



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 dramaturgica 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 a 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 atributo 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 entrechoque 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 entoia 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 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 entoia 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 Cânone. 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. Jonatas 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 Cânone. 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. Jonatas 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 Jónatas 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 acon-

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 avista. 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-

senta 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 entrechoque 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 Otelo 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 céu 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
Escureza 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 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.