou mesmo, inicia na centralidade da sua própria cultura de origem ou identidade. A identidade pode operar como um mecanismo de aproximação entre um mundo cultural pessoal e específico, como também, de uma realidade social cultural exógena. Via de regra, a opção de escolha dançada é fruto de influências, ou melhor, mesclas culturais que nos atravessam ou atravessaram e com as quais vamos nos identificando e assimilando, criando assim uma identidade de dança. Podemos perceber um entendimento de identidade coletiva que não deixa de estar mediado pelo ideal do indivíduo adaptado ao social. Mais ainda, o tema da identidade, pode ser entendido também como identidade plural, multifacetada. "Afiml, as identidades não são fixas, mas se articulam com a estrutura das relações sociais através das identificações como de raça, gênero, classe, etnicidade, nível educacional, gostos, etc." (MARTINS, 2005, p.144).

² Desenvolvo neste artigo o conceito de dramaturgia numa perspectiva mais ampliada que o mero ofício de elaborar um texto com o objetivo de transportá-lo para os palcos. Há neste processo de montagem e conseqüente artigo o princípio de um entrecruzar de princípios teatrais na performance do ato dançado no corpo do bailarino e, deste corpo na cena, como um exame da articulação do mundo e da cena. Logo, percebo o corpo do bailarino como símbolo natural, foco e origem da sua própria dramaturgia. Percebo ainda a dramaturgia da cena não como alternância de movimento e fala mas, como uma provocação intelectual do que como uma teoria acabada, posta no amalgamar de princípios no corpo, em uma arte de movimentos que contam histórias, pessoais, criadas e assumidas.

Assim, nesse processo identitário de fazer escolhas, de assumir linguagens novas, próprias e ou estrangeiras, há um caráter que pode ter certa semelhança com um grande *Le Parkour*³, no qual o artista vai saltando e escalando obstáculos e desafios e, nesse caminho, ele deve ter coragem para sair de cada salto sempre com maior impulsão porque desta nova impulsão sairá o próximo e próximo salto, tal uma sucessão de *grands jetés*⁴.

Observamos ainda que escolher é também assumir que ir em frente não é só andar em linha reta, sem retornar. Nessa rota da escolha dançada é possível a sinuosa, a curva e até voltar atrás, revisitar passados e tradições, afinal, nem sempre o novo é o melhor caminho, as vezes é só fuga de aprofundar incômodos não resolvidos. E saltamos até não restar mais salto, até não restar mais vontade de saltar. As escolhas tomadas refletem, assim, uma certa atitude em tomar decisões em emergência de ir em frente, uma atitude no momento em que o desafio é apresentado, mesmo correndo o risco de pouca reflexão, mais um instinto de aproveitar o momento do que se apresenta e como se apresenta.

Há um caráter constante entre agir e captar e, como um *hd* de computador zerado, vai assimilando e guardando o que lhe é processado em velocidade. Há uma forma de transmissão e apropriação de técnicas e tradições dançadas que são visitadas e revisitadas através da imersão da educação do mergulho, no clássico princípio da "imitação prestigiosa"⁵, o aprender fazendo com o corpo por imitação, até abrir acessos para originais níveis de consciência incorporada (MAUSS, 1994, p.215).

Como crítica, cabe citar a fala do Diretor e Dramaturgo Amir Haddad⁶ que costuma ressaltar que o artista corre o risco de, no excesso de constante saltar e de forma mais superficial, apenas reproduz o 'Ganso confinado para produção de patê'. O que engole demasiada razão o tempo todo, para produzir mais, num claro sentido da escassa reflexão, falta de escolha consentida, cedida ou imposta. Um eterno assimilar técnico que gera considerável informação quantitativa, *virtuose* nem sempre preenchida da excelência emocional e tensão dramática necessária.

Entre escolhas e lógicas de identidade há também um outro caráter, o de criação pela auto pesquisa e podemos apontar para o bailarino pesquisador que, na procura constante da sua dança pessoal, investiga pelo contato mais imediato e focado em seu próprio corpo e preferências. Esse, na busca do movimento mais autêntico de si, da sua morfologia estrutural, da sua dramaturgia corporal, corre o risco de selecionar em sínteses e composições suas preferências apenas. Assim, as ferramen-

3 *Le Parkour* é uma modalidade que significa a arte de deslocar-se de um ponto para o outro rapidamente, usando técnicas para saltar os obstáculos como rampas, escadas, muros, corrimãos, calçadas, árvores, qualquer lugar onde se possa escalar e explorar apenas os recursos do corpo de forma ágil e superando seus limites. (https://pt.wikibooksorg/wiki/Parkour/O_que_%C3%A9_Parkour%3F).

4 *Jeté* é um passo de *ballet* que significa "jogado, atirado, um pulo de uma perna para outra" na qual "a perna parece estar sendo atirada no grand jeté para e frente", ... num grande salto em deslocamento (ROSAY, 1979, p.106).

5 Segundo Marcel Mauss, "nos elementos da arte de utilizar o corpo humano, os fatos de Educação dominam. A noção de educação podia sobrepor-se à noção de imitação. O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela. O ato impõe-se do alto, de fora, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo. O indivíduo toma emprestado a série de movimentos de que ele se compõe do ato executado à sua frente ou com ele pelos outros" (1994 p.8).

6 Amir Haddad (1937-) ator, diretor de teatro e teatrólogo brasileiro. "Um dos criadores do teatro Oficina, em 1965, mudou-se para o Rio de Janeiro para assumir a direção do Teatro da Universidade Católica do Rio. Fundou, em 1980, os grupos **A Comunidade** (vencedor do Prêmio Molière pelo espetáculo **A Construção**) e o grupo **Tá na Rua**". Com microfone na mão, Amir coordena uma trupe de atores pelas ruas e praças, numa disposição não convencional da cena: desconstrução da dramaturgia; utilização aberta dos espaços cênicos; e interação entre atores e espectadores (https://pt.wikipedia.org/wiki/Amir_Haddad).

tas ao seu dispor podem ficar mais restritas ao seu próprio corpo que funciona como ancoragem restritiva de desenvolvimento de técnica e opção estética. E, se mergulha fundo com excesso particular em sua memória pessoal e social, mesmo transitando bem entre a tradição e o contemporâneo, por outro lado, sempre corre o risco de limitar sua dança ao limite de suas possibilidades e habilidades imediatas.

Muito é possível nesta aventura dançada. A questão que aqui nos interessa é que, seja saltando em pontos estrangeiros ou pessoais para novos impulsos, seja assimilando o que nos é exteriormente apresentado de forma densa ou superficial, seja investigando numa relação mais auto referente, parece possível e necessário haver uma busca de dramaturgia dançada, que pessoal também seja coletiva, que estará no pensamento de um povo, no estilo de ser e pensar a "identidade desta dança", que ainda é mantida na cultura e, nesse caso em específico, na cultura da dança praticada, assimilada ou escolhida.

Falamos aqui de perceber o DNA de uma dança e que cabe ser averiguado as ancoragens e prosseguimentos da dança em questão, seja em gestos de analogias, seja na exploração de costumes dentro de conjunturas específicas, seja no constante criar e ou acrescentar significados em linhagens de distinção e pertença. O estilo dançado, qual uma ordem prescrita de executar por um protocolo estabelecido ou criado de ser e dançar, vai remeter, naturalmente, à um jeito de perceber o mundo, de ser e estar nesse mundo; afinal o dançarino é fruto de suas escolhas.

Sabemos que o gesto tem um discurso visual e que pode ser lido, tal uma maneira de grafia, dentro de uma cultura, e que pode ser retido e passado de geração à geração e este vai interferir na dramaturgia coreográfica. Mais ainda, no caso de muitas danças afro brasileiras, a construção da partitura coreográfica é mais do que uma questão de distribuição técnica e de energia no ato dançado, há dentro, mais que um discurso visual, mais que uma grafia, há um acessar na temporalidade cerimonial pela dança, um transporte de espacialidade à um tempo ancestral.

Logo é basal saber fazer escolhas, a quem seguir e a quem abandonar por não nos representar mais, enquanto artista e estética de colocar a arte no mundo. Qual dança representamos quando dançamos

7 PUMA DE AYALA, Waman. *Nueva crónica y buen gobierno* [1516]. Editado por John Murra e Rolena Adorno, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.



Fig. 3 Katecô do Coletivo MUANES Dançateatro, Paulo Telles, dir. de Denise Zenicola. Foto: Renata Giannattasio

esta ou aquela dança? Quando se fala em ser e estar no mundo imediatamente vem em nosso imaginário construções culturais que nos atendam, danças que nos toquem, estéticas de pertença social e ou adquiridas por escolha, empatia ou ancestralidade. Danças que podem ser percebidas como princípios de transculturalidade e que são reveladas pelas formas de hibridização, mestiçagem e ou remix. Sempre a questão que na dança emerge, portanto, é a identidade da dança, que está posta, seja em qualquer época artística e com qualquer estilo.

Nesse caso, a visão de dança não é definida como um período histórico do qual se está inserido mas, como uma narrativa, como uma cosmologia de um tempo estético escrito por aqueles que perceberam que eles eram os reais protagonistas, onde o artista estabelece seus próprios cânones, seu próprio classicismo, onde ele desenha a sua escolha dentro do repertório disponível e escolhido e assumido. Só assim, a performance praticada do dançar fica mais potente, por ser abrangida no contexto da transculturalidade e das possibilidades de poder reivindicar direitos estéticos do corpo.

DESCOLONIZAR O CORPO

Criar uma identidade pela sua dramaturgia de corpo em Dança é uma tentativa de evitar a distinção moderna entre teoria e prática, uma vez que você entra no campo do alargamento de fronteiras e transborda evitando, com maior fôlego, divisões comuns entre etnias, gênero, sexualidade; invenções dos conceitos construídos por correntes de pensamento que reforçam a dominação colonial na arte em geral e na arte dançada em específico.

Ao criar esta autorização cultural percebe-se, como importante, um certo domínio de conhecimentos culturais de si, conhecimentos culturais da sociedade em que se está inserido, conceitos de ancestralidade e da cultura da dança praticada para poder exercer, com propriedade, uma certa descolonização do corpo.

Nesse processo, faz-se necessário criar estéticas de confronto com o que está hegemônico para poder iniciar esse movimento de descolonizar o corpo que dança. Só assim será possível o desencadeamento de uma outra dança, que mais livre de constructos hegemônicos, tenha a



Fig. 4 Katecô do Coletivo MUANES Dançateatro, dir. de Denise Zenicola. Foto: Revista All Dance

centralidade de sua essência na própria cultura de seu povo e ou nas suas escolhas.

E aqui não estou falando de “dança de identidade”, mas de “identidade em dança” (MIGNOLO, 2008, p.29). Praticar a dança sob a desobediência do corpo⁸ em dança significa, entre outras coisas, aprender a desaprender partes do que foi ensinado. Significa aprender a selecionar. Escutar sua identidade em dança em sua própria época significa também assumir o movimento e a técnica fora de parâmetros consagrados da dança e assim, procurar também zonas de desordem, zonas de conflitos e caos.

Construir sua identidade em dança é também estar aberto ao inoportuno, ao que quebra as convenções das rotinas aceitas, aos conformismos canônicos; o senso comum. É preciso abrir-se ao que chega no momento exato, particular, no singular do presente que decide uma atitude nova de ser e se colocar no mundo para alcançar a dramaturgia do corpo.

Escutar sua identidade em dança envolve com plenitude o sentido de descolonizar o corpo para encontrar o afro ameríndio do seu corpo, de sua dança.

Se no mundo moderno/colonial, a filosofia fez parte da formação e da transformação da história europeia desde o Renascimento europeu por sua população indígena descrita como os cristãos ocidentais, tal conceito de filosofia (e teologia) foi a arma que mutilou e silenciou raciocínios similares da África e da população indígena do Novo Mundo. Por filosofia aqui eu entendo não apenas a formação disciplinar e normativa de uma dada prática, mas a cosmologia que a realça. (MIGNOLO, 2008, p.289)

DANÇAS NEGRAS E OU DANÇAS PRETAS

Essa dança descolonial já vive nas mentes e corpos de bailarinos afrodescendentes brasileiros, lá onde os movimentos sutis, ainda estão inclassificáveis. As memórias estão gravadas e tomam origem e apresentam-se em seus corpos, por gerações, e mesmo na marginalização sócio cultural a qual foram e ainda são sujeitados, seja por instituições de práticas formais e tradicionais de aprendizado, elas estão vivas e não faz apagar seus princípios identitários.

⁸ O conceito de desobediência epistêmica é utilizado aqui como uma visão e estética para as Danças, defendido por Walter D. Mignolo, como opção descolonial e significado para identidade em política e por Anibal Quijano em seu artigo **Colonialidad y Modernidad/Racionalidad**.

Fig. 5 Katecô do Coletivo MUANES Dançateatro, Isa Oliveira, dir. de Denise Zenicola. Foto: Renata Giannattasio



Hoje, formas de danças, que não confessem sujeição às categorias clássicas e canônicas do movimento, já são mais praticadas e, ao invés do “*professional excellence*”, propomos aprofundar ainda mais em descoberta da dança como expressão de grupo social, ou melhor, grupos societários, bem como, da nossa história pessoal, da nossa dança pessoal.

À esta busca de dança própria, dessa identidade em dança, estará o pensamento deste bailarino, no estilo de “ser e pensar”⁹ com retenções e continuidades, pensamento que é mantido com maior adensamento no corpo da cultura afro brasileira.

Faz-se necessário perceber em gestos de similaridades por identificação a continuação dos costumes, das religiões, das práticas cotidianas e aprender a explorar, num nível mais profundo, como seus usos criam e ou adicionam significado em suas origens africanas e principalmente afro brasileiras, porque não? E, como se afirma que o Candomblé é a sobrevivência africana no Brasil, afirmo que a Dança Afro Brasileira é a ação das mais importantes dessa sobrevivência.

Esta forma de dançar, qual uma ordem prescrita de executar por um protocolo estabelecido de ser e dançar vai, cada vez mais, remeter naturalmente a um jeito de perceber o mundo, de ser e estar nesse mundo.

Uma autoridade da tradição para carregar no presente mundano, que revitalize e reencarne precedentes que foram passados para baixo e invisibilizados durante longo tempo e assim atendam também grupos historicamente oprimidos em suas demandas e reivindicações, isto é, não só de uma determinada e hegemônica visão de mundo.

É preciso fortalecer o “pensamento descolonial castanho”¹⁰ em recorte, o afro brasileiro construído nos quilombos no Brasil, e que reemergiram no pensamento e no fazer das Américas: Candomblés, Umbandas, Santería, Vudú, Rastafarianismo, Capoeira, etc.

Já é hora de se praticar a real possibilidade de se construir uma dança de descolonização do corpo e da ação na dança, não baseada em uma e única estética. Por que o que tivemos principalmente, até agora, foi uma dança eurocêntrica e mais tardiamente americana, sem um local fixo, mas hegemônicas e confirmadoras de uma forma de pensar e fundamentadas em determinados parâmetros de poder¹¹. É necessária uma dada prática e cosmologia que abarque repertórios e cânones não unicamente ocidentais, como também não obrigatoriamente e exclusi-

9 PUMA DE AYALA, Waman. *Nueva crónica y buen gobierno* [1516]. Editado por John Murra e Rolena Adorno, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

10 Mignolo, (2008) define a população da América do Sul basicamente como crioulo mestiça. Esta definição é apresentada para a população em geral incluindo ai também a elite econômico financeira. Ele apresenta esta elite na classificação étnica de “população crioula mestiça” da América do Sul, como a equivalente à elite nacional branca da Europa ocidental e a dos EUA.

11 Aqui discutimos em recorte as chamadas danças artísticas praticadas nos palcos e ou espaços de arte, de cunho coreográfico autoral e mais recentemente criada também em improvisação, a partir de processos de criação coletiva. Já as danças de cunho popular, via de regra, chamadas de folias e folclores, as danças de tradições afro luso brasileiras, estão aqui ausentes desta análise textual.



Fig. 6 Katecô do Coletivo MUANES Dançateatro, Nath Klein, dir. de Denise Zenicola. Foto: Revista All Dance

vamente africanos. Logo cabe aqui a proposta de realizar uma profunda apreciação comparativa dos modelos e práticas de danças, de repertório, de cânones, criando condições para uma “identidade em dança”.

O fato de ser pouco reconhecida pela mídia ou pela academia não implica que esta dramaturgia em questão e sua produção coreográfica seja menos significativa na malha social e artística. Como tal, e em reconhecimento desta dança descolonial, aqui proposta, percebemos em primeira análise a existência de várias perspectivas, ao mesmo tempo pessoais e plurais, poliocêntricas, cujo apoio será balizado no caso das Danças Negras praticadas no Brasil, preferencialmente por repertórios africanos, afrodiaspóricos e afro ameríndios, afirmados como diferença em similaridades humanas. Estamos falando, então e também, de pensamento descolonial e de transculturalidade porque creio não se procura mais a 'pureza' em nada e sim o campo para a pluri-versalidade como projeto de dança. Emerge aí um dançar existencial, político, estético e metafísico, um dançar que autoriza/confere poderes a descolonização das subjetividades raciais colonizadas.

Dança descolonial implica pensar a partir de usos e práticas de corpos e das categorias de performances não incluídas unicamente nos fundamentos dos pensamentos ocidentais hegemônicos.

Faturas epistêmicas de danças estão acontecendo pelo mundo e estão certamente acontecendo, moldadas por histórias e locais diferentes.

Mas, como construir o movimento dançado, a estética coreográfica, a densidade do gesto desse povo brasileiro da dança negra atravessado de tantas e ricas influências sem perder sua dramaturgia? Em que medida uma atitude reflexiva, ou seja, um movimento pelo qual o pensamento volta-se para si mesmo, pode contribuir para a práxis desta dança? Qual a contribuição destes movimentos, para repensarmos a dança que “fazemos”? O caminho não é único e nem ao menos conhecido mas, cabe refletir em possibilidades para adentrar neste campo, afinal, são questões que se articulam e que não se esgotam nesta fala¹². Uma destas vias poderá estar residindo em princípios filosóficos de comunidades e povos africanos, domínio público no caráter, no mimetismo, na relação entre o Eu e o Outro, fora dos parâ-



Fig. 7 Katecô do Coletivo MUANES Dançateatro, Isa Oliveira, dir. de Denise Zenicola. Foto: Acervo NEPA/Unirio

12 No campo de pensamento político ideológico que nos toca e podem trazer importantes contribuições para essa dança aqui proposta: Milton Santos (1926-2001) brasileiro, discute a importância e as influências do território para os seres humanos... paisagem é “o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas por volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons...”; Nei Lopes (1942-....), brasileiro compositor, cantor, escritor e estudioso das culturas africanas, no continente de origem e na Diáspora africana; Boaventura de Sousa Santos, (1940-....) português, desenvolve princípios tais: a sociologia das ausências, a ecologia de saberes, a linha abissal, o pensamento pós-abissal, o epistemicídio, a interlega-

metros da racionalidade colonialista, como os princípios de *Ubuntu*¹³, *Sankofa*¹⁴, entre tantos. Ou, no exame das condições para a emergência de uma dança, em princípios afro americanos. Citamos ainda, os "Sete princípios do Patrimônio Africano"¹⁵, praticados a partir da festa de *Kwanzaa*, a celebração afro-americana, e são: *Umoja* (unidade), *Kujichagulia* (autodeterminação), *Ujima* (trabalho coletivo e responsabilidade), *Ujamaa* (economia cooperativa), *Nia* (finalidade), *Kuumba* (criatividade), *Imani* (fé) (Karenga, 2002).

DANÇAS EM FRICÇÕES

A questão aprofunda-se mais ao tratarmos em recorte focado as Danças Contemporâneas Afro brasileiras e ou Danças Contemporâneas Negras ou Pretas, praticadas no Brasil. Uma mistura forçada de três povos, em que cada um tem peso econômico e distensão dialética diferenciada na sociedade, somando-se, claro, a diáspora que redefine ainda hoje a mecânica cultural e histórica do pertencimento.

Neste recorte, as danças de grupos e coletivos que desenvolvem produção artística dentro de temática afro diaspórica representam sim, o que Gilroy define como, "um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento que coloca em circulação, ideias, ativistas, artefatos culturais e políticos" e, nesse caso, mesmo usando híbridos de dança discutem a construção e a plasticidade das identidades negras (2001, p.38).

Outro fenômeno instigante aparece no claro encontro entre tradição e contemporaneidade tão presente nesses grupos, e advém de um certo rompimento de temporalidade.

Há um frequente hibridizar temporal, no qual tempos idos e atuais encontram-se de forma circular estabelecendo uma estética verticalizada que revela tempo e espaço em deslocado estranhamento e pode até "asemelharem-se a um dançar arquétipo adormecido no inconsciente, no entanto, sua dança não está submetida a um simples impulso irrefletido, nem é o eco de um passado", é tudo hoje, no aqui e agora (ZENICOLA, 2016, P.14).

Nesse sentido, ao trazer ao tempo presente, a reflexão e performance passada, não há um voltar ao tempo histórico e ou mitológico. Ao trazer para a sua pele tais movimentos, é antes o inverso: a explosão de uma imagem presente, atual, sendo assim uma novidade, mesmo que sua performance aconteça de uma ontologia direta da dança. Assim nesses híbridos circulares princípios de, "tempo", "verdade", "causalidade", e "Deuses", tornam-se fundamentais e frequentes para muitas linhagens destas danças.

lidade; o togolês Stanislas Adotevi (1934) na reflexão sobre a Identidade Histórica dos Povos Negros e que propõe uma ação que coloque fim ao sistema histórico que situa o negro fora da história através da prática de "uma nova interpretação da cultura: uma revolta consciente"; Frantz Fanon (1925-1961) nascido na ilha de Martinica e que depois assumiu a identidade Argelina, e vai discutir a Consciência do Colonizado sob as formas de dominação e afirma que o colonizado..." será tanto mais branco quanto mais tiver rejeitado sua negrura..." e ratifica "...não somos nada sobre a terra, se não somos, desde logo, cativos de uma causa, a dos povos, da justiça e da liberdade"; Ébénézer Njoh-Mouelle: 1938 da República dos Camarões, que ressalta ser "... o homem-totalidade, o homem livre em uma liberdade vivida como libertação perpétua, o homem sempre desperto e engajado na história através da ação libertadora..." para nesse sentido estabelecer uma... "Intenção criativa, que se duplica também em um querer-fazer cuja inserção no mundo supõe o conhecimento do mundo em questão..."; Léopold Sédar Senghor (1906 - 2001) pela discussão da questão da Negritude no Senegal, para um poderoso movimento cultural de resgate/construção da identidade negra.

13 *Ubuntu* "Humanidade para os outros" ou "Sou o que sou pelo que nós somos". *Ubuntu* é uma antiga palavra africana e tem origem na língua Zulu. (<https://pt.wikipedia.org>)

14 *Sankofa* pode significar tanto a palavra na língua do povo Akan que se traduz ao português como "volte e pegue" (san - voltar, retornar; ko - ir; fa - olhar, buscar e pegar) ou os símbolos Adinkras Axântis de um pássaro com sua cabeça virada para trás pegando um ovo de suas costas, frequente na arte akan tradicional, quanto um formato de coração estilizado. É associado ao provérbio: "Se *were fi na wosankofa a yenkyi*", "Não é errado voltar atrás pelo o que esqueceste". (<https://pt.wikipedia.org>)

15 O *Kwanzaa* é uma celebração afro-americana que inicia no dia 26 de Dezembro e finda em 1 de Janeiro. É comemorada principalmente nos Estados Unidos. O *Kwanzaa* significa "o primeiro, no início" ou, ainda, "os primeiros



"Falamos aqui de um jogo de construção simbólica, que assume o ser brasileiro, enraizada em sua cultura tropical, cabocla e mutante". que transita e circula em uma performance que gosto de chamar de 'performance contemporânea de banzo' (ZENICOLA, 2016, p.14).

Assim, fica difícil mensurar o alcance deste hibridismo em Danças Negras, enquanto encontro de técnicas dessas danças contemporâneas que se manifestam em forças que não passam obrigatoriamente só por laços entre lugares, tempos, por posição e consciência, por poder do território, por saberes e experiências do fazer com maestria. Mas procuram passar, por forças que, representam fontes importantes na construção de seus discursos artísticos não hegemônicos, e aqui falo de temas, teorias e práticas como e também de circuitos de dialéticas de inspiração em encontro com devaneios poéticos, em níveis diferentes de acesso, falo aqui de dramaturgia de corpo com identidade de dança.

Como mensurar o alcance deste hibridismo dançado, no encontro de culturas em fusão ou interpenetração, ao constatararmos que estas formulações casam perfeitamente com a preocupação de Gilroy "na formação de uma transcultura negra que possa relacionar, combinar e unir as experiências e os interesses dos negros em várias partes do mundo" (2001,p.34).

Logo, este fenômeno fica claro quando se percebe que estes híbridos culturais se articulam e friccionam constantemente com as relações de poder destas zonas fronteiriças, situadas entre o que é diferente e o que não é, o que tem mais ou menos poder de influência.

E, no sentido das relações de poder ressaltado, por exemplo, os convites feitos para apresentações de companhias de Danças Negras quase que exclusivamente no mês de novembro, o definido 'mês da consciência negra', no Brasil. Fica difícil favorecer a formação de um circuito comunicativo, em apenas um mês ao ano. Como extrapolar certas fron-

Figs. 8 (à esquerda) e 9 (à direita) Katecô do Coletivo MUANES Dançateatro, dir. de Denise Zenicola. Foto: Carol Spork.

frutos", e pertence a tradições antigas das colheitas na África, escolhida para representar esta celebração criada por Maulana Karenga. Toda a celebração e os rituais da Kwanzaa foram concebidos após as revoltas de Watts, em 1966. Ele buscou em tradições africanas valores que fossem cultivados pelos afro-americanos em dias de lutas pelos direitos civis. Karenga diz que "a Kwanzaa é celebrada através de rituais, diálogos, narrativas, poesia, dança, canto, batucada e outras festividades". Estas atividades devem demonstrar os sete princípios, Nguzo Saba em suaíli: A cada dia uma vela de cor diferente deve ser acesa num altar onde são colocadas frutas frescas, uma espiga de milho, por criança que houver na casa. Depois de acesa a vela, todos bebem de uma taça comum em reverência aos antepassados, e saúdam com a exclamação "Harambee", que tanto significa "reúnam todas as coisas" como "vamos fazer juntos". (KARENGA, 2002)

teiras artísticas, ideológicas, culturais, permitindo a estas companhias de artes negras e ou coletivos de dança conversar, interagir e efetuar trocas culturais em limitadamente um mês /ano?

O que realmente pode avançar como produto de reflexão cultural nesta situação de restrição temporal? O que se percebe é que o que realmente mantém este povo da dança afro na ativa está mais para o esforço de si próprio, a militância assumida, a resistência cultural e ação praticada.

Como preparar para mais e constantes encontros e como desenvolver um resultado mais eficiente de fruição artística bem além do simples aglomerado mecânico de traços, e que ultrapasse tais imposições culturais hegemônicas do 'um mês ao ano'?



CONCLUSÃO

Concluo deixando sempre questões em aberto, para estimular mais avanços, e assim cabe a nós prosseguir neste diálogo entre danças e escolhas. É sintomático que um mesmo conjunto de temas, problemas e conclusões nas etapas: da pesquisa, métodos e criação em dança de matriz africana apareçam mundialmente em regiões que enfrentam vários problemas semelhantes nas construções dançadas, mesmo que à partir de tradições distintas.

Como se relaciona arte com vida? O corpo que dança remete-nos então para a vulnerabilidade dessa vida, da nossa vida e do mundo em que vivemos. Em tudo isso, está o lugar político que a arte ocupa, no encontro da dança com o mundo, lá onde as sutis relações se tecem.

Figs. 9 (à esquerda) e 10 (à direita) Katecô do Coletivo MUANES Dançateatro, dir. de Denise Zenicola. Foto: All Dance.

Parece imperioso obter uma determinada nova ordem de dança, uma nova tendência, e ressaltar aqui a importância da questão cultural na construção de um projeto hegemônico em dança do ponto de vista dos dominados, embora entenda que hoje já não há mais um “virar as costas” radical às maneiras eurocêntricas de se dançar, mas sim um forte desligar destas, bem como, sensível abertura à opções descoloniais.

Resta-nos investigar se a dança afro brasileira se manterá refém nas fronteiras da tradição ocidental ou se assumirá o surgimento de algo novo, que romperá com a lógica do sistema de dominação atualmente ainda vigente; uma outra estética e dramaturgia do corpo e da cena.

Logo, há um longo e complexo caminho a ser feito, para colocar a dança afro brasileira em seu respectivo lugar na história da dança universal, afinal, opção descolonial demanda ser desobediente por princípio.

É preciso alcançar uma autenticidade que enriqueça o pensar e o sentir próprio para alcançar estéticas de pertença social e ou adquiridas por escolha, empatia e ancestralidade. A dança não pode mais manter-se distante de questões políticas, ideológicas e culturais e limitar-se à contemplação asséptica da vida, bela, neutra, utópica e distanciada, enfim, algo *blasé*. Como também não é mais possível enxergar, no caso específico das danças afro brasileiras, como simplesmente energéticas e sensuais, quando apresentam-se sem temas ou, quando tem tema, como saudade de uma perfeita África romantizada e utópica em que deuses são representados por movimentos padronizados nas danças de Orixás, mesclando-se com antigos passos de Dança Moderna Americana.

Está mais que na hora de buscar esclarecimentos de si, abaixo do Equador, e por quê não? Sim, certamente ai estará o princípio necessário e urgente da sua transformação e que certamente passará por aceitar o múltiplo, o oblíquo, o viés. Está mais que na hora de desenvolver dramaturgias contemporâneas para essas danças, baseando em fluxos e ou tempos imemoriais da vida, por escolha ou herança.

Asseguro que conhecer-se supõe conhecer o outro, conhecer-se através do outro, não fazer-se a partir do outro, da experiência histórica do outro. Daí a importância de conhecer a própria história e remover o excesso de conceitos estrangeiros, situar-se a partir de si e, mantendo aberturas de fronteiras transculturais, saber superar o excesso doutrinante artístico para criar a própria personalidade dançada, expressa em uma cultura oportuna em dança afro brasileira. É preciso assumir nossa identidade em dança, pessoal e social, sempre firmando que identidade em dança não é uma questão de 'ação afirmativa',

praticada através de rápidas e superficiais oficinas de dança e ou apenas 'hibridizar' linguagens aleatórias. É preciso mais, isto é, uma profunda imersão de pesquisa prático/teórica para aprender a 'aprender a dança de si', é preciso hibridizar o escolhido, o essencial e necessário.

No contemporâneo da vida, a escolha já não é também simplesmente entre particular e o universal mas sim de uma síntese crítica e possível entre ambos e, de qualquer forma, nesse trilhar aqui proposto, teremos sim que visitar com densidade na culturas africanas que são o húmus dessas danças que praticamos por aqui, mas sempre um mergulhar com filtro. Não se trata, nem é defendido aqui, fazer uma apologia a exclusão de outras técnicas e ritos da arte dançada, mas cabe entender que a dialética da identidade, da diversidade cultural e humanismo, deve alcançar e partir de uma centralidade em nossa cultura brasileira, bem como, de influências culturais que nos atravessaram, afinal não existe dança sem origem. E qual será o lugar da dança afro brasileira neste processo? pertencimento do corpo de si?

Quando o corpo é Dança ele demonstra a subjetividade da pessoa que dança e sua memória, se oferece à nossa percepção, a partir do corpo em movimento, seja na produção da obra coreográfica, improvisação e ou em performance de Arte, assim direciona o que nos pode tocar, estimular nossa sensibilidade e ressoar no imaginário.

Sempre é preciso avivar e até mesmo criar memória, num país onde tudo ou quase tudo se desfaz em vagas lembranças. Entendemos que a dança mais que uma profissão é um modo de vida e através dela, a dança, histórias pessoais e memórias de esquecimento, podem ser contadas. Assim, o corpo que dança encontra um eco particular neste contexto repleto de memórias e vivências e constrói seu gesto dramático à procura do que está e o que não está mais, do que desapareceu.

No Brasil, fica cada vez mais claro que descolonizar o corpo é encontrar o afro ameríndio e, de forma cabal, apaziguar a nossa constante e fugidia sensação de 'performance contemporânea de banzo'.



Fig. 11 Katecô do Coletivo MUANES Dançateatro, Débora Campos, dir. de Denise Zenicola. Foto: Renata Giannattasio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência.** São Paulo, Rio de Janeiro, 34/ Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- KARENGA, Maulana. **Introduction to Black Studies.** Mali: University of Sankore Press, 2002.
- MARTINS, R. **Hip Hop: o estilo que ninguém segura.** São Paulo: ESETEC, 2005.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais in **Sociologia e antropologia** – volume II. São Paulo: ed. E.P.U. e EDUSP, 1994.
- MIGNOLO, Walter D. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política in: **Cadernos de Letras da UFF. Dossiê: Literatura, língua e identidade.** Rio de Janeiro: UFF, no 34, p. 287-324, 2008.
- PUMA DE AYALA, Waman. **Nueva crónica y buen gobierno** [1516]. Ed. John Murra e Rolena Adorno, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ROSAY, Madelaine. **Dicionário de Ballet.** Rio de Janeiro: Editora Max, 1979.
- THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy.** New York: Vintage Books, 1983.
- ZENICOLA, Denise Mancebo. EROS VOLÚSIA Performance, poéticas criativas e afirmação identitária. In ARJ – **Art Research Journal**, v. 3, n. 2 Dança, Arte do Corpo e outros Corpos das Artes, 2016.

SITES

- https://pt.wikibooks.org/wiki/Parkour/O_que_%C3%A9_Parkour%3F
https://pt.wikipedia.org/wiki/Amir_Haddad
<https://pt.wikipedia.org/wiki/sankofa>
<https://pt.wikipedia.org/wiki/ubuntu>



DOSSIÊ DRAMATURGIA DA DANÇA

AS DRAMATURGIAS DO MOVIMENTO

Rosa Hercoles

Atua como eutonista e dramaturgista da dança. Possui mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. É professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo e integrante do Centro de Estudos em Dança, ambos na PUCSP.

RESUMO

Esse artigo se dedicará à apresentação de algumas questões, julgadas necessárias à construção de entendimentos relativos às dramaturgias da dança, tais como: a natureza dos gestos simbólicos, o problema corpo-mente e a especialização do movimento.

Palavras-chave: o corpo que dança, Movimento em dança, Dramaturgia da dança.

ABSTRACT

This article will be dedicated to the presentation of some questions, considered necessary for the construction of understandings related to dance dramaturgies, such as: the nature of symbolic gestures, the body-mind problem and the specialization of movement.

Keywords: Body dancing, Movement in dance, Dramaturgy of dance.

Há muito se sabe que as discussões relativas às *dramaturgias da dança* surgiram na segunda metade do século 18; ocasião em que vários coreógrafos, intitulados à época como mestres de balé, estavam muito interessados em investigar aquilo que a dança poderia, ou não, expressar.

Muitas pesquisas foram desenvolvidas nesse período, mas, graças à publicação de uma série de cartas,² em 1760, escritas pelo coreógrafo francês Jean-Georges Noverre (1727-1810), hoje, se pode acessar, com precisão, as questões levantadas naquele período da dança. Esse mesmo coreógrafo propôs uma solução para os problemas levantados, relativos ao potencial comunicativo do balé barroco, e a hipótese formulada foi a de que *técnica* e *expressividade* deveriam ser entendidas como instâncias inerentes à materialidade movimento. Para ele, a expressão não é algo que agregamos aos movimentos despidos da possibilidade de possuírem seus próprios significados, mas, sim, algo que formalmente os constitui. Por exemplo, um corpo que cai: nos conta que está caindo, e a forma como cai é que irá comunicar o seu sentido. Teremos coisas muito distintas sendo expressas/comunicadas se essa queda for contínua ou descontínua, rápida ou lenta, com ou sem pausas, com mais ou menos peso, direta ou indireta, etc., etc. Ao longo da história da dança, tal hipótese foi adotada por inúmeras composições coreográficas e, hoje, apresenta-se como questão pacificada, pelo menos entre historiadores e teóricos da dança.

Se partirmos do pressuposto que coreografia (relações espaço-tempo) e dramaturgia (relações forma-sentido) são fenômenos inseparáveis e simultâneos que ocorrem no corpo que dança, enquanto ele dança, se faz necessário olharmos para o modo como essas relações se estabelecem, bem como para os problemas que alguns procedimentos, historicamente consolidados, ocasio-

1 MONTEIRO, Mariana. *Noverre – cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 1998.

nam. Sobretudo, no Brasil, aonde a grande maioria dos corpos foi, e continua sendo, formada dentro de perspectivas romântico/modernistas. Essas perspectivas amplamente difundidas, através dos processos didático-pedagógicos adotados pelo ensino do balé clássico e pelas técnicas de dança moderna, são responsáveis por veicular a ideia de que aquilo que se expressa é de natureza distinta à materialidade do movimento e que, conseqüentemente, não se reduz a ele. Talvez, essa tradição elucidie o porquê, até os dias de hoje, a dramaturgia é pensada, por alguns, como algo que posteriormente se adiciona à coreografia (erroneamente, restringida à simples sucessão de passos); ou, ainda, que ela é concernente à organização da cena e não à do movimento.

Cabe ressaltar que uma coisa é abordar a coreografia e a dramaturgia isoladamente para fins do desenvolvimento de estudos que promovam o reconhecimento de suas especificidades, outra é separá-las como ocorrências não relativas à materialidade do corpo em movimento. Seria o mesmo que pensar ribossomos e mitocôndrias como coisas passíveis de serem subtraídas do contexto célula. Essa lógica dual nos leva à primeira questão que gostaria de levantar e que diz respeito àquilo que os Cientistas Cognitivos enunciam como o *problema corpo-mente*.²

O PERSISTENTE DUALISMO ENTRE CORPO E MENTE

O filósofo da mente Paul Churchland (1998)³ nos diz que todos os argumentos que propõem a existência de algo que não se reduz à materialidade e às operações realizadas pelo corpo difundem pressupostos dualistas. Todos fundados na doutrina cartesiana de que há uma dimensão *não-física* que se conecta de modo determinista causal à dimensão *física*. A defesa da existência de uma dimensão que se encontra além da fisicalidade se dá devido à impossibilidade, segundo os pressupostos mecanicistas vigentes, no século 17, de se quantificar os fenômenos mentais. Por exemplo: quanto pesa um pensamento? Ou, qual a extensão da consciência? Embora, esse *dualismo de substâncias* não mais se sustente cientificamente, seus argumentos são atualizados, segundo Churchland, no que ele chamou de *dualismos de propriedades*, em que os fenômenos mentais são tratados como acontecimentos não redutíveis às atividades eletroquímicas do cérebro. Como se aquilo que o cérebro produz não fosse regido por leis físicas, como se aquilo que nele ocorre fosse de outra natureza, possuidora de maior valor. Perpetuando-se, desse modo, as relações absolutamente hierárquicas entre corpo e mente, o corpo e suas ações vistos como algo menor, o corpo e seu cérebro vistos como simples informantes, instrumentos ou veículos que garantem a ocorrência de algo maior, algo que não se reduz à sua fisicalidade.

2 CHURCHLAND, Paul M. *Matéria e Consciência – uma introdução contemporânea à filosofia da mente*. São Paulo: Unesp, 1998.

3 Idem.

Infelizmente, entendimentos desta ordem são vencedores em nossa cultura e nenhum de nós, incluindo a dança, está imune aos seus efeitos nefastos. Por anos tivemos que ouvir leituras que enunciavam que a excelência do dançarino residia no fato dele ser capaz de superar a técnica, ou seja, aquilo que ele expressava encontrava-se além do fazer de seu próprio corpo. Esse *dualismo de substância* de algum modo foi superado pela dança, mas, também, foi atualizado no enunciado de que algo ocorre “entre”. Contudo, parece-me que esse “entre” tem sido a forma encontrada para continuar dizendo que aquilo que o movimento expressa/comunica não pode ser reduzido a ele mesmo, um tipo de discurso que indica a presença de uma variação do *dualismo de propriedades*. Proponho que, para escaparmos dos dualismos, esse “entre” necessita ser pensado de outro modo. De fato, há algo *entre se* o entendemos como *mediação*, porém, quem faz essa mediação é a percepção e as representações mentais dela advinda, ou seja, processos que ocorrem na carne tanto daquele que exprime quanto daquele que acessa e reconhece aquilo que é expresso.

Outra questão relevante se coloca quando as dramaturgias são pensadas a partir de perspectivas dualistas. Tributário desses dualismos, o mito da criação enquanto espaço de “liberdade absoluta” reina com preocupante vigor em terras onde a dúvida, inerente aos processos investigativos, não tem lugar. Talvez, de partida, devêssemos abandonar o termo criação e adotar o de produção, como sugere Agamben (2018).⁴ Isto, porque, o termo criação, largamente adotado pelas religiões, inexoravelmente, se relaciona a algum tipo de ato divino; e, portanto, enquanto divindade, da ordem do *não-físico*.

Se o corpo em movimento é tido como meio de produção de linguagens em dança, é preciso aceitar o fato de que ele, apesar de possuir várias possibilidades, também possui inúmeras restrições. Ou seja, possibilidades expressivas não são infinitas, mas, sim, estarão restritas pelo meio que as implementa. A exemplo do corpo construído pelo Balé Romântico, cujo ideário de transcendência da matéria, movido pelo desejo de voar, teve que se (con)formar à possibilidade de subir nas pontas.

Outro fantasma que continua rondando alguns discursos essencialistas é o de que a delimitação das questões que se pretende investigar inibiria o processo “criativo” de se manter livre, leve e solto. Contudo, ideias sem lastro na realidade do corpo perpetuam o acordo tácito de que o ato criativo possui uma instância *não-física*. Assim sendo, não é de se estranhar a construção coreográfica a partir de temas, que serão ilustrados pelo corpo através da apresentação de situações ancoradas em estados de presença predominantemente psicoemocionais, dotados de uma expressividade modernista amenizada para poderem ser enunciados como contemporâneos.

4 AGAMBEN, Giorgio. “O que é o ato de criação” em *O Fogo e o Relato – ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018.

Não podemos nos esquivar da evidência de que somente conseguimos produzir a partir dos materiais que estão disponíveis, e, isso, nos leva à questão do repertório. Não podemos desconsiderar, também, o fato de que esses repertórios se estabelecem através dos treinamentos aos quais os corpos se submetem e que, por sua vez, irão constituir um conjunto de preferências neuromusculares, responsáveis pela restrição de possibilidades. Assim, ao se movimentar, aquilo que o corpo escolhe já está de algum modo por ele escolhido.

Se a discussão pretendida ocorre na materialidade do corpo em movimento, e não fora dele, a necessidade de revisão do repertório, previamente consolidado pelos treinamentos técnicos, se faz necessária. A revisão de modelos de conduta não é uma tarefa fácil; revisar implica na exploração de outras possibilidades de ação e na construção de outros padrões de movimento, de modo a escapar da restrição imposta pelos modelos incorporados. Isso não quer dizer que treinamentos são dispensáveis, eles nos ajudam a entender o modo como os movimentos se constroem dentro de um determinado recorte, bem como as lógicas que fundam suas proposições estéticas. Mas não é possível pensar o corpo como experiência do presente sem enfrentarmos o problema trazido pelo repertório pré-existente ao processo de produção, pois, sem essa reflexão, a estratégia da improvisação como método de investigação torna-se completamente ineficiente, na medida em que sempre teremos mais do mesmo, embora, a ação possa apresentar diferentes roupagens.

Refletir criticamente sobre o problema do repertório não implica na negação daquilo que já está consolidado, nem tampouco se confunde com a simples deformação ou reproposição do vocabulário de movimentos existente. Mas, sim, relaciona-se com a descoberta de formas específicas para fins específicos, a construção de códigos capazes de se organizarem na linguagem que se almeja produzir. Só é possível estar em paz com o repertório existente quando não atribuímos a ele possibilidades infinitas, como se o que nele está escolhido fosse suficiente, independentemente daquilo que se pretende discutir, concedendo-lhe uma potência comunicativa universal.

O MOVIMENTO EXPRESSIVO

Aqui, o argumento que será apresentado parte de duas premissas: 1) em nosso universo tudo move; e, 2) se há corpos, há movimento. Ao refletir sobre elas, a primeira constatação é a de que esses movimentos não são aleatórios, ao contrário, todos contêm algum propósito e estão submetidos às suas próprias leis; sejam eles corpos cosmológicos, geológicos ou biológicos. Trata-se, então, de entender o movimento como realidade física e, assim sendo, é aconselhável que propósitos não sejam confundidos com fins, nem tampouco se-

jam limitados aos meios através dos quais um fim determinado é atingido. É preciso escapar dessa dualidade entre meios e fins. Um corpo que corre é um ambiente onde tanto a possibilidade de correr quanto a finalidade de continuar correndo se realizam concomitantemente. A segunda constatação diz respeito ao fato de que os corpos nos contam aquilo que realizam, a lua nos conta que orbita a terra, um corpo que anda conta que está andando, mas temos que considerar que há uma diferença inegável entre um movimento celestial e um movimento humano. Deste modo, impõe-se a questão da localidade dessa diferenciação.

Talvez, a mais relevante das diferenças entre os corpos, sobretudo, por trazer a questão da expressividade/comunicabilidade, é a de que no humano e, por uma questão lógica, no vivo, o movimento se faz gesto. E a dança enquanto produção humana, obviamente, se encontra condicionada a esta hipótese, na medida em que é um meio que carrega em si mesmo o seu fim. Para o filósofo político Giorgio Agamben (2015):⁵

Uma finalidade sem meios é tão alienante quanto uma medialidade que só tem sentido em relação a um fim. Se a dança é gesto, é porque ela não é, ao contrário, nada mais do que a sustentação e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.* (AGAMBEN, 2015, p.59)

Formular possíveis enfoques para as dramaturgias da dança implica em dar adeus a toda e qualquer premissa que enuncia a existência de um sentido que transcende à materialidade do corpo em movimento e assumir que suas potenciais possibilidades expressivas e comunicacionais se encontram encarnadas naquilo que o gesto exhibe. “O gesto é, nesse sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Ele não tem especificamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade”. (Idem, 2015, p.60).

Outra diferença, não menos importante, na medida em que viabiliza a possibilidade da produção das linguagens em dança, é a de que temos corpos que possuem um sistema chamado sensório-motor. Obviamente, aqui, esse sistema será tratado fora das habituais dualidades entre estímulos e respostas, em que a percepção é apenas uma informante e o movimento apenas o executor das ordens provenientes de um comando central. De acordo com filósofo da mente Alva Noë,⁶ “a percepção não é algo que acontece ao e no corpo, mas, sim, algo que o corpo faz”. Para ele, a percepção e a autopercepção dependem das capacidades de agir e pensar, assim, propõe que a percepção

⁵ AGAMBEN, Giorgio. Meios sem fim: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

é um tipo de *atividade pensante* que não está confinada a um processo exclusivamente cerebral, mas, sim, que se trata de uma atividade do corpo como um todo. É disso que a semioticista e teórica da dança Helena Katz (2005)⁷ está falando quando diz que a dança é o pensamento do corpo.

O SENTIDO DO MOVIMENTO

Quando o assunto é o corpo que dança e que tem no gesto/movimento o seu meio, proponho a relevância de duas questões: a) qual o entendimento de movimento será adotado? E b) quais as especificidades cognitivas do movimento?

Até o início do século 20, o movimento foi estudado como sendo um fenômeno audiovisual, na medida em que, segundo as hipóteses vigentes, ele se daria pelo sequenciamento de posturas corporais topologicamente armazenadas na memória. Os estudos propunham a existência de um *esquema motor*, em que as relações entre a percepção e a ação obedeceriam a um plano de ação definido a partir de experiências passadas. Dentro dessa perspectiva, todo o processo de regulação dos movimentos estaria condicionado exclusivamente à atividade cerebral, responsável pela previsão, preparação, execução, controle e redirecionamento de respostas previamente armazenadas. Hoje, a noção de esquema corporal encontra-se completamente modificada, passando a ser entendido como um conjunto de relações que envolvem tanto a sensação do movimento quanto a sua execução. Planos previamente definidos não são absolutos, a proposta é de que o movimento se dá como um conjunto de preferências cognitivas, passíveis de se atualizarem nas experiências recentes.

Para o neuropsicólogo Alain Berthoz,⁸ o movimento é o sexto sentido do corpo e integra atividades multissensoriais que operam a partir de pré-disposições selecionadas pela espécie, um sentido capaz de simular as ações corporais antes de colocá-las no mundo. Para ele, a percepção é ativa e a ação reconfigura a percepção; em outras palavras, trata-se de um ciclo contínuo em que percepção e ação são constantemente replanejadas a cada milésimo de segundo para que o corpo se adapte às circunstâncias imediatas. Deste modo, não cabe ao cérebro o controle absoluto dos movimentos, sua participação se dá a partir da realidade física e das propriedades formais do corpo, coordenando as informações provenientes do sentido do movimento de dois modos, ambos em sintonia com o mundo externo, a saber: a) de modo conservativo e contínuo; e, b) de modo projetivo, simulando a ação de maneira a prever suas consequências e selecionando a melhor estratégia. Ou seja, o cérebro é sensível à velocidade do movimento e, assim, antecipa a condição futura do corpo em um contexto específico. Dado que as situações apresen-

7 KATZ, Helena. **UM, DOIS, TRÊS. a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Fid Editorial, 2005.

8 BERTHOZ, Alain. **The Brain's sense of movement**. Cambridge, Massachusetts: Harvard College, 2000.

tadas pelo mundo são múltiplas e transitórias, seria ineficiente a ação de esquemas corporais inteiramente definidos.

O sentido do movimento possui receptores de sensibilidade que têm propriedades particulares, capazes de antecipar a ação por meio de processos de simulação (proprioceptores, tato e sistema vestibular). Um deles, os proprioceptores que irão detectar as variações de atividade na massa muscular e serão responsáveis pela regulação e adequação da força necessária à ação desejada. O corpo possui três tipos de receptores proprioceptivos, também conhecidos como receptores cinestésicos: 1) O *fuso neuromuscular* irá detectar o grau de estiramento do músculo, informando ao cérebro a sua posição e a sua velocidade de deslocamento, cabendo ao cérebro a ativação do músculo percebido em movimento; lembrando que o corpo humano possui mais de 600 músculos e que esse processo estará ocorrendo em todos eles contigualmente. O fuso tanto simula o movimento, devido à sua relação com os neurônios motores, quanto promove a adaptação da musculatura aos requisitos de algum movimento. E, 2) Os *órgãos tendinosos de Golgi* são receptores localizados nas junções dos músculos com os tendões e detectam a quantidade de força, e suas variações, empregada pela musculatura. O cérebro ordenará as informações provenientes de todas as articulações do corpo e projetará uma sucessão de derivações que dependem, e podem ser alteradas, de acordo com o contexto em que o movimento ocorre.

O *tato*, embora não possua receptores que informem a posição do corpo, eles [os receptores] também contribuirão com a regulação do tônus muscular ao detectar a pressão e a velocidade de um objeto sobre a pele.

Já o *sistema vestibular* perceberá, por meio de seus receptores gravito-inerciais, o movimento do corpo no espaço tanto no deslocamento quanto na imobilidade, por meio da aceleração angular e linear da cabeça. Os receptores angulares detectam a mudança da aceleração negativa e positiva da cabeça, são sensíveis às oscilações por ela sofridas durante o movimento. Já os receptores lineares são sensíveis à oscilação da gravidade, bem como à direção em que as forças gravitacionais agem sobre o corpo. O sistema vestibular possui uma conexão com os olhos e, através do reflexo vestibulo-ocular, o cérebro será capaz de lidar com questões relacionais entre aceleração, velocidade, posição e precisão.

Julguei necessário, mesmo que de modo resumido, expor a complexidade envolvida nos movimentos realizados pelo corpo. Esses aspectos cognitivos favorecem que descartemos, de uma vez por todas, a ideia de que os movimentos são simplesmente cumpridores de tarefas prévias e racionalmente desenhadas por um comando central.

Todos os sistemas que compõem o corpo irão se desenvolver e se configurar dependendo do uso que se faz deles; enfim, são passíveis de se especializarem, adquirindo altos níveis de complexidade pela repetição da experiência. No caso da dança, um fenômeno tátil-cinestésico em que a experiência de se mover se especializa.

O CORPO QUE DANÇA

Para os cientistas cognitivos George Lakoff e Mark Johnson (1999),⁹ as estruturas do cérebro se configuram pela implementação do projeto evolutivo e pela experiência do corpo no seu ambiente, sendo que o sistema sensorio-motor tem um papel central nesse processo. Sem a percepção, e aqui se inclui o sentido do movimento, a racionalidade seria uma impossibilidade, isso porque, para eles, a percepção determina o modo como o sistema conceitual será construído e constituído. Assim, sem a experiência do corpo em seu ambiente, não haveria conceitos. Desta forma, a natureza e peculiaridade do corpo irão formatar as possibilidades de conceituação e categorização da experiência.

Cabe ressaltar que categorias não são recipientes que armazenam as informações. Para esses cientistas, todo o conhecimento se organiza em categorias, por meio delas somos capazes de reconhecer os objetos físicos, seus contornos, limites, direções e propriedades. Distinguir esses traços e suas relações espaciais (dentro/fora, atrás/à frente, em cima/embaixo, etc.) capacita o corpo a projetar e antecipar as ações e deslocamentos dos corpos no mundo. Por exemplo, em uma relação presa/predador, a presa tende a se comportar de modo imprevisível para garantir sua sobrevivência, quanto mais erráticos os seus deslocamentos maiores as suas chances. Contudo, as chances do predador estarão otimizadas devido à sua capacidade de antecipar as trajetórias que serão assumidas pela presa a partir das direções espaciais que o seu corpo indica. Desta forma, o corpo funda o modo como nos orientamos no espaço, não só em relação a ele mesmo, mas, também, na relação entre ele e os objetos.

O conhecimento adquirido pela experiência, ou seja, o resultado da ação perceptiva do corpo no mundo, irá se organizar em categorias gerais (p.ex.: veículos) e particulares (p.ex.: carros, trens, barcos, bicicletas, etc.). Nesta proposta do modo como o conhecimento é organizado, a dança será considerada como uma categoria geral, seus apreciadores serão capazes de reconhecê-la como tal; mas, entramos no campo do particular ao falarmos de piruetas, dado que, esse passo pertence a uma linguagem específica de dança.

Porém, além dos conhecimentos gerais e particulares, há, também, o conhecimento específico e especializado. O especialista terá o conhecimento dos níveis mais basais de uma categoria, ele reconhecerá suas propriedades cons-

⁹ LAKOFF, G. & JOHNSON M. *Philosophy in the Flesh – the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

titutivas e terá a capacidade de manipulá-las, desenvolvendo formas próprias de organizar esse conhecimento. Assim, o bailarino saberá como lidar com suspensão, linha, impulso, oposições e direções ao executar uma pirueta.

Para Lakoff e Johnson, quando esse conhecimento se organiza como linguagem, ele sempre será de natureza metafórica. O entendimento de metáfora, por eles proposto, não está restrito a ideia da figura de linguagem.

Nós descobrimos, ao contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem [verbal], mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza. (LAKOFF E JOHNSON, 2002, p.45).¹⁰

Se estivermos certos, ao sugerir que esse sistema conceptual é em grande parte metafórico, então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora. (Idem, p.46).¹¹

Se as linguagens estão organizadas metaforicamente, é consequência natural entendermos que os processos de comunicação também estão. Uma metáfora significa alguma coisa em termos de outra, ela representa algo tanto para quem a exprime quanto para alguém que a acessa, ou seja, nossos sistemas conceituais partilham metáforas por meio da comunicação. “As metáforas são essenciais para conectar a linguagem (e assim a comunicação humana) e os circuitos cerebrais. É por meio das metáforas que as narrativas são construídas”. (CASTELLS, 2017, p. 196).¹² A comunicação acontece quando os cérebros são provocados e acionados no sentido de compartilhar ideias, conteúdos, argumentos e significados; cabendo aos processos metafóricos mediar essas trocas.

O corpo em movimento, no ato de dançar, tanto estabelece relações que já foram testadas anteriormente quanto explora outras possibilidades de organização do seu fazer. Seu treinamento o capacita a não somente especializar o sentido do movimento, sua orientação e domínio espaciais, mas, também, a propor outras espacialidades possíveis.

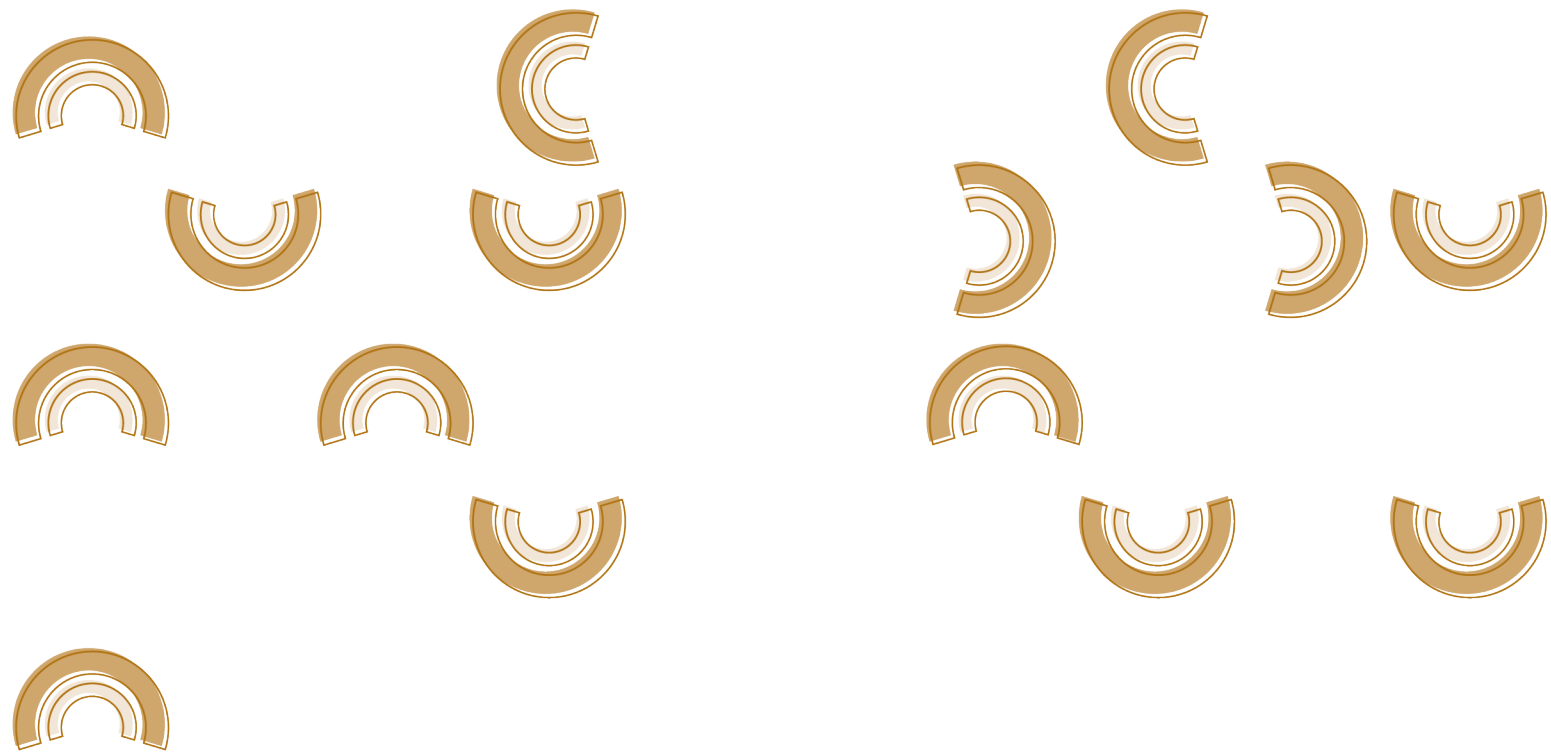
O modo como o corpo que dança organiza seu fazer é de natureza coreográfica e o movimento sempre será metafórico na medida em que abre outras possibilidades de conceituação nos processos de comunicação que aciona. Quando o assunto é o corpo em movimento produzindo linguagem no ambiente dança, torna-se necessário pensarmos que coreografia e dramaturgia

10 LAKOFF, G. & JOHNSON M. *Metáforas da Vida Cotidiana*. São Paulo: Educ e Mercado de Letras, 2002.

11 Idem.

12 CASTELLS, Manuel. *O Poder da Comunicação*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2017.

são ocorrências indissociáveis e concomitantes à ação de dançar. Sem o entendimento de alguma proposição coreográfica, não temos como reconhecer sua dramaturgia.



DOSSIÊ DRAMATURGIA DA DANÇA

DRAMATURGIA NA LINGUAGEM DA IMPROVISACÃO EM DANÇA

Dudude

Artista de dança, performer, improvisadora, escritora, diretora de espetáculos. Vive e trabalha entre Belo Horizonte e Casa Branca-Brumadinho –MG. Responsável pela edição das Revistas **Ideias de Festa** (2007) **Ideias de Imagens** (2012). Em 2011 lançou seu **Livro Caderno de Notações-a poética do movimento no espaço de fora**. Segue atuando no campo sensível mantendo sua curiosidade na arte e vida.
Site: www.coisasdedudude.blogspot.com.br/
E-mail: dudude@dudude.com.br
producaodudude@gmail.com

RESUMO

O artigo discorre sobre a potência da Improvisação em dança e lança questões fundamentais para o treinamento da composição em tempo real, uma linguagem que preza por manter a porta aberta para que cada improvisador a redescubra e reivente seu vir a ser.

Palavras-chave: Improvisação, Dança, Efemeridade, Composição, Arte.

ABSTRACT

The article discusses the power of improvisation in dance and throws fundamental questions for the training of composition in real time, a language that cherishes to keep the door open for each improviser to rediscover and reinvent its becoming.

Keywords: Improvisation, Dance, Ephemerality, Composition, Art.

Dramaturgias são quase sempre associadas ao verbo, a escrita textual, mas em se tratando que estamos a abordar Linguagens de cunho artístico e efêmero, na matéria do movimento/ dança, e a tratando como *linguagem*, sendo assim certamente poderemos aqui escavar os infinitos caminhos, percursos e possibilidades que a linguagem da Improvisação em Dança nos oferece e suas também infinitas e possíveis dramaturgias.

No meu entender, *agora*, a linguagem da Improvisação em Dança está diretamente ligada aos modos de perceber o viver ordinário, o *como* vivemos cada um de nós a vida, e a percepção de como lidamos na arte está diretamente ligada ao como lidamos com a vida e em Improvisação isso pode ser escancarado, a maneira que movo, danço é a maneira que vivo e relaciono, e sinceramente acho maravilhosa esta intersecção, conexão de entendimento direto e continuado.

A palavra dramaturgia usada como regra no teatro foi sendo ampliada para outros tantos lugares da expressão de se fazer arte, todo o tempo da criação de "*algo*" estamos elaborando, criando mapas, estratégias, modos operantes de persuasão, receitas, analogias, escutando pistas e organizando um verdadeiro compêndio, vocabulários para estarem sempre guardados na manga para qualquer necessidade de uso no campo improvisacional e também como norte e base estrutural quando se está no espaço de uma improvisação, que podemos fazer uso de uma estrutura, que nomeio aqui de *estruturas ventiladas*.



Como, então poderá ser Dramaturgia para um "improvisador? Como ele a constrói? O que ele persegue? Quais são seus materiais para tal ação? Será que ele se preocupa com esta tal palavra Dramaturgia? Será que ele traça, planeja, mapea suas vontades e desejos sem se importar em nomear de Dramaturgia?

A linguagem da Improvisação em Dança serve para "n" propósitos, dos mais distintos e variados. Improvisa-se para achar caminhos, para nortear desejos ainda sem forma, para criar campos de escavação de algo que se pretende montar em forma de espetáculos, com uma escrita fixada e previsível, serve como matéria para um digamos: processo de criação. Mas a Improvisação em dança, pode sim, ter como sentido e desejo ser tratada como linguagem *fim* de uma pesquisa, de uma experimentação, ou de uma ação normativa de um improvisador.

Improvisadores tem para com a Composição em tempo real a cadeia de produção sensível o material construído no momento presente para compartilhar com a audiência, o aqui e agora!

Como o improvisador poderá lidar com a dramaturgia em si? O que estará na pauta de suas ações de capturas? Como ele pensa dramaturgicamente uma ação improvisatória?

Estarei aqui navegando, flanando nas tantas correlações que esta linguagem proporciona. Linguagem capaz de nutrir um saber de vida incessante e que, cada vez mais, no decorrer dos treinos, me ensina e dilata meu entender de que Improvisação é sim uma linguagem de vida misturada, embolada na linguagem da arte.

Todas estas questões estarão na pauta de entendimento quando se trata da Dramaturgia na linguagem da Improvisação em dança. Seu terreno se constitui de instabilidades, vulnerabilidades, impermanências, improbabilidades, inconstâncias e vários outras sensações atadas às incertezas que atravessam o corpo/espço do improvisador no campo do acontecimento.

Portanto, posso perceber que esta Dramaturgia precisa ser porosa, sujeita a acidentes, a surpresas, pois o fator decisivo será sua habilidade em lidar com !aquilo! que se apresenta na somatória dos eventos.

Dados sucessórios que ocasionam mudanças repentinas, cortes abruptos e presentes oriundos de sua disponibilidade de estar, ser, viver o momento já!

Todas estas considerações as tenho através de treinos na fisicalidade do mover em um tempo largo de vida, intrínseca na arte e no desejo de desvelar por assim dizer "estados de dança" plenos de poesia e memória de futuro, o texto destes tais "estados de dança" se inserem quando é publicado no campo da expressão do instante agora.

E o que poderiam ser "estados de dança"? E o que poderia ser texto na matéria do movimento?

É fato que cada improvisador vai desenvolvendo estratégias de ação, sistematizando seus modos de atuação para com a Improvisação e criando modos de fazer que podem talvez ser nomeados de Dramaturgia improvisacional porosa e susceptível a mudanças dependendo sempre do momento da ação, sujeita a surpresas na somatória dos eventos deste momento.

Tal linguagem tem na ativação da percepção seu aquecimento deflagrador, acionando a fisicalidade no desejo de mover o espaço e deixar que as imagens possam sinalizar ações decorrentes e derivadas deste mover espaço.

Enumero abaixo alguns princípios básicos de entendimento destas percepções:

1) Aquecimento das percepções via sentidos:

- Observação
- Mente espacial
- Escuta refinada
- Farejamento
- Ação

2) Noção de "mais um"

Improvisação em dança necessita de desapego, simplicidade, curiosidade. Ser mais um no espaço do acontecimento, trazendo o Pertencimento com o espaço.

3) Espaço

Espaço é tudo que ali está, inclusive o corpo deste movedor/improvisador. Improvisação sempre atrelada a composição espacial, volume.

4) Tudo fala! Tudo é importante!

Idéia de coisificar. No espaço do acontecimento tudo que ali está tem sua fala e compõe junto. O corpo se dessassocia para associar, criando fragmentos que podem abrir possibilidades de composição inusitadas.
Animados x inanimados

5) Disponibilidade x flexibilidade

Estar atento é estar disponível para qualquer mudança abrupta, o que implica na flexibilidade de mudar a direção quando o espaço solicita. Escuta dilatada, microscopicamente e macroscopicamente.



Fig. 2 A primavera deste Tempo.
Foto: Ines Correia.

6) Frequência, intensidade, duração, tempo, decadência, falência.

Atentar à frequência que se instala no espaço, a intensidade da imagem, a possível duração deste campo de imanência, ao tempo de sua aparição e quando tal imagem entra em decadência, acarretando sua falência, fadada ao desaparecimento e novamente tudo de novo outra vez assim, sucessivamente.

7) Linhas de Força

Linhas de força atuantes no espaço do acontecimento, resultantes do movimento que se instala através dos movers/improvisadores, são a matéria prima de uma Improvisação.

Decorrentes dessas linhas, aparecem outras possibilidades como as linhas de fuga, de deslize, de oportunidades de aparição, de desaparecimento ou melhor espaços de possibilidades e as imagens ganham velocidades laboriantes, e o espaço se nutre de poesia, de risco, de rasgo, de traços, de textos dos mais variados. Corpos são atravessados por algo maior, que é simplesmente a energia produzida pelo deslocamento de tais possíveis e prováveis imagens que deslocam e alteram intensidades, o texto vai sendo construído e desmanchado.

8) O fim sempre chega!

Estar sabido que toda ação é seguida de outra e que o fim de uma improvisação é acordado por todos, sendo a única certeza em uma *improvisação*.

9) Variantes

Lidar com as surpresas, saber das errâncias, das vulnerabilidades, como uma canoa que segue o movimento das águas, mantendo uma atenção gentil e presente, apreciando a viagem, sem se esquecer que o leme é seu próprio corpo perceptivo e atento.

10) perceber o humor durante a construção de uma composição em real tempo

11) Instinto, intuição

12) Imprescindível: *i m a g i n a ç ã o*

Tempo de pausa.

Imaginação...

Devaneios...

Para possíveis improvisações.

Em minhas aulas e oficinas sempre costumo ativar o verbo, *falar sobre*, trazer questões que foram produzidas durante o fazer e ao invés de apontar respostas, conduzir propositalmente a uma infinidade de perguntas que se apresentam e motivam o fazer constante, e deixar a todos que ali estão a possibilidade de aventurarem-se por um terreno antes desconhecido.

O desejo de construir e fomentar um repertório para o artista improvisador, sabendo que não há erros e nem acertos, há tentativas na perseguição do presente como eternidade.

Para tanto, uma Dramaturgia possível nesta linguagem, em meu entender, começa pela vontade do risco. Desenhos, traços, mapas sensíveis, vida atravessando a arte sinalizam como bússola e vão construindo uma também dramaturgia sensível sujeita a adaptações, mudanças e descobrimentos, um exercício humano de dança.

Trago agora um pequeno parágrafo de Fayga Ostrower no seu Livro **Acasos e Criação Artística, capítulo 1 – Inspiração e Individualidade**, em que ela aborda o fator acaso, e tomo a liberdade de entrar neste parágrafo com o entendimento de um improvisador.

"Meras coincidências? Incidentes fortuitos? Mas é assim que surgem os acasos significativos e de modo tão puramente circunstancial incendiam nossa imaginação? Talvez seja mais do que apenas isto. Pensando bem, até parecem uma espécie de catalisadores potencializando a criatividade, questionando sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. Talvez contenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos. Não captaríamos, nesses estranhos acasos, ecos de nosso próprio ser sensível?" (FAYGA, Ostrower. 1990, página 1)

Este é um modo de pensar e atuar diante um processo de criação, escrito por Fayga Ostrower, e que aqui farei uso direcionando para a linguagem da Improvisação em dança. Neste sucinto parágrafo podemos escavar e reconduzi-lo para um treino da Composição em tempo real.

Fayga discorre sobre processos criativos em que o acaso é sim uma oportunidade para alargar e alterar caminhos, neste caso da Improvisação em



Fig. 3 Performance Andarilho. Foto: Adriana Moura.

dança isto é plausível de acontecer todo o tempo e uma Dramaturgia para a linguagem da Improvisação pode ser composta de fragmentos, retalhos, pedaços, costuras descosturadas, remendadas, distorcendo uma lógica aguardada.

... Sub-escrevo pedindo licença e fazendo uso para mergulhar nas possibilidades que tal parágrafo me provoca, partindo com o sentido da efemeridade, do ato na ação presente. Na maioria das vezes um texto escrito por alguém da Improvisação como linguagem FIM, desdobra em interrogações, e não certezas, a palavra “talvez” é sempre uma chave para abrir portas de oportunidades.

... Meras coincidências? Talvez sim, talvez não, pois quando estamos na ação aviltamos possibilidades e não desperdiçamos oportunidades. Incidentes fortuitos? Certamente os acidentes estão como os incidentes também, e sendo um jogo composicional, aproveitar dos mesmos pode fazer com que o espaço seja alterado e mude de intensidades. Acasos surgem quando estamos disponíveis e flexíveis para entortar o espaço e assim alterar nossos procedimentos, alguns acasos vem carregados de significados e assim nossa missão por assim dizer é a todo tempo significar, resignificar, designificar e novamente tudo outra vez. Sim pode ser That is it! Sem dúvida, catalisadores filtram e potencializam deixando o ser criativo atuante, trazendo questões inerentes e atadas no presente já redimensionando, reconfigurando o espaço da ação. As mensagens grafadas e grifadas no campo improvisacional são recebidas sinesteticamente, certamente como surgem desta somatória de eventos os endereçamentos saem de nós para um campo dilatado em que tudo se transforma em nós. Ecos e ressoamentos advindos da voz deste campo imanente da criação de uma improvisação...

Quanto podemos escavar de um espaço?

E de uma palavra?

E de uma situação?

E de um determinado e determinante contexto?



Fig. 4 Estudo imprevisível para uma primavera improvisal. Foto: Guto Muniz.



Fig. 5 O Improvisador. Foto: Gil Grossi.

Sobre outro autor, Jose Gil em seu livro **Movimento Total**, no qual ele aborda o movimento dos anos 60, o desejo do corpo real sem dogmas, sem estilização, um corpo gente, um corpo sem hierarquia, um corpo político porque existe simplesmente, um corpo desejo, um corpo comum que dança no teatro ou fora dele, um corpo que rompe e rompendo redescobre e redimensiona seu fazer arte.

Assim a composição em tempo real surge e redescobre e ressignifica a palavra R E A L, reinventa-se o fazer D A N Ç A.

Composição em tempo real

Que Real é este?

Qual sua dimensão?

Para uma localização mais ampla, volto aos anos 60, onde a Nova Dança começou a ganhar entendimento e avançar por terrenos ainda não galgados, sair da espetacularidade e habitar um corpo comum.

Transcrevo o Manifesto de Yvonne Rainer, que foi a grande sacada para virar a chave e deslumbrar novos modos do fazer arte, dança.

"Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não as transformações e a magia e ao uso de truques, não ao glamour e a transcendência da imagem da star, não ao heroísmo, não ao anti heroísmo, não as imaginárias de pechibesque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não as maneiras afetadas, não a sedução do espectador graças aos estratagemas do bailari- no, não a excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover." (GIL, José. **Movimento Total**. 2004, página 151)

José Gil, em seu Livro **Movimento Total** aborda este REAL com clareza auspiciosa o qual subscrevo um pequeno trecho.

"O que é o real? Brevemente direi que surge em ocasiões excepcionais, quando de uma descoberta que transforma o pensamento ou a existência como acontece no decorrer das terapias psíquicas; ou em momentos revolucionários, quando a percepção das coisas, do espaço e do tempo muda bruscamente; ou por vezes quando o curso dos hábitos se quebra violentamente e os gestos exploram novos movimentos: um outro corpo emerge então.

Nestas ocasiões temos a impressão de que um véu recobria a nossa vida anterior: era a realidade, que distinguiremos do REAL.

... Dilatação do espaço do corpo. A palavra liberta-se" (GIL, José. 2004, páginas, 153/154)

Partindo deste pressuposto, o *real* em uma composição em tempo real, ganha potência e vigor de aparição e desaparição, de igualdade perante tudo aquilo que faz e fará parte do acontecimento improvisacional e este corpo se coloca como mais um no espaço, ele transforma em material de ação, de composição, de interrelação e tudo é plausível de acontecer no campo imanente de viver e deixar dançar como se precisa fazer.

A partir deste movimento da Judson Churchill em Nova York, em que muitos dançarinos começaram suas pesquisas e experimentos, a linguagem improvisacional começa a ser tratada, estudada, criando uma nova dança, uma nova abordagem mais perceptiva, sinestésica, envolvendo e avançando tendo o corpo comum, pedestre, como fonte de modos infinitos do fazer, pois deste ângulo ver o espaço, as coisas, alterou todo um modo de mover, resignificando a dança, a nova dança e a Improvisação foram ganhando um lugar precioso no espaço da linguagem Dança.

"... espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço..." (GIL, José. **Movimento Total**. 2004, página 47)

Discorrendo um pouco mais:

Subscribo um trecho do livro **Cavalo Perdido** do uruguaio Felisberto Hernandez, o qual considero uma aula de improvisação. Este escritor muito me impressionou, seu poder simples de transformar tudo em coisas, coisificar, e veio confirmar para minha pessoa: que tudo fala! O espaço fala! As coisas falam! O que, para meu entender, Improvisação é sim um jogo, onde nossos corpos viram coisas também, fragmentam-se e que exercemos um real desapego da vaidade, da supremacia humana e nos transformamos em coisas, em conexão constante com o mundo, com as coisas do mundo. Tudo é importante!

Explicação falsa de meus contos

"Obrigado ou traído por mim mesmo a dizer de como faço meus contos. Recorrerei a explicações exteriores a eles. Não são completamente naturais, no sentido de não intervir neles a consciência. Para mim isso seria antipático. Não são dominados por uma teoria da consciência. Para mim isso seria extremamente antipático. Prefereria dizer que esta intervenção é misteriosa. Meus contos não tem estrutura lógica. Apesar da vigilância constante e rigorosa da consciência, esta também me é desconhecida. Num dado momento, penso que num canto de mim, nascerá uma planta. Começo a rondá-la, achando que nesse canto se produziu alguma coisa rara, mas que poderia ter futuro artístico. Eu estaria feliz se esta ideia não fracassasse de todo. Contudo,

devo esperar por um tempo ignorado, não sei como fazer a planta germinar, nem como favorecer seu crescimento, nem como cuidar dela, só pressinto ou desejo que tenha folhas de poesia; ou algo que se transforme em poesia, se certos olhos olharem para ela. Devo tomar cuidado para que não ocupe espaço demais para que não pretenda ser bela ou intensa demais mas que seja a planta que ela mesma está destinada a ser e que eu possa ajudá-la a sê-lo. Ao mesmo tempo ela crescerá de acordo com um observador que não se importará muito em querer lhe sugerir intenções ou grandezas demais. Se for uma planta dona de si mesma, terá uma poesia natural desconhecida para si própria. Ela deve ser como uma pessoa que não sabe quanto vai viver, mas que tem necessidades próprias, com um orgulho discreto, um pouco desajeitada, e que pareça improvisada. Ela não conhecerá suas próprias leis, embora as tenha no mais fundo e a consciência não as possa alcançar. Não saberá o grau e a maneira como a consciência intervirá. mas na última instância imporá sua vontade. E ensinará a consciência a ser desinteressada. O mais certo de tudo é que não sei como faço meus contos, porque cada um deles tem vida própria e distinta. mas também sei que eles vivem brigando com a consciência para evitar estranhos que ela lhes recomenda". (HERNANDEZ, Felisberto. 2006, páginas 210/211)

Modos de pensar, fazer, agir, compor estão em todos os campos de expressão sensível e certamente são contaminados pelos modos de viver a vida. Arte e vida são fontes de descobertas. Nesta pequena explicação de Felisberto, percebo o quanto o *não* saber precisa estar presente, o tempo da consciência é distinto do tempo da criação, e para mim é necessário esse *d e s c o l a r* para poder seguir, atrevendo-se ao desconhecido e desta maneira nos tornando mais palpáveis, mais simples e, sem dúvida, mais humanos.

A arte precisa ser torta, assim me reconheço nas obras que admiro, assim me deixo pertencer ao acontecimento e vou enchendo e esvaziando este corpo treinado, pois ele sabe que é e será sempre a primeira vez, sabendo também que não existe um dia igual ao outro.

Neste texto de Felisberto encontro uma dramaturgia possível e o que ele me traz me desloca para o desejo de inventar e me deixar fazer, tendo uma dramaturgia preservando estruturas ventiladas, plausíveis e possíveis de alterações.

Improvisação corpo vivo e atento conectado à vida. Vamos a ela!

Deixar vir à flor da pele a intuição, o instinto para que possam guiar as vontades que se apresentam no espaço da invenção e uma Improvisação.

Sugiro: comecem inventando dramaturgias como quiserem, nesses casos improvisatórios não existem modelos, portanto sejam atrevidos!

Experimentar uma ação de possíveis vôos....



Fig. 6 Peça de uma Lembrança.
Foto: Paulo Cesar Lima.



DOSSIÊ DRAMATURGIA DA DANÇA

CAZADOR DE MARIPOSAS¹

Patricia Cardona

Educadora e pesquisadora internacional de dança, com diversos projetos realizados e livros publicados. Integra desde 1990 o Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CENIDI) na Cidade de México, México.

LA DRAMATURGIA DEL BAILARÍN

¿Se puede utilizar el término dramaturgia en la danza? Entendido como “acción escénica”, desde luego. Los coreógrafos de todos los tiempos estructuran una totalidad escénica que podría llamarse dramaturgia dinámica, es decir, una serie de sucesos temáticos o abstractos entrelazados, alrededor de los cuales se definen y condiciona el manejo del espacio, el tiempo, los desplazamientos de los cuerpos, las cualidades de la energía, la luz, el vestuario y la música. Sin embargo, a esto se le ha llamado coreografía (de *choreia*, en griego) porque predomina en la práctica común el concepto de diseño espacial por medio de cuerpos en movimiento, en contraste con la dramaturgia teatral, entendida general y limitadamente como literatura dramática, narración o anécdota. Esto, en danza, equivaldría al libreto.

La costumbre y el lugar común seguirá remitiéndonos al término coreografía cuando hablamos de movimientos que articulan los coreógrafos en una estructura dinámica, narrativa o no, realista o metafórica. Sin embargo, jamás se ha empleado un término para precisar, de manera directa, la responsabilidad del bailarín co-creador como traductor de las ideas, propósitos y lenguaje del coreógrafo. A esto se le llama simplemente “interpretar”, término, para mi gusto, demasiado vago. Significa todo y nada.

Trasladar a la danza el concepto de dramaturgia, así como el de bailarín/actor, equivale a encender una luz roja. Nos obliga a pensar en un tipo de peripecia mental que difícilmente se cultiva en el bailarín. Conocemos básicamente la peripecia dinámica que solemos llamar coreografía.

Desde el punto de vista de la dramaturgia del bailarín/actor, interpretar implica poner en marcha este tipo de peripecia mental para darle sentido y

1 N.E. Capítulo do livro **Dramaturgia del Bailarín. Un estudio sobre la naturaleza de la comunicación escénica y la percepción del espectador**. (Ciudad de México: CONACULTA-INBA, 2000), p. 43-54. Material cedido pela autora.

precisión a la peripecia dinámica. Requiere de una preparación previa para acceder al lenguaje expresivo del coreógrafo, del por qué y para qué de las acciones que se han de materializar en el cuerpo del bailarín/actor. Implica una apropiación muy personal del sentido de ese lenguaje. Implica humanizar aquello que el intérprete sólo recibe como forma (partitura de movimientos) o como análisis de personajes y situaciones. El bailarín encarna, revitaliza, hace verosímil la forma aprendida. Estructura un significado. Esto es hacer dramaturgia. Implica el regreso a la persona, el sujeto de la danza.

La necesidad de entrenar al bailarín no sólo en la peripecia dinámica (lo visible), sino también en la peripecia mental (lo invisible) se ha convertido en un clamor en ciertos sectores de la danza.

El antecedente más inmediato se dio en los años ochenta: los bailarines se propusieron enfrentar sin prejuicios ni limitaciones una dificultad apenas planteada en los años setenta, es decir, hacer de la energía emocional un lenguaje visible, elocuente.

Mundialmente, la danza/teatro brotó en los centros cosmopolitas como los hongos en las montañas húmedas del planeta. Prendió porque en la atmósfera vibraba la necesidad de sacar explosivamente las visiones apocalípticas de la época. Como espectadores, vibrábamos al unísono con los bailarines.

Aunque la danza/teatro nunca se definió como estilo, oficio o tarea escénica, movilizaba energía a raudales. Había el compromiso del coreógrafo con la sociedad y consigo mismo. El hecho de sobrevivir cotidianamente se convirtió en lenguaje coreográfico.

Pero mucho de lo plasmado era intuitivo. Faltaba la ciencia de la construcción escénica en la mayor parte de los jóvenes creadores. Sobraba intención, motivación. Y esto es lo que interesa a la danza/teatro: el por qué y para qué del movimiento. Éste era el momento perfecto para investigar la manera de acercar la danza al teatro y viceversa. Volver a los orígenes.

En los años noventa, cuando la danza/teatro deja de serle útil a una gran mayoría de coreógrafos porque como plataforma de grito, aullido y rebeldía había agotado todas sus posibilidades (precisamente por carecer de una base teórica y práctica que le diera consistencia), algunos empiezan a preguntarse cuál es la ciencia que puede integrar la emoción con el movimiento, la idea con la acción física, la historia con la congruencia orgánica, la comunicación con la metáfora poética. No había otro recurso más que el de la dramaturgia, no literaria, sino de montaje escénico. Nació paralelamente la noción de la dramaturgia del bailarín, complementaria a la planeación de los sucesos esenciales dentro de una unidad, que vendría siendo la dramaturgia del coreógrafo.

Hay corrientes artísticas que exploran exclusivamente las formas (George Balanchine y Merce Cunningham). Encontrarles el sentido depende del grado de perfección y placer con que se desenvuelven los bailarines, vehículos de su propia y elocuente humanidad. En la danza temática o dramatúrgica, por el contrario, el sentido lo encontramos en la claridad de un lenguaje estructurado a partir de estímulos mentales que justifican plenamente cada una de las acciones, impregnándolas de significado.

Muchos coreógrafos que elaboran su dramaturgia previamente al montaje consideran que la “acción” es lenguaje suficiente para comunicarse con el bailarín. Se ahorran el “trabajo de mesa” o análisis de contenidos. Si la comprensión del bailarín/actor es errónea, desde el punto de vista del autor, es porque el movimiento no es suficientemente preciso aún. Digamos que ésta es una manera en la que el coreógrafo pone a prueba su propia creatividad.

Y, para el bailarín, ésta es una forma de hacer dramaturgia por la vía de la acción inmediata y no de la reflexión previa al montaje. Porque es el movimiento el que despierta memorias, contenidos y asociaciones que luego se organizan como imágenes mentales.

La dramaturgia del bailarín tiene un amplio margen de creación siempre y cuando no se convierta en un espacio imaginario ajeno al piso común del resto del grupo u objetivo de la coreografía. Guillermina Bravo admite que el misterio del “metabolismo interno” de una obra se da cuando la expresión del bailarín se funde con la del coreógrafo.

ENTONCES SE CONVIERTE EN BAILARÍN/ACTOR

El bailarín/actor “abre” el espacio interno y crea el mundo subjetivo del personaje, en una obra tanto formal como narrativa, nos dirá Luis de Tavira. Lo organiza en estímulos articulados de manera secuencial. El bailarín/actor reacciona ante los estímulos. Cuando el ejecutante se mecaniza, a lo largo de muchas funciones, ¿qué pasa con el aspecto vital de la estimulación en la dramaturgia? ¿Es el estímulo efectivo?

La tarea del bailarín/actor es propiciar la peripecia mental y dinámica del personaje. Articula los estímulos invisibles, imaginarios, no las reacciones visibles. Éstas nacen libre y naturalmente y pueden ser distintas cada noche aunque esté perfectamente trazada y fijada la partitura dinámica. Cuando se plantea muy bien la relación entre estímulo y estímulo, de principio a fin, se potencia la energía creadora del bailarín/actor. ¿Qué pasa con la forma fija de la danza dentro de este contexto? Se renueva en cada función.

La esencia de la interpretación está en la estimulación imaginaria, dirá De Tavira, y no en la reacción como acción fija. Hay montajes en los que se

sacrifica lo dramático (lo estructurado) por la vitalidad, y la partitura dinámica se vuelve caótica. También sucede lo contrario. Se sacrifica la vitalidad en aras de la literatura dramática (libreto) o de la forma estética, y la estimulación pierde su fuego.

Sea una estructura poética/simbólica, geométrica/formal o realista/narrativa, finalmente es la estimulación estructurada (peripecia mental) del bailarín/actor la que le da sentido, sangre y nervio a la forma imaginada por el coreógrafo. Es preciso aclarar que la danza no necesariamente sigue una lógica racional, sino más bien orgánica de la imaginación. Por ello se habla metafóricamente sobre el movimiento, se descubren sutilezas ocultas y el bailarín se humaniza.

Salvo las obras tradicionales del ballet clásico y algunas contemporáneas realistas, las coreografías casi nunca cuentan historias. Más bien parten de motivaciones que son imágenes metafóricas. La metáfora encierra el nudo de la mecánica del movimiento, nos dirá Natsu Nakajima. Contiene la energía física y psíquica del significado esencial. Y esto requiere de mucha precisión y atención. Por ello el bailarín sigue una imagen, la transforma y persigue en su vuelo dinámico como si fuera cazador de mariposas. De ella depende la claridad de la coreografía.

Esta dramaturgia de los estímulos mentales le permite al intérprete aferrarse a la imagen poética, y, como expresa Natsu Nakajima, “intoxicarse de ella”, dejarse atravesar por todas las fuerzas que despierta en el inconsciente y expresarla escénicamente.

HISTORIA DE CONTRARIOS

Aún hoy podemos ver cómo el repertorio tradicional del ballet clásico se estructura alrededor de una dramaturgia narrativa con base en un libreto. Es el género más apegado a este concepto. Desde Noverre, coreógrafo francés del siglo XVIII, gran impugnador de la mecanización del bailarín, creador de los “ballets de acción”, ya se hablaba de la anécdota como eje de los materiales escénicos a integrar.

La humanización de la danza, de Lin Durán, resume de manera explícita el proceso mediante el cual la danza pasó del libreto a la dramaturgia. La estructuración de imágenes poéticas, dice, apareció con las bailarinas modernas de principios del siglo XX. Fueron seducidas por los temas de actualidad y armaron sus coreografías a partir de la música y situaciones dramáticas subjetivas, haciendo a un lado el libreto. Con Isadora Duncan se inicia un nuevo concepto de la danza y de la vida al establecer una profunda unidad entre ambas. Vio en Nietzsche al primer filósofo de la danza por su defensa del hombre como unidad indisoluble: cuerpo/mente/espíritu.

La aparición de la danza moderna, con vigencia hasta los años cincuenta, marcó la ruptura definitiva con el pasado. Para Mary Wigman, pionera alemana de la primera mitad de siglo, cualquier estímulo visual, auditivo y sobre todo emocional se convertía en una motivación creadora. Hizo decenas de solos en los que la peripecia dinámica iba acompañada de la peripecia mental. Mary Wigman expresa que en la obra para solista el bailarín establece un diálogo consigo mismo y con una “pareja invisible”. Es una “relación irreal” que funciona como un “punto de tensión” en el espacio y que la obliga a detenerse, “como si hubiera una fuerza que jugara conmigo y a la que yo quisiera penetrar, sentir, vencer. Es decir, pregunta y respuesta pero expresadas por mí misma y en el proceso de una metamorfosis” (DURÁN, 1993, p. 24).²

Es éste un extraordinario ejemplo de la dramaturgia del bailarín. Enciende el fuego de la vida en el escenario, al mismo tiempo que permite resolver los tres catalizadores básicos de la atención en el espectador: conflicto, contraste y transformación.

En otra parte del texto, Wigman dice: “Los tres elementos que dan vida a la danza son tiempo, energía y espacio. De esta triada el espacio es el ámbito de la actividad del bailarín. Le pertenece porque es él quien lo crea y le da vida en la dimensión imaginaria, sensible...” (*Ibid.*, p. 40). Nos habla del espacio simbólico, escenario de los estímulos mentales a partir de los cuales se genera el lenguaje vital de la danza.

Lin Durán resume igualmente la preocupación fundamental de Doris Humphrey, quien, una vez instalada en el Nueva York de los años veinte, desarrolló la individualidad del bailarín. Desde entonces se quejaba de no encontrar al co-creador necesario en el proceso del montaje coreográfico. “La mayoría de los alumnos, especialmente las mujeres, son borregos dóciles a quienes les encanta tener un amo. Los más difíciles son aquellos que llevan años siguiendo un entrenamiento académico en el sentido de que se les ha dicho qué hacer exactamente cada minuto” (*Ibid.* p. 55).

Para Doris Humphrey la palabra “motivación” fue el eje articulador de toda acción. Creyó en el movimiento como resultado de un propósito. Un gesto no debe aparecer mientras no haya una razón que lo justifique, decía.

Es esta “razón” la que tiene que generar precisamente el bailarín. No basta con la “razón” impuesta por el coreógrafo.

Más allá de Mary Wigman y Doris Humphrey, a Martha Graham se le conoce por haber elaborado la más refinada dramaturgia poética. Su gran inteligencia consistió en descubrir que el arte moderno devela las realidades íntimas ocultas detrás de los símbolos convencionales (*Ibid.* p. 63).

2 N.E. Durán, Lin. **La humanización de la danza**. México: INBA, 1993.

Consideró que la enseñanza parcializada de Occidente — primero los músculos y luego las emociones — nunca producirá un ser humano completo. Estaba convencida de que el concepto puritano de la vida ha ignorado el hecho de que el sistema nervioso, la mente y el resto del cuerpo son una unidad y que el arte no puede experimentarse más que como una totalidad del ser.

Reconocía que el movimiento corporal, dirigido con autenticidad, es el “medio artístico más poderosamente peligroso que se conoce”. Habla el instrumento básico, el cuerpo, espejo intuitivo, inevitable de la verdadera condición del individuo.

Martha Graham creó a partir de estructuras dramáticas y usó todos los recursos del teatro como los de las exploraciones científicas de Freud y Jung para conmover a su público. Durante años los conciertos de danza se consideraron producciones teatrales, o “teatro de danza”.

Sin duda, su arte no podía ser interpretado por un bailarín mecanizado. Cuando actualmente vemos la obra de Graham sin la previa preparación dramática del bailarín, su lenguaje se despersonaliza y cae en la neutralidad virtuosa de la danza académica, sin consecuencia para el espectador.

La carga dramática exigida por Graham dio pie a la rebelión artística de fines de los años cuarenta hasta los sesenta, iniciada por Merce Cunningham. Renegó de la teatralidad, de la técnica extenuante, de los contenidos míticos, la emocionalidad, el psicologismo y la solemnidad de la obra de Graham. Pero el cuerpo no se puede desprender de sus contenidos, de su biografía e idiosincrasia, en síntesis, de su condición humana. En algún gesto o tensión dinámica, en alguna mirada o desplazamiento, se revela la dramaturgia espontánea, el fuego de la vida. En este sentido, incluso Merce Cunningham, desde su primera rebeldía, fue humano, demasiado humano.

TODO ES DANZA

La aparición de Merce Cunningham en el escenario del cambio sembró las semillas para la danza posmoderna o formalista. Su filosofía fue contundente: cualquier tipo de movimiento puede ser material válido para hacer danza. Cualquier proceso se justifica como método creativo. Toda parte del cuerpo puede ser utilizada para la creación coreográfica. La música, vestuario, decorado, iluminación y danza tienen su lógica particular. Todo bailarín puede ser solista. Cualquier espacio es un escenario posible para la danza, que puede ser sobre cualquier tema, pero sobre todo acerca del cuerpo y su movimiento, empezando por la acción de caminar.

Terpshichore in Sneakers, de Sally Banes, explica cómo la revolución iniciada por Cunningham y las siguientes generaciones de coreógrafos sostuvieron

una convicción: el movimiento es significativo por sí mismo³. No requiere de la articulación de estímulos mentales en una estructura causal, predeterminada por el coreógrafo y el bailarín. Cada danza, por tanto, debe ser distintiva sólo por las cualidades de la energía y sus formas. Más que una estructura unitaria, propusieron una “variedad de experiencias” — visuales, auditivas y kinéticas— ante las cuales el espectador tiene la libertad de elegir e interpretar a su manera, o simplemente absorber sin que lo conduzca a ningún estado o conclusión en particular. Acabaron con aquella “cómoda situación y predictibilidad del movimiento” que se rige por una estructura musical, anecdótica o psicológica.

Los seguidores de Cunningham hablan de una lógica física que incluye el azar para determinar la secuencia de los movimientos de una frase coreográfica, el número de bailarines participantes o las zonas del cuerpo que serán activadas. El resultado de esta metodología, según algunos críticos, es la flexibilidad, el cambio permanente y el placer del “drama idiosincrático de la individualidad”.

Todos estos principios fueron llevados hasta sus últimas consecuencias. Los coreógrafos posmodernos se alimentaron de *happenings*, *events* neodadaístas, estructuras arbitrarias o alógicas, sucesos simultáneos, eligieron la primacía de lo visual, la introducción de objetos y situaciones de la vida cotidiana, el uso de multimedia y la tecnología a ultranza para fijar una nueva identidad frente a las madres devoradoras de la danza moderna.

Irónicamente, en los años sesenta y setenta, — convulsionados por las protestas contra la guerra de Vietnam — los temas humanos y políticos regresaron al escenario. Martha Rainer y Steve Paxton iniciaron esta ruptura con su generación. Otros prefirieron permanecer fieles a la causa del posmodernismo. Algunos, como Trisha Brown, afirmaron que la danza puede, incluso, formular o ilustrar teorías coreográficas como la noción de quietud, tiempo, espacio, gravedad o el puro placer de bailar. La filosofía detrás del quehacer dancístico puede igualmente generar una obra: ¿es un acto de construcción artesanal o un proceso de decisión y reflexión? ¿Puede el tiempo escénico ser el mismo que el tiempo de la realidad? ¿Así como se relaja el tiempo, también se relaja el cuerpo?

Sea una estructura matemática o improvisación pura o la unión de secuencias arbitrarias o fragmentos o juxtaponiciones, la forma, por igual, es tan versátil como la vida cotidiana. En los años setenta se vale demostrar al espectador el cansancio, como los errores, los peligros de la técnica y cómo se fija un movimiento. Se desmitifica la danza al grado de que desaparece la magia, incluso la técnica. Presentada en un contexto escénico adquiere, según sus protagonistas, una proyección “extracotidiana” por el simple hecho de ocupar otro espacio distinto al de la realidad.

3 N.E. Referência ao livro *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (Wesleyan University Press, 1987).

Finalmente, Sally Banes nos conduce hasta el final de una trayectoria orgánica/ histórica: el neoexpresionismo de Meredith Monk y Kenneth King inicia otra vertiente coreográfica. Regresa la narrativa a la danza, el virtuosismo imaginativo, mental y físico en los mismos que antes proponían lo opuesto: Martha Rainer, David Gordon, Lucinda Childs, Douglas Dunn. Según un amigo muy querido, Humberto Eco ya lo había anticipado, diciendo: “debemos regresar a la anécdota, por necesidad biológica”.

“CUANDO TU CUERPO SE PRENDE EN LLAMAS, AHÍ HAY VERDAD”

A mediados de los años setenta también reaparece el neoexpresionismo en Europa. Requiere de intérpretes capaces de personificar y subjetivizar la danza. Pina Bausch propone su “suite de secuencias”, en las que retoma la herencia de sus maestros de la Folkwangschule de Essen y específicamente Kurt Jooss, a quien se le recuerda por su montaje excepcional de **La mesa verde**, ejemplo extraordinario de dramaturgia mental y dinámica.

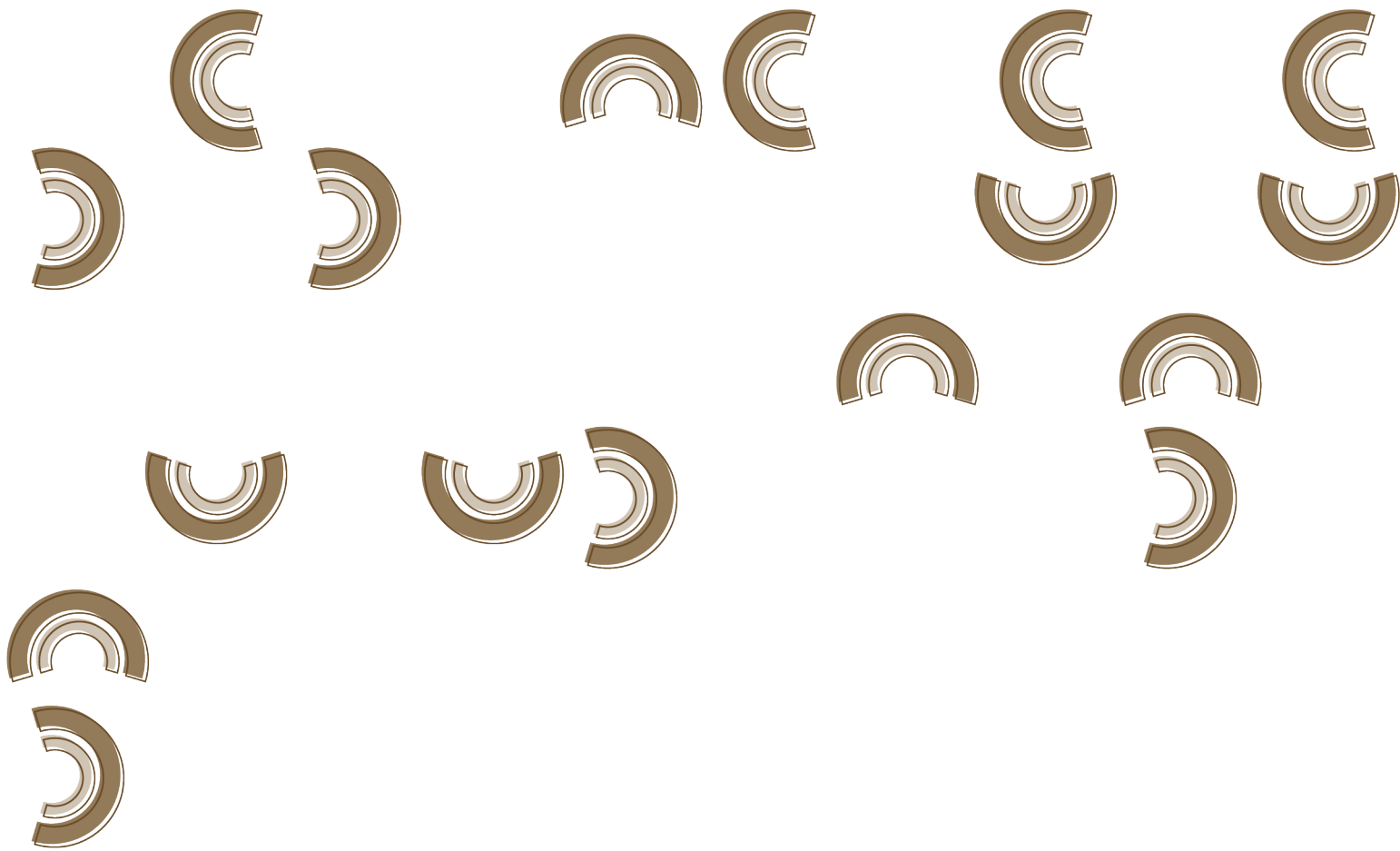
El método de Pina Bausch es peculiar. En esencia, organiza una especie de “desfile de modelos” de comportamiento cotidiano para narrar historias sueltas, pero como unidades en sí mismas. Finalmente, por el contexto en que se insertan, recuperan el lenguaje cotidiano y lo transforman en una dinámica dancística, con los ritmos, contrastes, tensiones, equilibrios, sorpresas y economía del lenguaje extracotidiano. Los bailarines son co-creadores de las obras. Buscan en su memoria personal y beben de su biografía para dar respuesta a las indicaciones de la coreógrafa. Los gestos no se homogeneizan, sino que subrayan la individualidad del bailarín/actor. Pina ha declarado en varias ocasiones que le interesan las personalidades y subjetividad de los bailarines. Exige presencia total cuando alguien “hace algo” y para ello es preciso que sepa “qué es” y “por qué” lo está haciendo.

Susanne Linke en Alemania, Carolyn Carlson, en París, Twyla Tharp y Martha Clark en Estados Unidos, andan tras lo mismo, aunque con resultados radicalmente distintos.

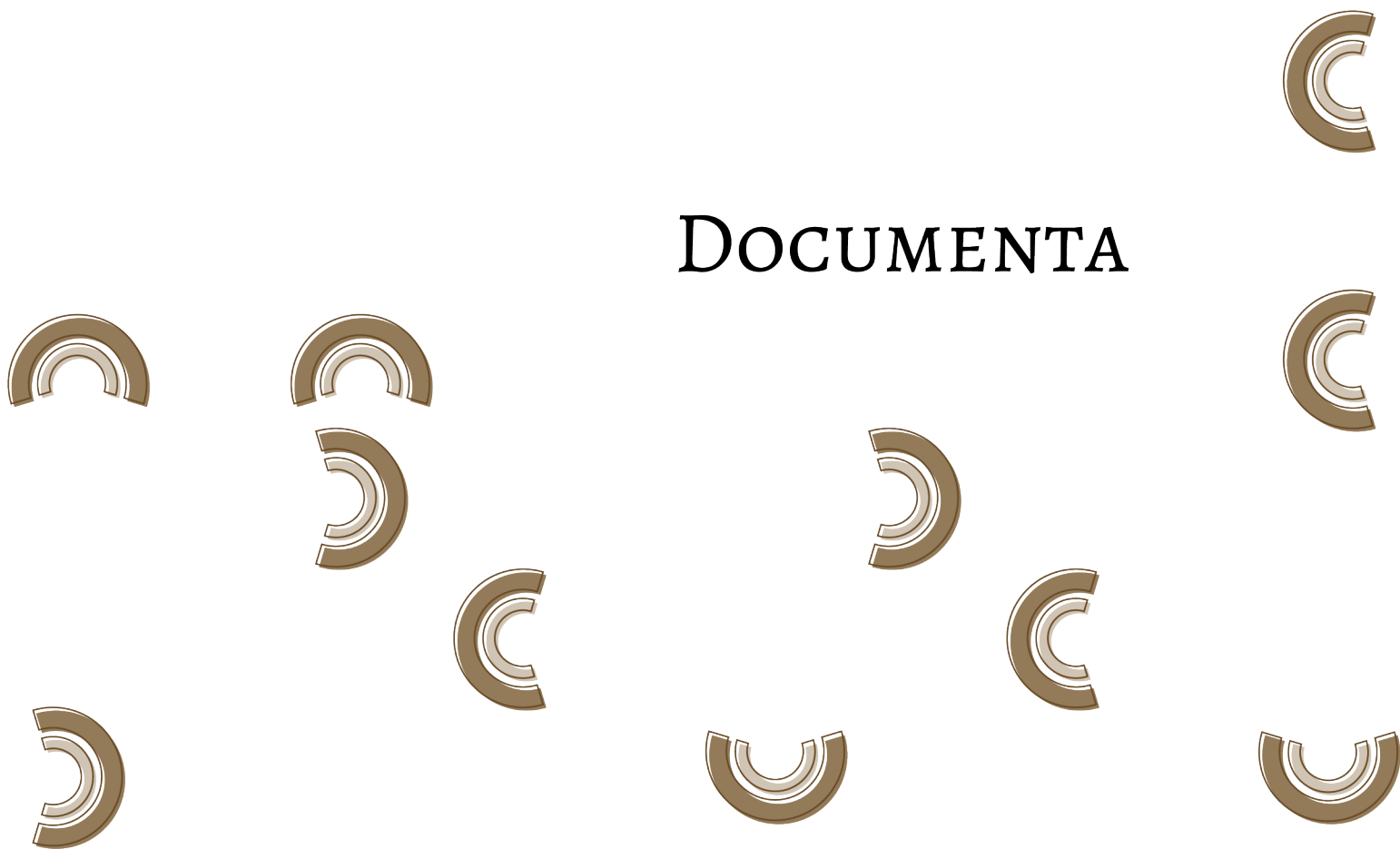
A lo largo de los años ochenta y noventa es notorio el giro de la coreografía mundial hacia la exacerbación de la energía vertiginosa, al límite de convertirse en acrobacia. En esta línea son pioneros Anne Teresa de Keersmaecker y Wim Vandekeybus de Bélgica, los ballets electrificantes de William Forsythe y Edouard Lock. El extremo de esta tendencia lo llegó a personificar Louise Lecavalier, figura principal de **La La La Human Steps**, compañía memorable del Canadá. Danza de riesgos antes inconcebibles, “cortesana” del peligro, pavorosamente virtuosa, esta tendencia se convirtió en el totalitarismo del cuerpo y su técnica.

Interesante resulta, por otro lado, el giro que ha tomado también el ballet clásico con Jiry Kylian y Mats Ek, para mencionar sólo a dos de los coreógrafos que más han revolucionado la percepción de este género en la actualidad. Incluso clásicos de libreto como **Giselle**, **Lago de los cisnes** y **Cascanueces** han sido replanteados, redefinidos, resemantizados. El lenguaje tradicional ha sido “abierto”, “dilatado” para permitirle la entrada a la expresión de los personajes de la vida contemporánea. Ha participado de la evolución estética vertiginosa del siglo XX y con ello ha podido asegurar su permanencia en muchos de los sectores de la vida cultural de Occidente. Al mismo tiempo, el repertorio tradicional sigue en cartelera en los principales teatros del mundo. Pero también sigue vigente la crítica que Noverre hiciera al bailarín mecanizado del siglo XVIII. En muchos casos seguimos reproduciendo los mismos vicios del pasado. La técnica y su poder de seducción fácilmente se instala en la mente del bailarín como recurso expresivo autosuficiente. Convencerlo de lo contrario ha sido lucha permanente a lo largo de tres siglos. Porque finalmente de lo que se trata en todo arte escénico es de encontrar ese punto de fusión entre la eficacia muscular y la humanidad de quien lo ejerce. La actriz británica Carran Waterfield lo ha dicho de manera inmejorable: “La verdad no se posee; sólo se puede ser verdadero. Y cuando tu cuerpo se prende en llamas, ahí hay verdad...” (WATERFIELD, núm. 4, 1999, p. 67)⁴.

4 N.E. Referência ao texto “Being a Girl and Running Home”, **Open Page**, núm. 4, marzo de 1999. Dinamarca, Odin Teatret Forlag.



DOCUMENTA





DOCUMENTA

MATERIAIS PARA **SAUL**: DIÁRIOS
DE DIREÇÃO E OUTROS TEXTOS

Marcus Mota

Universidade de Brasília. Laboratório de Dramaturgia.

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

Aqui se disponibilizam os textos que foram elaborados durante o processo criativo do drama musical **Saul** (2006).

Palavras-chave: Dramaturgia, Direção, Saul.

ABSTRACT

*Here the texts that were elaborated during the creative process of the musical drama **Saul** (2006) are made available.*

Keywords: Dramaturgy, Direction, Saul.

O contexto do primeiro drama musical para solistas, coro e orquestra elaborado e realizado dentro do LADI é aqui parcialmente exposto. Para o drama **Saul** converge diversas atividades que vinham sendo efetivadas durante os anos que se seguiram à conclusão de minha pesquisa doutoral:

- 1) estudos aprofundados em dramaturgia musical a partir da detida análise e tradução das tragédias de Ésquilo (1999-2002);
- 2) desenvolvimento de uma conceptualização em torno de questões e procedimentos de dramaturgia musical;
- 3) início da parceria com o multiartista Hugo Rodas, que sempre preconiza a musicalidade em seus trabalhos (2001)
- 4) início da parceria com o Departamento de Música/Ópera Estúdio na montagem de obras Dramático musicais.

Uma cronologia das produções do LADI em parceria com o MUS/ Ópera Estúdio nos insere nos fervilhantes e intensos momentos de aprendizagem em processos criativos que integravam diversas artes²:

Carmen , de G.Bizet	Teatro Sesc/ Taguatinga e Sala Martins Pena- Teatro Nacional	Dias 4 e 5 de Julho de 2005	Produção, Direção, cenário, figurinos, pesquisa e elaboração do programa, discussão da adaptação (cortes e transformação de papéis cantados para atores)
----------------------------	--	-----------------------------	--

1 Para o vídeo da apresentação de **Saul**, link: https://www.youtube.com/watch?v=_EyfQiU6pyo.

2 Tabela no artigo Teatro Musicado para todos: Experiências do Laboratório de Dramaturgia da UnB. Revista Participação 25(2014):82. link: <http://periodicos.unb.br/index.php/participacao/article/view/11534/8638>.

Cavalleria Rusticana , de P. Mascagni	Teatro CCBB-Brasília e Sala Martins Pena-Teatro Nacional	Dias 7, 22 e 23 de Fevereiro de 2006	Direção, Produção, Pesquisa, tradução das fontes do libreto (conto e texto teatral de Giovanni Verga), cenário, figurinos, elaboração do programa.
O Empresário , de W. Mozart.	Sala Martins Pena-Teatro Nacional	Dia 22 de abril de 2006	Direção, cenário, elaboração do programa, tradução do libreto original e nova versão do libreto.
O Telefone , de Gian Carlo Menotti	Sala Martins Pena, Teatro Nacional	Dia 10 de outubro de 2006	Direção, cenário.
Saul . Drama Musical.	Sala Martins Pena, Teatro Nacional	Dias 25, 26 e 27 de Julho de 2006	Direção, produção, cenários, figurinos, composição, libreto, elaboração do programa
Caliban . Tragicomédia Musical	Teatro do Complexo das Artes	Dias 4 e 5 de Julho de 2007.	Direção, produção, cenários, figurinos, composição, libreto, elaboração do programa

3 Eu disponibiliza textos criativos e sobre processos criativos em site ora desativado. Hoje meus textos estão em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>.

E foi justamente nos problemas enfrentados nesse último item que levaram o LADI a se autonomizar em relação ao campo de reencenação de óperas.

Até o processo criativo de **Saul** (2006), as atividades do LADI, quanto às óperas, podiam ser compreendidas como a transposição de métodos de ensaio e criação para a formação de cantores-intérpretes. Em texto de 9 agosto de 2006, logo após as apresentações de Saul, eu assim traduzia o que havíamos feito até aquele momento³:

“No início havia uma sala de aula. Então, a professora I. Bentley, do Departamento de Música da Universidade de Brasília, em 2004, procurando prover, para seus alunos de canto, um espaço de experiência performativa, solicitou a contribuição do professor Marcus Mota, do Departamento de Artes Cênicas. Assim, foi formado o núcleo das atividades interdepartamentais e interdisciplinares que hoje conhecemos por Ópera Estúdio. Tanto para alunos quanto para professores, abriu-se uma possibilida-

de curricular e extracurricular. As montagens semestrais integram saberes e habilidades diversas, com atividades de atuação, canto, encenação, maquiagem, figurino, pesquisa, iluminação.

Depois da apresentação de obras como Bodas de Fígaro e O empresário, de Mozart, Carmen, de Bizet, O telefone, Menotti e Cavalleria Rusticana, de P. Mascagni, alguns parâmetros do projeto ficaram bem claros.

1) *Fundamentação performativa.* Cantores muitas vezes são submetidos a um tipo de trabalho interpretativo que reproduz performances consideradas definitivas. Essa tendência reprodutiva é ainda mais alimentada com o consumo de DVDs. O jovem estudante, então, ao invés de apropriar-se do seu papel e elaborar a personagem prefere comodamente repetir certas afetações, um vocabulário de gestos grandiloquentes e desnecessários, que funcionam apenas como reforço das palavras cantadas. Essa visão da performance como um adendo, como um suplemento da ação em cena duplica-se no tipo de interação com a plateia. Fiel a sua moldura narcisística, cantores firmados na tradição reprodutiva têm dificuldade de foco, de estabelecer contato visual com o público. Cantam como se estivessem em um imenso teatro, no teatro de suas mentes. Essa falta de foco só reforça a abstração do intérprete. Quando se encara a performance apenas como um adereço, vínculos com a audiência e a corporeidade mesma do intérprete são reduzidos. Mas são reduzidas mentalmente. Na verdade temos ali em frente de nós alguém materialmente vivo. Não se pode negar a matéria. O que na verdade existe é a falta de preparo, a falta de trabalho com esses elementos. Por estarmos em uma universidade, com tempo maior para a preparação de um espetáculo que espetáculos profissionais, podemos fundamentar atos performativos, através da discussão e compreensão da obra que será encenada, exercícios e estímulos para o processo criativo para a cena, treinamento corporal, compreensão da dinâmica espacial, entre outros procedimentos.

2) *Pesquisa da obra e elaboração de um programa.* Em muitas ocasiões, é extremamente caricato e constrangedor você receber um programa de espetáculo recheado de fotos e informações sobre o intérprete e pouca ou nenhuma informação sobre a obra ou seu autor. Parece classificado de jornal. Tão pedindo empre-

go? Um dos diferenciais do Ópera Estúdio reside em programas com guia da ópera, texto ensaístico, bibliografia e informações técnicas. Para muitos, por falta de contato com algo mais civilizado, é um desperdício, pois não vai ler aquilo tudo antes ou durante a ópera. Mas esse material não é descartável. É um material de consulta. São estímulos intelectuais para posterior reelaboração. Você vai ver um espetáculo e a coisa não fica só na apresentação. A formação de plateia, de uma plateia que se diverte e também aprende é o que tal material enfatiza.

3) *Campo interartístico*. A produção e realização de uma obra dramático musical se apresentam como um campo de atividades e habilidades diversas que são integradas e problematizadas. A dimensão colaborativa converge para uma estética, que cada processo criativo seleciona e delimita. A direção orienta, provoca e coordena respostas dos agentes envolvidos. A delegação de atividades torna clara a amplitude da cena, o horizonte plural de uma obra dramático musical.

Do que se pode ver, em todos estes básicos parâmetros, há a clara disposição de, na formação de intérpretes versáteis, criativos e autônomos, enfrentar-se a monótona cantinela do narcisismo, do eu-sozinho, dos rompantes de divas e divos. Esta ideologia do centramento do espetáculo em torno de temperamentos difíceis e logo tão cedo, logo em período estudantil é uma ideologia antiperformativa, uma idealização e abstração das condições materiais da performance de obras multidimensionais. Esse lixo autoritário e passadista, centrado no sentimentalismo retórico e superficial de cadáveres românticos, é um obstáculo para a formação de jovens e versáteis intérpretes. Contra a especialização do cantor em si mesmo, em ator de seu ego, temos uma compreensão de atos performativos, por estímulos intelectuais e físicos. Saber que tudo não gira em torno de nós é um passo para superar a vertigem da autoidolatria, um passo longe da doentia ilusão de que o mundo se resume à ideia que eu tenho dele.”

Na verdade, nas remontagens do repertório operístico, além das dificuldades mesmas das obras, enfrentávamos o campo artístico local, suas práticas, suas concepções. O circuito de canto erudito se alimentava tanto das expectativas de uma elite econômica e cultural, quanto da presença das representações

diplomáticas na capital. Na Universidade, nosso projeto era democratizar o acesso a bens culturais e formar o público. A situação chegou a limite quando cantores da cidade foram “aconselhados” por seus orientadores a não mais participar das experiências da Universidade de Brasília. Isso depois do sucesso da montagem de **Carmen** (2005).

Então, tomei a decisão de, no lugar de produzir óperas que “agredissem” o gosto e as cordas vocais dos cantores e de seus ídolos, elaborar um teatro musicado sem muitas das exigências e protocolos do repertório utilizado. Foi aí que **Saul** foi gerado. Eu já havia composto canções para alguns musicais, como **As Partes todas de um Benefício** (2003), e **Um dia de Festa** (2003), mas não para algo tão complexo como um drama musical inteiro. E assim Saul marca um salto do LADI: já havíamos elaborado um *know-how* em encenar, produzir e revisitar obras dramático-musicais. Agora o passo foi de criar um espetáculo e sua dramaturgia.

Nessa empreitada, contei com a parceria do regente Guilherme Giroto, que também se iniciou como orquestrador em obras cênico-musicais com Saul. Agradeço e muito as longas horas de sua dedicação. Na seção Musicografias seu empenho pode ser acompanhado. A colaboração com um arranjador/orquestrador se compreende diante da enorme atividade musical que uma dramaturgia dessa natureza demanda: como na época eu era mais dramaturgo cancionista, as linhas melódicas elaboradas necessitavam de toda uma redistribuição para os instrumentos de orquestra. Essa situação se alterou apenas a partir de **Sete Contra Tebas** (2013) e especialmente quando comecei meus estudos formais de arranjo e orquestração pela Berklee School of Music, em 2014.

Para a compreensão dramaturgia da peça, retomo material do guia do espetáculo:

“O polemista conservador G. Steiner, em uma resenha do Guia literário da Bíblia, protestou, em 1988, contra a separação entre experiência teológica religiosa dos textos bíblicos e sua leitura teórico-literária. Este protesto se dirige a uma nova erudição, que a partir de nomes como R. Alter, F. Kermode e N. Frye havia se voltado para as escrituras sagradas com conceitos e procedimentos analíticos, embasados em uma longa tradição de estudos de obras da literatura ocidental.

De acordo com Steiner, o slogan ‘bíblia como literatura’ reduz a dimensão transcendental, o ‘além mais’ para o qual o texto aponta. Ao se desvincular o estudo da bíblia desse amplo horizonte, o criticismo teórico-literário se trivializa, não capacitando o leitor a participar do *mysterium tremendum* da divindade.

Por outro lado, essa mesma abordagem renovadora tem possibilitado um esclarecimento mais pontual do texto que muitos esquemas de interpretação prévios não têm efetivado. Ao interrogar porções narrativas do texto bíblico a partir de análises narrativas, o criticismo teórico-literário tem esclarecido o contexto artístico específico dessas partes do texto. Ao investigar detalhadamente a trama imagética de porções poéticas do texto bíblico a partir de procedimentos de análise poética, tal criticismo também contribuiu para uma aproximação mais eficaz da expressão do texto analisado.

Contrariamente do que pensa Steiner, a diferença que esta nova geração possui está na limitação de seu projeto interpretativo. Não se objetiva mais substituir, como se tentou no século XIX, uma leitura apologética por uma leitura hiperracionalista. Ao contrário, um leitor instruído, com uma leitura atenta (*close reading*), vai poder usufruir melhor do texto bíblico. Os dados da compreensão da narrativa e da trama das imagens favorecem e facilitam o encontro da letra com o espírito.

É para a experiência da leitura que tal criticismo se direciona. Ao invés de se atualizar esquemas interpretativos fixos, a leitura pauta-se pela ampliação das referências do texto, pela ampliação da adesão do leitor à obra.

Isso sem dúvida é fundamental diante da específica expressão do texto bíblico. Diferentemente de Homero, a construção das personagens bíblicas se faz através de procedimentos de controle de referências, de menor exteriorização, fazendo com que sempre algo continue inexpresso, o que determina um constante movimento de reinterpretação.

Essa indeterminação da apreensão do sentido, do sentido total, nas palavras de R. Alter, nos situa diante de figuras reticentes, cheias de nuances, camadas. O minimalismo da representação torna mais compreensível o conceito de humanidade implícito no monoteísmo: cada pessoa é única, criada por Deus, mas sujeita às suas escolhas. A seletividade das personagens determina suas ações e sua leitura. Por mais estranho que pareça, o impacto de figuras como Moisés e David no imaginário de várias pessoas é produzido a partir de pouco detalhamento.

Tais fatos textuais que clarificam a ficção do texto bíblico devolvem para o leitor um papel ativo. E para louvar e conhecer, o sujeito tem de agir.

A DRAMATURGIA DE SAUL

Após pesquisa bibliográfica, o roteiro da peça começou a ser escrito e uma primeira versão foi completada em outubro de 2005.

Entre os procedimentos dramaturgicos adotados, temos:

1) *Uso do verso*. As partes em verso da peça abrem um espaço de contracenação mais eficaz para a agilidade que se quer atingir. Apesar de não serem cantados (pelo menos os de Saul), estes versos são todos metrificados em 11 sílabas, um tipo de versos que procura quebrar com a redondeza classicista dos decassílabos. O verso de 11 sílabas então é como se fosse quase redondo, mas passou da medida. Daí uma certa agressividade e rusticidade de sua realização. Ao mesmo tempo soa como se fosse um falso decassílabo, um decassílabo que não deu certo, um decassílabo mascarado. Perdendo algumas marcas rítmicas fortes do decassílabo, neutraliza-se como verso perfeito, parecendo quase um não verso, entre verso e prosa. Isso é útil para o ator, pois, ao mesmo tempo que ele possui um texto marcado, não precisa recair na cantilena tradicional de como versos são declamados muitas vezes. A declamação seria a morte de tudo que está escrito aqui. Pois os versos estão diretamente relacionados a situações concretas de ação. Ainda mais que os versos todos possuem rimas soantes (coincidência sonora só das vogais) dentro de um esquema AAB, AAC, AAD...

A questão métrica é retomada pela estrofação. Assim como na métrica procuramos um verso que mesmo com marcas neutralize sua aparência de verso, também na estrofação temos uma alternância entre pares de versos rimados (AA) seguidos por um verso que cujo final ‘sonoro’ está livre desse emparelhamento. Isso porque a rima soante contribui para essa atmosfera de fluência do verso. Assim, em um primeiro momento, a percepção não distingue as marcas, a organização. Mas é a própria organização sonora e rítmica que produz essa sensação de fluência. A flexibilidade do meio e seu controle é o que se objetiva.

Em razão disso, produz-se um espaço discursivo que tanto se vale de uma grandiloquência do verso quanto de sua pusilanimidade. O sublime e o grotesco se reúnem. Ao invés de uma tragédia com unidade de tom, de postura, temos a flexibilidade das situações e reações.

Com o verso e esquema sonoro fixo, o vocabulário vai se estreitando e cada uso da palavra se torna mais específico e exato.

Primeiro, dentro do vocabulário, temos uma restrição das palavras com tais finais. Depois, com o uso dessas palavras, temos uma posterior restrição. Para quem fala e para quem escreve fica que cada palavra está no seu exato lugar. Cada palavra é insubstituível. Ao invés da fôrma rítmico-sonora este tipo de construção produz uma estruturação do vocabulário.

Assim, como cada palavra é proferida no momento seu, há senso de tempo, de oportunidade em cada ação. Cada ato é único, claro, certo. No processo criativo, a procura da especificação das ações encontra neste recurso ao verso um estímulo.

2) *Alternância e independência das partes faladas e cantadas.* Saul organiza-se na justaposição, na sequência das partes com diversa definição articulatória e espetacular. A relação entre as partes não é de subordinação: o canto não ilustra a ação, nem a fala prepara o canto. Antes, as canções se descolam da continuidade e ganham sua própria realidade. Com as conexões não rígidas, os intervalos projetam a participação do público em ligar os eventos isolados. Os salmos de David têm uma orientação mais lírica que se choca com os debates entre Saul e as outras personagens. E Saul não canta. Ao se colocar o protagonista de um drama musical em uma atuação não musical, ocasiona que a compreensão do espetáculo se dê através dele mesmo, através das referências que são performadas.

3) *Cenas independentes e tripartites.* As cenas independentes de Saul se organizam em um movimento tripartite: abertura, desenvolvimento, conclusão. Esta divisão em partes, contudo, não é esquemática como as partes de uma redação escolar. Não correspondem à proposição e ampliação de uma ideia. O movimento tripartite interpreta o ritmo de representação do espetáculo. Como Saul se configura em alternância de cenas faladas e cantadas, em uma variação de estímulos e modos de performance, quando das cenas faladas temos marcas dessa alternância em formas de contato bem delineadas. A abertura do movimento tripartite apresenta uma mudança do foco da cena. As partes cantadas são investidas, mesmo as solo, de uma amplitude de sua massa sonora. As partes cantadas são articuladas pela orquestra e pelo coro. Nas partes faladas altera-se este parâmetro, com o sequenciamento das vozes em diálogo seja em contracenação, seja com a multidão em cena/platéia.

Em função disso temos a divisão em três movimentos da ação nas partes cantadas. À tendência sintética das partes cantadas, contrapõe-se a tendência analítica das partes faladas.

4) *Contracenação assimétrica*. Em um espetáculo cuja dramaturgia é definida por cenas independentes, a contracenação, os encontros e desencontros entre as figuras é fundamental. A tensão entre inteireza e incompletude, que dá o ritmo de representação do espetáculo, é apropriada, interpretada e materializada nas contracenações. As figuras vêm à cena e projetam uma imagem de si e dos eventos sem, contudo, se reduzir ao que mostram. Há sempre um algo mais. Cada encontro é uma ocasião para se apresentar a não concordância, o excesso.

5) *Padrões*. A continuidade do espetáculo é trabalhada pela exposição de padrões de contracenação e atos das personagens. A estrutura em arco da peça – queda de Saul, ascensão de David – coloca em complementaridade e mútua implicação figuras aparentemente opostas. O epílogo retoma a abertura. A abertura do primeiro ato, a abertura do segundo. As entradas abruptas de Samuel e de Jônatas são paralelas. Sonoramente o tema de distorção mental de Saul é performado em situações diversas, ampliando sua presença.

6) *Bipolaridade de Saul*. Recente bibliografia (BEN-NOUN 2003, entre outros) examinou o comportamento de Saul, identificando sintomas de transtornos psicossomáticos. Na construção da exorbitância da figura de Saul esses dados foram levados em consideração, demonstrando a atualidade da discussão que ultrapassa estereótipos de leitura e se engaja em problematizar as referências.

7) *Canções compartilhadas*. Os salmos de David são reelaboração de material presente no livro dos Salmos. Na maioria das ocasiões em que canta, David partilha sua performance com um coro fora de cena. Essa mistura de recital e ópera procura romper com o ilusionismo da cena realista que subage em grande parte do repertório operístico. Em nenhum momento procuramos esconder que há uma orquestra, que há alguém cantando em cena. David não canta com um coro no palco. Este descolamento da ideia de grupo, de um grupo identificável em cena, redistribui os papéis do coro, da plateia e do elenco de apoio. O canto de David ou dos outros personagens cantores

nunca é exclusivamente solo. A voz cantada expande-se em uma cena coral. Esse entorno sonoro da orquestra e do coro abraça e integra a cena e a plateia. O visível coro produz nexos, vínculos que não estão diretamente ligados ao contexto de cena. Desse modo há música em toda parte, menos para Saul.

8) *Audiovisualidade e espetáculo*. Logo o mundo não visível supera o mundo visível. A presença desse universo além dos olhos obriga os atores e o público a concretizarem algo que existe em sua específica duração e referência. Como os sons não duplicam as imagens, a continuidade do espetáculo se faz na mais estreita relação entre essa virtualidade e os eventos em cena.

A música não fica colada a uma literalidade, como que frisando o tempo inteiro os eventos ou reduzida ao personagem que a performou. A música mesmo é um evento que contextualiza algo que não é dito, que mostra o contexto das situações, como a (in) compreensiva voz de Deus se esgueirando entre os homens.

Tal dimensão da música em tudo reforça a terrível situação de Saul, que se vale de versos, algumas vezes se torna quase um profeta ou um sábio, mas nunca leva nada ao seu termo. Então ele, enfim, termina sem alcançar, sem atingir algo além.

Para Saul, esta presença hegemônica do som é um problema. Ele não canta. Quando canta, arremeda David. Este isolamento sonoro de Saul, em mundo onde tudo é som, canto, tudo vira música, situa o personagem, sua figura. Ele debate-se contra aquilo que não vê, mas está presente. Deus mesmo é um canto que Saul não entende. As belas canções se chocam com a miserável situação do rei. O sublime universo cantado debate-se com a agonia palavrosa e torturante do mundo de Saul. O melhor não está, não devém, não para Saul. Ele resiste ao poder do canto, à música. Saul é um homem que resiste ao que a música pode trazer. Ele luta contra a música, ele brada contra o som que envolve tudo e a tudo enleva.

Com a presença das canções e com a tensão entre visível e audível, a construção do personagem Saul e das figuras associadas à sua história ganha maior concretude. A audiovisualidade deste espetáculo consiste justamente em explorar a disparidade entre Saul e a música. Estamos diante não de um espetáculo em que se canta estamos diante de um espetáculo dramático-musical no qual a figura título quer esvaziar o mundo de seus cantores.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

- AUERBACH, E. **Mimesis**. Perspectiva, 1987.
- AUERBACH, E. **"Saul's Pride (Purg.XII.40-42)"** in MLN 64(1949):267:269.
- ALTER, R. **The Art of Biblical Narrative**. Basic Books, 1981.
- ALTER, R. **The David Story**. WW. Norton & Co, 1999.
- ALTER, R. e KERMODE, F. **Guia Literário da Bíblia**. Unesp, 1997.
- BARRERA, J.T. **A Bíblia Judaica e a Bíblia Cristã**. Petrópolis, Vozes, 1996.
- BEN-NOUN, L. **What was the Mental Disease that Afflicted King Saul?** In Clinical Case Studies, 2, (2003):270-282.
- BROOKS, S. S. **Saul And the Monarchy: A New Look** (Society for Old Testament Study Monographs) Ashgate Publishing, 2005.
- CORDING, R. **"The 'Something More' in the Bible: A Response to Robert Alter, David Gay and Michael Dolzani"** In Semeia 89(2002):155-169.
- COUFFIGNAL, R. **Saül, héros tragique de la Bible: études littéraires du récit de son règne** Editions du Petit Véhicule, 2000.
- EDELMAN, D. V. **King Saul in the Historiography of Judah** (JsoT Supplement Series No 121) Sheffield Academic Press, 1991
- FINKELSTEIN, I e Silberman, N. **A bíblia não tinha razão**. São Paulo, A girafa, 2004.
- FOKKELMAN, J.P. **Narrative Art and Poetry in the Books of Samuel** 2 vols. Assen: Van Gorcum, 1981-1986.
- FRAZER, J.G. **El Folklore en el Antiguo Testamento**. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- GABEL, J. **"The New Biblical Criticism and "The Literary Guide to the Bible"** In Modern Language Studies, 20, (1990), 24-37.
- GREEN, B. **How Are the Mighty Fallen?** A Dialogical Study of King Saul in 1 Samuel (Journal for the Study of the Old Testament. Supplement Series, 365, Sheffield Academic Press. 2003.
- GREEN, B. **"Enacting Imaginatively the Unthinkable: 1 Samuel 25 and the Story of Saul"** in Biblical Interpretation 11(2003):1-23.
- GUNN, D. M. **The Fate of King Saul: An interpretation of a Biblical story** (Journal for the study of the Old Testament supplement series) JSOT, 1989.
- GUTH, W. **The Unity of the Older Saul-David Narratives** IN Journal of Biblical Literature, 25(1906), 111-134.
- HORN, S. **"An Exegetical Analysis of 1 Samuel 16:1-7"** in www.brooksidebaptist.org/articles
- HUMPHREYS, W. Lee. **"The Rise and Fall of King Saul: A Study of an Ancient Narrative Stratum in 1 Samuel."** JSOT 18 (1980):74-90. Concluído em JSOT 22 (1982): 95-117.

- HUMPHREYS, W. Lee. **"The Tragedy of King Saul: A Study of the Structure of 1 Samuel 9-31."** In JSOT 6 (1978): 18-27.
- FRYE, N. **O Código dos Códigos.** Boitempo Editorial 2004.
- KLEIN, J. **David versus Saul.** Ein Beitrag zum Erzählsystem der Samuelbücher. Kohlhammer, 2003.
- LEVIN, S. **"Was King Saul mad?"** Nurs RSA 4(1989):48.
- LINDER, R. **"Suicide in the Bible from the current psychodynamic viewpoint.** "There Saul took a sword and fell upon it" Fortschr Neurol Psychiatr. Apr;66(1998):151-9
- LITTMANN, S.K. **"King Saul: Persecutor or Persecuted?"** In Can. J. Psychiatry. 1981 26(1981):464-7.
- LONG, V. P. **The Reign and Rejection of King Saul: A Case for Literary and Theological Coherence.** Society of Biblical Literature, 1989.
- MILES, J. **Deus. Uma biografia.** Companhia das Letras 1997.
- MITCHELL, C. **"Alienated King Saul"** duke.usask.ca/~ckm365/saul.pdf.
- NICHOLSON, S. **Three Faces of Saul: An Intertextual Approach to Biblical Tragedy** (Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series, 339) Sheffield Academic Press, 2002.
- OTTAWAY, H. **"Nielsen's Saul and David"** in The Musical Times 118(1977): 121-124.
- PIKE, M. **"Belief as an Obstacle to Reading: the case of the Bible?"** In Journal of Beliefs and Values 24(2003) 155 – 163.
- PFEIFFER, R. H. **Hebrew Iliad: The History of the Rise of Israel Under Saul and David.** Harper, 1957.
- PRESTON, T. R. **"The Heroism of Saul: Patterns of Meaning in the Narrative of the early Kingship."** In JSOT 24 (1982): 27-46.
- STEINER, G. Resenha de ALTER, R. e KERMODE, F. 1997 in The New Yorker January 11, 1988.
- STURDY, J. **"The Original Meaning of "Is Saul Also among the Prophets?"** (1 Samuel X 11, 12; XIX 24) In Vetus Testamentum 20(1970), 206-213.

Neste artigo, disponibilizo, em ordem, os seguintes textos:

- a) notas de ensaios, reflexões que acompanham e subsidiam o processo criativo
- b) notas para a dramaturgia, em que esboços de ideias para o roteiro da peça são indicados
- c) artigo "Compondo, realizando e produzindo obras dramáticomusicais no Brasil: projeto Ópera Estúdio ou Deus é brasileiro: as complexas relações entre laicidade e religiosidade a partir da montagem de uma ópera com figuras bíblicas" apresentado no Ninth International Congress of the

Brazilian Studies Association (BRASA), 2008, New Orleans, dando conta de eventos da montagem e recepção de Saul⁴.

A) SAUL. NOTAS A PARTIR DE E PARA OS ENSAIOS

DIÁRIO DE PRODUÇÃO – SAUL (1)⁵

10/04/2006

A figura do rei bíblico Saul é um quase-enigma. Sua história está inserida narrativa do livro de Samuel como um enxerto, como um começo abortado da realeza de Israel. Ele precede Davi, funcionando como um contra-exemplo, como modelo de governante que não deve ser adotado nem sem seguido. Seus sucessos militares foram sufocados por uma série de atos injuriosos à religião. Este difícil encaixe entre religião e política constitui um dos cerne da história de Saul.

Israel era dirigido por líderes religiosos que acumulavam tarefas de organizar socialmente o povo, estabelecendo leis, resolvendo conflitos, julgando, aconselhando e comando a defesa. Tal concentração de tarefas dava ao líder um status divino mesmo.

A última figura dessa série que começa como Moisés é Samuel. Intensamente cuidadoso com as coisas sagradas, Samuel vê-se questionado pelo povo que pede uma monarquia, instituição comum aos povos vizinhos. O desejo de ser como os outros, de pertencer ao mundo, é um dos paradoxos deste povo escolhido, que oscila entre as promessas e o cotidiano miserável e perigoso.

Contra sua vontade, Samuel escolhe um homem – Saul. A escolha de Samuel, seguida de um forte discurso antimonarquista, é associada a uma escolha de Deus. Na escritura bíblica, estes extraordinários homens que foram os líderes político-religiosos de Israel são apresentados como a voz de Deus na terra. Por eles Deus se revela, e só conhecemos Deus pela interpretação que estes homens dão dos acontecimentos no mundo.

Saul é apresentado como um sujeito extraordinário também. Mas de outra maneira... Segundo o relato bíblico, Saul era alto e belo. Ninguém chegava aos seus ombros⁶. Para aquilo que o povo queria, este era o homem forte. Os inimigos de Israel eram conhecidos em parte por sua força e altura. A arma secreta deles era um gigante – Golias. Então temos um estatuto ambivalente para Saul: ele não é como os de seu povo, e tem atributos do inimigo. Deslocado, ao mesmo tempo que posto no mais alto cargo, Saul entra de maneira ambígua no começo da primeira série dinástica de Israel. Como imagem negativa de Davi, Saul acumula limitações, dificuldades, equívocos que o posicionam uma aberração. Seu excesso, seu ‘mais ser’ é algo a ser repudiado, dentro da sequência que tem a casa real de Davi como esplendorosa e sublime realização dos desígnios divinos.

⁴ O programa distribuído para a audiência está disponível em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota/Musical-Guides>.

⁵ Para o texto bíblico, sigo a Nova Tradução na Linguagem de Hoje, Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

⁶ Conf. 1Sam 9:1-2. “Havia um homem chamado Quis, que era da tribo de Benjamim... Ele tinha um filho jovem e bonito, chamado Saul. Não havia ninguém mais bonito do que ele entre todos os israelitas. Além disso, era mais alto do que todos. Quando estava no meio do povo, ele aparecia dos ombros para cima.”

O relato bíblico sobre Saul é lacunar, como que neste registro rasteiro o texto buscasse livrar-se da presença desta incômoda figura. Não se pode afirmar com quantos anos ele tinha quando começou a governar; nada sobre seu nascimento, infância, juventude; nem a duração de seu reinado, que Paulo em Atos dos Apóstolos 13:21 e o historiador Flávio Josefo (**Antiguidades** 6.14,9) estimam em 40 anos. Ou seja, Saul, diferentemente dos outros reis que lhe sucederam não possui crônica de seu governo⁷. O primeiro rei tem tratamento de um passado a ser esquecido.

Quanto a seus atos, apresentados de forma dispersa e anedótica, há claro destaque para ações que sugerem seu não comprometimento com os conselhos de Samuel e com a religião. Saul é mais um líder militar, consoante com a separação de poderes que a monarquia aparentemente propõe. Mas Saul transgrediu fronteiras, acreditando que seus sucessos militares o credenciam para assim agir.

A recepção de sua história dentro da história de Israel é negativa: segundo I Cr 10: 13, “Saul morreu assim porque foi infiel a Deus, o senhor. Ele desobedeceu os mandamentos de Deus e consultou os espíritos dos mortos. Por isso Deus o matou e entregou o reino a Davi, filho de Jessé.”

No cristianismo esta recepção permanece. O apóstolo Paulo, recontando a história de Israel, valendo-se dos patriarcas como prefiguradores de Jesus, afirma que “quando o povo pediu um rei, ele lhes deu Saul, filho de Quis, da tribo de Benjamim, para ser rei deles durante quarenta anos. Depois que tirou Saul, Deus pôs Davi como rei e disse isto a respeito dele. Encontrei em Davi, filho de Jessé, o tipo de pessoa que eu quero e que vai fazer tudo o que eu desejo” (Atos 13:21)

Por outro lado, como falta, vazio e incompletude, este mesmo Saul se oferece como impulso figurativo. Algumas importantes perguntas atravessam o tumultuado percurso desta personagem. O nome Saul traduz-se por ‘implorado’. Quando Saul aparece na narrativa bíblica, ele chega como resposta a uma oração.

Os líderes de Israel, vendo que Samuel está velho e que seus filhos não seguem o bom exemplo do pai, ecoam um desejo do povo: “nos arranje um rei para nos governar, como acontece em outros países⁸.” Samuel ora a Deus, contra sua vontade. Deus responde “Atenda o pedido do povo. Não é só você que eles rejeitaram; eles rejeitaram a mim como Rei. ... Estão fazendo com você o que sempre fizeram comigo⁹.” O desvio da linhagem de Samuel em exploração comercial da fé (os filhos de Samuel “só estavam interessados em ganhar dinheiro, aceitavam dinheiro por fora e não decidiam os casos com jus-

⁷ Conf. Verbetes ‘Saul’ **Dicionário Enciclopédico da Bíblia**, Vozes, 1992.

⁸ 1 Sam 8:5.

⁹ 1 Sam 8:7,8. Daqui em diante, estou seguindo texto de Samuel.

tiça”). A tradicional assimetria e povo e líder, esta crise estava instaurada quando Saul entra em cena.

Após sua unção, Saul reveste de uma visão renovada da realidade: Deus mudou o coração de Saul no momento em que ele se despediu de Samuel. (...) O Espírito de Deus tomou conta de Saul” e Saul passou a agir como um profeta. Tal situação produziu contrários efeitos, reafirmando a assimetria. Algumas pessoas que conheciam Saul perguntavam-se, questionando a novidade: “Será que Saul também virou profeta?”

Após este período entre os religiosos, Samuel reúne todo o povo para uma reunião e apresenta Saul como Rei. “Aqui está o homem que o Senhor Deus escolheu! Não há ninguém igual a ele entre nós” O Povo aclama seu soberano.

Para Saul, então, desde que é chamado, ungido e celebrado, há uma cadeia ascensional que dignifica a sua existência. De um homem por si só já distinguível, ele amplia-se com uma natureza sobre-humana: impera sobre os seus e tem Deus a seu favor.

Mas a mesma crise, a mesma impossibilidade de unanimidade, a insatisfação, a divisão interna, que tanto assola os israelitas, surge agora no seio do povo: “alguns homens corajosos, que no seu coração sentiram a orientação de Deus, foram com Saul. Mas algumas pessoas de mau caráter disseram: como é que este homem vai poder nos salvar? E desprezaram Saul e não lhe deram presentes.”

Entretanto assim como o povo altera sua disposição quanto aos governantes, de modo perturbador também Samuel e Deus assim o fazem.

Para confirmar-se como rei e ungido por Deus, Saul empreende campanhas militares. Nessas batalhas, ele reverte em parte a situação de inferioridade militar pela qual passava Israel. Em uma manhã, organiza um ataque e lá pelo meio-dia já havia massacrado os inimigos amonitas. “Então o povo de Israel disse a Samuel: — Onde estão as pessoas que disseram que Saul Não seria o nosso Rei... Saul respondeu O senhor Deus deu a vitória ao povo de Israel.” O ungido, aclamado Saul, agora é entronizado como rei de Israel, ao confirmar seus predicados em guerra.

As coisas começam a mandar quando Saul ajunta o povo em Gilgal, um lugar de culto e administração exercidos por Samuel, e faz ele mesmo sacrifícios propiciatórios para a guerra, atos que o sacerdote Samuel deveria fazer. É neste momento que começa o drama musical Saul. Aqui começa o fim da carreira ascensional de Saul. Preparando-se para atacar seus mais ferozes inimigos, os filisteus, Saul defronta-se com Samuel e Deus. O encontro e desencontro entre lógicas diversas produz uma irreconciliável separação. Samuel, sentindo-se usurpado de suas prerrogativas de sacerdote, sentencia: “O que

“você fez foi uma loucura! Você não obedeceu à ordem do Senhor, nosso Deus. Se tivesse obedecido, ele teria deixado que você e os seus descendentes governassem o povo de Israel para sempre. Mas agora você não continuará a governar. Você desobedeceu ao Senhor, e por isso ele vai encontrar um homem do tipo que ele quer e o fará chefe deste povo.” À usurpação Samuel responde com um *impeachment* e mais, com defenestração da casa real. De um lado é um golpe no governo; de outro, uma punição das mais severas. De qualquer modo, é estabelecido um ponto limite ao extremo que Saul chegou. Ao homem de excessos, um outro excesso. Saul defronta-se com uma realidade que não compreende. Por que agiu mal? O que fez para receber tão dura pena? Atingido não está somente ele, mas sua família, sua herança na terra. Saul será apagado, eliminado. Do mais alto cargo, para o pó do esquecimento.

Procurando entender e se explicar, Saul diz que agiu por premência da guerra: os filisteus poderiam atacar a qualquer momento, e os homens convocados para compor o exército não suportavam mais o medo ao inimigo e a longa espera de uma semana pela chegada de Samuel. Temendo ser abandonado pelos seus homens, temendo a deserção, Saul agiu e por isso foi deserdado, ele e sua casa. Saul seguiu as instruções de Samuel, esperou pela chegada deste, “mas Samuel não foi até ali.” Os numerosos filisteus tinham dez vezes mais homens e armas de guerra. “Os israelitas perceberam que estavam sem saída e numa situação muito difícil. Alguns se esconderam em cavernas e em buracos, e outros, entre rochas, em covas em poços.” Saul manteve-se ali em pé, aguardando e encorajando a tropa. A tardança de Samuel provoca baixas. É como se Samuel sabotasse seu próprio exército.

Quando tudo estava terminado foi que Samuel chegou. É Samuel quem está atrasado. É Saul quem toma a frente quando se exige alguém que controle os ânimos e direcione o povo. Saul, por causa do perigo iminente, age como líder militar e religioso. Mas, antes de tudo, por causa da guerra.

Após as palavras de Samuel, Saul foi para a luta e venceu os filisteus. E, de acordo com o relato bíblico, “o senhor Deus deu naquele dia a vitória ao povo de Israel.” O antes escolhido e agora rejeitado Saul continuou vencendo os inimigos.

Até, em uma segunda vez, novamente não segue as ordenanças de Samuel: deixa de matar todos os amalequitas e de destruir seu gado. Então o senhor Deus anuncia para Samuel a definitiva rejeição do reino de Saul: “Eu estou arrependido de ter feito Saul rei, pois ele me abandonou e desobedeceu às minhas ordens.”

Estas palavras são terríveis, ainda mais vindas da boca de Deus. Deus errou em escolher Saul? Deus mudou de ideia? Saul era um experimento que não deu certo? Em parte elas ecoam a frustração de Samuel diante dos atos de

Saul. Saul não age segundo os estritos ditames que Samuel lhe coloca. Saul cumpre sua missão, mas do seu jeito, de acordo com as circunstâncias. Afinal, é ele quem está no front, é ele quem sabe o que está acontecendo e o que é preciso ser feito. Não se retirou da vida pública como Samuel, uma retirada incompleta. Samuel não aceita a nova liderança de Saul. Deixou o posto, mas ainda quer comandar. Foi preterido pelo povo, agora trabalha de certo modo para tornar as coisas difíceis para Saul. Depois de tantos anos comandando, sentiu-se preterido com as solicitações do povo por um novo tipo de liderança. Samuel, como porta-voz de Deus, nos traduz um Deus imóvel em seu centro de poder, alheio e avesso às mudanças. Abandonado pelo povo que dele se cansou, Samuel apresenta um Deus abandonado por Saul. E como uma coisa chama outra, Samuel oferece um Deus retributivo, que paga recusa com recusa.

Esse Deus cansado da humanidade, já que não pode destruir todo mundo, elimina Saul e sua linhagem. No passado, quando Deus se arrependeu de ter criado a raça humana, ele mandou o dilúvio¹⁰. Agora um homem só vai perder sua casa, sua terra, sua vida. Ao invés de esvaziar o mundo, Deus vai eliminar um grande homem.

Esse é Deus que Samuel traz em seu coração, estes são os sonhos de Samuel: o povo não queria um rei? Eu lhes dei um rei. O povo não mais me queria. E o que esse novo rei fez? Não me seguiu, como o povo. Antes fez suas próprias decisões. Pois eu agora vou mudar minha mente: Saul não mais. Chega. Retribuição. Samuel atinge o povo atingindo Saul.

Saul, vendo a gravidade da situação, pede perdão. Samuel não arrepende-se, não muda sua sentença. De mudança em mudança percebemos as diferenças. As alterações de Samuel são para ratificar sua hegemonia ameaçada. Modifica para perdurar. Fora do tempo, fora dos acontecimentos, ele quer ser como Deus. Seu zelo nas coisas sagradas e a certeza de muitas coisas da vida o tornam inflexível. Já Saul volta atrás, mostra suas limitações, solicita, suplica, depõe-se. Está como Samuel gostaria que Saul estivesse: aos seus pés. Saul argumenta que fez tudo o que fez por causa do povo, para manter sua liderança. Seus homens não mataram o melhor gado para que fosse sacrificado. Saul não foi até o fim, cumpriu parte das diretrizes “vá, ataque os amalequitas e destrua completamente o que eles têm. Não tenha dó nem piedade. Mate todos os homens, e mulheres, crianças e bebês, gado, e ovelhas, camelos e jumentos.” Saul vai e vence a guerra mas poupa o rei inimigo e seu melhor gado. Por não ter ido até o fim, o reino de Saul encontrou seu término. Por não ter sido o exterminador, o dilúvio sobre a terra, o agente da vingança de Deus, a linhagem de Saul deixará de existir. Em tom oracular, Samuel ilumina o que realmente está em jogo: “O Senhor o rejeitou como rei porque você rejeitou as ordens dele”.

Samuel profetiza a aniquilação do reino de Saul. Saul em vida é um rei deposto, um homem rejeitado. Simultaneamente é um guerreiro vencedor, admirado e temido e um escomburo, algo que deixou de ser. Em seus ouvidos ecoam essas duras palavras. E ele não sabe muito bem porquê. A intensidade da recusa é desproporcional. Para alguém que fizesse tudo errado ou as piores maquinações quem sabe haveria um ajuste entre a condenação e o sortilégio. Mas Saul é um condenado que se atormenta com sua pena. E por mais que ele pense, por mais que ele medite no que houve, não vai encontrar resposta alguma em Samuel e em Deus. Seus dias estão contados, e cada batalha é uma luta para sobreviver à maldição que Samuel lhe outorgou. De uma beleza extraordinária, para uma posição extraordinária e daí para uma extraordinária desgraça — como subsistir?

Como é difícil agradar a Deus! É o que pulsa no coração de Saul.

DIÁRIO DE DIREÇÃO – SAUL (2)

13/04/2006

Neste primeiro encontro, a leitura dramática orientou-se pela compreensão da dramaturgia. A primeira cena de Saul, a abertura do espetáculo coloca para recepção uma intensidade de informações, uma convergência de fatos que precisa ser claramente performada. Esta abertura tensa e intensa é um grande desafio para a interpretação.

Tal opção dramatúrgica procura valer-se positivamente da diferença de conhecimento que existe entre os atores e a plateia. Ao invés de uma contextualização progressiva, o espetáculo arremessa violentamente os espectadores para os eventos. Estamos em uma guerra, uma guerra sem fim entre os israelitas e os povos em volta. O calor da guerra, suas urgências e seus rituais se fazem presentes. A abertura procura performar um ambiente guerreiro através das bruscas alterações de ânimo, das entradas firmes e cenas de grupo. O uso do verso proporciona esta aproximação entre atitude e prontidão guerreiras e a palavra. As personagens falam como se empunhassem armas. O verso é uma estocada, um golpe, a espada.

Na leitura de hoje, temos breves esclarecimentos sobre o contexto da ação e em seguida dimensionamento do espaço de representação através das falas dessa primeira parte. A abertura é dividida em partes, caracterizando o aspecto modular do espetáculo — seções claras, com começo e fim, focos e tipo de contracenação bem definidos.

Assim temos:

Abertura

- 1) Parte orquestral que mostra auralmente a guerra e coloca alguns temas que mais tardes serão escutados.

- 2) Cena de grupo, cotidiano do acampamento. Os cativos são trazidos.
- 3) Entrada de Saul, festiva. Ele vem de uma vitória. Divisão interna do acampamento: grupos pro e contra Saul.
- 4) Saul puxa Abner para um foco isolado, primeiro plano, um aparte. Diálogo tenso e urgente.
- 5) Saul volta para a multidão e a anima para a próxima guerra.
- 6) Festa.
- 7) Entrada de Samuel, interrompendo a festa, tenso diálogo.

Na tentativa de aproximar atos e palavras, orientações sobre o verso são fundamentais. Trata de um verso anômalo, de 11 sílabas, que não tem o ritmo marcado como os decassílabos, que Camões dignificou em **Os Lusíadas** e que depois os parnasianos tornaram tão suaves. O verso de 11 sílabas é menos marcado, como se fosse um não verso, ou um verso mascarado. Ajuntem-se a isso as rimas soantes, rimas somente com as vogais. Temos sempre a sequência de dois versos que combinam seus sons finais e um que não, formando o ritmo AABAACAADAAEAAFAAG... Ou seja, temos um movimento da poesia para a prosa no metro e outro da prosa para a poesia no som¹¹.

Em razão disso, produz-se um espaço discursivo que tanto se vale de uma grandiloquência do verso quando de sua pusilanimidade. O sublime e o grotesco se reúnem. Ao invés de uma tragédia com unidade de tom, de postura, temos a flexibilidade das situações e reações.

Outra coisa, com o verso e esquema sonoro fixo, o vocabulário vai se estreitando e cada uso da palavra se torna mais específico e exato. Primeiro, dentro do vocabulário, temos uma restrição das palavras com tais finais. Depois, com o uso dessas palavras, temos uma posterior restrição. Para quem fala e para quem escreve fica que cada palavra está no seu exato lugar. Cada palavra é insubstituível. Ao invés da *fôrma* rítmico-sonora, este tipo de construção produz uma estruturação do vocabulário.

Assim, como cada palavra é proferida no momento seu, há senso de tempo, de oportunidade em cada ação. Cada ato é único, claro, certo. No processo criativo, a procura da especificação das ações encontra neste recurso ao verso um estímulo.

Durante as várias repetições das falas, algumas coisas foram ficando mais claras: a peça vai se estruturando em encontros. As contracenções colocam em cena diversas respostas aos eventos simultaneamente. Aqui temos mais expectativas justapostas que sobrepostas. Abner e Saul são guerreiros, fortes, vencedores, viris. Em seu primeiro diálogo somos apresentados a dois gran-

¹¹ Vali-me desse processo na dramaturgia em versos do espetáculo Um dia de Festa (2003). Discuto o tema no artigo “Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena”. In: **IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio imaterial, performance cultural e retraditionalização**, Brasília, 2003.
Link: https://www.academia.edu/37022085/Dramaturgia_musical_e_Cultura_Popular_Apropria%C3%A7%C3%A3o_e_transforma%C3%A7%C3%A3o_de_materiais_sonoros_para_a_cena.

des homens. Na medida em que contracenam, algumas diferenças básicas se tornam perceptíveis. Abner é a plateia em cena, um senso de continuidade. Observa e torna tudo observável. Indaga, questiona, reage e informa. De outro lado Saul não se acomoda a nada. É instável. O contraste entre os dois guerreiros não é em torno de uma abstrata relação de tipos de papéis (primário, secundário. Eles diferem no modo como articulam o espetáculo, como apresentam e reagem ao que está sendo representado.

Novos contraste temos com a entrada de Samuel. O líder religioso reverte o estado de unificação da cena em torno da figura de Saul. Toda vez que uma unanimidade parece dominar em cena, uma figura faz sua entrada e desestabiliza a representação.

Durante este primeiro ensaio algumas questões sobre o modo como os versos são proferidos foram repetidamente enfrentadas. Primeiro, desde já, ler tudo como se não fosse verso, enfrentando as pausas de fim de verso e as pausa lógicas — vírgulas e outros sinais exigidos pela gramática, mas não performance. Segundo, as cadências, as quedas de intensidade em fim de verso e na tonicidade das paroxítonas. Assim como temos os apoios corporais, temos os apoios verbais. E tais apoios, pontos de descanso, são os do ator e não do personagem, na maioria das vezes. Este esquema próprio, realçado pelo sotaque brasileiro, acomoda atos verbais a uma conversação breve, econômica, o que não é o caso do que os personagens estão fazendo em cena. Todo o corpo fala e se expõe, e estes apoios verbais são obstáculos para a amplitude da cena.

A partir da compreensiva superação deste obstáculo o detalhamento das personagens será realizado. A linguagem deixa de ser uma proteção, um envoltório. Mas é preciso ouvir-se.

DIÁRIO DE DIREÇÃO – SAUL (3)

DRAMATURGIA MODULAR

13/04/2006

No ensaio, a compreensão da concepção dramatúrgica da peça contribui e muito para o processo criativo da atuação. Não se trata aplicação de uma forma à expressão e sim ver no material a ser interpretado certas referências, certos padrões que são estímulos para a construção da cena.

Saul se estrutura em módulo, um móvel, com cenas relativamente independentes. Essa maneira de organização do espetáculo vale-se de estratégias de continuidade e de descontinuidade para interpretar a narrativa lacunar da figura de Saul. Na bíblia há um descompasso entre os 40 anos do reinado de Saul em Israel e a seleção dos eventos que compõe a narrativa bíblica.

Destes 40 predominam aspectos negativos que vão se sucedendo em atropelo nos momentos finais da vida de Saul. Assim, a narrativa bíblica parece uma edição dos piores momentos de Saul, feita certamente por um redator pro-David. Contudo, parte da importância e de uma outra versão da narrativa pode ser vista quando, após a morte de Saul, temos o grande elogio que David faz do rei morto. Além disso, a casa de Davi enfrenta para se firmar a casa de Saul em guerra. Há uma resistência ao novo rei, assim como houve resistência a Saul. O rei resiste à lacuna e insiste em nos surpreender mesmo depois de sua morte.

Assim, a interpretação dramática da narrativa lacunar de Saul se faz por meio de cenas independentes que alternam conjuntos, diálogos e falas isoladas. Na abertura da peça, temos:

- 1) Cena de conjunto, com grupos divididos saudando e questionando o rei.
- 2) Diálogo Saul, Abner.
- 3) Fala de Saul para o povo.
- 4) Cena de conjunto-festa.
- 5) Diálogo Saul-Samuel.
- 6) Cena de conjunto- coral canta a Canção de Ana.
- 7) Abner-Saul.

No ensaio de hoje, na medida em que essa dramaturgia vai ficando clara, cada cena torna-se um espaço de performance cada vez mais específico, na qual certas coisas são mostradas. Tudo precisa ser exato, caber nesse momento. Essa exatidão não é intelectual é consequência dos limites, da possibilidade que o intérprete tem de neste espaço de representação enfatizar o que torna viável a cena, o que torna compreensível sua dramaturgia. Uma dramaturgia do ator é exigida, nessa fusão entre escolhas e ênfases. Parece estranho um processo criativo que age frente a limitações, como se fosse a extensão de algo fora deste processo. Mas é o encontro entre algo que não é completamente determinado e o esforço de determinação do intérprete. A atividade de ser uma figura, de ampliar as possibilidades de si mesmo não é frustrada antes provocada por algo que não é você.

Assim temos estruturado no espetáculo o ser- Saul, o tornar-se uma figura que não se reduz, não se confina nas cenas mostradas. A estrutura em módulo interpreta esta multifacetada realidade. Da personagem para a situação o enigma-Saul questiona nossos hábitos de igualar representação e pessoa, de modo a mostrar que aquilo que muitas vezes consideramos ser alguém, não é aquilo que alguém é. O espetáculo Saul tem por guia as personagens

em volta de Saul. Mas no prosseguir dos módulos, a figura título varia, redimensiona, chega ao questionamento do estatuto da pessoa. Nem ponto, temos o uso de um personagem que ora provoca simpatia, ora antipatia. Dessa forma, mesmo em um espetáculo que se vale de personificação, a superação da figura humana é colocada em cena.

Dessa forma, o peso de se encenar uma figura bíblica, um texto tão conhecido, é enfrentado. O que está em jogo é a construção de uma figura que não se deixa apagar, que luta para não virar lacuna. Pulsando entre extremos, no extremo de sua existência, Saul é um apelo para uma reconsiderarmos o que é uma pessoa. Por isso, o espetáculo não é simplesmente uma adaptação de um tema bíblico. Na cultura de espetáculo que vivemos, essa celebração da subjetividade, do indivíduo, o anti-heroísmo de Saul nos provoca pela sua estranha épica, sua turbulenta e vertiginosa luta para saber quem é. Paradoxalmente, alguém que não sabe quem é pode desconstruir nossa cultura de reafirmação de quem somos.

A materialização dos módulos é processada nas repetições das cenas que aos poucos vão tornando compreensíveis os padrões de contracenação, espacialidade e recepção.

No diálogo inicial entre Saul e Abner, os dois homens se deslocam para o primeiro plano, trazendo em sua movimentação a pisada forte do guerreiro. Ao mesmo tempo, Saul é um político, preocupa-se com a opinião de seus liderados. A guerra sempre traz tristeza para um povo fraco, que viveu sob o medo das outras nações e com o terrorismo religioso da pregação de Samuel, as ações de Saul são temerárias.

Logo, à movimentação junta-se a questão do foco. Focos múltiplos são exigidos. Saul fala para Abner, olha para a multidão e depois discursa para todos no teatro.

Para não se perder, e para dar um diferencial de seu personagem, Saul vale-se do toque. Ele bate nos corpos, pega neles, como quem pega em carne.

Dessa maneira, pouco a pouco, a materialidade da cena interpreta os módulos. Como cada módulo é limitado, múltiplos recursos são utilizados. Assim, cada cena é efetivada a partir de uma variedade de recursos. Ao fim, o que é pouco se torna muito, o que é limitado se torna amplo.

A entrada de Samuel desestabiliza a cena. Entrechocam-se os dois líderes de Israel. E ambos, contra a vontade de Samuel, são aproximados. Os contrastes produzem semelhança. Só pode estar em oposição os em parte iguais. Samuel foi um líder que o povo rejeitou. O povo pediu que fosse ele fosse substituído por um rei. A tensa relação com Saul revela não só a frustração

de Samuel com o povo. O sucesso de Saul incomoda. Saul não se enquadra no modelo que Samuel tem de governante — ele mesmo. Samuel quer fazer de Saul um Samuel, como tentou com seus filhos e não conseguiu. Samuel adota Saul, como Saul fez com David. Nessa produção de vínculos, as figuras são diferentes, as diferenças é que são ressaltadas. Samuel quer a perfeição, a pureza, tudo em excesso, como para compensar as imperfeições de seus filhos. Mas Saul não se submete a esse controle. Faz coisas como rei e guerreiro, próprias de um rei e guerreiro. A dimensão religiosa, fora desse mundo, o apelo ao transcendente não parece ser o recurso primeiro de Saul. Saul é ação, é o que dele exigem. Samuel é reprovação: instilou no povo uma cultura do medo. Aprisionou o povo no terror das ameaças e cobranças. Quis congelar o povo em mundo artificial. Agora no trono desse povo está justamente alguém que não age como Samuel gostaria. O povo é liderado por um blasfemo. Samuel indigna-se e luta contra isso. Suas armas são as palavras, a maldição. Saul foi amaldiçoado. Seu futuro depende das palavras de Samuel. Contra elas Saul vai lutar. Poderá vencer?

Estranho esse Saul, é o rei, é vitorioso, mas às vezes parece o inimigo...

DIÁRIO DE DIREÇÃO – SAUL (4)

A PERSONAGEM¹²

18/04/2006

Hoje foi um dia dedicado a ler a peça e observar e discutir a construção da figura de Saul. A partir dos estímulos da dramaturgia mesma — montagem episódica — para seguir esta figura, realçando três aspectos de sua elaboração: 1) contextos de cena; 2) relacionamento com outros personagens; 3) sua teatralidade.

Durante leitura e discussão, logo vimos que a busca de uma coerência psicológica, de um conjunto de justificativas para os atos de Saul seria um desvio dos estímulos que o roteiro do espetáculo proporciona. De todos os personagens da peça, Saul parece ser o menos definido por uma estabilidade, por uma homogeneidade de traços. Seu padrão justamente é não ter um padrão. Ora grotesco, ora sublime, Saul é mais que a soma de contrários. Provoca na plateia justamente uma desorientação por não corresponder às expectativas de acabamento. E isso se repercute nos outros personagens. Para cada uma, Saul é alguma coisa, mesmo que isso não satisfaça tal expectativa. Então para o intérprete fica esse desafio de construir não um personagem como um indivíduo, mas uma figura que projeta uma constante redefinição. Não como uma pessoa, mas como um operador do espetáculo, a figura de Saul conecta a dramaturgia em sua montagem episódica com as expectativas de acabamento que o público venha a ter do espetáculo.

12 Tópico depois desenvolvido em aulas de dramaturgia ministradas na Florida State University, entre 2008 e 2009, as quais foram reelaboradas e integram o livro **Dramaturgias. Conceitos, Exercícios e Análises**. Editora Universidade de Brasília, 2017.

Este é um grande tópico. Em grande parte das ocasiões, há uma série de três equações que procuram dar conta de com um espetáculo teatral funciona. Primeiro: personagem = pessoa; segundo, espetáculo = personagem; e terceiro, público = personagem = espetáculo.

Tais pressupostas cadeias naturalizam o referente cênico. Na verdade são baseadas na concepção muito difundida que o evento teatral relaciona-se diretamente com a realidade, seja por imediata apropriação, seja por eterna recusa. O foco sempre este em haver um ponto central a partir da qual as referências são organizadas, um horizonte que centralize e legitime os atos interpretativos.

Esta abstrata inserção de um uma perspectiva privilegiada em situações interativas como eventos performativos faz convergir para a rubrica personagem uma sobrecarga de funções tal que proporcionam um senso comum, uma homogeneidade para atos interpretativos. Parece óbvio que tudo ser faz a partir da personagem. Mas tamanha obviedade só existe por causa dessa sobrecarga que elimina e obscurece outros procedimentos específicos de atos e efeitos do contexto produtivo das artes performativas.

A ilusão de se ter encontrado uma chave explicativa para tudo soçobra diante da realidade multitarefa da cena. Lendo Saul, vemos como falham as estratégias interpretativas baseadas nesta tentativa de reforçar uma abstrata instância na compreensão do contexto produtivo da performance. O uso e abuso de tais estratégias vai justamente de encontro contra o próprio espetáculo. A figura mesma de Saul é construída contra essa naturalização da personagem. Mais enfaticamente ele é uma recusa dessas estratégias.

Pois tal naturalização difunde um modo de pensar que enclausura a representação de pessoas e as pessoas mesmas em um artificial isolamento. Ironicamente, o elogio da personagem, sua sobrecarga de funções, trabalha contra a apropriação da riqueza plural de atos e interpretações.

Essa visão sintética, geral e abstrata da personagem, como algo universalmente reconhecível e continuamente presente, determina a primeira equação. A almejada identidade absoluta entre pessoa e figura traz consequência tanto para a compreensão de indivíduos como de obras de arte. No mundo da vida e das representações a equação aproxima eventos dispares através da unidade, de um nivelamento de atributos. O que se lê na equação personagem = pessoa não é pura e simplesmente a identidade entre ficção e realidade mais si um destino final, um totalização explicativa: tudo, seja ficção, seja realidade se organiza em termos unitários, unívocos. A identidade da equação é revelação da organização equânime do mundo, das referências. Não é um atribuo das partes igualadas. Os termos da equação é que relevam a relação que os identifica. E é esta relação como fundamento, como pressupôs,

como causa dos eventos que é iluminada na equação. O resultado da equação entre personagem e pessoa é que tanto indivíduos como figuras expressam atributos constantes, absolutos. E isto é reforçado pelas representações: se a personagem é igual à pessoas, as figuras em cena exigem a homogeneidade dos indivíduos. As representações são os meios de reconhecermos a integridade, a inteireza a homogeneidade dos atos e referências.

Ampliando a lógica unitarista, temos a segunda equação. Se personagem e pessoa são modos semelhantes de mostrar o fundamento causal de tudo que é ou se imagina, logo o espetáculo é a identidade entre o que se mostra e a figura que o viabiliza. Ora, reduzindo-se a personagem a instrumento confirmação de relações, tudo o que vier após e por ele será a expansão dessa verdade de base. Dentro desse pensamento, no qual se pressupõe um núcleo de sentido constante, sua uma representação gráfica é geométrica, movimento uniforme com marcado escopo de começos, desenvolvimentos e términos. Assim, o espetáculo é a expansão do que o define, assim como a personagem é a materialização da relação unitarista que a define. Há um duplo movimento: o que segue, o que entre em sequência apenas ratifica o que procede. O antecedente determina o conseqüente e a amplitude do acontecimento é a manifestação da apoteose do fundamento.

Desse modo, as coisas nunca são o que são, como são, e sim reflexos do que as determina. Ora, pensando-se assim, se tudo que acontece não o é em si, mas funciona de acordo com aquilo que previamente o define, temos um modo de se expandir uma presença, um apoderamento de tudo o que é ou se imagina. Basta pressupor que haja validade nisso e que as coisas simplesmente deixem de ser coisas e apareçam esvaziadas de si, mas completadas, perfeccionadas de acordo com essa posse, com esta vontade de estar em todas as coisas, de tudo ser.

E enfim, temos a terceira e última equação, o clímax desse bizarro show de supressão de diferença em prol da ideia do uno-único-unificante. Quem assiste, participa, confirma e confirma-se nessa demonstração do poder englobante de relações causais. Esta última etapa ao mesmo tempo que é o clímax é a chave para nos desvencilharmos do fetiche da personagem vista como uma chave explicativa para todas as representações. Nesse momentos, quando se sai do pressuposto sistema fechado da representação, no qual os eventos encenados se reduzem a instrumentos de expressão de relações abstratas, é que começa a ficar claro porque há o assentimento quanto ao pressuposto de homogeneidade. Aqui se mostra que o senso comum em torno da personagem como estabilidade monosignificante produz uma vertiginosa partilha de um não querer que as coisas sejam como são, diferentes da lógica unita-

rista. Se o espetáculo é um movimento de unificação, a confirmação dessa consistência libera a recepção de perceber ou seguir heterogeneidades. O multivalente, o heterodoxo existe como uma interferência que apenas reforça o fundamento seguro dos pressupostos padrões de organizações dos atos e referência. Como expectativa de acabamento e totalização do espetáculo, a ideia deu uma coerência psicofísica da personagem produz a continuidade das respostas, o nexos entre os atos receptivos. Como hipótese de coesão do universo representado, tal coerência personativa acarreta a proteção da audiência quanto a perturbações da ordem exibida. Assim, as personagens são um muro de proteção, um refúgio contra a extrema plasticidade e variação que de fato rodeiam o público.

Saul não é. Não era rei, e foi ungido. O primeiro rei promove uma dinastia sem passado, que precisa se legitimar. Nessa luta para ser, nessa aprendizagem, Saul confronta-se com a figura de Samuel, o antigo dirigente que nunca deixou o poder. Saul reina negociando seu espaço de atuação com o sacerdote influente. Então é um reinado dividido, não unificado. O povo materializa isso, em sua relação ambivalente com o soberano. Entre a religiosidade do medo que Samuel professa, como único representante de Deus na terra e o governo belicoso que Saul efetiva, o povo desdobra-se, hesitando ao acaso de quem mais lhe estimular.

Saul então tem uma trajetória de limites na qual entrechocam-se as prerrogativas do soberano e os idiossincrasias de seus liderados. Seus súditos não se submetem aos desígnios do rei, formando uma instabilidade de liderança. Por mais que Saul lute, vença e derrote os inimigos ele não constrói sua titularidade de modo mais amplo. Sua luta não é tanto contra os inimigos, e sim internamente, para se garantir no poder.

Assim, temo um rei e um guerreiro que por mais que obtenha sucessos militares não consegue manter-se como modelo para seu povo. Esse fosso entre o soberano e seus súditos, essa não identidade entre Saul e quem o cerca promove um esvaziamento da hegemonia de cena. A sucessão de contracenações, de entrada e saídas de personagens amplia este aniquilamento do centro. A esta ausência de uma figura hegemônica se projeta nos atos dos outros personagens e mais ainda em Saul. Sua identidade como rei começa a corroer sua figura. Como ele se encontra em assimetria com os demais personagens, tudo que lhe imputam, tudo que lhe atribuem acarreta uma reação. Do mesmo modo como os outros reagem à pretensa liderança de Saul, Saul reage aos atos dos outros, reagindo cada vez mais como um guerreiro, que é aquilo que ele sabe fazer. Sendo um guerreiro ele aniquila, mata, ataca. Saul generaliza uma situação de adversidade – todos são inimigos. Deste modo,

ele mesmo se converte em inimigo de si, em inimigo de seu povo. No começo da peça os papéis parecem estar claros. O inimigo filisteu está lá fora, não visível. Aos poucos, Saul parece um filisteu, acumulando-se de atributos que se aplicam aos adversários e que Samuel insiste em enumerar.

Nessas culturas da Antiguidade, bem diferente de nossa polidez civilizacional, há uma só moral — favorecer grupos de interesses e odiar os que não pertencem a esse grupo. Samuel ergue sua tábua de comparações ao qualificar Saul com valores completamente contrários ao ideal soberano que seria o líder, o condutor de uma nação para mais perto de Deus. Samuel age como um golpista, em nome de Deus.

Diante disso, a figura de Saul adquire uma certa instabilidade que não é apenas psicológica. As intensas reações, o pêndulo entre euforia e desânimo o situam para além da representação. Ele não adere ao que se mostra. Seu excesso projeta uma dificuldade em classificar quem Saul é. No intervalo entre figura e pessoa, entre os hábitos de adequar a imagem de um indivíduo a uma personagem, Saul constrói-se como não personagem, como antipersonagem. Recusando a ser quem parece ser, sabendo que aquilo que lhe atribuem não o satisfaz, Saul promove um tipo de solidão, de isolamento que nos surpreende pelo fracasso de uma trajetória segundo o que se consideraria correto para um rei. Mas um rei é rei de alguém. E quando a gente observa esse alguém, onde o está o fracasso?

Assim partimos não da coerência psicofisiológica da personagem Saul, mas para o que ele como figura do espetáculo efetiva. Como articulador da cena, Saul se converte em um agente de atração e repulsa. Ocupa o espaço de representação aos mesmo tempo que o esvazia.

Os atos mesmos da peça vão sendo a trajetória dessa despersonalização. Saul vai deixando de ser quem é, como Rei Lear, Édipo Rei, e vai jogando para a plateia a questão: quem eu sou? Você pode acompanhar comodamente alguém assim? Você pode amar alguém assim? Assim o espetáculo não é igual à personagem. A figura não cabe no espetáculo.

CENA DE ABERTURA E MULTIFOCALIDADE

24/04/2006

O diálogo entre Saul e Abner tem sido usado como exploração de padrões para o espetáculo **Saul**. O processo criativo para esta curta cena tem se mostrado fundamental para as posteriores. Inicialmente tem sua urgência e brevidade. Os deslocamentos rápidos, os gestos agressivos, os passos firmes procuram materializar aspectos de um ambiente em guerra. Ou seja, a guerra não se apresenta como um tema, como um cenário de fundo: os homens são

guerreiros, agem em situação de combate. Não se trata da ideia da guerra, mas de suas implicações concretas.

A concretude dessa manifestação bélica reúne a agressividade, a violência da guerra a uma situação generalizada de observação: em sua entrada, Saul e Abner contracenam ao mesmo tempo que performam para duas plateias a do povo em cena e a da audiência. O foco das falas dirige-se para esses pontos de observação e escuta. A multifocalidade do espetáculo projeta o manejo de estilos de interpretação realistas e não realistas. A consciência da teatralidade do espetáculo dimensiona o horizonte político dos atos todos vêm ou ouvem em função das performances. Diante de alguém, é preciso sempre selecionar o que vai ser mostrado. O cálculo das ações vai se confrontando com a reação a este cálculo. Em breve, principalmente Saul introjeta este reagir ao outro. Samuel tem consciência de seu público. Ele quer que este público o siga. Já Saul situa-se diante da flutuação de resposta. David ao contrário vai conseguindo o que Saul não obteve: a simpatia, a unânime aceitação. Todos os personagens se comportam como performers. O diferencial se encontra no modelo de recepção que cada um enfrenta. Seja em auditórios mais estreitos, como o de uma pessoa, nos casos de Abner e Jônatas, seja na vastidão cósmica e opressiva dos céus ou do Estado, como Samuel e David, o que importa é poder interferir em seu público.

Diante disso, outro aspecto presente na primeira cena e nas demais aflui: a construtividade dos personagens a partir de suas semelhanças e contrastes. As linhas personativas se inter cruzam e se afastam, formando as distinções necessárias para o entendimento do espetáculo. Uma personagem completa a outra. Abner e Jônatas são as figuras mais próximas a Saul, mas Saul quer estar próximo de Samuel e David. Tal desejo converte-se em um senso de aniquilamento: Saul procura matar Samuel, por meio do assassinato dos sacerdotes e busca David na negra noite. Samuel e David são figuras em contraste — o velho e o novo —, mas se igualam na busca de uma hegemonia, de um completo domínio sobre a cena. Enfim as figuras revezam-se em um espaço de contracenação que determina reflexivamente qual a posição de cada uma nos eventos. Aos poucos, são os acontecimentos que constroem as figuras.

Nesse momento, o design da cena começa a ficar mais claro e o detalhamento, a inteireza da interpretação vai sendo efetivada. A partir do momento em que as personagens são compreendidos como articuladores do espetáculo, com sua materialidade e produção de atos de observância, que o processo criativo começa a ter uma maior fluência e qualidade.

Sempre, o mais importante é escapar de um *status* apriorístico da personagem, uma compreensão apenas intelectual da figura, como se ele fosse algo pré-

-dado, disponível quando acessado somente pelo nosso estoque de informações. Em uma cultura marcada por uma homogeneização de referências, a perda da flexibilidade dos atos e das figuras parece ser uma situação predominante. Para o teatro, uma alternativa para o estranho, o impactante encontra-se em um encontro com o aspecto figural da representação – o complexo relacionamento entre pessoa e personagem. Para além da dicotomia ou da desrealização, a produção de atos personativos vinculados à amplitude da cena possibilita um incremento e participação na experiência da flexibilidade da figura.

DIÁRIO DE DIREÇÃO – SAUL (6)
CONTRACENAÇÃO ASSIMÉTRICA
26/04/2006

Em um espetáculo cuja dramaturgia é definida por cenas independentes, a contracenação, os encontros e desencontros entre as figuras é fundamental. Cenas independentes projetam um entrelaço entre continuidade e descontinuidade. Elas têm um acabamento, com seus limites iniciais e finais bem caracterizados. Mas terminam, formando um tipo de interrupção que projeta expectativas de retomadas e posteriores desenvolvimentos. Assim, tais cenas, ao mesmo tempo que possuem seu *design*, que se apresentam em sua própria justificativa e motivação, também não se bastam, exigem uma complementação, uma suplementação seja por outra cena, seja pela recepção.

Essa tensão entre inteireza e incompletude, que dá o ritmo de representação do espetáculo, é apropriada, interpretada e materializada nas contracenações. As figuras vêm à cena e projetam uma imagem de si e dos eventos sem, contudo, se reduzir ao que mostram. Há sempre um algo mais. Por meio da contracenação assimétrica esse excesso melhor se compreende.

Na cena de abertura temos Abner e Saul, parceiros e líderes na guerra, concordando em alguns pontos, mas já nos oferecendo perspectivas diferentes dos eventos. Abner se preocupa com a campanha militar, com o coletivo. Sua função é fazer com que a batalha aconteça. Como um profissional da guerra, Abner está trabalhando, ocupando-se em manter o foco. Saul oscila entre a guerra dos outros e a sua batalha. Cada nova informação demanda reações várias — agradar o povo, o atraso de Samuel, a ausência do filho. Esta cena como foco dividido demonstra a diferença de objetivos dos personagens quanto aos acontecimentos. Entre as novas informações e a urgência da guerra, as duas personagens reagem diferentemente. A personagem é aquilo como ele reage. Ao mostrar personagens diversamente empenhados nos eventos, a cena registra nessa disparidade de focos conjuntos o limite das perspectivas individuais e então materializa seus termos, seus limites mesmo. A uma

cena que se delimita e melhor se efetiva temos personagens que circunscrevem seus atos ao ritmo de sua exibição.

Na próxima contracenação temos uma inversão dessa assimetria. Os papéis são invertidos, mas a assimetria perdura. Uma diferente assimetria por meio da inversão faculta-nos que o padrão está sendo ampliado, expandido e diversificado, proporcionando uma coerência para o espetáculo. O rei agora é rebaixado por um todo poderoso Samuel. Não há diálogo. Eles conversam, mas não trocam, não partilham, não tornam algo comum. Pelo poder de sua reprimenda e das maldições, Samuel cala Saul, depõe o rei. Na primeira contracenação, Abner e Saul se dissociavam em alguns momentos. Agora a ruptura é radical, violenta, selvagem. Samuel realiza um ataque, como se fosse um invasor, o inimigo filisteu. A intensidade deste encontro produz profundas feridas em Saul. Contracenações assimétricas produzem uma instabilidade referencial da cena. Neste caso, tal instabilidade adquire o status de um parto sangrento, de um aborto — um expulso Saul da face da terra, como um renegado, um paria, um criminoso, como Caim.

Na próxima contracenação, temos o impacto e reinterpretção das anteriores. Abner e Saul dialogam, mas estão em mundo diferentes. Isto, mais uma vez, comprova que teatro não é comunicação. Não adianta muito aplicar um modelo comunicacional para algo que se mostra audiovisualmente multifocal. Nesta cena há contato, há uma quase conversa. Porém, o mais interessante não é o que se diz e sim o que se exhibe. O modelo de inversão, possível em uma contracenação assimétrica e performado no encontro entre Saul e Samuel é aqui retomado com diversa intensidade. Na cena anterior, aos berros, Samuel engoliu e vomitou Saul. Agora o abatido Saul debate-se com o que houve, resmungando, como se estivesse se preparando para enfrentar Samuel, e não os filisteus.

Atrás dele um resoluto Abner, repete cada vez mais impaciente, solicitações ao soberano. Abner, como sempre no presente urgente; Saul, mergulhando em um devaneio exploratório que reconstrói a cena anterior, procurando as causas daquele excesso do líder religioso Samuel. Enquanto Abner vai impondo com sua voz sua presença e a necessidade de Saul reagir, Saul vai visualizando as razões do destempero de Samuel, falando de dentro de seu delírio. Essa assimetria de alturas e intensidades vocais é revirada no clímax do toque Abner em Saul, como se estivesse acordando o rei.

Nesse momento, Saul reage, retomando a reação de Samuel ao toque de Saul. Estranhamente, temos a inversão da inversão, como se os papéis

retornassem à primeira contracenação. Estranhamente também, o delírio de Saul é sua lucidez. Ele retoma sua determinação guerreira e insufla ânimo no povo.

Toda essa reviravolta é confrontada por nova contracenação assimétrica com a interrupção da cena com a entrada de Jônatas. Sempre quando Saul parece ter uma ascensão sobre o povo, chega alguém. Jônatas, como Samuel, corta a curva ascendente de Saul. O rei fora impedido pelo seu tutor religioso. Agora é pelo próprio filho. Traição. Está cercado. O cerco não é dos filisteus. É entre os seus. Nesta cena, há uma triangulação — a série de ataques entre pai e filho e a interposição de Abner. Como em uma batalha homem a homem, temos as provocações iniciais, a preparação para o golpe, medindo o inimigo e o ataque. Se olharmos bem, as cenas da peça são uma antologia de momentos de combate. Como a guerra mesma nunca vai ser mostrada, as contracenações assimétricas e a estrutura episódica do espetáculo são já a coreografia da batalha, sua interpretação indicial. Saul aqui generaliza seu delírio, sua esquizofrenia — vê inimigos em tudo, até em seu filho. E Jônatas reage como um filho de Saul — luta. Este embate trará consequência para os dois — Jônatas vai se aproximar mais de Davi; Saul caminha para seu completo isolamento.

Seguindo a este explícito e másculo embate, temos nova contracenação assimétrica — o velho Samuel, ainda aspirando ao poder, encontra com o jovem e ambicioso David. Davi reage ao encontro, temendo pelo rebanho que guarda. Mas quando as coisas são reveladas, Davi adapta-se às situações. Nesse caso a assimetria entre as personagens realça o que eles aparentemente não teriam em comum — o querer ter hegemonia. Mas coisas se explicitam nesse encontro do que os estereótipos teológicos. Na peça, as figuras são homens, sujeitos a determinações de sua humanidade, por mais que atribuam isso a Deus ou à qualquer outra esfera maior que seus desejos. David mostra-se como alguém capaz de redirecionar situações adversas, de lidar com a assimetria de modo a se beneficiar. No caso desse encontro, ficam marcados na diferença de posições dentro da hierarquia sócio-política de Israel — um jovem pastor de ovelhas, o maior líder político-religioso vivo da nação — uma convergência de interesses, demonstrando uma outra orientação das assimetrias dentro do espetáculo. Cada vez mais o domínio de Saul se vê diminuído. Perde com a chegada de Samuel, com a chegada de Jônatas e com essa secreta unção do novo rei. Por mais que incrível que pareça, os delírios de Saul tem sua base real.

O ato a termina com uma contracenação inédita – Jônatas e Abner contempla a desestruturação de Saul, sua ruína. Esta cena é uma reconfiguração da entrada de Jônatas. A triangulação aqui redistribui as personagens: ao invés de um embate com o filho, Saul luta com um inimigo invisível. Abner, ao invés de apartar uma luta, dialoga com Jônatas. Do círculo-redemoinho que reunia os três em uma luta, temos agora Saul ensimesmado, guerreando contra si mesmo, e Abner e Jônatas afastados, observando.

As cenas episódicas, as contracenações assimétricas vão produzindo figuras geométricas. Assim, na continuidade do processo criativo, a memória das soluções encontradas vai sendo o material para novas configurações das cenas e da interpretação. Por isso a percepção e uso de padrões é realizada.

DIÁRIO DE DIREÇÃO – SAUL (7)

DIVISÃO TRIPARTITE DE CENAS.

02/05/2006

As cenas independentes de Saul se organizam em um movimento tripartite: abertura, desenvolvimento, conclusão. Esta divisão em partes, contudo, não é esquemática como as partes de uma redação escolar. Não correspondem à proposição e ampliação de uma ideia. O movimento tripartite interpreta o ritmo de representação do espetáculo. Como Saul se configura em alternância de cenas faladas e cantadas, em uma variação de estímulos e modos de performance, quando das cenas faladas temos marcas dessa alternância em formas de contato bem delineadas. A abertura do movimento tripartite apresenta uma mudança do foco da cena. As partes cantadas são investidas, mesmo as solo, de uma amplitude de sua massa sonora. As partes cantadas são articuladas pela orquestra e pelo coro. Nas partes faladas altera-se este parâmetro, com o sequenciamento das vozes em diálogo seja em contracenação, seja com a multidão em cena/plateia.

Em função disso temos a divisão em três movimentos da ação nas partes cantadas. À tendência sintética das partes cantadas, contrapõe-se a tendência analítica das partes faladas.

Na abertura temos um novo início de peça, um tempo decorrido, um novo presente, frente à interrupção da continuidade e do contexto de cena a parte cantada acarreta. Nesse momento a entrada de uma personagem ou o foco em alguém já no palco dá início aos limites da cena. Então o diálogo começa e vai se desdobrando entre eventos atuais, passados ou futuros.

Na medida em que há a contracenação, acumula-se a assimetria entre as personagens ou entre a personagem e seu auditório. Neste momento temos o segundo movimento da cena. Aquilo que visualmente é exibido na abertura

— diferença de focos — agora é concretizado pela contracenação — disparidade de posicionamentos. Assim, audiovisualmente a cena difunde a não concordância entre seus partícipes, a impossibilidade de uma unanimidade, ou a precariedade dos vínculos entre as personagens.

No terceiro momento, a assimetria chega à sua saturação é impossível continuar a tensão — ou alguém sai de cena, ou há um acordo provisório.

Para a interpretação, esses três momentos de cada cena projetam um horizonte sobre a intensidade das ações. Como se pode concluir, já que cada momento tem sua específica lógica de ação e reação, formando um relevo bem particular, não há como tratar tudo da mesma forma. O impulso, a energia para a cena se articula em graus e tempos diferenciados. Pode-se acelerar ou desacelerar, ser mais intenso ou menos intenso. Tal relevo da cena não é simplesmente um esquema pré-fixado, mas um material para ordenação, para ser rubricada por meio de sua interpretação. O que importa é cada cena, mesmo dividida em três partes, providencia o horizonte das ações e dos estímulos para a recepção, mas cada cena tem diferentes dimensões e detalhamentos. Ao fim, a divisão em três partes é a exibição das partes mesmas de coerência e coesão da cena. É o encontro entre os atos que constroem o personagem com os atos que constroem a cena. Ao mesmo tempo os agentes dramáticos individualizam a si mesmo e o espetáculo. Expõem os limites da cena e de sua esfera de influência. Sempre são interrompidos, suspensos. Nunca cumprem um programa de ações acabado. Entram, se extenuam em uma particularidade e não finalizam nada. Com isso, com esses gestos claros e definidos, vão projetando as referências para a compreensão do espetáculo.

Note-se que a divisão tripartite da cena revela-se um procedimento de dramaturgia, de interpretação, de encenação e de recepção. Mais que o número, o que na verdade conta é o fato que aquilo que se mostra é uma seleção, um conjunto de aspectos de uma realidade que, por esse conjunto e escolhas, parece ter um estatuto próprio, autônomo. Mas na verdade, tudo é uma seleção. O mundo da cena não passa de um conjunto de modos de se orientar por entre certas escolhas. A personagem em seu tripartite desempenho manifesta esse mundo em sua configuração.

Todas as partes têm dimensões diferentes. O processo criativo vai produzir nexos em função da materialidade da performance. Pois, se se aprofunda no pormenor da sequência, recaímos em uma analítica sem sentido e inútil, abstrata. Se se enfatiza a generalidade da sucessão, recaímos em nova abstração — a da ideia da sequência e não sua realização. Aquilo que denominamos divisão tripartite da cena é uma interface entre padrões de atuação e construção da cena relacionada a padrões de performance e sua materializa-

ção. Do mesmo modo que os padrões explicitam escolhas, performance é uma escolha entre essas escolhas, entre possibilidades de materializar esses padrões. Dessa forma, os limites extremos entre abstrata generalidade e difusa pormenorização são armadilhas que o processo criativo vai enfrentar e procurar superar.

DRAMATURGIA MUSICAL

9/05/2006

“A harmonia invisível supera a visível” (Heráclito)

A entrada do material musical durante a preparação de Saul tem acarretado modificações no processo criativo, inserindo os intérpretes na amplitude do espetáculo. Como agente desestabilizador e reestruturador, este material proporciona um redimensionamento da cena.

Inicialmente, temos o impacto do diferente, de um conjunto complexo e organizado, aparentemente alheio ao que vem sendo presentificado em cena. Esta estranheza duplica-se em razão da específica orientação dramático-musical de Saul: as partes cantadas não amplificam a cena, não são construídas como paráfrases do que está acontecendo. Superando a redundância, temos a justaposição entre partes faladas e cantadas. Os limites entre as partes são bem marcados. Parece que a música pertence a um outro espetáculo.

Tal alheamento retoma a modularidade do espetáculo, baseada em episódios independentes uma antologia de Saul. Dessa forma, a relação entre cenas se faz através de uma projeção de nexos que não está articulado explicitamente pelos agentes dramáticos. A audiência terá de fazer isso.

Assim, dessa maneira, incrementa-se a importância da dimensão aural no espetáculo. Com a interpretação plurifocal – atua-se para vários receptores – a maciça presença de sons materializa as referências do espetáculo. Os agentes contracenam com os sons, com as vozes, com o espaço ampliado por sua orientação aural. Desde a entrada de Saul e Abner, as fronteiras de seus atos se encontram delimitadas por gestos aurais, que chegam de todas as partes: do povo visível em cena, do povo nos bastidores, da orquestra. O mundo não visível supera o mundo visível. A presença desse universo além dos olhos obriga os atores e o público a concretizarem algo que existe em sua específica duração e referência. Como os sons não duplicam as imagens, a continuidade do espetáculo se faz na mais estreita relação entre este paraespetáculo, entre essa virtualidade e os eventos em cena.

Deste modo tudo o que é mostrado é mais do que aquilo que aparece, mas sem que haja uma desrealização hermética. Ao contrário, as coisas ficam mui-

to simples: o pequeno mundo dos homens em cena se agiganta em função de estar rodeado por espaços não vistos. Uma forma de ampliar o pouco é tornar perceptível a materialidade do som, é reverberar o som e sua presença, mostrando a simultaneidade de dimensões físicas e imaginárias, revelando a realidade em seus poros.

Dramaticamente, isso se faz também dentro das cenas cantadas, através da superação da dicotomia ária-coral. O canto de David ou dos outros personagens cantores nunca é exclusivamente solo. A voz cantada expande-se em uma cena coral. O povo, desde o começo da cena, reclama de Saul e depois se une aos festejos da guerra, à canção de Ana e às canções em cena. Esse entorno sonoro da orquestra e do coro abraça e integra a cena e a plateia. O visível coro produz nexos, vínculos que não estão diretamente ligados ao contexto de cena. O coro é tanto personagem como grupo vocal. A plateia assiste a esse desdobramento, a essa simultânea presença de atividades muitas vezes separadas.

Para Saul, esta presença hegemônica do som é um problema. Ele não canta. Quando canta, arremeda David. Este isolamento sonoro de Saul, em mundo onde tudo canta, tudo vira música, situa o personagem, sua figura. Ele debate-se contra aquilo que não vê, mas está presente. Deus mesmo é um canto que Saul não entende. As belas canções se chocam com a miserável situação do rei. O sublime universo cantado debate-se com a agonia palavrosa e torturante do mundo de Saul. O melhor não está, não devém, não para Saul. Ele resiste ao poder do canto, à música. Saul é um homem que resiste ao que a música pode trazer. Ele luta contra a música, ele brada contra o som que envolve tudo e a tudo enleva.

Com a presença das canções e com a tensão entre visível e audível, a construção do personagem Saul e das figuras associadas à sua história ganha maior concretude. A audiovisualidade deste espetáculo consiste justamente em explorar a disparidade entre Saul e a música. Estamos diante não de um espetáculo em que se canta estamos diante de um espetáculo dramático-musical no qual a figura título quer esvaziar o mundo de seus cantores. Não se trata de encadear partes faladas e partes cantadas em uma sucessão de eventos auralmente diversos. A própria diferença entre orientações aurais é o horizonte do espetáculo.

Assim, a perturbação que a música trouxe aos ensaios quando de sua inserção constitui-se em uma memória para a atuação. Não há como deixar de perceber que algo mudou. E a reação a essa mudança, à essa presença muitas vezes inominada, é um estímulo para a materialização das referências que tornam o espetáculo compreensível. A presença e reação a essa música é a metáfora de Saul. Como diferentemente nos posicionamos quanto à música, o que venha a ser a realidade, o que venha a ser Deus transparece em nossa relação com essa música.

O) ABERTURA INSTRUMENTAL

1) PRIMEIRO ATO – ACAMPAMENTO DOS ISRAELITAS

Após a abertura instrumental, vão entrando em cena os coros masculino e feminino para comporem o acampamento. Estamos em um cerco inimigo. Coisas a fazer: carregar objetos de cena, montar barracas, trazer a arca, trazer os inimigos amalequitas, fazer comida, trazer bebida, formar grupos que elementos pro ou contra Saul. Burburinho. Sons de guerra, da presença do inimigo. Reação de medo a esses sons.

ENTRADA DE SAUL. Um grupo masculino canta “Saul matou milhares, cabeças vão rolar”. Outro grupo desdenha, reclama. Frente à divisão interna do povo, Saul puxa Abner para frente e começam a falar os dois.

CURTO DIÁLOGO ENTRE SAUL E ABNER. Os dois grupos continuam reagindo: troca de olhares e gestos ofensivos entre os dois grupos. Após o curto diálogo o povo se reúne como para um comício político. Sons durante essa movimentação de gente. Disputa entre os grupos. Distribuição de comida e bebida para conquistar eleitores. Em seguida, depois de tudo armado, Saul, tira a carne da boca de um, bate em outro, cruza a multidão, enraivecido, excitado com tudo com a guerra e discursa para a multidão, com um sorriso de candidato. Durante suas falas há as reações do povo. Ao fim do discurso, festa. Comida, bebida. Saul Dança em cima da arca sagrada.

ENTRADA DE SAMUEL. Povo se afasta e observa o duro diálogo entre *SAMUEL* e *SAUL*. O povo vê o rei sendo humilhado e ficar possesso, matando os amalequitas. A luz vai fechando sobre o assassino e o coral entoando a canção de Ana.

CANÇÃO DE ANA. A canção de Ana é a canção metareferencial – condensa as ideias do espetáculo, a ascensão e queda dos homens. Samuel fala diante do público, como se estivesse em outro lugar que o acampamento. Divisão de lugares. Coro mais atrás, nas sombras.

SAI SAMUEL E O CORO CANTA PARTE FINAL DA CANÇÃO DE ANA. Tal efeito mostra o cerco, as muralhas formadas pela repetição da canção. Novamente movimento de primeiro e segundo planos: quando temos as partes faladas há o recuo do coro. O coro torna-se nesse momento um público em cena, algumas vezes reagindo e observando o que está acontecendo, outras vezes ou em ações cotidianas, ou mais recuado ainda. Assim, temos padrões diversos para posicionamento do coro em cena, para que a fluidez da cena seja efetivada. Pessoas em movimento, como um cenário em movimento. Daí o múltiplo.

tiplo aspecto do coro deste drama musical que é muitas vezes um coro de ópera, de cantata e extras de uma peça.

DIÁLOGO ENTRE ABNER E SAUL. Coro observa o rei Saul perdendo o controle de sua mente. Depois Saul se dirige ao coro e começa novamente uma festa, um comício político, tentando retomar o que foi interrompido com a entrada de Samuel. Mas novamente temos uma interrupção com a entrada de Jônatas, o filho de Saul. Note-se o jogo das cenas espelhadas, assemelhadas: temos clímax seguido de sua abrupta interrupção. Em cada situação é diferente. Pois tantos os personagens que entram e quanto as excessivas reações de Saul demonstram que o rei não tem controle sobre seu reino, sobre seus súditos. Um certo burburinho e olhar de desconfiança com o rei começa a ficar dominante. *SAUL E JÔNATAS FAZEM AS PAZES.* Começa novamente a veemência guerreira, o povo sendo organizado para a luta. O coro sai de cena. Primeiro as mulheres. Elas podem sair durante a luta entre Saul e Jônatas. Depois os homens.

Em outro lugar, no meio do público, *SAMUEL E DAVID SE ENCONTRAM E CONVERSAM.* Depois, *DAVID CANTA. CORO* canta algumas frases juntas. Em todas as canções de personagens e nos duetos o coro terá participação, ampliando a textura da cena. Neste caso aqui, bem específico, temos o solista David e o coro afastados: o coro está no palco, o solista no meio do público. A movimentação do coro se dá com uma aproximação durante a parte de David. Depois eles contracenam. Há nesses momentos a quebra com a realidade. O coro canta como um coral e não como personagem do drama. Novamente temos a flexibilidade do drama musical aqui, para que falsos convencionalismos sejam evitados. Se tudo estiver claro, quando estamos na cena, quando estamos em outra situação, o papel dinâmico do coro será bem realizado e compreendido. Este recurso evita que se engesse o coro em um tipo de movimentação e referência muito específicas, forçando um tipo de realismo que se chocam a dramaticidade deste espetáculo. O coro ao pertencer e não pertencer ao drama de Saul, vai incrementado o isolamento e tragicidade do rei. Não há compaixão, nem ódio. É como se tivéssemos vários mundos simultâneos em cena, é como se acena mesma fosse a articulação desses vários mundos.

Após a canção de David, sons de vitória, gritos de vitória. Alguns membros masculinos do coro, que compunham a posição pró-Saul, observam o rei entrando e saindo de sua barraca. Diálogo entre Abner e Jônatas. Fim sem grandes dimensões. Das coxias ouve-se final da canção de Ana murmurada, sem palavras. Boca chiusa. Tudo lento,

FIM PRIMEIRO ATO.

2) SEGUNDO ATO – TENDA DO REI. TRONO. REI SENTADO, SOZINHO

Ao fundo passam um grupo de homens carregando David e cantando em sua homenagem a mesma música de saudação a Saul no primeiro ato, agora com nova letra: “Saul matou milhares, mas David fez muito mais.” Após risadas, monólogo de Saul.

Entram Abner, Jônatas e David. Depois curto diálogo, David entoa seu Salmo. Coro entra em cena, ao fundo e participa. Terminada a canção, temos ataques verbais de Saul contra David e diálogo entre David e Jônatas. Em seguida o mesmo salmo de David agora é cantado em dueto com Jônatas. Coro participa. Novamente temos os mesmos procedimentos de canções duplicadas, como no ato primeiro. Aqui esta próxima duplicação mostra o cerco a David feito por Saul. O caráter dos salmos é completamente alterado. Na primeira vemos temos um louvor pela libertação frente aos inimigos. Agora, na segunda, há um clamor por nova libertação. A presença de Saul como ameaça é materializada na mudança de caráter.

Saem todos. Uma escuridão toma conta de tudo. Passagem de tempo e lugar. Entra um coro masculino de sacerdotes que entoa uma canção contra a perseguição que Saul para Samuel. Esse se despede raivosamente resmungando. “Homem mau, desobediente e violento! Homem mau, homem mau!” Entra Saul e sob os gritos de “Traidores! Traidores! Samuel! Olha Samuel! Meu Sacrifício, meu Deus! Meu Sacrifício!” mata os sacerdotes, ecoando o desencontro entre eles no primeiro ato.

FIM SEGUNDO ATO.

3) TERCEIRO ATO – LUGARES SIMBÓLICOS COM A LUZ, ORQUESTRA E COM AS PERSONAGENS ENVOVIDAS

A) CAVERNAS E LABIRINTOS DURANTE PERSEGUIÇÃO DE DAVID;

B) O AMBIENTE ILUSIONISTA DA FEITICEIRA; E

C) A MORTE DE SAUL ENTRE CORPOS E FLECHAS NO CAMPO DE BATALHA.

As cenas são interpretações da mente de SAUL, confusa entre os limites extremos entre realidade e loucura. A quebra com o padrão de encenação, com um lugar fixo como centro de referência possibilita que essa antologia de eventos mostre uma alteração na percepção no tempo e no espaço ao mesmo momento que vemos o fim da vida se aproximando.

CENA A

Inicialmente, após a perseguição, Saul cai exausto e David canta suas perseguições. Coro participa. Essa cena primeira se fecha com um diálogo entre Saul e Abner.

CENA B

Essa é a cena mais complicada da peça. Vamos seccionar para compreender:

- 1) Tema da orquestra
- 2) Entra dançarinas/coro feminino
- 3) Coro canta/dançarinas performam, montam a cena- tapetes, incensos, almofadas, bebidas.
- 4) No meio entra a feiticeira.
- 5) Entram saul, jônatas. Diálogo dos dois com a feiticeira
- 6) Música de invocação dos mortos. Feiticeira canta. Depois dueto com jônatas. Coro feminino.
- 7) Aparece espectro de samuel. Feiticeira desfalece. Diálogo entre espectro de samuel, saul e jônatas. Saída do espectro e perturbação em todos.
- 8) Tema da orquestra. Coro feminino retoma parte de sua canção, de modo mais vigoroso e intimidante. Ou seja, coro faz papel das auxiliares das feiticeiras.
- 9) Fusão do tema das feiticeiras com tema da guerra que atravessa o drama desde a primeira cena, desde a abertura instrumental. Todos saem. Escuridão.

CENA C

Gritos de guerra. Entram os homens e morre. Saul em meio aos seus mortos. Saul morre. Escuridão. Tema da guerra.

4) EPÍLOGO – ACAMPAMENTO. DAVID E SEUS HOMENS

Entra o mensageiro.

David e o coro entoam juntos a canção de Ana.

FIM.

SOBRE A CENA DA FEITICEIRA

23/05/2006

Esta é a estrutura da cena: o que dá pra perceber é que ela tem uma estrutura circular — o fim retoma o início, marcando as margens extremas da cena. O tema da orquestra esta em anexo. A entrada das dançarinas a gente faz com a música do coro feminino. Para você perceber, a coreografia é circular, as mulheres girando, fazendo um círculo, como um ataque, um encantamento.

O coro canta com a feiticeira. A canção parece longa mais está calcada na cena. A canção começa com uma melodia ingênua que depois cede lugar a ambiente harmônico estranho. Esse jogo entre algo que parece uma canção ninar e abrupta mudança de harmonia marca a dinâmica da canção. O coro e a feiticeira vão se aproximando do público como para enfeitiçá-lo. Na can-

ção, tem horas que canta o coro sem a feiticeira e vice-versa. Outros momentos todos cantam juntos. Esse jogo de suavidade e agressividade é como um bate, assopra, uma sedução sutil e violenta. Tudo é meio lascivo, sexual. Quem vai mostrar isso é a orquestra. A orquestra vai mostrar esse perigoso lado que as mulheres parecem esconder. Principalmente que o resto da peça depois se estrutura em uma melodia como em arpejo, que lembra a canção de David e depois os movimentos cromáticos. Assim, temos uma dualidade. A música termina suspensa, com a chegada de Saul e seu filho.

Tudo até agora não teve palavra — somente orquestra, dança, movimento, e canto. Temos a primeira parte do diálogo. Depois música de invocação, primeiro Feiticeira canta, depois dueto com Jônatas. Eles partilham a mesma melodia do Cântone. Ele canta em oitava abaixo.

A música da feiticeira, como a de Jônatas, é tipo um pequeno cânone que vai crescendo, até que temos apenas as palavras: "Venha Samuel, venha". O coro chama o sacerdote morto. Jônatas faz contraponto com "Pai, me ouça, Pai por favor". Assim, enquanto a feiticeira e o coro chamam os mortos, Jônatas chama o pai.

Guilherme, seguindo o planejamento da cena, depois da entrada de Saul e Jônatas, temos um diálogo entre os personagens. Depois temos música de invocação. Primeiro Feiticeira canta, depois dueto com Jônatas. Eles partilham a mesma melodia do Cântone. Ele canta em oitava abaixo.

A música da feiticeira, como a de Jônatas, é tipo um pequeno cânone que vai crescendo, até que temos apenas as palavras sopradas: "Venha Samuel, venha". O coro chama o sacerdote morto. Jônatas faz contraponto com "Pai, me ouça, Pai por favor". Assim, enquanto a feiticeira e o coro chamam os mortos, Jônatas chama o pai.

Ou seja, a invocação se estrutura em um movimento para o ausente Samuel e outro de Jônatas para o pai. Como um disputa, até que o coro vença e a feiticeira vençam.

Seria então assim: A feiticeira canta, Jônatas canta, e um e outro vão alternando, diminuindo o intervalo entre eles, até ficar simultâneo, uma confusão das palavras. Daí descer a montanha. Até que Jônatas se vê sem ninguém, como Saul no início da peça

SAUL – LISTA DE CANÇÕES

28/06/2006

Primeiro ato

- 1) Pequena canção saudando o rei Saul – coro;
- 2) Canção de Ana – coro;

3) Salmo de David – Senhor é meu pastor – David e coro.

Segundo ato

- 1) Pequena canção saudando David – coro;
- 2) Salmo de David – David e coro;
- 3) Dueto – David, Jônatas e coro;
- 4) Canção dos sacerdotes – Coro masculino.

Terceiro ato

- 1) David canta perseguições – David e coro;
- 2) Canção das feiticeiras – coro feminino, feiticeira e Jônatas.

Epílogo

- 1) Canção de Ana, David e coro.

B) NOTAS PARA DRAMATURGIA MUSICAL DE SAUL

26/08/2005

A peça se organiza em torno de uma ambiente de guerra e do perfil descendente do personagem Saul. A questão da ascensão e queda do governante pode fornecer uma imagem total do espetáculo: uma estrutura em arco que se valha de escalas ascendentes e descendentes.

Na verdade, a peça começa com Saul em seu auge, apogeu, mesmo com uma oposição que vigia todos seus passos. A cena inicial é a produção de um glória militar.

Mas é importante mostrar isso em perspectiva de excesso, para que fique claro, na medida em que as coisas são mostradas, que há uma defasagem entre a realidade dos fatos e essa produção da glória.

Assim a música se orienta tanto para explicitar esse primeiro plano objetivado por Saul quanto para mostrar esse outro plano mais profundo que interpreta o que realmente está acontecendo. Assim, a música não fica colada a uma literalidade, como que frisando o tempo inteiro os eventos. A música mesmo é um evento que contextualiza algo que não é dito, que mostra o contexto das situações, como a compreensiva voz de Deus se esgueirando entre os homens. Isso pode ser uma orientação básica para não moralizar a figura de Saul. Mais do que alguém premeditado ao fracasso, a humanidade de Saul reside no fato dele não entender ou não saber quem é e o que faz. Ser desconhecido de si mesmo e buscar nos outros um apoio sem puder encontrar tal apoio torna a figura de Saul mais completa do que simplesmente o homem que não era para ser e não foi. Esse homem não acabado, imperfeito, sujeito a atos imedia-

tos, mudanças bruscas – esse homem instável é uma provocação artística. Daí reside muito de sua tragédia: se alguém que não tem molde, ou que não se amolda e, disso, não descansa, não encontra paz. A impossibilidade de controlar Saul, de a impossibilidade de Saul ter uma continuidade, de garantir sua continuidade faz com que sua casa real, sua descendência e linhagem seja interrompida. A intensidade dessa definição instável de Saul situa a cena sempre entre opostos cômico e sério. Reunindo tudo, Saul tudo perde.

Esse excesso eleva a cena para parâmetros que podem experimentar materialmente escaladas e volumes que ultrapassam constâncias normais, que transgridem normas. A cena com Saul, quando Saul está em cena tudo é visto como que por lentes desfocadas. No prosseguir da peça, porém, este caos dá lugar a perfis mais definidos, mais escuros e sombrios, como se Saul estivesse sendo engolido pelo caos que ele vai cavando em volta de si.

Na sequência de abertura temo um acampamento militar dos inseguros, pequenos e limitados israelitas. Há movimentação dos soldados preparando-se para batalha, há o povo com medo, há uma corte inimiga (dos amalequitas) presa. Isto é o campo visível. Estes sons iniciais do acampamento israelita são ofuscados pelos ruídos dos gigantes filisteus que também se preparam para a guerra. Isto tudo acontece antes do rei Saul entrar. Como não há palavra, e sim movimento e som, as massas sonoras nesse momento anterior à entrada de Saul é que materializam o que está acontecendo. Esse entrechoque de ondas contrárias, esse golpe e contragolpe formam um movimento que pode ser emblemático para a peça. Lembrando: assim como há o entrechoque entre o primeiro e segundo planos da personalidade de Saul, personalidade essa que ultrapassa o indivíduo e determina toda a cena, assim temos também essa sucessão de dominâncias, de intensidade. Com isso o espetáculo vai se construindo na sucessão, na montagem de manchas sonoras, de intensidades sonoras, como blocos ou frases não necessariamente reunidas e subordinadas a uma grande sintaxe, a um discurso lógico que tem uma proposição fundamental que hierarquicamente determina todo o resto. É para o impacto da situação que tudo se dirige. Tais desses blocos sonoros ou frases relacionam-se entre si por justaposição, sem que os contornos de cada um sejam perdidos. Há dois conjuntos de relações: primeiro, entre cada bloco ou frase e dentro de cada bloco ou frase. Entre cada bloco, a sucessão deles é de resposta, debate, disputa, luta por hegemonia. Em cada bloco, os materiais usados podem em parte pertencer a outro bloco. Mas durante a sucessão do espetáculo, a sucessão dos blocos pode ampliar ou diminuir as dimensões e intensidade dos materiais e dos parâmetros utilizados.

Enfim, a cena e a cena musicada deixam de ser uma alusão a algo que não se vê ou ouve passam a ser experiências mesmas de algo que está acontecendo.

tecendo naquele momento. Assim, é como se já houvesse guerra nos sons dos preparativos para a guerra nesta primeira sequência. Uma das maiores dificuldades quando se trabalha com cena e música é optar por desmaterializar a cena e a música através de procedimentos que procuram suavizar o que dramatiza. Em teatro o que manda não são as ideias mas as ações. Tudo é ação. O ato de cantar não interromper a ação. Cantar é agir, é fazer algo. Não é só cantar fazendo algo mas cantar agindo. Seja os que cantam seja os que não cantam, todos agem. A música do outro acampamento contra a música deste acampamento é uma batalha, é a ação de lutar. No caso dos filisteus é impor medo por meio de ações de guerra cruéis e violentas contra o corpo, contra a integridade física de seu adversário. Esta música filistéia é a música do corpo perfurado. Não é a música da corte que é vista nos filmes, uma idealizada monarquia. É música-som-gesto. "é importante poder representar um espaço sonoro que se valha de materiais fronteiros e combinados: sons dos instrumentos cortantes de guerra, sons dos timbres dos instrumentos musicais e sons das vozes humanas na ação de guerrear. Nesse momento, trabalhando com essas batalhas de sons, o orquestrador orquestra, faz a mixagem de uma guerra. Essa dimensão material, física, corporal como ponto de partida provoca tensão entre cena e música muito rica, pois a música daí performa, age, interpreta, faz e não apenas sublinha, oculta-se ou sobrevoa tudo como discurso atemporal.

Após essa batalha sonora, entra o rei em um contraponto heróico-cômico, seguido por sua bandinha e uns atrapalhados guardas portando estandartes com fotos de Saul. Se as expectativas fossem cumpridas, esta entrada deveria ser o clímax dos dois blocos de sons anteriores. A entrada de Saul calaria os sons ouvidos antes. Mas não temos um anticlímax, algo que interrompe essa sequência em ascensão. Daí fica sonoramente marcada a figura de Saul: uma sequência ascensional interrompida. Não é uma queda, mas é um prenúncio de queda. Como Saul fica atrás do que lhe antecedeu ele não completa a sequência, ele não chega no pleno. O seu pleno não é a plenitude da cena e nem da plateia. Essa dissonância cônica entre Saul e os outros, essa dissonância entre a percepção que Saul tem da realidade e a percepção que os outros têm de Saul é fundamental pois retoma novamente o modelo composicional do espetáculo enfatizar os intervalos, as diferenças entre os blocos. E na maneira de juntar as coisas que o diferencial do espetáculo é explicitado. Ao invés de esconder as juntas e as conexões, aqui mostramos tudo. Em um espetáculo que se mostra como espetáculo, que explicita sua dramaturgia, sua forma de montagem, a complexa figura de Saul pode ser melhor advista. Pela coordenação é que a simultaneidade do heterogêneo pode melhor ser vista e ouvida.

Saul entra com seus homens, com seus sons, com sua música. Mas essa música não consegue superar a música anterior nem consegue abafar os sons descontentes do acampamento. Os israelitas estão com medo. O perfil belicoso e beligerante de Saul, que assumiu o reino fazendo guerra contra todo mundo, tem trazido graves consequências para o povo. As alegrias das vitórias dão lugar ao sofrimento de uma extrema reação por parte dos filisteus. Sempre o medo. O medo está em todo parte: nas ameaças vistas e ouvidas. Importante é essa materialização do medo, essa presença terrível do outro, que repercute o limite dessa campanha militar de Saul, que beira à destruição.

É nesse mundo em pânico que a pequena barca de Saul, a sua bandinha cantando e incentivando o povo a lutar, naufraga. Parece um desenho animado, uma brincadeira. Além disso, fica bem claro que o objeto do canto é mais louvar Saul que animar os soldados e o povo. Há uma nova luta em meio a esse canto luta entre a frágil bandinha e o vozerio dos descontentes. Vendo que começa perder terreno, Saul então fala.

Note-se que há um movimento que atravessa o espetáculo a luta, o conflito entre bloco rivais e antagonicos promove a eliminação de um espaço harmônico, sem conflitos, um centro de hegemonia em cena. E Saul, procurando ocupar este centro e seu fracasso em não conseguir isso, projeta a imagem que determina o espetáculo: a montagem de situações- limite excludentes. Esta montagem aponta para o arco, para a estrutura em ascensão e queda que determina a imagem geral do espetáculo e que é materializada musicalmente entre a luta entre um canto de vitória e uma lamentação. Esperança e medo, alegria e tristeza são polos que se confrontam e alterna. Saul, desde sua entrada, pode ser resumido, como a canção da vitória adiada, ou a canção da vitória que se deforma até virar uma invocação dos mortos e uma lamentação fúnebre.

O fato de Saul ser o personagem protagonista que não canta é fundamental para reafirmar esta estrutura em arco. Pois não sendo nem canto de vitória ou lamentação, não sendo nem alegria ou tristeza, Saul situa-se entre essas situações e modalidades de canto sem pertencer a nenhuma delas, sem ser um nexos, uma resolução. Daí sua perspectiva angustiada e variacional. Ele poderia ser uma coisa ou outra. Tanto que se vale de versos. Tanto que algumas vezes se torna quase um profeta ou um sábio. Mas nada é levado ao seu término. Então ele termina ser alcançar, sem atingir algo além.

As partes em verso da peça abrem um espaço de contracenação mais eficaz para a agilidade que se quer atingir. Apesar de não serem cantados (pelo menos os de Saul), estes versos são todos metrificados em 11 sílabas, um tipo de versos que procura quebrar com a redondeza classicista dos decassílabos. O

verso de 11 sílabas então é como se fosse quase redondo, mas que passou da medida. Daí uma certa agressividade e rusticidade de sua realização. Ao mesmo tempo soa como se fosse um falso decassílabo, um decassílabo que não deu certo, um decassílabo mascarado. Perdendo algumas marcas rítmicas fortes do decassílabo, neutraliza-se como verso perfeito, parecendo quase um não verso, entre verso e prosa. Isso útil para o ator, pois ao mesmo tempo que tem um texto marcado, não precisa recair na cantilena tradicional de como versos são declamados. A declamação seria a morte de tudo que está escrito aqui. Pois os versos estão diretamente relacionados a situações concretas de ação e não como uma situação fora do tempo e do espaço do declamador de versinhos.

Ainda mais que os versos todos possuem rimas soantes dentro de um esquema AAB, AABC, AAD... A questão métrica é retomada pela estrofação. Assim como na métrica procuramos um verso que mesmo com marcas neutralize sua aparência de verso, também na estrofação temos uma alternância entre pares de versos rimados (AA) seguidos por um verso que cujo final 'sonoro está livre desse emparelhamento. Isso porque a rima soante contribui para essa atmosfera de fluência do verso. Assim, em um primeiro momento, a percepção não distingue as marcas, a organização. Mas é a própria organização sonora e rítmica que produz essa sensação de fluência.

O uso do verso dentro desses fatores de restrição que mesmo mais fluídos ainda são fatores de restrição reforça a macroestrutura do espetáculo que se baseia nesses blocos que são justapostos, lado a lado, um após, sem um hierarquia o mais importante, de uma voz privilegiada, de um explicação do que está acontecendo. Dessa maneira, em registro prosa-poesia, as falas podem tanto ter referências mais pragmáticas e até rústicas quando se aplicar a pensamentos e sentimentos mais complexos. a flexibilidade do meio e seu controle é o que se objetiva.

Quando se fala pode-se ter música em vários lugares: ecoando algumas palavras, em fim de versos, no intervalo entre as falas, nas pausas dentro dos versos...É importante acompanhar não só o que se fala mas o que está sendo performado, como tudo é ação, a construção do personagem, sua tridimensionalidade é feita pelo que ele diz, pelos gestos, pelos movimentos, pelo o que ele vê seus silêncios e a música.

No caso desse primeiro conjunto de falas que se referem à contracenação inicial entre Saul e Abner, temos a percepção de alguns elementos que compõem a imagem geral de Saul. Primeiro, sua maneira direta e rústica de se dirigir aos outros. Depois, suas reações abruptas frente ao que lhe é solicitado. E enfim sua paranóia, seu medo de perder o trono que mais tarde se transforma em uma loucura. O grande fraco rei cantado por sua bandinha aqui quando fala se apre-

sentado tanto como um guerreiro destemido quanto alguém submetido a coisas que não pode controlar. Suas reticências marcam sua reação emocional à suposta conspiração. Diante disso ele ataca. Ele ataca para se defender.

Temos então o primeiro plano das falas e das afirmações, da auto-afirmação de Saul e a possibilidade de um comentário da orquestra frente ao que realmente está acontecendo dentro de Saul. Tudo que vem à cena é para ser mostrado.

Contrastando com esse pequeno e urgente bloco de falas, temos a reunião do povo pelos partidários de Saul, como se arrumassem o gado para ouvir o rei. Esse povo é reunido e tangido por música. Novamente vemos o entrelaço entre a produção da imagem real e os descontentes. Agora é preciso pensar nesses descontentes, nessa massa sonora descontente como a tradicional massa sonora descontente, a turba questionadora que acompanha os líderes em Israel. Exemplo clássico é o de Moisés e seus anos e anos no deserto com aquele povo. De forma que aqui um padrão bíblico: as relações nem sempre harmoniosas entre a turba e seu líder.

Ao mesmo tempo, esta cena é uma tentativa de homogeneizar a presença, a liderança de Saul no meio do povo. Segunda tentativa, de fato. Lembre-se que o povo, esse coral, participa ativamente. Note-se as metamorfoses desse coro. Primeiro, impulsionado pelos inimigos vencidos (a corte amalequita), eles se preparam para a guerra. Depois, ouvem os sons do inimigo filisteu e se amedrontam. Note-se o arco oscilante entre emoções contrárias, como inscrito na personagem de Saul. Com a entrada de Saul o povo divide-se entre partidários e turba avessa aos líderes. A divisão de perspectiva, a não homogeneidade são trabalho simultaneamente e em sucessão, produzindo a sucessão do heterogêneo, de bloco onde se pensa, por causa da intensidade de sua presença, que temos uma verdade, uma situação definida ou definitiva. Mas com a vinda de um novo bloco, notamos que somos arremessados de um lado para outro entre os extremos de razões e sentimentos que não harmonizam. Ao fim é isso mesmo que se torna o padrão do espetáculo, esse encaixe aberto por blocos montados a partir de intensidades contrastantes.

Nunca esquecer a premência da ação: estamos diante de uma situação de cerco inimigo. Diante disso, louca e contraditoriamente, como uma catarse ou como uma insensatez todos se entregam por interesse ou obrigação à festividade patrocinada por Saul: os rituais preparatórios para a guerra. Somos jogados, arremessados para uma incrível festa que se impõe sobre o tempo da urgência, o tempo do iminente ataque filisteu.

O ritual mescla tanto uma ambiência sacra como uma profana: sob a condução de Saul, este ritual se transforma em uma festa cheia de comilança e

beberagem imposta a todos. e como não resistir à comida e à bebida. Estes rituais parecem como uma comemoração antecipada da vitória sobre os filisteus. E é essa a arma de Saul: conquistar a simpatia dos que se opõem a ele através da satisfação excessiva das necessidades mais básicas. Desse modo, manipulando o ritual, aproximando sagrado do profano, a festa espiritual decai em autoconsumição, o que aproxima o ato de Saul de uma transgressão, de um sacrilégio, de um atentado contra os céus, como se ele, Saul, fosse um filisteu despojando Israel, profanando suas mais sagradas coisas. Daí a desconfiança do povo — ele é nosso campeão ou nossa ruína.

Toda essa festividade é feita sem mediação da palavra. Tudo é gesto e música. É por meio da música que o povo é reunido. É depois pela música que temos os limites da cerimônia- seus começos, partes e fins. A música é uma analítica dos acontecimentos para cada ação, para cada situação desse ambiente festivo temos a orientação dos instrumentos e o canto celebratório do coro. O posicionamento do povo e dos líderes e da bandinha em cena é comanda pelas orientações instrumentais. As mudanças das partes da cerimônia e de seu *pathos* (marcação emocional) correspondente também são dadas pelos instrumentos. Do mais solene, ao mais contrito, da situação de se sentir a presença de Deus à se sentir a presença do inimigo, tudo é movido pela marcação instrumental. É a orquestra que aqui impõe os atos dos agentes em cena. Aos poucos essa solenidade, que contrasta com o curto e rude diálogo entre Saul e Abner, vai se perdendo seu caráter sublime e religioso e vai se transformando em uma festa carnal. Os barulhos do povo comendo e bebendo, feliz vai superando os sons do louvor aos céus. Como o canto ao bezerro de ouro, que no passado, o povo de Israel, enquanto Moisés demorava-se sem eu diálogo com Deus. Novamente, os paralelos. Mas aqui temos os paralelos invertidos: quem toma a iniciativa é o líder, esse Moisés às avessas, esse novo Arão.

Interrompendo a voz do povo, chamando para si o centro das atenções, Saul salta feliz no meio dessa multidão de corpo, como que vitorioso condutor do espetáculo, da cerimônia e interrompe a festança para chamar a atenção para si. O louvor e súplica a Deus se transformam na consagração da vontade humana, da voluntariedade de Saul. Note-se novamente essa técnica de interrupções de sequências e alternância de massas sonoras. Uma coisa é uma sequência com um coro, outra com uma pessoa falando. Essa alternância de massas sonoras vai transferindo para os próprios eventos cantados, falados e performados em cena uma dimensão própria, sua própria coerência — o de seu ritmo, ritmo de representação. Aos poucos podemos perceber uma macroestrutura marcada por sequências com orientações sonoras con-

trastantes, como uma guerra. A guerra, a conquista é esta e não somente aquela entre os inimigos no campo de batalha.

Esta segunda sequência falada contrasta com a primeira, pois temos uma unidade de foco — trata-se de um monólogo no qual Saul arregimenta a atenção do povo para seu líder. Aqui temos vozes divergentes, descontentes, mas menos que durante a entrada de Saul. A comida e a bebida fizeram sua parte. Então, frente a esse momento de aparente dominação, de hegemonia é a parte instrumental, a orquestra que vai oferecendo o contra-ritmo, o anticlímax a essa excessiva autoglorificação de Saul, esse delírio de poder do soberano, o início de sua queda. À unanimidade das vozes presentes temos uma outra voz se elevando, a voz que vez dos limites mesmo da voz de Saul que destoa e se movimenta sinuosamente entre grotescas e parodísticas referências ao próprio povo que governa, como se Saul trabalhasse contra si mesmo. Este chamado às armas é ofensivo, como se ele, nesse momento desabafasse tudo que até aqui tem suportado em seu posto de líder militar. E contraditoriamente, este chamado às armas completa-se em aclamação popular.

Durante esse discurso para a multidão a orquestra pode ir marcado o lado sombrio que salta das entrelinhas da fala de Saul. Diante disso temos recitativos com intervenções instrumentais. Esse lado sombrio pode estar associado aos sons para marcar os filisteus, os inimigos, os outros. E que depois explode na cena da pitonisa.

Ao fim, apontando para o Céu, Saul faz com que a festa que ainda tinha algum resquício religioso antes se transforme em uma festa com dança, comida e bebida.

Novamente temos uma interrupção. Samuel entra discute com Saul. Primeiro, a entrada de Samuel é um contraste com a entrada de Saul. Saul entra em um carro, cheio de glória, acompanhado pelos seus seguidores e pela bandinha. Por sua vez, a entrada de Samuel é simples- ele vem sozinho a pé e sem música. A música vai baixando, vai perdendo sua força diante da força inquisidora da figura de Samuel. Ele cala a festa. Somente a relação entre a música e a entrada de Samuel é que consegue marcar a imponência dessa entrada. Samuel tem outro tipo de autoridade em relação a Saul. Saul produz sua entrada. Samuel se impõe por sua presença. A autoridade de Saul é derivada dos recursos que tem, a de Samuel não se pode encontrar a fonte nele mesmo. A extraordinária presença de Samuel alude para os seus vínculos com a divindade, com seu respeito por algo que ultrapassa o conhecimento humano. Por isso Samuel traz um medo, um tipo de temor irracional, próximo do medo que os israelitas tem pelos filisteus. Saul quer libertar o povo do medo,

mas foi por meio do medo que Samuel governou e protegeu o povo. A diferença entre Samuel e os filisteus é que o medo que Samuel traz é identificado como um mal benéfico, uma purificação necessária, um cuidado. Este medo como conservação choca-se frontalmente com a prática liberadora e suicida da liderança militar de Saul. Nesse momento encontram-se diante de nós o passado e o presente do reino de Israel, duas maneiras completamente opostas, mutuamente exclusivas de governar- a modalidade por limites, de Samuel, e a desabalada carreira sem limites de Saul.

De outro lado, é importante mostrar a assimetria entre os relacionamentos. Enquanto Samuel não aceita Saul, Saul quer agradar Samuel. Samuel rejeita Saul — convivência entre as ordens que ambos representam é impossível. Saul destrona-se, humilha-se ajoelha-se aos pés de Samuel, como um exército que perdeu a guerra e clama por clemência. A intensidade das invectivas de Samuel contra Saul funciona como golpes, como um inesperado ataque que tiram Saul de sua posição de soberano inatingível e vencedor de batalhas. Samuel arrasa com as muralhas de Saul. A partir desse momento, Saul perde confiança em si mesmo, como um invicto boxeador após eu primeiro nocaute.

Esse assalto à fortaleza-Saul pode ser marcado orquestralmente por golpes, por pacotes sonoros de golpes que vão crescendo em violência e intensidade até a queda de Saul. Em fins de frase, em certas palavras, em certas pausas. Só com sua voz, sem tocar em Saul mas com a massa sonora da orquestra, Samuel arruína Saul.

Também é importante frisar o excesso de Samuel que responde à autoglorificação excessiva que Saul havia produzido antes. Ao destempero de Saul, Samuel responde com outro destempero — profetizar a desgraça do rei. Assim como Saul havia invadido as fronteiras de Samuel, ao fazer os sacrifícios, Samuel invade os limites de Saul, ao desmoralizar o governante. O zelo do sacerdote ultrapassa as fronteiras do necessário, e confunde-se com uma insurreição, um golpe de Estado.

Diante dessa negação radical de Saul por parte de Samuel, o rei perde-se, transforma-se em agente de uma primeira carnificina. Ele responde aos golpes de Samuel com novos golpes. Saul é um guerreiro, um homem da força e da violência. Essa é sua linguagem primeira — uma descontrolada potência para morte. Em meio a essa morte a orquestra amplifica o lado sombrio de Saul, um mergulho em uma alma torturada, a queda em um abismo que se liga a outro abismo, como uma morte chamando outra, uma cadeia sem filha, espelhos dentro de espelhos. A cena termina em sombras. Enquanto a luz desaparece, o coro entoia a canção de Ana.

A canção de Ana é uma canção metareferencial. Ela situa o espectador na amplitude da vida humana e seus revezes, dos revezes da fortuna das nações e de Deus como soberano agente. A canção reposiciona o foco de atenção do espetáculo. Enquanto Samuel sai de cena e Saul devora seus inimigos, o canto das sombras vai apontando para a busca de uma compreensão de tudo que está acontecendo, de uma verdade maior em meio a este cerco, esta encruzilhada. É preciso que o público saiba mais que os personagens. E essa é a canção para isso, para ampliar o horizonte de percepção do público. Ao mesmo tempo, ela se situa entre a cena em sombras e as novas luzes que no meio do público Samuel procurar lançar.

FRASES RETIRADAS A PARTIR DO LIVRO DE SALMOS¹³

25/08/2005

Os dois caminhos

Definir de Deus por negação do mal.

1) Situação de opressão

(Mas)

Súplica

2) para Deus

Elementos físicos- olho, boca ,fôlego , ossos, entranhas, coração sangue.

Sempre uma noite- céus estrelados, lua.

Sheol, morada dos mortos.

Ouve-se

Tudo como se estivesse em um guerra. Este eu lírico se vê defrontado pelos inimigos, pelo cerco inimigo.

Que é o homem para que te lembre dele. auto-humilhação.

Por que te ocultas no tempo da aflição?

Emboscada, captura. Quebrar o pescoço. Chover brasas, fogo.

Até quando não mostrar teu rosto. Ouve meu dizer.

O homem da terra. Fuga para as montanhas.

Até quando?

As razões dessa perseguição.

Ilumina meu olho, que eu não adormeça na noite.

Não há deus- diz o fraco. Morar em Deus. Verteu rosto.

Canto na noite! triunfo antes do triunfo

És minha rocha, abrigo, cumo, cimo.

Eles nos cercam, cercaram, as cordas da morte, as armadilhas da morte.

Fazer extremidades da terra tremer. deus faz emboscadas na escuridão.

Fulgura em minha treva.

Ele me ouve. Senhor, me ouça.

¹³ Essa seleta de frases e palavras foi inserida em parte no libreto e nas canções. Realizei trabalho semelhante com a dramaturgia do metadram *Iago* (2004). V. meu artigo “Um Otelô Brasileiro: Violência e Metateatralidade em IAGO”. *Dramaturgias*. Revista do Laboratório de Dramaturgia. LADIUnB, 2016, p.207212.

Instrui minhas mãos para guerra.
Os céus contam, canta as glórias. Sem dizer
Lembra memoriza, recolhe as cinzas de teus enganos.
Salvar, levantar X cair, abater. Corpo o centro, o corpo.
Pedir vida. Devorar.
Clamo, não há silêncio em mim
Quem é ele esse rei da glória-para o coro. O coro são as portas da entrada
do palácio.
Comer minha carne, guerra contra mim.
Esconde-se em sua caverna. Memória do futuro imaginação durante o
momento antes da luta. angústia da luta.
A voz sobre as águas. chamas de fogo. tremer o deserto.
Movimento de ascensão. Sair da solidão.
Mudança brusca do sujeito da frase, como se fosse uma visão na qual as
imagens tomasse o foco.
Ele atravessa a noite.
Não empalidecer. Conservar os sinais vitais,
Ruína no interior. O interior é que não acontece ainda.
Esquecido como uma coisa morta, como um objeto.
Lábios da mentira
Celebrar Deus. Ele diz, tudo é. Ele olhados céus. O olho que tudo vê.
Ocultar a face. Até quatro- máscaras. Máscaras.
Terminar a canção com louvor a deus.
O mau não teme a Deus
Poemas com dísticos. dizer e ampliar. Dizer e enfatizar. Dizer e contrariar.

Os jutos herdarão a terra.
Faz isso e verás a Deus
Lê te exalta, te eleva. O homem das dores se ergue ensanguentado, sobre
um abismo de abismos.

ferido cólera de deus tuas flechas.
medo dessa cólera.
Tuas flechas me furam, tua mão me transpassa.
A luz de meus olhos não está longe podre. Uma chaga no corpo.
Minha carne. Não ouço. A medida de meus dias,
Todo fumaça eu.
Afasta de minha tua chama, ataque de tua mão.
Eu sou como um estrangeiro

Desvia de mim, antes que eu me vá e não seja mais.
Se apresse, senhor.
Fazer subir da fossa do túmulo.
Homem na noite fala com um morto que quer ressurgir.
Firma meus passos
Dá a minha boca um poema novo
Quando morrer. Pereça seu nome.
O homem com que conta, que comia de meu pão levantou-se contra mim.
Sede do deus vivo o abismo chama ao abismo
Por que esqueceu de mim, me esqueceu.

Penera, age. Por que dormes meu coração vibra.
Auxílio nas aflições para além da morte.
Diferente de Saul, David admite seus erros.
Contraste entre esperanças de David e Saul.
Cria em mim um coração puro
Renova em minhas entranhas um sopro
Não me rejeite para longe de tuas faces. Devolve
Abre meus lábios. até que passe a destruição. perseguição.
A sombra de tuas asas estarei seguro, me abrigo
Eles preparam uma rede dissolver, derreter
Salva-me dos homens como cães dão voltas na cidade e uivam
Retorna para nós.
Dos confins da terra, eu clamo.
Numa terra de areia
Silêncio é louvor.
Cera se derrete dentro do fogo.
Abri passagem para o cavaleiro das nuvens!
Dispersar reis. Montanhas arqueiros. É terrível
Lodaçal, afogar. Afundar.- garganta.
Meus pés tropeçavam, meu andar se perdeu. por um triz. Sempre o zom-
bar dos inimigos. Eleve. Ele ouve. Deus não ouve, não vê.
Fim o senhor julgar as nações
Faz estremecer os reis da terra. vidente o que tudo vê.
Mão se ergue sem descanso, prece , súplica.
Por teu braço
Abriu mar, abriu a rocha.
Faz-nos viver. carne, um sopro que vai e não retorna. pão de lágrimas, be-
ber lágrimas. no dia de minha aflição clamo a ti.

Qual bravo viveria sem ver a morte?
Pousada, descanso
Todos os nossos dias enfrentamos a tua cólera.
Resplandece. Um poema, um cano novo
Fazedores de enganos, obreiros da fraude
Como minha cinza feito pão.
Meu coração se renova.
Encurta meus dias. Mudanças. Roupa.
Como o céus são altos, assim... os mortos não louvam a deus.
Levanto teus olhos em tua direção.

Das profundezas clamo a ti
Ouve minha voz. Deus-diferente das criaturas de barro, dos ídolos.
As asas da aurora. Extremo do mar
Escurecimento tem boca, engole.
Que é o homem para lembrar, pensar nele.

CÂNTICO DE ANA (SALMO 113, 1 SAMUEL 2:1-10)

Encheu meu coração de alegria . estou rindo de meus inimigos
Eu ando de cabeça erguida
Ninguém é santo como o senhor deus
Tira a vida e dá a vida. arco
Fortes torna fracos, os fracos, fortes. Fartos, faminto, famintos, fartos.
sem filhos com filhos, com filhos, sem filhos.
Manda para o mundo dos mortos e o tira de lá.
Rebaixa uns, eleva outros. Pobres ricos, pobres príncipes.
Alicerces da terra.
Os maus vão desaparecer na escuridão
Pois ninguém vence pela sua própria força.
Ele dará poder a esse rei que ele escolheu.

C) ARTIGO

COMPONDO, REALIZANDO E PRODUZINDO OBRA DRAMÁTICO-
MUSICAIS NO BRASIL: AS COMPLEXAS RELAÇÕES ENTRE
LAICIDADE E RELIGIOSIDADE A PARTIR DA MONTAGEM DE UMA
ÓPERA COM FIGURAS BÍBLICAS¹⁴.

Para começar, o longo título prolonga uma ausência, uma negação: logo o título da obra, centro de uma polêmica velada, mas efetiva. Como veremos, é em torno dessa negação este texto se articula.

¹⁴ Trabalho apresentado ao Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association. New Orleans, EUA, 2008.

A obra em questão é o drama musical **Saul, rejeitado por Deus e pelos homens**, apresentado em 25, 26 e 27 de julho de 2006 no Teatro Nacional de Brasília, Sala Martins Pena¹⁵. O espetáculo foi elaborado no Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática (LADI) — da Universidade de Brasília (UnB) e preparado dentro do projeto Ópera Estúdio, da mesma universidade. Este projeto, desde 2004, envolve professores e alunos dos Departamentos de Artes Cênicas, Música e Artes Visuais bem como artistas convidados e membros da comunidade em montagens semestrais de obras dramático-musicais¹⁶.

Com Saul, diversificamos estas atividades, ao propor um espetáculo especialmente composto para os membros deste projeto¹⁷. Mas reafirmamos caráter o estético-acadêmico da produção. Todas as obras apresentadas neste projeto são precedidas de pesquisa por meio da qual: 1) definem-se as melhores fontes e edições; 2) discutem-se artigos e livros que expõem a recepção crítica do espetáculo que será encenado; 3) estabelece-se o conceito da montagem, sua visualidade e interpretação. Além disso, durante os ensaios, desenvolve-se um diário com reflexões sobre as decisões criativas, o qual é disponibilizado *on-line*. Todo este material depois é utilizado para o texto do programa, que é distribuído durante as sessões, que são gratuitas, popularizando o acesso a obras multidimensionais.

Com Saul, seguimos tais etapas do projeto. Houve uma pesquisa sobre o tratamento da figura, desde exegeses da narrativa bíblica até recente produção acadêmica que recontextualiza a cada real davídica. Nos comentários, a tensão entre a teologia e a hermenêutica literária providenciava um espaço para as possibilidades de leitura e representação de aspectos pouco enfocados em um relato considerado muitas vezes insignificante ou não modelar, inserido na narrativa do Livro de Samuel como um excerto, um começo abortado da realeza de Israel. Com os dados desta etapa, ampliaram-se os detalhes, as complexidades da enigmática figura de Saul, o que foi decisivo para etapa seguinte: a elaboração do libreto.

O relato de Saul é considerado a única trágica na bíblia: as estruturas em arco da narrativa (ascensão e queda) foram configuradas na alternância entre cenas cantadas e faladas, dispostas entre a celebração e a ruína da personagem. Este ritmo paratático foi expresso em versos de 11 sílabas com rimas soantes, de modo a evitar a cantinela declamatória e provocar uma tensão entre formas de organização das frases. Este ‘prosoema’ resvala entre uma dicção áspera e contornos líricos, reinterpretando a bipolaridade de um rei entre seus acessos de fúria e desolação. As canções atravessam esta paisagem de extremos formais, constituindo-se como números em si mesmo concentrados: não ilustram nem comentam as ações. O material das canções vem

15 Canções e Libreto, por Marcus Mota; arranjos e orquestração, por Guilherme Giroto. A ficha completa, programa e outros comentários desta e das demais produções do LADI com o Ópera Estúdio encontra-se no *link* <https://brasil.academia.edu/MarcusMota/Musical-Guides>.

16 Dentro do projeto, foram apresentadas as seguintes obras: **As Bodas de Fígaro**, de Mozart, em 2004; **Carmen**, de Bizet, em 2005; **Cavalleria Rusticana**, de Mascagni, em 2006; **O empresário**, de Mozart, em 2006.

17 Sobre dramaturgia musical, a partir da experiência entre o LADI e o Ópera Estúdio, apresentei as seguintes comunicações em congressos: **“A realização de óperas como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais”**, publicada nos anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005, Rio de Janeiro; **“Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications”**, publicada nos anais do Performance Matters! International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance, 2005, Porto; e **“Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico”**, resumo nos anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2003, Goiânia. Estes materiais estão integrados ao livro **Cenologias. Estudos sobre Teoria e História do Teatro, Música e Cinema**. Lisboa: Movimento Internacional Lusófono, 2018.

de textos dos livros dos Salmos, recriados por meio de clichês que negociam referências sonoras com a tradição operística. E as canções são performadas como em situação de recital. Não se esconde nada: David canta com uma orquestra e um coro em cena. Por sua vez, Saul, o personagem-título, não canta. A sucessão das partes faladas e musicais isola a personagem. Em mundo cercado de música, Saul destaca-se por resistir aos sons, por debater-se com o canto. A dramaturgia musical da obra é a metapoética do espetáculo.

Durante o processo criativo, houve um certo estranhamento entre os participantes, um pouco em razão do emprego do material bíblico. Era diferente, para não dizer de outro modo, ver pessoas lendo textos bíblicos dentro da sala de ensaios em uma universidade. Este desconforto ficava mais patente nos contatos com pessoas não envolvidas na montagem. Para alguns era difícil qualificar o que estava sendo realizado. E este desconforto ou dificuldade de lidar com a encenação de um espetáculo baseado em figuras bíblicas saiu das salas de ensaios, dos corredores dos departamentos envolvidos e foi dar de cara com outras instituições. Quando da divulgação do espetáculo, mais que dificuldades, tivemos recusas. O espaço em jornais e mesmo a filmagem do espetáculo por um órgão público foi comprometida. Fatos e impressões demonstraram um aspecto que não havia sido levado em conta durante o processo criativo. Negações, recusas, chacotas e preconceitos expuseram a dimensão cultural da recepção. Aqui entra aquele conhecido ditado nacional que diz “futebol, política e religião não se discutem.”

Tal ditado cifra uma busca do consensual, da não discussão, do acatamento de uma hegemonia. Em um país continental como o Brasil, este consensual foi sedimentado pelo catolicismo, pela centralização da União e pela paixão pelo time/seleção. Mas nas últimas décadas grande parte desse triedro tem sido questionada pela heterogeneidade de práticas que muitas vezes não oferecem soluções para o dilema consensual: antes, apropriam-se do modelo contra qual eles vão contra. São os novos unilaterais.

Em Brasília, no campo da religião, tem havido um acirramento destas tensões. O crescimento do neo-petencostalismo e sua teologia da prosperidade é tanta que uma bancada de deputados distritais chamados ‘evangélicos’ aprovou lei que estabelece um feriado no dia 30 de novembro, quando se comemora o dia do evangélico¹⁸. Esta inusitada e obrigatória suspensão de atividades em uma cidade administrativa como Brasília, a capital federal, demonstra a imensa visibilidade de grupos antes ocultos sobre o manto da religião oficial. Qualquer que seja a aberrante configuração que hoje se manifeste entre cristãos não católicos, é inegável o fato que o consenso não é mais uma norma. Não há mais a solução do sincretismo. Diferenças ideológicas e doutrinárias provocam opo-

¹⁸ Lei Distrital n. 963, de 4/12/95.

sições que são exploradas pelos líderes de todos os lados como forma de se conquistar fiéis, de se avivar almas. O proselitismo caminha junto com a ampliação e fundamentação de outras modalidades de exercício da religiosidade.

Diante disso, encenar uma obra dramático-musical com figuras bíblicas em Brasília tornou-se um ato de enfrentar esta arena de debates que estende sua presença para além dos circuitos religiosos. Depois de algumas dificuldades de divulgação, com *releases* jogados no lixo e filmagens recusadas, sob o pretexto que estávamos fazendo um evento denominacional, a obra foi apresentada com grande maciça presença de público. A audiência dividia-se em crentes e descrentes. Para confundir mais os espaços, o coro que compunha as cenas com os cantores era de um coro de uma igreja tradicional de Brasília. E a estréia mundial de **Saul** deu-se justamente dentro da programação do Festival Internacional Inverno de Brasília-2006, um evento artístico e acadêmico.

Em conversas informais, a polaridade entre crentes e não crentes diagnosticou uma incrível reviravolta de valores e expectativas. Entre os crentes, havia prevenção e curiosidade. Afinal, a tradição não católica de um culto sem imagens, de um Deus mais discursivo, aclimatada em um país tropical — e como reação ao corpo e à sensualidade do corpo manifesto aqui patentes — acarretava uma certa inibição (e, em alguns casos até proibição) da teatralidade. Após o espetáculo e por e-mail recebidos, observou-se uma reversão, em muitos, da negatividade. Ao criar **Saul**, seguimos ponto a ponto a narrativa bíblica, de forma que o literal e o simbólico transitavam com suas aparentes exclusões. Ao seguirmos a letra, não reproduzíamos as leituras confessionais. Assim, uma figura que luta contra os estereótipos de interpretação, teológicos ou laicos, era representada, problematizando o texto lido e reinterpretado em cena.

Tal reversão da negatividade entre crentes forneceu um paradoxo da recepção, revelou nossos próprios preconceitos. Pois o público que achávamos ser mais aberto ao espetáculo foi justamente aquele que menos expressou uma resposta qualitativa. Por incrível que pareça, a negação veio mais dos que se consideram não crentes.

Disto, o que podemos concluir é que as estruturas de consenso e de intolerância, que hoje se encontram em redefinição, permeiam instituições antes consideradas liberais ou de conexão entre as várias dimensões da vida civil. Perdura, diante disso, uma dificuldade histórica de se enfrentar a religiosidade dos outros. Pois, mas do que nunca, não há o conforto monástico, o isolacionismo da fé. Tudo está conectado. O homem que adora é o mesmo que compra o *dvd* pirata de **A Paixão de Cristo**, de Mel Gibson. O homem que descreê é o mesmo se emociona quando um filho nasce, ou um amigo íntimo morre. Ou seu partido político o frustra...

Quando se perde a visão ampla, o sangue escorre na arena. A história de Saul foi escolhida para ser material para uma pesquisa e posterior realização estética em virtude da tradição de releitura de obras dramático-musicais neste projeto. Com **Bodas de Fígaro**, enfatizamos a comédia sobre o poder, sobre os desmandos de um senhor quanto aos criados. Em **Carmen**, ao invés da meretriz, o enfoque foi a violência contra a mulher. A ópera transforma-se na exposição de um assassinato passional, na anatomia de um crime. Em **Cavalleria rusticana**, laboratório para **Saul**, vemos um homem que faz tudo o que pode, que literalmente aproveita-se de todos, até que a cidade tomada de mulheres grávidas reage e mata seu opressor a pauladas. Já em **Saul**, um soberano, embriagado do poder, delira em seus transtornos e obsessões.

Enquanto isso, uma série de escândalos em Brasília e no país abria uma nova etapa na história político-social nacional: um partido que se dizia patrimônio da verdade, que exalava confiança, exauria-se em escândalos. Este foi o nosso 11 de setembro, a ruína do último consenso.

Hoje o desafio é o da crença, do acreditar. Santos e pecadores comem no mesmo prato. Para uns, isso é sintoma da decadência, do apocalipse. Para outros, uma oportunidade para o ceticismo. Mas, agora que o imperador está nu, que tudo está mais exposto, as relações de confiança enfrentam seu teste, sua dramatização. Creio que no Brasil vivemos uma excelente oportunidade para enfrentar, representar e entender as dinâmicas das crenças, diante dessa instabilidade da fé. Foi o que o espetáculo **Saul** procurou dramatizar em palavras, imagens e canções, no ano das eleições majoritárias de 2006.

E saga continua: nos próximos anos teremos **David**, e **Salomão**. A casa real davídica fornece tantas contradições quantas as que pudermos observar nos jogos de poder, publicidade e crença de nossa sociedade tupiniquim¹⁹.

19 Depois de haver produzido **Saul**, resolvemos fazer o segundo capítulo da trilogia. Apesar de ter escrito a primeira versão do libreto em 2007, o espetáculo **David**, reelaborado a partir da direção de Hugo Rodas, só foi estrear em 2012. **Salomônicas**, por sua vez, estreou sua primeira versão em 2016, e a segunda em 2017, também com direção de Hugo Rodas.



DOCUMENTA

SAUL: DRAMA MUSICAL EM
TRÊS ATOS (2006)

TEXTO E CANÇÕES

Marcus Mota
Universidade de Brasília
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

Roteiro do drama musical **Saul**.

Palavras-chave: Drama Musical, Libreto, Dramaturgia.

ABSTRACT

*Libretto of music drama **Saul**.*

Keywords: Musical Drama, Libretto, Dramaturgy.

Saul

Texto e Cancões

PERSONAGENS

Saul, rei de Israel
Samuel, velho profeta
David, futuro rei (*tenor*)
Jônatas, filho de Saul (*barítono*)
Abner, comandante das tropas de Saul
A feiticeira de Endor (*soprano*)
O mensageiro
Coral de israelitas (*todo o povo*)
Coral de feiticeiras
Coral de sacerdotes
Dançarinas
Amalequitas

PRIMEIRO ATO

Acampamento militar dos israelitas. Preparativos para uma grande guerra. Povo reunido esperando as ordens de seu valoroso rei e os sacrifícios preparatórios para o combate. Um grupo de amalequitas cativos com seu rei e riquezas, intimidados por soldados israelitas. Sons de espadas, cavalos e carros de guerra vindo do inimigo. Sons de cornetas bradando e intimidando o acampamento. Imagens do rei Saul sendo erguidas em cantos estratégicos. Saul entra e é saudado em meio a reclamações. Saul se dirige para seu comandante Abner. Falam em primeiro plano, deixando atrás o povo, o exér-

cito e a arca da aliança. Durante as falas de Saul para o povo reunido, segundo um comando, uma bandinha toca temas de honra para o rei, inflamando o povo. E um grupo de partidários do rei canta as glórias de Saul: “Saul matou milhares, cabeças vão rolar.” Sobre esse fundo, começa o diálogo entre o rei Saul e seu comandante Abner.

SAUL

Onde está Samuel, cadê aquele velho?
Mas que demora, que falta de respeito!

ABNER

Não sei, senhor, não sei. Só sei de uma coisa:
o povo está impaciente: não temos
mais como esperar.

SAUL

Entendo, como entendo...
E meu filho, Jônatas, apareceu?

ABNER

Também não, senhor! Ele saiu bem cedo
e não voltou mais.

SAUL

Cedo e em segredo...
Não se pode mais confiar em ninguém!...
É preciso agir, Abner, e sem receio
de fazer o bem ou o mal. Pois eu creio
que hoje é melhor um homem de ação
que uma nuvem no horizonte.

ABNER

Isso mesmo,
meu rei! O tempo dos juízes, o tempo
de aguardar sentado sinais, um aceno
dos céus, isso já passou.

SAUL

Mas então vamos:
depressa, vai, convoque o acampamento,

que toda essa falação eu não agüento.
Hoje Deus nos dará a grande vitória.

ABNER

E os rituais, os sacrifícios sangrentos?

SAUL

Deixa, deixa que eu mesmo faço. E bem feito!

O Povo é reunido. Mistura de louvor a guerra e súplica por proteção. Ao mesmo tempo os rituais preparatórios para a guerra são feitos por Saul. Parte do povo estranha essa liderança. Bebedeira e comida. Após, Saul interrompe a cena, tira a carne da boca de um, bate em outro, cruza a multidão, enraivecido, excitado com tudo, com a guerra.

SAUL

Povo de Israel, ouçam seu soberano!

(Reclamações: “Soberano?.. Quem ele pensa que é! Soberano...”)

Vejam onde chegamos. Eu bem me lembro
que, antes de mim, vocês pediam “Queremos
um rei, queremos um rei!”, enquanto o lixo
filisteu causava tanto sofrimento.

E Deus atendeu essas preces: Eu reino!

(Nenhuma resposta entusiástica. Saul olha para seus partidários)

Depois, em quantas guerras entramos, heim?

(Povo responde — “Muitas! Muitas!” O povo responde como acusando, o povo enfático de tantas guerras.)

E comigo quantas delas vencemos, ãh?!

Antes de mim, vocês viviam se escondendo
em cavernas e rochas, covas e poços.

(parodiando) O rei dos amonitas erguia um dedo,
ameaçava deixar todos vocês cegos,
e vocês se borravam, e tremiam,
chorando de pânico, de desespero:

“O homem mau vai nos pegar! Ai que medo!

Ai que medo! Vai furar os nossos olhos!

Ele vai arrancar os nossos cabelos!”

Quanta fraqueza, meu Deus! Eu não mereço!

Será que eu preciso sempre repetir:

Lutem! Lutem comigo! Não tenham medo!

O senhor Deus é meu companheiro!
E ninguém vai conseguir nos derrotar!
(Gritos de festa no meio do povo. “Viva Saul! Viva!”)
O rei dos amonitas caiu. O rei
dos amalequitas eu aqui carrego
em minhas mãos. De povo prisioneiro,
você se tornaram colecionadores
de reis e tesouros. O mundo inteiro
já conhece a força, o nome e o peso
de nossa coragem durante as batalhas.
E agora estamos aqui nesse cerco.
Em volta os filisteus, os grandes guerreiros,
mais numerosos e mais ricos que nós.
E então? Vamos correr? O que faremos?
Os reis estão caindo, minha gente, e eu tenho
certeza que mais e mais reis vão cair.
(Puxa sua espada) Deus tem me conduzido nesses vespeiros
(aponta a espetada para o céu e a desce na direção do acampamento inimigo)
e vai continuar nos pondo em movimento!

Festa. A arca da aliança vira uma mesa para a comida e bebida. Após, Saul entra com seu cajado interrompendo a festa, não acreditando no que perplexo vê.

SAMUEL

Mas o que é isso?... O que é isso, Saul?

SAUL

Samuel, achei que...

SAMUEL

E esses festejos?

SAUL

Calma, Samuel eu...

SAMUEL

É a arca o que eu vejo?

SAUL

Eu posso explicar eu...

SAMUEL

A arca sagrada? Você por acaso não...

SAUL

Menos, viu, menos, Samuel.

SAMUEL

O povo aqui todo, completo...

SAUL

Você demorou. Então eu ...

SAMUEL

Não! Você
não... Não me diga: os rituais primeiros...

SAUL

Você não chegava... e o povo cansado,
eu também... eu...

SAMUEL

Mas quem você pensa que é, Saul? Quem?
Prá fazer uma coisa dessas, corrompendo
todo o povo com esse ato blasfemo?

SAUL *(Puxando Samuel do meio do povo, indo mais para frente)*

Calma aí, Samuel, olha o povo, olha!

SAMUEL *(Saindo arrastando, mais livrando-se da mão forte de Saul para ver os amalequitas cativos)*

E esses aí, Saul? Esses de vermelho?
Não são os amalequitas, os traidores?

SAUL *(orgulhoso do feito)*

São sim, Samuel: eu os derrotei ontem! *(Gritos de guerra e fanfarra produzida. Trompete em efeito cômico)*

SAMUEL

Deus mandou destruir tudo, não deixar resto.

E você não obedeceu meus preceitos.
Antes, preferiu ficar o melhor
deles, com seus animais e com dinheiro.
Nunca consegue fazer nada direito! *(Se afastando)*

SAUL *(segurando a barra da capa de Samuel)*
Samuel, me perdoe: eu não queria...

SAMUEL *(virando-se, rasgando a barra da capa. Samuel olha com raiva para Saul, puxando o sua capa rasgada)*
Chega! Chega, Saul! *(recompondo-se)* Os teus muitos erros
não têm mais perdão! O teu reino eu renego!
Deus mesmo te rejeita como soberano
de Israel!

SAUL
Como é?

SAMUEL
Deus rasgou teu reino
em mil pedaços!

SAUL *(joga aos pés de Samuel)*
Não, não, eu me arrependo!
Fique comigo, Samuel Não me deixe!

SAMUEL *(Inflexível)*
Deus te rejeitou, eu também te rejeito!

SAUL
Não faça isso comigo, eu não mereço!

SAMUEL
Não me toque, homem imundo e boca suja!
Teu reino acabou! Nunca mais nos veremos!

Samuel sai lentamente. Desesperado, Saul corre atrás dos amalequitas e os empurra para frente, para os matar. Está fora de si, tomado de raiva e pranto.

SAUL

Olha, olha como eu mato esses nojentos
Samuel! Não me abandone, por favor!
Olha como eu rasgo tudo, arrebento!
Olha Samuel, o sangue escorrendo!
Meu sacrifício, meu Deus! Meu sacrifício!

Chorando aos prantos, matando os amalequitas, afundando-se nos corpos e no sangue deles. As mãos, ao fim pro céu, com a espada ensangüentada. Escuridão baixa sobre ele. No caminho entre o público, Samuel vai com seu cajado resmungando. Canção de Ana, cantada em cena pelo coro da cidade, ainda nas trevas...)

CANÇÃO DE ANA

Reinos vêm e vão, tronos e nações,
tudo num instante ganha nova direção.
Fortes vão cair, outros surgirão,
grandes e pequenos não há exceção.

Quanta alegria! Quanta alegria!
Pois nosso Deus mostra o seu poder:
Ele rebaixa e resgata quem quiser,
Deus traz a morte e pode dar fogo e luz.
Grande alegria! Grande alegria!
Pois nosso Deus dos altos Céus é o Senhor.
Ele dá forças para quem ele escolheu.
Grande é o Senhor! Grande é o Senhor!
Quão grande é o Senhor!

Em seguida, Samuel fala diante do público, como se estivesse em outro lugar que o acampamento. Seu monólogo responde ao discurso do rei diante do povo.

SAMUEL *(mergulhado em sua indignação e memórias)*

Homem mau, desobediente e violento!
Como eu me arrependo, como eu me arrependo!
Parece mais um dos filhos de Eli!
As coisas sagradas eram um brinquedo
pra eles. Zombavam dos regulamentos,
comendo a carne que era dos sacrifícios,
roubando as oferendas e o sossego

dos transgressores, virando ao avesso
o mundo. Pois Deus odeia a impureza
e a mistura. Disso eu bem sei, não me esqueço
não o que o senhor Deus, puro e verdadeiro,
fez com os filhos de Eli: Deus deixou
que os maus filisteus os rasgassem ao meio.
Eu sabia de tudo, eu vivia no templo.
Minha Mãe, Ana, pediu um filho prá Deus.
Eu nasci e ela cumpriu seu juramento:
me entregou a Eli, sacerdote cego,
cego e pai de homens maus e zombadores .
Mas não eu: Deus me chamou desde pequeno
pra endireitar esse mundo lamacento,
pra separar o que é bom do que não presta.
E Saul merece é viver no inferno!
Que um outro rei, melhor, justo e perfeito
Deus me mostre nesse caminho aqui!

Fim da Canção de Ana, cantada pelo coro no acampamento.

Acampamento. Em frente de sua tenda, Saul prostrado no chão, nervoso, comendo sem parar. Um pouco atrás dele, o burburinho do povo...

ABNER

Meu rei, ânimo: os homens, o conselho —
todos estão esperando.

SAUL

Rabugento,
Velho rabugento!

ABNER

Meu rei, qual é a mensagem de Deus para nós?

SAUL

Quem ele pensa que é soltando o verbo
como se fosse Moisés!!? Leva mais jeito
É pra...

ABNER

Senhor!

SAUL

De cajado e vestidinho...

ABNER

Meu rei, consulte os céus, desfaça os tormentos:
profetize, ore, acenda os incensos!

SAUL

E o que ele quis dizer com me rejeitar?
Eu sou o rei, o escolhido, fui eleito
por Deus. Samuel mesmo me ungiu com unguento
sagrado.

ABNER

Meu rei, a batalha se aproxima e nós
precisamos saber o que enfrentaremos.

SAUL

Meu reino rasgado, meu reino em remendos...
Que besteira! Ele quer é meu lugar!

ABNER

Ah! Fale com Deus, Saul, tenha bom senso!

SAUL

Meu lugar! Agora estou entendendo!
Sempre me desgraçando... sempre o desprezo...

ABNER

Meu rei, os homens já estão comentando...

SAUL

Nunca o que eu faço é bom, limpo, e honesto...

ABNER (*sacudindo-o*)

Me ouça, rei :acorde desse pesadelo!

SAUL

Sempre me comparando aos filhos de Eli...
Esse Moisés caduco, homem grosseiro,
inflexível e duro como um jumento,

ABNER

Senhor!

SAUL

Infectando o povo com terror!
Vamos Abner, chega dessa farsa: Eu devo
mostrar quem manda aqui!

ABNER

É o que eu espero,
meu senhor, e é o que o povo está querendo!

SAUL

Levantem-se, homens! Ergam-se comigo!
Tenham fé meu reino só está no começo!
Deus me deu um destino certo, eterno.
A casa de Saul vai permanecer!

Festa. Aquele comício político. Entra correndo Jônatas ensangüentado. Chega com dois colegas também em situação lastimável. Reação. Todos atônitos.

JÔNATAS

Pai, lutamos contra os Filisteus, lutamos!

SAUL (*indignado*)

Como? Sem minhas ordens (desembainha a espada) mesmo sabendo...

JÔNATAS

Não planejei nada, meu pai! E nós vencemos!

SAUL

Sei, sei... Traidor! Você está preso!

ABNER (*se interpondo entre pai e filho. O povo reclama.*)

Mas senhor... é o seu filho! E é um herói!

SAUL

Herói por roubar meu trono? Compreendo!...

JÔNATAS

Não é nada disso, pai. Fique sereno:
fomos atacados, lutamos e pronto!

SAUL

Sei, sei... homens valentes eu reconheço.
Capazes de fazer tudo a qualquer preço...
(Nova investida contra o filho. Novamente detido por Abner)
Mas aqui não, garoto! Não comigo, viu?
Tá pensando o quê, prá bancar o esperto...
Que eu morri, que eu...

JÔNATAS *(com arma em punho, pronto para enfrentar seu pai)*

Não penso, pai, eu enfrento!

ABNER

Tal pai, tal filho.
Risada geral. Os espíritos de Saul e Jônatas vão se desarmando. Saul se solta das mãos de Abner e fala com seu filho, dando um tapa na cabeça dele.

SAUL

Dá próxima vez me avisa ou eu te mato!
(Puxa-o para si, um forte abraço. Novos tapas na cabeça do filho. Vira-se para o povo e fala)
Este é o sinal! Chega de olhar o vento!
Vamos pra guerra, agora, nesse momento.
Deus vai guiar a minha espada de morte!

Festa geral. Arrumação do exercito. Fileiras. Toques de guerra e de organização de guerra. Escurece a cena. Batalha cantada.

Em outro lugar, no meio do campo, Samuel encontra David. Samuel carrega um vaso com azeite para ungir o novo rei de Israel. Ao se encontrar com Samuel, David reage ameaçando com sua funda.

DAVID

Quem está aí? Quem se aproxima? Fale!

SAMUEL (*rindo*)

Um rapaz! Que ironia!

DAVID

Sou mais que pareço!

SAMUEL (*surpreendido*)

E fala!

DAVID

O que o senhor quer?

SAMUEL

Eu nada, eu só revelo.

DAVID (*guarda o estilingue*)

Um profeta! (*ajoelha-se*) Aqui em casa... por que veio...

SAMUEL

Vejo que comanda esses carneiros.

DAVID

Sou pastor, o filho mais novo lá em casa.

O senhor quer que eu chame alguém?

SAMUEL

Mesmo sendo

o menor, por isso, e se fosse o mais feio
isso não importa pra Deus, não importa.

Os outros julgam pelos olhos, não vendo
o coração.

DAVID (*firme, decidido*)

O que o senhor quer, eu aceito

SAMUEL

(*ungindo David*) Deus te escolheu como rei para o governo

De seu povo que anda perdido e sem rumo.

DAVID

O rei Saul morreu? Que está acontecendo?

SAMUEL

Ah, só de ouvir esse nome já estremeço.

Pois Deus rejeitou a casa de Saul.

No lugar, a tua casa é um recomeço,

David. Entra o moço, sai o violento.

DAVID (*Repuxando seu estilingue*)

Também luto. E canto, e toco. Quer ouvir?

SAMUEL

É o que eu mais quero, David, é o que eu mais quero...

SALMO DE DAVID

David canta as maravilhas e os mistérios de Deus. Salmo 23.

Verdes pastagens,

águas seguras e claras são o que meu bom pastor
tem dado a mim com amor.

Guia meus passos, quer minha vida salvar.

Não temerei, não vou fugir,

pois meu pastor me guarda.

*Acampamento. Sons de vitória. Comemoração. Saul entra e sai de sua tenda lutando
contra um inimigo invisível. Golpes de espada e uivos, até ficar cansado, resfolegante
chamando por Samuel. Após, diálogo entre Jônatas e Abner.*

JÔNATAS

Nem a vitória o deixa satisfeito!

ABNER

Pobre rei, lutou como uma fera e uma fera
se tornou. Perdeu todo o discernimento...

JÔNATAS

Viu como me olha? E nos olhos, um desejo...

ABNER

É a loucura dos soberanos, meu jovem.

Observe e aprenda: o futuro é incerto
se os sinais não são lidos.

JÔNATAS

Então prevejo
pra mim e minha família uma desgraça
total.

ABNER

É Deus quem deixa o rei inquieto.

JÔNATAS

Samuel se foi e meu pai se afunda lento,
lento nas águas de um rio sem retorno.
Como é possível celebrar a vitória
se o peso dos mortos sobre nós é imenso?
Não há outra canção a não ser o lamento.

Cortina fechando sob canção murmurante que retoma abertura do ato

Fim do primeiro ato.



SEGUNDO ATO

Interior da tenda do rei. Passa ao fundo, em silhueta, um coro erguendo exultante David. O coro canta que Saul matou milhares, mas David fez muito mais, meio como provocação, meio como festa. Após a luz de primeiro plano vai se acendendo e vemos Saul em seu trono, as sombras em seu rosto, seu rosto desfigurado pelo ódio e falta de controle. Bebidas e carne.

SAUL

Davi, Davi, Davizinho... é só o que eu escuto... (*parodiando*)

“Saul matou milhares, mas David fez muito mais

Saul nã-nã-nã-nã mas David nã-nã-nã-nã-nã”

Agora, o que mais ele quer? Casou com minha filha, é não sei o quê do desgraçado do meu filho, matou gigantes, feriu multidões. O povo ama esse garoto, David. O povo só fala dele. O povo esqueceu de mim. O próprio Deus esqueceu de mim. Quando eu oro, não ouço mais nada, nada vem mais lá de cima. Esse garoto é a praga da profecia do velho Samuel. Eu bem me lembro quando esse Davizinho, falso, falso, chegou aqui com uma mão

na frente e outra atrás. “Posso cantar pro senhor? Posso acalmar sua alma?” Olha davizinho como eu estou calmo! Olha como estou bem! Como eu posso ficar calmo se alguém quer roubar o meu trono?. Então por que não me mata logo, heim? Não me chama prá luta, frente a frente, como homem. Ao invés disso, fica aí conspirando, sorrindo, nunca dizendo `não`. Traidor! Traíra! Todos me traíram! Todos! Minha família, o povo, Samuel, Deus, todo mundo! Logo eu que fui o escolhido! Eu que fui o ungido! Agora descobro que o Davizinho foi ungido também, escondido. Então sou eu que me virei contra ti, senhor? Por acaso fui eu quem deu esse golpe pelas costas? Enquanto eu estava no campo de batalha arriscando minha vida pelo teu povo, Deus, o senhor tramava com Samuel a minha perdição. O próprio Deus conspirou contra mim, contra meu reino. O próprio Deus com esse Davizinho... Mas as coisas não vão ficar assim não, ah não vão. Eu não estou morto. Eu não tenho medo. Eu sou o rei. Eu sou um homem. Eu vou continuar aqui lutando contra todos, contra o céu se for preciso. Todos vão saber que eu, Saul, enfrento a maior batalha que um homem pode enfrentar. Essa grande batalha não é contra filisteus. Eu, Saul, estou em guerra contra outro rei, contra o rei dos reis, contra o céu inteiro. E não vou desistir: vou lutar até a minha morte.

Entram David, Jônatas, Abner e alguns soldados. Estão todos felizes. Enquanto falam, Saul os observa calado, cheio de ira.

DAVID *(abraçado a Jônatas)*

Meu senhor, vencemos mais uma: o inimigo
filisteu fugiu cansado e abatido!

ABNER

Jônatas e David lutaram feito cães!

JÔNATAS

Vamos comemorar pai, foi merecido!

DAVID

Vamos! Eu até já compus uns versinhos.

ABNER

Esse Davi não tem igual!

JÔNATAS

Amigo,
então cante que meu pai vai adorar.

SALMO DE DAVID

Quando me cercaram, era noite em meu redor.
Quantas armadilhas, procuravam me matar.
Mas meus inimigos não sabiam que o Senhor
cuida dos seus filhos, olha por seus filhos,
vê o mal rondar.
E eu clamei ferido abandonado,
Mesmo assim eu supliquei:
Pai, olha teu filho! Pai, vê meus perigos! Venha me salvar!

Ao fim, festa geral. Saul imóvel. Todos se entreolham. Saul se levanta batendo palmas. Vai até David e beija na sua boca, um beijo violento que tira sangue. Todos ficam pasmos. Depois Saul vai até Jônatas, pega no rosto de seu filho, nas bochechas, dá uns tapinhas nele, até dar um tapa bem forte que derruba o rapaz. Depois passa por Abner e o empurra. Volta a bater palmas e olhando assustadoramente para os artistas em cena. Saul volta-se para David, com ironia.

SAUL

E como prêmio para essa fantástica exibição, só me resta coroá-lo, meu davizinho. *(Pega sua coroa e coloca na cabeça de David. Enquanto fala vai transferindo suas roupas para David. Na medida em que isso acontece, todos vão saindo de cena, envergonhados e revoltados. Sobram apenas David, Jônatas e o Saul).*

Viva o novo Rei! O Rei dos Canalhas! O Rei dos Mentirosos! O Rei dos Aproveitadores! Quase um Rei de verdade! O Rei dessa gente! O rei que Deus escolheu no meu lugar! Mas não o meu rei, que quem manda aqui sou eu! Vamos, agite esse cetro, comande o seu povo, baixe suas leis enquanto eu me abaiço pra você, davizinho. Não é o que você quer? Não é o que você sempre quis? E você, Jônatas, não queria estar também na minha posição? Vamos, pegue tudo, pegue, seu rei de nada! Não é o que você sempre quis, desde que chegou aqui, davizinho? Pois, como eu sou profeta e profeta muito melhor que Samuel eu vou lá fora anunciar esse teu reinado e, quando eu voltar, não quero mais te ver aqui, entendeu? Da próxima vez que a gente se encontrar sei que um de nós vai morrer. Diga adeus prá suas mulheres, e vá embora! Você nunca mais vai ver meu rosto e continuar vivo! *(sai)*

JÔNATAS

E agora David: qual o nosso destino?

DAVID

Fé em Deus, há algum propósito nisso!

JÔNATAS

Propósito? Meu pai está louco, louco!

DAVID

Um mal o rei Saul carrega consigo!
Todos os dias eu canto e tocos hinos
e canções e nada: como isso é terrível!

JÔNATAS

Não sei do quê ele sofre, do que foi ferido.
Mas é um ferimento profundo, antigo,
que nem tua música consegue atingir.

DAVID

Não me resta mais nada: sou um fugitivo
sem crime, um inocente com um castigo.

JÔNATAS

Não adianta fugir: meu pai vai te achar.

DAVID

Então não tem jeito: eu estou é perdido!

JÔNATAS

Não tenha medo, David, eu sou contigo.

DAVID

Sei, mais teu pai...

JÔNATAS

Confia, sou teu abrigo
Melhor que fugir é ter um esconderijo.
Vá pras montanhas! Deixe o tempo passar!

DAVID

Mas Jônatas eu...

JÔNATAS

Fique lá escondido.

Pela nossa amizade, pelo Deus vivo,
eu juro que nenhum mal vai te acontecer.

DAVID

Mas e o povo... tua irmã... eu fui ungido!

JÔNATAS

Confia em mim, que eu te livro dos perigos!
Vamos cantar, David, pra nos acalmar.
Dueto entre David e Jônatas

Em um lugar ermo, no meio da mata, Samuel escuta o relato de um coro de sacerdotes sobre a loucura de David e as perseguições contra David. Canto do coro.

CANTO DOS SACERDOTES

O louco rei nos toma por inimigo seu.
O louco rei ordena matar quem crê em Deus.
A luta desse homem ninguém pode lutar,
pois luta convencido que vai poder ganhar.
Já não bastam os perigos que nos rondam nessa terra,
os altares derrubados, nossos filhos sem um pai.
E agora, loucura, o rei nos quer matar.
E agora o rei, oh, quem vai nos ajudar.
Tanto tempo nós servimos sim na casa do Senhor
e agora o medo se acampa ao redor.
Como não temer? Não!!!
Sacerdotes em perigo e até David fugiu,
nosso povo sem um líder, vamos todos perecer.
O louco Rei nos toma por inimigo seu.
O louco Rei ordena matar quem crê em Deus!
Matar quem crê em Deus! Matar quem crê em Deus!

Após o fim do coro, sai Samuel e entra Saul caçando tudo o que vê pela frente. Cena com partes faladas de Saul e partes cantadas do coro. Ele, ao fim, mata todos os sacerdotes.

Fim do segundo ato.



TERCEIRO ATO

Cavernas. Espelhos retorcidos e ecos. Rostos e sombras Escuridão e profundidade. Os caminhos de David e Saul se cruzando. Saul perseguindo ferozmente a David, rasgando o ar com sua espada, luta contra tudo. Até que cai exausto no palco. Entra David e canta as perseguições, os revezes entre perseguidor e perseguido.

SALMO DE DAVID

Dedilho as cordas do meu coração,
dentro de mim vibra nova canção.
É uma voz tão triste que em mim tenho,
uma voz que clama a ti, Senhor.
Por que sou perseguido?
O que o Rei quer de mim?
O que eu fiz de tão grave ?
me responda, oh Senhor.
Minha vida eu te entrego, como sempre eu te entreguei,
mas agora eu espero saber por que, por que eu?

Dentro de mim eu não vejo sinais de mal.
O que eu fiz pra sofrer esse ódio?
Vem, meu Deus, salvar teu filho!
Vem, meu Deus, eu tanto imploro!
pois em mim não vejo falta nem razão
pra merecer essa cruel e injusta culpa.
Eu não mereço, Senhor.

Ao fim David sai. Saul chora por sua desgraça, sua luta entre o mundo real e o de sua loucura. Após, entra Abner com alguns homens informando da morte de Samuel e de uma guerra contra os filisteus.

ABNER

Oh Saul, meu rei, desperte para o mundo!

SAUL

Me deixe, Abner, me deixe!

ABNER

Senhor! Novamente os filisteus nos cercam!
O povo está apavorado, os soldados
não sabem o que fazer.

SAUL

Chame Samuel —
ele armou tudo isso, que ele resolva.

ABNER

Mas Samuel, está morto, meu senhor!

SAUL (*Levantando-se erguendo a espada*)

Morto? Quem o matou? Mas quem o matou?

ABNER

Ninguém, senhor! Um dia a hora chega...

SAUL

Você tem certeza que Samuel morreu?

ABNER

Ontem mesmo todo o povo o lamentou.

SAUL

E por que não me chamaram? Davi mandou?

ABNER

Não, meu senhor! David está foragido.

SAUL

Não fale mais esse nome. E o de Samuel.
Agora sou eu sozinho quem comanda.

ABNER

E o que vamos fazer? Consulte os céus,
já que o senhor matou todos os profetas.

SAUL (*arrumando-se*)

Pra quê? Prefiro consultar a mim mesmo.
Cansei de ser enganado. Eu só ouço
a minha voz ecoando nesses abismos.
Cercado de montanhas e de cavernas,
lutando contra meus gritos de socorro,
senti fome, frio, medo, angústia e dor.
Mas me tornei maior que essa paisagem
e alcancei um vôo que me liberta.
E pude ver que, além do céu, da terra,
além de Deus, dos homens ainda resta
algo que não se cansa e nem se apaga.

ABNER

Saul, o senhor fala como um profeta,
Um estranho profeta. Então nos diga
que fazer? Os filisteus com seus gigantes...

SAUL

Gigantes? (*Gargalhadas. Assenta-se. Volta a se embrulhar nos cobertores*) Vocês é
quem são pequeninhos...
Todos davizinhos e samuelzinhos,
e fracos e coitadinhos.. Ai que dó!

ABNER

Meu rei, que é isso?

SAUL

Não me venha com essa!

ABNER

Precisamos de ti.

SAUL (*Como se não acreditasse. Desenha no chão. Balança-se como um autista*)

Samuel morreu...

ABNER

Venha com a gente!

SAUL

Mentira! Mentira!

ABNER

Os filisteus!

SAUL

Ele não pode, não pode...

ABNER

Nos ajude, Saul.

SAUL

Samuel ! Samuel!

ABNER

O inimigo...

SAUL

Não me abandone, Samuel !

Não me abandone!

ABNER

Saul!

SAUL (*Levanta-se correndo. Os ecos são ouvidos*)

Samuel! Samuel! Samuel!

Todos saem. Entram as dançarinas que performam um contexto exótico de bruxaria, destino e morte. Canção e profecia das feiticeiras.

CANÇÃO DA FEITICEIRA

Quem quer nos procurar já se perdeu,
não vai poder voltar pro seu lugar.

A luz dos olhos seus é pedra sem calor,
não vê, não tem além, deseja descobrir.

Chega mais perto, vem. Não tenha medo não.

Os teus desejos vão se revelar.

Chega mais perto, não tenha medo.
Muitos vieram nos escutar.
Chegaram tristes, com tantas dores no peito e n'alma.
Mas logo bem depois, tiveram mil visões
das coisas que ninguém pode ver, não ninguém.
E então seus olhos se abriram sim e as portas do abismo.
Cheguem mais perto aqui, com oferendas p'ra nós.
As coisas lá do céu já vão se revelar,
nos tragam sem tardar as suas almas sim.

Vamos fazer a grande troca que entre nós não há segredos.
Vocês nos pedem vida e nós queremos vida.
Vocês nos pedem tudo e nós queremos tudo.
Em breve o jogo acaba, vocês não ganham nada
e nada sabem, nada além da sabida e temida terrível ... — horror!!!
Quem quer nos procurar já sabe o seu lugar.
Já sabe o que deseja encontrar.
Quem quer nos procurar, já sabe o que encontrar.
Já sabe, já sabe, sabe

Entra Saul desesperado, fora de si, o olhar terrível. Vem com ele seu filho Jônatas, os dois enfiados em capas, tentando ocultar suas identidades.

SAUL

Feiticeira, negra luz de céu escuro,
venho me consultar, saber o futuro
e conversar com alguém que há muito não vejo.

JÔNATAS

Pai, a gente não...

SAUL

Cale a boca, seu inútil!

JÔNATAS

Mas é uma feiticeira, pai. Não costumo...

SAUL

Cale a boca. Não vim te consultar.
Fale, mulher, responda ao que te pergunto:

Por que, por que Deus me odeia mais que tudo?
É inveja? É fraqueza? É despeito?
E me faça vir de onde estiver oculto
o profeta Samuel, a quem quero muito.

FEITICEIRA

Mais alguma coisa, grande rei Saul.

JÔNATAS

Ela sabe teu nome!

SAUL

Ouvi, não sou surdo!
Mas quem não sabe meu nome. Por ciúme,
até os céus me perseguem. Essa minha fama
não me traz paz nenhuma aqui nesse mundo!

JÔNATAS

Vamos embora desse lugar tão sujo!

SAUL (*brinca com Jônatas*)

Não preciso de magia. Sa-mu-el...

FEITICEIRA

Se você não veio me matar, eu busco
e trago o que você quiser,

SAUL

Certo, é justo!
Mas comece logo essa

FEITICEIRA

Antes, pague o preço. Tudo tem um custo.

JÔNATAS

Não faça negócio com esse povo imundo!

SAUL

Não tenho dinheiro comigo. Meu filho
dou de garantia.

JÔNATAS

Eu?

SAUL

Pra que o susto?

E minha alma, minha espada, meu escudo.

Leve. Mas me traga de volta a paz!

JÔNATAS

No fundo do poço, pai, chegou no fundo
o senhor... E ainda está me levando junto...

FEITICEIRA

Que seja conforme o seu desejo, rei!

A partir daqui não tem volta. O assunto
cabe agora aos estão bem além dos muros!

Música-dança de invocação dos mortos. DUETO entre a Feiticeira e Jônatas, mostrando o contraste entre suas perspectivas diante do ato de Saul.

INVOCAÇÃO DOS MORTOS

FEITICEIRA

Atendam meu clamor,

Suplico aos mortos:

tragam Samuel p'ros braços meus!

Atendam meu louvor fiel!

Das trevas vem a luz!

Me tragam Samuel! Me tragam Samuel!

JÔNATAS

Por que, meu pai?! Por quê?

Meu desespero!!!

A morte não nos traz nenhuma paz!!!

Por que, meu pai?! Por que, meu pai?!?

A morte não nos traz nenhuma calma e paz.

Em meio a esse frenesi de sons, movimentos e luzes, Saul parece em êxtase, rindo, enquanto seu filho se joga ao chão apavorado, chorando. Saul brada sua espada acompanhando o ritmo da invocação. As dançarinas como que o atravessam. O ritual pa-

rece um ataque, encenando a morte futura de Saul e de seu filho. Em meio a essa performance, aparece o espectro de Samuel. A feiticeira desmaia. Saul cai de joelhos.

ESPECTRO DE SAMUEL

Quem me chamou? Que me fez voltar? Responda!

SAUL

Samuel é você? Estou tão confuso!!!

ESPECTRO DE SAMUEL

São as trevas, rei, do teu coração duro!

SAUL

Samuel, Samuel me ajude! Me ajude!

SAMUEL

De onde venho não há cura. Não ajudo!

SAUL

Samuel, Samuel estou em apuros!

SAMUEL

E agora ficou pior! Não há limites!

SAUL

Deus me abandonou! Não me ouve! Ficou surdo
à minha voz! De repente, em um minuto,
tudo mudou. Eu vencia e agora perco,
eu tinha e agora peço, não mais luto!
Não há mais profetas, me cercam de insultos.
Sou um rei sem povo! David, o Davizinho,
com suas musiquinhas foi muito astuto
e me roubou todas as coisas que eu uso.

SAMUEL

Pare de reclamar, teu tempo passou:
há muito você é um cadáver insepulto.
Mas te digo: amanhã você, que eu acuso,
e o teu filho, você estarão comigo.

SAUL

Amanhã vou estar na guerra firme, bruto,
causando baixas nos filisteus corruptos!
Que profecia é essa, vinda das sombras!?

SAMUEL

Saul, um rio não pode mudar seu curso.
Adeus! Me despeço outra vez desse mundo.

SAUL

Ah, Samuel não me abandone de novo!
De novo! Quantas vezes mais esse escuro!...

JÔNATAS

O amanhã, pai. O amanhã. E será breve...

(Canto das feiticeiras fundindo com um canto de guerra)

Depois guerra contra filisteus. Cerco dos filisteus. Homens do exército de Israel mortos. Saul ferido por flechas, agonizando. Seu filho Jônatas morre ferido por flechas. Gritando 'Pai! Pai!' Nas sombras chega um homem encapuzado, do exército inimigo. Ele é nossa câmera. Visão desoladora: todos morreram, só sobrou Saul entre os cadáveres.

SAUL *(Gemendo, a morrer)*

Quem...quem é você? Amigo ou inimigo?...
Vamos, fale: ... é dos mortos ou dos vivos?!...
que eu não sei onde estou... Todos se foram...
e esse aqui é meu reino ou algo parecido...
Venci! Conquistei a terra! Meu destino
fiz por minhas próprias mãos. Venha, se aproxime,
não tenha medo. Tenho um pedido:
me ajude a me matar. Estou tão ferido,
tentaram tanto me matar tantas vezes
que me corpo encheu-se de pedras, castigos
e tornou-se um peso carregar sozinho
tudo isso. *(se arrastando)* Venha, me ajude, minha espada, *(oferece a espada)*
pegue, me mate por favor, não consigo.
Em troca, *(oferece sua armadura)* leve o que quiser, meu amigo.
Pra matar um homem, pouca coisa basta.

Até mesmo um abraço entre pai e filho. *(abraça o anônimo)*
Assim, meu rapaz, forte meu sacrifício,
(lança-se contra a espada que o outro está empunhando)
meu sacrifício, senhor, meu sacrifício!
Eu morro porque posso, Deus, porque eu quis!
E não há nada, nem nos céus nem nos abismos
que eu, Saul, não tenha enfrentado e vencido.
E isso é o que deixo, nada além do meu nome...

(Saul morre, resmungando suas últimas palavras 'meu nome', mostrando uma certa mistura de raiva, desespero, alegria e alívio. A Anônima criatura vendo que o rei está morto, pega a espada e a enfia em Saul várias vezes. Após, a criatura, recuperando-se, rouba do rei o que puder. Ao fim volta e corta a cabeça do rei.)

EPÍLOGO

Acampamento israelita do primeiro ato. David e seus homens. Chega um mensageiro com a notícia das mortes de Saul e de Jônatas.

MENSAGEIRO

Senhor, trago novidades da batalha!

DAVID

Que armadura é essa? De quem essa espada?

MENSAGEIRO

Saul morreu, meu senhor! Também seus filhos,
seus homens. Morreram. Não resta mais nada.

DAVID

Mas que coisas terríveis... mas que desgraça
você me traz?!

MENSAGEIRO

Mas senhor, teu é o reino agora.
David é o novo senhor da nossa pátria!

DAVID *(puxa a espada)*

Chega! Pare com isso? Onde você estava?
Como você sabe dessas coisas. Conte.

MENSAGEIRO *(cai de joelhos)*

Eu não sou ninguém, sou poeira da estrada.
Vi tudo de longe, a luta, a debandada.
Saul sozinho, em pé, o vento das flechas,
todos caindo em volta como uma praga
que arrasasse os campos, a terra infestada
de golpes, feridas, gemidos e sangue.
Eu vi sim o horror das faces assustadas
buscando os céus, o além, Deus, em gargalhadas,
sob a mira de armas cruéis, inimigas.
No meio de tudo, da feroz manada,
estava Saul, imóvel, pura raiva,
arrancando flechas, maldições cuspiendo.
Não era um homem mais, e sim uma máquina,
ainda vivo, porque algo lhe restava,
algo que criatura alguma sabe o que é.
E essa força gigantesca foi usada
logo depois quando o rei Saul se mata
jogando-se contra sua própria espada.
Ali, de uma só vez, está terminada
uma geração dos fortes de Israel.
Agora é tua vez, rei David, tome tua parte
no banquete, tua glória tão desejada.
Por mim, não quero receber recompensas.
Não passo de uma testemunha cansada
que muito andou e apenas quer um gole d'água.

DAVID

Eu já vou é te pagar por essa história! *(Colocando-se para matar o mensageiro)*

MENSAGEIRO

Mas meu rei! Eu só disse a verdade. Eu só... *(David mata o mensageiro com toda ira e violência)*

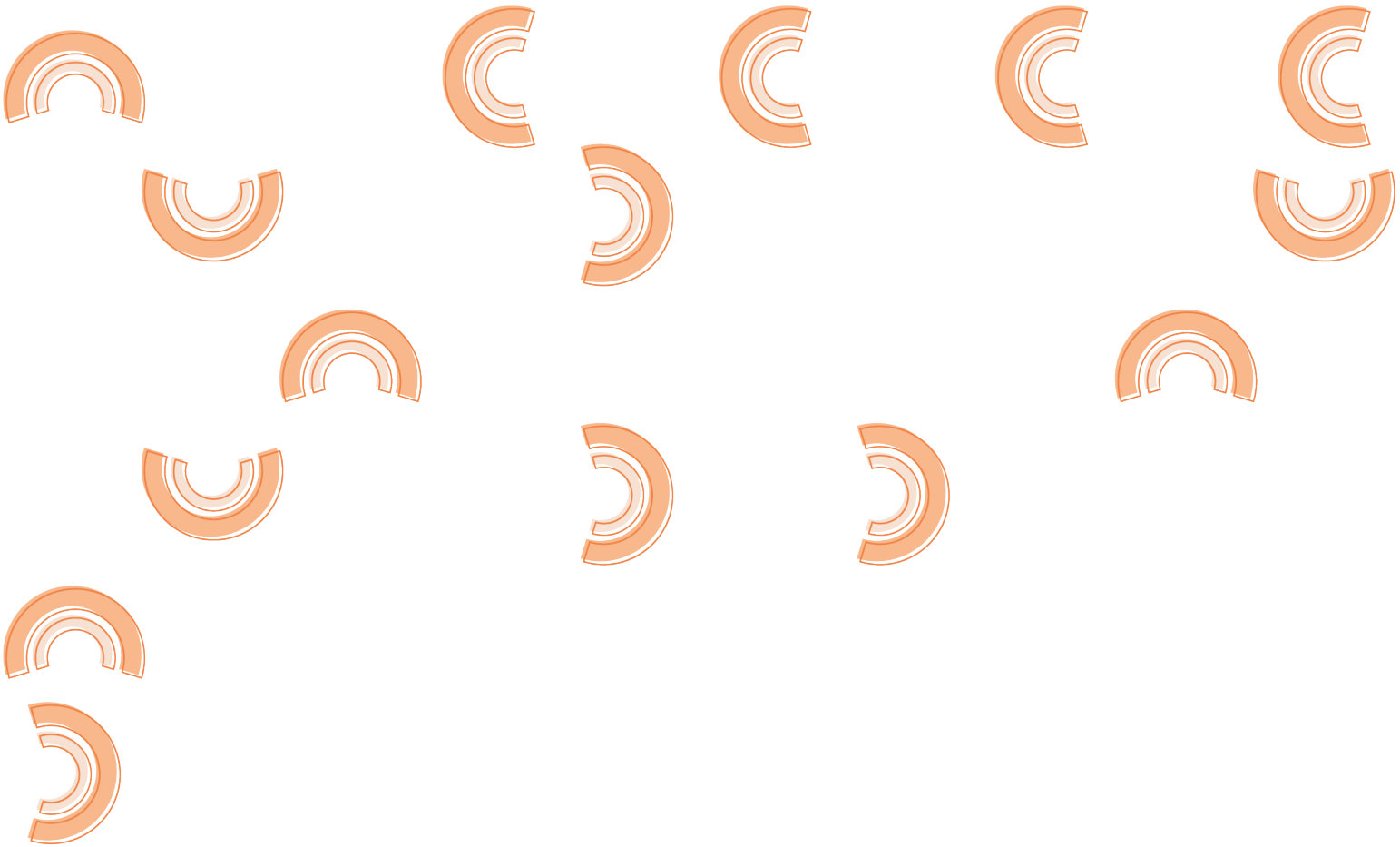
DAVID

De nada te adiantou roubar a couraça! *(percebendo seu descontrole, que se parece com Saul. Vai se recuperando. Bebe água. Assusta os guardas.)*
Morra aí! Que apodreça! Vire carcaça!
(para o povo) Para nós só resta o lamento. Caíram

nossos valentes. Inúteis são as armas.
Juntos na vida e na morte. Sepultadas
vão ser agora com eles nossas lágrimas.
Hoje é um dia terrível pra nossa raça:
morreram nossos melhores, nossa alma.
Não há mais nada a fazer senão cantar.

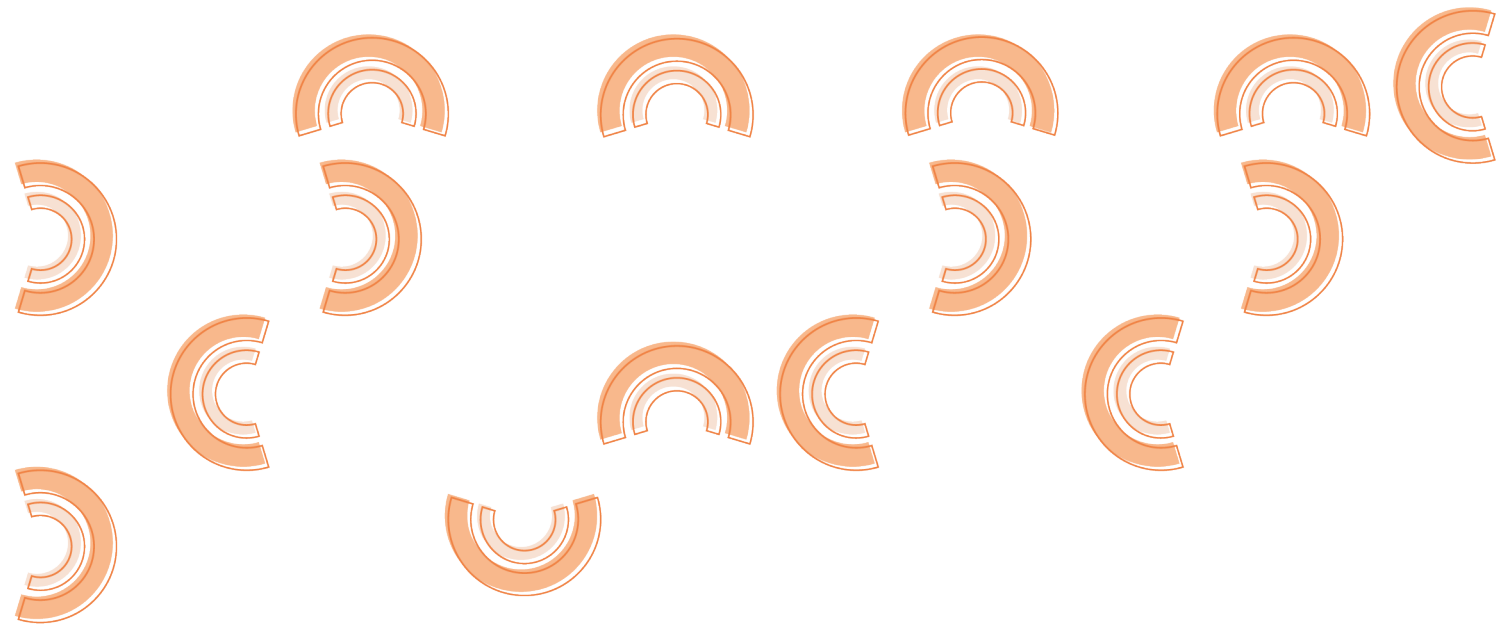
Cantam a canção de Ana. Duetto entre David e o coro.

Fim.



HUGUIANAS





HUGUIANAS
O PERSONAGEM

Hugo Rodas
Universidade de Brasília

RESUMO

Reflexão sobre os nossos tempos, essa necessidade de autoafirmação constante e suas implicações

Palavras-chave: Personagem, Autoritarismo, Resistência, Fé.

ABSTRACT

Thoughts on our times — this need for constant self-assertion and its implications.

Keywords: Persona, Authoritarianism, Endurance, Faith.

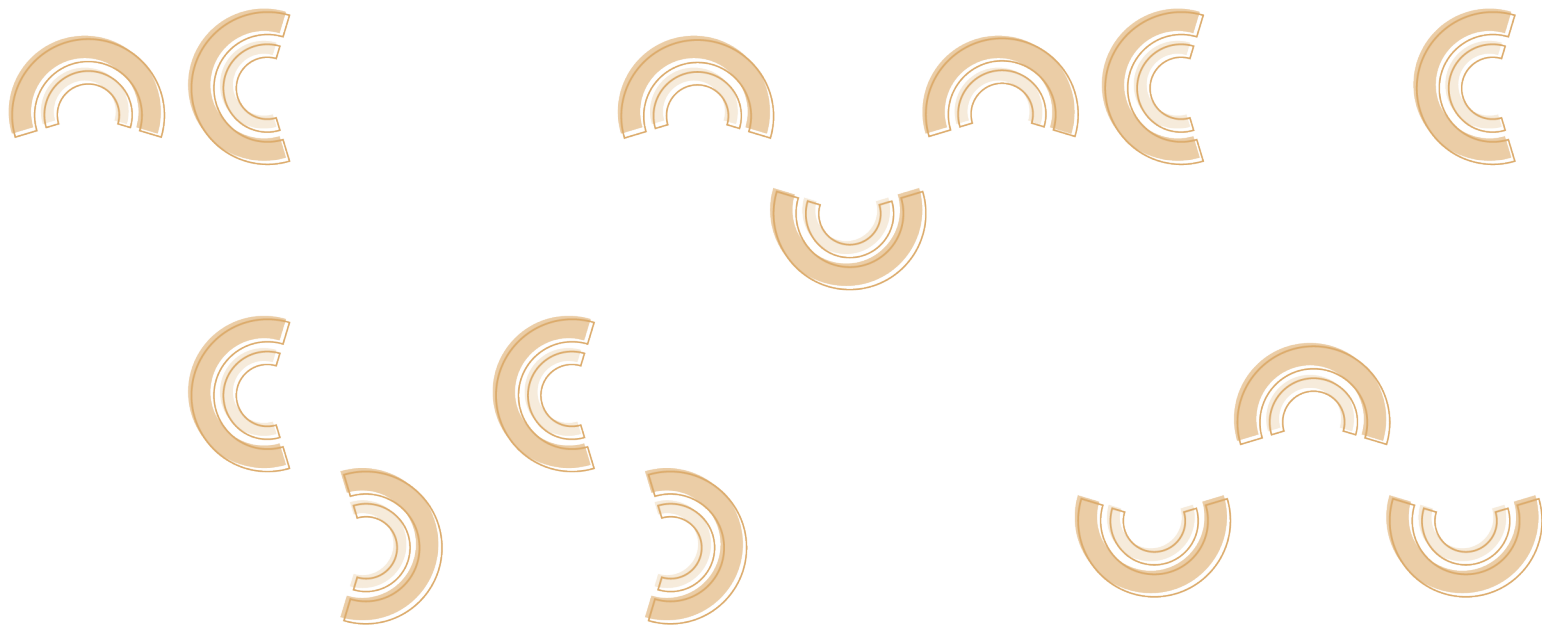
Estou o tempo inteiro como em estado de alerta, como se não soubesse aonde ir ou o que dizer. Para quem sempre acreditou que caminhando se faz o caminho, pensar em que direção vai dar o próximo passo, resulta um pouco opressivo e permite reconhecer a falta de liberdade para fazê-lo. Para quem sempre soltou o verbo sem ter o cuidado da resposta, resulta um pouco opressivo ter que cuidar-se do ouvido alheio, sentir que os que estamos juntos já não pensamos igual, sentir que a fé deixou de ser algo que nos une e passou a ocupar o trono moralista do passado, voltando a um individualismo exacerbado, fortificando nossas debilidades, deixando-nos cada dia mais engavetados e com uma resistência gigantesca à transformação, sobrevivendo assim como personagens autoritários e tão seguros de si mesmos, que nos impossibilita entrar em outro personagem sem abandonar a própria imagem à procura de um reconhecimento imediato, de uma afirmação que mediatiza nosso trabalho e fortifica o ego, não o nosso senão o desse personagem criado por nós. Por isso essa necessidade enorme de continuar acreditando ser a única maneira de sentir-me apto para ele, estar pronto e destruir-me todos os dias para permitir renascer outro em mi mesmo.

Não é fácil mais é preciso.

Brasília, 26 de agosto de 2018.



TEXTOS E VERSÕES



TEXTOS E VERSÕES

VAUTRIN. DRAMA EM 5 ATOS. DE
HONORÉ DE BALZAC¹.

Carlos Alberto da Fonseca
Tradução.
Universidade de São Paulo
E-mail: carendip@uol.com.br

RESUMO

Tradução de **Vautrin**, de Honoré de Balzac.

Palavras-chave: Tradução, Vautrin, Balzac.

ABSTRACT

*Translation of Balzac's **Vautrin**.*

Keywords: Translation, Vautrin, Balzac.

1 Drama em 5 atos, em prosa. A única peça de teatro escrita por Honoré de Balzac. Representada no palco do Théâtre de la Porte Saint-Martin em 14 de março de 1840. Publicada em 1840 por Delloye (Place de la Bourse, 13) & Tresse (Palais-Royal, galerie de Nemours). Dedicada a Monsieur Laurent Jan Por seu amigo De Balzac.

Duas notas de apresentação

1) NA CENA (INÁ CAMARGO COSTA)

Deu a lógica: quando um romancista do porte de Balzac se anima a escrever para teatro, a obra resultante participa energeticamente do gênero épico, dado o amplo alcance da matéria narrada e a movimentação dos personagens. Foi o que aconteceu com **Vautrin** que, por isso mesmo e injustamente, não integra a galeria dos grandes dramaturgos franceses. Em breve explicação, diríamos que a crítica dos jornais e a academia torceram o nariz a ponto de ignorar esta obra pela simples razão de que ela não se submete às regras do drama (mas ao mesmo tempo as usa), que os franceses defenderam com unhas e dentes pelo menos até depois dos anos de 1960.

Batendo de frente com as expectativas de público e crítica da época (para nem falar de censura), Balzac trata de assuntos muito sérios em chave de farsa assumida e explícita. Isto deve ter desnortado meio mundo. Especialista em configurar as coreografias do *grand monde* francês dos duques, condes e marqueses dos tempos da Restauração Monárquica, expondo os seus bastidores repletos de truques, trambiques, trapaças e golpes (inclusive do baú), Balzac dá em **Vautrin** mais um corrupto, expondo este personagem inqualificável envolvido em mais uma aventura que relaciona os reacionários de 1789 de volta do exílio na Espanha, onde se reproduziram. E agora buscam novos (e antigos) privilégios em Paris, contando sempre com as fortunas amealhadas por franceses e espanhóis na América. Ao armar um golpe contra esta gente para beneficiar um *protégé*, Vautrin se comporta como uma espécie de justiceiro *malgré lui-même...*

2) NOS BASTIDORES (CARLOS ALBERTO DA FONSECA)

Vautrin, apelido mais conhecido de Jacques Collin, é um antigo forçado, um chefe do submundo, que consegue escapar das prisões de Toulon e Rochefort. É uma das personagens mais célebres de *La Comédie humaine*, de Honoré de Balzac. Aparece, em particular, em *Le Père Goriot*, *Les Illusions perdues* e sua continuação direta *Splendeurs et misères des courtisanes*, servindo-se de disfarces e nomes variados como Trompe-la-mort, Senhor de Saint-Estève, abade Carlos Herrera e William Barker. Diante do sucesso da personagem, que pode ter sido inspirada na vida do criminoso real Eugène-François Vidocq, e da qual se deve dizer ser bem marcada e presente no conjunto romanesco, Balzac com ela armou uma peça de teatro (com muitas modificações) com cinco atos que foi representada pela primeira vez a 14 de março de 1840 no Théâtre de la Porte-Saint Martin. A peça, a única que escreveu para representação teatral, foi proibida *par ordre* na manhã seguinte à sua apresentação. Estimulado pelo diretor e pelo autor a mimar uma figura importante, o ator principal Frédéric Lemaître (também dramaturgo) teve a ideia de mimar justamente o próprio rei Louis-Philippe. Não existindo qualquer justificativa oficial para a interdição, a tradição aceita com reservas essa tese da “semelhança física com o rei”. Entretanto, outra leitura se solidifica a partir do próprio texto da peça e dos romances e das circunstâncias que conformaram sua apresentação e do silêncio sobre a causa de sua interdição: a tese da homossexualidade latente ou implicada da personagem, o que faz dela a primeira personagem de romance explicitamente homossexual da literatura francesa. Esse caráter nunca é expresso com palavras diretas, mas delineado numa névoa (substantivo concreto) de amor homossexual e paternal, sempre platônico, com relação aos objetos de seu querer. Sua atenção cuidadosa para com o jovem Raoul de Frescas, sobretudo nas cenas 3 e 10 do terceiro ato, responde à dedicação e proteção obsequiosas para com Eugène de Rastignac, claramente desenhadas em *Le Père Goriot*, e para com Lucien de *Rubempré em Splendeurs et misères des courtisanes* — dos quais Vautrin não espera qualquer sinal de reconhecimento, mas alguma coisa que nenhum texto declara.

Em abril de 1868, o Théâtre de l’Ambigu-Comique rerepresentou a peça, com o mesmo Frédéric Lemaître (= Antoine Louis Prosper Lemaître) no papel-título.



Fig. 1 Cartaz do filme *Vautrin*, de 1943, dirigido por Pierre Billon, com roteiro de Pierre Benoît, Pierre Billon e Marc-Gilbert Sauvageon, também autor dos diálogos.



Fig. 2 Vautrin (Michel Simon) e Raoul de Frescas (Georges Marchal) em cena do *Vautrin* de Pierre Billon, 1944.

Vautrin foi parar no cinema. O filme **Vautrin**, de 1943, foi dirigido por Pierre Billon, com roteiro de Pierre Benoît, Pierre Billon e Marc-Gilbert Sauvajon, também autor dos diálogos.

Também existe um **Vautrin** (“Voutrim, o rei dos forçados”), de 1919, com roteiro e direção de Alexandre Desvarenes. Ainda, o episódio 3 da primeira temporada de **Père Goriot**, 1968, dirigida por Paddy Russell, roteiro de David Turner. Antes, **Trompe-la-Mort**, de 1914, dirigido e roteirizado por Charles Krauss. Todas essas versões foram baseadas em **Les illusions perdues**, **Splendeurs et misères des courtisanes** e **Le Père Goriot**.



Vautrin

Tradução de Carlos Alberto da Fonseca

PERSONAGENS

Jacques Collin, dito Vautrin.
Duque de Montsorel.
Marquês Albert, seu filho.
Raoul de Frescas.
Charles Blondet, dito Chevalier de Saint-Charles.
François Cadet, dito Filósofo, cocheiro.
Fio-de-Seda, cozinheiro.
Buteux, porteiro.
Philippe Boulard, dito Lafouraille.
Joseph Bonnet, criado de quarto da Duquesa de Montsorel.
Comissário.
Duquesa de Montsorel (Louise de Vaudrey).
Srta de Vaudrey, sua tia.
Duquesa de Christoval.
Inés de Christoval, Princesa d’Arjos.
Félicité, criada de quarto da Duquesa de Montsorel.
Domésticos, Policiais.

A cena se passa em Paris, em 1816, após o segundo retorno dos Bourbon.

PRIMEIRO ATO

UM SALÃO NA MANSÃO DE MONTSOREL



Fig. 3 Ilustração para edição de **Le Père Goriot**: Eugène de Rastignac e Vautrin na *cour* da pensão.

CENA 1

DUQUESA DE MONTSOREL, SRTA VAUDREY

DUQUESA DE MONTSOREL *(que chega de uma recepção no palácio real)*

Ah! A senhorita me esperou... como a titia é boazinha!

SRTA DE VAUDREY

O que está acontecendo de estranho, Louise? Durante doze anos chorando juntas, e este é o primeiro momento que vejo você assim alegre; e para quem a conhece, há alguma coisa aí que faz tremer.

DUQUESA

É preciso extravasar essa alegria, e só a senhora, que compartilhou de minhas angústias, pode compreender o delírio que um fiapo de esperança me causa.

SRTA

Soube alguma coisa sobre os restos de seu filho?

DUQUESA

Ele foi encontrado, titia!...

SRTA

Impossível!... E se ele não vive mais, a que tortura horrível você está sendo condenada!

DUQUESA

Um filho morto tem um túmulo no coração de sua mãe; mas o filho que nos foi roubado ainda vive, minha tia.

SRTA

Se alguém ouvisse você dizer essas coisas!?...

DUQUESA

Ah! O que me importa! Começo uma nova vida e me sinto cheia de força para resistir à tirania de meu marido, o duque de Montsorel.

SRTA

Depois de vinte e dois anos de lágrimas, em que acontecimento você pode basear essa esperança?

DUQUESA

É mais que uma esperança! Durante a recepção dada esta noite pelo rei, a certa altura dirigi-me até o embaixador da Espanha, que devia me apresentar à sua esposa, a Madame de Christoval; então vi, um pouco distante, um jovem rapaz que se parecia comigo, que tinha a minha voz! E se voltei tarde para casa foi porque fiquei pregada ali naquele salão, e dali só pude sair quando ele foi embora.

SRTA

E é com esse indício assim tão fraco que você fica assim exaltada!

DUQUESA

Para uma mãe, uma revelação é o maior dos testemunhos. A presença dele foi como uma chama diante de meus olhos, seus olhares reanimaram minha vida, e me senti feliz. Enfim, se ele não fosse o meu filho, esta seria uma paixão muito insensata!

SRTA

De qualquer modo, você está perdida!...

DUQUESA

Sim, pode ser que esteja... Você devia ver, titia: uma força irresistível me conduzia, eu só via aquele jovem, queria que ele me olhasse, queria que ele me falasse... E ele falou comigo!... e eu soube sua idade... Ele tem vinte e três anos, a idade daquele meu filho Fernand!

SRTA

Mas o duque estava lá?

DUQUESA

E como eu ia me importar com meu marido? Eu ouvia aquele jovem, ele falava com Inés, creio que eles se amam.

SRTA

Inés, a pretendida de seu filho marquês!... E você acredita que o duque não foi atingido com essa acolhida a um rival do filho dele?

DUQUESA

A senhora tem razão, e percebo agora a que perigos Fernand está exposto! Mas não quero segurá-la aqui por mais tempo: eu lhe falarei dele mais tarde.

A senhora vai vê-lo. Disse a ele que viesse na hora em que Montsorel vai ver o rei, e então nós o interrogaremos sobre sua infância.

SRTA

Você nem conseguiria dormir, acalme-se ... E antes de tudo vamos dispensar Félicité, que não está acostumada a ficar acordada até tão tarde. (*faz soar a campainha*)

FÉLICITÉ (*entrando*)

O senhor duque acabou de chegar com o senhor marquês.

DUQUESA

Já lhe disse, Félicité, que quero saber nunca o que acontece com o senhor duque... vai, vai...

SRTA

Não ousou desfazer uma ilusão que proporciona a você tanta felicidade; mas quando avalio a altura a que você se elevou, temo uma queda horrível!... Caindo de tão alto, a alma se quebra tanto quanto o corpo, e, permita-me dizer, temo por você.

DUQUESA

A senhora receia por meu desespero, e eu, eu receio por minha alegria.

SRTA (*vendo a duquesa sair*)

Se ela estiver enganada, ela bem pode ficar louca!

DUQUESA (*voltando-se*)

Minha tia, Fernand se chama Raoul de Frescas.

CENA 2

SRTA DE VAUDREY, SOZINHA

SRTA DE VAUDREY (*sozinha*)

Ela não vê que seria preciso um milagre para poder encontrar novamente seu filho!... Todas as mães acreditam em milagres. Rezemos por ela! Um olhar, uma palavra bastam para deixá-la arrasada; porque se ela tiver razão, se Deus lhe trouxer seu filho de volta, ela vai caminhar para uma catástrofe mais medonha ainda do que a decepção que está preparando para si mesma. Será que ela pensa em se conter diante das outras mulheres?

CENA 3

SRTA DE VAUDREY, FÉLICITÉ

SRTA DE VAUDREY

Já de volta?

FÉLICITÉ

A senhora duquesa tava apressada em me mandar sair.

SRTA

Minha sobrinha não lhe deu as ordens para amanhã de manhã?

FÉLICITÉ

Não, senhorita.

SRTA

Virá para mim, depois do meio-dia, um jovem rapaz chamado Sr. Raoul de Frescas: talvez ele pergunte pela duquesa; avise Joseph a esse respeito, e diga que ele conduza o rapaz à minha presença. *(sai)*

CENA 4

FÉLICITÉ, SOZINHA

FÉLICITÉ *(sozinha)*

Um jovem rapaz pra ela? Não, não! Eu bem me disse que a saída da duquesa devia de ter um motivo: ela é rica, ela é bonita, o duque não ama ela... Foi a primeira vez que ela saiu sozinha aí pruma festa, e um jovem rapaz já vem no dia seguinte perguntar pela madame, e a Senhorita é que quer receber ele? Esconder essas coisas de mim: nem confidências, nem negócios; se estiver aí o futuro das criadas de quarto durante esse governo, afff, não sei o que a gente poderemos fazer. *(uma porta lateral se abre, pode-se ver dois homens — Joseph e Vautrin —, a porta logo se fecha)* Bom, vamos lá ver o tal jovem rapaz. *(sai)*

CENA 5

JOSEPH, VAUTRIN

JOSEPH BONNET

Maldita garota!... se ela não sai, a gente estava perdidos, Vautrin.

VAUTRIN

Você estava perdido, Joseph. Essa agora! Você tem que tomar muito mais cuidado para não se perder mais ainda, certo? Aqui você fica mesmo tranquilo?

JOSEPH

Eh, faço o que posso pra ser honesto.

VAUTRIN

E o que é que você entende de honestidade?

JOSEPH

Com o salário que me pagam aqui eu me entendo, e estou feliz.

VAUTRIN

Conheço você, trambiqueiro: ganha pouco, sempre arranja algum por fora e agora vem arrotar honestidade. Pois bem, você não é capaz de saber o prazer que sinto quando vejo uma de nossas velhas amigas chegar a uma posição honrosa. Não, você não consegue, só tem defeitos, e olha que isso é apenas a metade de suas virtudes. Eu, eu tenho vícios, e lamento que os tenha... Mas aquilo tudo passou... E agora, mais nada! Só me restam perigos e luta. No fim das contas, sou apenas uma lebre cercada de cachorros, e quero é defender minha pele.

JOSEPH

E a minha?

VAUTRIN

A tua?... Ah! é verdade... Seja o que for que te aconteça aqui, você tem a palavra de Jacques Collin de jamais ser comprometido nos acontecimentos futuros; mas você vai me obedecer em tudo?

JOSEPH

Em tudo?... Mas...

VAUTRIN

Cada um sabe o que tem de fazer. Se houver algum trabalho sujo pela frente, chamarei meus fieis servidores. Você já está aqui há muito tempo?

JOSEPH

A senhora duquesa me tomou como criado de quarto quando foi a Gand e tenho a confiança das damas da casa.

VAUTRIN

Isso me basta! Preciso saber alguns detalhes. (*à parte*) Raoul tem como rival o

filho do duque de Montsorel, e quero ver se os Montsorel vão me fornecer armas contra eles próprios. *(em voz alta)* O que você sabe sobre seus patrões?

JOSEPH

Não sei nada.

VAUTRIN

A confiança dos grandes nunca leva muito longe. O que você descobriu?

JOSEPH

Nada.

VAUTRIN *(à parte)*

Ele parece um homem honesto demais. Talvez eu possa acreditar que não sabe nada mesmo. Mas quando se fala astuciosamente durante cinco minutos com um criado, sempre se arranca dele alguma coisa. *(em voz alta)* Que lugar é esse em que estamos?

JOSEPH

Na casa da senhora duquesa de Montsorel, e este aqui é o salão dos aposentos dela; os do senhor duque ficam no andar de baixo, e o quarto do filho único deles, o jovem marquês, fica no de cima, e dá para um pátio.

VAUTRIN

Eu lhe pedi as cópias de todas as chaves dos aposentos do duque; onde elas estão?

JOSEPH *(com alguma hesitação)*

Estão aqui.

VAUTRIN

Todas as vezes em que eu quiser vir aqui, você vai ver uma cruz feita com giz na porta pequena do jardim; você vai examinar essa porta todas as tardes. É preciso ser muito cuidadoso aqui: os gonzos dessa porta estão bastante enferrujados. Adeus, meu rapaz, voltarei amanhã à noite. *(à parte)* Preciso encontrar minha gente lá na mansão Christoval.

JOSEPH *(à parte)*

Desde que esse diabo de homem me encontrou, vivo pisando em ovos...

VAUTRIN (*voltando*)

Então o duque não vive com a esposa?

JOSEPH

Meio brigados já faz vinte anos.

VAUTRIN

E por qual razão?

JOSEPH

Nem o próprio filho sabe a razão.

VAUTRIN

E o criado de quarto anterior a você, por que ele foi despedido?

JOSEPH

Não sei, não conheci. Eles só ocuparam essa mansão depois do segundo retorno do rei.

VAUTRIN

Eis aí as vantagens da nova sociedade: não existem mais ligações entre os senhores e seus domésticos; não existe mais apego e, por conseguinte, qualquer traição. (*para Joseph*) Eles dizem palavras picantes à mesa?

JOSEPH

Uns santinhos. Jamais diante de outras pessoas.

VAUTRIN

O que vocês, domésticos, acham deles entre vocês?

JOSEPH

A duquesa é uma santa.

VAUTRIN

Pobre mulher!... E o duque?

JOSEPH

Um egoísta.

VAUTRIN

Ora, é um homem de estado... (*à parte*) Por isso mesmo, deve ter seus segredinhos... Vamos descobrir durante o jogo. Todo grande senhor tem pequenas paixões por aqueles que comanda; e se eu o tiver na mão, seu filho vai desistir de Inés e cedê-la a Raoul. (*a Joseph*) O que se diz do casamento do jovem marquês de Montsorel com Inés de Christoval?

JOSEPH

Não se diz absolutamente nada. A duquesa parece se interessar muito pouco pelo assunto.

VAUTRIN

E ela só tem esse filho!... Isso não é natural.

JOSEPH

Aqui entre nós, eu acho que ela nem gosta desse filho!

VAUTRIN (*à parte*)

Foi preciso sacar essa informação da sua goela como se tira a rolha de uma garrafa de vinho Bordeaux! Existe então um segredo nessa mansão! Uma mãe, a duquesa de Montsorel que não ama seu filho, seu filho único... (*em voz alta*) Quem é o confessor dela?

JOSEPH

Ela cumpre todas as suas devoções em segredo.

VAUTRIN

Bom! Vou descobrir tudo: os segredos são como as mocinhas: quanto mais guardadas, mais bem consideradas. Vou despachar toda a minha canalha de plantão ali para a igreja São Tomás de Aquino: não vão melhorar sua saúde nem sua alma, mas... farão coisa bem melhor. Adeus. (*sai*)

CENA 6**JOSEPH, SOZINHO****JOSEPH** (*sozinho*)

Eis aí um velho amigo, o que existe de pior do mundo... ele vai me fazer perder esse emprego. Ah! Se eu não tivesse medo de ser envenenado por esse Jacques Collin, eu faria o seguinte: eu contaria tudo ao duque... Mas neste mundo cada um com seu quinhão! Não quero pagar as contas de ninguém...

Que o duque se arranje com o Jacques, eu vou é me deitar. Esse barulho? É a duquesa que está se levantando... o que ela quer a essa hora?... vamos ouvir.

CENA 7

DUQUESA DE MONTSOREL, SOZINHA

DUQUESA DE MONTSOREL (*sozinha*)

Onde posso esconder a certidão de nascimento de meu filho?... (*ela lê*) “Valência... julho de 1793...” Cidade de infortúnio para mim! Fernand nasceu na Espanha sete meses depois de meu casamento, por uma dessas fatalidades que justificam acusações infames! Vou pedir à minha tia que guarde consigo esta certidão até que a possa colocar em lugar seguro! No meu quarto, o duque faria vasculharem tudo durante uma ausência minha; ele dispõe da polícia conforme sua vontade. Não se recusa nada a um homem com privilégios. Se Joseph me vê indo a estas horas para o gabinete de minha tia, toda a mansão falaria disso... Ah! Sozinha no mundo!... sozinha contra todos! Sempre prisioneira em minha própria casa!

CENA 8

DUQUESA DE MONSOREL, SRTA DE VAUDREY

DUQUESA DE MONTSOREL

Como eu, minha tia, a senhora também não consegue dormir?

SRTA DE VAUDREY

Louise! Minha menina, se voltei foi para dissipar um sonho cujo despertar seria funesto. Vejo como um dever arrancar de você esses pensamentos malucos. Mais reflito no que você disse, mais aumenta minha compaixão. Tenho que lhe dizer uma verdade cruel: o duque certamente atirou Fernand numa situação tão precária, que ficou impossível para ele estar novamente no mundo a que você pertence. O jovem rapaz que você viu não é de maneira alguma o seu filho.

DUQUESA

Ah! A senhora não conhece Fernand!... Eu, eu o conheço, em qualquer lugar que ele esteja, a vida dele agita a minha vida!... Eu já o vi mil vezes...

SRTA

Em sonho!...

DUQUESA

Fernand tem nas veias o sangue dos Montsorel e dos Vaudrey. O lugar que seria seu por seu nascimento, ele o tem de direito; pode aceder a ele onde quer

que se encontre. Se começou sendo um soldado, hoje é capitão. Meu filho é intrépido, bom e belo, é amado! Estou certa, tenho certeza de que ele é amado!... Não me diga não, minha tia, Fernand existe, está vivo. De outro modo, o duque teria faltado em sua atitude de cavalheiro, e ele confere um alto preço às virtudes de sua raça para desmentir esse fato.

SRTA

A honra e a vingança do marido não seriam mais caras a ele que a lealdade do cavalheiro?

DUQUESA

Ah! A senhora me intimida.

SRTA

Louise, você sabe muito bem, o orgulho da raça dele é hereditário entre os Montsorel.

DUQUESA

Sei disso muito bem! A dúvida sobre a legitimidade de seu filho o enlouqueceu.

SRTA

Não... o duque tem o coração ardente e a cabeça fria; no que diz respeito aos sentimentos pelos quais vivem, os homens dessa têmpera partem bem depressa para a execução de algum plano que conceberam: ele deve ter dado cabo de seu filho.

DUQUESA

Mas, minha tia, a senhora sabe, entretanto, a que preço ele me vendeu a vida de Fernand? Já não foi por mim suficientemente pago para ainda sentir algum medo pelo futuro dele? Persistir em sustentar que eu não era culpada é consagrar-lhe uma morte certa: eu dei minha honra para salvar meu filho! Todas as mães já fizeram coisa semelhante! A senhora cuidou aqui de meus bens, eu estava sozinha em terra estranha, vítima de fraqueza, febre, sem conselhos, perdi a cabeça; depois me disseram que ele não teria cumprido suas ameaças. Fazendo semelhante sacrifício, eu sabia que Fernand estaria pobre e abandonado, sem nome, numa terra desconhecida, mas eu sabia também que ele estaria vivo, e que um dia eu o reencontraria, nem que tivesse que revolver o mundo inteiro! Eu estava tão feliz ao voltar para a França, que me esqueci de lhe dar a certidão de nascimento, que a embaixadora da Espanha

finalmente obtivera para mim: guarde-a com a senhora até que a possa entregar a nosso confessor.

SRTA

O duque já deve saber das providências que você tomou, e certamente deseja a infelicidade de seu filho, minha sobrinha! Desde que voltou, pôs-se a trabalhar, e está trabalhando ainda a estas horas.

DUQUESA

Se sacudo a vergonha com que ele tentou me cobrir, se renuncio a chorar em silêncio, não acredite que nada possa me fazer me dobrar. Não estou mais na Espanha nem na Inglaterra, entregue a um diplomata astucioso como um tigre, que, durante todo o processo de emigração, espreitou meus olhares, meus gestos, minhas palavras e meu silêncio, que lia meu pensamento até nas menores dobras de meu coração; que me cercava com sua espionagem invisível como um ferro imantado, que fez de cada um de meus domésticos um carcereiro incorruptível, e que me mantinha prisioneira na mais horrível de todas as prisões, uma mansão aberta! Estou na França, encontrei novamente a senhora, tenho minha condição na corte, posso falar: saberei em que se tornou o visconde de Langeac, provarei que após o dia 10 de agosto não nos foi mais possível nos vermos, contarei ao rei o crime cometido por um pai contra o herdeiro de duas grandes mansões. Eu sou mulher, sou a duquesa de Montsorel, sou mãe! Somos ricos, temos um padre virtuoso como conselheiro e bom senso, e se pedi a certidão de nascimento de meu filho...

CENA 9

OS MESMOS, DUQUE

DUQUE DE MONTSOREL (*que entrou lentamente, enquanto a duquesa dizia suas últimas palavras*)

Foi para a entregar a mim, senhora.

DUQUESA DE MONTSOREL

Desde quando, senhor, entra em meus aposentos sem se fazer anunciar e sem minha permissão?

DUQUE

Desde que a senhora desobedeceu a nossas convenções, a senhora jurou não tomar nenhuma providência para encontrar esse... seu... filho... Foi com essa única condição que lhe prometi deixar viver.

DUQUESA

E não haveria mais honra em trair semelhante juramento do que manter todos os outros?

DUQUE

Estamos desde então livres de nossos compromissos.

DUQUESA

O senhor respeitou os seus até agora?

DUQUE

Sim, senhora.

DUQUESA

A senhora o ouviu, minha tia, e será testemunha disso.

SRTA DE VAUDREY

Mas, senhor, nunca lhe ocorreu que Louise fosse inocente?

DUQUE

Senhorita de Vaudrey, a senhora deve mesmo acreditar nessa fantasia! O que eu não daria para ter a mesma opinião! Madame teve vinte anos para me provar sua inocência.

DUQUESA

Depois de vinte anos, o senhor fere meu coração sem piedade, sem descanso! O senhor não é um juiz, é um carrasco!

DUQUE

Madame, se a senhora não me der essa certidão, seu Fernand terá tudo a temer... Mal chegada à França, a senhora procurou conseguir esse documento, pensava fazer dele uma arma contra mim. Queria dar a seu filho um nome e uma fortuna que não pertencem a ele, queria fazê-lo entrar numa família em que a raça foi conservada pura até mim por mulheres sem mácula, uma família sem qualquer casamento desigual...

DUQUESA

E que seu filho Albert vai continuar dignamente.

DUQUE

Imprudente! A senhora reaviva lembranças terríveis. E sua palavra me assegura que não vai recuar diante de um escândalo que nos cobrirá de vergonha a todos nós. Vamos fazer desfilar diante dos tribunais um passado que não vai ficar sem reprovação? Por que ser tão infame? (*volta-se para a Srta Vaudrey*) Ela não contou tudo para a senhora, contou, minha tia? Ela amava o visconde de Langeac, eu sabia, eu respeitava esse amor, eu era tão jovem! O visconde foi falar comigo: sem esperança de fortuna, sendo o último dos filhos de sua casa, pretendeu renunciar a Louise de Vaudrey por ela mesma. Confiante em sua mútua nobreza, eu aceitei a decisão de bom grado. Ah! Teria dado minha vida por ele, eu provei. O miserável perpetrou, no dia 10 de agosto, maravilhas de valor que o marcam para a fúria das pessoas, eu o confiei a um dos seus, ele foi descoberto e preso na Abadia. Quando soube que estava lá todo o ouro destinado a nossa fuga, eu o dei a Boulard, que eu decidi devia se misturar aos setembristas para salvar o visconde da morte, eu o salvei! (*a madame de Montsorel*) E ele pagou muito bem sua dívida, não foi, Madame? E jovem, ébrio de amor, violento, não esmaguei aquela criança! A senhora me recompensa hoje pela minha piedade como seu amante me recompensou com minha confiança. Pois bem! Eis as coisas no ponto em que elas estavam, há vinte anos – exceto a piedade. E eu lhe direi como outrora: esquece seu filho, ele vai viver.

SRTA

E esse sofrimento de vinte anos, o senhor acha que nada valem?

DUQUE

A grandeza do arrependimento acusa a grandeza do erro.

DUQUESA

Ah! Se o senhor toma nossas dores como remorsos, vou gritar pela segunda vez: eu sou inocente! Não, senhor, Langeac não traiu sua confiança! Ele não ia morrer apenas por seu rei; e desde o dia fatal em que me disse adeus renunciando a mim, nunca mais o vi.

DUQUE

A senhora comprou a vida de seu filho dizendo-me justamente o contrário.

DUQUESA

Uma operação aconselhada pelo terror pode ser considerada uma vontade?

DUQUE

A senhora me dá essa certidão de nascimento?

DUQUESA

Não a tenho mais.

DUQUE

Não respondo mais por seu filho, madame.

DUQUESA

O senhor considerou devidamente essa ameaça?

DUQUE

A senhora me conhece muito bem.

DUQUESA

Mas é o senhor que não me conhece! O senhor não responde mais por meu filho? Pois bem! Toma cuidado com o seu. Albert se responsabiliza pelos dias de Fernand. Se o senhor vigiar minhas providências, farei vigiar as suas; se o senhor tem a polícia do reino, eu terei minha agilidade e o socorro de Deus! Se o senhor desferir um único golpe em Fernand, tema por Albert. Ferida por Ferida! Saia!

DUQUE

A senhora está em seus aposentos, madame, eu havia esquecido. Queira me desculpar, procedi mal.

DUQUESA

O senhor é mais cavalheiro que seu filho; quando ele se enfurece, ele não se desculpa!

DUQUE (*à parte*)

Sua resignação até hoje foi uma astúcia? O momento atual era esperado? Oh! As mulheres aconselhadas por beatos constroem caminhos subterrâneos como os vulcões; só são percebidos quando irrompem! Ela tem meu segredo, não tenho mais seu filho, posso estar vencido. (*sai*)

CENA 10

OS MESMOS, SEM O DUQUE

SRTA DE VAUDREY

Louise, você ama aquele menino que nunca viu, você odeia esse que tem aqui diante dos olhos. Ah! Diga suas razões de ódio contra Albert, a menos que não queira mais minha estima e meu carinho.

DUQUESA

Nem uma palavra sobre esse assunto.

SRTA

A calma de seu marido, quando você manifestou sua aversão pelo filho dele, é estranha.

DUQUESA

Ele está habituado.

SRTA

Você não pode ser uma mãe assim tão ruim...

DUQUESA

Ruim!... não. (*reflete*) Não posso perder o afeto de minha tia. (*para a tia*) Albert não é meu filho.

SRTA

Um estranho que usurpou o lugar, o nome, o título e os bens do filho verdadeiro!

DUQUESA

Estranho, não. É filho dele! Após a noite fatal em que Fernand foi levado de mim, houve, entre o duque e eu, uma separação eterna. A mulher também foi tão cruelmente ultrajada quanto a mãe! Mas ele me vendeu ainda minha tranquilidade.

SRTA

Não consigo compreender.

DUQUESA

Fui levada a concordar em assumir como meu esse Albert, filho de uma cortesã espanhola: ele queria um herdeiro. Por meio dos abalos que a revolução francesa causou à Espanha, nunca ninguém suspeitou dessa fraude. E a senhora não quer que meu sangue ferva ao ver o filho da estrangeira ocupando o lugar do filho legítimo!?

SRTA

Começo a compartilhar sua esperança. Ah! Eu gostaria que você tivesse razão, e que aquele jovem rapaz fosse mesmo o seu filho. E aí! O que você quer fazer?

DUQUESA

Mas ele está perdido, disse isso ao pai dele, que vai... Oh! Mas o que podemos fazer? Quero saber onde ele mora, ir dizer a ele para não vir aqui amanhã de manhã.

SRTA

Sair a essa hora, Louise, você está louca?

DUQUESA

Vem comigo! É preciso salvá-lo a todo custo.

SRTA

O que vai fazer?

DUQUESA

Nenhuma de nós vai conseguir sair amanhã sem ser observada. Vamos nos adiantar ao duque subornando antes dele minha criada de quarto.

SRTA

Ah! Louise! Vai empregar esses meios?

DUQUESA

Ah! Se Raoul é o filho renegado pelo pai, o filho por quem choro há vinte anos, vamos ver o que pode uma mulher, uma mãe injustamente acusada.

Fim do primeiro ato.



SEGUNDO ATO

MESMO CENÁRIO DO ATO ANTERIOR

CENA 1

JOSEPH, DUQUE

JOSEPH *(que terminou de arrumar o salão)*

Deitou tão tarde, levantou tão cedo, e já nos aposentos de madame: aí tem coisa! Será que aquele diabo do Jacques tem razão?

DUQUE DE MONTSOREL

Só quero ser visto por uma pessoa, um tal senhor de Saint-Charles; se ele aparecer, traga-o para cá. E fique ciente de que madame possa me receber. *(Joseph sai)* Uma maternidade que eu acreditava já concluída me surpreendeu e me deixou sem qualquer reação. É preciso que essa luta ainda secreta seja sufocada prontamente. A resignação de Louise tornava nossa vida suportável; mas ela é odiosa com discussões como essa. Num país estrangeiro, eu podia dominá-la, aqui minha força está na agilidade e nos recursos do poder. Vou dizer tudo ao rei, submeter minha conduta ao julgamento dele, e madame de Montsorel será forçada a lhe obedecer. Entretanto, vou esperar. O agente da polícia que vão me enviar poderá, se for hábil, descobrir em pouco tempo as razões dessa revolta: saberei se madame de Montsorel é apenas a ingênua vítima de uma semelhança, ou se ela reviu mesmo seu filho depois que o tirei dela e de ter me enganado por doze anos. Levei a melhor esta noite. Se eu continuar tranquilo, ela não vai desconfiar e vai me confiar seus segredos.

JOSEPH *(entrando)*

A senhora duquesa ainda não tocou a campainha.

DUQUE

Está bem.

CENA 2

JOSEPH, DUQUE, FÉLICITÉ

(o duque examina com cuidado o que está sobre a mesa e encontra uma carta num livro)

DUQUE *(lendo, recurvado)*

“Para a Srta Inés de Christoval”. *(ele se ergue)* Por que minha mulher escondeu uma carta tão pouco importante? Sem dúvida foi escrita depois de nossa discussão. Será que fala desse tal Raoul? Esta carta não deve chegar à mansão de Christoval.

FÉLICITÉ *(procurando a carta no livro)*

Onde está a carta de madame? Será que se esqueceu de colocar ela aqui?

DUQUE

Por acaso está procurando uma carta?

FÉLICITÉ

Ah! Sim, senhor duque.

DUQUE

Seria esta?

FÉLICITÉ

Exatamente.

DUQUE

É espantoso que você tenha saído do quarto justamente no momento em que madame vai precisar de seus serviços; ela vai se levantar.

FÉLICITÉ

Thérèse está lá; além disso, saí do quarto a pedido dela mesma.

DUQUE

Ah! Está tudo bem; você não tem que me dar explicações.

CENA 3

DUQUE, JOSEPH, SAINT-CHARLES, FÉLICITÉ

(Joseph e Saint-Charles entram pela porta do fundo estudando-se atentamente)

JOSEPH

O olhar desse homem é bastante perigoso para mim. *(para o duque)* O senhor Chevalier de Saint-Charles.

(o duque faz sinal para que ele se aproxime e o examina)

SAINT-CHARLES *(entregando-lhe uma carta; à parte)*

Ele conhece meus antecedentes? Ou quer apenas usar este Saint-Charles?

DUQUE

Meu caro...

SAINT-CHARLES *(à parte)*

Sou apenas Saint-Charles.

DUQUE

O senhor foi recomendado a mim como um homem cuja habilidade, num palco de teatro importante, deveria ser qualificada como gênio.

SAINT-CHARLES

O senhor duque se digne me oferecer uma boa ocasião, e não desmentirei o que essas palavras têm de lisonjeiro para mim.

DUQUE

Neste mesmo instante.

SAINT-CHARLES

O que me ordena fazer?

DUQUE

Está vendo essa criada, ela vai sair, não quero impedi-la de fazer isso, mas ela não deve atravessar a porta de minha mansão até uma nova ordem. (*chamando*) Félicité?

FÉLICITÉ

Senhor duque. (*o duque lhe dá a carta, ela sai*)

SAINT-CHARLES (*para Joseph*)

Eu te conheço, eu sei tudo: se essa criada ficar na mansão com a carta, não te conhecerei mais, não saberei de nada, e te deixo nesta mansão se você se comportar bem.

JOSEPH (*à parte*)

Esse aí de um lado, Jacques Collin do outro, tratemos de servir os dois honestamente. (*sai correndo atrás de Félicité*)

CENA 4**DUQUE, SAINT-CHARLES****SAINT-CHARLES**

Está feito, senhor duque. O senhor quer saber o conteúdo da carta?

DUQUE

Mas, meu caro, você tem um poder terrível e miraculoso!

SAINT-CHARLES

O Senhor todo-poderoso nos proporciona um poder absoluto, nós o usamos com habilidade.

DUQUE

E se o senhor abusar dele?

SAINT-CHARLES

Impossível: a gente se lascaria.

DUQUE

Como homens dotados de faculdades tão preciosas as exercem em esfera como a sua?

SAINT-CHARLES

Tudo se opõe a sairmos dela: protegemos nossos protetores, nos confiam segredos honoráveis, e nos fazem menos vergonhosos o suficiente para nos amarem; nós prestamos serviços tais que só podem ser quitados se nos desprezarem. Em primeiro lugar, querem que para nós as coisas sejam apenas palavras: dessa maneira a delicadeza é uma ninharia, a honra uma convenção, a traição diplomacia! Somos gente de confiança; e entretanto temos que adivinhar muita coisa. Pensar e agir, decifrar o passado no presente, ordenar o futuro nas coisas mais pequenas, como acabei de fazer: eis nosso programa, ele assustaria um homem de talento. Uma vez atingido o objetivo, as palavras se tornam coisas, senhor duque, e se começa a desconfiar que bem poderíamos ser infames.

DUQUE

Em tudo isso, meu caro, não pode faltar exatidão; mas você não pretende, acredito, fazer mudar a opinião do mundo, nem a minha?

SAINT-CHARLES

Eu seria mesmo uma besta, senhor duque. Não é a opinião de outrem, é minha opinião que gostaria de fazer mudar.

DUQUE

E, segundo você, isso seria muito fácil?

SAINT-CHARLES

Por que não, senhor? Em vez de surpreender os segredos de família, façam-me espionar os gabinetes; em vez de vigiar as pessoas desonradas, que me dediquem aos diplomatas mais espertalhões; em vez de servir paixões mesquinhas, deixem-me servir o governo, então eu ficaria feliz com essa parte obscura numa obra brilhante... E que servidor devotado o senhor teria, senhor duque!

DUQUE

Estou verdadeiramente ansioso, meu caro, para empregar talentos tão grandes num círculo tão estreito, mas saberei recompensá-lo.

SAINT-CHARLES (*à parte*)

Vamos ver; mas já vi tudo.

DUQUE

Eu quero casar meu filho...

SAINT-CHARLES

Com a senhorita Inés de Christoval, princesa de Arjos, belo casamento! O pai cometeu o erro de servir José Bonaparte, foi banido pelo rei Fernando, teria sido por alguma coisa ligada à revolução do México?

DUQUE

Madame de Christoval e sua filha recebem um aventureiro chamado...

SAINT-CHARLES

Raoul de Frescas.

DUQUE

Não tenho nada de novo para lhe dizer?

SAINT-CHARLES

Se o senhor duque desejar, eu não saberei mais nada.

DUQUE

Ao contrário, fale, para que eu saiba quais são os segredos que você pode me contar.

SAINT-CHARLES

Combinemos uma coisa, senhor duque: quando minha franqueza lhe desagradar, me chame de Chevalier, e eu volto ao meu humilde papel de observador pago.

DUQUE

Continue, meu caro. (*à parte*) — Essa gente é bem divertida!

SAINT-CHARLES

Senhor, de Frescas só será um aventureiro no dia em que não puder mais levar a vida luxuosa de um homem que tem cem mil libras de renda.

DUQUE

De qualquer modo, é preciso que você rasgue o mistério que o cobre.

SAINT-CHARLES

O que o senhor duque me pede é coisa difícil de fazer. Somos obrigados a muita circunspeção com os estrangeiros, eles são os senhores agora, bagunçaram nossa Paris.

DUQUE

Ah! Que praga!

SAINT-CHARLES

O senhor duque estaria na oposição?

DUQUE

Eu teria preferido restaurar o rei sem esse cortejo, é isso!

SAINT-CHARLES

O rei só partiu, senhor duque, porque se desorganizou aquela magnífica polícia asiática que foi criada por Bonaparte! Deseja-se recompô-la agora com gente preparada. Travados pela polícia militar que nos invadiu, não ousamos prender ninguém, com medo de meter a mão em algum príncipe cheio de dinheiro ou em algum margrave de barriga cheia. Mas para o senhor, senhor duque, faremos o impossível. Esse jovem rapaz tem vícios? Ele joga?

DUQUE

Sim, segundo sua vontade.

SAINT-CHARLES

Lealmente?

DUQUE

Senhor Chevalier...

SAINT-CHARLES

Esse jovem rapaz deve ser muito rico?

DUQUE

Tome você mesmo essa informação.

SAINT-CHARLES

Desculpe, senhor duque; mas, sem as paixões, não poderemos saber grande coisa. O senhor poderia ter a gentileza de me dizer se esse jovem rapaz ama sinceramente a senhorita de Christoval?

DUQUE

Uma princesa! Uma herdeira! Você me inquieta, meu caro!

SAINT-CHARLES

O senhor duque não me tinha dito que se tratava de um jovem rapaz? O amor fingido é mais perfeito que o amor verdadeiro: eis porque tantas mulheres se enganam! Romper com algumas senhoras e desamarrar o coração é desprender a língua.

DUQUE

Toma cuidado, sua missão não é nada comum; não inclua nenhuma mulher: uma indiscrição eliminará minha confiança em você; tudo o que se referir ao senhor de Frescas deve morrer entre você e eu. O segredo que lhe peço é absoluto, ele inclui aqueles que você empregar para o serviço e aqueles que empregam você. Enfim, você estará perdido se madame de Montsorel desconfiar de qualquer uma de suas diligências.

SAINT-CHARLES

Madame de Montsorel, então, está interessada nesse jovem rapaz? Preciso vigiá-la, pois a moça que saiu daqui é sua criada de quarto.

DUQUE

Senhor Chevalier de Saint-Charles, ordenar isso é indigno de mim, perguntar é bem digno de você.

SAINT-CHARLES

Senhor duque, nós nos entendemos perfeitamente. Qual é agora o objeto principal de minhas pesquisas?

DUQUE

Saiba que Raoul de Frescas é o nome verdadeiro desse jovem rapaz, descubra o lugar de seu nascimento, vasculhe toda a sua vida, e mantenha tudo o que descobrir como um segredo de estado.

SAINT-CHARLES

Só lhe peço que espere até amanhã, senhor.

DUQUE

É pouco tempo.

SAINT-CHARLES

Não, senhor duque, é muito dinheiro.

DUQUE

Não pense que quero saber coisas mesquinhas; seu hábito, de pessoas como você, é servir as paixões em vez de as esclarecer; vocês adoram mais inventar do que nada ter a dizer. Eu ficaria encantado em saber que esse jovem rapaz tem uma família...

(o marquês entra, entrevê seu pai ocupado, faz menção de sair; seu pai o convida a entrar)

CENA 5**OS MESMOS, MARQUÊS****DUQUE** *(continuando)*

Se o senhor de Frescas é um cavalheiro, se a princesa d'Arjos o prefere decididamente ao meu filho, então o marquês se retirará.

MARQUÊS

Mas eu amo Inés, meu pai.

DUQUE (*para Saint-Charles*)

Adeus, meu caro!

SAINT-CHARLES (*à parte*)

Ele não está interessado no casamento de seu filho, não pode mais ter ciúme de sua mulher; tem aí alguma coisa muito grave. Ou estou perdido, ou minha fortuna vai ser refeita. (*sai*)

CENA 6

DUQUE, MARQUÊS

DUQUE

Casar-se com uma mulher que não nos ama é um erro, Albert, que eu não cometeria jamais.

MARQUÊS

Mas nada diz ainda, meu pai, que Inés recusa meus sentimentos; além disso, dado que ela será minha mulher, meu dever é amá-la, e, sem qualquer resquício de vaidade, acredito que o conseguirei.

DUQUE

Deixe-me lhe dizer, meu filho, que essas opiniões de mosqueteiro não têm cabimento. Estão completamente fora de lugar.

MARQUÊS

Em qualquer outra coisa, meu pai, suas palavras seriam ordens para mim, mas cada época tem sua arte de amar... Eu lhe imploro, apresse meu casamento. Inés é voluntariosa como uma filha única, e a complacência com que acolhe o amor de um aventureiro deve inquietar o senhor. Sendo maior, ela poderá dispor de seus títulos e de sua imensa fortuna. Na verdade, meu pai, o senhor foi esta manhã de uma frieza inconcebível. Coloque de lado meu amor por Inés, eu conseguiria encontrar um melhor? Eu seria como o senhor, grande de Espanha, e depois, seria príncipe. O senhor ficaria decepcionado com isso, meu pai?

DUQUE

O sangue de sua mãe sempre vai aparecer de novo! Oh! Louise adivinhou mesmo o lugar em que fui ferido! (*em voz alta*) Sonhe, senhor, que não existe nada acima do glorioso título de duque de Montsorel.

MARQUÊS

Eu ofendi o senhor?

DUQUE

Basta! Você esquece que eu preparei esse casamento desde minha estada na Espanha. Além disso, a senhora de Christoval não quer casar Inés sem o consentimento do pai. O México vem de proclamar sua independência, e essa revolução explica bastante bem a demora da resposta.

MARQUÊS

Pois bem, meu pai, seus projetos serão frustrados. O senhor então não viu ontem o que aconteceu na casa do embaixador de Espanha? Minha mãe ali protegeu visivelmente esse Raoul de Frescas, Inés parece ter gostado disso. Sabe qual pensamento que se arrastava em minha mente agora veio à luz? Que minha mãe me odeia! E só posso dizer isso ao senhor, meu pai, ao senhor que me ama, tenho medo de que ali não exista nenhum sentimento por ela.

DUQUE

Estou colhendo agora o que semeiei! Tanto quanto o amor, o ódio também deixa adivinhar as coisas. *(ao marquês)* Meu filho, você não deve julgar sua mãe, você pode não a estar compreendendo. Ela viu em mim uma ternura cega por você, e trata de a remediar com severidade. Que eu não ouça uma segunda vez palavras desse tipo, e encerremos esta discussão! Você está hoje de serviço no castelo, vá para lá depressa: vou obter um convite para esta noite, e você estará livre para ir ao baile encontrar sua princesa d'Arjos.

MARQUÊS

Antes de ir, posso ver minha mãe, para suplicar que apoie meu interesse junto a Inés, que deve vir vê-la pela manhã?

DUQUE

Pergunte se ela já acordou, estou aqui esperando por ela. *(o marquês sai)* Tudo nas minhas costas ao mesmo tempo: ontem o embaixador me perguntou onde está morto meu primeiro filho; nessa noite, a mãe dele acreditou que o reencontrou; nesta manhã, o filho de Juana Mendès se revela por completo, pois instintivamente a princesa o reconhece. As leis não podem jamais ser impunemente violadas, a natureza não é menos impiedosa que o mundo. Tenho que ser forte, mesmo com o apoio do rei, para conduzir os acontecimentos!

CENA 7

MARQUÊS, DUQUESA DE MONTSOREL, DUQUE

DUQUESA DE MONTSOREL

Desculpe-me! Mas, Albert, estou muito feliz. Que surpresa! Você vem beijar sua mãe antes de ir ao castelo, unicamente por ternura. Ah! Se jamais uma mãe pudesse duvidar de seu filho, esse abraço, ao qual você não está habituado, dissiparia todo temor, e lhe agradeço por ele, Albert. Finalmente nos entendemos.

MARQUÊS

Minha mãe, fico feliz com suas palavras, se lhe pareceu que eu faltava a um dever, ele não estava esquecido, mas foi apenas medo de desagradar a senhora.

DUQUESA *(percebendo o duque)*

Ah! Aí está! O senhor também, senhor duque, como seu filho, está tão solícito... Mas há uma festa hoje com meu despertar!...

DUQUE

Que você bem pode ter todos os dias.

DUQUESA

A! compreendo! Pois bem! Nada me encantaria mais, estou tão orgulhosa de Albert! *(para Albert)* Você não me deixará mais, não é? Iremos juntos para toda parte.

MARQUÊS

Desculpe, minha mãe, por ter duvidado da senhora: a senhora espera Inés, já me demonstrou seu afeto, posso ficar tranquilo.

DUQUESA

Eu lhe prometo defender os interesses de meu filho.

MARQUÊS *(beijando a mão de sua mãe)*

Ah! Obrigado.

DUQUE *(à parte)*

Um futuro embaixador! *(para seu filho)* Desligue-se de sua mãe.

DUQUESA

Adeus! O rei é bastante severo com atrasos, eu ficaria desesperada por ser a causa de uma reprimenda.

DUQUE

Por que mandá-lo para o castelo? Inés está vindo para cá.

DUQUESA

Não penso mais nisso, acabei de lhe escrever.

CENA 8**OS MESMOS, JOSEPH****JOSEPH** *(anunciando)*

A Madame duquesa de Christoval e a princesa d'Arjos.

DUQUESA *(à parte)*

Que contrariedade horrível!

DUQUE

Fica, deixa tudo por minha conta. Estamos no meio da confusão.

CENA 9**OS MESMOS, DUQUESA DE CHRISTOVAL, PRINCESA D'ARJOS****DUQUESA DE MONSOREL**

Ah! Madame, é muito amável de sua parte ter-se adiantado.

DUQUESA DE CHRISTOVAL

Vim desta maneira para que não se formalize qualquer etiqueta entre nós.

MONSOREL *(para Inés)*

A senhorita não leu essa carta?

INÉS

Uma de suas criadas acabou de a entregar a mim.

MONSOREL *(à parte)*

Assim Raoul pode vir.

DUQUE *(para a duquesa de Christoval, conduzindo-a até um canapé)*

Pode-se ver nesta visita sem cerimônia um começo para nossa intimidade familiar?

CHRISTOVAL

Não vamos dar tanta importância para o que vejo mais como um prazer.

MARQUÊS

A senhora acredita, então, madame, que está encorajando nossas esperanças? Já não fui bastante infeliz ontem? A senhorita não me deu a mínima atenção, nem mesmo um olhar.

INÉS

Eu não pensava, senhor, ter o prazer de o encontrar tão depressa, acreditava que estivesse de serviço; estou feliz por poder me justificar. Só o vi quando deixava o baile, e minha desculpa *(aponta para a duquesa de Montsorel)* é a duquesa.

MARQUÊS

Desculpas aceitas, senhorita, ainda mais que está falando de minha mãe.

INÉS

Isso, senhor, é sutil demais para não ser um enigma, e me permita não procurar a solução.

DUQUE

Eh! Senhorita, não veja nessa reprovação senão uma modéstia excessiva. Albert tem temores, como se o senhor de Frescas pudesse lhe inspirar algum! Na idade dele, a paixão é uma fada que cresce de um nada. Mas nem sua mãe, nem você, senhorita, devem levar a sério um jovem rapaz de nome problemático, e que cala cuidadosamente qualquer alusão à sua família.

MONTSOREL *(para a Christoval)*

A senhora ignora igualmente o lugar onde ele nasceu?

CHRISTOVAL

Não nos julgamos ainda em condição de lhe pedir semelhante informação.

DUQUE

Somos aqui, entretanto, três que não se sentiriam incomodados em saber. Só as senhoras, madames, seriam discretas: a discrição é uma virtude que não oferece proveito a quem a recomenda.

MONTSOREL

E eu, senhor, não acredito na inocência de certas curiosidades.

MARQUÊS

Minha mãe, a minha estaria fora de propósito? Um rapaz jovem chega, fere sentimentos, mistura-se, ele um desconhecido, aos maiores nomes, é acolhido por todos, e aceita a recepção como se tudo lhe fosse devido! e eu não teria o direito de querer saber se seu ar de segurança não é mais que afronta, nem de perguntar a madame, por exemplo, se os Frescas de Aragão não estão extintos?

CHRISTOVAL *(para o duque)*

Nós conhecemos ambos o velho comendador em Madri, o último daquela família.

DUQUE

Ele morreu absolutamente sem filho.

INÉS

Mas existe um ramo em Nápoles.

MARQUÊS

Oh! Senhorita! Como pode ignorar que os Medina-Coeli, seus primos, herdaram o nome?

CHRISTOVAL

Mas o senhor tem razão, não existem mais Frescas.

MONTSOREL

Pois bem, se esse jovem rapaz não tem nome, não tem família, não tem lugar natal, não se trata então de um rival perigoso para Albert, e então não vejo porque se ocupam dele.

DUQUE

Mas é ele que ocupa muito as mulheres.

INÉS

Começo a abrir os olhos e a pensar como o senhor, senhor duque.

MARQUÊS

Ah!

INÉS

Sim, talvez esse jovem rapaz não seja nada do que quer parecer; é espirituoso, instruído, só exprime sentimentos nobres, tem por nós um respeito cavalheiresco, não fala mal de ninguém; evidentemente, brinca de cavalheiro, e está exagerando seu papel.

MONTSOREL *(para Christoval)*

Inés é encantadora.

CHRISTOVAL *(para Montsorel)*

Um pouco viva demais. *(para a filha)* Inés!

DUQUE

Ele exagera, também, acredito, em sua fortuna; mas essa é uma mentira difícil de sustentar durante muito tempo em Paris.

MONTSOREL

..... Dizem que vão dar festas soberbas...

MARQUÊS

O senhor de Frescas, senhoras, fala espanhol?

INÉS

Absolutamente como nós.

DUQUE

Cale-se, Albert, então não percebe que o senhor de Frescas é um jovem rapaz perfeito?

CHRISTOVAL

Ele é verdadeiramente muito amável, e se as dúvidas dos senhores tiverem fundamento, eu lhe digo, meu caro duque, vou ficar muito desgostosa em não o receber mais.

MONTSOREL

Ele nunca lhes falou de suas viagens?

DUQUE (*à parte*)

E ela o viu ontem pela primeira vez! Ele poderia ter direito ao nome de Frescas.

MONTSOREL (*impacientada*)

Frescas ou não, vamos parar com isso.

INÉS

E de que jeito?

DUQUE

Talvez ele tenha uma interdição de usar armas.

MARQUÊS

Um bastardo!

MONTSOREL

Não, essa gente raramente tem bons modos.

CHRISTOVAL

Teria ele se apropriado de um nome que não lhe pertence?

MONTSOREL (*para a Christoval*)

A senhora está tão bela nesta manhã quanto ontem, verdadeiramente me admira que consiga resistir assim às fadigas do mundo.

CHRISTOVAL (*para Inés*)

Minha filha, não fale mais do senhor de Frescas; esse assunto desagrade à madame Montsorel!

INÉS

Mas ontem lhe era bastante agradável.

MARQUÊS

Mas, se o senhor de Frescas lhes escreveu, senhoras, devem conhecer seu brasão?

CENA 10

OS MESMOS, JOSEPH, RAOUL

JOSEPH *(para Montsorel)*

A senhorita de Vaudrey não está, o senhor de Frescas acaba de chegar, a senhora duquesa quer receber ele?

CHRISTOVAL

Raoul, aqui!

DUQUE

Já aqui na casa dela!

MARQUÊS *(para seu pai)*

Minha mãe está nos enganando.

MONTSOREL

Não estou em casa.

DUQUE

Se você já pediu ao senhor de Frescas que viesse, por que começar com essa falta de polidez para com uma personagem tão importante?

(a duquesa de Montsorel faz um gesto)

DUQUE

Faça-o entrar!

INÉS *(para a mãe)*

Por que ele veio aqui?

DUQUE *(para o marquês)*

Seja prudente e calmo.

MONTSOREL *(à parte)*

Querendo salvá-lo, eu é que o perdi.

JOSEPH

O senhor Raoul de Frescas.

RAOUL

Minha pressa em obedecer a vossas ordens, senhora duquesa, prova quanto estou orgulhoso com esta graça e desejoso de a merecer.

MONTSOREL

Fico contente, senhor, com sua atitude. *(à parte, em voz baixa)* Mas ela pode ser funesta para você.

RAOUL *(saudando a duquesa de Christoval e sua filha, à parte)*

Como, Inés aqui?

(Raoul saúda o duque, que corresponde ao gesto; mas o marquês pegou os jornais da mesa e finge não o ver)

DUQUE

Não esperava, confesso, revê-lo na casa de madame de Montsorel; mas estou feliz pelo interesse que ela demonstra pelo senhor, porque me agrada o prazer de ver um jovem rapaz cuja estreia obtém tanto sucesso e lança tanto brilho. O senhor é um desses rivais de que se pode orgulhar se se é o vencedor, e pelos quais se pode ser vencido sem muito desprazer.

RAOUL

Em toda parte e aqui, senhor duque, o exagero desses elogios, que recuso, seria ironia; mas é-me impossível não ver aí um desejo cortês de me colocar à vontade *(vendo o marquês lhe dar as costas)* ali onde eu poderia crer estar sendo importuno.

DUQUE

O senhor chega, ao contrário, muito a propósito, falávamos de sua família e daquele velho comendador de Frescas que madame e eu vimos muitas vezes outrora.

RAOUL

Os senhores demonstram a bondade em se ocuparem de mim; mas é uma honra que se paga geralmente com um pouco de maledicência.

DUQUE

Não se pode falar mal senão das pessoas a quem se conhece bem.

CHRISTOVAL

E gostaríamos muito de ter o direito de falar mal do senhor.

RAOUL

É de meu interesse conservar seus bons favores.

MONTSOREL

Conheço um modo seguro de se fazer isso.

RAOUL

E qual seria?

MONTSOREL

Continue sendo o personagem misterioso que o senhor é.

MARQUÊS *(com um jornal)*

Eis aqui, senhoras, uma coisa estranha: na casa do marechal-de-campo, onde sem dúvida estiveram, surpreende-se um desses supostos senhores estrangeiros que roubava no jogo.

INÉS

E essa é a grande notícia que absorvia sua atenção?

RAOUL

Neste momento, quem não é estrangeiro aqui?

MARQUÊS

Senhorita, não é exatamente a notícia que me preocupa, mas a inconcebível facilidade com que se acolhem pessoas sem saber quem são nem de onde vêm.

MONTSOREL

Querem se insultar em minha casa?

RAOUL

Se se vai desconfiar de pessoas que mal se conhece, que dizer daquelas que se conhece muito bem num único instante?

DUQUE

Albert, em que isso pode nos interessar? Já admitimos alguém em nossa casa sem conhecer muito bem sua família?

RAOUL

O senhor duque conhece a minha.

DUQUE

O senhor está na casa de madame de Montsorel, e isso me basta. Nós sabemos muito bem o que lhe devemos, e esperamos que não se esqueça do que nos deve. O nome de Frescas obriga a muita coisa e o senhor o leva dignamente.

CHRISTOVAL (*levantando-se; para Raoul*)

Não gostaria de dizer, pelo menos para estes seus amigos, quem o senhor é?

RAOUL

Eu estaria em desespero, senhores, se minha presença aqui se tornasse a causa da mais ligeira discussão, mas como certas reservas podem ferir tanto quanto as perguntas mais diretas, vamos terminar esse jogo, que não é digno dos senhores nem de mim..... A senhora duquesa não me convidou, acredito, para me submeter a interrogatórios. Não reconheço para ninguém o direito de me pedir contas de um silêncio que quero guardar.

MARQUÊS

E nos deixa o direito de o interpretar?

RAOUL

Se reclamo a liberdade de meu pensamento, não posso acorrentar a sua.

MONTSOREL

Existe aí, senhor, muita dignidade de sua parte em nada responder.

DUQUE (*para Raoul*)

O senhor é um jovem rapaz, tem distinções naturais que o marcam como um cavalheiro, não ofende a curiosidade do mundo; ela é nossa salvaguarda para tudo. Sua espada não vai calar a boca de todos os indiscretos, e o mundo, tão generoso para modéstias bem construídas, é impiedoso para pretensões injustificáveis...

RAOUL

Senhor!

MONTSOREL *(para Raoul)*

Nenhuma palavra sobre sua infância, deixa Paris, e somente eu saiba onde vai estar escondido, disso depende todo seu futuro.

DUQUE

Quero ser seu amigo, eu, embora o senhor seja o rival de meu filho. Confie num homem que tem a confiança do rei. Como o senhor pertenceria à casa de Frescas, que acreditamos estar extinta?

RAOUL *(para o duque)*

Senhor duque, o senhor é muito poderoso para com seus protegidos, e eu não sou tão fraco para necessitar protetores.

CHRISTOVAL

Senhor, não censure uma mãe por uma discussão por não ter percebido a imprudência de o admitir com frequência na mansão de Christoval.

INÉS

Uma palavra o salvaria, o senhor guardou silêncio: existe alguma coisa que o senhor ama mais que a mim?

RAOUL

Inés, eu poderia suportar tudo, menos esta reprovação! *(à parte)* Oh! Vautrin, por que de ordenou este silêncio absoluto? *(saúda as mulheres; para Montsorel)* A senhora é responsável de toda minha felicidade.

MONTSOREL

Obedeça-me, eu respondo por tudo.

RAOUL *(para o marquês)*

Estou às suas ordens, senhor. *(sai)*

MARQUÊS

Até a vista, senhor Raoul.

RAOUL

De Frescas, por favor.

MARQUÊS

De Frescas! Seja!

CENA II

OS MESMOS, SEM RAOUL

DUQUESA DE MONTSOREL

A senhora foi muito severa com ele.

DUQUESA DE CRISTOVAL

Mas a senhora ignora sem dúvida, madame, que esse jovem rapaz estava durante três meses em todo lugar onde minha filha estava, e que sua visita foi feita um pouco levianamente demais talvez.

DUQUE

Podia-se facilmente tomá-lo por um príncipe disfarçado.

MARQUÊS

Não seria antes um borra-botas que quisesse se disfarçar de príncipe?

DUQUESA DE MONTSOREL

Seu pai pode dizer, senhor, como esses disfarces são bastante difíceis.

INÉS

Um borra-botas, senhor? Podemos nos elevar, mas não sabemos como descer.

CRISTOVAL

O que está dizendo, Inés?

INÉS

Mas ele não está mais aqui, minha mãe. Ou aquele jovem rapaz é um insensato, ou esses senhores aqui não demonstram um pingão de generosidade.

CRISTOVAL *(para Montsorel)*

Eu compreendo, minha cara, que toda explicação é impossível, sobretudo para o senhor de Montsorel: mas se trata de nossa honra, e eu espero pela senhora.

DUQUESA DE MONTSOREL

Amanhã.

(a duquesa de Montsorel conduz a duquesa de Christoval e sua filha)

CENA 12

MARQUÊS, DUQUE

MARQUÊS

Meu pai, a aparição desse aventureiro causa ao senhor, bem como à minha mãe, emoções bastante violentas. Alguém diria que em vez de um casamento compromissado suas próprias existências estivessem ameaçadas. A duquesa e sua filha se foram abatidas...

DUQUE

Ah! Por que elas entraram no meio desse debate?

MARQUÊS

Então esse Raoul também interessa ao senhor?

DUQUE

E você, agora! Sua fortuna, seu nome, seu futuro e seu casamento, tudo isso que é mais que a vida, é isso que está em jogo na sua frente!

MARQUÊS

Se todas essas coisas dependem assim desse jovem rapaz, darei razão a ele completamente.

DUQUE

Um duelo, infeliz! Se você tivesse a triste infelicidade de o matar, aí então é que a partida estaria perdida.

MARQUÊS

O que devo fazer, então?

DUQUE

O que fazem os políticos: esperar!

MARQUÊS

Se o senhor está em perigo, meu pai, acredita que posso ficar impassível?

DUQUE

Deixe para mim esse fardo, ele esmagaria você.

MARQUÊS

Ah! O senhor vai me contar, meu pai, vai me dizer...

DUQUE

Nada! Nós dois ficaríamos envergonhados.

Fim do segundo ato.



TERCEIRO ATO

UM SALÃO NA CASA DE RAOUL DE FRESCAS

CENA 1

LAFOURAILLE, SOZINHO

LAFOURAILLE

Meu finado digno pai, que me recomendava ter apenas boas companhias, teria ficado contente ontem? Toda a noite com assessores de ministros, lobistas de embaixada, cocheiros de príncipes, de duques e de pares, nada mais que isso! Todos gente bem colocada, ao abrigo da infelicidade: eles roubam apenas seus senhores. O nosso dançou com uma belíssima moça de cabelos salpicados de milhões de diamantes, e ele só prestava atenção num buquê que ela tinha na mão, simplório que era, ah! Vsamos ter dó dele, né. Nosso velho Jacques Collin... Bom, tô eu aqui de novo na corda bamba, nem posso me chamar de burguês... O senhor Vautrin vai colocar isso em ordem! Logo logo os diamantes e o dote vão desaparecer no ar, e precisam deles; sempre nos mesmos cofres, isso é contra as leis da circulação. Que safado! Ele te dá um jovem rapaz que possui meios, é gentil, gorjeia bastante bem, a herdeira cola nele, a coisa está feita e a gente compartilha! Ah! Seria um dinheiro muito bem ganho. Já faz seis meses que estamos nessa. A gente tem feito figura de imbecil, enfim todo mundo, no bairro, acredita que a gente somos boa gente bastante simples. Entretanto não pensei que fosse tão difícil vestir o uniforme das pessoas da justiça. Isso incomoda diabolicamente aqui no so-vaco! Antes eu me incomodava com os pés, a gente não veio ao mundo para ter esses confortos de couro. Mas enfim, o que a gente não faria por Vautrin? Ele disse pra gente: “Sejam virtuosos”, e a gente é virtuosos. Tenho medo dele quanto da polícia, e entretanto amo ele ainda mais que o dinheiro.

VAUTRIN *(chamando dos bastidores)*

Lafouraille!

LAFOURAILLE

Aí vem ele! A figura tá voltando esta manhã; vai ter tempestade, gostaria é que ela desabasse na cabeça de outro; vou tomar um pouco de ar. *(faz menção de sair)*

CENA 2

VAUTRIN, LAFOURAILLE

VAUTRIN

Lafouraille?

LAFOURAILLE

Senhor.

VAUTRIN

Para onde vai?

LAFOURAILLE

Buscar suas cartas.

VAUTRIN

Já estão comigo. Tem alguma outra coisa para fazer?

LAFOURAILLE

Sim, seu quarto...

VAUTRIN

Pois bem! Diga então depressinha que quer me deixar. Sempre percebi que pernas inquietas não carregam uma consciência tranquila. Você vai ficar aqui, precisamos conversar.

LAFOURAILLE

Estou às suas ordens.

VAUTRIN

Assim espero. Venha cá. Você nos repetia exaustivamente debaixo do belo céu da Provença uma certa história pouco lisonjeira para você. Um intendente tinha quebrado sua perna: você se lembra disso?

LAFOURAILLE

O intendente? Aquele Charles Blondet, o único homem que eu roubei; não dá pra esquecer aquilo?

VAUTRIN

Você não vendeu seu patrão a ele, certa vez? Coisa bastante comum.

LAFOURAILLE

Certa vez? Eu vendi ele três vezes, meu patrão.

VAUTRIN

Assim é melhor. E que comércio fazia então aquele intendente?

LAFOURAILLE

Já digo. Eu tinha dezoito anos e era capataz na mansão de Langeac...

VAUTRIN

Eu acreditava que era na mansão do duque de Montsorel.

LAFOURAILLE

Não, felizmente o duque só me viu duas vezes, espero que me tenha esquecido.

VAUTRIN

Você o roubou?

LAFOURAILLE

Um pouquinho só.

VAUTRIN

E então, como quer que ele te esqueça?

LAFOURAILLE

Eu vi ele ontem na embaixada, e vi que posso ficar tranquilo.

VAUTRIN

Ainda é o mesmo?

LAFOURAILLE

Cada um de nós tem vinte e cinco anos a mais.

VAUTRIN

Está bem! Fala aí. Eu bem entendi que você me havia dito esse nome aí. Vejamos.

LAFOURAILLE

O visconde de Langeac, um dos meus patrões, e o duque de Montsorel eram dois dedos de uma mão. Quando foi preciso optar entre a causa do povo e a dos grandes, escolhi sem qualquer dúvida. De simples varredor passei a cidadão, e o cidadão Philippe Boulard foi um trabalhador dedicado. Eu estava entusiasmado, tinha muita autoridade no bairro.

VAUTRIN

Você?... Você virou um político!

LAFOURAILLE

Fiz uma boa ação, e isso me perdeu!

VAUTRIN

Ah! Meu rapaz, é preciso desconfiar das boas ações como das belas mulheres: a gente sempre se dá mal. Era bonita, pelo menos, essa ação?

LAFOURAILLE

Já vai ver. No motim de 10 de agosto, o duque me confiou o visconde de Langeac, eu o disfarcei, eu o escondi, eu o alimentei com o risco de perder minha popularidade, e minha cabeça. O duque me tinha encorajado com uma porção de ninharias, um milhar de luíses, e aquele Blondet teve a infâmia de me propor alguma vantagem para livrar nosso jovem senhor.

VAUTRIN

Você o livrou?

LAFOURAILLE

Rapidinho! Deixei-o na Abadia, e me vi de mãos cheias com sessenta boas mil libras em ouro, ouro do legítimo.

VAUTRIN

O que isso tinha a ver com o duque de Montsorel?

LAFOURAILLE

Espera um pouco. Quando chegaram as jornadas de setembro, minha con-

duta me pareceu um pouco repreensível; e, pra dar um pouco de repouso pra minha consciência, fui propor ao duque, que estava indo embora, salvar novamente nosso amigo.

VAUTRIN

Pelo menos você aplacou seus remorsos?

LAFOURAILLE

Acredito que sim! Eles eram raros naquela época! O duque me prometeu vinte mil francos se eu arrancasse o visconde das mãos de meus camaradas, e eu consegui.

VAUTRIN

Um visconde, vinte mil francos? Preço bom.

LAFOURAILLE

Tanto melhor ainda que aquele era o último. Soube disso tarde demais. O intendente tinha feito desaparecer todos os outros Langeac, até mesmo uma pobre vovozinha que tinha se refugiado com as carmelitas.

VAUTRIN

Agia bem, aquele lá!

LAFOURAILLE

Sempre trabalhava bem! Ele viu meu devotamento, se colocou no meu rastro, me perseguiu, e me descobriu nas cercanias de Mortagne, onde meu patrão esperava, na casa de uns tios, uma ocasião de ganhar o mar. Aquele pulha me ofereceu bem mais dinheiro do que já me tinha dado. Me vi numa existência honesta pro resto dos meus dias, era tão fraco. Meu Blondet mandou fuzilar o visconde como espião, e fez colocarem a gente na prisão, meu tio e eu, como cúmplices. A gente só saímos de lá depois de cobrir tudo de ouro.

VAUTRIN

Eis como se aprende a conhecer o coração humano. Você estava enrolado em coisas muito maiores que você.

LAFOURAILLE

Peh! Me largou na vida, grande caloteiro.

VAUTRIN

Bom, já chega! Não tem nada para mim nessa história.

LAFOURAILLE

Posso ir então?

VAUTRIN

Você sente vivamente a necessidade de estar onde eu não esteja. Você estava na festa ontem; se deu bem?

LAFOURAILLE

Diziam coisas tão bobas sobre os senhores, que não passei da sala de espera.

VAUTRIN

Porém, eu o vi circulando perto do bufê, do que se serviu?

LAFOURAILLE

Nada... Ah! Sim, um calicezinho de vinho Madeira.

VAUTRIN

Onde você enfiou os doze talheres de prata dourada que consumiu com o calicezinho?

LAFOURAILLE

Prata dourada? Eu bem que procurei, mas minha memória não me diz nada a respeito.

VAUTRIN

Ha! Com certeza vai encontrar debaixo do seu colchão. E o Philosophe, ele também se distraiu um pouquinho?

LAFOURAILLE

Oh! O pobre Philosophe, desde hoje de manhã estão caçoando dele aí no pedaço! Imagina que se pegou com um cocheiro, muito jovem, e arrancou os galões dourados do casaco dele. No fim das contas, era tudo falso! Os senhores, hoje em dia, roubam apenas a metade do que deveriam. Já não se tem dinheiro suficiente pra fazer galões de ouro mesmo como antes. Não se tem certeza de mais nada, nada mais presta.

VAUTRIN (*assobia*)

Não dá para continuar desse jeito! Vocês vão me colocar a mansão a perder, é hora de acabar com isso. Meus bons amigos, vamos nos explicar amigavelmente? Aqui, pai Buteux! Ali, Philosophe! A mim, Fio-de-seda! Vocês são todos uns miseráveis.

CENA 3

OS MESMOS, BUTEUX, PHILOSOPHE, FIO-DE-SEDA

BUTEUX

Presente! É o falecido que voltou?

FIO-DE-SEDA

É um curioso?

BUTEUX

Prefiro o fogo, pode ser apagado!

PHILOSOPHE

O outro, é de morrer de rir.

LAFOURAILLE

Bah! Esse aí se zanga com bobagens.

FIO-DE-SEDA

Isso aí não é comigo, tô dentro.

VAUTRIN (*para Fio-de-seda*)

Você! Na hora que te fiz tirar seu boné de algodão, cicuteiro...

FIO-DE-SEDA

Pode ir pulando os títulos de minha nobreza.

VAUTRIN

E que você me acompanhou como batedor à casa do marechal de campo, você, vestindo minha peliça, roubou o relógio do braço do comandante dos cossacos.

FIO-DE-SEDA

Aqueles inimigos da França!

VAUTRIN

Você, Buteux, velho malfeitor, roubou o binóculo da princesa d'Arjos, na noite em que ela colocou seu jovem senhor em nossa porta.

BUTEUX

Ela tinha caído na calçada.

VAUTRIN

Você devia tratá-la com respeito; mas o ouro e as pérolas fizeram surgir as garras do gato-tigre.

LAFOURAILLE

Ah! Aquilo lá, a gente não pode se divertir um pouquinho? Que diabo! Jacques, você quer...

VAUTRIN

Hein?

LAFOURAILLE

O senhor quer, senhor Vautrin, por trinta mil francos, que esse jovem rapaz passe por um príncipe? A gente então se daria bem à maneira dos governantes estrangeiros, com empréstimos e por meio de crédito. Todos aqueles que viessem pedir empréstimos estariam no nosso laço, e você não está contente.

FIO-DE-SEDA

Eu, se não posso tirar dinheiro do mercado quando vou buscar provisões sem dinheiro, eu peço demissão. Vendi por cinco mil francos nossa metodologia para muitos donos de barraquinhas, e o favorecido botou tudo a perder. Uma noite, o senhor de Frescas foi levado em cadeirinha por dois cínicos, e a gente reabilitou ele, Lafouraille e eu, com dois cavalos de dez mil francos que não me custaram mais que vinte copinhos da aguardente mais ordinária.

LAFOURAILLE

Qual o quê, era como champanhe!

PHILOSOPHE

Enfim, se é por isso que o senhor se enfurece tanto...

FIO-DE-SEDA

Como o senhor pretende manter sua mansão?

VAUTRIN

E você pensa se manter longo tempo fora dessa coisa toda? Aquilo que permiti para fundar nosso estabelecimento, eu o defendo ainda hoje. Você está querendo cair do roubo na escamoteação? Se eu não estiver dentro dessa, vou procurar camaradas melhores.

BUTEUX

E onde você vai achar eles?

LAFOURAILLE

Deixa ele procurar!

VAUTRIN

Vocês esquecem, então, que já responderam por mim? Ah! Eu procurei vocês como quem seleciona castanhas, em três residências diferentes, e acham que deixaria vocês rodopiando por aí como mariposas em volta de uma vela? Pois saibam que entre nós uma imprudência é sempre um crime. Vocês devem ter um ar tão completamente inocente, que seria de sua conta, Philosophe, descobrir quantas divisas você tem. Nunca se esqueçam de seu papel: vocês são gente honesta, domésticos fiéis e que adoram o senhor Raoul de Frescas seu mestre e patrão.

BUTEUX

O senhor faz desse jovem rapaz um deus! O senhor atrelou a gente à carroça dele, mas a gente não conhece ele mais do que ele conhece a gente.

PHILOSOPHE

Enfim, ele é dos nossos?

FIO-DE-SEDA

Onde isso vai levar a gente?

LAFOURAILLE

A gente te obedece só com a condição de reconstituir aquela Sociedade dos Dez Mil, de jamais roubar pelo menos dez mil francos cada vez, e ainda não temos um miserável fundo social.

FIO-DE-SEDA

Quando é que a gente vai virar capitalistas?

BUTEUX

Se meus parças, lá atrás, soubessem que me disfarço de porteiro após seis meses, de graça, eu seria desonrado. Se eu quero mesmo arriscar meu pescoço é pra dar uma mão para minha Adèle, que vocês me proibiram de ver, e que ao fim de seis meses vai estar seca como um palito de fósforo.

LAFOURAILLE *(com os outros dois)*

Ela está presa. Coitadinho! Como está todo sensibilidade hoje!

VAUTRIN

Já terminaram? E essa, celebram um casamento aqui depois de seis meses, comem como diplomatas, bebem como poloneses, não falta mais nada para vocês.

BUTEUX

Se não a gente acaba se enferrujando!

VAUTRIN

Graças a mim, a polícia se esqueceu de vocês! É apenas a mim que vocês devem essa vida feliz! Apaguei de suas testas aquele sinal vermelho que marcava vocês. Sou a cabeça que concebe, vocês são apenas os braços.

PHILOSOPHE

Falou bonito!

VAUTRIN

Vão me obedecer cegamente?

LAFOURAILLE

Sem enxergar nada de nada.

VAUTRIN

Sem reclamar?

FIO-DE-SEDA

Sem tugar nem mugir.

VAUTRIN

Ou rompemos nosso pacto e me esquecem! Se eu perceber qualquer ingratidão da parte de vocês, vão reclamar de quê?

PHILOSOPHE

Jamais, nunca jamais, meu imperador!

LAFOURAILLE

No mais das vezes, nosso cavalheiro!

BUTEUX

Eu te amo mais do que amo minha Adèle.

FIO-DE-SEDA

A gente te adora.

VAUTRIN

Eu mato vocês de pancadas!

PHILOSOPHE

Bata sem escutar nossos gritos.

VAUTRIN

Cuspir na cara de vocês, e brincar com suas vidas como jogar pedriscos no rio.

BUTEUX

Ah! Mas aqui eu manejo as facas!

VAUTRIN

Pois então, me mata agora, rapidinho.

BUTEUX

Não se pode nem brincar com esse cara. Quer que lhe entregue o binóculo?
Era pra Adèle!

TODOS (*rodeando-o*)

Você nos abandonaria, Vautrin?

LAFOURAILLE

Vautrin! Nosso amigo!

PHILOSOPHE

Grande Vautrin!

FIO-DE-SEDA

Nosso velho companheiro, faz da gente tudo que quiser.

VAUTRIN

Sim, posso fazer de vocês tudo o que eu quiser. Quando penso que vocês bem podem se desviar de seu grande objetivo para não perder uma bagatela, sinto uma vontade enorme de jogar vocês de novo no lugar de onde os tirei. Vocês estão acima ou abaixo da sociedade, são o lodo ou a espuma; eu, eu queria é fazer vocês entrarem de novo nela. As pessoas vaiavam quando vocês passavam, eu queria é que saudassem vocês; vocês eram pessoas perversas, eu queria que sejam todos pessoas honestas.

PHILOSOPHE

E tem melhor que isso?

BUTEUX

Tem aqueles que não são nada de nada.

VAUTRIN

Existem aqueles que decidem sobre a honestidade dos outros. Vocês precisam passar por cima da metade do mundo! Tomem um banho de ouro, e vão ficar virtuosíssimos.

FIO-DE-SEDA

Eu, quando não tiver necessidade de nada, vou ser um bom menino.

VAUTRIN

Isso aí! Você, Lafouraille, você pode ser, como nosso napoleãozinho, conde de Santa Helena; e você, Buteux, o que quer ser?

BUTEUX

Quero ser filhantropo, os caras acabam ficando milionários.

PHILOSOPHE

E eu quero ser banqueiro.

FIO-DE-SEDA

Tem que ser patenteado.

VAUTRIN

Sejam todos, vejam bem, cegos e clarividentes, hábeis e desajeitados, simplórios e espirituosos, como todos os que querem fazer fortuna. Não me julguem jamais, e ouçam apenas o que quero dizer. Vocês me perguntam quem é Raoul de Frescas?... Eu vou dizer: dentro em pouco ele vai receber um milhão e duzentas mil libras de renda, será príncipe, e eu o vi mendigando na beira de uma estrada, prestes a entrar no exército como tocador de tambor, com doze anos de idade, não tinha nome, nem família, vinha da Sardenha, onde devia ter dado algum golpe errado, estava fugindo.

BUTEUX

Oh! Agora que já conhecemos os antecedentes dele e sua posição social...

VAUTRIN

Para o que estou prestes a fazer de Raoul, vejam o que posso. Ele não devia ter a preferência? Raoul de Frescas é um jovem rapaz puro como um anjo no meio de nosso lamaçal, é nossa consciência. Enfim, é minha criação! Sou ao mesmo tempo seu pai, sua mãe, e quero ser sua providência. Gosto de fazer as pessoas felizes, eu que não posso ser feliz; eu respiro pela boca dele, vivo da vida dele; suas paixões são as minhas, não posso ter emoções nobres e puras senão as do coração desse ser que não foi maculado por nenhum crime. Vocês têm suas fantasias, eis aí a minha! Em troca da ignomínia que a sociedade imprimiu em mim, eu dou a ela um homem honrado, entro em luta com o destino, vocês querem jogar esse jogo, me obedecer?

TODOS

Pela vida, pela morte!

VAUTRIN (*à parte*)

Aí estão as bestas ferozes domadas mais uma vez! (*em voz alta*) Você, Philosophe, trate de adquirir o ar, a figura e os modos de um empregado de casa de penhores, você vai resgatar os talheres emprestados por Lafouraille lá da embaixada. (*para Fio-de-seda*) Você, Fio-de-seda, o senhor de Frescas terá alguns

amigos, prepare um jantar suntuoso, que nós não vamos comer. Depois, você vai se vestir de homem respeitável, tenha o ar de um procurador judicial. Você vai na rua Oblin, número 6, quarto andar, vai bater na porta sete vezes uma a uma, vai perguntar pelo pai Giroflée. Vão te dizer: De onde você veio? Você vai responder: De um porto de mar na Boêmia. Você vai ser levado para dentro. Preciso de cartas e alguns documentos do duque de Christoval: eis o texto e os modelos, quero uma imitação perfeita no prazo mais curto. Lafouraille, você vai cuidar de fazer publicar algumas linhas nos jornais sobre a chegada. *(diz-lhe alguma coisa ao ouvido)* Isso faz parte de meu plano. Agora saiam.

LAFOURAILLE

E aí, o senhor está contente?

VAUTRIN

Sim.

PHILOSOPHE

Não quer mais ver a gente aqui?

VAUTRIN

Não.

FIO-DE-SEDA

Sem mais detalhes, vamos fazer tudo direito.

BUTEUX

Fique tranquilo, a gente não vai se contentar em ser polidos, a gente vai ser honestos também.

VAUTRIN

Vamos, meninos, um pouco de probidade, muito de correção, e vão ser bem considerados.

CENA 4

VAUTRIN, SOZINHO

VAUTRIN *(sozinho)*

Para mandar neles, basta que acreditem que têm honra e futuro. Essa gente não tem futuro! Eles vão ser o que na vida?..... Após doze anos de trabalhos subterrâneos, em alguns dias terei conquistado para Raoul uma posição so-

berana: ele só terá que assegurá-la para si. Lafouraille e Philosophe me serão necessários no país em que vou dar uma família a ele. Ah! Esse amor destruiu a vida que estava lhe arranjando. Eu o queria glorioso por si mesmo, domando, por minha conta e com meus conselhos, esse mundo em que estou proibido de entrar. Raoul não é apenas o filho de meu espírito e de meu rancor, ele é filho de minha vingança! Meus patifes não podem compreender esses sentimentos: eles estão ali felizes; não são degenerados; nasceram de mãos dadas com o crime; mas eu, eu tentei alçar voo, e se o homem pode se reabilitar aos olhos de Deus, ele jamais se reabilita aos olhos do mundo. Pedem que a gente se arrependa, e depois nos recusam o perdão. Os homens têm entre si o instinto das bestas selvagens: depois de feridos, não se corrigem, e eles têm razão. Além disso, reivindicar a proteção do mundo quando se pisou em todas as leis é querer voltar para um teto que se fez desabar e que vai nos esmagar. Se eu tivesse polido, acariciado o instrumento de minha dominação! Raoul era corajoso, ele se faria matar como um tonto; foi preciso torná-lo frio, positivo, subtraí-lo de uma de suas belas ilusões e fazê-lo molhar o sudário da experiência! Torná-lo desconfiado e espertalhão como... como um velho contador, sempre impedindo-o de saber quem eu era. E o amor quebra hoje esse imenso andaime. Ele devia ser grande, não será mais que feliz. Eu vou, então, viver num canto, sob o sol de sua prosperidade: sua felicidade vai ser minha grande obra. Já faz dois dias que me pergunto se não seria melhor que a princesa d'Arjos morresse de uma febrezinha... cerebral. É inconcebível tudo o que as mulheres destroem!

CENA 5

VAUTRIN, LAFOURAILLE

LAFOURAILLE

A garra da justiça vai fazer cócegas em nossas costas.

VAUTRIN

Qual a nova besteira que você fez?

LAFOURAILLE

Veja só! A pequena Nini deixou entrar um senhor bem vestido que disse que quer falar com o senhor. Buteux assobiou, disfarçando alguma coisa. Pode ser um cão de caça espião.

VAUTRIN

Não é nada disso, faça-o esperar. Todo mundo em armas! Vamos, nada de

Vautrin agora, vou me disfarçar de barão de Felho-carvalho. Azim, fala com ele zeu péssima alemón, trapalya ele! Finalmente, a grande representação! (*sai*)

CENA 6

LAFOURAILLE, SAINT-CHARLES

LAFOURAILLE

Zenhor ti Vraissegasse, queirra passar, zenhor. O intendente, o parrón de Felho-carvalho, está ocupado atendendo uma arquiteta que tefe etivica uma crante hodele parra nossa patrón.

SAINT-CHARLES

Desculpe-me, meu caro, o senhor disse...

LAFOURAILLE

Gue a parrón Felho-Carvalho...

SAINT-CHARLES

O Barão!

LAFOURAILLE

Izo aí!

SAINT-CHARLES

Ele é barão?

LAFOURAILLE

Te Felho-Carvalho.

SAINT-CHARLES

E o senhor é alemão...

LAFOURAILLE

Errata, errata! Ela é alzaciano, e ekziste um crante diferrenz. As alemóns ta Alemanha tissent “um palido”, as alsacianos tissent “um pálido”.

SAINT-CHARLES

Decididamente, esse homem tem um sotaque alemão pesado demais para não ser um parisiense.

LAFOURAILLE (*à parte*)

Eu conheço esse cara aí!

SAINT-CHARLES

Se o senhor Barão de Velho-Carvalho estiver ocupado, eu posso esperar...

LAFOURAILLE (*à parte*)

Ah! Blondet, meu pequeno Blondet, você disfarça sua figura, mas não disfarça sua voz; se você se livrar de nossas patas, talvez você tenha alguma chance. (*em voz alta*) Fou tisser a món patrón parra encaixar a zenhor nos suas ocupaçóns? (*faz menção de sair*)

SAINT-CHARLES

Espera, meu caro senhor, o senhor fala alemão, eu falo francês, nós poderíamos nos enganar. (*coloca uma bolsa nas mãos de Lafouraille*). Assim não haverá mais nenhum equívoco.

LAFOURAILLE

Ya, mein Herr.

SAINT-CHARLES

Isso é só um por-conta.

LAFOURAILLE (*à parte*)

Sobre os meus oitenta mil francos. (*em voz alta*) E a zenhor quer que eu zbio-na minha batrón?

SAINT-CHARLES

Não, meu caro, apenas tenho necessidade de algumas informações que não vão comprometer sua pessoa.

LAFOURAILLE

Fou der que zbioná um pom alemón.

SAINT-CHARLES

Não, não, é...

LAFOURAILLE

Zbioná; e defo tisser ao senhor meu batrón?

SAINT-CHARLES

Anuncia o senhor Chevalier de Saint-Charles.

LAFOURAILLE

Eu fou lefar a zenhor; mas ele é mais onesta que eu e fossê. (*dá-lhe um cutucão com o cotovelo*)

SAINT-CHARLES

Isso quer dizer que ele vai custar mais caro.

LAFOURAILLE

Ya, zenhor. (*sai*)

CENA 7

SAINT-CHARLES, SOZINHO

SAINT-CHARLES (*sozinho*)

Começou mal! Dez luíses jogados fora! Espionar, chamar as coisas assim de cara por seu nome é besta demais pra quem quer ser esperto. Se o pretenseo intendente, porque não existe mais intendente! Se o barão tiver a habilidade de seu criado, é mais do que certo que é sobre o que querem esconder de mim que poderei basear minhas induções. Este salão está muito bem. Nem retrato do rei, nenhuma lembrança imperial, nada dá a ver quais são suas opiniões. Os móveis podem dizer alguma coisa? Foi alguma compra de ocasião? Não, é até mesmo tudo muito novo para que já esteja completamente pago. Sem a musiquinha que o porteiro assobiou, e que deve ser uma sinal para alguém lá dentro, estou começando a acreditar nos Frescas.

CENA 8

SAINT-CHARLES, VAUTRIN, LAFOURAILLE

LAFOURAILLE

Ali está, zenhor, a parrón Felho-Carfalhal!

VAUTRIN (*para Lafouraille*)

Agora chega, saia. (*Lafouraille sai; à parte*) – Agora, nós dois, meu Blondet. (*em voz alta*) Senhor, estou completamente às suas ordens.

SAINT-CHARLES (*à parte*)

Uma raposa velha, é ainda mais perigoso. (*em voz alta*) Desculpe-me, senhor barão, se o incomodo sem ter tido a honra de o conhecer anteriormente.

VAUTRIN

Adivinho, senhor, de que se trata.

SAINT-CHARLES (*à parte*)

Merda!

VAUTRIN

O senhor é arquiteto, e veio negociar comigo; mas já recebi ofertas soberbas.

SAINT-CHARLES

Desculpe-me, seu alemão deve ter-se enganado no meu nome. Sou o Chevalier de Saint-Charles.

VAUTRIN

Oh! Mas, espere então! Somos velhos conhecidos. O senhor estava no congresso de Viena, e o nomearam então conde de Gorcum, belo nome.

SAINT-CHARLES (*à parte*)

Explique-se agora, meu velho. (*em voz alta*) Então o senhor também estava presente?

VAUTRIN

Lógico! E estou encantado de o encontrar novamente, pois o senhor é um compadre astuto. O senhor os enrolou de boa, hein.

SAINT-CHARLES (*à parte*)

Viena de novo! (*em voz alta*) Eu, senhor barão, o remeto àquela hora, quando o senhor conduziu muito habilmente seu barco.

VAUTRIN

O que o senhor quer? As mulheres eram nossas! Ah! Elas! Mas o senhor ainda tem sua bela italiana?

SAINT-CHARLES

O senhor a conhece também? É uma mulher de uma classe...

VAUTRIN

Eh! Meu caro, a quem você o diz? Ela bem que quis saber quem eu era...

SAINT-CHARLES

Agora ela sabe.

VAUTRIN

Eh! Meu caro?...Você não queria saber? Pois ela não soube.

SAINT-CHARLES

Melhor assim! Barão, já que estamos num momento de franqueza, vou confessar que sua admirável polonesa...

VAUTRIN

Também! O senhor!

SAINT-CHARLES

Juro, sim!

VAUTRIN (*rindo*)

Ah! Ah! Ah! Ah!

SAINT-CHARLES (*rindo*)

Oh! Oh! Oh! Oh!

VAUTRIN

Podemos rir disso à vontade, suponho que a tenha deixado lá...

SAINT-CHARLES

Depressinha. Vejo que nós dois voltamos para comer nosso dinheiro em Paris, e que fizemos bem; mas me parece, barão, que o senhor conseguiu uma posição bem secundária, e que entretanto chama a atenção.

VAUTRIN

Ah! Eu lhe agradeço, Chevalier. Espero que agora sejamos amigos por muito tempo.

SAINT-CHARLES

Para sempre!

VAUTRIN

O senhor me pode ser extremamente útil, posso servi-lo enormemente, en-

tende? Sabendo eu o interesse que o atraí, eu lhe direi o meu.

SAINT-CHARLES (*à parte*)

Ah! É ele que me pega ou sou eu que o pego?

VAUTRIN (*à parte*)

Isso vai levar muito tempo pelo jeito.

SAINT-CHARLES

Vou começar.

VAUTRIN

Vamos, então!

SAINT-CHARLES

Barão, de mim para o senhor, eu o admiro.

VAUTRIN

Que elogio, em sua boca!

SAINT-CHARLES

Não, por quem sois! Criar um de Frescas na cara de toda Paris é uma invenção que dá de mil na de nossas condessas naquele congresso. O senhor pesca um dote com rara audácia.

VAUTRIN

Eu pesco um dote?

SAINT-CHARLES

Mas, meu caro, o senhor seria descoberto se não fosse eu, seu amigo, que encarregaram de observar seus atos, pois eu te sou extremamente dedicado. Como, assim, me permita censurá-lo, o senhor ousa disputar uma herdeira à família de Montsorel?

VAUTRIN

E eu, que acreditava em boa fé que o senhor vinha propor fazer negócios juntos, e que teríamos especulado os dois com o dinheiro do senhor de Frescas, do qual disponho inteiramente?... e o senhor me diz coisas sobre um outro mundo? Frescas, meu caro, é um dos nomes legítimos desse jovem senhor,

que tem sete. Altas razões o impedem ainda por vinte e quatro horas de declarar sua família, que eu conheço: seus bens são imensos, e os confirmo. Que o senhor me tenha tomado por um patife, vá lá, trata-se de somas nada desonrosas; mas por um imbecil capaz de se colocar na cola de um cavalheiro de ocasião, bastante burro para dar as costas aos Montsorel com cara de grande senhor... Decididamente, meu caro, ia parecer que você não esteve em Viena! Não estamos nos entendendo em mais nada.

SAINT-CHARLES

Não se irrite, respeitável intendente! Vamos parar de nos cuspir mentiras mais ou menos agradáveis, o senhor não tem a pretensão de me dar qualquer vantagem. Nossa zabumba toca melhor que a sua, quer vir conosco? Seu jovem rapaz é Frescas tanto como eu sou Chevalier e quanto você é barão. Você o encontrou em algum lugar da Itália; era então um vagabundo, hoje é um aventureiro, isso é tudo.

VAUTRIN

O senhor tem razão, vamos parar de nos cuspir mentiras mais ou menos agradáveis, vamos dizer a verdade.

SAINT-CHARLES

Eu a compro.

VAUTRIN

Eu a dou. O senhor é um canalha infame, meu caro. O senhor se chama Charles Blondet; o senhor foi o intendente da mansão de Langeac; o senhor comprou duas vezes o visconde, e não pagou! Que vergonha! O senhor deve oitenta mil francos a um de meus criados! O senhor mandou fuzilar o visconde de Langeac em Mortagne para se apoderar dos bens que lhe haviam sido confiados. Se o duque de Montsorel, que o enviou aqui, soubesse que o senhor é... he he!... ele faria o senhor prestar contas muito estranhas! Arranca seus bigodes, suas suíças, sua peruca e suas falsas medalhas, esses broches de ordens esquisitas. *(ele lhe arranca a peruca, as suíças, as medalhas)* Bom dia, safado!... Como foi que você conseguiu devorar aquela fortuna tão astuciosamente adquirida? Ela era colossal: como você a perdeu?

SAINT-CHARLES

Foram muitas infelicidades.

VAUTRIN

Compreendo... O que o senhor quer agora?

SAINT-CHARLES

Quem quer que o senhor seja, eu entrego minhas armas: não tenho mais chance alguma hoje: você é o diabo, ou o próprio Jacques Collin.

VAUTRIN

Eu sou e quero ser para você apenas o barão de Velho-Carvalho. Está ouvindo bem meu ultimatum? Posso te fazer enterrar numa das minhas adegas a qualquer instante: ninguém vai interceder por você.

SAINT-CHARLES

Isso é verdade.

VAUTRIN

Isso seria prudente... Você quer fazer para mim entre os Montsorel o que os Montsorel te enviaram para fazer aqui?

SAINT-CHARLES

Aceito! E o que é que eu ganho?

VAUTRIN

Tudo o que você conseguir pegar.

SAINT-CHARLES

Dos dois lados?

VAUTRIN

Vá lá. Você vai passar para a minha gente que vai te acompanhar todos os atos que disserem respeito à família de Langeac. Você tem que observar ainda: se o senhor de Frescas se casar com a senhorita de Christoval, você não será seu intendente, mas vai receber cem mil francos. Você está se metendo com pessoas difíceis; então, faz tudo direito e ninguém vai te trair.

SAINT-CHARLES

Negócio fechado!

VAUTRIN

Só o ratifico com o dinheiro na mão: até lá, se cuida. (*toca a campainha, todos ressurgem*) Acompanhem o senhor Chevalier com todas as honras devidas à sua classe. (*para Saint-Charles, apontando para Philosophe*) Esse é o homem que vai acompanhar o senhor. (*para Philosophe*) Não o abandone para nada.

SAINT-CHARLES (*à parte*)

Tô saindo são e salvo de suas garras, vou sair de fininho desse antro de ladrões.

VAUTRIN

Senhor Chevalier, estamos combinados.

CENA 9**VAUTRIN, LAFOURAILLE****LAFOURAILLE**

Senhor Vautrin!

VAUTRIN

Diz aí!

LAFOURAILLE

O senhor vai deixar ele ir?

VAUTRIN

Se ele não estiver livre, o que nós vamos poder saber? Minhas instruções foram dadas: vamos ensinar a ele a não dar corda para quem se vai enforcar. Quando Philosophe me trazer os documentos que esse homem vai lhe dar, você os leve para mim onde quer que eu esteja.

LAFOURAILLE

E depois, vai deixar o homem em paz?

VAUTRIN

Vocês são sempre muito espertinhos, meus meninos: sabem como os mortos atormentam os vivos... Chut! Silêncio... estou ouvindo Raoul, vamos sair de mansinho.

CENA 10**VAUTRIN, RAOUL DE FRESCAS**

(Vautrin entra no final do monólogo; Raoul, que está na frente do palco, não o vê)

RAOUL

Eu daria metade da minha vida, mesmo que ela fosse a mais feliz entre as vidas dos homens felizes, para que Inés fosse uma costureirinha; mas ela bem sabe que sua fortuna, seu nascimento, sua classe, os títulos que vai dar a seu marido não são nada aos meus olhos; e entretanto essas magnificências nos separam. Ter entrevisto o céu e permanecer na terra, eis minha história! Estou perdido: Vautrin, aquele gênio ao mesmo tempo infernal e benfeitor, aquele homem que sabe tudo e que parece tudo poder, aquele homem tão duro para os outros e tão suave para mim, aquele homem que só pode ser explicado pela magia, ele essa providência, posso dizer maternal, não é, no fim das contas, a providência. Oh! Eu conheci o amor; mas não sabia ainda o que era a vingança, e agora não quero morrer sem antes ter me vingado desses dois Montsorel!

VAUTRIN

Ele sofre! Raoul, o que você tem, meu menino?

RAOUL

Eh! Não tenho nada, me deixe!

VAUTRIN

Você ainda me rejeita assim tão rudemente? Abusa do direito que tem de maltratar seu amigo. Em que está pensando aí?

RAOUL

Em nada.

VAUTRIN

Em nada? Ah senhor, o senhor acredita que quem lhe ensinou essa fleuma inglesa, sob a qual um homem de algum valor deve esconder suas emoções, não conhece a falta de uma couraça de orgulho? Dissimule com os outros, mas comigo é mais que uma falta: numa amizade, as faltas são crimes.

RAOUL

Não mais brincar, não mais se embriagar, abandonar a patiscada do Opéra, tornar-se um homem sério, estudar, desejar uma posição! Você chama a isso dissimular!

VAUTRIN

Você ainda é apenas um diplomata, você vai ser grande quando não for mais enganado. Raoul, você cometeu um erro contra aquela sobre a qual eu mais havia alertado você. Meu menino, que devia tomar as mulheres pelo que elas são, seres sem consequência, enfim servir-se delas e não servir a elas. Ah! Os jovens ainda vão se atracar por longo tempo a esses ídolos antes de lhes reconhecer o imenso vazio interior.

RAOUL

Um sermão, agora?

VAUTRIN

Como! Eu que formei você com a mão na pistola, que lhe mostrei como sacar a espada, que lhe ensinei a não temer o operário mais forte do bairro, eu que tanto fiz por seus miolos quanto por seu corpo, eu que quis colocar você acima de todos os homens, enfim eu que o consagrei rei agora me toma por um panaca! Vamos, um pouco mais de franqueza!

RAOUL

O senhor quer saber no que eu estava pensando? Não, isso seria acusar meu benfeitor.

VAUTRIN

Seu benfeitor!... Você me insulta. Não ofereci a você meu sangue, minha vida? Estou prestes a matar, a assassinar seu inimigo, para receber de você esse interesse exorbitante chamado reconhecimento. Por explorar você, sou um usurário? Há homens que amarram uma boa ação em seu coração, como se acorrenta uma bola de ferro aos pés dos... chega!... esses homens, eu os esmagaria como piolhos sem acreditar estar cometendo um homicídio! Pedi a você para me adotar como pai. Meu coração deve ser para você o que o céu é para os anjos, um espaço onde tudo é felicidade e confiança, você pode me dizer todos os seus pensamentos, mesmo os maus. Fala, eu compreendo tudo, até mesmo uma covardia.

RAOUL

Deus e Satã se entenderam para fundir esse bronze!

VAUTRIN

É possível.

RAOUL

Vou dizer tudo a você.

VAUTRIN

Pois bem, meu menino, vamos nos sentar.

RAOUL

Você foi a causa de meu opróbrio e de meu desespero.

VAUTRIN

Onde? Quando? Quem feriu você? Quem faltou com você? Diga o lugar, os nomes das pessoas? A cólera de Vautrin vai seguir essa trilha!

RAOUL

Você não pode nada.

VAUTRIN

Menino, há duas espécies de homens que tudo podem.

RAOUL

E quem são?

VAUTRIN

Os reis, eles estão ou devem estar acima das leis... E... você não vai se irritar?
E os criminosos, que estão abaixo delas.

RAOUL

E como você não é rei?!

VAUTRIN

Menos mal! Eu reino aqui embaixo.

RAOUL

Que gracejo medonho você me faz, Vautrin!

VAUTRIN

Você não acabou de dizer que o diabo e Deus se associaram para me fundir?

RAOUL

Ah! Senhor, o senhor me intimida!

VAUTRIN

Inquietado de novo? Calma, menino! Você não deve se espantar com nada, sob pena de ser um homem muito comum.

RAOUL

Estou nas mãos de um demônio ou de um anjo? Você me instrui sem deflorar os nobres instintos que sinto em mim; você me esclarece sem me ofuscar; você me dá a força dos velhos, e você não me despoja das graças da juventude; mas você não tornou impunemente agudo meu espírito, alongada a minha vida, despertada minha perspicácia! Me diga de onde vem sua fortuna? Ela tem fontes honradas? Por que você me defende de ter as infelicidades de minha infância? Por que me impôs o nome da aldeia onde me encontrou? Por que me impedir de procurar meu pai e minha mãe? Enfim, por que me dobrar sob mentiras? O órfão desperta interesse, mas não o impostor! Levo uma vida que me faz igual a um filho de duque e a um cortesão, você me dá uma grande educação e não um estado, você me atira no empíreo do mundo, e me cospem na cara dizendo que não existem mais os de Frescas. Perguntam-me por uma família, e você me proíbe toda resposta. Eu sou ao mesmo tempo um grande senhor e um pária! Devo engolir afrontas que me levam a rasgar vivos marqueses e duques: tenho ódio na alma, quero me bater em vinte duelos, e vou perecer... O senhor quer que me insultem ainda? Chega de segredos para mim; Prometeu infernal, conclua sua obra, ou a arrebente.

VAUTRIN

Eh! Quem ainda permaneceria frio diante da generosidade dessa bela juventude? Como sua coragem se acende! Corre, todos os sentimentos, vai, a galope! Oh! Você é filho de uma estirpe nobre!... Pois bem, Raoul, aí está o que chamo de razões.

RAOUL

Ah!

VAUTRIN

Você me pede uma prestação de contas da minha tutela?

RAOUL

Mas não tenho direito a isso? Sem você eu teria vivido?

VAUTRIN

Cale-se. Você não tinha nada, tornei você rico. Você não sabia nada, dei-lhe uma bela educação; Oh! Mas eu ainda não estou quite com você. Um pai... todos os pais dão a vida a seus filhos, eu, eu te dei felicidade. Mas estaria aí a causa de sua melancolia? Não estão ali... naquele cofre, um certo retrato e certas cartas escondidas, e que lemos com... Ah!

RAOUL

O senhor foi...

VAUTRIN

Sim, fui... você compreendeu?

RAOUL

Tudo.

VAUTRIN

Imbecil! O amor vive de enganos, e a amizade vive de confiança. Enfim, seja feliz à sua maneira.

RAOUL

Ha! E como posso? Vou me tornar soldado, e... por toda parte onde troar um canhão, saberei conquistar um nome glorioso, ou morrer.

VAUTRIN

Hein... o que foi? Que infantilidade é essa agora?

RAOUL

Você envelheceu demais para poder compreender. Não tenho dó nenhum de lhe dizer isso.

VAUTRIN

Vou lhe dizer então. Você ama Inés de Christoval, de título princesa d'Arjos, filha de um duque banido pelo rei Fernando, uma adorável andaluza que ama você e que me agrada, não como mulher, mas como uma caixa-forte que tem os olhos mais belos do mundo, um dote muito bem torneado, o mais delicio-

so cofre, esbelta, elegante como uma corveta preta com velas brancas, anunciando os galeões da América tão impacientemente esperados e trazendo todas as alegrias da vida, absolutamente como a Fortuna pintada no pé dos balcões de loteria; eu aprovo seu desejo, você tem a sorte de amar a moça. O amor vai fazer você fazer mil bobagens; mas estou com você.

RAOUL

Você não a difama aos meus olhos com esses sarcasmos horrorosos.

VAUTRIN

Vamos, coloca uma surdina no seu cérebro.

RAOUL

Sim, porque é impossível para um menino jogado no estábulo de um pescador de Alghero um dia se tornar príncipe de Arjos, e perder Inés seria morrer de dor.

VAUTRIN

Quinhentas mil libras de rendas, o título de príncipe, grandezas e economias, meu velho, nem tudo está assim tão escuro.

RAOUL

Se você me ama, por que essas piadinhas quando estou desesperado?

VAUTRIN

E de onde vem esse desespero?

RAOUL

O que me desespera? O duque e o marquês me insultaram ainda há pouco na casa deles, diante dela, e vi se extinguirem todas as minhas esperanças... Fecharam-me a porta da mansão de Christoval. Ignoro ainda porque a duquesa de Montsorel me convidou para ir à mansão nesta manhã: faz dois dias que ela testemunha por mim um interesse que não consigo explicar.

VAUTRIN

E o que você ia fazer na casa de seu rival?

RAOUL

Mas você não sabe de tudo?

VAUTRIN

E muitas coisas mais! Enfim, você quer Inés de Christoval? Melhor esquecer essa fantasia...

RAOUL

Se você se explicasse melhor...

VAUTRIN

Raoul, fecharam para você a porta da mansão de Christoval... você vai ser amanhã o pretendido da princesa d'Arjos, e os Montsorel serão rebaixados, por mais Montsorel que eles sejam.

RAOUL

Minha dor está te deixando maluco!

VAUTRIN

Quem foi que o autorizou a duvidar da minha palavra? Quem deu a você um cavalo árabe para dar inveja a todos os dândis estrangeiros ou da terra ali no Bois de Boulogne? Quem paga suas dúvidas de jogo? Quem vibra com seus prazeres? Quem lhe deu botas, a você que não tinha nem chinelas?

RAOUL

Você, meu amigo, meu pai, minha família!

VAUTRIN

De nada, de nada, obrigado! Oh! Como você me recompensa de todos os meus sacrifícios! Mas, uma vez rico, uma vez grande de Espanha, uma vez ido embora deste mundo aqui, você vai me esquecer! Mudando-se de ares, mudando-se as ideias. Você vai me desprezar, e... você vai ter razão.

RAOUL

É um gênio saído das Mil e uma Noites? Eu me pergunto se eu existo. Mas, meu amigo, meu protetor, eu preciso de uma família.

VAUTRIN

Eh! Isso podemos fabricar neste momento, sua família! O Louvre não comportaria a quantidade de retratos de seus ancestrais, eles atafulham os cais da cidade.

RAOUL

Você reacende minhas esperanças.

VAUTRIN

Você quer Inés?

RAOUL

Por todos os meios possíveis.

VAUTRIN

Você não recua diante de nada? A magia e o inferno não assustam você.

RAOUL

Se me dão o paraíso, o inferno vá para o inferno.

VAUTRIN

O inferno! É o mundo das prisões e dos forçados enfeitados pela justiça e pela polícia com correntes e algemas e para onde eles vão para viver em miséria e de onde nunca mais vão sair. O paraíso, é uma bela mansão, com ricas carruagens, mulheres deliciosas, honras. Neste mundo, existem dois mundos; eu atiro você para o mais bonito, eu fico no mais desagradável; e se você não me esquecer, estamos quites.

RAOUL

O senhor me arrepia, e me faz delirar um pouco.

VAUTRIN *(dando um tapinha no ombro)*

Você é uma criança!... *(à parte)* Acho que já falei demais, não? *(toca a campainha)*

RAOUL *(à parte)*

Por momentos, minha natureza se revolta contra todas as suas benesses! Quando ele põe a mão em meu ombro, tenho a sensação de um ferro quente, e entretanto ele sempre só me fez o bem! Ele esconde de mim os meios que usa, mas os fins resultantes são todos para mim.

VAUTRIN

O que está dizendo aí?

RAOUL

Digo que não aceito nada se minha honra...

VAUTRIN

Disso vamos cuidar, da sua honra! Não foi eu mesmo que a desenvolvi? Foi alguma vez comprometida por acaso?

RAOUL

Você vai me explicar...

VAUTRIN

Nada.

RAOUL

Nada?

VAUTRIN

Você não disse, por todos os meios possíveis? Inés uma vez sua, que importa o que terei feito ou o que sou? Você vai acompanhar Inés, vai viajar com ela. A família de Christoval vai proteger o príncipe d'Arjos. (para Lafouraille) Resfrie as garrafas de vinho da Champagne, seu patrão se casa, vai dizer adeus à vida de menino, os amigos dele foram convidados, vai buscar suas mulheres, se existir alguma! Tem casamento para todo o mundo. Bagunça geral, e comilança.

RAOUL

Sua intrepidez me espanta; mas sempre tem razão.

VAUTRIN

Para a mesa!

TODOS

Para a mesa!

VAUTRIN

Não existe felicidade triste, venha rir uma última vez em toda liberdade; vou servir vinhos de Espanha, é chique.

Fim do terceiro ato.



QUARTO ATO

MANSÃO DE CHRISTOVAL

CENA 1

DUQUESA DE CHRISTOVAL, INÈS

INÈS

Se o nascimento do senhor de Frescas é obscuro, eu renunciaria a ele, minha mãe; mas, de seu lado, seja compreensiva para não insistir em meu casamento com o marquês de Montsorel.

DUQUESA DE CHRISTOVAL

Se eu recuso essa aliança insensata, não vou sofrer de modo algum por você ter se sacrificado pela ambição de uma família.

INÈS

Insensata! Quem pode dizer isso? A senhora acredita que ele seja um aventureiro, eu que ele é um cavalheiro, e não temos nenhuma prova em contrário.

DUQUESA

As provas não se farão esperar. Os Montsorel estão muito interessados em revelar sua vergonha.

INÈS

E ele me ama demais para tardar em provar para todos que é digno de nós. Sua conduta, ontem, não foi de uma nobreza perfeita?

DUQUESA

Mas, cara maluquinha, sua felicidade não é a minha? Que Raoul satisfaça o mundo, e estarei pronta para lutar por você contra os Montsorel na corte da Espanha.

INÈS

Ah! Minha mãe, então a senhora o ama tanto assim?

DUQUESA

Você não o escolheu?

CENA 2

AS MESMAS, UM CRIADO, DEPOIS VAUTRIN

(um criado traz para a duquesa uma carta envelopada e lacrada)

DUQUESA *(para a filha)*

O general Crustamente, enviado secreto de sua majestade d. Agostinho I, imperador do México... O que isso quer dizer?

INÉS

Do México! Sem dúvida ele nos traz notícias de meu pai!

DUQUESA

Faça-o entrar.

VAUTRIN

É com a duquesa de Christoval que tenho a honra de falar?

DUQUESA

Sim, senhor.

VAUTRIN

E essa senhorita?

DUQUESA

Minha filha, senhor.

VAUTRIN

A senhorita é a señora Inés, princesa d'Arjos. Vendo-a, compreendo perfeitamente a idolatria do senhor de Christoval por sua filha. Senhoras, antes de tudo, peço uma discrição absoluta: minha missão já é em si mesma difícil, e se se suspeitasse que possa existir alguma relação entre as duas e eu, estaríamos todos comprometidos.

DUQUESA

Prometo-lhe segredo sobre seu nome e sua visita.

INÉS

General, trata-se de meu pai, permita-me ficar.

VAUTRIN

As senhoras são nobres espanholas, conto com sua palavra.

DUQUESA

Vou pedir à minha gente que se cale a respeito.

VAUTRIN

Nenhuma palavra! Exigir o silêncio dessa gente frequentemente provoca sua indiscrição. Digo isso pelos meus. Assumi o compromisso de lhes passar à minha chegada notícias do senhor de Christoval, e eis-me em minha primeira visita.

DUQUESA

O senhor fala prontamente de meu marido, general. Onde ele está?

VAUTRIN

O México, madame, se tornou aquilo que devia ser cedo ou tarde, um estado independente da Espanha. No momento em que lhe falo, não existe um único espanhol, só existem mexicanos no México.

DUQUESA

Num momento?

VAUTRIN

Tudo se faz num momento para quem não vê as causas. O que a senhora quer? O México experimentava a necessidade de sua independência, fez para si um imperador. Isso ainda pode surpreender, nada entretanto é mais natural: em toda parte os princípios podem esperar, em toda parte os homens têm pressa.

DUQUESA

O que aconteceu então ao senhor de Christoval?

VAUTRIN

Tenha certeza, madame, ele não é o imperador. O senhor duque quase conseguiu, por meio de uma resistência desesperada, manter o reino sob a obediência a Fernando VII.

DUQUESA

Mas, senhor, meu marido não é militar.

VAUTRIN

Não, sem dúvida; mas é um hábil cortesão, e era uma boa jogada. Em caso de sucesso, ele cairia nas graças do rei. Fernando não se negaria a nomeá-lo vice-rei.

DUQUESA

Em que século estranho estamos vivendo?

VAUTRIN

As revoluções se sucedem e não se parecem. Por todo canto se imita a França. Mas eu lhes suplico, não falemos de política, é um terreno que queima.

INÉS

Meu pai, general, ele recebeu nossas cartas?

VAUTRIN

Numa confusão como aquela, em que até as coroas desaparecem, as cartas podem muito bem se perder.

DUQUESA

E o que aconteceu ao senhor de Christoval?

VAUTRIN

O velho Amoagos, que naquelas terras exerce uma influência muito grande, salvou seu marido, justo no momento em que ia ser fuzilado...

DUQUESA

Ah!

VAUTRIN

É assim que nos damos a conhecer.

DUQUESA

O senhor, general!

INÉS

Meu pai, senhor!

VAUTRIN

Eh! Senhoras, eu fui pendurado por ele como rebelde, ou um dos heróis de uma nação libertada, e eis-me aqui! Chegando de improviso à frente dos trabalhadores de suas minas, Amoagos decidiu a questão. A salvação de seu amigo o duque de Christoval foi o preço de sua colaboração. Cá entre nós, o imperador Iturbide, meu senhor, é apenas um nome: o futuro do México está todo do lado do velho Amoagos.

DUQUESA

Quem é, então, esse Amoagos, que, segundo o senhor, é o árbitro do destino do México?

VAUTRIN

A senhora não o conhece aqui? Não mesmo? Não sei o que poderá colar o velho mundo ao novo... Oh! Certamente o vapor. Explore-se sem parar as minas de ouro! Sejam Iñigo, Juan Varaco Don Cardaval de los Amoagos, las Frescas y Peral...mas nessa ladainha dos nomes espanhóis, as senhoras sabem, dizemos apenas um. Eu me chamo simplesmente Crustamente. Enfim, seja o futuro presidente da república mexicana, e a França te ignora. Senhoras, o velho Amoagos recebeu o senhor de Christoval como um velho cavalheiro de Aragão que é devia acolher um grande de Espanha banido por ter sido seduzido pelo belo nome de Napoleão.

INÉS

O senhor não disse Frescas na sua ladainha?

VAUTRIN

Sim, Frescas é o nome da segunda mina; mas as senhoras vão conhecer todas as obrigações do senhor duque com relação a seu hospedeiro pelas cartas que lhes trago. Elas estão na minha pasta. Preciso reaver minha pasta. *(à parte)* Elas ficaram bem interessadas no meu velho Amoagos. *(em voz alta)* Permitem que chame aqui um dos integrantes de minha escolta? *(a duquesa faz sinal para Inés tocar a campainha. Para a duquesa)* Conceda-me, madame, um momento de conversa particular. *(para um criado)* Diga ao meu negro; não, ele só entende aquela algaravia africana, faz um sinal que ele vem.

DUQUESA

Você, menino, obedeça o senhor. *(o criado sai, Lafouraille entra)*

VAUTRIN *(para Lafouraille)*

Jigi roro fluri.

LAFOURAILLE

Joro.

INÉS

A confiança de meu pai seria suficiente para que o senhor tivesse uma boa

acolhida; mas, general, seu cuidado em dissipar nossa inquietação aumenta nosso reconhecimento.

VAUTRIN

Re... conhe... cimento! Ah! Señora, depois de ter a felicidade de a ver, creio estar devedor de seu ilustre pai.

LAFOURAILLE

Io.

VAUTRIN

Caracás, y muli joro, fistas, ip suri.

LAFOURAILLE

Suri joro.

VAUTRIN *(para as senhoras)*

Madames, aqui estão as cartas. *(à parte para Lafouraille)* Caminha da sala de espera até o jardim, boca fechada, ouvidos bem abertos, mãos ao longo do corpo, olhos em alerta, nariz esperto.

LAFOURAILLE

Ya, meu zenhor. *(em voz baixa)* Aqui estão os papéis de Langeac.

VAUTRIN *(gritando, encolerizado)*

Suri joro, fistas.

LAFOURAILLE

Joro.

VAUTRIN

Não sou mesmo a favor da emancipação dos negros: se não os tivermos mais, vamos ter que fazer o mesmo com brancos.

INÉS *(para a mãe)*

Permita-me, minha mãe, ler a carta de meu pai. *(para Vautrin)* GeneraL... *(ela o saúda)*

VAUTRIN

Ela é encantadora. Que ela possa ser feliz!

(Inés sai, sua mãe a conduz dando alguns passos)

CENA 3

DUQUESA DE CHRISTOVAL, VAUTRIN

VAUTRIN *(à parte)*

Se o México se quisesse representar como tal, ele seria capaz de me condenar perpetuamente às embaixadas. *(em voz alta)* Oh! Desculpe-me, madame, tenho tantos assuntos para refletir!

DUQUESA

Se preocupações são permitidas, elas são para os senhores mesmos, diplomatas!

VAUTRIN

Aos diplomatas de carreira, sim. Mas eu espero continuar militar e franco. Quero ser reconhecido pela franqueza. Ficamos sós, vamos conversar, tenho mais uma missão delicada.

DUQUESA

Tem o senhor alguma notícia que minha filha não possa ouvir?

VAUTRIN

Talvez. Vamos direto ao fato: a señorita é jovem e bela, ela é rica e nobre; deve ter quatro vezes mais pretendentes que qualquer uma outra. Disputa-se sua mão. Pois bem! Seu pai me encarrega de saber se ela apreciou algum jovem mais particularmente.

DUQUESA

Com um homem franco, general, também serei franca. A estranheza de sua pergunta não me permite que a responda.

VAUTRIN

Ah! Toma cuidado! Para nunca nos enganarmos, nós diplomatas interpretamos sempre o silêncio com uma ponta de maldade.

DUQUESA

Senhor, o senhor se esquece de que se trata de Inés de Christoval?

VAUTRIN

Ela não ama ninguém. Pois bem! Ela poderá então obedecer à ordem de seu pai.

DUQUESA

Então o senhor de Christoval dispôs sobre sua filha?

VAUTRIN

Não percebe, senhora? Sua inquietude a traiu. Então ela já fez uma escolha. Pois bem! Agora tremo tanto em lhe perguntar quanto a senhora em me responder. Ah! Se o jovem rapaz amado por sua filha fosse um estrangeiro, rico em aparência, aparentemente sem família, e que escondesse seu país...

DUQUESA

O nome de Frescas, dito pelo senhor, é o do jovem rapaz que pretende Inés.

VAUTRIN

E ele se chamaria Raoul?

DUQUESA

Sim, Raoul de Frescas.

VAUTRIN

Um jovem rapaz fino, inteligente, elegante, vinte e três anos.

DUQUESA

Dotado de maneiras que não se adquirem mais.

VAUTRIN

Romântico a ponto de ter tido a ambição de ser amado por si mesmo, a despeito de uma imensa fortuna; quer a paixão no casamento, o louco! O jovem Amoagos, é ele, madame!...

DUQUESA

Mas esse nome Raoul não é...

VAUTRIN

Mexicano, a senhora tem razão. Ele lhe foi dado pela mãe, uma francesa, uma emigrada. Uma senhora de Granville, vinda de São Domingos. Esse imprudente é amado?

DUQUESA

Preferido a todos.

VAUTRIN

Mas abra esta carta, leia-a, madame. E a senhora vai ver que tenho plenos poderes dos senhores Amoagos e Christoval para concluir esse casamento.

DUQUESA

Oh! Permita-me, senhor, chamar Inés. *(ela sai)*

CENA 4

VAUTRIN, SOZINHO

VAUTRIN *(sozinho)*

O mordomo sou eu, as cartas verdadeiras, se chegarem, não vão ser entregues. Raoul é altivo demais para voltar aqui; além disso, ele me prometeu esperar. Eis-me senhor do terreno. Raoul, uma vez príncipe, terá muitos ancestrais: o México e eu estamos lá.

CENA 5

VAUTRIN, DUQUESA DE CHRISTOVAL, INÈS

DUQUESA *(para sua filha)*

Minha menina, você deve agradecimentos ao general.

(ela lê a carta silenciosamente em cena)

INÉS

Agradecimentos, senhor? E meu pai me diz que entre suas várias missões está a de me casar com um tal senhor de Amoagos, sem levar em conta minhas inclinações.

VAUTRIN

Acalme-se, aqui ele se chama Raoul de Frescas.

INÉS

Raoul de Frescas, ele? Mas, então, por que seu silêncio obstinado?

VAUTRIN

É preciso que o velho soldado lhe explique o coração do jovem rapaz? Ele queria seu amor e não a obediência, ele queria...

INÉS

Ah! General, eu o puniria por sua modéstia e por sua desconfiança. Ontem, ele preferia mais engolir uma ofensa a revelar o nome de seu pai.

VAUTRIN

Mas, senhorita, ele ignora também se o nome de seu pai é o de um culpado de alta traição ou de um libertador da América.

INÉS

Ah! minha mãe, a senhora consegue entender?

VAUTRIN (*à parte*)

Como ela o ama! Pobrezinha, Ela está mesmo pedindo para ser enganada!

DUQUESA

A carta de meu marido dá ao senhor, com efeito, plenos poderes.

VAUTRIN

Tenho os registros autênticos e todos os papéis de família...

CRIADO (*entrando*)

A senhora duquesa quer receber o senhor Raoul de Frescas?

VAUTRIN

Raoul aqui?

DUQUESA (*ao criado*)

Faça-o entrar.

VAUTRIN

Bom! O doente veio matar o médico.

DUQUESA

Inés, você pode receber sozinha o senhor de Frescas, ele é do agrado de seu pai. *(Inés beija a mão de sua mãe)*

CENA 6

OS MESMOS, RAOUL

(Raoul saúda as damas, Vautrin se dirige para ele)

VAUTRIN *(para Raoul)*

Don Raoul de Cardaval.

RAOUL

Vautrin!

VAUTRIN

Não, o general Crustamente.

RAOUL

Crustamente.

VAUTRIN

Ele mesmo. Enviado do México. Guarda bem o nome de seu pai: Amoagos, um senhor de Aragão, um amigo do duque de Christoval. Sua mãe morreu; trago os títulos, os documentos de família autênticos, reconhecidos. Inés é sua.

RAOUL

E o senhor quer que eu consinta em semelhantes infâmias? Jamais!

VAUTRIN *(para as duas mulheres)*

É espantoso, de tudo que lhe digo, ele nunca chega a um bom termo.

RAOUL

Se a verdade me mata, suas mentiras me desonram, prefiro morrer.

VAUTRIN

Você queria Inés por todos os meios possíveis, e recua diante de um estratégia inocente?

RAOUL (*exasperado*)

Senhoras!...

VAUTRIN

A alegria o transporta!... (*para Raoul*) Falar é perder Inés e me entregar à justiça! Você decide: minha vida é sua.

RAOUL

Oh Vautrin! Em que abismo você me atirou?

VAUTRIN

Eu te fiz príncipe, não esqueça que você está no cúmulo da felicidade. (*à parte*) Ele vai.

CENA 7

INÉS, RAOUL

(*Inés perto da porta, após ter se afastado da mãe; Raoul do outro lado do teatro*)

RAOUL (*à parte*)

A honra pede que eu fale, o reconhecimento quer que eu me cale; pois bem! Aceito meu papel de homem feliz: até que ele não esteja mais em perigo; mas vou escrever hoje, e Inés vai saber quem eu sou. Vautrin, um sacrifício como este me deixa quite com você: nossas relações estão rompidas. Vou procurar não sei onde a morte do soldado.

INÉS (*aproximando-se, depois de ter examinado Raoul atentamente*)

Meu pai e o seu são amigos, eles consentem em nosso casamento, nós nos amamos como se eles se opusessem, e o senhor aí sonhador... quase triste!

RAOUL

A senhorita tem sua razão, e eu, não tenho mais a minha. No momento em que não se vê mais obstáculos, podem surgir outros, intransponíveis.

INÉS

Raoul, que inquietações atira em nossa felicidade?

RAOUL

Nossa felicidade! (*à parte*) Não consigo fingir, é impossível. (*em voz alta*) Em nome de nosso amor, eu lhe peço para acreditar em minha lealdade.

INÉS

Minha confiança no senhor não era infinita? E o general tudo justificou, até seu silêncio na casa dos Montsorel. Também eu perdoei as pequenas mágoas que o senhor se viu obrigado a me causar.

RAOUL (*à parte*)

Vautrin, eu me rendo a você! (*em voz alta*) Inés, a senhora não sabe qual é o poder de suas palavras: elas me deram força para suportar o encantamento que me causava... Pois bem, sim, sejamos felizes!

(*entra um criado*)

CENA 8

OS MESMOS, MARQUÊS DE MONTSOREL

CRIADO (*anunciando*)

O senhor marquês de Montsorel!

RAOUL (*à parte*)

Ah! Esse nome me lembra de mim mesmo. (*para Inés*) Haja o que houver, Inés, espere para julgar minha conduta no momento em que eu mesmo a submeter à sua apreciação, e pense que obedeço neste momento a uma fatalidade invencível.

INÉS

Raoul, não o compreendo, mas confio no senhor.

MARQUÊS (*à parte*)

Ainda esse senhorzinho! (*saúda Inés*) Eu acreditava que estivesse com sua mãe, senhorita, e estava longe de pensar que minha visita pudesse ser importuna. Faça-me o favor de me desculpar...

INÉS

Fica, eu lhe peço, pois não há nada estranho aqui, o senhor Raoul é do agrado da família.

MARQUÊS

O senhor Raoul de Frescas aceita então meus cumprimentos?

RAOUL

Seus cumprimentos? Eu os aceito (*estende-lhe a mão e o marquês a aperta*) com o mesmo bom grado com que os concede a mim.

MARQUÊS

Então nos entendemos.

INÉS *(para Raoul)*

Faça que ele vá embora, e fique aqui. *(para o marquês)* Minha mãe precisa de mim por alguns instantes, espero que o senhor a veja.

CENA 9

MARQUÊS, RAOUL, DEPOIS VAUTRIN

MARQUÊS

Aceita um duelo de morte e sem testemunhas?

RAOUL

Sem testemunhas, senhor?

MARQUÊS

Não sabe o senhor que um de nós é demais neste mundo?

RAOUL

Sua família é poderosa: em caso de sucesso, sua proposta me expõe à sua vingança, permita-me não trocar a mansão de Christoval por uma prisão. *(Vautrin entra)* De morte, seja! Mas com testemunhas!

MARQUÊS

As suas não vão interromper o combate?

RAOUL

Nós temos cada um de nós uma garantia em nosso ódio.

VAUTRIN *(à parte)*

Ah isso, mas então nós vamos tropeçar para sempre no sucesso? De morte? Esse menino brinca com sua vida como se ela lhe pertencesse.

MARQUÊS

Pois bem, senhor, amanhã às oito horas, no terraço de Saint-Germain, iremos para a floresta.

VAUTRIN

Os senhores não irão. *(para Raoul)* Um duelo! Seria uma partida justa? O se-

nhor é como você filho único de uma grande mansão? Seu pai, don Iñigo Juan Faraco los Amoagos de Cardaval las Frescas y Peral permitiria isso, don Raoul?

MARQUÊS

Eu pensava que ia me bater com um desconhecido, mas a grande mansão desse senhor impede qualquer ação.

RAOUL

Parece que agora, senhor, podemos nos tratar com cortesia e como pessoas que se estimam demais um e outro para se odiar e se matar.

MARQUÊS (*observando Vautrin*)

Pode-se saber o nome de seu mentor?

VAUTRIN

A quem eu teria a honra de responder?

MARQUÊS

Ao marquês de Montsorel, senhor.

VAUTRIN (*olhando com desprezo*)

Tenho o direito de me calar, mas lhe direi meu nome, uma única vez, e o senhor não o vai repetir jamais. Eu serei a testemunha do senhor de Frescas. (*à parte*) E Buteux será a outra.

CENA 10

**RAOUL, VAUTRIN, MARQUÊS, DUQUESA DE MONSOREL, DEPOIS
DUQUESA DE CRHRISTOVAL, INÈS**

CRIADO (*anunciando*)

A senhora duquesa de Montsorel.

VAUTRIN (*para Raoul*)

Nada de criancice agora! Equilíbrio e reflexão! Estou diante do inimigo.

MARQUÊS

Ah! Minha mãe, quer assistir à minha derrota? Tudo está acabado. A família de Christoval zombava de nós. Esse senhor (*aponta Vautrin*) carrega os poderes dos dois pais.

DUQUESA MONTSOREL

Raoul tem uma família? *(a senhora de Christoval e sua filha entram e saudam a duquesa; para a senhora de Christoval)* Senhora, meu filho acaba de sofrer o evento inesperado que contraria todas as nossas esperanças.

DUQUESA DE CHRISTOVAL

O interesse que a senhora pareceu testemunhar pelo senhor de Frescas esmoreceu desde ontem?

DUQUESA DE MONTSOREL *(examinando Vautrin)*

E foi graças a esse senhor que todas as dúvidas foram eliminadas. Quem é ele?

DUQUESA DE CHRISTOVAL

O representante do pai do senhor de Frescas, don Amoagos, e do senhor de Christoval. Ele nos trouxe as notícias que esperávamos e nos entregou finalmente as cartas de meu marido.

VAUTRIN *(à parte)*

Ah e agora! Vou ficar aqui parado assim por quanto tempo?

DUQUESA DE MONTSOREL *(para Vautrin)*

Sem dúvida o senhor conhece há muito tempo a família do senhor de Frescas?

VAUTRIN

Ela é muito restrita: um pai, um tio... *(para Raoul)* O senhor não tem nem mesmo a consolação de se lembrar de sua mãe. *(para a duquesa)* Ela morreu no México pouco tempo após seu casamento

DUQUESA DE MONTSOREL

O senhor nasceu no México?

VAUTRIN

Em pleno México.

DUQUESA DE MONTSOREL *(para a duquesa de Christoval)*

Minha cara, a gente se engana. *(para Raoul)* Senhor, o senhor não veio do México, sua mãe não está morta, e o senhor foi abandonado desde sua infância, não é?

RAOUL

Minha mãe ainda estaria viva!...

VAUTRIN

Desculpe, madame, estou aqui, eu, e se a senhora deseja ouvir segredos, estou às suas ordens para lhe revelar alguns que a dispensarão de interrogar o rapaz. *(para Raoul)* Nem uma palavra.

DUQUESA DE MONTSOREL

É ele! E este homem faz dessa história a aposta de uma partida sinistra. *(dirige-se ao marquês)* Meu filho...

MARQUÊS

A senhora os perturbou, minha mãe, e temos sobre esse homem *(aponta Vautrin)* o mesmo julgamento; mas só uma mulher tem o direito de dizer tudo o que pode revelar essa impostura horrenda.

DUQUESA DE MONTSOREL

Horrível! Sim, mas deixe-nos.

MARQUÊS

Senhoras, apesar de tudo o que se ergue contra mim, não se incomodem se ainda espero. *(para Vautrin)* Entre a taça e os lábios frequentemente acontece...

VAUTRIN

A morte!

(o marquês e Raoul se saúdam, e o marquês sai)

DUQUESA DE MONTSOREL *(para a duquesa de Christoval)*

Cara duquesa, eu lhe suplico, peça para Inés sair, não conseguiremos nos explicar em sua presença.

DUQUESA DE CHRISTOVAL *(para sua filha, fazendo-lhe sinal para sair)*

Me encontro com você num momento.

RAOUL *(para Inés, beijando-lhe a mão)*

Talvez seja um adeus eterno! *(Inés sai)*

CENA II

DUQUESA DE CHRISTOVAL, DUQUESA DE MONTSOREL, RAOUL, VAUTRIN

VAUTRIN *(para a duquesa de Christoval)*

A senhora não desconfia qual seja o interesse que importa aqui?

DUQUESA DE CHRISTOVAL

Desde ontem não ousou confessar.

VAUTRIN

Eu adivinhei esse amor no primeiro instante.

RAOUL *(para Vautrin)*

Estou ficando sufocado nesta atmosfera de mentiras.

VAUTRIN *(para Raoul)*

Um momento mais.

DUQUESA DE MONTSOREL

Senhora, sei tudo o que minha conduta tem de estranho neste momento, e não vou tentar justificá-la. Há deveres sagrados, diante dos quais se curvam todas as conveniências e até mesmo as leis do mundo. Qual o caráter desse senhor? Quais são seus poderes?

DUQUESA DE CHRISTOVAL *(para quem Vautrin faz um sinal)*

Não posso lhe responder.

DUQUESA DE MONTSOREL

Pois bem, eu vou dizer: esse senhor é cúmplice ou joguete de uma impostura de que somos as vítimas. A despeito das cartas, a despeito dos documentos que traz, tudo o que dá para Raoul um nome e uma família é falso.

RAOUL

Senhora, não sei, na verdade, com que direito a senhora se intromete assim na minha vida?

DUQUESA DE CHRISTOVAL

Senhora, agiu sabiamente ao tirar daqui minha filha e o marquês.

VAUTRIN *(para Raoul)*

Com que direito? *(para a duquesa de Montsorel)* A senhora pode não confessar, mas nós o adivinhamos. Imagino muito bem, madame, a dor que lhe causa esse casamento para me ofender com suas desconfianças sobre meu caráter e de vê-la contradizer documentos autênticos, que madame de Christoval e eu somos acusados de produzir. *(à parte)* Vou deixá-la sem ar. *(cerca-a à parte)* Antes de ser mexicano, eu era espanhol, sei a causa de seu ódio contra Albert; e, quanto ao interesse que a traz aqui, falaremos sobre isso brevemente.

DUQUESA DE MONTSOREL

O senhor sabe?

VAUTRIN

Tudo. *(à parte)* Tem alguma coisa aí. *(em voz alta)* Vamos ver os documentos.

DUQUESA DE CHRISTOVAL

E então, minha cara?

DUQUESA DE MONTSOREL

Vamos encontrar Inés. E, eu lhe imploro, vamos examinar os documentos, é o pedido de uma mãe em desespero.

DUQUESA DE CHRISTOVAL

Uma mãe em desespero!...

DUQUESA DE MONTSOREL *(olhando para Raoul e Vautrin)*

Como esse homem sabe meu segredo e domina meu filho?

DUQUESA DE CHRISTOVAL

Venha, madame!

CENA 12

RAOUL, VAUTRIN, LAFOURAILLE

VAUTRIN

Achei que nossa estrela tivesse empalidecido, mas ela brilha.

RAOUL

Ainda não fui suficientemente humilhado? Eu só tinha minha honra no mundo, eu a entreguei a você. Seu poder é infernal, estou vendo. Mas a partir de agora, estou fora, você não está mais em perigo. Adeus.

LAFOURAILLE *(que entrou enquanto Raoul saía)*

Ninguém! Bom, já era tempo! Ah! Senhor! Philosophe tá lá embaixo, tá tudo perdido! A mansão foi invadida pela polícia.

VAUTRIN

Um outro se cansaria disso tudo! Alguém foi preso?

LAFOURAILLE

Oh! Já estamos acostumados.

VAUTRIN

Philosophe está lá embaixo, mas de que jeito?

LAFOURAILLE

Vestido de caçador.

VAUTRIN

Bom, ele vai na parte de trás da viatura. Vou dar as ordens para engaiolarem o príncipe d'Arjos, que acredita que vai duelar amanhã.

RAOUL

Os senhores estão ameaçados, estou vendo, não vou deixá-los, e quero saber...

VAUTRIN

Nada. Não se misture com sua salvação. Respondo por você, apesar de você.

RAOUL

Oh! Já estou vendo meu futuro.

VAUTRIN

E eu também.

LAFOURAILLE

Tá ficando quente aqui!

VAUTRIN

Tá queimando.

LAFOURAILLE

Sem dó alguma, nada de ficar vadiando, estão no nosso encalço e vêm a cavalo.

VAUTRIN

Nossa vez agora! (*cerca Lafouraille à parte*) Se o governo nos dá a honra de albergar os policiais em nossa casa, nosso dever é não os perturbar. Estamos livres para dispersar; mas nos veremos à meia-noite na casa da mãe Giroflée sem faltar nada. Estejam em jejum, porque não quero outra Waterloo, e vêm aí os prussianos. Fora! (*para Raoul*) Vem!

Fim do quarto ato.



QUINTO ATO

MANSÃO DE MONTSOREL, NUM SALÃO NO ANDAR TÉRREO

CENA 1

JOSEPH, SOZINHO

JOSEPH (*sozinho*)

Ele fez hoje à tarde aquela maldita marca branca na portinha do jardim. Isso não pode durar muito mais tempo, só o diabo sabe o que ele quer fazer. Prefiro ver ele aqui do que nos apartamentos, pelo menos o jardim está perto: e, em caso de alerta, dá pra sair passeando.

CENA 2

JOSEPH, LAFOURAILLE, BUTEUX, DEPOIS VAUTRIN

(*durante um instante ouve-se um prrrrrrrrrrr*)

JOSEPH

Bom, chegou! Tá o sininho das vacas; isso sempre me faz tremer. (*Lafouraille entra*) Quem é o senhor? (*Lafouraille faz um sinal*) Um novato?

LAFOURAILLE

Um veterano.

JOSEPH

Tá aí.

LAFOURAILLE

Não tá esperando? Vai vir então. (*Buteux se mostra*)

JOSEPH

Como, vão ser três!

LAFOURAILLE (*apontando Joseph*)

Vamos ser quatro.

JOSEPH

O que vieram fazer a essas horas? Vão querer levar tudo daqui?

LAFOURAILLE

Ele acha que a gente é ladrões!

BUTEUX

Tem vez que é, quando a gente tá infeliz; mas não é o caso hoje.

LAFOURAILLE

A gente faz como os outros, se enriquece, só isso!

JOSEPH

Mas o senhor duque vai...

LAFOURAILLE

Seu duque só vai voltar daqui duas horas, e esse tempo basta pra nós; então não vem meter inquietudes no prato de nosso trabalho que a gente temos de servir...

BUTEUX

E bem quentinho.

VAUTRIN (*entrando, apaga bruscamente a vela e liga sua lanterna*)

Luz acesa aqui! Então ainda acham que vivem uma vida burguesa? Que essa pieguice atingisse o pessoal de antes, vá lá; mas os senhores! (*para Buteux, mostrando Joseph*) Enfia algodão nas orelhas dele, vão conversar em outro canto. (*para Lafouraille*) E o pequeno?

LAFOURAILLE

Preso sob vigilância.

VAUTRIN

Em que lugar?

LAFOURAILLE

No outro pombal da velha Giroflée, perto daqui, atrás dos Invalides.

VAUTRIN

E que ele não escape como aquela enguia do Saint-Charles, aquele raivosinho, que acabou de demolir nosso estabelecimento... porque eu... eu não faço ameaças.

LAFOURAILLE

Pelo pequeno, eu dou minha cabeça! Philosophe colocou coturnos nas mãos dele, e luvas nos pés, ele só vai falar comigo. Quanto ao outro, o que o senhor quer? A pobre Giroflée é bem fraquinha contra bebidas fortes... Blondet já matou ela.

VAUTRIN

O que Raoul disse?

LAFOURAILLE

Horrores! Ele se diz desonrado. Felizmente, Philosophe não suporta metáforas.

VAUTRIN

Você acredita que esse menino quer se bater num duelo de morte? Um jovem rapaz tem medo, tem a coragem de não se deixar ver, e a tolice de se deixar matar. Espero que tenham conseguido impedi-lo de escrever.

LAFOURAILLE (*à parte*)

Ai! Ai! (*em voz alta*) Não posso esconder nada: antes de ser preso, o príncipe mandou a pequena Nini levar uma carta à mansão de Christoval.

VAUTRIN

Para Inés?

LAFOURAILLE

Para Inés.

VAUTRIN

Ah! Puff! Frases!

LAFOURAILLE

Ah! Puff! Besteiras.

VAUTRIN (*para Joseph*)

Eh! Aí está! O homem honesto!

BUTEUX (*conduzindo Joseph diante de Vautrin*)

Então explique suas razões ao senhor, ele tá pedindo.

JOSEPH

Me parece que não é muito exigir que não é muito pedir que não é muito me arriscar, e o que vai me acontecer.

VAUTRIN

O tempo é curto, a palavra é longa, vamos usar um e dispensar a outra. Há duas vidas em perigo, a de um homem que me interessa e a de um mosqueiteiro que julgo inútil: melhor eliminar esse segundo.

JOSEPH

Como! O senhor marquês? Não estou mais nessa.

LAFOURAILLE

Seu consentimento não é da sua conta.

BUTEUX

Já temos ele. Você sabe, meu amigo, quando a gente abre o vinho...

JOSEPH

Se ele é ruim, não deve ser bebido.

VAUTRIN

Ah! você se recusa a brindar comigo? Quem reflete calcula, e quem calcula trai.

JOSEPH

Seus cálculos são de fazer perder a cabeça.

VAUTRIN

Basta, você me entedia! Seu patrão deve se bater amanhã. Nesse duelo, um dos dois adversários deve ficar no chão; imagine que o duelo já aconteceu, e que seu patrão não teve sorte.

BUTEUX

Como seria justo!

LAFOURAILLE

E profundo! O senhor substitui o destino.

JOSEPH

Seria uma boa!

BUTEUX

E sem juro a pagar.

VAUTRIN *(para Joseph)*

Você vai esconder os dois.

JOSEPH

Onde?

VAUTRIN

Digo a você que os esconda. Quando tudo estiver dormindo na mansão, exceto nós, faça que eles subam para o quarto do mosqueteiro. *(para Buteux e Lafouraille)* Tratem de ir para lá sem ele: vocês serão dois e preparados; a janela do quarto dá para o jardim. *(fala ao ouvido dele)* Jogue-o lá de cima, como todas as pessoas em desespero. *(vira-se para Joseph)* O suicídio é uma razão, ninguém ficará comprometido.

CENA 3

VAUTRIN, SOZINHO

VAUTRIN *(sozinho)*

Tudo está salvo, qualquer suspeito haveria de estar entre o pessoal, vou trocar todos. O Blondet já tem uma culpa por traição, e como os maus modos

fazem bons amigos, vou dizer ao duque que ele é o assassino do visconde de Langeac. Vou, então, finalmente, conhecer os segredos dos Montsorel, e a razão da singular conduta da duquesa. Se o que vou saber puder justificar o suicídio do marquês, que golpe de mestre!

CENA 4

VAUTRIN, JOSEPH

JOSEPH

Seus homens estão instalados na estufa, mas sem dúvida o senhor não conta ficar lá também, não é?

VAUTRIN

Não, vou estudar no gabinete do senhor de Montsorel.

JOSEPH

E se ele chegar, o senhor não tem medo que...

VAUTRIN

Se eu temesse alguma coisa, seria seu patrão?

JOSEPH

Mas onde no senhor vai?

VAUTRIN

Você é bem curioso, hein!

CENA 5

JOSEPH, SOZINHO

JOSEPH (*sozinho*)

Lá está ele, trancado por um instante, seus dois homens também...Estão no papo. E como não quero suar lá dentro, eu vou...

CENA 6

JOSEPH, UM CRIADO, DEPOIS SAINT-CHARLES

UM CRIADO

Senhor Joseph! Tem alguém perguntando pelo senhor.

JOSEPH

A esta hora?

SAINT-CHARLES

Sou eu.

JOSEPH

Deixe a gente, garoto.

SAINT-CHARLES

Senhor, o duque só poderá regressar depois que o rei se deitar. A duquesa vai voltar, quero falar com ela a sós, e vou esperar aqui por ela.

JOSEPH

Aqui?

SAINT-CHARLES

Aqui.

JOSEPH (*à parte*)

Oh! meu Deus! E Jacques...

SAINT-CHARLES

Se isso te incomoda.

JOSEPH

Ao contrário.

SAINT-CHARLES

Diz aí, você vai esperar alguém?

JOSEPH

Espero madame.

SAINT-CHARLES

E se fosse Jacques Collin?

JOSEPH

Oh! Não fale desse sujeito, sinto arrepios quando ouço o nome dele.

SAINT-CHARLES

Collin está metido em negócios que o podem trazer para cá. Você o viu outra vez?

Entre vocês isso se faz muito, eu compreendo. Não tenho tempo de te sondar, não tenho necessidade de te corromper, escolha entre nós dois, e bem depressa.

JOSEPH

O que o senhor quer então de mim?

SAINT-CHARLES

Saber as mínimas coisas que se passam aqui?

JOSEPH

Pois bem! Como novidade, temos o duelo do marquês: ele se bate amanhã com o senhor de Frescas.

SAINT-CHARLES

Hora?

JOSEPH

A madame senhora duquesa está chegando aí.

CENA 7

SAINT-CHARLES, SOZINHO

SAINT-CHARLES *(sozinho)*

Oh! O medroso! Esse duelo é um excelente pretexto para falar com a duquesa. O duque não me compreendeu, viu em mim apenas um instrumento que se pega e se abandona à vontade. Me ordenar silêncio com minha mulher, não era caso de apontar uma arma para ele? Explorar os erros do próximo, eis o patrimônio dos homens fortes. Já devorei muitos patrimônios, e sempre tenho bom apetite.

CENA 8

SAINT-CHARLES, DUQUESA DE MONTSOREL, SRTA DE VAUDREY

(Saint-Charles se afasta para o lado para deixar passarem a duquesa de Montsorel e a Senhorita de Vaudrey e permanece no fundo do palco enquanto elas vão à frente)

SENHORITA DE VAUDREY

Você está bem abatida.

DUQUESA DE MONTSOREL *(deixando-se cair numa poltrona)*

Morta! Sem qualquer esperança! A senhora tinha razão.

SAINT-CHARLES (*adiantando-se*)

Senhora duquesa.

DUQUESA DE MONTSOREL

Ah! Tinha esquecido! Senhor, é impossível para mim conceder o momento de atenção que me havia solicitado. Amanhã... mais tarde...

SENHORITA DE VAUDREY

Minha sobrinha, senhor, não está em condições de o ouvir.

SAINT-CHARLES

Amanhã, madames, não haverá mais tempo! A vida de seu filho, o marquês de Montsorel, que se bate amanhã com o senhor de Frescas, está ameaçada.

DUQUESA DE MONTSOREL

Mas esse duelo é uma coisa pavorosa!

SENHORITA DE VAUDREY (*baixo, para a duquesa*)

Você já esqueceu que Raoul é um desconhecido para você.

DUQUESA DE MONTSOREL (*para Saint-Charles*)

Senhor, meu filho saberá cumprir seu dever.

SAINT-CHARLES

Viria eu, madames, informar às senhoras sobre o que sempre se esconde de uma mãe se não se tratasse de um duelo? Seu adversário tem espadachins como criados, miseráveis, para quem ele serve de motivação.

DUQUESA DE MONTSOREL

E que prova o senhor tem disso?

SAINT-CHARLES

Um suposto intendente do senhor de Frescas me ofereceu somas enormes para temperar a conspiração urdida contra a família de Christoval. Para entender o que se passava, fingi aceitar; mas, no momento em que eu ia avisar a autoridade, na rua, dois homens, que vieram correndo, me atiraram ao chão, e tão rudemente, que perdi a consciência; eles me fizeram tomar, sem que eu soubesse o que era, um violento narcótico, me enfiaram numa carruagem, e, quando acordei, vi que estava acompanhado das criaturas mais bandidas.

Diante desse novo perigo, recobrei meu sangue-frio, consegui me safar daquela prisão, e me coloquei na pista daqueles tratantes temerários.

SENHORITA DE VAUDREY

O senhor veio aqui procurando o senhor de Montsorel, pelo que nos disse o Joseph?

SAINT-CHARLES

Sim, senhora.

DUQUESA DE MONTSOREL

E quem é o senhor?

SAINT-CHARLES

Um homem de confiança de quem o senhor duque duvida, e tenho meios para esclarecer as coisas duvidosas.

SENHORITA DE VAUDREY *(para a duquesa)*

Oh! Louise!

DUQUESA DE MONTSOREL *(olhando fixamente para Saint-Charles)*

E quem lhe permitiu essa audácia de vir falar comigo, senhor?

SAINT-CHARLES

Seu perigo, madame. Pagam-me para ser seu inimigo. Tenha tanta discrição quanto eu, digno-se provar que sua proteção será mais eficaz que as promessas um pouco vazias do senhor duque, e posso lhe dar a vitória. Mas o tempo passa, o duque vai chegar, e se ele nos encontrar juntos, o êxito vai ser estranhamente comprometido.

DUQUESA DE MONTSOREL *(para a Senhorita de Vaudrey)*

AH! Uma nova esperança! *(para Saint-Charles)* E o que iria o senhor fazer na casa do senhor de Frescas?

SAINT-CHARLES

O que faço neste momento diante da senhora, madame.

DUQUESA DE MONTSOREL

Ah sim, o senhor se cala.

SAINT-CHARLES

A senhora duquesa não me responde: o duque tem minha palavra, e ele é todo-poderoso.

DUQUESA DE MONTSOREL

E eu, senhor, eu sou imensamente rica; mas não se atreva a abusar de mim. *(ela se levanta)* Eu não vou ser o brinquedo do senhor de Montsorel, reconheço toda a astúcia dessa entrevista que o senhor me pede; vou completar, senhor, seus documentos. *(com delicadeza)* O senhor de Frescas não é um miserável, seus domésticos não são assassinos, ele pertence a uma família tão rica quanto nobre, e ele vai se casar com a princesa de Arcos.

SAINT-CHARLES

Sim, madame, um enviado do México produziu cartas do senhor de Christoval, documentos extraordinariamente autênticos. A senhora consultou um secretário da legação da Espanha que os reconheceu, os lacres, os selos, as assinaturas... ah! tudo está perfeito.

DUQUESA DE MONTOREL

Sim, senhor, os documentos são irrecusáveis.

SAINT-CHARLES

A senhora se interessaria, madame, em saber que são falsos?

DUQUESA DE MONTSOREL *(para a senhorita de Vaudrey)*

Oh! Jamais semelhante tortura partiu o coração de uma mãe.

SAINT-CHARLES *(à parte)*

De que lado ficar? Do da mulher ou do marido?

DUQUESA DE MONTSOREL

Senhor, a soma que vai me pedir lhe será dada se o senhor puder me provar que o senhor Raoul de Frescas...

SAINT-CHARLES

É um miserável?

DUQUESA DE MONTSOREL

Não, mas um filho...

SAINT-CHARLES

Seu, não é?

DUQUESA DE MONTSOREL

Sim, sim! Seja meu salvador e eu o protegerei sempre. *(para a senhorita de Vaudrey)* O que foi que eu disse? *(para Saint-Charles)* Onde está Raoul?

SAINT-CHARLES

Desapareceu! E esse intendente que fez fazerem os documentos, na rue Oblin, e que sem dúvida representou a personagem enviada do México, é um dos nossos celerados mais astuciosos. *(a duquesa faz um movimento)* Oh! Tenha certeza, ele é muito hábil para fazer correr sangue; mas ele é também tão temível quanto aqueles que o prodigalizam! E esse homem é seu guardião.

DUQUESA DE MONTSOREL

Ah! Sua fortuna contra a vida dele!

SAINT-CHARLES

Às suas ordens, madame. *(à parte)* vou saber de tudo, e vou saber escolher.

CENA 9

OS MESMOS, DUQUE, UM CRIADO

DUQUE *(entrando, enquanto Saint-Charles se eclipsa)*

Aí está! A senhora venceu, madame: só se fala da fortuna e do casamento do senhor de Frescas; mas ele tem sua família. *(em voz baixa para a duquesa de Montsorel e apenas para ela)* Ele tem sua mãe. *(percebe Saint-Charles perto da duquesa)* Aí está, próximo de madame, o senhor Chevalier!...

SAINT-CHARLES *(ao duque, à parte)*

O senhor duque vai me aprovar. *(em voz alta)* O senhor estava no castelo, não devia eu advertir madame sobre os perigos que corre seu filho único, o senhor marquês? Ele vai ser assassinado.

DUQUE

Assassinado?

SAINT-CHARLES

Mas se o senhor duque se dignar escutar meu aviso...

DUQUE

Venha ao meu gabinete, meu caro, e tomemos de imediato as medidas eficazes.

SAINT-CHARLES *(fazendo um sinal de entendimento para a duquesa)*

Tenho coisas estranhas para lhe dizer, senhor duque. *(à parte)* Decididamente, sou mais o duque.

CENA 10

DUQUESA DE MONTSOREL, SRTA DE VAUDREY, VAUTRIN

SENHORITA DE VAUDREY

Se Raoul é seu filho, em que infame companhia está agora?

DUQUESA DE MONTSOREL

Um anjo purificaria o inferno.

VAUTRIN *(que entreabriu com precaução uma das portas-janelas do jardim; à parte)*

Já sei tudo. Dois irmãos não podem se bater. Ah! Aí está essa duquesa. *(em voz alta)* Madames.

SENHORITA DE VAUDREY

Um homem! Socorro!

DUQUESA DE MONTSOREL

É ele!

VAUTRIN *(para a duquesa)*

Silêncio! As mulheres só sabem gritar. *(para a Senhorita de Vaudrey)* Senhorita de Vaudrey, corra para o quarto do marquês, lá estão dois assassinos infames! Vai rápido! Impeça que lhe cortem a garganta! Mas faça os dois miseráveis saírem sem escândalo. *(para a duquesa)* Fique aqui, madame.

DUQUESA DE MONTSOREL

Vai, minha tia, e não tema por mim.

VAUTRIN

Meus panacas vão ficar bem surpresos! O que eles vão dizer? Vou dizer o que penso.

(ouve-se um barulho)

CENA 11

DUQUESA DE MONTSOREL, VAUTRIN

DUQUESA DE MONTSOREL

Toda a mansão está de pé! O que vão dizer quando souberem que estou aqui?

VAUTRIN

Esperemos que aquele bastardo seja salvo.

DUQUESA DE MONTSOREL

Mas sabem quem é o senhor, e o senhor de Montsorel está com...

VAUTRIN

O Chevalier de Saint-Charles. Estou tranquilo, a senhora me defenderá.

DUQUESA DE MONTSOREL

Eu!

VAUTRIN

Você! Ou nunca mais vai ver seu filho, Fernand de Montsorel.

DUQUESA DE MONTSOREL

Raoul então é mesmo o meu filho?

VAUTRIN

Oh! Sim...Tenho em minhas mãos, madame, as provas completas de sua inocência, e... seu filho.

DUQUESA DE MONTSOREL

O senhor! Mas o senhor não vai me deixar agora que...

CENA 12

OS MESMOS, SRTA DE VAUDREY DE UM LADO; SAINT-CHARLES DO OUTRO; CRIADOS

SENHORITA DE VAUDREY

Aí está ele! Salve-a.

DUQUESA DE MONTSOREL *(para a Senhorita de Vaudrey)*

Colocou tudo a perder.

SAINT-CHARLES *(aos criados)*

Aí está o chefe de vocês e seu cúmplice, digam o que quiserem, agarrem-no.

DUQUESA DE MONTSOREL

Eu lhes ordeno que me deixem a sós com esse homem.

VAUTRIN *(para Saint-Charles)*

E então, chevalier?

SAINT-CHARLES

Já entendi o que quer, barão.

VAUTRIN *(em voz baixa para a duquesa)*

A senhora vê nesse homem o assassino do visconde que a senhora amava tanto.

DUQUESA DE MONTSOREL

Ele!

VAUTRIN *(para a duquesa)*

Faça que ele seja preso muito estreitamente, porque ele escapa pelas suas mãos como o dinheiro.

DUQUESA DE MONTSOREL

Joseph!

VAUTRIN *(para Joseph)*

O que aconteceu lá em cima?

JOSEPH

O senhor marquês examinava suas armas; atacado por trás, ele se defendeu, e acabou recebendo dois ferimentos pouco perigosos. O senhor duque está lá com ele.

DUQUESA *(para a tia)*

Volta para junto de Albert, eu lhe peço. *(para Joseph, mostrando-lhe Saint-Charles)*
Você me fale sobre esse homem.

VAUTRIN *(para Joseph)*
Fale para mim também.

SAINT-CHARLES *(para Vautrin)*
Eu compreendo, você me preveniu.

VAUTRIN
Sem rancor, bom homem!

SAINT-CHARLES *(para Joseph)*
Leve-me para falar com o duque. *(saem)*

CENA 13

VAUTRIN, DUQUESA DE MONTSOREL

VAUTRIN *(à parte)*
Ele tem pai, uma família, tem mãe. Que desastre! Por quem posso agora me interessar, a quem poderei amar? Doze anos de paternidade, isso não acontece novamente.

DUQUESA DE MONTSOREL *(aproximando-se de Vautrin)*
E então?

VAUTRIN
Pois bem, não, não vou lhe entregar seu filho, madame. Não me sinto forte o suficiente para sobreviver à sua perda nem a seu desdém. Um outro Raoul não se encontra em parte alguma. Só vivo por ele, só por ele!

DUQUESA DE MONTSOREL
Mas ele pode amar o senhor, um criminoso que podemos entregar...

VAUTRIN
Para a justiça, não é? Eu a acreditava com melhores sentimentos. Mas a senhora não vê, então, que eu a arrasto, à senhora, seu filho e o duque, para um abismo, e que cairemos nele todos juntos?

DUQUESA DE MONTSOREL
Oh! O que o senhor fez de meu pobre filho?

VAUTRIN

Um homem honrado.

DUQUESA DE MONTSOREL

E ele o ama?

VAUTRIN

Ainda.

DUQUESA DE MONTSOREL

Mas ele disse a verdade, esse miserável, ao descobrir que é o senhor e de onde o senhor veio?

VAUTRIN

Sim, madame.

DUQUESA DE MONTSOREL

E o senhor recebeu atenção de meu filho?

VAUTRIN

Seu filho? Nosso filho. Não o viu? É puro como um anjo.

DUQUESA DE MONTSOREL

Ah! Seja lá o que tenha feito, seja abençoado, senhor! Que o mundo o perdoe! Meu Deus!... *(dobra o joelho numa poltrona)* a voz de uma mãe deve ir até o senhor, perdoa! Perdoa tudo a esse homem! *(olha para Vautrin)* Minhas lágrimas vão lavar suas mãos! Oh! Ele vai se arrepender! *(virando-se para Vautrin)* O senhor pertence a mim, eu vou mudá-lo! Mas os homens se enganam, o senhor não é um criminoso, e além disso todas as mãos o absolverão!

VAUTRIN

Vamos, vamos lhe devolver seu filho.

DUQUESA DE MONTSOREL

O senhor ainda mantém o horrível pensamento de não o devolver à sua mãe? Mas eu o espero há vinte e dois anos.

VAUTRIN

E eu, depois de dez anos, não sou seu pai? Mas Raoul é minha alma! Que eu

sofra, que me cubram de vergonha; se ele for feliz e glorioso, eu o observo de longe e minha vida será bela.

DUQUESA DE MONTSOREL

Ah! Estou perdida! O senhor o ama como uma mãe ama seu filho.

VAUTRIN

Eu me prendia ao mundo e à vida apenas por esse brilhante elo puro como se de ouro fosse.

DUQUESA DE MONTSOREL

E... sem qualquer mancha...

VAUTRIN

Ah! Nós nos conhecemos em virtude... e somos difíceis. Para mim a infâmia, para ele a honra! E imagine que o encontrei na estrada de Toulon a Marselha, faz doze anos, sem pão, em andrajos.

DUQUESA DE MONTSOREL

Pés descalços, talvez?

VAUTRIN

Sim. Mas muito bonito! Cabelos encaracolados!

DUQUESA DE MONTSOREL

Foi assim que o conheceu?

VAUTRIN

Pobre anjo! Chorava. Eu o levei comigo.

DUQUESA DE MONTSOREL

E o senhor o alimentou?

VAUTRIN

Eu, eu roubei para o alimentar!

DUQUESA DE MONTSOREL

Eu também teria feito a mesma coisa!

VAUTRIN

Fiz melhor que isso!

DUQUESA DE MONTSOREL

Oh! Quer dizer que ele sofreu?

VAUTRIN

Nunca! Eu ocultei dele os meios de que me valia para lhe dar uma vida feliz e fácil! Ah! Não lhe permitia a menor suspeita... isso teria acabado com ele. A senhora o torna nobre com pergaminhos, eu o fiz nobre de coração.

DUQUESA

Mas era o meu filho!...

VAUTRIN

Sim, pleno de grandeza, de encantos, de bons instintos: só era preciso mostrar-lhe o caminho.

DUQUESA DE MONTSOREL (*apertando a mão de Vautrin*)

Ah! O senhor deve ser mesmo grande para assim ter cumprido a tarefa de uma mãe!

VAUTRIN

E melhor que os outros de vocês! Muita vez os senhores amam muito mal seus filhos. Vão me criticar: ele era de uma coragem imprudente, ele queria se fazer soldado, e o imperador o teria aceito. Eu lhe mostrei o mundo e os homens à luz do dia. Agora bem pode ele me renegar.

DUQUESA DE MONTSOREL

Meu filho ingrato.

VAUTRIN

Não, o meu.

DUQUESA DE MONTSOREL

Oh! Entregue-o a mim, sem demora!

VAUTRIN

E aqueles dois homens lá em cima, e eu, não vamos ficar comprometidos? O senhor duque não deveria assegurar o segredo e a liberdade?

DUQUESA DE MONTSOREL

Aqueles dois homens são seus, cuide deles então...

VAUTRIN

Em algumas horas, do bastardo e do filho legítimo vai restar apenas um filho.
E eles podiam ter-se matado, ao dois.

DUQUESA DE MONTSOREL

Ah! O senhor é uma horrível providência.

VAUTRIN

E o que a senhora teria feito?

CENA 14

**OS MESMOS, DUQUE, LAFOURAILLE, BUTEUX, SAINT-CHARLES,
TODOS OS CRIADOS**

DUQUE (*indicando Vautrin*)

Cuidem dele! (*mostra Saint-Charles*) e obedeçam apenas a esse senhor.

DUQUESA DE MONTSOREL

Mas o senhor lhe deve a vida de seu Albert! Ele deu o alarme.

DUQUE

Ele!

BUTEUX (*para Vautrin*)

Você nos traiu! Por que nos leva então?

SAINT-CHARLES (*para o duque*)

O senhor está ouvindo eles, senhor duque.

LAFOURAILLE (*para Buteux*)

Cala a boca, então. Temos que fazer nosso julgamento?

BUTEUX

Que ele nos condene.

VAUTRIN (*para o duque*)

Senhor duque, esses dois homens são meus, intercedo em favor deles.

SAINT-CHARLES

Aí estão os criados do senhor de Frescas.

VAUTRIN *(para Saint-Charles)*

Intendente da mansão de Langeac, cale-se, cale-se! *(aponta Lafouraille)* Eis Philippe Boulard. *(Lafouraille saúda)* Senhor duque, faça todo mundo se afastar um pouco.

DUQUE

Essa agora, na minha casa, o senhor ousa dar uma ordem?

DUQUESA DE MONTSOREL

Ah! Senhor, ele é quem dá ordens aqui.

DUQUE

Como, esse miserável!

VAUTRIN

O senhor duque quer companhia! Falemos então do filho de doña Mendès...

DUQUE

Silêncio.

VAUTRIN

Que o senhor faz passar por...

DUQUE

Ainda uma vez, silêncio!

VAUTRIN

O senhor bem vê, senhor duque, que havia muita gente em volta.

DUQUE

Saiam todos!

VAUTRIN *(para o duque)*

Faça guardarem todas as saídas de sua mansão, e que ninguém saia, exceto esses dois homens. *(para Saint-Charles)* Fique aí. *(Tira um punhal, e vai cortar as amarras de Lafouraille et Buteux)* Salvem-se pela portinha ali de trás,

aqui está a chave, e vão para a casa da mãe Giroflée. (para Lafouraille) Mande vir Raoul.

LAFOURAILLE (*saindo*)

Oh! Nosso verdadeiro imperador!

VAUTRIN

Vocês vão receber dinheiro e passaportes.

BUTEUX (*saindo*)

Vou ter algum pra dar pra Adèle.

DUQUE

Agora, como é que o senhor sabe dessas coisas?

VAUTRIN (*entregando papéis ao duque*)

Eis o que peguei em seu gabinete.

DUQUE

Minha correspondência e as cartas de madame para o visconde de Langeac!

VAUTRIN

Fuzilado pelos cuidados de Charles Blondet, em Mortagne, em outubro de 1792.

SAINT-CHARLES

Mas o senhor sabe muito bem, senhor duque...

VAUTRIN

Ele mesmo me deu estes documentos, entre os quais o senhor deve notar o atestado mortuário que prova que madame e o visconde não se viram depois da véspera do 10 de agosto.

DUQUE

E Fernand?

VAUTRIN

O garoto deportado pelo senhor na Sardenha é seu filho.

DUQUE

E madame!...

VAUTRIN

Inocente!

DUQUE (*caindo numa poltrona*)

O que foi que eu fiz?

DUQUESA

Que prova terrível!... morto! E o assassino está aí!...

VAUTRIN

Senhor duque, eu fui o pai de Fernand, e vim salvar seus dois filhos um do outro! O senhor é o único autor de tudo!

DUQUESA

Para! Eu o conheço, ele está sofrendo neste instante tudo o que eu sofri em vinte anos. Por misericórdia, meu filho?

DUQUE

Como, Raoul de Frescas!

VAUTRIN

Fernand de Montsorel vai chegar, (*para Saint-Charles*) O que me diz?

SAINT-CHARLES

Você é um herói, me deixe ser seu criado de quarto.

VAUTRIN

Ambicioso hein? E vai me seguir?

SAINT-CHARLES

Por toda parte.

VAUTRIN

Vou pensar nisso.

SAINT-CHARLES

Ah! Que artista você se acha e que perda para o governo!

VAUTRIN

Vamos! Vai me esperar na repartição dos passaportes.

CENA 15

OS MESMOS, DUQUESA DE CHRISTOVAL, INÈS, SRTA DE VAUDREY

SENHORITA DE VAUDREY

Ai estão!

DUQUESA DE CHRISTOVAL

Minha filha recebeu, madame, uma carta do senhor Raoul, em que esse nobre jovem rapaz prefere antes renunciar a Inés a nos enganar: contou-nos toda a sua vida. E vai se bater amanhã com seu filho, e como Inés é a causa involuntária desse duelo, viemos aqui para o impedir; pois agora não existe mais nenhum motivo.

DUQUESA DE MONTSOREL

Esse duelo está terminado, madame?

INÈS

Ele vai viver então?

DUQUESA DE MONTSOREL

E a senhorita vai se casar com o marquês de Montsorel, meu filho.

CENA 16

OS MESMOS, RAOUL, LAFOURAILLE, QUE SAI LOGO

RAOUL (*para Vautrin*)

Me trancar para me impedir de me bater!

DUQUE

Com seu irmão.

RAOUL

Meu irmão!

DUQUE

Sim.

DUQUESA DE MONTSOREL

Então você era mesmo meu filho! Madames, *(ela segura o braço de Raoul)* este é Fernand de Montsorel, meu filho, o...

DUQUE

O primogênito, o menino que nos foi roubado. Albert agora é apenas o conde de Montsorel.

RAOUL

Depois de três dias, acredito estar sonhando! a senhora, minha mãe! O senhor...

DUQUE

Pois bem! Sim.

RAOUL

Oh! Lá no passado, quando me perguntavam por minha família...

VAUTRIN

Ela está aí.

RAOUL

E ainda está procurando alguma coisa?

VAUTRIN *(para a duquesa de Montsorel)*

O que eu lhe dizia? *(para Raoul)* o senhor se lembra, senhor marquês, que eu o absolvi de antemão de toda ingratidão. *(para a duquesa)* O menino vai me esquecer, e a mãe...

DUQUESA DE MONTSOREL

Jamais!...

DUQUE

Mas quais são então as infelicidades que o mergulharam nesse abismo?

VAUTRIN

Existe jeito de explicar a infelicidade?

DUQUESA DE MONTSOREL

Meu amigo! Não está em seu poder obter a graça?

DUQUE

Prisões como as que o levaram são irrevogáveis.

VAUTRIN

Essa fala me reconcilia com o senhor, ele é um homem de estado. Eh! Senhor duque, trate de fazer compreender que a deportação é seu último recurso contra nós.

RAOUL

Senhor!...

VAUTRIN

O senhor está enganado, eu não sou mais nem um senhor.

INÉS

Eu creio compreender que o senhor é um banido. Que meu amigo deve muito e não pode quitar seu débito. Lá além do mar tenho muitos bens, que, para serem administrados, precisam de um homem enérgico: vá lá exercer seus talentos, e vai ficar...

VAUTRIN

Rico, com um novo nome! Menino, nem queira aprender que existem nesse mundo coisas impiedosas!... Sim, posso adquirir uma fortuna, mas quem vai me dar o poder de a aproveitar?... *(ao duque de Montsorel)* O rei, senhor duque, pode me perdoar; mas quem vai apertar minha mão?

RAOUL

Eu!

VAUTRIN

Ah! era isso que eu esperava antes de partir. O senhor tem uma mãe, adeus!

CENA 17

OS MESMOS, UM COMISSÁRIO

(as portas-janelas se abrem; vê-se um comissário, um oficial; ao fundo, policiais)

COMISSÁRIO *(para o duque)*

Em nome do rei, da lei, prendo Jacques Collin, acusado de ter fugido a seu exílio.

(Todas as personagens se colocam entre a força armada e Jacques, para salvá-lo)

DUQUE

Senhores, tomo para mim...

VAUTRIN

Em sua casa, senhor duque, deixe passar a justiça do rei. Isso é uma coisa entre esses senhores e eu. *(para o comissário)* Vou seguir o senhor. *(para a duquesa)* É Joseph quem os traz; é dos nossos.

RAOUL

O quê? Separados para sempre?

VAUTRIN

Você logo vai se casar. Em dez dias, no dia do batismo, na porta da igreja, olhe bem para os pobres; ali haverá alguém que vai querer estar certo de sua felicidade. Adeus! *(aos agentes)* Vamos!

Fim.

The page is decorated with numerous orange crescent-shaped icons, each containing a white outline of a similar shape. These icons are scattered across the page, primarily in the upper and lower sections, framing the central text. Some are upright, some are inverted, and some are rotated.

IDEIAS E CRÍTICAS



IDEIAS E CRÍTICAS

LE DEVIN DU VILLAGE: CONFISSÕES
MUSICAIS DE J. J. ROUSSEAU¹

Mércia Pinto
Universidade de Brasília

RESUMO

O texto procura entender as circunstâncias da concepção, apresentação e repercussão da Ópera **Le Devin du Village** de J. J. Rousseau na França de 1753 e como ela se integra no conjunto sua obra e aos princípios de sua doutrina.

Palavras-chave: História das idéias, Estética da Música, Rousseau, Ópera.

ABSTRACT

*The text tries to understand the circumstances of the conception, presentation and repercussion of the Opera **Le Devin du Village** by J. J. Rousseau in France (1753) and how it is related to all his works and the principles of his doctrine.*

Keywords: History of Ideas, Aesthetics of Music, Rousseau, Opera.

1 Versão ampliada do texto distribuído ao público na abertura da XXXI Semana de Filosofia da UNB/ FIL em 14/05/2001 cujo autor homenageado foi Jean Jacques Rousseau. Na ocasião foi encenada a ópera **Le Devin du Village** pelos alunos do Departamento de Música da UNB.

Para o público em geral, Jean-Jacques Rousseau é mais conhecido como filósofo e escritor. Embora seus contemporâneos nem sempre estivessem convencidos disso, não se deve esquecer que foi músico antes mesmo de se tornar filósofo. Suas contribuições neste campo do conhecimento são relevantes, pois tiveram grande impacto na música do ocidente, sintetizando as tendências de sua época, projetando-as rumo ao romantismo. Como tal, inventou um novo sistema de notação musical baseado em figuras, conhecido como *Notação Gallin*². Escreveu consideravelmente sobre o assunto, incluindo artigos para a Enciclopédia (1751), publicou o **Dicionário de Música** (1768) e foi personagem de destaque nos debates sobre a estética das luzes, como na violenta e controvertida **Querelle des Bouffons**, questão que até hoje interessa em igual medida tanto à história da música como à história das ideias. É de sua autoria a pequena ópera **Le Devin du Village**³. Concebida à maneira dos *intermezzos* italianos, onde os diálogos não são cantados, mas falados, contrastando com as óperas cômicas francesas da mesma época. É a primeira ópera onde texto e música foram concebidos pela mesma pessoa; enredo, árias, conjuntos vocais, diálogos e recitativos. Seus personagens; simples camponeses, diferenciam-se dos heróis mitológicos e cerimoniais dos dramas encenados naquele tempo.

Le Devin du Village é obra da maturidade do autor e permanece no plano musical como a mais representativa demonstração de sua sensibilidade e de seu período na França. Escrita por um pensador cujas ideias contribuíram para a transformação social e política do fim do século XVIII, tornou-se, paradoxalmente durante a restauração, símbolo emocional do velho regime. Removida

2 Antigo imitador de Rousseau.

3 Sua única composição musical editada e divulgada em vida. In Maillard. 2014.

do repertório regular das óperas, só foi recuperada durante a revolução de 1830, no auge do romantismo, depois que um ator brincalhão teve a ideia de colocar no palco uma velha peruca empoada para lembrar a moda antiga.

J. J. Rousseau (1712/1778) nasceu em Genebra e era autodidata em música. Estudou sozinho as regras de harmonia no tratado de Rameau⁴. Afirmava ter tido algum tempo para ler e decifrar a teoria musical. Depois de deixar sua terra natal aos 16 anos, foi acolhido por Madame Warrens primeiro em sua casa em Annecy e depois em Chambéry. Sua benfeitora o educou durante vários anos, permitindo-lhe aperfeiçoar seus conhecimentos, inclusive sua relação com a música. Recém-chegado a Paris em 1742, tinha em mente um projeto para substituir a notação musical usada, facilitando assim o aprendizado da música. A partir daí a ambição de se tornar compositor e teórico da música vão aparecer evidenciadas em muitos momentos de sua vida e de sua obra. Embora frequentasse os meios intelectuais, apresentações de óperas e alguns salões, sua vida material era precária. A sobrevivência vinha do trabalho de secretário e de copista de partituras musicais. Apesar de seu treino em música ter sido pobre, nada disso o impediu de também dar aulas de composição e de canto para completar sua renda. Apresentado na Academia de Ciências de Paris (22/08/1742), seu projeto não teve a aceitação esperada, recebendo apreciação crítica, eliminando assim suas pretensões de entrar para o seletivo grupo dos acadêmicos. O fato lhe causou imenso desgosto, mas logo depois ele publicou no jornal *Le Mercure sua Dissertation sur la musique moderne* (1743), onde expõe os pontos principais de seu projeto e refuta as críticas dos “eruditos” da academia⁵.

No período em que escreveu *Le Devin du Village*, Jean Jacques Rousseau tinha tido seu primeiro sucesso literário com seu *Discours sur les sciences et les arts* (1749). Com quase 40 anos, se concentrava em ganhar notoriedade como compositor e como copista de música. Datam da época a composição de alguns balés, motetos e a ópera balé *Les Muses Galantes* (1745), que teve pouco sucesso nos meios operísticos de Paris. Rameau, que estava presente na primeira apresentação do trabalho, acusou-o de tê-la plagiado de “algum homem consumado em arte”⁶. Mais uma vez a decepção e a frustração lhe atingem⁷. A admiração que tinha pelo teórico das leis da harmonia transforma-se a partir dali num antagonismo acirrado, e o ressentimento vai encontrar campo não só ao tomar partido em favor da ópera italiana, numa das maiores disputas estéticas do século das luzes, mas principalmente atacando Rameau direta ou indiretamente em vários de seus escritos⁸.

Relevante mencionar o início de suas preferências pelo melodismo da ópera italiana. Entre 1743-44, tinha estado em Veneza como secretário do em-

4 J. Philippe Rameau. *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722).

5 In Yasoshima, Fábio. Pg 4 . 5

6 Op. Cit. Pg 6.

7 J. P. Rameau: filho de músico organista, conheceu o idioma musical antes das letras. Aos 17 anos já era organista profissional em Avignon, depois em Dijon, Clermont, Lyon e finalmente Paris.

8 Nos verbetes da *Enciclopédia*, no *Dicionário de Música*, no *Ensaio sobre a origem das desigualdades entre os Homens*, na *Nova Heloísa* etc.

baixador Montaigu, tempo que lhe permitiu o contato com o estilo e a arte da ópera Italiana e os compositores que influenciaram a produção de Lully e seus seguidores, entendendo que eles não mais correspondiam aos ideais da música dramática que haviam escrito até então⁹. Em 1751 ele se curava numa estação de águas em Passy¹⁰, não muito longe da montanha de Chaillot, quando encontrou um amigo suíço que havia conhecido durante o tempo em que trabalhara na Itália. Uma noite conversavam longamente sobre quão divertida tinha sido uma *ópera buffa* que tinham ouvido no outro lado dos Alpes. Naquela mesma noite pensou em fazer um espécime deste tipo de drama musical. Em suas **Confissões**, ele mesmo escreve: “Eu fiz rapidamente os versos e adaptei-os a algumas melodias que foram para mim como uma guerra, escrevendo-as. Rabisquei a coisa inteira e quando voltei ao salão na hora do chá pude mostrar a Mussard¹¹ e sua governanta. Nunca pude imaginar que o assunto era assim tão interessante. Os elogios evitaram que eu jogasse os manuscritos no fogo. Em poucos dias o libreto estava pronto e a música colocada nos diálogos. O gênero era completamente novo, explica. A parte que mais me agradava era o recitativo”.¹² Três semanas depois de seu retorno a Paris, com exceção da abertura e do divertimento, a obra estava apta a ser encenada.

No entanto, a experiência negativa com a encenação de **Les Muses Galantes** o fez temeroso de falhar mais uma vez, caso a peça aparecesse em seu nome. Graças à intervenção do amigo Duclos, a ópera foi a público sem que se soubesse o nome do autor. Mesmo os dois diretores da casa na época só foram informados da verdadeira identidade do autor depois do seu sucesso assegurado. No outro dia, toda Paris falava do assunto, e o mestre de divertimento do Rei ordenou sua encenação na Corte. Assim, em 18/10/1752, a ópera foi apresentada defronte a Sua Majestade, na sala da Antiga *Comédie* do Castelo de Fontainebleu.

No mesmo livro, Rousseau comenta sobre aquela noite memorável; a plateia, constituída das mais belas damas da Corte, e ele mal barbeado e despen-teado foi colocado bem à vista do Rei e de Madame Pompadour¹³. Mais adiante ele fala do grande sucesso de sua peça e do Rei, que saiu encantado do espetáculo cantarolando a Ária de Colette. Acrescenta: “Le Devin du Village” acabou de me pôr em moda e em breve não havia homem em Paris mais requisitado do que eu”.¹⁴ Como agradecimento o Rei concedeu-lhe uma pensão, que ele recusou por querer guardar sua independência e sua liberdade. A Ópera teve seu libreto traduzido para várias línguas e foi encenada em diversos países.¹⁵

Mas no momento em que Rousseau conhece os favores da Corte e do público parisiense amante da ópera, o mesmo público se via dividido entre dois grupos: os partidários da ópera italiana e os da ópera francesa. Estes se arrumavam no teatro em frente ao camarote do Rei, enquanto os apoiadores da

⁹ É preciso reconhecer a importância adquirida pela ópera italiana na época e sua distância da forma inicial das primeiras experiências do gênero. Com exceção da França, onde ainda prevalecia a “Tragédia Lírica” herdeira de Lully, a ópera apossava-se de toda a Europa. A *ópera Buffa* saía da Itália e se aproximava do continente. In Massin, 1997. p; 534.

¹⁰ Passy fica nos arredores de Paris, onde *Le Riche de la Pouplinière* tinha um de seus Castelos. De nobre família e herdeiro de uma grande fortuna, reunia nos salões do seu Castelo nobres, intelectuais e músicos. Conhecido pela avidez em promover carreiras artísticas obscuras, inclusive a de Rameau. In Grout e Palisca, pg 432.

¹¹ Joalheiro famoso.

¹² Op. Cit. Livro VIII. p. 302

¹³ Op. Cit. livro VIII p. 405

¹⁴ Op. Cit.p. 396.

¹⁵ Em 1759, o jornal *Le Mercure*, da França, definiu o modelo de *Le Devin du Village* como um modelo de Pastoral Francês. O sucesso perdurou durante 70 anos num total de 540 representações até sua desapareição em 1797. Em 1753 houve uma reapresentação em Belle Vue, residência de campo de Madame Pompadour, que esteve no papel de Colette. Depois as representações se sucederam em diversos lugares. Em 1780 no Trianon com Maria Antonieta no papel de Colette. Em Bruxelas (1758) Lyon (1754 e 1770), Stockholm (1771) Gotemburgo (1783), Varsóvia (1778) Hamburgo (1782), Amsterdam (1787), Nova York (1790) e S. Petersburgo (1797). No séc XX ela retornou a ser apresentada: Nantes (1978), Nantes (1978) Grenoble (1983), Avignon (1989) Fontainebleau (2000, 2004, 2012), Zurique (2001), Walbegg e Metz (2006), Pösty (2007) e Gratz (2009). In Green, p. 132.

ópera italiana, passando por mais modernos, mais leves e charmosos se agrupavam em frente ao da Rainha, donde o nome “Guerre des Coins”, depois difundido como “Querelle des Bouffons”. O elemento determinante para esta célebre divisão foi a apresentação, por uma troupe italiana, da ópera **La Serva Patrona**, de Pergolese¹⁶. A obra seduziu o público, transformando-se em algo quase mítico¹⁷, e logo se formaram dois partidos. As paródias que criticavam as duas tendências se multiplicavam. Os panfletos que circulavam às centenas eram muitas vezes assinados por nomes ilustres como Diderot, Grimm¹⁸ e Holbach¹⁹. Em nove meses apareceram nada menos de 30 escritos sobre o assunto²⁰. Nesta “batalha de penas”, os intelectuais cerraram fileiras a favor da música mais ligeira, espontânea, com temas extraídos do cotidiano, opondo-se ao aparato mitológico da ópera francesa. O genebrino esteve fortemente engajado, dando todo o peso à polêmica, escrevendo os mais belos textos defendendo a nova estética²¹. Sua voz exaltada já tinha disparado fogo com sua célebre **Carta sobre a Música Francesa** (1753)²², desqualificando-a, querendo provar sua pobreza. Depois de chamar a escrita fugada como “restos de barbárie”, acrescentou: “Eu creio ter feito ver que não é nem o ritmo nem a melodia da música francesa, mas porque a língua não é suscetível! O canto francês não passa de uns latidos contínuos insuportáveis a qualquer ouvido desprevenido. A harmonia é bruta, sem expressão, uma substância escolar que as árias e os recitativos franceses não chegariam a sê-los”. Em sua autobiografia comenta sobre a reação às suas palavras: “A **carta sobre a música francesa** colocou contra mim toda a nação, que se sentiu ofendida na sua música. Eles querem me matar. Só me querem como uma imagem. Até criaram a falácia de dizer que eu não era o autor do **Le Devin du Village**”²³. Seus contemporâneos afirmam que ele indignou a Corte, escreveu um panfleto. Esse grande Rousseau deveria ser expulso da França, continuou. O alvoroço foi tão grande que certa vez o impediram de entrar no teatro para assistir a uma apresentação de sua ópera. No meio de tudo isso, Rameau, que era compositor da Câmara do Rei, universalmente aclamado, de repente se transforma num reacionário obscurantista simbolizando a resistência à Itália²⁴.

Aos poucos as contradições de suas críticas vinham a público. Pareciam se resumir à ópera²⁵, visto que ignorava a literatura francesa para cravo e órgão e mesmo a produção de outros compositores reconhecidos. Por que então escrevera seu **Le Devin du Village** e outros trabalhos em francês? Não teria ele medo dos latidos dos intérpretes?

Nesse ambiente bélico é mais razoável dizer que as críticas de Rousseau à música francesa e especialmente a Rameau tenderam mais para conflitos entre duas estéticas, tensões vivas durante todo o século XVIII. Herdeiro da tra-

16 Seis anos antes a ópera já tinha sido apresentada em Paris, no Teatro Italiano, dentro de uma indiferença geral.

17 Op. Cit. livro VIII p. 350. 351

18 A opereta **Le Petit Prophète**, de Grimm, que criticava a ópera francesa, era das mais inflamadas.

19 https://www.musicologie.org/publiem/guerre_des_bouffons.html

20 Ao todo 2.400 páginas.

21 Ver nota 19.

22 Considerada a peça mais importante da polêmica.

23 Op. Cit. Livro VIII p. 412.

24 Altíssimo, magro e reservado, passava por avarento. Para ele, só a música importava. Em toda a sua vida não pensou em outra coisa. Estudou e meditou sua música por 30 anos antes de começar a colocá-la na pauta; só começou a compor aos 50 anos.

25 Única grande e verdadeira música na época.

dição cartesiana e com pretensões a entrar para o mundo dos sábios da Academia, Rameau tornou-se figura emblemática do século das luzes. Abordava a música como ciência, sujeita a regras matemáticas. Afirmava que esta arte seria igual em todas as épocas, enquanto Rousseau a defendia como um fato histórico e cultural. O músico procurava os fundamentos eternos da arte dos sons nas leis da Harmonia²⁶, afirmando que esta expressava uma ordem universal, divina e portanto a própria natureza, enquanto o genebrino por sua vez não via relação entre a expressão dos sentimentos e as matemáticas de Rameau. Tentava demonstrar que a melodia não era serva do texto e que fala e canto tinham surgido ao mesmo tempo e num passado remoto tinham sido um único meio de expressão. Enfatizava positivamente a diversidade musical dos povos e seu passado mítico onde os homens expressavam seus sentimentos de maneira mais completa. Para ele, a base de uma boa composição musical não era nem o ritmo nem a tonalidade, mas sim o canto. A melodia deveria estar ligada à entonação da língua com sua riqueza expressiva. Ao imitar as inflexões da voz, exprimia os lamentos, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos, enfim, todos os sinais vocais das paixões. A melodia não se limitava a imitar, ela fala e a sua linguagem inarticulada, embora viva e ardente possui cem vezes mais energia do que a própria fala. Além disso, em sua obra filosófica pregava a superioridade do sentimento sobre a razão, apelando ao coração e à interioridade, ao voltar-se a si mesmo, o que mais tarde levou a Herder, Goethe e à teoria do drama em Wagner. Grande conhecedor do Tratado de Harmonia de Rameau, não tardou a encontrar “fissuras” no seu corpo teórico. Em resumo, o combate ideológico se fixa no que é precisamente fundamental dos séc. XVII e XVIII: a relação entre poesia e música, a arte como imitação da natureza. Rousseau condenava a ópera francesa por ser um gênero falso em que a natureza não se fazia lembrar. Ironizava a linguagem pomposa dos libretos e o abuso das mitologias nos enredos.²⁷ A ausência de ação dramática, o exagero das montagens cheias de aparatos. Os gorjeios vocais dos cantores e os inúmeros trinados sem relação com os afetos que o texto expressava.²⁸ A resposta às grosserias disparadas pelo músico encontraram expressão na sua verve filosófica, tornando-se seu tenaz opositor. A repercussão de seus escritos o obrigava a polemizar com os adversários de suas teses. As disputas incessantes, mantidas com os meios musicais, provocavam sentimentos negativos dos colegas²⁹ e compatriotas, trazendo à tona o questionamento de sua competência como músico³⁰ e mais ainda a validade de suas ideias estéticas; a defesa das melodias com acompanhamento que tentava impor como ideal e era rejeitado³¹.

Mas que ópera é esta que marcou sua época com mais de 600 apresentações só em Paris? Que inspirou tantas Paródias³², que mostrou caminhos para

26 Nem todas as suas teorias eram novas ou revolucionárias. O que ele fez foi organizar as diversas teorias herdadas de séculos anteriores e que circulavam na época. Segundo Massin, um homem do séc. XVIII precisava disso para se sentir à vontade no seu tempo. (p. 494)

27 As óperas de Rameau representam o apogeu do gênero na França, apelando para a ficção das mitologias. Alimentava seus contemporâneos imbuídos da cultura humanista. Foi exatamente aí que os “enciclopedistas” cerraram fileiras contra o músico.

28 Massin. p.496.

29 Diderot, seu amigo, já clamava contra os exageros das críticas, apelando para que se comparassem coisas iguais com coisas iguais e diferentes com diferentes, referindo-se à grande ópera francesa com a italiana, a ópera cômica italiana com a francesa etc.

30 Rousseau dedicou realmente mais tempo escrevendo sobre filosofia e literatura. No entanto escreveu muito sobre música e foi um bom crítico musical.

31 Tinha razão quando invocava a artificialidade da música, mas era injusto quando elegia Rameau como alvo.

32 As paródias de óperas eram muito difundidas na França da época.

novos gêneros dramáticos? Que ópera é esta que encantou um monarca, depois um continente a despeito de seu desaparecimento em programas de concertos? Uma das razões é sem dúvida sua frescura, sua simplicidade, sua sentimentalidade um tanto infantil, emolduradas por uma natureza longínqua e idealizada, habitada por camponeses ainda distantes da ameaçadora decadência da vida nas cidades. Relevante lembrar a sugestão do próprio autor para o cenário rural da ópera: de um lado a casa do adivinho, do outro as árvores e no fundo uma fonte³³.

Estas características foram realmente comentadas positivamente pela maioria dos críticos da época.³⁴ Trata-se da gentil Colette, camponesa sentimental e infantil onde a esperteza psicológica do Adivinho (Devin) e suas magias resolve seus males. Ela se julga abandonada por seu camponês Colin, que parece preferir no momento uma dama da cidade que a ela se prende por seus “avanços” e presentes. O Devin simula passes de mágica e lhe indica um meio forte e simples de reconquistá-lo: a coqueteria³⁵. Depois de uma abertura em estilo Italiano em três movimentos: alegre-devagar-alegre, a cortina é levantada e vê-se a cena campestre com uma fonte e a casa do Adivinho ao lado e onde tudo vai acontecer. Entra Colette e enxuga as lágrimas em seu avental. Está aflita e canta a ária (*J'ai perdu tout mon bonheur*). Conta seu dinheiro numa expressiva pantomima antes de apresentar-se ao Adivinho. Oferece-lhe algumas moedas para que fale do seu destino, pois nutre algumas esperanças em Colin, seu grande amor, e canta (*Si les galants de la ville*). O adivinho fala-lhe de seu amado e lhe dá alguns conselhos úteis (*l'amour croît, s'il s'inquiet*). Mas Colin está para aparecer e é tempo de mandar a camponesa ir embora. Sozinho no palco, o Adivinho revela então para a audiência os segredos de sua “ciência”. Colin aparece e fala sobre a inconstância de Colette (*Non, Colette n'est point trompeuse*). Para fazer a vontade da camponesa, o Adivinho tenta pregar-lhe uma peça para ganhar de volta seu amor por Colette. Deixado sozinho, Colin jura seu amor e fidelidade à camponesa (*Je vais revoir ma charmante maîtresse*). Neste momento ela aparece. Eles se veem um ao outro mas não ousam se aproximar (*Je l'aperçois*). Colin pede seu perdão, enquanto Colette simula indiferença (*Ta fois ne m'est point ravie*) e o recitativo (*Tant qu'a mon Colin*), mas pouco a pouco permite a aproximação e acontece a famosa exclamação (Ah Colette!). Reconciliados, os dois amantes prometem se casar (*Ah! Jamais Colin t'engage*). O Adivinho volta à cena para coletar da audiência os frutos de sua “ciência” (recitativo). Recolhendo o pagamento do seu trabalho, assegura-lhes que está suficientemente pago, pois está feliz. Entram em cena os jovens da vila para comemorar com danças e canções a alegria dos dois amantes. No curso do divertimento, um colega da vila oferece a Colette um bouquet, que o passa a Colin (Forlane

33 A descrição da cena está na partitura da Ópera, antes da primeira canção.

34 Christoph Willibald Gluck (1714-1787) escreveu no jornal *Mercure de France* que o acento da natureza seria uma das características mais marcantes do trabalho. Empregada por Rousseau, não tinha sido ainda usada por nenhum outro compositor de sua geração. Apesar de não haver nada além dos princípios básicos de composição, um estudante não o faria, principalmente em três meses. (Green p. 132)

35 Cena II (ária do Adivinho)

Para fazer-vos amar mais, fingi amar um pouco menos.

...

O amor crê quando se preocupa e adormece quando está satisfeito.

...

Não o imiteis a sério, mas de modo que ele não possa percebê-lo.

para orquestra). Este canta uma Balada (*Dans ma Cabane obscure*). Em seguida entram em cena três dançarinos e fazem uma pequena pantomima. Uma moça da Vila dança enquanto se aproxima um elegante cavalheiro. Ela se permite cortejar, e ele lhe oferece uma bolsa com dinheiro. Ao som de um minueto lento ela recusa veementemente a oferta, e este lhe presenteia então um colar e o coloca em seu pescoço. Mostrando-se feliz ela admira-se na água da fonte. Então aparece outro rapaz que se manifesta enciumado e discute com o cavalheiro. A moça tenta acalmá-lo e os dois se jogam aos pés do cavalheiro, que os perdona e se divertem juntos com os outros moradores do local (coral lento). Todos se divertem. É a vez do Adivinho cantar uma nova canção (*L'art à l'amour*) na qual todos tomam parte. A dança recomeça e só é interrompida por uma ária cantada por Colette (*Quand on sait bien aimer*). Em seguida, é cantada a última canção e todos tomam parte (*Allons danser sous les ormeaux*).

Em primeiro lugar é evidente que Rousseau conhecia e sabia como tirar vantagens das qualidades da língua francesa exatamente naquilo que proclamou que era inapta a ser cantada³⁶. Tanto que apesar dos personagens serem camponeses, a linguagem empregada é a linguagem da Corte. Curioso lembrar que na pequena ilustração para a apresentação da ópera, que se encontra em Paris (Biblioteca Nacional), Colette está nos trajes do modelo de Maria Antonieta e não como simples camponesa³⁷. As árias da ópera são simples e melódicas, frequentemente com o aspecto de canções populares, sem muita virtuosidade vocal ou grandes exageros vocais, portanto, como desejou o autor da peça, o reflexo do acento da natureza. Mas além do francês palaciano, ele empregou danças (minuetos, pastourelles, forlanes e alemandes) e ritmos ao gosto da nobreza, às vezes entrecortados de passagens instrumentais ou de recitativos. Aqui podemos afirmar que se o filósofo genebrino é visto como tendo trazido a vida rural para o mais alto ponto de combate através da disputa entre natureza e cultura, o enredo deste pequeno drama mostra exatamente esse combate. Ele consegue isso usando a linguagem da Corte para suas canções rústicas em ritmo de danças da nobreza, trazendo o gênero pastoral do seu distante e pitoresco ambiente social para o palco. A sugestão do cenário desta ópera (ver nota 33) é muito significativa. É sem dúvidas um retrato de suas vivências. Nos seus **Devaneios de um viajante solitário** e na sua autobiografia (**Confissões**) as alusões a cenários campestres são frequentes. Em muitos momentos ele descreve cenas festivas de camponeses, refeições simples do cotidiano das famílias rurais, uma bandeja velha com frutas da estação, uma jarro rústico. Por outro lado mostra uma aversão à hipocrisia reinante nos salões de Paris do sec. XVIII. O mascaramento do ser pelo parecer, lhe choca profundamente quando chegou a esta cidade em 1742.

36 Para ilustrar as incoerências dos ataques de Rousseau à língua francesa, são conhecidas as irritações de Rousseau com relação à pronúncia do francês, por ocasião da apresentação de sua composição **Narcisse**, executada por um grupo de atores italianos. In **Confissões**, Livro VIII, p. 415, 416.

37 Ilustração para **Le Devin du Village** de J. J. Rousseau, Gravura de P.A. Maritni. Après J.M. Moreau. 1779. In https://www.musicologie.org/publierem/guerre_des_bouffons.html

Para que sejam felizes é preciso que eu desmascare
Da senhora do lugar os modos e o desprezo

...

Não é um pastor que ela prefere a ti

É a um belo senhor da cidade³⁸

(Cena III – O Adivinho tentando trazer Colin de volta a Colette)

Embora um senhor jovem e amável me fale hoje de amor,

Colin ter-me-ia sido preferível a todo o brilho da corte.³⁹

(Cena III – Colette aqui assume sua preferência por Colin)

No vilarejo sabe-se amar melhor⁴⁰

(Cena VIII – o coro enfatiza a volta à vida simples do campo)

Rousseau admitiu, por ocasião de uma das performances de sua ópera, que recorria a Philidor⁴¹ para certos trabalhos de preenchimentos (no caso, harmonizações e orquestração) na partitura de suas composições.⁴² Representada pelas principais famílias de instrumentos da música para cena, seria exigir demais que no período das luzes abrissem espaço para instrumentos populares das áreas rurais. O que podemos dizer é que o papel da orquestra permanece do princípio ao fim dentro de um equilíbrio condizente com os princípios adotados para uma composição do gênero. Ela aparece na abertura, depois para acompanhar os dançarinos e as danças durante toda a pantomima. Também na introdução precedendo algumas árias e se intercalando em certos recitativos.⁴³ Comenta o jogo dos atores, como na cena muda da encantação do Adivinho, sublinhando as intenções dramáticas do enredo. A partitura porta as indicações precisas sobre o papel de cada instrumento: diálogos entre flautas ou oboés com as cordas, seguindo sempre por reprises do tutti ou dos solos. Indicações de nuances também estão na partitura⁴⁴.

Vimos, portanto, que os comentários sobre a simplicidade desta ópera não são suficientes para entendê-la e apreciá-la, pois desta simplicidade emerge uma riqueza ética e estética que merece ser mencionada. Uma delas são as implicações envolvendo a composição dramática do arrependimento comentada por Green (2007) em seu exemplar texto sobre esta ópera. Ele observa que, do começo ao fim, o tema que prevalece no texto é realmente o arrependimento de Colin por ter se afastado de Colette.

O amor e vossas lições têm enfim me tornado sábio.

Eu prefiro Colette aos bens supérfluos.

38 Cena III

En les rendant heureux, il faut que je confonde

de la dame du lieu les airs et les mépris.

...

Ce n'est point un Berger qu'elle préfère à toi,

C'est un beau monsieur de la ville.

39 Cena VI (Colette)

Quoiqu'un seigneur jeune, aimable,

me parle aujourd'hui d'amour,

Colin m'eût semblé préférable

à tout l'éclat de la cour.

40 Cena VII

Au village on sait mieux aimer.

41 F. Danican Philidor (1726-1795).

Músico Francês, também reconhecido como o melhor jogador de xadrez de sua época e considerado um dos criadores da ópera cômica francesa. Sua obra mais conhecida é a ópera *Le Jardinier et son Seigneur* (1761)

42 In Maillard (2014)

43 Como advogado da simplicidade, resta a observação de que Rousseau reconcilia nesta ópera, o sentimento individual e o coletivo, ao contrário das árias que sempre foram a oportunidade de defesa do sentimento individual.

44 Infelizmente não obtivemos contato com as partes da orquestra. O que esboçamos aqui foi a partir de gravações e da partitura da redução para piano e canto, que é primorosa!

Quis agradá-la em trajes de passeio.
Com uma veste dourada que não consegui.⁴⁵

Em outro momento Colin confirma ter-se afastado do mal:

Vou rever minha encantadora amante.
Adeus castelos, grandezas, riqueza.
Vosso brilho não me tentará jamais!⁴⁶

Green nos lembra que Rousseau é o filósofo do arrependimento. Que nenhum autor antes dele, com exceção de Santo Agostinho, escreveu tanto sobre o arrependimento. Suas **Confissões** foram escritas com este propósito, assim como seus últimos **Diálogos**, nos quais se coloca como seu próprio juiz.

eu sou um escravo dos meus vícios e livre através do meu remorso.

No **Emílio** ele também faz uma apaixonada afirmação sobre a manifestação da natureza do homem:

“Consciência, consciência! Divino instinto, Imortal e celestial voz. Infalível juiz do bem e do mal que faz o homem chegar perto de Deus.
Sem você eu sinto nada em mim que possa me elevar além dos animais.⁴⁷

Voltando às canções, vemos que surgem outras noções fundamentais como em *Dans ma cabane obscure*, quando ele emprega um elemento chave da alegria humana, causa de crescimento de si e do amor próprio: o apelo constante ao movimento de introspecção, bem vindo quando o arrependimento é verdadeiro e publicamente expresso.

Na minha choupana escura,
sempre novas inquietações
Vento, sol e frios penosos
Sempre esforços e trabalho

...

Colette, minha pastora, se vieres habitá-la
Nada terei o que lamentar.
Aliviarei meu sofrimento,
cantando o nosso amor! (Colin)⁴⁸

... o que dizer do personagem que mais se manifesta no enredo, quando fala a Colin sobre a honestidade?

45 Cena IV.

L'amour et vos leçons m'ont enfin rendu sage.

*Je préfère Colette à des biens superflus.
Je sus lui plaire en habit doré,
qu'obtiendrai-je de plus?*

46 Cena V.

*Je vais revoir ma charmante maîtresse.
Adieux, château, grandeurs, richesse.
Votre éclat ne me tente plus,*

47 Green pg. 132

48 Cena VII (Colin)

*Dans ma cabane obscure,
toujours souci nouveaux,
vent, soleil ou froids durs,
toujours peine et travaux
Colette, ma bergère, si tu viens l'habiter,
Colin dans sa chaumière n'a rien à regretter.*

Quem serve ao mesmo tempo à fortuna e ao amor, serve mal!
Às vezes custa caro ser um rapaz bonito.⁴⁹

... quando o tema da canção é a sinceridade, o dar-se a conhecer, o da autoexpressão, enfim, o voltar-se para si mesmo?

Com um coração fiel e sensível tem-se o direito a obter tudo.⁵⁰

E em outra cena:

Quando se sabe amar e agradecer, há necessidade de outro bem?

...

Dá-me teu coração, minha pastora. Colin te entregou o seu.⁵¹

(Colin na Cena V)

...

Particularmente importante é a cena final com a reconciliação, valorizando a amizade, olhar para o outro e a importância da simplicidade da vida. Um ato de associação, de pacto de convivência.

Coro

Vamos dançar debaixo dos Olmos,
Animai-vos jovens mocinhas,
Enamorados, tomai vossos pífaros.
Repitamos mil cançonetas e,
para termos um coração alegre,
dançaremos com nossos namorados
mas nunca fiquemos sozinhos.⁵²

Em todos os momentos aparecem traços característicos do seu pensamento, organizado em torno de fortes oposições. De um lado a natureza, do outro a sociedade, de um lado o homem e do outro a comunidade. A tentativa de reconciliar os opostos de simplicidade e complexidade. Uma música que proclama o valor da simplicidade, enquanto a letra celebra a vitória da vida rural sobre a urbana. O triunfo da rústica simplicidade e da virtude sobre a corrupção dos mais abastados. Muito da beleza de *Le Devin du Village* deve-se a todas estas tensões estéticas, filosóficas e sociais. A diversidade da produção de Rousseau justifica amplamente a multiplicidade de leituras e abordagens que podemos fazer do seu texto. Afinal, ali ele já começa construindo traços muito nítidos de seus personagens futuros: o tutor do Emílio, o legislador do Contrato Social, a Nova Heloísa que com suas cartas combina o discurso da paixão com o da moral. Que mostra o conflito entre o amor e o dever. Que re-

49 Cena IV

*On sert mal à la fortune et l'amour:
d'être beau garçon quelque fois em
coûte.*

50 Cena IV

*Avec un coeur fidèle et tendre on a le
droit de tout obtenir.*

*Sur ce qu'elle doit dire, allons la
prévenir.*

51 Cena V

*Quando ne sait aimer et plaire,
a-t-on besoin d'un autre bien?*

...

*Rends-moi ton coeur, ma bergère,
Colin t'a rendu le sien.*

52 Cena final

*Allons danser sous les ormeaux,
Aimez-vous, jeunes filetes,
Galants, prenez vos chalumeaux,
répetons mille chansonnettes
et pour avoir le coeur joyeux, dansons
avec nos amoureux, mais n'y restons
jamais seulettes.*

crimina as convenções sociais. Que propõe um homem novo que aspira a interioridade. Tudo isso só poderia ter sido criado por alguém que foi músico, filósofo, escritor de sucesso e que por fim lançou as bases para um gênero literário novo: a autobiografia. Entre o simples e o complexo, entre o erudito e o popular, a resposta a tão fortes inquietações pode estar no que ele mesmo escreveu no seu **Emílio**: “Eu prefiro ser um homem de paradoxos a um homem de preconceitos”⁵³.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABBIT, Irving. 1919. **Rousseau and the Romanticism**. Cambridge Press. New York.
- FUBINI, Enrico. *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid 2002
- GEEN, Eduard: **Reconsidering Rousseau’s “Le Devin du Village”. An Opera of Surprising and Valuable Paradox**. In *Ars Lyrica*, Vol 16 (2007).
- GROUT, Donald e PALISCA, Claude: **História da Música Ocidental**. Gradiva Editora. Lisboa. 1994.
- MAILLARD, Francine. **Jean Jacques Rousseau et la Musique du “Le Devin du Village”** 2014. /index.php/peroles-d-auteur.
- MASSIN, Jean e Brigitte. **História da Música Ocidental**. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1997.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. vol. II e XVI, Stanley Sadie. MacMillan-1980.
- ROUSSEAU, J. J. **Os Devaneios do Caminhante Solitário**. L&PM Pocket. 2017.
- ROUSSEAU, J. J. **Confissões. Edições de Ouro**. Rio de Janeiro. S/D
- ROUSSEAU, J. J. **Le Devin du Village**. Gérard Billaudot Editeurs. Paris. 1552.
- YASOSHIMA, Fabio. **O dicionário de Jean-Jacques Rousseau: Introdução, tradução parcial e notas** (tese de Mestrado/USP/Filosofia). 2012.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Formação das idéias musicais de Rousseau: in
<http://www.castle.net/~rfrone/sfo/libretti/devin-du.htm>

La modernité de la pensée musical de Rousseau: in
<http://www.osk.3web.ne.jp/~nityshr/index.htm>

Guerre des Bouffons: in
https://www.musicologie.org/publiem/guerre_des_bouffons.html

OBRAS MUSICAIS DE J. J. ROUSSEAU

- 1) **Symphonie** composta e executada em Lausanne em 1730
- 2) **Cantatas e canções compostas e executadas em Chambéry** de 1733 a 1737.
- 3) **Chanson mise en musique par M. Rousseau** executada em Chambéry em 1737.
- 4) **Iphis et Anaxaré.** Ópera composta em Lyon em 1741.
- 5) **La Découverte du Nouveau Monde.** Ópera composta em Lyon em 1741
- 6) **Les Muses Galantes.** Ópera/Ballet em 3 atos composta em 1743-45
- 7) **Les Fêtes de Ramire** composto em 1745. Princesa de Navarra, de Voltaire et Rameau representado em Versailles em 22/12/1745.
- 8) **Canzoni di Batello, Chanson Italiennes** compostas em 1743 ou 1744.
- 9) **Symphonie à cors de chasse** executada em Concerto Espiritual em 23 de maio de 1751
- 10) **Salve Regina.** Moteto para voz solo e orquestra executada em 17 de abril de 1752.
- 11) **Le Devin Du Village.** Intermezzo em um ato representado pela primeira vez em Fontainebleau em outubro de 1752 e em Paris em 1753.
- 12) **Ecce Sedes hic Tonantes.** Moteto para voz solo e orquestra dedicado à capela do Castelo de Chevrette e executado em 15/setembro /1757
- 13) **Quam dilecta Tabernacula.** Moteto para duas vozes e baixo contínuo composto em Trye-le Château em 1767/68
- 14) **Quomodo sedet sola civitas.** Com um responsório para canto e baixo contínuo. 1772.
- 15) **Principes persecuti sunt.** Moteto para voz solo em forma de rondó S/D
- 16) **Pygmalion.** Cena Lírica representada pela primeira vez em Lyon em 19/04/1770. Depois em Paris na Comédie Française em 30/10/1775 com abertura e música de cena de Horace Coignet e mais duas peças de composição de Rousseau.
- 17) **Seis novas árias de “Le Devin du Village!”** compostas em 1774 e cantadas na Ópera em 20/04/1779.
- 18) **Daphnis et Chloé.** Ópera Inacabada
- 19) **Les Consolations des Misères de ma Vie** (1781)
- 20) **Le Printemps de Vivaldi** (arr. para flauta solo)
- 21) **Air de Cloches.** Sonata para 2 violinos.

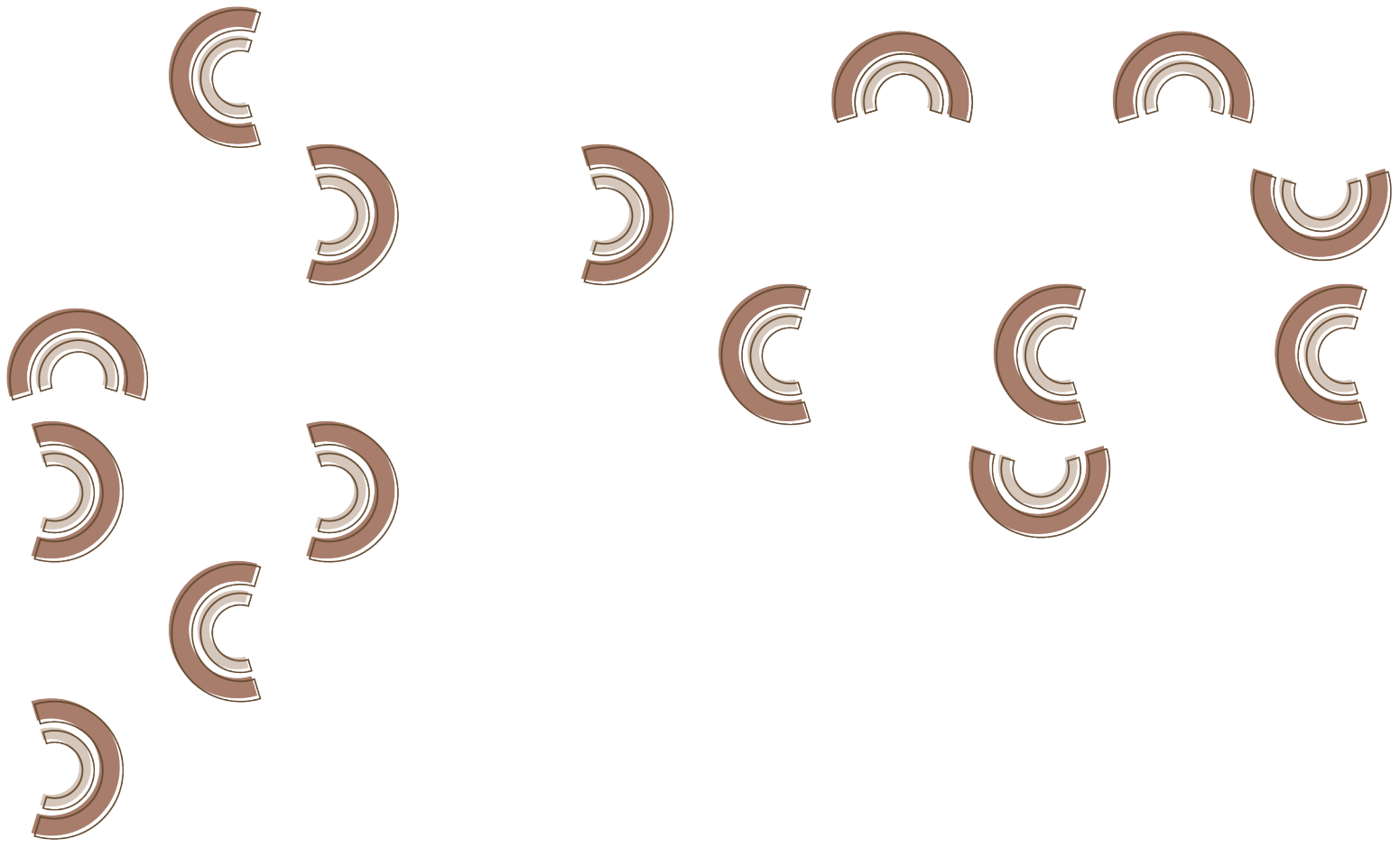
J. J. ROUSSEAU: TEXTOS SOBRE MÚSICA

- 1) *Dissertation sur la Musique moderne* (1743)
- 2) *Lettre à M. Grimm au Sujet des Remarques ajoutées à Lettre sur Omphale* (1752)
- 3) *Lettres d’un symphoniste de L’Académie Royale de Musique à ses camarades de l’orchestre* (1752)

- 4) Lettre sur la Musique Française (1753)
- 5) Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans la brochure intitulée (1755) "Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie" (1755)
- 6) Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la melodie et de l'imitation musicale (1760)
- 7) Lettre à M. Burney et Fragments d'observations sur l'Alceste de Gluck (1776 ou 1777)
- 8) Dictionnaire de Musique (1771)
- 9) Lettre à Monsier l'Abbé Raynal au sujet d'un nouveau mode de musique inventé par M. Blainville (1734)
- 10) J. J. Rousseau... à Mr. D'Alembert... sur son article "Genève dans l'Encyclopédie et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville (1758).
- 11) Lettre a M. Burney sur la musique, avec fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck (1777)
- 12) Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'Orphée de M. Le Chevalier Gluck (1774)
- 12) Lettres a Lesage Père (1734) Perdriau (1756), Ballière (1765) Lalande (1768).
- 11) Lettre a Monsier Le Nieps-Théâtre et poésies (1781).

ONDE CONHECER MELHOR A VIDA E A OBRA DE J. J. ROUSSEAU

- 1) **Rousseau Association.** (escutar as obras de Rousseau)
- 2) **Les Archives du Instituts J. J. Rousseau.**
- 3) **Les oeuvres de Rousseau.** Pode-se baixar as obras de Rousseau.
- 4) **Les Oeuvres du programme.** Site de Joseph-Henri dedicado às "Confissões" de Rousseau.
- 5) **L'argent, la Musique et l' Ambition chez Rousseau.** Site do Liceu Gradmont de Tour
- 6) **Jean Jacques: Voyage sur le web.** Guia sobre "As Confissões"
- 7) **Connaissez-vous Jean Jacques?** Este site é uma transposição da exposição de maio de 1998 no Liceu Louis Lachenal d'Argony et Berthollet d'Annecy.
- 8) **Jean-Jacques Rousseau à Montmorency.** Site da Villa de Montmorency (França) onde viveu J. J. Rousseau antes de seu exílio em Genebra. Apresenta também o Museu J. J. Rousseau.
- 9) **Le Musée Jacquemard-André à Chalis.** Página da Galeria de Rousseau e o site do museu Jacquemard-André à Chalis. Apresenta também a nova notação cifrada de Rousseau.



ORCHESIS





ORCHESIS

BALLETS INSPIRÉS PAR L'ANTIQUITÉ
GRÉCO-ROMAINE

Marie-Hélène Delavaud-Roux
Université de Bretagne Occidentale, Brest
E-mail: MarieHelene.DelavaudRoux@univ-brest.fr

Ballets inspirés par l'Antiquité gréco-romaine au sein des spectacles offerts par le 51^e congrès mondial sur la recherche en danse, Athènes, 4-8 juillet 2018 ou 51th World congress on Dance research, Athens, 4-8 July 2018¹
MH Delavaud-Roux, Université de Bretagne Occidentale – HCTI EA 4249

1 Toutes les photos ont été prises par moi-même, sauf la photo 8 qui m'a été offerte par le photographe Théo Lian avec l'autorisation de publication. Je lui adresse ici tous mes remerciements.

RÉSUMÉ

Le congrès mondial sur la recherche en danse (World Congress on Dance research) est organisé depuis 1987 par le Conseil international de la danse (International Dance Council) CID-UNESCO. Il a lieu une ou plusieurs fois par an dans divers pays du monde entier, notamment la Grèce, la Russie, l'Inde, la France, les USA, le Canada, l'Argentine, Le Brésil, le Japon, l'Italie, l'Espagne, Chypre, la Turquie, la Pologne. Ce congrès s'adresse à des professionnels de la danse (chorégraphes, danseurs, professeurs de danse, chercheurs et enseignants chercheurs en danse ...) et est ouvert à toutes les formes de danse. Le programme comporte des présentations de travaux de recherches inédits, des conférences démonstrations, des projections de vidéos, des expositions, des master-classes, des spectacles, des visites de musées et d'autres lieux (écoles de danse, compagnies...). Ce congrès offre aux chercheurs une occasion exceptionnelle de rencontre avec des danseurs et des chorégraphes venus du monde entier et vice-versa. L'article porte sur les ballets inspirés par l'Antiquité gréco-romaine qui ont été présentés durant les spectacles du congrès d'Athènes (4-8 juillet 2018) au théâtre Dora Stratou ainsi qu'une soirée de danse grecque antique offerte en ce même lieu quelques jours après ce congrès.

Mots-clés: Danse, Prométhée, Déméter, Perséphone, Hécate, Antigone, Hésiode, Sophocle, Eschyl.

INTRODUCTION

Le congrès mondial sur la recherche en danse (World Congress on Dance research) est organisé depuis 1987 par le Conseil international de la danse (International Dance Council) CID-UNESCO. Il a lieu une ou plusieurs fois par an dans divers pays du monde entier, notamment la Grèce, la Russie, l'Inde, la France, les USA, le Canada, l'Argentine, Le Brésil, le Japon, l'Italie, l'Espagne, Chypre, la Turquie, la Pologne. Ce congrès s'adresse à des professionnels de la danse (chorégraphes, danseurs, professeurs de danse, chercheurs et enseignants chercheurs en danse...) et est ouvert à toutes les formes de danse. Le programme comporte des présentations de travaux de recherches inédits, des conférences démonstrations, des projections de vidéos, des expositions, des master-classes, des spectacles, des visites de musées et d'autres lieux (écoles de danse, compagnies...). Ce congrès offre aux chercheurs une occasion exceptionnelle de rencontre avec des danseurs et des chorégraphes venus du monde entier et vice-versa. Cette année, du 4 au 8 juillet 2018, à Athènes, j'ai eu le plaisir d'assister à de nombreuses communications très intéressantes, des master-class passionnantes et des spectacles fabuleux. Ces derniers suffisent à faire l'objet d'un article car les chorégraphies inspirées de l'Antiquité y étaient très bien représentées avec quatre compagnies différentes, aux techniques diversifiées. J'y associerai également un cours public de danse grecque de antique offert par une cinquième compagnie quelques jours après ce congrès.

La danse classique avec tous les apports des techniques néoclassique et contemporaine était représentée par un ballet sur Prométhée, dansé par les

élèves du Conservatoire de Kansas City (UMKC Conservatory, USA) sur une musique composée pour l'occasion par Zhou Long (UMKC Professor). Cette production s'intègre dans un projet de recherche mené en collaboration avec l'Université du Missouri. Dans l'exploitation du mythe trois sources ont été privilégiées: **la Théogonie** et **Les Travaux et les jours** d'Hésiode, ainsi que le **Prométhée enchaîné** d'Eschyle. La première partie du ballet, néoclassique, chorégraphiée par Ronald Tice (UMKC Associate Professor), est centrée sur les relations tumultueuses de Zeus et de Prométhée (interprétés par deux superbes danseurs). Autour d'eux gravitent quatre magnifiques danseuses qui incarnent l'humanité dans ses aspects les plus attrayants:

Fig. 1 (gauche) et Fig. 2 (droite)



La seconde partie, de style plus moderne, chorégraphiée par DeeAnna Hiett (UMCK Professor), aborde l'histoire de Prométhée enchaîné mais dans une perspective différente d'Eschyle, puisque les chorégraphes ont préféré introduire le personnage hésiodique de Pandore plutôt que celui de Io. Pour des raisons pratiques, le chœur des cinquante Océanides a été réduit à quelques danseuses:

Fig. 3 (gauche) et Fig. 4 (droite)



Cela donne une très belle production, dont l'objectif n'est pas celui de la reconstitution littéraire ou archéologique, mais d'une création du XXI^e siècle, servie par l'excellente maîtrise des danseurs tant sur le plan de la technique de la danse que sur celui de l'expression dramatique. La mer, dessinée par quelques bandes de tissu bleu turquoise, y reste la pièce maîtresse de l'ensemble:

Fig. 5



La compagnie franco-grecque Pléiades dirigée par Fabienne Courmont fait appel à une forme de danse très différente, mise au point par la directrice de la troupe. Il s'agit de la danse de l'être, qui peut rappeler la figure d'Isadora Duncan par certains aspects mais qui en diffère sur d'autres car elle s'inspire aussi du Tai-Chi, du Théâtre No, le Butô, de la danse indienne, de la danse des derviches tourneurs et du Yoga de Sri Aurobindo². Cette méthode n'est pas connectée seulement avec l'Antiquité grecque mais plutôt avec la vision de l'Antiquité qu'avait Isadora ainsi qu'avec d'autres travaux. F. Courmont explique l'importance de la respiration et nous savons qu'Isadora travaillait beaucoup sur la respiration. Mais le No, le Butô, la danse indienne ont aussi exploré cette voie. F. Courmont a repris chez Isadora Duncan l'idée de trouver dans la nature les plus beaux mouvements ; elle souhaite recréer un lien entre l'homme, la terre et le ciel. Elle emprunte aussi à Isadora l'idée d'une danse sacrée mais elle l'intègre en la mélangeant avec d'autres aspects

2 F. Courmont, "From dance-therapy ... to the Dance of Being. Towards the sacred dance revival", Panorama of Dance Therapy, 33rd World Congress on dance research org. par le CID (International Dance Council), Athens, 21-25 november 2012. Publication en ligne: <https://docs.google.com/document/d/1R8k-IXaYA3vJuqYZD-feHxiXxvEp7MCYQ3795m4TdvEc/edit?pli=1>

sacrés de la danse indienne ou de la danse des derviches. Nous avons constaté qu'elle associe chaque chakra à une divinité grecque (par exemple à Gaïa pour le chakra le plus bas ou à Aphrodite pour le chakra lié au bassin). L'intérêt de la chorégraphe dépasse largement la Grèce ancienne et l'Antiquité. C'est au mythe de Déméter et de sa fille Korè / Perséphone ainsi qu'aux mystères de la vie associés aux cycles des saisons qu'elle s'attaque ici, en donnant une individualité à chaque membre de son chœur:

Fig. 6 (gauche) et Fig. 7 (droite)



Pour réaliser cette chorégraphie avec des danseuses françaises et grecques, Fabienne Courmont a travaillé en collaboration avec Anna Lazou, qui joue le rôle de narrateur et dit le texte sur lequel évoluent les danseuses (voir fig. 8)

Fabienne Courmont a surtout utilisé la version du mythe narrée dans l'hymne homérique de Déméter, qui met l'accent sur la quête de Déméter et sa douleur. Elle interprète aussi avec une très grande force, le rôle principal:



Fig. 8



Elle a aussi fait le choix de mettre en scène la transformation de Korè en Perséphone dans le royaume d'Hadès, présentée comme une forme d'initiation. Saluons au passage la belle performance de Pavlina Tsiatsou qui danse ce rôle de jeune fille devenant femme, durant un assez long temps avec les yeux bandés.

La déesse Hécate à la croisée des chemins a été mise en scène par la toute dernière née (depuis quelques mois seulement) compagnie des Caryatides sous la coordination d'Anahit Saribekyan, avec une chorégraphie de Nataliya Dovhopol. Ce ballet, réalisé sur musique contemporaine et inspiré par les représentations iconographiques de la déesse donne envie de relire quelques pages de l'excellent livre d'Athanassia Zografou. Cet auteur montre que la déesse réunit en elle les différents éléments cosmiques (ciel, terre, mer) et la fonction de protéger les routes et les carrefours³, tout comme dans les papyrus magiques, notamment le papyrus de Paris⁴. Hécate est en

3 A. Zografou, *Chemins d'Hécate. Portes, routes, carrefours et autres figures de l'entre-deux*, Kernos Supplément 24, 2010, p. 51-52 et p. 110.

4 PGM IV 2562-2563 (= IV 2853-2854) et IV, 2552-2553 (= 2836-2838) cités et traduits par A. Zografou, Op. cit., p. 52.

effet la fille de Persès (fils du Titan Crios avec Eurybié, elle-même fille de Gaia et de Pontos) et d'Astéria (fille du Titan Coios et de la Titanide Phoibé), ce qui explique l'association des éléments cosmiques⁵. Mais elle est aussi liée au franchissement des portes privées, publiques ou sacrées, à l'entre-deux, qu'il soit spatial ou autre⁶. Elle se situe "à l'intersection de deux (ou plusieurs) espaces, périodes ou niveaux cosmiques"⁷, et son attribut, le chien est la marque de son rapport à l'entre-deux⁸. La fonction d'Hécate est bien plus riche que celle d'une simple déesse de la sorcellerie et des fantômes.

Mention spéciale doit être faite pour Anna Cirigliano, formée à la fois aux danses traditionnelles italiennes et espagnoles, qui a créé un ballet romain, sur des musiques du groupe Ludi Scaenici, en s'inspirant de célèbres représentations iconographiques de danses antiques, notamment la fresque de la tombe des danseuses à Ruvo di Puglia (tombe n° 11, fresque datée de 410-350 av. J.-C.), les peintures (vers 70-60 av. J.-C.) de la célèbre villa des mystères à Pompéi, l'assiette du trésor de Midenhall (IVe s. ap. J.-C.) conservé au British Museum et divers vases et sarcophages du Musée du Vatican:



Fig. 11



Fig. 12

5 A. Zografou, *Op. cit.*, p. 25 ; P. Grimal, **Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine**, Paris, PUF, 1951, sv. Titans et sv. Titanides, p. 461 et tableau 5 p. 105.

6 A. Zografou, *Op. cit.*, p. 297 : "au contraire, l'association, d'Hécate avec les entre-deux, spatiaux et autres, s'effectue de toute évidence, dans un monde où le besoin de tracer des lignes de démarcation est particulièrement accru. En effet, comme le montre I. Morris en étudiant l'espace réservé aux morts à la fin du VIIIe s. av. J.-C., c'est à cette époque que les frontières, autant spatiales que conceptuelles, deviennent plus nettes. La séparation entre dieux et hommes, vivants et morts, devient plus radicale et le besoin d'un espace différencié se ressent de plus en plus."

7 A. Zografou, *Op. cit.*, p. 300.

8 *Ibid.*



Nous avons laissé les deux dernières compagnies pour la fin parce qu'elles ont en commun toutes deux de travailler sur la métrique des textes anciens, en faisant collaborer acteurs, danseurs et musiciens. Andriana Papanicolaou est spécialiste de la méthode de danse grecque classique qui fut inventée dans les années 1920 par l'anglaise Ruby Ginner et qui fit de nombreux adeptes. Elle enseigne cette méthode depuis presque 30 ans en Grèce. Avec une autre danseuse, elle a interprété une chorégraphie sur le discours prosodique et le mouvement du chœur dans la tragédie grecque, en faisant appel à divers textes grecs anciens (notamment des extraits d'*Antigone* de Sophocle et des *Bacchantes* d'Euripide), dits par l'actrice Evangéla Thalassini. On y retrouve des mouvements de danses armées dont certains rappellent la pyrrhique, mais pas seulement.



Fig. 15

Nous avons laissé les deux dernières compagnies pour la fin parce qu'elles ont en commun toutes deux de travailler sur la métrique des textes anciens, en faisant collaborer acteurs, danseurs et musiciens. Andriana Papanicolaou est spécialiste de la méthode de danse grecque classique qui fut inventée dans les années 1920 par l'anglaise Ruby Ginner et qui fit de nombreux adeptes. Elle enseigne cette méthode depuis presque 30 ans en Grèce. Avec une autre danseuse, elle a interprété une chorégraphie sur le discours prosodique et le mouvement du chœur dans la tragédie grecque, en faisant appel à divers textes grecs anciens (notamment des extraits d'*Antigone* de Sophocle et des *Bacchantes* d'Euripide), dits par l'actrice Evangéla Thalassini. On y retrouve des mouvements de danses armées dont certains rappellent la pyrrhique, mais pas seulement.



La compagnie Orchesis sous la direction d'Anna Lazou, professeur de philosophie à l'Université d'Athènes et metteur en scène, est spécialisée dans le travail sur la métrique des textes anciens. Elle a offert quelques jours après le congrès un cours public enseignant la méthode de danse antique mise au point par Anna Lazou, qui est le fruit de vingt-huit ans de travail au sein du théâtre Dora Stratou. cinq sur vingt-huit chorégraphies ont été ainsi enseignées. Elles ont été réalisées par Anna Lazou, assistée de Fifica Nicolopoulou (danse moderne) et de Kalliopi Vouroudaki (danse traditionnelle) et de Christina Armyra (improvisation libre). Il s'agit de *Terpsichore*, de *l'Hymne à la Muse*, de *Eros*, de *Pan* et de *Mythodia*. La première d'entre elles utilise un fragment de Corine (poétesse née au milieu du VI^e s. av. J.-C. ou plus tard, contemporaine de Pindare ou bien plus tardive). Elle se déroule sur une analyse métrique de S. Psaroudakis et une musique de G. Pavlakos, et se fonde sur les danses grecques traditionnelles *syrtos* et *ballos*. Ces pas sont naturellement adaptés pour suivre de très près la métrique du texte grec. La soirée s'est poursuivie avec *l'hymne à la Muse* de Mésomède de Crète (compositeur favori de l'empereur Hadrien) dont la musique conservée par divers manuscrits du XIII^e au XVI^e s. ap. J.-C., est jouée sur une lyre par D. Nossis, puis par le troisième *stasimon d'Antigone* (Sophocle) sur l'amour invincible Έρως Αvíκατε (v. 781-796), sur une analyse métrique de Thr. Georgiades et K. Gemenetzis, et sur un air de cithare composé par A. Lazou et interprété par D. Nossis.



Fig. 18

Fig. 19



Nous avons ensuite pu admirer une chorégraphie libre sur le thème de Pan, en utilisant l'*Ajax* de Sophocle, ainsi qu'une musique créée par P. Stefos. Ce ballet faisait appel aux formes de la danse dionysiaque antique ainsi qu'à la danse traditionnelle *kechagias* (Limnou). Enfin la soirée s'est achevée sur un solo improvisé par C. Armyra et inspiré par la musique de Vangelis (Papathanassiou) dans son *Mythodia*.

Le congrès mondial de la danse qui s'est déroulé à Athènes cette année a mis en évidence un intérêt très fort pour l'Antiquité, l'orchestrique grecque et la danse romaine antiques puisque cinq compagnies différentes étaient en mesure d'offrir des spectacles de très grande qualité, avec des techniques et des méthodes de travail très différentes puisque l'on allait du ballet classique à la reconstitution métrique et musicale, en passant par les chorégraphies inspirées par l'iconographie antique.

Le théâtre Dora Stratou dans lequel se sont déroulés tous ces spectacles est un lieu magnifique, en plein air, sur la colline Philoppapou ou ancienne colline des Muses, lieu qui dans l'Antiquité abritait un sanctuaire (en montant plus haut sur la colline) ainsi qu'un quartier d'habitations (visible quand on se rend au théâtre par l'entrée du haut située à flanc de colline). Il a été fondé par Dora



Fig. 20

Stratou en 1953 et abrite une troupe d'une cinquantaine d'artistes bénévoles spécialistes de danses grecques traditionnelles, plus les musiciens. Longtemps il a fonctionné avec des subventions nationales, mais depuis plus de 10 ans, il est obligé de survivre sans cette aide. Il subit de plein fouet la crise économique dont est victime la Grèce. Le nombre de danseurs diminue et les frais de représentation (régie lumières et entretien du théâtre) restent toujours les mêmes. L'existence même de ce théâtre est donc menacée et cela est très dommageable car les danses grecques, qu'elles soient antiques ou traditionnelles font partie de notre patrimoine culturel.

The page is decorated with various musical notes, including eighth and sixteenth notes, scattered across the white background. The notes are rendered in a dark brown color with a lighter brown outline and a small shadow effect. The word "MUSICOGRAFIAS" is centered in a black, serif font.

MUSICOGRAFIAS



MUSICOGRAFIAS

SAUL. DRAMA MUSICAL EM TRÊS ATOS
(2006)

Marcus Mota
Universidade de Brasília
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Guilherme Giroto

RESUMO

As partituras completas do drama musical **Saul** são disponibilizados.

Palavras-chave: Dramaturgia Musical, Partitura, Orquestração.

ABSTRACT

*The complete scores of the **Saul** musical drama are available.*

Keywords: Musical Dramaturgy, Scores, Orchestration.

Seguem-se em ordem as grades ou partituras completas com toda distribuição instrumental que foi utilizada no drama musical **Saul** (2006). As letras e as melodias foram criadas por Marcus Mota. O arranjo e orquestração desse material foi desenvolvido por Guilherme Giroto.

Tanto as canções quanto os arranjos foram realizados durante o processo criativo de **Saul**, que se estendeu entre março e julho de 2006. Primeiro foi elaborado um roteiro inicial, com as indicações de onde entravam as canções. Depois, deram-se diálogos sobre esse material entre o dramaturgo-compositor e o arranjador-orquestrador. Quando os ensaios começaram, estabeleceu-se a seguinte dinâmica: as canções eram compostas a partir dos ensaios; esse material melódico era passado para o arranjador-orquestrador, que providencia uma organização musical da cena; além disso, o arranjador-orquestrador produzia um *playback* a partir de seu material musical; esse *playback* era utilizado nos ensaios, e, a partir das movimentações em cena, ajustes na duração, tempo e caráter no material eram solicitadas.

Enfim, a composição, arranjo e orquestração das partes musicais se deu simultaneamente à inserção dos intérpretes nas ações de canto, fala, e espacialização efetivadas durante o processo criativo. Lembrar que tínhamos personagens que não cantavam, personagens atores-cantores, e um coro.

Saul é dividido em três atos:

Abertura, item 01;

Ato I possui 09 (nove) intervenções musicais, incluindo canções de cena e seções instrumentais de variadas dimensões, itens de 2 a 11;

Ato 2, 04 (quatro) intervenções musicais, itens de 12 a 15;

Ato 3, 06 (seis) intervenções musicais, itens de 16-21.

Epílogo, 02 (duas) intervenções musicais, itens de 22 -25.

SAUL

1) ABERTURA

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1.2:** Flute parts, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- Ob.:** Oboe part, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- B. Cl. 1.2:** Bass Clarinet parts, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- Bsn.:** Bassoon part, starting with a *fp* dynamic and moving to *f*.
- Hn. 1.2:** Horn parts, starting with a *fp* dynamic and moving to *f*.
- B. Tpt. 1.2:** Baritone Trumpet parts, starting with a *fp* dynamic and moving to *f*.
- Tbn. 1.2:** Tenor Trumpet parts, starting with a *fp* dynamic and moving to *f*.
- Tbn. 3:** Trombone part, starting with a *fp* dynamic and moving to *f*.
- Timp.:** Timpani part, starting with a *f* dynamic and moving to *mf*.
- S. Cymb.:** Snare Cymbal part, starting with a *f* dynamic.
- S. Dr.:** Snare Drum part, playing a rhythmic pattern.
- Hp.:** Harp part, playing a rhythmic pattern.
- S. A.:** Soprano voice part, with a *mp* dynamic.
- T. B.:** Tenor/Bass voice part, with a *mp* dynamic.
- Vln. I:** Violin I part, starting with a *mp* dynamic.
- Vln. II:** Violin II part, starting with a *mp* dynamic.
- Vla.:** Viola part, starting with a *mf* dynamic and moving to *f* and *mp*.
- Vc.:** Violoncello part, starting with a *mf* dynamic and moving to *f* and *mp*.
- Db.:** Double Bass part, starting with a *mf* dynamic and moving to *f* and *mp*.

SAUL

1) ABERTURA

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute 1 & 2, Oboe, Bass Clarinet 1 & 2, Bassoon) and brass (Horn 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Trombone 3). The middle section includes percussion (Tympani, Snare Drum, Cymbal) and strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Double Bass). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are present but have no notation on this page. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a forte dynamic (*f*). The second measure features a mezzo-forte dynamic (*mf*) for the brass and woodwinds. The third measure returns to a forte dynamic (*f*). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass plays a sustained note. The percussion includes a snare drum and cymbal pattern. The dynamic markings are: *f* (Flute 1 & 2, Bass Clarinet 1 & 2, Horn 1 & 2, Trombone 1 & 2, Trombone 3, Snare Drum, Cymbal, Violin I & II, Viola, Violoncello, Double Bass), *mp* (Bassoon, Horn 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Trombone 3), and *mf* (Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Trombone 3).

SAUL

1) ABERTURA

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute 1 & 2, Oboe, Bass Clarinet 1 & 2, Bassoon) and brass (Horn 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Trombone 3). The middle section features percussion (Timpani, Snare Cymbal, Snare Drum) and Harp. The bottom section includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Double Bass). The score begins at measure 13, marked with a first ending bracket. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a more melodic line. The percussion provides a steady accompaniment. The vocal parts are currently silent.

SAUL

1) ABERTURA

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1.2 (Flute 1 and 2)
- Ob. (Oboe)
- B. Cl. 1.2 (Bass Clarinet 1 and 2)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. 1.2 (Horn 1 and 2)
- B. Tpt. 1.2 (Baritone Trumpet 1 and 2)
- Tbn. 1.2 (Tenor Trombone 1 and 2)
- Tbn. 3 (Trombone 3)
- Timp. (Timpani)
- S. Cymb. (Snare Cymbal)
- S. Dr. (Snare Drum)
- Hp. (Harp)
- S. A. (Soprano Alto)
- T. B. (Tenor Bass)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Db. (Double Bass)

Key musical details include:

- Dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) for the bassoon and harp, and *mf* (mezzo-forte) for the violas, cellos, and double basses.
- Performance instructions: *simile* (similar) for the viola and cello parts.
- Articulation: Accents (>) are used on notes in the viola, cello, and double bass parts.
- Phrasing: Slurs are used to indicate phrasing in the bassoon and trombone parts.

SAUL

1) ABERTURA

This musical score is for the opening of 'SAUL'. It features a full orchestral ensemble with woodwinds, brass, percussion, strings, and vocal parts. The score is divided into three measures. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone) and brass (Trombone, Tuba) parts begin with a melodic line marked *mf* in the first measure, which then crescendos to *f* in the third measure. The percussion section, including Timpani, Snare Drum, and Cymbals, provides a rhythmic accompaniment. The strings play a steady eighth-note pattern, with the Violins and Violas marked *simile* and *V V*. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are silent throughout this section.

ATO I

2) A ENTRADA DE SAUL

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and vocalists are listed on the left side of the page:

- Flute I e 2
- Oboe
- Clarinet in B \flat I e 2
- Bassoon
- Horn in F I e 2
- Trumpet in B \flat I e 2
- Trombone I e 2
- Trombone 3
- Timpani
- Susp. cymb.
- Snare Drum
- Harp
- Soprano
- Alto
- Tenor
- Bass
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Doublebass

The score is in 12/8 time and B \flat major. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Portuguese. The tempo is marked as $\text{♩} = 68$. The dynamic marking *f* (forte) is used throughout the score.

Lyrics:

Sa - ul ma - tou mi - nha - res. ca - be - cas vão - ro - lar. Sa - ul ma - tou mi - nha - res. ca -
 Sa - ul ma - tou mi - nha - res. ca - be - cas vão - ro - lar. Sa - ul ma - tou mi - nha - res. ca -

ATO I

2) A ENTRADA DE SAUL

The musical score is arranged for the following instruments and voices:

- Fl. 1.2
- Ob.
- B. Cl. 1.2
- Bsn.
- Hn. 1.2
- B. Tpt. 1.2
- Tbn. 1.2
- Tbn. 3
- Timp.
- S. Cymb.
- S. Dr.
- Hp.
- S. A.
- T. B.
- Vin. I
- Vin. II
- Vla.
- Vc.
- Db.

Lyrics:

be - cas vão - ro - lar. vão ro - lar. vão ro - lar vão ro - lar. Sa - ul ma - tou mi - tha - res. ca -
 be - cas vão - ro - lar. vão ro - lar. vão ro - lar vão ro - lar. Sa - ul ma - tou mi - tha - res. ca -

ATO I

2) A ENTRADA DE SAUL

The musical score is arranged for a full orchestra and vocal soloists. The instruments include Flutes (Fl. 1, 2), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl. 1, 2), Bassoon (Bsn.), Horns (Hrn. 1, 2), Trumpets (B. Tpt. 1, 2), Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Timpani (Timp.), Snare Cymbal (S. Cymb.), Snare Drum (S. Dr.), Harp (Hp.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The vocal parts include lyrics in Portuguese.

Lyrics:
 S. A
 be - cas vão - ro - lar. Sa - ul ma - tou mi - tha - res, ca - be - ças vão ro - lar.
 T B
 be - ças vão - ro - lar. Sa - ul ma - tou mi - tha - res, ca - be - ças vão ro - lar.

ATO I
3) RITUAL PROFANO

♩ = 72

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flute I e 2, Oboe, Clarinet in B♭ I e 2, Bassoon, Horn in F I e 2, Trumpet in B♭ I e 2, Trombone 1 e 2, Trombone 3, Timpani, Tambourine, Harp, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Doublebass. The score is written in 12/8 time with a key signature of one flat (B♭). The tempo is marked as ♩ = 72. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pizz.* (pizzicato). The score spans four measures, with various articulations and phrasing marks throughout.

ATO I
3) RITUAL PROFANO

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins at measure 12. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone) enters with a strong *f* dynamic. The percussion section (Timpani, Tambourine) provides a rhythmic accompaniment. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass) play a sustained accompaniment with a *mf* dynamic. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are currently silent. The score is written in 12/8 time and features various dynamic markings including *f*, *mf*, and *p*.

ATO I

3) RITUAL PROFANO

Interrupção súbita com a entrada do ator

Fl. 1. 2
Ob.
B. Cl. 1. 2
Bsn.
Hn. 1. 2
B. Tpt. 1. 2
Tbn. 1. 2
Tbn. 3
Timp.
Tamb.
Hp.
S
A
T
B

Interrupção súbita com a entrada do ator

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

f
f
f
f
pizz.

Só na 1ª vez
Só na 1ª vez

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Ritual Profano' from Act I. The score is arranged in two systems. The first system includes woodwinds (Flute 1 & 2, Oboe, Clarinet in B-flat 1 & 2, Bassoon), brass (Horn 1 & 2, Trumpet in B-flat 1 & 2, Trombone 1 & 2, Trombone 3), percussion (Timpani, Tambourine), and strings (Violin 1 & 2, Viola, Violoncello, Double Bass). There are also vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *tr.* (tristesse). The second system begins with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *v.* (vivace). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The text 'Interrupção súbita com a entrada do ator' (Sudden interruption with the actor's entrance) is written above the first system and below the second system.

Ato I

4) DISTORÇÃO DE SAUL (I)

♩ = 48

Flute 1 e 2

Oboe

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon

Horn in F 1 e 2

Trumpet in B \flat 1 e 2

Trombone 1 e 2

Trombone 3

Timpani

Percussion 1

Percussion 2

Harp

Soloist

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Doublebass

pp

mf

pp

mf

pp

mf

pp

mf

pp

mf

ATO I

5) CANÇÃO DE ANA

♩ = 112

Flute 1 e 2

Oboe

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon

Horn in F 1 e 2

Trumpet in B \flat 1 e 2

Trombone 1 e 2

Trombone 3

Timpani in F, C, E

Susp. Cymb.

Tambourine

Harp

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Doublebass

Rei-nos vêm e vão tro-nos e na - ções tu - do num ins - tan - te ga - nha

Rei-nos vêm e vão tro-nos e na - ções tu - do num ins - tan - te ga - nha

Rei - nos vêm e vão tro - nos e na - ções tu - do num ins - tan - te ga - nha

Rei - nos vêm e vão tro - nos e na - ções tu - do ga - nha -

ATO I
5) CANÇÃO DE ANA

Fl. 1. 2
Ob.
B. Cl. 1. 2
Bsn.
Hn. 1. 2
B. Tpt. 1. 2
Tbn. 1. 2
Tbn. 3
Timp.
S. Cymb.
Tamb.
Hp.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

no - va di - re - ção For - tes vão ca - ir ou - tros sur - gi - rão não - há ex - ce - ção.
no - va di - re - ção For - tes vão ca - ir ou - tros sur - gi - rão não - há ex - ce - ção.
no - va di - re - ção For - tes vão ca - ir ou - tros sur - gi - rão não - há ex - ce - ção.
no - va di - re - ção For - tes vão ca - ir ou - tros sur - gi - rão não - há ex - ce - ção.

ATO I
5) CANÇÃO DE ANA

31

Fl. 1.2 *mf*

Ob. *f*

B. Cl. 1.2 *mf*

Bsn. *mf* *f*

Hn. 1.2 *mp* *f*

B. Tpt. 1.2 *f*

Tbn. 1.2 *mp* *f*

Tbn. 3 *mf* *f*

Timp. *f*

S. Cymb.

Tamb. *f*

Hp.

S. *mf* *f* *mf*

A. *p* *f* *mf*

T. *p* *f* *p*

B. *mf* *f* *p*

Vln. I *mf* *f* *mf*

Vln. II *mf* *f* *mf*

Vla. *mf* *f* *mf*

Vc. *mf* *f* *mf*

Db. *f* *mf*

E - le res - ga - ta e re - bai - xa quem qui ser Deus traz a mor - te e po - de dar fo - go e luz. Quan - ta a - le - gri - a.

Quan - ta a - le - gri - a Deus traz a mor - te e po - de dar fo - go e luz. Quan - ta a - le - gri - a.

Quan - ta a - le - gri - a Deus po - de dar fo - go e luz. Quan - ta a - le -

E - le res - ga - ta e re - bai - xa quem qui - ser Deus po - de dar fo - go e luz. Quan - ta a - le -

ATO I

5) CANÇÃO DE ANA

Fl. 1.2 *f* *mf* *ff* ^{a2}

Ob. *f* *ff* ^{a2}

B. Cl. 1.2 *f* *mf* *ff*

Bsn. *f* *mf* *ff*

Hn. 1.2 *f* *mp* *f*

B. Tpt. 1.2 *f* *mp*

Tbn. 1.2 *f* *mp*

Tbn. 3 *f* *mf* *ff*

Timp. *f* *tr* *mf* *ff*

S. Cymb. *tr* *ff*

Tamb. *ff*

Hp.

S. *f* *mf* *ff*
 quan - ta'a - le gri - a. Pois nos - so Deus dos al - tos céus é'o Se - nhor. E - le dá for-ças pa - ra quem E - les - co - lheu Pois nos - so

A. *f* *p* *ff*
 quan - ta'a - le gri - a. Pois nos - so Deus dos al - tos céus é'o Se - nhor. Quan - ta'a - le - gri - - - a Pois nos - so

T. *f* *p* *ff*
 gri - - - a. Pois nos - so Deus dos al - tos céus é'o Se - nhor. Quan - ta'a - le - gri - - - a Pois

B. *f* *mf* *ff*
 gri - - - a. Pois nos - so Deus dos al - tos céus é'o Se - nhor. E - le dá for-ças a quem E - les - co - lheu Pois

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vla. *f* *mf* *ff*

Vc. *f* *mf* *ff*

Db. *f* *mf* *ff*

ATO I
5) CANÇÃO DE ANA

Fl. 1, 2
Ob.
B. Cl. 1, 2
Bsn.
Hn. 1, 2
B. Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Timp.
S. Cymb.
Tamb.
Hp.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

32

Fala de ator

f *mf* *ff*

1 2

Deus tem o po - der. Quão gran - de é o Se - nhor. nhor.

Deus tem o po - der. Quão gran - de é o Se - nhor. nhor.

Deus. nos - so Deus tem o po - der. Quão gran - de é o Se - nhor. nhor.

Deus. nos - so Deus tem o po - der. Quão gran - de é o Se - nhor. nhor.

mf

ATO I

6) CONCLAMAÇÃO DO REINO DE SAUL

♩ = 68

Interrupção súbita com a entrada do ator

Flute 1 e 2

Oboe

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon

Horn in F 1 e 2

Trumpet in B \flat 1 e 2

Trombone 1 e 2

Trombone 3

Timpani

Susp. Cymb.

Tambourine

Harp

Soprano
Alto

Tenor
Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Doublebass

ATO I
6) CONCLAMAÇÃO DO REINO DE SAUL

This musical score is for the piece '6) CONCLAMAÇÃO DO REINO DE SAUL' from Act I. It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Fl. 1. 2 (Flute 1 and 2)
- Ob. (Oboe)
- B. Cl. 1. 2 (Bass Clarinet 1 and 2)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. 1. 2 (Horn 1 and 2)
- B. Tpt. 1. 2 (Bass Trumpet 1 and 2)
- Tbn. 1. 2 (Tenor Trombone 1 and 2)
- Tbn. 3 (Trombone 3)
- Timp. (Timpani)
- S. Cymb. (Snare Cymbal)
- Tamb. (Tambourine)
- Hp. (Harp)
- S. A. (Soprano)
- T. B. (Tenor/Bass)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Db. (Double Bass)

The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics such as *f* (forte) and *v* (vibrato), and articulation marks like accents and slurs. The piece is divided into three measures, each ending with a double bar line and repeat dots.

ATO I

7) DISTORÇÃO DE SAUL (2)

$\text{♩} = 48$

Flute 1 e 2

Oboe

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon

Horn in F 1 e 2

Trumpet in B \flat 1 e 2

Trombone 1 e 2

Trombone 3

Timpani

Percussion 1

Percussion 2

Harp

Soloist

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Doublebass

pp

pp

pp

pp pizz.

pp pizz.

pp

ATO I
8) CANTO DE GUERRA (I)

This musical score is for the first act of a play, specifically the scene '8) CANTO DE GUERRA (I)'. It is a full orchestral score with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. 1.2, Ob., B. Cl. 1.2, Bsn., Hn. 1.2, B. Tpt. 1.2, Tbn. 1.2, Tbn. 3, Timp., S. Cymb., S. Dr., Hp., S. A., T. B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The score is divided into three measures. The first measure is mostly silent for most instruments. The second measure features a dynamic of *mf* (mezzo-forte) for the woodwinds and *fp* (fortissimo) for the brass. The third measure features a dynamic of *f* (forte) for the woodwinds and *mp* (mezzo-piano) for the brass. The percussion section includes a snare drum (S. Dr.) with a *mf* dynamic and a cymbal (S. Cymb.) with a *f* dynamic. The strings play a rhythmic pattern, with the violins and violas marked *simile* and *f*, and the cellos and double basses marked *simile* and *f*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

ATO I

9) SALMO DO PASTOR

$\text{♩} = 96$

Flute 1 e 2

Oboe

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon

Horn in F 1 e 2

Trumpet in B \flat 1 e 2

Trombone 1 e 2

Trombone 3

Timpani

Percussion 1

Percussion 2

Harp

Tenor Solo

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

mf

Ver - des pas - tu - gens á - guas se - gu - ras e cla - ras

mp *mf* *p* *simile*

mp *mf* *p* *simile*

mp *mf* *p* *simile*

mp *mf* *p* *simile*

pizz. *mp* *mf* *p*

ATO I

9) SALMO DO PASTOR

13

Fl. 1. 2

Ob.

B. Cl. 1. 2

Bsn.

Hn. 1. 2

B. Tpt. 1. 2

Tbn. 1. 2

Tbn. 3

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

T. S.

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

f são o que meu bom pas - tor tem da - do a mim com a - mor. *mp* *mf* Gui - - - a meus pas - - sos quer mi - nha

mf *pp* *mp* *cresc.*

ATO I
9) SALMO DO PASTOR

26

Fl. 1.2

Ob.

B. Cl. 1.2

Bsn.

Hn. 1.2

B. Tpt. 1.2

Tbn. 1.2

Tbn. 3

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

T. S.

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

f

mf

f

mp

mf

f

mp

mf

f

mp

mf

vi - da sal - var. Não te-me - rei não vou fu - gir pois meu pas - tor me cui - - da.

ATO I
9) SALMO DO PASTOR

Fl. 1.2
Ob.
B. Cl. 1.2
Bsn.
Hn. 1.2
B. Tpt. 1.2
Tbn. 1.2
Tbn. 3
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Hp.
T. S.
S
A
T
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

3^a

f *mf* *poco rit.*

Pois meu pas - tor me cui - da.

f *mf* *poco rit.*

f *mf* *poco rit.*

f *mf* *poco rit.*

f *mf* *poco rit.*

ATO I

10) DISTORÇÃO DE SAUL (3)

$\text{♩} = 48$

Flute 1 e 2

Oboe

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon

Horn in F 1 e 2

Trumpet in B \flat 1 e 2

Trombone 1 e 2

Trombone 3

Timpani

Percussion 1

Percussion 2

Harp

Soloist

Soprano
Alto

Tenor
Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Doublebass

ATO II

12) EXALTAÇÃO DAS VITÓRIAS DE DAVID

$\text{♩} = 68$

Flute 1 e 2

Oboe

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon

Horn in F 1 e 2

Trumpet in B \flat 1 e 2

Trombone 1 e 2

Trombone 3

Timpani

Susp. Cymb.

Harp

Soprano
Alto

Tenor
Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Doublebass

Sa - ul ma - tou mi - lha - res, mas Da - vid fez mui - to mais, Sa -
Sa - ul ma - tou mi - lha - res, mas Da - vid fez mui - to mais, Sa -

ATO II

12) EXALTAÇÃO DAS VITÓRIAS DE DAVID

The musical score is arranged for a full orchestra and vocal soloists. The instruments include Flute I & II, Oboe, Clarinet I & II, Bassoon, Horn I & II, Trumpet I & II, Trombone I & II, Trombone 3, Timpani, Snare Drum, Cymbal, Harp, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The vocal parts are for Soprano (S) and Tenor (T).

Lyrics:
 ul ma - tou tri - lha - - - res, mas Da - vid fez mui - to mais, mui - to mais, mui - to mais, mui - to mais, mui - to mais.
 ul ma - tou tri - lha - - - res, mas Da - vid fez mui - to mais, mui - to mais, mui - to mais, mui - to mais, mui - to mais.

Performance Instructions:
 The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). Crescendo markings (*cresc.*) are used to indicate increasing volume. The vocal parts also feature dynamic markings and crescendo instructions.

ATO II
12) EXALTAÇÃO DAS VITÓRIAS DE DAVID

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Fl. I, 2:** Flute I and II, dynamics *mf* and *f*.
- Ob.:** Oboe, dynamics *mf* and *f*.
- B. Cl. 1, 2:** Bass Clarinet I and II, dynamics *mf* and *f*.
- Bsn.:** Bassoon, dynamics *mf* and *f*.
- Fin. 1, 2:** Fagot I and II, dynamics *mf* and *f*.
- B. Tpt. 1, 2:** Baritone Trumpet I and II, dynamics *mf* and *f*.
- Tbn. 1, 2:** Tenor Trumpet I and II, dynamics *mf* and *f*.
- Tbn. 3:** Tenor Trumpet 3, dynamics *mf* and *f*.
- Timp.:** Timpani, dynamics *f*, *mf*, *mp*, *mf*, and *mp*.
- S. Cymb.:** Snare Cymbal, dynamics *f*.
- Hp.:** Harp.
- S. A.:** Soprano A, lyrics: Sa - ul ma - tou mi - lha - res, mas Da - vid fez mui - to mais, Sa - ul ma - tou mi - lha - res, mas Da -
- T. B.:** Tenor B, lyrics: Sa - ul ma - tou mi - lha - res, mas Da - vid fez mui - to mais, Sa - ul ma - tou mi - lha - res, mas Da -
- Vln. I, II:** Violins I and II.
- Vla.:** Viola.
- Vc.:** Violoncello.
- Db.:** Contrabaixo.

ATO II

12) EXALTAÇÃO DAS VITÓRIAS DE DAVID

Musical score for 'ATO II 12) EXALTAÇÃO DAS VITÓRIAS DE DAVID'. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. It begins at measure 13 and is divided into two systems. The first system includes Flute 1 & 2, Oboe, Bass Clarinet 1 & 2, Bassoon, Horn 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Trombone 3, Timpani, and Snare Drum. The second system includes Soprano and Tenor vocal soloists, and the string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass). The vocal soloists enter at measure 13 with the lyrics: 'vid fez muito mais.' The score features various dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, *p*, *decresc.*, and *ff*. The tempo is marked with a common time signature (C) and a half note equal to a quarter note (♩ = ½).

ATO II

13) SALMO DE DAVID

♩ = 45

Flute 1 e 2

Oboe

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon

Horn in F 1 e 2

Trumpet in B \flat 1 e 2

Trombone 1 e 2

Trombone 3

Timpani in E, A

Susp. Cymb.

Harp

Tenor Solo

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Doublebass

mf

Quan - do me - cer - ca - ram - e - ra noi - te'em meu re - dor. Quo - tas ar - ma - di - lhas - pro - cu - ra - vam me - ma -

ATO II

13) SALMO DE DAVID

Fl. 1.2
Ob.
B. Cl. 1.2
Bsn.
Hn. 1.2
B. Tpt. 1.2
Tbn. 1.2
Tbn. 3
Timp.
S. Cymb.
Hp.
T. S.
S.
A.
T.
B.
Vin. I
Vin. II
Vla.
Vc.
Db.

vê o mal ron - dar. Eu cla - mei, fe - ri - de'a - bun - do - na - do mes - mo'as - sim eu su - pli - quei Pai, o - lha Teu

ATO II

13) SALMO DE DAVID

Fl. 1.2 *mf*

Ob. *mf*

B> Cl. 1.2 *mf*

Bsn. *mf*

Hn. 1.2

B> Tpt. 1.2

Tbn. 1.2

Tbn. 3

Timp. *p* *f*

S. Cymb. *p* *f*

Hp. *f* *mf*

T. S. *f* *ff* *f*

S. *mp* *mf* *f* *ff* *p*

A. *mp* *mf* *f* *ff* *p*

T. *mp* *mf* *f* *ff* *p*

B. *mp* *mf* *f* *ff* *p*

Vin. I *mf*

Vin. II *mf*

Vla.

Vc. *cresc.* *f* *ff* *mf*

Db. *mf* *f* *ff* *mf*

fi - lho. — vé meus pe - ri - gos. — ve - nha me sal - var! Eu cla - mei. — te - ri - do'a - ban - do -

Sím. Teu fi - lho. meus pe - ri - gos. ve - nha me sal - var! Eu cla - mei! — Uh - - - -

Sím. Teu fi - lho. meus pe - ri - gos. ve - nha me sal - var! Eu cla - mei! — Uh - - - -

Sím. Teu fi - lho. meus pe - ri - gos. ve - nha me sal - var! Eu cla - mei! — Uh - - - -

Sím. Teu fi - lho. meus pe - ri - gos. ve - nha me sal - var! Eu cla - mei! — Uh - - - -

ATO II
13) SALMO DE DAVID

Fl. 1. 2
Ob.
B> Cl. 1. 2
Bsn.
Hn. 1. 2
B> Tpt. 1. 2
Tbn. 1. 2
Tbn. 3
Timp.
S. Cymb.
Hp.
T. S.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

na - do mes - mo'as - sim eu su - pli - quei Pai. o - lha Teu fi - lho. —
Ah - - - - - Uh Sim. Teu fi - lho.
Ah - - - - - Uh Sim. Teu fi - lho.
Ah - - - - - Uh Sim. Teu fi - lho.
Ah - - - - - Uh Sim. Teu fi - lho.

ATO II
13) SALMO DE DAVID

Fl. 1.2
Ob.
B. Cl. 1.2
Bsn.
Hn. 1.2
B. Tpt. 1.2
Tbn. 1.2
Tbn. 3
Timp.
S. Cymb.
Hp.
T. S.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

f *mf* *ff* *rit.* *mp*

vé meus pe - ri - gos. ve - nha me sal - var. Se - nhor!
meus pe - ri - gos. ve - nha me sal - var!
meus pe - ri - gos. ve - nha me sal - var!
meus pe - ri - gos. ve - nha me sal - var!
meus pe - ri - gos. ve - nha me sal - var!

f *mf* *ff* *mp*

ATO II
14) DAVID E JÔNATAS

Flute I e 2 *mf*

Oboe

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon *mf*

Horn in F 1 e 2 *f* *mp*

Trumpet in B \flat 1 e 2 *f* *mp*

Trombone 1 e 2 *f* *mp*

Trombone 3 *f* *mp*

Timpani in A, C, E

Susp. Cymb.

Harp

Tenor Solo *mf*
Quan - do me cer - ca - ram e - ra noi - te'em meu re - dor. Quan - tas ar - ma - di - lhas pro-cu-

Baritone Solo *mf*
Quan - do me cer - ca - ram e - ra noi - te'em meu re - dor. Quan - tas ar - ma - di - lhas pro-cu-

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

ATO II
14) DAVID E JÔNATAS

Fl. 1. 2
 Ob.
 B. Cl. 1. 2
 Bsn.
 Hn. 1. 2
 B. Tpt. 1. 2
 Tbn. 1. 2
 Tbn. 3
 Timp.
 S. Cymb.
 Hp.
 T. S.
 B. S.
 S.
 A.
 T.
 B.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Db.

ra - vam me ma - tar mas meus i - ni - mi - gos não sa - bi - am que'o Se - nhor cui - da dos Seus fi - lhos. o - lta por Seus
 ra - vam me ma - tar mas meus i - ni - mi - gos não sa - bi - am que'o Se - nhor cui - da dos - Seus fi - lhos.

ATO II

14) DAVID E JÔNATAS

Fl. 1. 2

Ob.

B. Cl. 1. 2

Bsn.

Hn. 1. 2

B. Tpt. 1. 2

Tbn. 1. 2

Tbn. 3

Timp.

S. Cymb.

Hp.

T. S.

B. S.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

fi - lhos, vé o mal ron - dar. Eu cla - mei, fe - ri - do'a-ban - do - na - do mes - mo'as - sim eu su - pli - quei

Seus fi - lhos, vé o mal ron - dar. Eu cla - mei, fe - ri - do'a-ban - do - na - do mes - mo'as - sim eu su - pli - quei

mf *mp* *f* *f* *p* *f* *f*

ATO II
14) DAVID E JÔNATAS

Fl. 1.2
Ob.
B. Cl. 1.2
Bsn.
Hn. 1.2
B. Tpt. 1.2
Tbn. 1.2
Tbn. 3
Timp.
S. Cymb.
Hp.
T. S.
B. S.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mp *mf* *f* *tr* *sfz*

Pai. o - lha Teu fi - lho. vê meus pe - ri - gos. ve - nha me sal -
Oh. Pai. o - lha Teu fi - lho. sim. vê meus pe - ri - gos.
Sim. Teu fi - lho. meus pe - ri - gos. Ah
Sim. Teu fi - lho. meus pe - ri - gos. Ah
Sim. Teu fi - lho. meus pe - ri - gos. Ah
Sim. Teu fi - lho. meus pe - ri - gos. Ah

ATO II

14) DAVID E JÔNATAS

Fl. 1, 2
 Ob.
 B. Cl. 1, 2
 Bsn.
 Hn. 1, 2
 B. Tpt. 1, 2
 Tbn. 1, 2
 Tbn. 3
 Timp.
 S. Cymb.
 Hp.
 T. S.
 B. S.
 S.
 A.
 T.
 B.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Db.

var! Se - nhor! Pai - o - lha Teu
 ve - - nha - me sal - var. Se - nhor!
 ve - nha me sal - var! Eu su - pli - quei.
 ve - nha - me sal - var! Eu su - pli - quei.
 ve - nha me sal - var! Eu su - pli - quei.
 ve - nha - me sal - var! Eu su - pli - quei.

ATO II

15) RELATO A SAMUEL

♩ = 56

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute 1 & 2, Oboe, Clarinet in B♭ 1 & 2, Bassoon, Horn in F 1 & 2, Trumpet in B♭ 1 & 2, Trombone 1 & 2, and Trombone 3. The brass section includes Timpani, Percussion 1, and Percussion 2. The strings section includes Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Doublebass. The vocal section includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score features dynamic markings such as *f*, *mp*, and *mf*, and includes crescendo and decrescendo hairpins. The vocal parts have lyrics in Portuguese: "O lou-co rei nos to-ma por i-ni-mi-gos seus. O lou-co rei or-".

ATO II
15) RELATO A SAMUEL

Fl. 1.2
Ob.
B♭ Cl. 1.2
Bsn.
Hn. 1.2
B♭ Tpt. 1.2
Tbn. 1.2
Tbn. 3
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Hp.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

de - na - ma - tar quem cre em Deus. A lu - ta des - se ho - mem - nin - guém po - de lu - tar. pois lu - ta con - ve - ci - do que vai po - der ga - nhar. Já não bas - tam os pe -
de - na - ma - tar quem cre em Deus. A lu - ta des - se ho - mem - nin - guém po - de lu - tar. pois lu - ta con - ven - ci - do, po - der ga - nhar. os pe -
de - na - ma - tar quem cre em Deus. A lu - ta des - se ho - mem - nin - guém po - de lu - tar. pois lu - ta con - ven - ci - do que vai po - der ga - nhar. os pe -
de - na - ma - tar quem cre em Deus. A lu - ta des - se ho - mem - nin - guém po - de lu - tar. que vai po - der ga - nhar. os pe -

ATO II

15) RELATO A SAMUEL

23

Fl. 1, 2 *mf* *mp* *f*

Ob. *mf* *mp* *f*

B♭ Cl. 1, 2 *mf* *mp* *f*

Bsn. *mf* *mp* *f*

Hn. 1, 2

B♭ Tpt. 1, 2 *mp* *f*

Tbn. 1, 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

S. *f* *f*
 ri - gos que nos ron-dam nes - su ter - ra Os al - ta - res der - ru - bu - dus E'a - go - ra? Lou - cu - ra. o rei nos quer ma - tar! E'a - go - ra? o

A. *mp* *f* *f*
 ri - gos nes - su ter - ra Os al - ta - res der - ru - bu - dus E'a - go - ra? Lou - cu - ra. nos quer ma - tar! E'a - go - ra? o

T. *mp* *mp* *f*
 ri - gos nes - sa ter - ra nossos fi - lhos sem um pai. E'a - go - ra? Lou - cu - ra. nos quer ma - tar! E'a - go - ra?

B. *mp* *mp* *f*
 ri - gos nes - sa - ter - ra nossos fi - lhos sem um pai. E'a - go - ra? Lou - cu - ra. o rei nos quer ma - tar! E'a - go - ra?

Vln. I *f* *f*

Vln. II *mp* *f* *mp* *f*

Vla. *mp* *f* *mp* *f*

Vc. *mp* *f* *mp* *f*

Db. *mp* *f* *mp*

ATO II

15) RELATO A SAMUEL

35

Fl. 1, 2

Ob.

B♭ Cl. 1, 2

Bsn.

Hn. 1, 2

B♭ Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

rei! Oh quem vai nos a - ju - dar? Tanto tem-po nos ser - vi-mos. E'a - go - ra? O me-do a - cam-pa ao re - dor. co-mo não te - mer?

rei! Tanto tem-po nos ser - vi-mos. E'a - go - ra? O me-do a - cam-pa ao re - dor. co-mo não te - mer?

o rei! Oh quem vai nos a - ju - dar? sim, na ca - sa do Se - nhor. E'a - go - ra? O me-do a - cam-pa ao re - dor. co-mo não te - mer?

o rei! sim, na ca - sa do Se - nhor. E'a - go - ra? O me-do a - cam-pa ao re - dor. co-mo não te - mer?

ATO II
15) RELATO A SAMUEL

The musical score is arranged in systems. The first system includes woodwinds (Flute 1 & 2, Oboe, Bass Clarinet 1 & 2, Bassoon) and brass (Horn 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1, 2, & 3, Tuba, Timpani, Percussion 1 & 2, Harp). The second system features vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Portuguese lyrics. The third system includes strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Double Bass). Dynamics such as *mp*, *f*, *mf*, and *ff* are indicated throughout. Performance directions include *molto rit.* and *a tempo*. The lyrics for the vocalists are: "cer. Ah! O lou-co rei nos to-ma por i-ni-mi-gos seus. O lou-co rei or-de-na ma-tar quem cre em Deus. ma-tar quem cre em Deus."

ATO II

15) RELATO A SAMUEL

Musical score for 'ATO II 15) RELATO A SAMUEL'. The score includes parts for Fl. 1.2, Ob., B♭ Cl. 1.2, Bsn., Hn. 1.2, B♭ Tpt. 1.2, Tbn. 1.2, Tbn. 3, Timp., Perc. 1, Perc. 2, Hp., S, A, T, B, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The vocal parts (S, A, T, B) include lyrics in Portuguese. The score is marked with dynamics such as *mf*, *mp*, and *p*, and includes performance instructions like *rit.* and *morrendo...*. The score is divided into measures, with a rehearsal mark '73' appearing at the beginning of several staves.

Fl. 1.2
Ob.
B♭ Cl. 1.2
Bsn.
Hn. 1.2
B♭ Tpt. 1.2
Tbn. 1.2
Tbn. 3
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Hp.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mf *mp* *p* *rit.* *morrendo...*

Ma - tar quem cre em Deus, ma - tar quem cre em Deus. O rei, o rei, o rei, o rei.

Ma - tar quem cre em Deus, ma - tar quem cre em Deus. O rei, o rei, o rei, o rei.

Quem cre em Deus, quem cre em Deus. O rei, o rei, o rei, o rei.

Quem cre em Deus, quem cre em Deus. O rei, o rei, o rei, o rei.

mp *mp* *p* *rit.* *morrendo...*

Ma - tar quem cre em Deus, ma - tar quem cre em Deus. O rei, o rei, o rei, o rei.

Ma - tar quem cre em Deus, ma - tar quem cre em Deus. O rei, o rei, o rei, o rei.

Quem cre em Deus, quem cre em Deus. O rei, o rei, o rei, o rei.

Quem cre em Deus, quem cre em Deus. O rei, o rei, o rei, o rei.

ATO III

16) DISTORÇÃO DE SAUL (4)

$\text{♩} = 100$

The score is for a full orchestra and vocal soloist. The tempo is marked as quarter note = 100. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The instruments listed are: Flute 1 e 2, Oboe, Clarinet in B♭ 1 e 2, Bassoon, Horn in F 1 e 2, Trumpet in B♭ 1 e 2, Trombone 1 e 2, Trombone 3, Timpani, Percussion 1, Percussion 2, Harp, Soloist, Soprano Alto, Tenor Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Doublebass. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Doublebass) has a dynamic marking of *f* and includes a *div.* (divisi) instruction. The brass section (Horn, Trumpet, Trombone) also has a dynamic marking of *f*. The woodwinds and vocal soloist parts are mostly rests.

ATO III

16) DISTORÇÃO DE SAUL (4)

Musical score for '16) DISTORÇÃO DE SAUL (4)'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. 1,2; Ob.; B. Cl. 1,2; Bsn.; Hn. 1,2; B. Tpt. 1,2; Tbn. 1,2; Tbn. 3; Timp.; Perc. 1; Perc. 2; Hp.; Sl.; S. A.; T. B.; Vln. I; Vln. II; Vla.; Vc.; and Db. The score begins with a measure number '6' at the top of the first staff. The woodwinds and strings are mostly silent, with some activity in the strings starting around measure 10. The brass section (Hn., B. Tpt., Tbn.) has some sustained notes in the later measures. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Db.) has more active parts, including some tremolos and sustained notes. The score concludes with a 'poco rit.' marking in the final measures.

ATO III

16) DISTORÇÃO DE SAUL (4)

13 *poco rit.*

Fl. 1.2

Ob.

B. Cl. 1.2

Bsn.

Hn. 1.2 *simile* *poco rit.*

B. Tpt. 1.2 *simile* *poco rit.*

Tbn. 1.2 *simile* *poco rit.*

Tbn. 3 *f* *poco rit.*

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

Sl.

S

A

T

B

Vln. I *div.* *f* *poco rit.*

Vln. II *div.* *f* *poco rit.*

Vla. *f* *poco rit.*

Vc. *f* *poco rit.*

Db. *f*

ATO III

17) REVEZES DE DAVID

$\text{♩} = 108$

Flute 1 e 2

Oboe

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon

Horn in F 1 e 2

Trumpet in B \flat 1 e 2

Trombone 1 e 2

Trombone 3

Timpani

Percussion 1

Percussion 2

Harp

Tenor Solo

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Doublebass

mf

De - di - tho'as cor - das do meu co - ra - ção. Den - tro de mim vi - bra no - va can - ção.

f *mf* *mp*

ATO III

17) REVEZES DE DAVID

13

Fl. 1.2

Ob.

B. Cl. 1.2

Bsn.

Hn. 1.2

B♭ Tpt. 1.2

Tbn. 1.2

Tbn. 3

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

T. S. *mp* *mf* *f*

S.

A.

T.

B.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp* *f*

Vla. *mp* *mf* *f* *f*

Vc. *mp* *mf* *f*

Db. *mf* *f*

— Éu-ma voz tão tri - te que em mim te - nho. u-ma voz que cla - ma a... Ti Se - nhor. Por-que sou per - se -

ATO III

17) REVEZES DE DAVID

Fl. 1.2
Ob.
B♭ Cl. 1.2
Bsn.
Hn. 1.2
B♭ Tpt. 1.2
Tbn. 1.2
Tbn. 3
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Hp.
T. S.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

23

mf *f* *mp*

gui - do? O que'o Rei quer de mim? O que'eu fiz de tão gra - ve? me res - pon - da, oh Se - nhor! Min - hu vi - da eu te'ên - tre - go. co - mo sem - pre te'ên - tre -

mf *f* *mp*

ATO III
17) REVEZES DE DAVID

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for woodwinds (Flute 1 & 2, Oboe, Clarinet 1 & 2, Bassoon), brass (Horn 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1, 2, & 3, Timpani, Percussion 1 & 2), strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Double Bass), and a Harp. The vocal parts are for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score begins at measure 33. The vocal lines feature lyrics in Portuguese: 'guci... mas a go - ra eu es - pe - ro sa - ber por que. por que eu?'. The instrumental parts include a harp accompaniment and a string section with dynamic markings such as *mf* and *f*. The vocal lines also have dynamic markings like *mf* and *f*. The score concludes at measure 43.

ATO III

17) REVEZES DE DAVID

Fl. 1.2
Ob.
B. Cl. 1.2
Bsn.
Hn. 1.2
B^b Tpt. 1.2
Tbn. 1.2
Tbn. 3
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Hp.
T. S.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

45

nais de mal O que eu fiz pra so - frer es - se ó - dio. — Vem meu Deus sal - var teu fi - lho Vem meu Deus. eu tan-to'im - plo - ro Pois em

nais de mal O que eu fiz pra so - frer es - se ó - dio. —

nais de mal O que eu fiz pra so - frer es - se ó - dio. —

nais de mal O que eu fiz pra so - frer es - se ó - dio. —

nais de mal O que eu fiz pra so - frer es - se ó - dio. —

f *mp*

mf *mp*

f *mp*

f *mp*

f *mp*

ATO III
17) REVEZES DE DAVID

Musical score for '17) REVEZES DE DAVID', Act III. The score is written for a full orchestra and a vocal ensemble. The instruments listed are Fl. 1.2, Ob., B. Cl. 1.2, Bsn., Hn. 1.2, B♭ Tpt. 1.2, Tbn. 1.2, Tbn. 3, Timp., Perc. 1, Perc. 2, Hp., T. S., S., A., T., B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The vocal parts (T. S., S., A., T., B.) have lyrics in Portuguese. The score includes dynamic markings such as *f*, *mp*, *mf*, and *mp*, and a *cresc.* marking. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The score is divided into measures, with a rehearsal mark '65' appearing at the beginning of several staves.

ATO III

17) REVEZES DE DAVID

Fl. 1.2

Ob.

B. Cl. 1.2

Bsn.

Hn. 1.2

B♭ Tpt. 1.2

Tbn. 1.2

Tbn. 3

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

T. S.
 ecr es - sa cru - el e'in - jus - ta cul - pa. eu não me re - - - ço. Se - nhor. rit., a tempo

S.
 Eu não me re - ço. Se - nhor. rit., a tempo mp Por - que. Se - nhor?

A.
 Eu não me re - ço. Se - nhor. rit., a tempo mp Por - que. Se - nhor?

T.
 Eu não me re - ço. Se - nhor. rit., a tempo mp Por - que. Se - nhor?

B.
 Eu não me re - ço. Se - nhor. rit., a tempo mp Por - que. Se - nhor?

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

mf *mp*

ATO III

18) DANÇA DAS FEITICEIRAS

♩ = 115

Flute I e 2

Oboe

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon

Horn in F 1 e 2

Trumpet in B \flat 1 e 2

Trombone 1 e 2

Trombone 3

Timpani in G, A, C

Susp. Cymb.

Harp

Soprano Solo

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Doublebass

Quem quer nos pro - cu - rar já se per - deu não

Quem quer nos pro - cu - rar já se per - deu não

ATO III

18) DANÇA DAS FEITICEIRAS

The musical score is arranged for the following instruments and voices:

- Fl. 1, 2
- Ob.
- B. Cl. 1, 2
- Bsn.
- Hn. 1, 2
- B. Tpt. 1, 2
- Tbn. 1, 2
- Tbn. 3
- Timp.
- S. Cymb.
- Hp.
- Sp.sl.
- S.
- A.
- T.
- B.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Db.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *a2* (second attack). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Portuguese:

vai po - der vol - tar pro seu lu - gar. A luz dos o - lhos seus é pe - dra sem ca - lor Não

ATO III

18) DANÇA DAS FEITICEIRAS

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and parts include:

- Fl. 1.2**: Flute 1 and 2
- Ob.**: Oboe
- B. Cl. 1.2**: Bass Clarinet 1 and 2
- Bsn.**: Bassoon
- Hn. 1.2**: Horn 1 and 2
- B. Tpt. 1.2**: Baritone Trumpet 1 and 2
- Tbn. 1.2**: Tenor Trumpet 1 and 2
- Tbn. 3**: Tenor Trumpet 3
- Timp.**: Timpani
- S. Cymb.**: Snare Cymbal
- Hp.**: Harp
- Sp.sl.**: Spanish Lute
- S.**: Soprano
- A.**: Alto
- T.**: Tenor
- B.**: Bass
- Vln. I**: Violin I
- Vln. II**: Violin II
- Vla.**: Viola
- Vc.**: Violoncello
- Db.**: Double Bass

The score includes various musical notations such as *cresc.*, *rit.*, *f*, *mf*, and *u tempo*. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Portuguese:

mf
 Che - ga mais per - to vem Não te - nha me - do não os teus de - se - jos vão
 vé, não tem a - além. de - se - ja des - co - bria.
 vé, não tem a - lém. de - se - ja des - co - bria.
 vé, não tem a - lém de - se - ja des - co - bria.
 vé, não tem a - lém. de - se - ja des - co - bria.

ATO III
18) DANÇA DAS FEITICEIRAS

Score for ATO III, 18) DANÇA DAS FEITICEIRAS. The score includes parts for Fl. 1.2, Ob., B.-Cl. 1.2, Bsn., Hn. 1.2, B. Tpt. 1.2, Tbn. 1.2, Tbn. 3, Timp., S. Cymb., Hp., Sp.sl., S., A., T., B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The score is in 2/4 time and features dynamic markings such as *mf* and *f*. The vocal parts (S., A., T., B.) include lyrics in Portuguese. The woodwind and string parts feature complex rhythmic patterns and articulation marks.

Lyrics for the vocal parts:

se - re - ve - lar Che - ga mais per - to não te - nha me - do
Che - ga mais per - to não te - nha me - do mui - tos vi - e - ram
mui - tos vi - e - ram

ATO III

18) DANÇA DAS FEITICEIRAS

Fl. 1.2 *f*

Ob. *f*

B-Cl. 1.2 *f*

Bsn. *cresc.*

Hn. 1.2 *cresc.* *rit.* *f*

B-Tpt. 1.2 *cresc.* *rit.* *f*

Tbn. 1.2 *cresc.* *rit.* *f*

Tbn. 3 *cresc.* *rit.* *f*

Timp. *f*

S. Cymb. *f*

Hp.

Sp.sl. *mf*

S. *rit.*
sões das coi-sas que ni-guém po-de ver, não, nin-guém.

A. *rit.*
sões das coi-sas que ni-guém po-de ver, não, nin-guém.

T. *rit.*
sões das coi-sas que ni-guém po-de ver, não, nin-guém.

B. *rit.*
mil vi-sões das coi-sas que ni-guém po-de ver, não, nin-guém.

Vln. I *mf* *cresc.* *f* *rit.* *a tempo* *mp* *f*

Vln. II *cresc.* *f* *rit.* *a tempo* *mp* *f*

Vla. *cresc.* *f* *rit.* *a tempo* *mp* *f*

Vc. *cresc.* *f* *rit.* *a tempo* *mp* *f*

Db. *cresc.* *f* *rit.* *a tempo* *mp* *f*

ATO III

18) DANÇA DAS FEITICEIRAS

59

Fl. 1.2 *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

B. Cl. 1.2 *mf* *f*

Bsn. *mf* *f*

Hn. 1.2 *f* *f*

B. Tpt. 1.2 *f* *f*

Tbn. 1.2 *f* *f*

Tbn. 3 *f* *f*

Timp. 59

S. Cymb. 59

Hp. 59

Sp.s. *f*

S. *f*

A. *f*

T. *f*

B. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Db. *f* arco pizz.

Che - guem mais per - - to com o - fe - ren - das

Che - guem mais per - to'a-qui com o - fe - ren - das prá nós as coi - sas lá do céu já vão se re - ve -

as coi - sas lá do céu já vão se re - ve -

as coi - sas lá do céu já vão se re - ve -

as coi - sas lá do céu já vão se re - ve -

ATO III

18) DANÇA DAS FEITICEIRAS

Fl. 1.2

Ob.

B. Cl. 1.2

Bsn.

Hn. 1.2

B. Tpt. 1.2

Tbn. 1.2

Tbn. 3

Timp.

S. Cymb.

Hp.

Sp.sl.

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

ff

mf

tr

arco

vibr.

Va - mos fá - zer a gran - de tro - ca que'en-tre nós não há se -

lar nos tra - gam sem tar - dar as su - as al - mas sim!

Va - mos fá - zer a gran - de tro - ca que'en-tre nós não há se -

lar nos tra - gam sem tar - dar as su - as al - mas sim!

lar nos tra - gam sem tar - dar as su - as al - mas sim!

lar nos tra - gam sem tar - dar as su - as al - mas sim!

ATO III
18) DANÇA DAS FEITICEIRAS

Musical score for 'ATO III 18) DANÇA DAS FEITICEIRAS'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for woodwinds, brass, percussion, strings, and voice.

Woodwinds: Fl. 1.2, Ob., B♭-Cl. 1.2, Bsn., Hn. 1.2, B♭-Tpt. 1.2, Tbn. 1.2, Tbn. 3.

Percussion: Timp., S. Cymb.

Keyboard: Hp.

Strings: Sp.s.l., S., A., T., B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Db.

Voice: S., A., T., B.

Lyrics:
gre - - dos. vo - cês nos pe - dem vi - da
e nós que - re - mos vi - da
e nós que - re - mos vi - da
e nós que - re - - mos vi - da

Dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) is used throughout the score.

ATO III

18) DANÇA DAS FEITICEIRAS

Fl. 1.2
 Ob.
 B. Cl. 1.2
 Bsn.
 Hn. 1.2
 B. Tpt. 1.2
 Tbn. 1.2
 Tbn. 3
 Timp.
 S. Cymb.
 Hp.
 Sp.s.
 S.
 A.
 T.
 B.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Db.

f *mp* *f* *mp* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

vo - eds nos pe - dem tu - do Em bre - ve'o jo - go'a - ca - ba
 e nós que - re - mos tu - do
 e nós que - re - mos tu - do
 e nós que - re - - - mos tu - do
 e nós que - re - - - mos tu - do

ATO III

18) DANÇA DAS FEITICEIRAS

The score is for a dance piece titled 'Dança das Feiticeiras' from Act III. It features a large orchestral ensemble and vocal soloists. The woodwind section includes Flutes 1 & 2, Oboe, Bass Clarinet 1 & 2, Bassoon, Horns 1 & 2, Trumpets 1 & 2, Trombones 1, 2, and 3, Timpani, Snare Cymbal, and Harp. The string section includes Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The vocal soloists are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score begins at measure 85. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the vocal soloists perform a vocal line with lyrics in Portuguese. Dynamics range from *mp* to *f*, with *decresc.* markings. The vocal line includes lyrics such as 'vo - cês não ga - nham na - da e na - da sa - bem, na - da'a lem da sa - bi - da'e te - mi - da. ter -'.

ATO III
18) DANÇA DAS FEITICEIRAS

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1.2:** Flute 1 and 2, playing a melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Ob.:** Oboe, playing a melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- B-Cl. 1.2:** Bass Clarinet 1 and 2, playing a rhythmic pattern with dynamics *mp*, *f*, and *mf*.
- Bsn.:** Bassoon, playing a rhythmic pattern with dynamics *mp*, *f*, and *mf*.
- Hn. 1.2:** Horn 1 and 2, mostly silent.
- B. Tpt. 1.2:** Baritone Trumpet 1 and 2, mostly silent.
- Tbn. 1.2:** Trombone 1 and 2, playing a melodic line with dynamics *mf*.
- Tbn. 3:** Trombone 3, mostly silent.
- Timp.:** Timpani, playing a rhythmic pattern with dynamics *f*.
- S. Cymb.:** Snare Cymbal, playing a rhythmic pattern with dynamics *mp*.
- Hp.:** Harp, playing a rhythmic pattern with dynamics *mf*.
- Sp.s.:** Spanish Lute, playing a rhythmic pattern with dynamics *mf*.
- S. (Soprano):** *pp* *falando* ri - vel... hor - ror!
- A. (Alto):** *pp* *falando* ri - vel... hor - ror!
- T. (Tenor):** *pp* *falando* ri - vel... hor - ror!
- B. (Bass):** *pp* *falando* ri - vel... hor - ror!
- Vln. I:** Violin I, playing a melodic line with dynamics *pp*, *f*, *mf*, and *mf*.
- Vln. II:** Violin II, playing a melodic line with dynamics *pp*, *f*, *mf*, and *mf*.
- Vla.:** Viola, playing a melodic line with dynamics *pp*, *f*, *mf*, and *mf*.
- Vc.:** Violoncello, playing a melodic line with dynamics *pp*, *mp*, *f*, and *mf*.
- Db.:** Double Bass, playing a rhythmic pattern with dynamics *mp*, *mp*, *f*, and *mf*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *mp*, *f*, *mf*), articulation (*falando*), and performance instructions (*arco*, *pizz.*).

ATO III

19) INVOCAÇÃO DOS MORTOS

♩ = 72

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flute I & 2, Oboe, Clarinet in B♭ I & 2, Bassoon, Horn in F I & 2, Trumpet in B♭ I & 2, Trombone I & 2, Trombone 3, Timpani, Susp. Cymb., Tambourine, Harp, Soprano Solo, Baritone Solo, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Doublebass. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 72. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout. The vocal soloists have a line of lyrics: "A - ten - dam meu cla -".

ATO III
19) INVOCAÇÃO DOS MORTOS

The musical score is arranged in systems. The first system includes Fl. 1.2, Ob., B. Cl. 1.2, and Bsn. The second system includes Hn. 1.2, B. Tpt. 1.2, Tbn. 1.2, and Tbn. 3. The third system includes Timp. and S. Cymb. The fourth system includes Tamb. and Hp. The fifth system includes S.S. (Soprano Solo) with lyrics and B.S. (Bass Solo). The sixth system includes S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass) vocal parts. The seventh system includes Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db.

Lyrics for S.S. and B.S. parts:

mor su - pli - coaos mor - tes e tra - gam Sa - mu - el pros bra - ços meus. A - ten - dam meu lou - vor fi - el das tre - vas vem a

ATO III
19) INVOCAÇÃO DOS MORTOS

The musical score is arranged in systems for various instruments and voices. The instruments include Flute 1 & 2 (Fl. 1.2), Oboe (Ob.), Clarinet 1 & 2 (B. Cl. 1.2), Bassoon (Bsn.), Horn 1 & 2 (Hn. 1.2), Trumpet 1 & 2 (B. Tpt. 1.2), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1.2), Trombone 3 (Tbn. 3), Timpani (Timp.), Snare Drum (S. Cymb.), and Tambourine (Tamb.). The vocal parts include Soprano Solo (S.S.), Bass Solo (B.S.), and a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass - S, A, T, B). The score features dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano), and includes performance instructions like *tr.* (trill) and *pizz.* (pizzicato). The lyrics for the vocal parts are: "luz me tra-gam Sa - mu - el, me tra-gam Sa - mu - el." and "Por - que, meu pai, por - que meu de - ses -".

ATO III

19) INVOCAÇÃO DOS MORTOS

36

Fl. 1.2

Ob.

B. Cl. 1.2

Bsn.

mf

Hn. 1.2

B. Tpt. 1.2

Tbn. 1.2

Tbn. 3

36

Timp.

36

S. Cymb.

36

Tamb.

36

Hp.

36

S.S.

36

B.S.

pe-ro a mor-te não nos traz ne-nhu-ma paz. Por-que meu pai, por-que meu pai? A mor-te não nos traz ne-nhu-ma cal-ma'e paz.

36

S

mp

Vc - nha

36

A

mp

Vc - nha

36

T

mp

Vc - nha

36

B

mp

Vc - nha

36

Vln. I

mp

36

Vln. II

mp

36

Vla.

mp

36

Vc.

mp

36

Db.

arco

V

mf

ATO III

19) INVOCAÇÃO DOS MORTOS

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Fl. 1.2, Ob., B. Cl. 1.2, Bsn., Hn. 1.2, B. Tpt. 1.2, Tbn. 1.2, Tbn. 3, Timp., S. Cymb., Tamb., Hp. (Harp), S.S. (Soprano Soloist), B.S. (Bass Soloist), S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Db. (Double Bass). The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The vocal parts (S.S., B.S., S., A., T., B.) have lyrics in Portuguese. The lyrics for the Soprano Soloist are: "A - ten - dam meu cla - mor su - pli - ca'ões mor - tos c". The lyrics for the Bass Soloist are: "Por - que meu pai, por - que, meu pai?". The lyrics for the Soprano, Alto, Tenor, and Bass are: "Sa - mu - ell".

ATO III

19) INVOCAÇÃO DOS MORTOS

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Fl. 1.2**: Flute 1 and 2, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Ob.**: Oboe, playing a melodic line.
- B. Cl. 1.2**: Bass Clarinet 1 and 2, playing a rhythmic pattern.
- Bsn.**: Bassoon, playing a rhythmic pattern.
- Hu. 1.2**: Horn 1 and 2, playing a melodic line.
- B. Tpt. 1.2**: Baritone Trumpet 1 and 2, playing a melodic line.
- Tbn. 1.2**: Tenor Trumpet 1 and 2, playing a melodic line.
- Tbn. 3**: Tenor Trumpet 3, playing a melodic line.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern.
- S. Cymb.**: Snare Cymbal, playing a rhythmic pattern.
- Tamb.**: Tom-tom, playing a rhythmic pattern.
- Hp.**: Harp, playing a rhythmic pattern.
- S.S.**: Soprano Soloist, singing the lyrics.
- B.S.**: Bass Soloist, singing the lyrics.
- S.**: Soprano, singing the lyrics.
- A.**: Alto, singing the lyrics.
- T.**: Tenor, singing the lyrics.
- B.**: Bass, singing the lyrics.
- Vln. I**: Violin I, playing a melodic line.
- Vln. II**: Violin II, playing a melodic line.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line.
- Db.**: Double Bass, playing a melodic line.

The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal staves.

ATO III
19) INVOCAÇÃO DOS MORTOS

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Fl. 1.2**: Flute 1 and 2, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Ob.**: Oboe, playing a melodic line.
- B. Cl. 1.2**: Bass Clarinet 1 and 2, playing a rhythmic pattern.
- Bsn.**: Bassoon, playing a rhythmic pattern.
- Hn. 1.2**: Horn 1 and 2, playing a rhythmic pattern.
- B. Tpt. 1.2**: Baritone Trumpet 1 and 2, playing a rhythmic pattern.
- Tbn. 1.2**: Tenor Trumpet 1 and 2, playing a rhythmic pattern.
- Tbn. 3**: Tenor Trumpet 3, playing a rhythmic pattern.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern.
- S. Cymb.**: Snare Cymbal, playing a rhythmic pattern.
- Tamb.**: Tom-tom, playing a rhythmic pattern.
- Hp.**: Harp, playing a rhythmic pattern.
- S.S.**: Soprano Soloist, singing the lyrics: "ten - dam meu ela - mor su - pli - coaos mor - tus e tra - gum Sa - mu - el pros bra - - ços meus." (Note: 'coaos' appears to be a typo for 'coas' or 'coas').
- B.S.**: Bass Soloist, singing the lyrics: "Par - que meu pai. por - que meu de - ses - pe - ro a mor - te não nos traz. ne - nhu - ma paz." (Note: 'pe - ro' appears to be a typo for 'pe - ro').
- S.**: Soprano Chorus, singing "Ve - nha Sa - mu - el!"
- A.**: Alto Chorus, singing "Ve - nha Sa - mu - el!"
- T.**: Tenor Chorus, singing "Ve - nha Sa - mu - el!"
- B.**: Bass Chorus, singing "Ve - nha Sa - mu - el!"
- Vln. I**: Violin I, playing a melodic line.
- Vln. II**: Violin II, playing a melodic line.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line.
- Db.**: Double Bass, playing a melodic line.

The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The tempo is marked with a 7/8 time signature.

ATO III

19) INVOCAÇÃO DOS MORTOS

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Fl. 1.2**: Flute 1 and 2, playing a melodic line with *mf* dynamics.
- Ob.**: Oboe, playing a sustained harmonic line.
- B. Cl. 1.2**: Bass Clarinet 1 and 2, playing a rhythmic accompaniment with *mf* dynamics.
- Bsn.**: Bassoon, playing a rhythmic accompaniment.
- Hn. 1.2**: Horn 1 and 2, playing a melodic line with *mp* dynamics.
- B. Tpt. 1.2**: Baritone Trumpet 1 and 2, playing a rhythmic accompaniment with *mp* dynamics.
- Tbn. 1.2**: Tenor Trumpet 1 and 2, playing a rhythmic accompaniment.
- Tbn. 3**: Tenor Trumpet 3, playing a rhythmic accompaniment.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic accompaniment.
- S. Cymb.**: Small Cymbal, playing a rhythmic accompaniment.
- Tamb.**: Tom-tom, playing a rhythmic accompaniment.
- Hp.**: Harp, playing a rhythmic accompaniment.
- S.S.**: Soprano Soloist, singing the main vocal line with lyrics: "ten-dam meu lou-vor fi-el das tre-vas vem a luz me tra-gam Sa-mu-el. me tra-gam Sa-mu-el." Includes a *Ghiandola* marking.
- B.S.**: Bass Soloist, singing the main vocal line with lyrics: "que meu pai, por-que meu pai? A mor-te ndo nos traz ne-nhu-ma cal-ma'e piz." Includes a *pizz.* marking.
- S.**: Soprano Chorus, singing "Tra-gam Sa-mu-el." with *mf* dynamics.
- A.**: Alto Chorus, singing "Tra-gam Sa-mu-el." with *mf* dynamics.
- T.**: Tenor Chorus, singing "Tra-gam Sa-mu-el." with *mf* dynamics.
- B.**: Bass Chorus, singing "Tra-gam Sa-mu-el." with *mf* dynamics.
- Vln. I**: Violin I, playing a rhythmic accompaniment with *mf* dynamics.
- Vln. II**: Violin II, playing a rhythmic accompaniment with *mf* dynamics.
- Vla.**: Viola, playing a rhythmic accompaniment with *mf* dynamics.
- Vc.**: Violoncello, playing a rhythmic accompaniment with *mf* dynamics.
- Db.**: Double Bass, playing a rhythmic accompaniment with *pizz.* and *v* markings.

ATO III

19) INVOCAÇÃO DOS MORTOS

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1.2:** Flute 1 and 2, playing a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Ob.:** Oboe, playing a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- B. Cl. 1.2:** Bass Clarinet 1 and 2, playing a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Bsn.:** Bassoon, playing a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Hu. 1.2:** Horn 1 and 2, playing a harmonic accompaniment with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- B. Tpt. 1.2:** Baritone Trumpet 1 and 2, playing a harmonic accompaniment with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Tbn. 1.2:** Tenor Trumpet 1 and 2, playing a harmonic accompaniment with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Tbn. 3:** Tenor Trumpet 3, playing a harmonic accompaniment with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Timp.:** Timpani, playing a rhythmic pattern with dynamics *mp*, *mf*, *f*, and *ff*.
- S. Cymb.:** Snare Cymbal, playing a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *ff*.
- Tamb.:** Tom-tom, playing a rhythmic pattern.
- Hp.:** Harp, playing a rhythmic pattern.
- S.S.:** Soprano Soloist, singing the vocal line with lyrics: "Sa - mu - el! Sa - mu - el! Sa - mu - el! Ah!". Dynamics include *mf*, *f*, *ff*, and *Glissando*.
- B.S.:** Bass Soloist, playing a supporting line.
- S.:** Soprano, singing the vocal line with lyrics: "Ve - nha Sa - mu - el! Ve - nha Sa - mu - el! Ve - nha Sa - mu - el! Sa - mu - el!". Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*.
- A.:** Alto, singing the vocal line with lyrics: "Ve - nha Sa - mu - el! Ve - nha Sa - mu - el! Ve - nha Sa - mu - el! Sa - mu - el!". Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*.
- T.:** Tenor, singing the vocal line with lyrics: "Ve - nha Sa - mu - el! Ve - nha Sa - mu - el! Ve - nha Sa - mu - el! Sa - mu - el!". Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*.
- B.:** Bass, singing the vocal line with lyrics: "el. Ve - nha Sa - mu - el! Ve - nha Sa - mu - el! Ve - nha Sa - mu - el! Sa - mu - el!". Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*.
- Vln. I:** Violin I, playing a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Vln. II:** Violin II, playing a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Vla.:** Viola, playing a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Vc.:** Violoncello, playing a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Db.:** Double Bass, playing a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*, including *arco* and *pizz.* markings.

ATO III
19) INVOCAÇÃO DOS MORTOS

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds: Fl. 1.2, Ob., B. Cl. 1.2, and Bsn. The middle section includes brass: Hn. 1.2, B. Tpt. 1.2, Tbn. 1.2, and Tbn. 3. Below these are the percussion instruments: Timp., S. Cymb., and Tamb. The piano section consists of Hp. (Grand Piano), S.S. (Celesta), and B.S. (Bells). The vocal section includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The string section at the bottom includes Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The score begins with a rehearsal mark 103 and the instruction 'Fala de atores' (Actor's speech) above the vocal staves. The woodwinds and brass parts enter with a forte (*f*) dynamic. The strings enter with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The percussion instruments have a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*, *mp*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'div.' (divisi) and 'arco' (arco).

ATO III
20) CANTO DE GUERRA (3)

This musical score is for a symphonic band or orchestra. It features the following instruments and parts:

- Fl. 1, 2**: Flutes, starting with a rest and then playing a melodic line in the third measure.
- Ob.**: Oboe, playing a melodic line in the third measure.
- B. Cl. 1, 2**: Bass Clarinets, playing a melodic line in the third measure.
- Bsn.**: Bassoon, playing a melodic line in the third measure.
- Hn. 1, 2**: Horns, playing a melodic line in the third measure.
- B. Tpt. 1, 2**: Baritone Trumpets, playing a melodic line in the third measure.
- Tbn. 1, 2**: Tenor Trombones, playing a melodic line in the third measure.
- Tbn. 3**: Third Tenor Trombone, playing a melodic line in the third measure.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern in the third measure.
- S. Cymb.**: Snare Cymbal, playing a rhythmic pattern in the third measure.
- S. Dr.**: Snare Drum, playing a rhythmic pattern in the third measure.
- Hp.**: Harp, playing a rhythmic pattern in the third measure.
- S. A.**: Soprano Saxophone, playing a melodic line in the third measure.
- T. B.**: Tenor Bass Saxophone, playing a melodic line in the third measure.
- Vin. I**: Violin I, playing a melodic line in the third measure.
- Vin. II**: Violin II, playing a melodic line in the third measure.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line in the third measure.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line in the third measure.
- Db.**: Double Bass, playing a melodic line in the third measure.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is divided into three measures. The first measure is mostly rests. The second measure contains dynamic markings such as *mf*, *fp*, and *mp*. The third measure contains dynamic markings such as *f* and *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

ATO III
21) MORTE DE SAUL

$\text{♩} = 48$

Flute I e 2
Oboe
Clarinet in B \flat I e 2
Bassoon
Horn in F I e 2
Trumpet in B \flat I e 2
Trombone I e 2
Trombone 3
Timpani
Percussion 1
Percussion 2
Harp
Soloist
Soprano
Alto
Tenor
Bass
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Doublebass

ATO III

21) MORTE DE SAUL

13

Fl. 1,2

Ob.

B. Cl. 1,2

Bsn.

13

Hrn. 1,2

B. Tpt. 1,2

Tbn. 1,2

Tbn. 3

13

Timp.

13

Perc. 1

Perc. 2

13

Hp.

13

Sl.

S

A

T

B

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

p

mf

f

mp

cresc.

decresc.

V

ATO III
21) MORTE DE SAUL

Fl. 1.2
Ob.
B. Cl. 1.2
Bsn.
Hrn. 1.2
B. Tpt. 1.2
Tbn. 1.2
Tbn. 3
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Hp.
Sl.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

ATO III
22) EPÍLOGO – SAUDAÇÃO A DAVID

♩ = 100

Flute 1 e 2
Oboe
Clarinet in B♭ 1 e 2
Bassoon
Horn in F 1 e 2
Trumpet in B♭ 1 e 2
Trombone 1 e 2
Trombone 3
Timpani
Percussion 1
Tambourine
Snare Drum
Harp
Soprano
Alto
Tenor
Bass
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Doublebass

ATO III
22) EPÍLOGO – SAUDAÇÃO A DAVID

Fl. 1,2
Ob.
B♭ Cl. 1,2
Bsn.
Hn. 1,2
B♭ Tpt. 1,2
Tbn. 1,2
Tbn. 3
Timp.
Perc. 1
Tamb.
S.Dr.
Hp.
S.A.
T.B.
Vin. I
Vin. II
Vla.
Vc.
Db.

ATO III
23) EPÍLOGO – DISTORÇÃO DE DAVID

♩ = 48

Flute 1 e 2

Oboe

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon

Horn in F 1 e 2

Trumpet in B \flat 1 e 2

Trombone 1 e 2

Trombone 3

Timpani

Percussion 1

Percussion 2

Harp

Soloist

Soprano Alto

Tenor Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Doublebass

pp

rit.

ATO III
24) EPÍLOGO – LAMENTO DE DAVID

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and parts are as follows:

- Fl. 1,2**: Flutes 1 and 2, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Ob.**: Oboe, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- B. Cl. 1,2**: Bass Clarinets 1 and 2, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Bsn.**: Bassoon, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Hn. 1,2**: Horns 1 and 2, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Bs. Tpt. 1,2**: Bass Trumpets 1 and 2, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Tbn. 1,2**: Trombones 1 and 2, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Tbn. 3**: Trombone 3, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Timp.**: Timpani, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- S. Cymb.**: Snare Cymbal, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Tamb.**: Tambourine, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Hp.**: Harp, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Tn. Sl.**: Tenor Soloist, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- S.**: Soprano, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- A.**: Alto, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- T.**: Tenor, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- B.**: Bass, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Vln. I**: Violin I, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Vln. II**: Violin II, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Vla.**: Viola, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Vc.**: Violoncello, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.
- Db.**: Double Bass, starting at measure 21 with a *mf* dynamic.

The vocal parts (S, A, T, B) include the following lyrics:

Rei - nos vêm e vão tro - nos e na - ções tu - do num ins - tan - te ga - nha no - va di - re - ção For - tes vão ca -

Rei - nos vêm e vão tro - nos e na - ções tu - do num ins - tan - te ga - nha no - va di - re - ção For - tes vão ca -

Rei - nos vêm e vão tro - nos e na - ções tu - do ga - nha - no - va di - re - ção For - tes

ATO III
24) EPÍLOGO – LAMENTO DE DAVID

31

Fl. 1,2

Ob.

B♭ Cl. 1,2

Bsn.

Hn. 1,2

B♭ Tpt. 1,2

Tbn. 1,2

Tbn. 3

Timp.

S. Cymb.

Tamb.

Hp.

Tn. C

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

ir ou - tros sur - gi - rão gran - des e pe - que - nos. não há ex - ce - ção.

ir ou - tros sur - gi - rão gran - des e pe - que - nos. não há ex - ce - ção.

vão ca - ir ou - tros sur - gi - rão não há ex - ce - ção.

vão ca - ir ou - tros sur - gi - rão não há ex - ce - ção.

mf *mp* *mp* *mf* *mf*

f *mp* *mp* *mf* *mf*

mf *mf*

mf *mf*

ATO III

24) EPÍLOGO – LAMENTO DE DAVID

The musical score is arranged for a full orchestra and vocal soloists. The instruments include Flute 1 & 2, Oboe, Bass Clarinet 1 & 2, Bassoon, Horn 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Trombone 3, Timpani, Snare Cymbal, Tambourine, Harp, Tenor Saxophone, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The vocalists (Tenor Soloist, Soprano, Alto, Tenor, Bass) perform the lyrics in Portuguese. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mp*, and performance instructions like *tr* (trill) and *acc* (accents).

Vocal Lyrics:

Tn. Sl: *f* Quan - ta'a - le - gri - a. Quan - ta'a - le - gri - a. *f* Pois nos - so Deus mos - tra Seu po - der *mf* E - le res - ga - ta e re -

S: *f* Pois nos - so Deus mos - tra Seu po - der *mp* Quan - - ta'a - le -

A: *f* Pois nos - so Deus mos - tra Seu po - der *mp* Quan - - ta'a - le -

T: *f* Pois nos - so Deus mos - tra Seu po - der *mp* Quan - - ta'a - le -

B: *f* Pois nos - so Deus mos - tra Seu po - der *mp* Quan - - ta'a - le -

ATO III
24) EPÍLOGO – LAMENTO DE DAVID

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Fl. 1,2**: Flutes 1 and 2
- Ob.**: Oboe
- B. Cl. 1,2**: Bass Clarinet 1 and 2
- Bsn.**: Bassoon
- Hn. 1,2**: Horns 1 and 2
- Bs. Tpt. 1,2**: Bass Trumpets 1 and 2
- Tbn. 1,2**: Tenor Trumpets 1 and 2
- Tbn. 3**: Tenor Trumpet 3
- Timp.**: Timpani
- S. Cymb.**: Snare Cymbal
- Tamb.**: Tom-tom
- Hp.**: Harp
- Tn. Sl.**: Tenor Soloist
- S.**: Soprano
- A.**: Alto
- T.**: Tenor
- B.**: Bass
- Vln. I**: Violin I
- Vln. II**: Violin II
- Vla.**: Viola
- Vc.**: Violoncello
- Db.**: Double Bass

The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *rit.* (ritardando). It also features performance instructions like *tr.* (trill) and *acc.* (accents). The vocal parts (Tn. Sl., S., A., T., B.) have lyrics in Portuguese: "Deus tem o po - der. Quão gran - de é'o Se - nhor. Deus nos - so Deus tem o po - der. Quão gran - de é'o Se - nhor."

EXPEDIENTE

EDITOR CHEFE

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

EDITOR ASSISTENTE

Geraldo Martins (Laboratório de Dramaturgia, Brasil)

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) | Philippe Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de

Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

ORGANIZADORES DO DOSSIÊ

Mônica Pereira (Universidade de Brasília, Brasil) | Tarcício Ramos (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

MUSICOGRAFIAS

Guilherme Giroto

EDIÇÃO DE TEXTOS

Marcus Mota

COMISSÃO CIENTÍFICA

A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

PROJETO GRÁFICO

Camila Lombardi Torres
Emille Catarine Rodrigues Cançado
Rogério Câmara

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Emille Catarine Rodrigues Cançado

FOTO DE CAPA

Marcello Dias / Correio do Povo

LADI Laboratório de
Dramaturgia e
Imaginação
Dramática

20 ANOS (1998 - 2008)

Essa revista foi composta em tipografia Alegreya,
tamanho 12pt, desenhada por Huerta Tipográfica.