



DOCUMENTA

SETE CONTRA TODOS:
PROCESSO CRIATIVO DO DRAMA
MUSICAL **SETE**

Marcus Mota
Universidade de Brasília
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi9.21124>

RESUMO

Aqui apresentam-se os documentos relacionados com montagem de **Sete Contra Tebas** de Ésquilo pelo Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília.

Palavras-chave: Ésquilo, **Sete Contra Tebas**, Estudos Clássicos, Recepção.

ABSTRACT

*Here are available archives from the staging of Aeschylus' **Seven Against Thebes**, that was produced by DramaLab at Univeristy of Brasilia.*

*Keywords: Aeschylus, **Seven Against Thebes**, Classics, Reception.*

PRELIMINARES

O texto de Ésquilo há muito me assombra. Tive a oportunidade de em meus estudos de doutorado sobre a dramaturgia de Ésquilo, realizados entre 1999 e 2002 na Universidade de Brasília, realizar uma análise detida da obra. Aliás, foi justamente o tempo dedicado a **Sete contra Tebas** que me serviu como experiência para elaborar estratégias para estudos e análises que aproximavam filologia, dramaturgia, cinema e estudos literários. Posso dizer que essa obra de Ésquilo foi meu professor. Dediquei para **Sete Contra Tebas** 100 páginas da tese, disparado o maior de todos os capítulos¹.

Eu fui fazer doutorado para ter mais fôlego para escrever, para ter uma ampla compreensão do trabalho de dramaturgia. À época, meus textos eram curtos — vinha de uma maior intimidade com a escrita poética, de autores mais herméticos, como Mallarmé e Rimbaud, de uma densidade maior de referentes². O texto de **Sete contra Tebas** me inseriu em outra poesia, além da relação texto-leitor: a materialidade do espetáculo atravessa a escritura, fazendo com que som, espaço, movimento, foco, atos recepcionais reorientem a apreensão do texto.

Minha intenção era concluir a defesa da tese com a montagem de **Sete Contra Tebas**. Mas, com o inesperado falecimento de meu orientador Emanuel Araújo em junho de 2000, tive de me concentrar na elaboração da pesquisa e do texto da tese. Foi como um luto duplo, uma interrupção, um hiato.

Durante a tese e sua escrita, dediquei-me a traduzir as obras de Ésquilo, sendo a primeira, claro, **Sete Contra Tebas**, que publiquei na **Revista Archai** em 2013³.

Antes de a publicar em sua forma várias vezes revisada, meu primeiro contato com o texto foi de um completo estranhamento e encanto. Havia um enigma ali que eu não reconhecia, algo que me apontava para além do texto.

1 Tese publicada como **A dramaturgia musical de Ésquilo: Investigações sobre Composição, Realização e Recepção de Ficções Audiovisuais**. Editora Universidade de Brasília, 2008.

2 Comento estas experiências no vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=LEvzbAJIAew>, elaborado pela UnBTV. Sobre meus primeiros momentos de poeta, v. o livro **A idade da Terra** (Texto&Imagem, 1997). Sobre essa dramaturgia poética sintética, v. o blog <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>.

3 **Revista Archai** n.10 (2013)145-169. Havia publicado uma primeira versão deste texto como material de curso que ministrei no CCBB-Brasília em 2001. Este mesmo material foi reformulado em cursos para professores em Brasília e Goiânia, e palestras em diversos eventos no Brasil. O mesmo texto havia enviado para um editora universitária, recebendo um parecer meio ácido em virtude de minha tradução, entre outras coisas, propor um sistema pronominal muito próximo da linguagem falada e não seguir uma orientação mais colada no original grego. Sobre o sistema pronominal, desde a tradução das

Primeiro, eu logo percebi esse jogo entre partes faladas e partes cantadas/danças pela distribuição dos versos. As partes faladas eram contínuos blocos de versos (bifes, na linguagem teatral). Algo advindo da formalidade homérica ali se fazia presente: ninguém interrompia ninguém. Os agentes se sucediam como estátuas no isolamento de seus blocos de falas. Depois, quando o confronto entre os agentes se incrementava os blocos diminuem suas dimensões, até chegar ao embate verso a verso, a esticomitias. Deveria haver uma réplica física, de movimento, a essa dinâmica rítmico-verbal.

Em me vali dessa técnica de controlar a performance ritmicamente por meio da distribuição dos versos nos espetáculos **Um dia de Festa** e no meu primeiro Drama musical, **Saul** (2006)⁴.

Ou seja, **Sete Contra Tebas** me ensinava tanto acadêmica, quanto artisticamente. Como a tradução é sempre uma grande e fundamental ferramenta de aprendizagem de dramaturgia, com a obra de Ésquilo fui testando procedimentos que encontrava na análise do texto original, seja na elaboração de espetáculos, seja em estudos e investigações.

Após a conclusão de meu doutorado em 2002, passei a me utilizar nas aulas de Literatura Dramática de minha tradução de **Sete Contra Tebas**, como uma forma de me manter próximo desse meu dileto professor.

Então, as coisas mudaram: da sala de aula para a sala de ensaio. Em 2012, com a vinda do encontro nacional da **Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos** (SBEC) para Brasília, decidi junto com a diretoria, organizar um festival de espetáculo baseados em temas grego-latinos. Assim, em 2013 dentro do **I Festival Internacional de Teatro Antigo**, apresentamos três vezes a obra **SETE**⁵.

Este modo de apresentação conjuga evento acadêmico e processo criativo. Explico: muitas pesquisas não encontram no sistema de palestra a melhor maneira de exibir seus materiais⁶. A coordenação entre festival acadêmico e mostra artística pode ser uma alternativa. Já havia realizado este tipo de hibridismo na Mostra e Seminário **A experiência da Cena**, no CCBB —Brasília em 2006. Agora era a vez de **Sete Contra Tebas**.

Mas, para haver espetáculo, precisamos de um processo criativo. E eis aqui uma outra história...

NO CORAÇÃO DAS TREVAS

Com a virtual realização de um festival de teatro para o encontro da SBEC, partimos para definir um projeto e captar recursos. Ao fim de 2012, nenhum recurso definido. O que tivemos foi depois do Decanato de Extensão da UnB e da própria SBEC para pagar a estrutura do evento, isso já às vésperas do festival.

obras de Garcia Lorca tenho me valido de uma abordagem mais dinâmica, como expliquei em "Teatro e Tradução: Experiências no Laboratório de Dramaturgia", Revista Dramaturgias n. 7 (2018): 190-210. A tradução ainda foi republicada como parte do programa da montagem homônima pelo Teatro Vila Vellha, Salvador, em 2016.

4 Sobre **Saul**, v. a seção **Documenta** do n. 09 da **Revista Dramaturgias**. Sobre **Um dia de Festa**, v. "Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena". In: TEIXEIRA, J. G.; GARCIA, M. V.; GUSMÃO, R. (Org.). **Anais do IV Seminário Nacional Transe: patrimônio imaterial, performance cultural e retraditionalização**. Brasília: TRANSE/CEAM, 2003, p. 203-213.

5 Link para o programa do festival https://www.academia.edu/12589247/I_FESTIVAL_INTERNACIONAL_DE_TEATRO_ANTIGO. No programa também está a Ficha Técnica completa de SETE.

6 Sobre o tema, v. meu livro **Dramaturgias. Conceitos, Análises, Exercícios**. Editora Universidade de Brasília, 2017, 204-272.

Então, além de estar na organização do Congresso da SBEC, além de estar na organização desse festival sem recursos, ainda me encontrava em um processo criativo parado até fins de 2012, diante da espera de recursos para formatá-lo. Minha ideia inicial era de colocar em cena tudo que havia aprendido com Êsquilo e as minhas experiências naquele tempo como compositor e dramaturgo de Dramas musicais. As produções do LADI-UnB haviam ampliado seu escopo: com **No muro** (2009) e principalmente **DAVID** (2012) estabelecemos um padrão em termos de produção, com recursos de leis de incentivo fiscal.

Mas... o projeto não emplacava: fazer uma tragédia grega hoje em dia... Pra quê? Não seria um exercício acadêmico inútil?

Diante das dificuldades, resolvi fazer algo mais caseiro mesmo, sem orçamento: seria aberta uma disciplina para estudantes de pós graduação que teriam acesso aos ensaios com atores vindo tanto da graduação, como da pós-graduação. Eu faria a música e o Hugo a direção. E alunos de pós fariam acompanhamento do processo criativo. Tudo parecia perfeito, pois eu já tinha o texto, a tradução. Parecia...

Essa solução caseira se iniciou em janeiro de 2013. Em email para o Presidente da SBEC, Gabriele Cornelli, explicava que

“Ontem {07 de janeiro} já entrei em contato com artistas para o plano C da montagem de sete contra tebas. Todos toparam. Vai ser mais complicado, mas vamos ter algo para julho. Não vai ser o que eu queria, mas vai ser algo legal. Será um projeto em módulos, com cada criador supervisionado por mim e pelo Hugo Rodas. abs.”

Já em nota do dia 11 de janeiro, eu assim pensava a organização do processo criativo e de produção:

- 1 – Direção. Hugo Rodas.
- 2 – Dramaturgia e pesquisa. Marcus mota
- 3 – Arranjos e orquestração: Gisele Pires⁷
- 4 – Atores: Pedro Oliveira⁸, Dênis Camargo⁹
- 5 – Coro
- 6 – Músicos

Pesquisadores associados e produção: Angélica, Júlia, Tursi¹⁰.

Projeções: Alexandre Rangel¹¹

Figurino:

Sonorização: Glauco¹²

7 Pianista, professora do Departamento de Música, UnB. Havia participado dos arranjos e playbacks do musical **No Muro** (2009)

8 Ator, que na época estava no final de seu Bacharelado em Interpretação pela UnB.

9 Ator, professor, pesquisador. Realizou sob minha orientação pesquisa de mestrado **Formação em palhaço: reflexões sobre metodologias de formação de novos palhaços** (2012) e doutorado (2017) <http://repositorio.unb.br/handle/10482/31470> .

10 Angélica Beatriz, artista, pesquisadora, à época minha orientanda de mestrado. Defendeu seu mestrado em 2014 **Abordagens de processos criativos: o teatro de Hugo Rodas**, link: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18414> . Julia do Vale, artista, pesquisadora, produtora, defendeu seu mestrado sob minha orientação **Provocador Cênico: Implicações de uma possível nova função na cena contemporânea**, 2016. Link: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/21573> . Rafael Tursi, artista, pesquisador, produtor, defendeu seu mestrado em 2014 **Meu corpo, teu corpo e este outro: visitando os processos criativos do Projeto PÉS**, link: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/17748>

11 Artista e pesquisador. Defendeu sob minha orientação o mestrado **Quase-cinema: educação em artes visuais com software livre de criação visual e remix**(2013), link: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/15602>

12 Glauco Maciel, Músico, artista, pesquisador do som, integra o Laboratório de Sonoplastia da UnB.

Arte Gráfica:
Ensaaios: tardes
Assistente de ensaio:
Pesquisadores associados:
Começa primeiro de abril.”

Ou seja, es estava utilizando a equipe que havia trabalhado junta em DAVID. A questão agora é que não havia orçamento. A moeda de troca seria a colaboração, pesquisas e créditos em disciplinas.

Em 15 de janeiro enviei o seguinte email para o Hugo Rodas, pois ele estava em férias fora do Brasil:

“Hugo, é o seguinte: vai ter um congresso com 800 pessoas do Brasil inteiro aqui em Brasília entre 8–12 de julho. É gente de história, teatro, filosofia, letras, etc, que lida com estudos clássicos — Grécia e Roma. E vai ter um monte de convidados internacionais, um grupo de 60 professores e pesquisadores de Portugal. A ideia era fazer um festival de teatro com tema de teatro antigo, mas não sei se vai vingar. Agora, me encomendaram um drama grego. Como eu traduzi sete contra tebas, vai a peça. Ela tem apenas dois atores em cena e um coro. Há um ano venho tentando financiamento e os editais não deram. Falta apenas o edital do FAC, que sai apenas depois do meio do ano, e o edital do CCBB, que nao sei qual é.

A ideia é usar um plano B, sem grana. Se sair o edital, tem pagamento. Falei com o Pedro, que trabalhou com a gente em David. Ele topou. E Falei com o Denis. E topou.

Eu sou o secretario do congresso, então vou estar envolvido nisso até o ultimo cabelinho do...

O que dá para fazer com Sete contra tebas sem grana é isso: dois atores, um coro estático só de cantores. Projeções, pois a peça é cheia de imagens, o Alexandre que fez as projeções do David, ele vai fazer.

A Julia e a Angélica toparam trabalhar na organização. Produção. Eu estou compondo as músicas. Não vou chamar ninguém para arranjar. A Gisele vai fazer os arranjos. São canções corais. O coro eu vou tentar com coro da UnB, do Junker, da música.

Tenho uma reunião com a Therese na sexta para arranjar grana para pagar os equipamentos de sonorização e projeção de luz.

Vai ser apenas uma apresentação ao ar livre no museu da república.

Vou oferecer uma disciplina na pós para dar crédito para os que vão participar do projeto (Julia, Angelica, Denis, Constantino). Bem, eu queria saber, diante do exposto, como você queria participar, ou como voce pode participar. Eu posso discutir com você o texto, as adaptações, os cortes, o que eu preciso reescrever ou escrever. Eu tô falando isso pra ver o que você pode fazer, pois sei que essas condições não são as mais ideais. Sei que você vai viajar esse semestre e não quero te encher o saco. Mas se você topa trabalhar como você quiser me fale.

Os ensaios começar em 1 de abril. A apresentação será entre 8 e 12 de julho. Ensaios são segundas, terças e quintas de 14:00 – 18:00. Tô te enviando o texto.

A peça é um drama que acaba em uma festa com a morte dos tiranos.

A primeira parte da peça é o rei, filho de Édipo, se mostrando como capaz de liderar a cidade que está sitiada por um exército inimigo terrível. a segunda parte da peça, e a grande sequência da peça, é a troca de falar entre o rei e um mensageiro. O mensageiro apresenta os inimigos, e o rei responde nomeando seus bravos generais. A parte final da peça é a celebração pela morte do rei e de seu irmão.

A peça é linda e simples.
abs”

Como se pode notar, depois do Plano A, que seria com edital, rumamos para o plano B, que seria sem edital e com gente e recursos da casa. Mas, enfim, ficamos com o plano C, com menos gente envolvida.

Hugo aceitou em email de 21/01:

“OLA!!!ACABEI DE CHEGAR QUANDO PODEMOS NOS REUNIR PARA FALAR DE TODO, VOCE SABE QUE TOPO TODO DE QUALQUER MANEIRA. BEIJO HUGO”

Enviei o texto traduzido e então vi que aquilo que eu achava estava resolvido não estava. Pensava que meu maior problema era a produção...

Tive um reunião com o Hugo depois que ele voltou de suas viagens fora do Brasil. E ele me disse que aquela tradução não dava pra fazer o que ele queria e teria de ser outro texto. Meu

chão se abriu. Assim relatei para os atores, Dênis e Pedro em email do dia 19 de março, perto do início dos ensaios:

“Caros, olha tive há três semanas uma reunião com o Hugo. Por isso mandei os textos para vocês. O Hugo me pediu para pegar o texto original e ter a liberdade de fazer outro texto a partir do jogo que ele vai propor. É um jogo de atores com câmeras à mão. Falei com o Alexandre, que fez as imagens do David, ele propôs um sistema com Iphones.

Eu estou acabando a primeira versão do texto. Eu mixei, derreti, refiz os textos de Ésquilo e de Eurípides. O centro é um confronto entre irmãos, que nem é nomeado. O nome do texto é SETE. Então é isso, pra informar.

Então não é pra decorar nada ainda. é pra ler, estudar anotar os dois textos que enviei, como subsídio, para vocês terem as mesmas fontes que eu estou usando para escrever um texto pra vocês.
abs.”

Ou seja, tinha dois atores, uma proposta de jogo cênico entre os atores, nenhum texto, nenhuma música.

Num dia de muita angústia, com a proximidade do início das aulas, fui para um hotel e terminei a escritura da primeira versão do texto de **SETE**. Poucas vezes tinha enfrentado esse “bloqueio criativo”. Lembro do processo conturbado de **Caliban**, com indefinições em relação ao público alvo¹³. Aqui, creio que era um conjunto de coisas: o acúmulo de responsabilidades (era Secretário do congresso da SBEC, organizava este **I Festival de Teatro Antigo**, e organizava o **II Seminário Internacional de Teoria Teatral**, que se daria também durante a SBEC), a surpreendente recusa do texto da tradução como material para o processo criativo. Comuniquei em email de 28 de março de 2013 o término do texto para o Hugo, enviando **SETE** em anexo:

“Saudades também, Hugo. Passei ontem na frente da nossa pizzaria.

olha, terminei essa versão do texto.

tudo certo aqui com todo mundo.

proveite bem aí.

beijos.”

O texto inicial de **Sete** era um conjunto de cenas com partes faladas e indicação das canções. Não havia ainda ideia do que seria. Este roteiro foi o material utilizado para os ensaios para as composições e para a produção.

De início, o jogo era entre os atores, com uso de tecnologia. Alexandre Rangel, relata assim em um dos emails trocados em 15/04/2013, logo nos primeiros ensaios, ainda com o Hugo fora de Brasília: “Consegui providenciar um esquema técnico para que possamos, já amanhã, trabalhar com câmera sem fio. Achei um software gratuito que permite que celular Android (como o meu Galaxy S) posso funcionar como câmera sem fio. Acredito que o iPhone tenha mais qualidade. Podemos testar também amanhã. Para isso, precisamos que você (ou outra pessoa com iPhone) instale o software Air Beam (custa 3 dólares). Como vai estar o nosso orçamento para a realização das projeções? Para viabilizar o trabalho com as câmeras sem fio, vou precisar de um software para Mac que custa 199 dólares. Ele é quem recebe as imagens das câmeras e permite "mixá-las". Vamos precisar de um router de rede sem fio. Amanhã levo o meu, para testarmos. Abraço.”

Este email desdobra outro do Alexandre Rangel do dia 03/04/2013, respondendo questões técnicas: “Tenho um pouco de experiência com câmeras sem fio. São eficientes, mas não permitem as possibilidades de manipulação de imagem que o iPhone permitiria, via integração com software de VJ. *A princípio*, as câmeras sem fio são difíceis de se manipular fora do seu sistema de gravação/vigilância. Mas quero testar todas as opções que tenhamos à disposição”.

Em 05 de março de 2013, a proposta estava assim:

“Hugo, por causa da mobilidade que você quer com as câmeras, eu perguntei para o Alexandre, que fez as imagens de David e é profissional de imagens e vídeos e câmeras, e ele me disse que o melhor a fazer no caso seria o uso de iPhones, de celulares, pois não precisam de fios, e trabalham bem na transmissão da imagens para o computador.

O que você acha? como fica isso pra você visualmente?

Se você quer mesmo câmeras, os caras podem fixar os iPhones em câmeras.

abs.”

Em 28/02/2013, eu havia falado da proposta envolvendo atuação e câmeras:

“Alexandre, o Hugo na montagem de sete contra tebas quer apenas dois atores, que vão usar duas câmeras, como eu te disse. Esse é o projeto para apresentar no congresso na sbec, que aliás, encerra hoje as suas inscrições. você não gostaria de apresentar lá a nossa pesquisa? <http://sbec2013.org/>

Então, além disso, eu gostaria de ver contigo qual é o melhor arranjo de câmeras para isso, discutir isso. vai ser ter projeto

este semestre na disciplina. o uso de expressivo de câmeras por dois atores em uma instalação/teatro e o que eles podem fazer para tornar isso bem expressivo mesmo. podemos aplicar o teu sistema nisso? outra coisa, vi neste link: <http://thisworldmusic.com/gahu-west-african-drumming-and-dance-from-ghana/> algo que eu gostaria de fazer: tem um texto e um *audio mixer* de uma faixa, para poder dar a impressão de como um ritmo poder ser de fato complexo. estou preparando a descrição de um outro ritmo, bem legal, que será utilizado em sete contra tebas. seria legal termos isso. dá uma olhada. abs.”

Com a chegada de Hugo, essa proposta não foi para frente.

Em 19 de abril de 2013, compus a primeira música, **Lamento**, para a personagem Mãe/Esfinge. Com isso, ficou definida a complexa figura que seria brilhantemente interpretada pela única mulher e cantora em cena, a atriz Fernanda Jacob.

Sobre as músicas, o processo seria assim: a partir dos ensaios, das demandas da cena e da direção, eu iria compondo as músicas, e fazendo eu mesmo os arranjos. Isso seria a minha primeira vez. Nos outros projetos criativos em dividia o arranjo e as orquestrações com outras pessoas. Um fato determinante para essa mudança foi o estar fazendo meu mestrado em Orquestração, arranjo e composição pela Berklee. Podia então me utilizar dos cursos para tanto estudar, quanto para compor: eu inseria as minhas músicas nos projetos exigidos para as disciplinas do curso da Berklee. Assim, **SETE** me possibilitou uma outra dimensão em minha carreira: além de dramaturgo, dramaturgista, produtor, diretor, cancionista, agora fazia os arranjos e orquestrações. Eu compus então a primeira música e a enviei para o Glauco Maciel que seria responsável pela produção sonora (melhores sons para os *playbacks*). Ainda, na parte musical, teríamos vocalizes criativos de Aida Kellen, os *playbacks* e eu tocando guitarra sobre os *playbacks*.

Mas os problemas não pararam aí: com o desdobramento entre sala de aula e sala de ensaios, começaram as tensões, que demandariam um capítulo a parte. Os ensaios eram acompanhados por uma turma de estudantes de pós-graduação. E levávamos para algumas aulas os materiais produzido nos ensaios. O objetivo era expor o processo criativo conduzido por Hugo Rodas. Mas, a sala se transformava muitas vezes em arena de opiniões, um outro palco sobre o palco dos outros, que muitas vezes constrangia e muito os intérpretes. Escrevi sobre isso em um ensaio que segue neste artigo.

Além das tensões entre os espaços, fomos contemporâneos das manifestações violentas de junho de 2013, uma quase guerra civil urbana, que colocava, como em **SETE**, irmãos contra irmãos. Esses materiais foram incorporados no *pathos* da peça e na visualidade do espetáculo.

Enfim, **SETE** foi apresentado no tradicional Anfiteatro 09 da Universidade de Brasília, nos dias 03 e 05 de julho de 2013. Eis o link para o vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=qWOG8RuoGfw>

Anos depois, em 2016, a convite de Márcio Meirelles, tive a oportunidade de ministrar um workshop sobre Sete Contra Tebas, o qual serviu de base para uma fantástica montagem no Teatro Vila Velha. Isso só daria um livro, um belo livro a se escrever.

Seguem os seguintes documentos relacionados ao processo criativo:

DOCUMENTOS

1. Projeto do Festival
2. Projeto Sete Contra Tebas {Projeto A}
3. Primeira Versão do Texto
4. Projeto da Disciplina pós
5. Artigo acadêmico
6. Texto sobre Sete contra Tebas na Bahia

1. PROJETO FESTIVAL

1º. ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE TEATRO ANTIGO

INTRODUÇÃO

Entre as atividades do **XIX Congresso da SBEC** (Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos), que se dará em Brasília, entre os dias 8 a 13 de Julho de 2013, propomos a realização do **Primeiro Encontro Luso-Brasileiro de Teatro Antigo**.

Este encontro será o impulso inicial para o lançamento de um festival internacional de Teatro Antigo, a ser realizado bi-anualmente, junto com o congresso da SBEC.

Para o encontro de agora, teremos a oportunidade de apresentar para o público dois espetáculos e um ciclo de debates sobre a recepção de temas e textos de inspiração greco-latina. Os espetáculos para este Primeiro Encontro Luso-Brasileiro de Teatro Antigo são: **As Suplicantes**, de Ésquilo, com o grupo Thíasos da Universidade de Coimbra, que desde 1992 se dedica a reencenar obras do repertório clássico; **Sete contra Tebas**, também de Ésquilo, por meio do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília, que desde 1997 elabora e propõe projetos dramático-musicais; **Medéia**, de Eurípides, pela

Trupersa, da Universidade Federal de Minas Gerais; um espetáculo do tradicional grupo Giz-en-Scène, da Universidade Estadual de São Paulo- Unesp, campus Araraquara.

JUSTIFICATIVAS

Nos últimos anos tem havido uma efervescente busca de se retomar a tradição, de se reler o passado, de se aproveitar mitos e fontes primárias da cultura como impulso para as mais diversas realizações artísticas. No cinema, na música, das artes visuais e no teatro cada vez mais se instaura a necessidade de se reconectar com a História, de se buscar contextos: o artista de hoje se expressa pesquisa materiais das mais diversas origens. Ele se instrui, rompe com as limitações de seu tempo, dialoga com épocas e documentos os mais variados.

Dentre estes materiais, as obras da Antiguidade Clássica possuem um apelo todo especial. Mais especificamente, os textos das tragédias gregas vem sendo revisitados intensamente por artistas de todas as partes do mundo, aproximando públicos, produtores e realizadores. Esse repertório comum de referências é ponto de partida para provocações estéticas que tem suas implicações sociais e políticas, dado o choque entre culturas e historicidades diferentes. Assim, remontar obras do teatro antigo é movimentar-se no ganho entre as dificuldades de se estabelecer contatos entre pessoas das mais diversas proveniências.

Em nosso caso, os textos selecionados para este **Primeiro Encontro de Teatro Antigo** manifestam tanto a aproximação entre Brasil e Portugal, países irmãos, que partilham uma herança cultural clássica comum, quanto uma convergência de interesses em novas práticas de se trabalhar com essa herança.

De Portugal nos vem o espetáculo **Suplicantes**. Na peça, um coro de mulheres fugitivas busca asilo em Argos. Elas querem escapar de casamento com seus primos. O entrechoque em o feminino e o masculino desdobra-se em leituras políticas, jurídicas e sociais: a cidade que acolher as suplicantes vai enfrentar as consequências de suas decisões. A democracia traz responsabilidades.

De Brasil, temos **Sete Contra Tebas**, espetáculo multimídia que apresenta um soberano que não houve seus súditos. A peça se articula justamente afastamento entre as ações de um governante que coloca sua fortificada cidade em perigo, tudo por causa de interesses pessoais.

De Belo Horizonte, Medéia, o drama das emoções da mulher que busca ser ouvida, amada, por mais terríveis que sejam seus atos. Nesta adaptação, referências ao contexto e realidade brasileira são utilizadas.

De Araraquara vem a trupe de professores e estudantes que desde 1987 se dedica a transpor para os palcos traduções de textos clássicos.

Em suma, os espetáculos trazem para o primeiro plano questões éticas, a discussão sobre os atos e decisões. Para os artistas envolvidos e para a audiência fica a mensagem que o esforço em se buscar reinterpretar os textos mais antigos da dramaturgia ocidental se traduz no empenho de constantemente se repensar a cidade, a convivência entre as pessoas, as melhores formas de se agir e se comprometer para o bem comum. Nesse sentido, o passado é uma janela para o futuro, um contínuo movimento de se tornar sempre atual a ideia de que estamos todos juntos e conectados, os destinos de cada um trançados no destino plural da coletividade. Na verdade, reencenar o teatro grego é celebrar essa dimensão coletiva da cidade, é renovar o encontro da ética com a estética. As novas plateias que se confrontam com os velhos textos, por meio de encenações ágeis e competentes, experimentam a amplitude de uma herança comum tornada palco para grandes questões.

Desse modo, ao se efetivar este Primeiro Encontro Luso-Brasileiro de Teatro Antigo, a motivação não é a de um fortuito mergulho no passado. Procura-se canalizar para a capital do país um exercício que se pretende recorrente de se tornar imprescindível o fórum público da democracia por meio de espetáculos e debate que parte de temas greco-latinos, de grande obras da tradição artística ocidental, mas que não se resumem a uma pirotecnia estética ou uma arqueologia ensimesmada. Acima de tudo, temos a dimensão formativa da cidadania, de tornar livre e amplo o acesso a bens culturais, a valores e informações que nos motivem ter consciência sobre os modos pelos quais indivíduos refazem seus vínculos com a comunidade.

Para tanto, nada mais estratégico que instaurar tal espaço de expressão e consciência no coração da capital do Brasil, no espaço do Complexo Cultural da República.

DESCRIÇÃO

O Primeiro Encontro Luso-Brasileiro de Teatro Antigo contará então com quatro espetáculos e uma mesa de debates.

O espetáculo **Suplicantes** já vem de uma carreira na Europa, a partir de Portugal, tendo já estreado apresentado em festivais ligados ao tema 'teatro clássico'. Para tanto contou, nessa etapa de elaboração e montagem, com os apoios da Universidade de Coimbra, da Fundação Calouste Gulbenkian e do Museu Nacional Machado de Castro. Em Portugal, a mais de 13 anos, acontece o Festeia (Festival de Teatro de Tema Clássico), que se divide em duas versões: uma, entre abril e maio, que é um Festival Escolar, e a outra, o Festival de Verão, no mês de Julho. Entre as atividades do Festeia temos apresentação de espetáculos de teatro e música, palestras e workshops. Para as montagens principais,

há a publicação de um livro com o texto traduzido da obra clássica encenada, tudo em uma interface entre artistas e pesquisadores especializados. Dessa forma, em Portugal já um know-how, uma experiência já sistematiza em torno da recepção da Antiguidade e modelação de eventos dessa natureza e porte.

Diferentemente do caso português, e para marcar a participação brasileira nesse encontro, que servirá de pedra de lançamento para um futuro festival internacional de teatro antigo no Brasil, será de uma montagem inédita, especialmente produzida para o Congresso da SBEC e para este Encontro Luso-Brasileiro de Teatro Antigo. Assim, no orçamento esta diferença entre uma montagem já elaborada e apresentada e outra especialmente construída para evento é expressa.

A mesa de debates em torno do tema contará com 4 conferencistas.

2. PROJETO CAPTAÇÃO SETE CONTRA TEBAS

Sete Contra Tebas é uma tragédia grega, que apresenta os filhos do infeliz Édipo lutando, junto com seus heróis, pela posse da cidade de Tebas. Na peça é mostrado um soberano que não ouve seus súditos e se empenha em uma guerra suicida contra seu próprio irmão. As vozes que se erguem contra o soberano são as de um coro de mulheres, que mostram uma outra guerra: os efeitos sobre as que perdem esposos e filhos e que ainda acabam como despojos.

Assim, a **Sete Contra Tebas** articula questões políticas, estéticas e de gênero, produzindo nesta complexidade, o seu apelo atual: em que confiar? quem é o inimigo? por que a luta?

O que propomos é trazer este impulso plural da tragédia grega para um espetáculo multimídia, a ser realizado dentro das atividades do **Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos** (SBEC), que trará Brasília mais de mil pesquisadores, estudantes e interessados na recepção da antiguidade, todos vindos de diversas partes do Brasil e do exterior. Note-se que o tema do congresso será O futuro do passado, o que estabelece uma interface entre a cidade de Brasília, capital da esperança, e atualidade da memória, essa memória do futuro presente em **Sete Contra Tebas**. O evento tem o apoio da Unesco. Ainda, a montagem de **Sete Contra Tebas** marcará o lançamento de um festival lusófono de obras baseadas em temas clássicos.

A opção por encenar **Sete Contra Tebas** na capital do poder do Brasil justapõe as referências entre a cidade sitiada de ontem (Tebas) e a cidade em transformação de hoje (Brasília). Na Tebas, a voz ditatorial de um homem procura calar a democracia representada pelo coro de mulheres; em Brasília, eleita pela democracia, uma mulher enfrenta as vozes e as heranças contraditórias de um país que luta para ser mais justo.

Para ampliar estes mundos históricos em colisão, a montagem atual da peça conta com o contato entre várias artes e tecnologias de som e imagem: em frente ao Museu da República, a céu aberto como no teatro grego antigo, teremos orquestra, atores, cantores, dançarinos, cenários virtuais projetados na cúpula do Museu. Em cena, diante do público, os sete muros da antiga Tebas serão refigurados por um octógono no qual o conflito verbal e audiovisual supera a luta corporal aberta. A poesia das falas do texto original, suas canções e movimentos corais, a integração entre problemas da cidade, tudo será transposto e redimensionado no Complexo Cultural da República.

Para tanto, contamos com a colaboração de artistas nacionais e internacionais como Hugo Rodas na Direção, Thanos Vovolis nas construção e workshop de máscaras gregas, Marie Helene Dalavaud Roux na orientação de coreografia, Suzete Venturelli na elaboração e realização de cenários virtuais(cibercenários), Marcus Mota na pesquisa, tradução, adaptação dos materiais da tragédia grega, Marcello Dalla na trilha sonora.

O que se projeta é um conjunto de três apresentações de uma hora e meia.

JUSTIFICATIVA

Em virtude de nosso passado colonial, temas relacionados com a Antiguidade clássica gozam de uma aura elitista, o que associa a cultura greco-romana a valores e objetos nobres, de difícil acesso. Essa dimensão aristocrática do classicismo relaciona-se com sua transmissão e com o modo como essa cultura chegou ao Brasil, por meio de pessoas com bagagem intelectual, com passagem em escolas e universidades européias. Notório é o caso de Dom Pedro II, que entre outros feitos, traduziu a tragédia grega **Prometeu acorretando**, atribuída a Ésquilo. Por outro lado, Mário de Andrade e Câmara Cascudo, em suas descrições de performances tradicionais, valeram-se de modelos literários greco-latinos para tentar compreender e legitimar os eventos que estudavam, como as danças e a prática de improvisos poéticos. De qualquer forma, o repertório de obras relacionadas à cultura clássica estabeleceu-se como um padrão de excelência, um índice para a produção e recepção de cultura.

Com a popularização dos estudos clássicos via *mass media* (quadrinhos, filmes, músicas) e com a ampliação de pesquisadores e estudantes nas universidades- prova disso é este XIX Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, em Brasília — o elitismo associado à cultura clássica deixa de ser um valor discriminatório, segregador para unir diferentes pessoas dos mais diversos campos de saber e interesse em prol de conhecer e usufruir bens culturais transhistóricos e transnacionais. Não importa tanto saber quem foram os gregos, e sim utilizá-los, apropriar-se de e transformar o seu legado.

Nesse campo, aparece o teatro. A reencenação de obras da dramaturgia ateniense é uma prática constante em todo o mundo. No Brasil, por exemplo, citem-se os casos de **Orfeo da Conceição**, de Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, e **Gota D'Água**, de Chico Buarque e Paulo Pontes, entre outros. Este encontro com o repertório ateniense sempre é uma oportunidade de acompanhar tradições e culturas em colisão. Pois o retorno ao passado na verdade se determina pela tentativa de compreender melhor algo atual, de projetar possibilidades, alternativas, de se escapar de uma desmemoriada presença, de se questionar a segurança aparente daquilo que hoje é válido, de se lançar sem amarras para um outro lugar, um outro tempo.

Na situação que propomos pela montagem de **Sete Contra Tebas**, os alvos críticos são a hegemonia da briga física para resolver problemas, da violência generalizada, do assalto cotidiano aos corpos e mentes assassinados nas ruas e nas casas por imagens e golpes cruéis. Para se ter uma ideia, segundo o Índice de Homicídios na Adolescência, que envolve dados de 267 municípios do Brasil, todos com mais de 100 mil habitantes, 33 mil adolescentes foram assassinados entre 2006 e 2012. Estes dados da Unicef (unicef.org/brazil/pt/IHA.pdf) demonstram a predominância de formas não pacíficas de se resolver conflitos interindividuais. Isso entre jovens. Dessa forma, instala-se uma cultura da intolerância, de soluções baseadas em eliminação sumária do outro como mecanismo e tática social.

Daí a importância de se revisitar as obras da tragédia grega: escrita dentro de uma sociedade guerreira, expansionista-imperialista, estas obras colocam em cena diante de todos os efeitos de atos unilaterais, de uma ritualização da violência. A cena servia como um esclarecimento do que pode acontecer quando gradativamente a comunidade se vê dominada por uma hegemonia baseada em atos sangrentos. O mais interessante é que os confrontos físicos, as mortes e assassinatos, mesmo sendo o alvo observacional do espetáculo, não eram mostrados visivelmente em cena. Ou seja, o teatro se entrepunha entre a potencial violência e o público. Assim, o teatro interrompia as expectativas de uma sociedade guerreira que lançava mão de armas para resolver conflitos.

Assim sendo, encenar uma tragédia grega hoje também é trazer para agora, durante o tempo da montagem, este espaço no qual a comunidade interrompe seu fascínio pela destruição sistemática dos outros integrantes da comunidade.

Em **Sete Contra Tebas** as perspectivas de quem é favor e contra à luta sanguinária são bem dispostas. Ao fim os lutam vão morrer, aqueles que optam pela infligir violência por ela serão eliminados. Quem sobrevive para

celebrar essa morte da tirania da guerra é o coro das mulheres. A peça então é um adiado canto de vitória não do guerreiro mas daquelas que sofrem as maiores consequências das mútuos assassinatos. Que esse canto da mulheres se faça ecoar no coração do Brasil!

DETALHAMENTO

Para materializar o caráter democrático e público da tragédia grega, optamos por encenar **Sete Contra Tebas** em um espaço aberto, na área em frente ao Museu Nacional. O prédio do Museu Nacional possui uma cúpula, na qual se podem projetar imagens. A rampa pode ser utilizada como palco elevado, duplicando as relações entre intérpretes e público. O texto da peça aponta para uma cidade cercada pelos inimigos: um exército dos piores e mais terríveis homens reunidos. Dentro da cidade estão o rei Etéocles, filho do famigerado Édipo, seus homens e um coro de apavoradas mulheres. Apenas os sons do exército inimigo nos chegam.

Para tanto, além das vozes do coro e dos instrumentos musicais, temos um cibercenário formando imagens densas como partículas de fumaça, em movimento fluído, que mudam sua forma e cor e no qual podem ser projetados imagens míticas, simbólicas, como as criaturas citadas no texto. Assim, audiovisualmente temos um jogo de referências indiciais que ampliam aquilo que se mostra em cena. Tudo é mais, pois não está completamente resolvido em termos de seu acabamento: as falas não explicam o espetáculo; as canções e as danças não nomeiam o verdadeiro alvo de sua angústia; o cibercenário dissolve a aplicação de uma moldura, de uma solução para os problemas exibidos em cena. Ao aumentar as dimensões da realidade, o cibercenário se apresenta como uma atmosfera para o público, que não apenas contempla algo, mas se vê submergido nesse jogo de constantes transformações daquilo que observa. As possibilidades do cibercenário de conduzir o espectador para uma experiência fluída, mutante fazem com que as questões que a peça trata se manifestem mais sensorialmente. Pois o jogo entre definição e indefinição de referentes produzido pela cortina de luz/fumaça que o cibercenário provoca, acaba por induzir o espectador a integrar o imaginário da peça e suas implicações. Dentro de uma realidade mutante, a dificuldade está em ter um ponto de apoio, em acreditar em alguém. Assim, materializa-se o universo onírico da peça, que se desenvolve em imagens de sonho, visões e alucinações. O mundo movente e onírico da peça choca-se contra qualquer tentativa de se impor uma verdade, de resolver os problemas unilateralmente, como tenta fazer Etéocles por meio da violência.

Para interpretar este espaço onírico, temos as máscaras. Especialmente para esta montagem temos a participação de Thanos Vovolis, especialista in-

ternacional em máscaras e figurino da Tragédia grega antiga. O trabalho de Thanos Vovolis integra sólida pesquisa acadêmica com experiência artística: ele é professor visitante do Dramatic Institute, de Estocolmo, e colaborou em mais de 60 montagens teatrais na Grécia e Europa. O diferencial de suas máscaras, que estamos trazendo para Brasília, é a sua pioneira proposta de trabalhar as máscaras não apenas como instrumentos visuais de caracterização: há um foco nas propriedades acústicas, na sonoridade produzida e na relação do intérprete com a máscara a partir de sua voz. Dentro de um espetáculo que pretende trabalhar com a audiovisualidade, a questão sonora é imprescindível. E as máscaras de Thanos Vovolis se encaixam bem no conceito do espetáculo.

Ainda, em grande parte das reencenações de tragédias antigas, há uma dificuldade com o coro. O que fazer com ele? Mas que um grupo passivo de observadores em cena, o coro intervém, toma partido. E se movimenta. Neste ponto, teremos a orientação de uma das maiores especialistas mundiais em coro grego: a professora Marie-Hélène Delavoud-Roux. Como Thanos Vovolis, ela também integra sólido conhecimento acadêmico com experiência artística. Filóloga e dançarina, seu mérito está em extrair padrões métrico-rítmicos do texto e pensá-los em termos de movimento. Ainda, sua experiência com coros tem possibilitado a ultrapassagem de uma visão individualizante do intérprete, principalmente no que diz respeito a remontagens de dramas clássicos, estes baseados em uma arte comunal.

Além dos ciber cenários, das máscaras e das danças, temos outro recurso fundamental: a música. Novamente temos a integração de pesquisa especializada e experiência artística. Em virtude da audiovisualidade do espetáculo, optamos por trabalhar com uma trilha que se caracteriza-se por interpretar sonoramente essa fluidez apontada nas imagens da cena. Para tanto, nos valem de conhecimento da musicalidade da tragédia grega, pelo especialista Marcus Mota, com a noção de trilha sonora fílmica, produzida pelo *sound designer* e músico Marcello Dalla. Neste ponto entramos na busca de se tornar contemporâneos os referentes. A experiência de uma trilha sonora fílmica transposta para o espaço aberto do pátio em frente ao Museu da República acarreta a experiência de profundidade, de peso, de densidade para a audiência. Os atos, os gestos, as figuras em cena são redimensionadas com a música ao vivo, formando uma experiência de todos os sentidos. No texto original, além das falas ritmadas e das canções, há uma série de atos sonoramente orientados: os sons em off dos inimigos e de suas armas, as imagens acústicas proferidas pelas palavras, os ruídos dos deslocamentos em cena, da percussão corporal, e os sons instrumentais que marcam a atividade coral. Assim

temos sons incidentais, vozes e acompanhamentos musicais. Na base de tudo está o ritmo, a composição rítmica da peça: o espetáculo articula padrões de intensidade e de tempo reconhecíveis, associados a certas ações, a certos personagens. A identificação desses padrões oferece um jogo de expectativas, uma outra experiência de participação da audiência. Para tanto, a combinação entre instrumentos tradicionais de câmara (cordas, metais) com sintetizadores torna atual o impacto de uma espetáculo que muito faz imaginar por causa de seus sons. O design sonoro do espetáculo se encaminha para tornar palpável o impacto das referências sonoras sobre o público.

Os recursos acima descritos procuram demonstrar que há outras possibilidades de se montar um texto clássico. Aproximando conhecimento especializado com recursos tecnológicos podemos produzir um espetáculo que alcance um público massivo e que se sustente em si mesmo, que não seja um mero exercício intelectual ensimesmado. Assim, podemos perceber o impacto de um texto de 2.500 anos por seu impulso em produzir novos sons e novas imagens, a partir das questões que ele trata, das técnicas que ele se utiliza mas tudo isso refigurado a partir das técnicas de hoje e de discussões que nos interessam.

A PEÇA

Para tornar claro o que é **Sete Contra Tebas**, apresentamos a sua organização dramaturgica. A peça no original se encontra dividida em uma alternância entre partes faladas e partes cantadas. O eixo da peça é encontro da figura de Etéocles com outras figuras. Assim, o público tem como referência, como guia dos acontecimentos, essa alternância e a centralidade do rei.

A peça se abre com um longo discurso do rei para seus súditos. Ele se encontra acompanhado de seus valentes homens, aos quais destaca posições de defesa dos muros da cidade. Tebas ficou famosa por essa topografia mítica: uma fortaleza com sete portas. A agilidade da primeira cena repercute os atos do soberano em controlar o destino da cidade, como se ele agisse em nome dela. Essa tensão atravessa a peça: o soberano age em seu interesse ou em nome da cidade? Uma série de questões ficam abertas: proteger-se de quem? que guerra é essa? A agilidade e rapidez de Etéocles procura dar confiabilidade aos seus atos, segurança para os súditos. Mas, ao mesmo tempo, essa mesma segurança e pressa vão se chocar com a realidade, com o que de fato está acontecendo. Nesse ponto, a peça vai revisar toda a primeira cena: todas as afirmações de Etéocles serão desautorizadas pelos fatos. Etéocles, o soberano, o autoproclamado líder do povo em época de tribulação, é só discurso: suas palavras não valem nada. É o que se observa na cena seguinte: entra um espião e informa sobre os inimigos, que avançam em direção à cidade. A descri-

ção que o espião faz da monstruosidade destes inimigos projeta dúvidas e incertezas sobre a grande fala de abertura de Etéocles. Para a audiência temos uma técnica de sobreposição entre dois discursos, que em si são válidos, mas que colocam a plateia em uma divisão de perspectivas. De qualquer forma, o soberano encontra sua limitação: ele não sabe o que está acontecendo fora de seu raio de ação. Logo, o público acaba sabendo mais que o soberano. Isso é fundamental: a dissociação entre a figura de Etéocles e a audiência. Com o passar da peça, essa assimetria é explorada com todas as suas implicações.

Depois dessa seção de falas, entra o coro de mulheres, apavoradas, correndo em busca de refúgio e proteção junto às estátuas dos deuses, que são oito no texto. Oito estátuas em pé apontam para sete entradas, as sete portas de Tebas. Tebas não existe a não ser na relação dos agentes em cena com os objetos de cena. A cidade se concretiza nessas relações. Mesmo na Antiguidade o espaço cênico não precisava ser todo completado, com todas as informações apresentadas visualmente. Daí a convergência entre a solução cênica antiga e a contemporânea: o uso de ciber cenários, como espaços de interação entre as referências e expectativas da cena e da audiência.

Depois dessa performance coral que traz para o espetáculo a intensidade do medo, a outra versão da história de Etéocles, temos um embate em cena: as mulheres apavoradas se defrontam com o soberano. As ambiguidades desse encontro acumulam questões as mais diversas. Pois as mulheres estão aqui como as oprimidas da guerra, dos desmandos de seu líder político. Ao mesmo tempo, elas são a ameaça aos planos do soberano. O transcurso da cena é o de uma violência verbal que cala as mulheres, mas não impede que se vejam outras ressonância: o poder autárquico se fundamenta no silenciamento, em táticas de exclusão, de ameaça, de imposição de uma verdade totalitária. Desse modo, Etéocles no exercício dessa ortodoxia se mostra como antípoda aos cidadãos. Ele parece mais alinhado aos inimigos pois age como um inimigo de sua comunidade. Novamente temos o procedimento da tragédia de justapor, de colocar frente a frente perspectivas que se excluem.

Dramaticamente este embate é performado no enfrentamento das falas do soberano e do canto do coro. Aquilo que antes definia seções agora marca personagens: o soberano que não ouve seus súditos nunca canta, vale-se apenas de comandos, reprimendas e negações para se afirmar diante do povo; por outro lado, o coro canta, dança, manifesta sinais visíveis e audíveis de seu descontentamento e do que de fato está acontecendo. Assim, temos uma ironia sonora e audível: aquele que nunca canta procura silenciar e não ouvir as múltiplas vozes que se erguem contra seu despotismo. A realidade, com suas múltiplas perspectivas, é maior, é mais complexa, que uma única voz.

Tal embate é poderoso em cena. A riqueza de um coro com suas vozes, com suas máscaras e mil cores, com seus movimentos se defronta com o isolamento do tirano, preso a expressões únicas de repressão e controle. A democracia do coro é justaposta à ditadura da palavra plena. Mais que apenas nomear ou apontar alvos de crítica, um espetáculo que se vale de embates de densidades sonoras acaba por prover para a recepção experiências que tornam perceptíveis correlatos físicos de ideias. Assim, o embate entre a unilateralidade do soberano e a multiplicidade dos coro de cidadãos é reinterpretado na manipulação de grandezas sonoras. Com isso, o espectador pode medir, comparar, avaliar o que acontece a partir de dados materiais. Como o poder aqui encontra sua medida na percepção de sua magnitude, a plateia bem compreende que a soberania de Etéocles é uma política vazia, de palavras que não vão além da boca que as profere. E que o poder mesmo, o poder fazer, o poder-força, está nas mãos do coro, mesmo que oprimido.

Chegamos no coração de Sete Contra Tebas: trata-se de uma longa cena, uma das mais famosas da Antiguidade, a chamada cena dos escudos. Chega um mensageiro vindo de fora dos muros da cidade e apresenta os principais guerreiros inimigos. Para cada um, Etéocles responde um outro de seus capitães. Esse confronto entre adversários não é mostrado visualmente. Tudo é narrado. A luta é transferida para o campo do virtual. Porém, cada guerreiro é apresentado portando um escudo, e em cada escudo uma imagem, um emblema. A sucessão dos escudos funciona com uma sucessão de fotogramas, uma exposição de quadros que formam uma sequência animada. Assim como a ironia dramático-musical dispõe em cena um soberano que não canta e um coro que se avoluma em sons e ritmos, temos, como contraponto visual, um soberano que responde às provocações verbais do mensageiro sem levar em conta a sequência animada do escudo. Tudo que se põe em movimento, tudo que é fluído escapa do entendimento de Etéocles. Sem entender quem de fato são os inimigos, o soberano vai passo a passo se transformando em uma personagem escada- aquele recurso de duplas cômicas que coloca em cena alguém que não desconhece as coisas mais simples a sua volta para que a plateia dele ria e aprenda na ignorância alheia.

No fim da grande cena dos escudo é revelado o último inimigo: o próprio irmão do soberano. Neste ponto entramos no clímax bélico da peça. Etéocles decide lutar. Diz que será "senhor contra senhor, irmão contra irmão, inimigo contra inimigo". Neste ponto da peça, fica revelado que o tema da luta fratricida na verdade situa o confronto dentro do âmbito de membros de uma família em conflito pela herança política e econômica e não no interesse da cidade. A cidade ganharia mais com a extinção dessa família, com os irmãos mortos.

E é o que acontece. A cena final é uma recapitulação da luta entre os irmãos. Aqui o coro é irônico: tanto apresenta o confronto físico do assassinato mútuo como parodia o que houve. Enfim, a cidade está em festa e o evento recente da luta fratricida é retomado comicamente. O coro se divide em dois e dança e canta os últimos atos dos irmãos violentos. Por meio dessa jocosa apropriação do embate final, o espetáculo celebra a liberdade: a cidade está livre daqueles que não lutam por ela, daqueles que usam a coisa pública para objetivos pessoais.

A altissonante celebração do fim de **Sete Contra Tebas** é tanto um libelo contra a guerra quanto um voto de confiança na democracia. Mesmo em uma peça que se desenvolve como uma preparação para um iminente embate armado, o mais importante não é a violência recíproca, e sim a racionalidade dos comportamentos, um esclarecimento sobre as razões da luta. Só há o recurso à guerra quando a comunidade é calada pela unilateralidade de pessoas que no comando, no centro do poder, colocam suas vontades sobre a vontade popular. Por outro lado, este centro de poder é um espaço, um lugar: não pertence a ninguém, a não ser poder direito. E este lugar pode ser ocupado por outras figuras, desde que aquele ali está não desempenhe bem suas funções.

ETAPAS DE DESENVOLVIMENTO DO PROJETO

1. Captação de recursos: Agosto de 2012 – Abril de 2013.
2. Reuniões de planejamento com equipe de criação artística: Agosto de 2012 – Abril de 2013.
3. Elaboração da adaptação do texto grego clássico: Agosto de 2012- Fevereiro de 2013.
4. Elaboração das canções e intervenções musicais. Janeiro de 2013- abril de 2013.
5. Seleção de elenco: Janeiro de 2013- Março de 2013.
6. Ensaios: Abril de 2013- junho de 2013.
7. Workshops de coreografia: Abril a junho de 2013.
8. Workshops e elaboração das máscaras: Abril a julho de 2013.
9. Elaboração do programa e dos textos de divulgação: Maio a junho de 2013.
10. Ensaios gerais: Julho de 2013.
11. Montagem e apresentações no Museu da República: 8 a 12 de julho de 2013, durante o **XIX Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos**, em Brasília, organizado em conjunto com o **I Simpósio Luso-brasileiro de Estudos Clássicos**.

EQUIPE E CURRÍCULOS

Direção: Hugo Rodas. Diretor, encenador, figurinista, coreógrafo, professor de teatro na Universidade de Brasília. Com mais de 50 anos de experiência teatral, realizou montagens com Antonio Abujamra e Denise Stoklos. Foi agraciado com inúmeros prêmios, entre eles o Prêmio Shell de 1997, com **Dorotéia**, de Nelson Rodrigues.

Pesquisa e Dramaturgia: Marcus Mota. Professor de teatro da Universidade de Brasília. Dirige desde 1997 o Laboratório de Dramaturgia(LADI). Diversas publicações em estudos clássicos e dramaturgia, como **A dramaturgia musical de Ésquilo** (Editora UnB, 2008.). Elaborou a dramaturgia e as canções para diversos espetáculos, entre eles, **No muro-Ópera Hip-Hop**, **Caliban**, e **David**. Site. www.marcusmota.com.br

Orquestração e *design* sonoro: Marcello Dalla. Profissional experiente em música e som para cinema, documentários, publicidade e animações. Porfólio online em www.ateliedosom.com.br

Coreografia: Marie-Héllène Delavoud-Roux. Pesquisadora e dançarina especializada em danças antigas da Grécia. Professor e conferencista na Universidade de Bretanha Ocidental, Brest (França). Link: www.univ-brest.fr/HCTI/delavaudroux.htm

Máscaras: Thanos Vovolis. Professor visitante do Dramatic Institute, de Estocolmo. Link para suas publicações: www.independent.academia.edu/ThanosVovolis/Papers

Cibercenários: Suzette Venturelli. Professora da Universidade de Brasília. Pesquisadora e artista especializada em Arte Interativa Computacional, com publicações e exposições em diversos espaços nacionais e internacionais. Link: www.suzeteventurelli.ida.unb.br

Consultoria: Gabriele Cornelli. É professor da Universidade de Brasília. Presidente da SBEC para o biênio 2012–2013 e Presidente da International Plato Society.

Elenco: O ator Murilo Grossi fará o personagem principal. Os integrantes do coro serão selecionados após definição dos resultados de captação de recursos. O elenco receberá treinamento para atividades previstas no projeto.

Coordenação do projeto: Marcus Mota e Gabriele Cornelli.

3. PRIMEIRA VERSÃO DO TEXTO SETE

SETE

JOGO PARA ATORES

Marcus Mota

PERSONAGENS

Etéocles

Polinices

Esfinge (Selvagem Cantora)

MÚSICA 1. SONS PRÉ-GRAVADOS DE GUERRA

ETÉOCLES (*pegando a mão de Polinices, puxando para uma luta*)

Vamos! Vai ser assim — homem contra homem! Que vença o melhor!

POLINICES (*largando a mão*)

E o melhor é o mais verdadeiro: Não basta parecer- tem de ser o melhor.

ETÉOCLES

Chega de palavras. Não temos mais tempo! À luta! O jogo começa agora!

MÚSICA 2. CANÇÃO DA MÃE. DO ALTO DA TORRE

POLINICES

As trancas das portas se abriram. Estou de volta.

ETÉOCLES

Quem te deixou entrar aqui!

POLINICES

Nossa desgraçada mãe chamou. Quer falar com a gente

ETÉOCLES

Maldita mulher! Saia. A terra agora é minha. Saia!

POLINICES

Você não vai ficar com tudo sozinho. O combinado era a gente revezar: um ano pra mim, outro pra você.

ETÉOCLES

Como é que é?

POLINICES

A praga. O pai nos amaldiçoou. Então um ano eu seria banido daqui, no outro você. Esse era o trato.

ETÉOCLES

Mas que negócio sem cabimento esse.

POLINICES

Eu fui embora pra evitar a desgraça.

ETÉOCLES

E a daí a mãe te chama de volta e tu vem correndo... Tava com saudades?

POLINICES

Não. O ano acabou. Vamos trocar de lugar. O deserto agora é teu.

ETÉOCLES

Nunca. Onde já se viu uma coisa dessas.

POLINICES

É coisa do pai, nossa herança. Lembra?

ETÉOCLES

Sempre ele... Velho cego...Maldição!

POLINICES

Quem mandou brincar com o velho...

ETÉOCLES

Agora tá no quartinho escuro, preso, apalpando as sombras.

POLINICES

Que família...

ETÉOCLES

Mesmo assim, não tem sentido essa conversa revezamento. Como eu vou devolver algo que me pertence? Seria covardia...

POLINICES

Covardia foi não me deixar voltar. Passei fome, humilhação me arrastando no deserto, enquanto você aqui brincando de rei.

ETÉOCLES

E aproveitei cada momento. Gostei e quero mais. Iria até o mais profundo da terra, até o último canto no mais extremo dos céus para continuar governando essa casa.

POLINICES

Mas essa casa também é minha. Por isso eu voltei. A gente corria junto, brincava junto por esses corredores.

ETÉOCLES

Eu parei de brincar faz tempo, meu irmão. Eu gosto agora é do que eu tenho nas mãos.

POLINICES

Você não pode ficar com que é meu.

ETÉOCLES

E você não pode tirar o que me foi dado.

POLINICES

Isso é trapaça! Roubo! Quero guerra!

ETÉOCLES

Então guerra é o que vamos ter. Será irmão contra irmão, homem contra homem. Que vença o melhor!

MÚSICA 3. CANTO DA MÃE. ENQUANTO ISSO, OS DOIS IRMÃOS ARRUMAM OS JOGOS DE GUERRA

POLINICES

Esse muro não vão te ajudar por muito tempo, meu irmão.

ETÉOCLES

Daqui eu vejo você e teus homens. Não tinha gente pior pra reunir não? Gritam,

dançam, xingam — Gente doida e furiosa! Acha mesmo, meu irmão, que isso vai derrubar essas muralhas?

POLINICES

Não é ódio em nos olhos deles não — é clamor por justiça. Vamos regar essa terra com o sangue dos traidores.

ETÉOCLES

Pois daqui eu vejo muito bem que é o traidor: um filho dessa cidade armado da cabeça aos pés liderando um bando inimigo que quer destruir, incendiar a própria casa.

POLINICES

Como um muro torna as pessoas cegas! Quem, meu irmão, é o inimigo? Quem faz mal contra seu próprio povo?

ETÉOCLES

“Povo de Tebas, aqui quem fala é o seu chefe. Não temam: um bando de miseráveis pretende nos atacar. Não seremos surpreendidos. A maldição acabou: eu estou no comando agora.”

POLINICES

Besta! Teu nome vai ser cantado pela cidade, um lamento pelos mortos dessa guerra estúpida. Tudo por causa do desejo sem fim de querer mais, essa ambição que toma conta de tua mente e vai te destruir.

ETÉOCLES

A decisão foi tomada: à luta. Não quero te ouvir — quero acabar contigo. Você não é mais meu irmão. Eu sou apenas aquele que precisa defender sua casa dos que vêm pra invadir. Você é de fora, uma ameaça. Eu estou aqui, cercado pelas muralhas que me protegem e recebem. Você é o perigo, o mal. Mas agora eu vou ajudar a natureza a cuidar melhor dessa terra. Começando por limpar os arredores dessa praga maldita!

MÚSICA 4. MÚSICA INSTRUMENTAL. DISPOSIÇÃO DOS GUERREIROS

POLINICES

É, isso não vai ser fácil. A cidade tem 7 entradas enormes, suas veias. Precisamos

invadir e curar esse corpo ferido e doente. Em cada entrada há um poderoso guerreiro. Vamos medir nossas forças.

ETÉOCLES.

É assim que se fala. Eu gosto de números.

POLINICES

Na primeira entrada, quem você tem?

ETÉOCLES

Me diga você. Você é que é o inimigo.

POLINICES

Eu não vejo ninguém que possa ser capaz de vencer meu mais perigoso animal: para derrubar a primeira porta eu destaco Tideu, a fera, louco que esbraveja sua fúria.

ETÉOCLES

Vejo que Tideu traz um escudo com figuras estranhas: um céu incendiado de estrelas com a lua brilhando — senhora — bem no centro. Olha, nem imagens, nem gritarias, nem esses guizos e penachos do capacete dele podem me matar ou causar medo. Essa mesma noite no escudo eu assim leio: a morte fechando os olhos dos insolentes, a noite eterna com seu peso de espada cortando as carnes, calando a boca presunçosa.

POLINICES

Vamos para a segunda porta: Lá também não vejo ninguém que pode deter outro dos meus homens: Capaneu, um gigante, maior que qualquer deus ou coisa parecida. Ele cala tudo em volta. Seu escudo tem o seguinte brasão: um homem nu com uma tocha acesa nas mãos. Pelo fogo tudo vai se consumido. Pelo fogo a cidade vai padecer e se curar. Como um céu incandescente.

ETÉOCLES

Bobagem! Fogo vai cair do céu é para destruir esse guerreiro maldito. Onde já se viu!?! De deuses eu e mistérios eu entendo. Afinal, não tenho vivido com esses fantasmas, o velho cego e a mulher miserável todos esses anos? Não é essa casa a morada das pessoas mais desgraçadas da terra? Pois se eu sobrevivi a essa família de almas errantes, o que dizer de uma boca que grita contra o céu? Quem pode competir comigo quanto o assunto é afligir os deuses para ser atormentado por eles?

POLINICES

Para a terceira porta eu destaco outro guerreiro terrível. Seu nome...

ETÉOCLES

Mas o que que é isso?! Tá de brincadeira, meu irmão. Pensou que eu não iria descobrir o que tá acontecendo?!

POLINICES

Descobrir o quê?!

ETÉOCLES

Sou ambicioso, mas não burro. Este último guerreiro traz no escudo a imagem de um homem que sobe os degraus de escada pra saltar por sobre o muro! Tá brincando comigo?! Esse cineminha dos escudos era só o que faltava.

POLINICES

Tá no sangue... Lembra do pai e da esfinge? Enigmas e monstros.

ETÉOCLES

Mas essa família, como essas muralhas, não tem nenhum mistério mais. O céu com seus astros roda em nossos portais. Somo o universo em miniatura, o joguinho dos deuses. Você vem pra lutar, para reconstituir a família. Eu te digo que nunca fomos o que somos, que essa história acabou. A cidade eu quero. Brincar de deus também, jogar seus jogos. Pelo menos uma vida na vida. Nem que para isso eu tenha que matar todos vocês.

POLINICES

Você delira, meu irmão. Precisa crer em algo. De volta para os muros. Olha, para a quarta entrada eu mando outro gigante ainda mais ameaçador. É um monstro descomunal. Seu escudo é gigantesco. Nele um dragão cospe fogo de verdade, uma fumaça negra que tudo confunde, enquanto que brilham serpentes entrelaçadas no fundo côncavo da circunferência.

ETÉOCLES *(Batendo palmas e rindo histérico)*

Assim você me mata, Polinices.

POLINICES

Meu irmão, a coisa é séria. Olhe até onde nós chegamos. Volte! Volte!

ETÉOCLES

Gigantes, monstros, bestas — o que você pensa que eu sou? Como você acha que eu me sinto? Depois de todos esses anos, depois de tudo que aconteceu?! Daí você vem toda noite aqui e me arma esse espetáculo, e me traz esses muros e escudos, e esses heróis e esses bichos mascarados. O que você quer de mim, Polínicos? O que você quer de mim?

POLINICES

Quero que você vá em frente. Temos mais portas ainda. Precisamos chegar ao final. Todas as noites lembrar de tudo. Todas as noites erguer a cidade outra vez, nossos jogos de guerra.

ETÉOCLES

E prá quê, meu irmão? Uma cidade sem povo, vazia. Uma história sem gente, sem o clamor daqueles que de verdade importam. Mais uma dessas cidades armadas até os dentes, sem saber da grande guerra. Meus cavalos correm por esses desertos, o pó se ergue da terra, e a baba branca se arrasta pelo chão seco. Tudo desaparece.

POLINICES *(vestindo o irmão para a guerra)*

Meu irmão, anda, não esquece: de volta pro tabuleiro. Quem está agora atacando na quinta porta? Anda, se veste: você tem que participar.

ETÉOCLES

Não vejo nada, não vejo ninguém. Estou caindo em um abismo profundo, um sono antigo, que embaça os meus olhos, e sangue espesso e escuro escorre em minha face.

POLINICES

Eu te ajudo, meu irmão. Veste essa armadura. Na quinta entrada há um guerreiro jovem, meio homem, meio mulher. Feroz ele se aproxima, a barba rala, a pele macia, leves os pés. Mas nem deus pode com ele: em seu escudo se agita a selvagem cantora, a assassina esfinge.

ETÉOCLES

Eu vejo suas asas, as garras terríveis, ontem e hoje sua sombra sobre nossas cabeças. É ela que ainda nos faz suspirar, que nos toma e devora.

POLINICES

A esfinge está fixada com pregos na armadura, meu irmão.

ETÉOCLES

Mas seu corpo brilha, vive no relevo. E a seus pés está um homem como a gente, uma futura vítima.

MÚSICA 5. CANÇÃO

ETÉOCLES

Para garantir meu poder sobre o povo, eu mandei construir altares, com estátuas dos deuses, templos, moradas na terra para os habitantes do céu. Daí eu entendi o canto da Esfinge, seu enigma: o que fazia o povo ir aos altares era o medo e a fome. Foi então que passei a orar a mim mesmo, a olhar com outros olhos para minha desgraçada família. Se a súplica é uma fala para alguém distante e surdo, que eu fale comigo.

POLINICES

Pare com isso, meu irmão. Não vá adiante. Precisamos chegar ao fim. Os muros, os escudos.

ETÉOCLES

Por que essa pressa, meu irmão? Por que você não me deixa falar?

POLINICES

Falta muito pouco. Depois você faz o que quiser.

ETÉOCLES

Eu cresci com essa história da maldição, do filho, do pai e da mãe. Essa família é a Esfinge.

POLINICES

Etéocles...

ETÉOCLES

Todos sabiam. Todos nos apontavam na rua. A gente, filhos da boca da esfinge devoradora de carne crua.

POLINICES

Uma maldição atrai outra. Vamos fechar a casa, terminar a contagem dos escudos, erguer as muralhas.

ETÉOCLES

Não adianta prender o pai no porão, ou deixar a mãe se matar de remorso. Os filhos são a maldição, somos a própria Esfinge em rasantes pela cidade, o medo nos olhos do povo, nossas garras se afiando na pele alheia.

POLINICES

Meu sexto guerreiro, o mais sábio de todos é um profeta. Ele fala da loucura dessa luta, mostra como todos estão errados, que não há como justificar a destruição do que é comum, o ódio entre os de mesmo sangue. O homem de deus fala brandindo um escudo seguro de bronze maciço. Nenhum brasão, figura ou palavra havia nele. Puro olhar esvaziado de tudo. Terrível é aquele que venera os deuses!

ETÉOCLES

Sábio sou eu, que desvendei o enigma, que descobri porque estamos aqui. Não quero mais esse jogo. Essa noite tudo acaba. Não quero mais morrer no final e ser filho de quem me gerou. Eu quero é escapar dessas muralhas, voar como o monstro de garras e atacar e possuir o que eu quiser.

POLINICES

Você logo vai estar livre, meu irmão. Chegamos enfim à sétima porta. A cidade está completa.

ETÉOCLES

Mas já? Maldição! Eu precisava de mais tempo.

POLINICES

Não tem jeito: o que somos, somos. É hora de lutar e morrer.

ETÉOCLES

Calma: um coro de mulheres pode entrar correndo aos gritos, cantando e dançando.

POLINICES

A hora das cadelas apavoradas já passou.

ETÉOCLES

Ou um mensageiro, um espião pode chegar a qualquer momento trazendo alguma novidade, algo que mude tudo.

POLINICES

Meu irmão, precisamos fazer o que é preciso. Não é nossa decisão.

ETÉOCLES

Mas eu preciso de mais tempo. Eu decifrei o enigma. Eu preciso contar.

POLINICES

Isso não interessa. Vamos para a sétima porta.

ETÉOCLES

Depois de tudo que eu passei, eu não posso ir embora ainda. Por favor, você é meu irmão.

POLINICES *(enquanto fala arrasta o irmão para fora de cena)*

Agora vou falar do sétimo homem que está diante da sétima entrada da cidade — o teu próprio irmão, que lança contra a cidade xingamentos e provocações, jurando que, após escalar as muralhas e ser proclamado rei sobre a terra, e entoar com frenético alarido a canção da conquista, contigo vai lutar, matando e morrendo junto de ti ou te deixando vivo, a pagar com banimento aquilo que de igual modo o desonrou com exílio. Ele traz um escudo redondo recentemente forjado, com um duplo emblema fixado com arte: um guerreiro dourado de ouro, ao que parece, avança conduzido com por uma mulher de aspecto simples. Ela reivindica ser Justiça, como as letras anunciam: “Eu reconduzirei este homem para que retome a cidade e a convivência com a casa paterna.”

MÚSICA 6**POLINICES** *(Recolhendo os materiais)*

A essa hora deveria haver um lamento por nossa morte.

ETÉOCLES

O coro cantando como a gente se feriu – minha espada abrindo teu corpo, tua espada rompendo minhas carnes.

POLINICES

Pela espada você matou

ETÉOCLES

pela espada você morreu.

POLINICES

Quem era mas próximo de ti te matou

ETÉOCLES

Você foi morto pelo teu igual.

POLINICES

Irmão nos sofrimentos.

ETÉOCLES

Família desgraçada. Se pudesse, eu nasceria de novo, mas diferente, sem esse sangue derramado.

POLINICES

Finalmente elas podem cantar, um coro de triunfo: todos foram destruídos. Nossa morte por nossas próprias mãos.

ETÉOCLES

O velho assassino e cego, a mulher do ventre proibido que se mata, os irmãos em mútuo assassinato. Toda a desgraça reunida em uma só família.

POLINICES

Não sei por quê tanto tempo falando de escudos e guerreiros e muralhas se ninguém venceu.

ETÉOCLES

É o que venho tentando te dizer, meu irmão. A guerra é outra.

POLINICES

É por justiça. A cidade, o mundo fica melhor sem nós.

ETÉOCLES

Não, somos todos querem: um sacrifício, a desgraça de uma oferenda aos deuses, para acalmar os corações assustados, para calar o que tenho pra contar.

POLINICES *(começando a pegar a espada com ódio)*

Mas você me roubou. Tudo nessa tragédia é tua culpa. Tua culpa.

ETÉOCLES

Olha, meu irmão, escuta a voz da selvagem cantora, suas asas sobre nós.

POLINICES

Não era pra ser assim. Tudo poderia ter se resolvido. Mas você é quem provocou essa destruição toda.

ETÉOCLES

Não tome a sétima porta, meu irmão. Me escute, precisam de nossas mortes. Tudo isso é uma invenção, uma mentira.

POLINICES

Se afaste de mim, eu te odeio! Eu só penso em acabar contigo.

ETÉOCLES

Larga essa arma, meu irmão! Acredite em mim. Eu decifrei o enigma. Não precisamos mais morrer.

POLINICES

Por tudo que é mais sagrado eu juro: você não vai sair vivo daqui. Não vai escapar. Vai ter que morrer, pagar pelas injustiças. Assim é o mundo. É a maldição. Somos um exemplo para todos. A nossa família são as muralhas da humanidade. Tudo que é de errado está aqui. Para os outros aprenderem.

ETÉOCLES

Não: eu me recuso! Eu não aceito essa condição de céus invertidos. Não me obrigue a lutar contigo.

POLINICES *(joga a arma pro irmão)*

Agora, aqui, na frente de todos. Sem mistérios. Metal contra metal. Essa dança que nos reúne. É o que o povo quer.

ETÉOCLES

Eu não vou lutar contigo. Não vou participar desse ritual estúpido. Ninguém precisa morrer pra ajudar os outros a viver melhor.

POLINICES

É o destino, é nossa história. Papai, mamãe e os garotos maus. Não tem escapatória. As portas se fecharam. O povo assistindo ao espetáculo.

ETÉOCLES

Você acredita mesmo nisso?

POLINICES

Venha, seja quem você for. Eu quero é sangue.

(Jogo da luta. Coreografia. Cercos. Aproximações. Afastamentos. Saltos, facas que cortam o ar)

ETÉOCLES

Depois de todos esses anos até que você aprendeu alguma coisa.

POLINICES

Eu mesmo vou contar a história de como te sangrei.

ETÉOCLES

Então vai pro inferno, mensageiro maldito *(acerta Polinices no meio da barriga. Polinices cai sobre sua faca, escondendo-a. Etéocles joga sua faca no chão, e desfila para o público, seguro da vitória, cheio de ira guerreira, como um animal que abateu sua presa)*. Não era isso o que vocês queriam? A morte de alguém da família? O horror da violência que fere, espanta e agita os corações. Somos um só corpo, a mesma mão que se ergue e ataca. Somos assassinos, somos uma desgraça. Podemos fazer o que a gente quiser. Essa força é nossa e não de deus algum. O sacrifício é esse: aqui somos isso, essa banquete de nossas dores, de nossos desejos. Essa é a tragédia, o enigma, o canto da esfinge. *(Polinices mesmo morrendo ataca o irmão e o fere na barrica. Etéocles grita terrivelmente, como tendo visto o rosto de deus e cai. Os dois ficam juntos. A esfinge canta. MÚSICA 7 ao fim os irmãos se abraçam e morrem)*

Fim.

4. PROJETO DE DISCIPLINA

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

Professores Marcus Mota e Hugo Rodas

Disciplina:

Horário: Terças e quintas 14:00 às 16:00

Espaço: Núcleo de dança

PROPOSTA

O formato da disciplina se articula em torno de atividades em torno da montagem de uma versão contemporânea do texto **Sete contra Tebas** de Ésquilo.

Todo o processo criativo desta montagem será alvo da observação e graus diversos de participação pelos integrantes da disciplina.

Teremos os horários do processo criativo da montagem, que são segundas, terças e quintas das 14:00 às 18:00, como locus observacional da disciplina.

Dessa forma o curso se desdobra em discussão dos materiais que subsidiam o processo criativo (bibliografia primária e secundária), análise e observação dos atos criativos dos intérpretes, análise e observação da condução dos intérpretes, análise e observação da materialidade proposta para o evento cênico (espaço, objetos, sons), análise e discussão das opções estéticas do processo criativo (atuação, materialidade, roteiro, produção).

O foco da disciplina é possibilitar uma experiência de observação que leve em conta as complexidades, as diversas implicações de um processo criativo em sua elaboração e realização.

PLANEJAMENTO

O curso se organiza em função das etapas do processo criativo de **SETE**, nome provisório para o espetáculo, e sua observação e análise.

Seguindo esta lógica, temos:

Entre 02 abril – 04 abril: apresentação da proposta, esclarecimento de dúvidas, mapeamento das habilidades, distribuição de funções, discussão do texto base: **Sete contra Tebas**, de Ésquilo.

A apresentação do resultado do processo criativo se dará entre 08 e 12 de Julho no **XIX Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos**, que será realizada aqui em Brasília.

CÓDIGO DE CONDUTA

Como vamos estar observando e participando em vários graus de um processo criativo in loco, é preciso levar em consideração algumas orientações:

1. ter em mente que o livre exercício da fala suprime a continuidade de algumas ações que precisam do momento oportuno para se desenvolver. Teremos momentos específicos durante os encontros para intervenções orais. Dúvidas e questões podem ser partilhadas a qualquer momento no blog do curso;
2. a avaliação das performances e dos atos da disciplina é função da condução da disciplina. Observações, sugestões e comentários serão expressos nos momentos para isso e nas possibilidades;
3. como o processo criativo é observável e realizado pelo grupo que compõe a disciplina, formamos uma comunidade de aprendizagem que troca materiais e ideias no interior desta comunidade. Por isso, espera-se que, com o foco no projeto criativo de agora, a socialização de informações se dê no interior desta comunidade.
4. dada a diversidade de graus de participação no processo criativo, espera-se que mesmo assim todos se sintam implicados no processo: não há menor ou maior participação e sim diferentes formas de participação;
5. ainda, espera-se que haja o desenvolvimento que em um processo criativo peculiar como este se entenda que as decisões tomadas fortalecem a comunidade de aprendizagem, o próprio processo criativo. Assim, supera-se as dicotomias entre o coletivismo abstrato e o subjetivismo idealista;
6. finalmente, espera-se que cada participante saiba melhor absorver e efetivar a lógica saudável dos efeitos recíprocos dentro do grupo: respeito e apoio mútuos.

AVALIAÇÃO E ATIVIDADES

Neste curso todos serão avaliados de acordo com as seguintes atividades:

1. Presença ativa nos encontros, a partir do código de conduta;
2. participação ativa no blog, no sentido de colaborar na documentação, registro e reflexão sobre o processo criativo;
3. Elaboração de um texto monográfico de no mínimo 15 páginas que : 1- seleccione algum dos procedimentos e atividades desenvolvidos durante o processo criativo; 2-documentação desse processo ou atividade a partir de observações, registros audiovisuais, e proposição de gráficos/tabelas;3- construção de uma argumentação a partir do tópico escolhido, dos registros realizados e de bibliografia específica relacionada com o tópico escolhido.

Todas as atividades são exigidas. O não cumprimento de uma delas acarreta reprovação.

Como critérios de avaliação, temos os seguintes parâmetros:

NOTA	AÇÕES PRESSUPOSTAS
SS	Realização das atividades, integrando-as dentro da proposta do curso.
MS	Realização desigual das atividades, dando um maior relevo a uma e outra atividade.
MM	Cumprimento não satisfatório das atividades, sem sua integração na proposta do curso.
MI	Não realização de alguma das atividades do curso.
SR	Faltas em excesso, não realização das atividades.

BIBLIOGRAFIA

A. ÉSQUILO

Traduções:

MOTA, M. **Sete contra Tebas**, de Ésquilo. Versão online – www.marcusmota.com.br

TORRANO, J. **Ésquilo Tragédia. Edição Bilingue**. Fapesp/Iluminuras, 2009.

SCHÜLER, D. **Sete contra Tebas, de Ésquilo**. LP&M, 2003.

BIBLIOGRAFIA

A. ÉSQUILO

BRANDÃO, J. L. “Ver ouvir, interpretar: a propósito dos **Sete contra Tebas** de Ésquilo” in **Clássica** 2(1989): 70-87.

MOTA, M. **A Dramaturgia Musical de Ésquilo**. Editora UnB, 2008.

ROSENMEYER, T. **The Art of Aeschylus** University of California Press, 1982.

SCOTT, W. C. **Musical Design in Aeschean Theater** University Press of New England, 1984.

TAPLIN, O. **The Stagecraft of Aeschylus**. Oxford University Press, 1977.

TAPLIN, O. **Greek Tragedy in Action** Londres, Methen, 1978.

THALMANN, W. **Dramatic Art in Aeschylus's Seven Against Thebes** Yale University Press, 1978.

TORRANCE, I. **Aeschylus: Seven Against Thebes**. Duckworth, 2007.

VERNANT, J.P e VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia antiga**. São

- Paulo, *Perspectiva*, 1999. (Essa edição brasileira reúne as duas coletâneas de textos publicadas em 1972 e 1986).
- VIDAL-NAQUET, P. “Os escudos dos Heróis. Ensaio sobre a cena central de **Os Sete contra Tebas**” in VERNANT, J-P. e VIDAL-NAQUET, P. 1999: 241-266.
- WILES, D. “Les sept contre Thèbes d’Escyle” in *CGITA* 6(1991)145-160.

B. PROCESSO CRIATIVO

- BARRETT, Estelle; BOLT Barbara. *Practice as Research: Context, Method, Knowledge*. I.B Tauris, 2010..
- BENNETT, Susan. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. Routledge, 1997.
- BERTON, Danièle e SIMARD, Jean-Pierre (Orgs.) *Création théâtrale: Adaptation, schèmes, traduction*. Publ. de St-Etienne, 2007.
- CARLSON, Marvin. *Performance: Uma Introdução Crítica*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: Estudo histórico - crítico, dos gregos a atualidade*. São Paulo Ed. Unesp, 1997.
- CASTAGNO, P. *New Playwriting Strategies*. Routledge, 2011.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. *Perspectiva*, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge, 2008.
- FISHER, Stela. *Processos colaborativos e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- GALIZIA, Luiz. *Os processos criativos de Robert Wilson*. *Perspectiva*, 1986.
- HARVIE, Jen. e LAVENDER, Andy. *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes*. Manchester University Press, 2010.
- HEDDON, Deidre e MILLING, Jane. *Devising Performance: A Critical History*. Palgrave Macmillan 2005.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Editora UFSC, 2011.
- LECOQ, Jacques. *O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral*. Editora Senac, 2010.
- LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naif. 2011
- MICHAEL, Wright. *Playwriting in Process: Thinking and Working Theatrically*. 1997.
- MOTA, M. A discussão da idéia de espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas. In: Maria Beatriz de Medeiros e Marianna F.M. Monteiro. (Org.). *Espaço e Performance*. 1ed. Brasília: , 2007, v. , p. 103-110.

- MOTA, M. Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas. In: Fernando Pinheiro Villar e Eliezer Faleiros de Carvalho. (Org.). Histórias do Teatro Brasiliense. Brasília: IdA/UnB, 2003, v. 1, p. 198-217.
- MOTA, M. Todos os teatros de Hugo Rodas. Hugo Rodas. 1ed. Brasília: Editora ARP-Brasil, 2011, v. , p. 14-36.
- PAREYSON, Luigi. Estética da Formatividade. Editora Vozes, 1993.
- PROEHL, Geoffrey S. Toward a Dramaturgical Sensibility: Landscape and Journey. Fairleigh Dickinson, Reprint Edition, 2011.
- TURNER, Cathy. e BEHRNDT, Synne. Dramaturgy and Performance. Palgrave/Macmillan 2008.

14 Texto apresentado à VII Reunião Científica da ABRACE, na UFMG, dentro do grupo do GT Teorias do Espetáculo e Recepção, entre 27 e 29 de Outubro de 2013. Dado o caráter sintético das comunicações, este texto é parte de um projeto de pesquisa maior, ainda em andamento sobre as mútuas implicações entre processos criativos e registro. A questão da erudição não foi tocada neste texto.

5. ARTIGO ACADÊMICO

TEATRO E ERUDIÇÃO: IMPLICAÇÕES DE UM EXPERIMENTO RECEPCIONAL.¹⁴

CONTEXTOS

Entre março e julho de 2013, foi desenvolvido o processo criativo em torno da reperformance da obra **Sete contra Tebas**, de Ésquilo a partir de disciplina do PPG-Arte-UnB e do Laboratório de Dramaturgia. O foco da disciplina foi sobrepor os espaços de ensaios e de sala de aula, providenciando um entrechoque de atos recepcionais. O entrechoque desses atos estava diretamente relacionado às expectativas que aplicadas a protocolos diversos de observação. No caso, aquilo que normalmente se espera de participações em uma disciplina de pós-graduação e em um processo criativo com percepção de sua montagem (GROTOWSKI 2007:234). Ou seja, mais pontualmente: na disciplina de pós-graduação o repertório de ações diz respeito mais àquelas relacionadas a práticas de reprocessamento de textos escritos dentro de uma determinada tradição intelectual. Entre seus produtos, temos a elaboração de monografias e artigos. Já no processo criativo com vistas a uma montagem, partindo de um texto pré-existente, temos uma série de exercícios e laboratórios que tomam a totalidade vivencial e técnico-expressiva dos atores.

Para contextualizar este experimento recepcional, alguns dados: I- os ensaios eram segundas, terças e quintas, das 14:00 às 18:00. Os encontros da disciplina eram terças e quintas das 14:00 às 16:00. Logo, o *locus* da tensão se encontrava nos ensaios assistidos. II- antes dos ensaios assistidos começarem, todos os grupos (atores e observadores) foram informados sobre a orientação da disciplina e do processo criativo em torno da questão recepcional.

Em função disso, organizamos o experimento em fases: a) montagem dos grupos de atuação e de observação, com código de conduta, roteiro de atividades e objetivos do experimento informados; b) convergências semanais entre processo criativo e processo observacional; c) finalizações para as apresentações finais; d) avaliação da disciplina.

O grupo de atores era composto por dois estudantes de graduação (Pedro Silveira e Fernanda Jacobs) e um de doutorado (Dênis Camargo), que já haviam trabalhado comigo e com Hugo Rodas durante a montagem de David, em 2012. A proposta era trazer para cena um teatro mínimo, que revisitasse o conflito épico/homérico do texto de Ésquilo, revendo suas amplas dimensões. O trabalho sobre o texto de Sete Contra Tebas era uma encomenda para o **I Festival Internacional de Teatro Antigo**, realizado na Universidade durante os eventos do XIX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, em julho de 2013.

O grupo de observadores era composto por alunos da disciplina Tópicos especiais em Artes Cênicas, que contava com artistas e pesquisadores com vários interesses e formações, muitos deles atuantes na cidade de Brasília.

Mediando os grupos, encontravam-se dois grupos: o grupo de professores-diretores, compostos por mim e por Hugo Rodas, e o grupo de produção, composto pelos pesquisadores e artistas Júlia do Vale, Angélica Beatriz, Rafael Tursi e Constantino Isidoro, todos do PPG-Arte.

Antes da disciplina e dos ensaios começarem, eu e Hugo Rodas nos reunimos várias vezes para determinar uma proposta inicial, um ponto de provocação preliminar. Eu apresentei a tradução que fizera do texto de Ésquilo (MOTA, 2013). Hugo sugeriu uma nova textualidade para um conflito mais direto entre os irmãos, a partir da imagem de uma brincadeira/briga entre crianças, como disputa por brinquedos. Assim, o caráter cósmico da luta presente no mito seria revisto em função das implicações de uma aproximação entre poder e infantilismo. As imagens iniciais eram a de dois irmãos frente a frente em uma mesa de pebolim e de dois irmãos brincando com bonecos fazendo as personagens do mito.

Para o novo texto/roteiro, segui as indicações de Hugo Rodas em busca de uma linguagem e imaginários mais contemporâneos. Para tanto, voltei aos textos originais sobre o mito dos irmãos em guerra, ampliando as referências às Fenícias, de Eurípides e a *insights* intelectuais na bibliografia especializada, como os presentes em TORRANCE 2007, NATANBLUT 2005, EDMUNDS 2002, CHIARINI 2002 e a longa discussão em MOTA 2008.

A primeira versão do roteiro que seria o ponto de partida para a disciplina e para o processo criativo efetiva um jogo entre atores e seus blocos de fala,

intercalados por canções. Neste jogo, o tempo de outrora, do mito, e o tempo de agora se interpenetravam: os atores faziam os papéis de atores que estavam reencenando o mito dos filhos de Édipo. As falas foram construídas em três níveis: citações traduzidas dos textos originais de Ésquilo e Eurípides; reinterpretação do sentido do trágico em uma dicção ensaística; falas de continuidade e cotidianidade entre as cenas. As passagens musicais estavam marcadas mas não haviam sido compostas.

Então, para o início dos trabalhos, todos os grupos estavam diante de um duplo desafio: uma obra a se construir e as relações entre os grupos e seus integrantes a serem constituídas. Ou seja, a construtividade está estava em todos os níveis de ação e consciência, como um pressuposto do projeto. Uma definição proativa dos atos permeava a definição das participações.

TENSÕES

Mesmo com tarefas e normas bem definidas, as dificuldades na compreensão e realização do projeto acarretaram reações em todos os integrantes, as quais foram de fato material para externar as implicações deste experimento observacional.

Por parte do grupo de atores, havia uma grande demanda de atividade, mas que para qualquer outro grupo envolvido. Pois além da interação com a condução do processo, no caso a direção de Hugo Rodas, havia a situação de expor material duas vezes por semanas para o grupo de observação. Assim, os atores se preparavam para o trabalho com a direção e para o encontro com os observadores, muitos deles atores e diretores. Dessa forma, a mudança do vínculo do grupo dos atores, seja com o diretor, seja com os observadores, passou a produzir um crescente estresse, tanto que nas semanas de preparação final o trabalho dos artistas se viu mais autocentrado, sem esta audiência da disciplina.

Na avaliação final do projeto, o grupo dos artistas, demonstrou sua insatisfação com a falta do que chamaram de proteção- o fato de estarem continuamente expostos pela direção durante os dois encontros semanais com os estudantes da disciplina. Durante estes encontros, eram apresentados resultados mais consistentes de trabalho criativo principalmente nas terças-feiras, pois os artistas haviam tido uma tarde inteira de estudos e exercícios, na segunda anterior. Depois da apresentação deste material, os alunos da disciplina eram solicitados a comentar o que viram. Em outras ocasiões estas demonstrações de trabalho eram interrompidas ou eram redefinidas *in loco* pela direção. Ou seja, não era apenas reapresentação de material de ensaio, mas novo momento de revisão e muitas vezes reestruturação do trabalho.

Desse modo, o grupo dos *performers* enfrentava aquilo que podemos chamar de uma instabilidade diante dos objetivos de sua demanda. Pois diante de algo que ele estavam ainda assimilando eram constantemente solicitados quanto à qualidade e consciência das ações e à presteza de sua realização.

Isso dentro um processo criativo que se retroalimentava: os materiais apresentados pelos *performers*, os comentários dos estudantes, as solicitações da direção — tudo isso determinava mudanças no roteiro, composição de materiais musicais e soluções de produção. O grupo de produção acompanhava todos os ensaios, filmando-os, e gerenciado um *blog* em que todos podiam registrar suas reflexões e proposições quanto ao projeto.

O estresse crescente do grupo de atores encontrava então várias fontes: contínuas demandas do processo criativo, baseado em mudanças e novos materiais; necessidade de se defrontar regularmente com um grupo de observadores; interação com uma condução/direção mais incisiva.

Durante a análise e discussão do processo na avaliação da disciplina, o grupo do atores expressou que se sentiram desprotegidos durante o experimento. A superexposição durante ensaios assistidos foi produzindo efeitos que não ficavam mais restritos aos limites de seus horários específicos. Assim, sala de aula e sala de ensaios se sobrepuseram negativamente, segundo o grupo dos atores, difundindo redução de um espaço de trabalho livre das pressões da superexposição. Ao se verem continuamente em situação de observância, analisados, criticados, a generalizada exposição proporcionou uma experiência emocional de falta de cuidado.

Se a função e identidade do grupo dos atores parecia clara, e daí sua atração e sobrecarga de expectativas, o grupo dos observadores era mais heterogêneo e difícil de se gerir. Como artistas pesquisadores, coube a eles o papel de observar *in loco* demonstrações de trabalho e expressar análises e reflexões sobre as decisões do processo criativo seja durante tais demonstrações, seja no *blog* de acompanhamento da disciplina. Mais tarde, após as apresentações, durante a avaliação da disciplina, cada um dos artistas pesquisadores iria propor um tema para monografia, e produzir tal texto.

Tal definição de atividades, que partia da nítida separação entre grupos em um processo criativo, determinou reações de diversos níveis quanto à relevância de algo visto como secundário, passivo — a observação. Para muitos dos integrantes do grupo de observadores o fato de não haver uma aula tradicional, com alguém fazendo a mediação quanto à discussão de textos, e, no lugar disso, haver duas vezes por semana o rotineiro compromisso de se sentar por duas horas seguidas diante de um ensaio determinou uma experiência no mínimo inusitada: em um programa de pós-graduação, no lugar do

tempo dedicado para a MINHA pesquisa, eu passo a dedicar tempo para acompanhar o trabalho criativo de outras pessoas.

Percebendo ou não, a atividade de observação do grupo dos pesquisadores era justamente o material da disciplina. Este grupo era ao mesmo tempo o alvo observacional e um dos agentes deste experimento. O modo como reagiriam ao que fora proposta determinaria o material para posteriores discussões sobre atos recepcionais, sobre a experiência mesma de observação. Pois, o que era preciso enfrentar, era nada mais, nada mesmo, que a imagem de passividade que se atribuía aos seus atos. No caso parar de fazer as suas coisas para observar o trabalho dos outros foi uma forma de correlacionar um descentramento perceptivo, uma reorientação dos horizontes como impulso para a problematização da experiência observacional. Ora, ver o que se quer, participar da confirmação de si mesmo, esse onanismo pactuado muitas vezes é confundido com a experiência total de observação.

Por outro lado, quando se efetivam algumas condições, quando se parte de algumas limitações, o caráter experimental da observação viabiliza a compreensão do que se propõe a ser observado. Desse modo, as restrições tornaram explícito não o trabalho dos atores, mas a organização do experimento. As reações a estas restrições são a matéria de estudo e análise do experimento.

Durante o tempo do experimento, a ideia inicial de passividade do processo observacional começou a ser questionada não pelos partícipes do grupo de observadores e sim pelos efeitos perceptíveis de seus atos. O grupo dos atores e a direção do processo criativo foram produzindo o fluxo de suas decisões criativas muito em resposta a diversas questões, comentários, recusas vindas do grupo de observadores. Ora, o que ia sendo produzindo não era como queriam alguns observadores. Mas as suas reações desencadeavam reações outras nos atores e na direção. Nesse sentido, a interação assimétrica entre os grupos proporcionou a estranha coesão entre os diferidos: uma transferência do reino das vontades para a lógica do trabalho. Dentro de um processo com pessoas, organizado em grupos com funções específicas, poderia haver duas radicalizações: a “pessoalização” dos atos e a destruição do processo por impossibilidade de gerenciamento dos conflitos, e a imobilização do processo criativo em razão da não integração ou entrechoque entre os grupo.

No entanto, no caso do experimento aqui comentado a divisão entre os grupos, a constituição assimétrica do experimento, proporcionou uma seletividade dos materiais no processo criativo definida a partir de trocas explicitamente mediadas. Nesse sentido, foi clarificador o papel assumido pela condução do processo criativo.

Com a sobreposição entre sala de ensaios e sala de aula, não apenas os grupos de atores e de observação adquiriam funções de ambos os espaços: a condução do processo também se desdobrou entre exploração de possibilidades expressivas e explicitação didática de suas opções.

Durante os ensaios assistidos, Hugo Rodas cada vez mais demandou maior prontidão para a mudança do grupo dos atores diante dos observadores. Esse recrudescimento dos comandos era complementar de uma maior atividade verbal. Gradativamente o tempo dedicado a falas sobre a expressão dos atores e sobre a condução do processo criativo foi sendo incrementado. Com mais de 50 anos de carreira, Hugo Rodas viu neste experimento uma oportunidade para discorrer mais continuamente sobre muitos de seus procedimentos na condução de um processo criativo.

Por outro lado, em outras situações, foi possível acompanhar modificações sensíveis de materiais, expressões e proposições durante estes ensaios assistidos. Ou seja, todos no espaço-tempo da disciplina entraram em contato com performances modificadas que iam exibindo novos aspectos, a partir de algo previamente apresentado.

Dentro da generalizada experiência de observação e explicitação promovida por este experimento, tal dimensão transformativa é mais do que a identificação de procedimentos de composição. Foi especificamente nas situações de transformação em performance que houve a confluência entre os diversos grupos e integrantes do experimentos. A correlação íntima entre transformação e observância exhibe a compreensão mais ampla do processo de construção dos nexos entre partícipes de uma contextura observacional. Nestes momentos em que tudo e todos são modificados, transformados são os próprios pressupostos de participação no processo observacional. Pois se todos são afetados e o que determina a observacional é a experiência transformadora, as complementares ideias-refúgio de ver a observação como algo passivo ou uma ação que destaque observador daquilo que observa tudo isso entra em colapso.

Assim, as mais diversas e legítimas aspirações de artistas e pesquisadores que se debruçaram durante 4 meses para produzir e analisar a reperformance de uma tragédia grega foram redimensionadas pelo enfrentamento da situação e efeitos de um experimento observacional que ao fim manifestou a complexidade de atos que vinculam sujeitos em trocas face a face.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIARINI, G. Il ritorno della Sfinge. Immagini e simboli nei Sette a Tebe di Eschilo. in: VVAA, **I Sette a Tebe. Dal Mito Alla Letteratura**. Bolonha: Pàtron Editore, 2002, pp. 11-26.

EDMONDS, L. Sounds off Stage and on stage in Aeschylus Seven Against Thebes. In: VVAA, **I Sette a Tebe. Dal Mito Alla Letteratura**. Bolonha: Pàtron Editore, 2002, pp. 105-116.

GROTOWSKI, J. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007. Org. L. Flasken e C. Pollastrelli.

MOTA, M. Sete contra Tebas de Ésquilo. **Revista Archai**, 10(2013):145-168.

MOTA, M. **A dramaturgia musical de Ésquilo**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

NATANBLUT, E. The Seven Against Thebes Myth in Greek Tragedy. Laodamia Press, 2005.

TORRANCE, I. **Aeschylus: Seven Against Thebes**. Duckworth, 2007

VIDAL-NAQUET, P. “Os escudos dos Heróis. Ensaio sobre a cena central de Os Sete contra Tebas” In : VERNANT, J.P e VIDAL-NAQUET, P. Mito e Tragédia na Grécia antiga. São Paulo, Perspectiva, 1999, pp 241-266.

15 Texto publicado no jornal **Caixa de Ponto**. Santa Catarina, p.26 26, 2016.

16 Link: <http://www.teatrovilavelha.com.br/2014/>.

17 Publiquei um livro inteiro sobre a dramaturgia musical de Ésquilo: **A dramaturgia Musical de Ésquilo**. Brasília: Editora UnB, 2008.

18 Sobre minha produção acadêmica e dramaturgica, v. <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>.

6. TEXTO SOBRE SETE CONTRA TEBAS NA BAHIA¹⁵

TRAGÉDIA GRECO-BAIANA: A MONTAGEM DE SETE CONTRA DE TEBAS DE ÉSQUILO NO TEATRO VILA VELHA, DE SALVADOR

Está em cartaz até o fim do mês de fevereiro no Teatro Vila Velha, Salvador, uma montagem de **Sete Contra Tebas**, de Ésquilo, dirigida por Márcio Meirelles¹⁶. A montagem está ligada ao trabalho de pesquisa e criação realizada pela Universidade Livre do Teatro Vila Velha, projeto se distingue pela formação de artistas cênicos que enfrentam todas as etapas de criação e produção de espetáculos.

A escolha de uma tragédia grega vem encerrar a primeira turma da Universidade Livre e ao mesmo tempo marca a centésima realização do multipremiado diretor e gestor cultural Márcio Meirelles. E por que encerrar um curso de formação de artistas cênicos com uma tragédia grega?

Falando de tempo, em agosto do ano passado(2015), a convite de Márcio Meirelles, ministrei *workshop* sobre a dramaturgia musical de **Sete contra Tebas**¹⁷. Meu trabalho seria um misto de análise textual e consultoria sobre questões relacionadas ao contexto de realização e composição da dramaturgia ateniense, para subsidiar o processo criativo. Em meu trabalho acadêmico sempre tenho em mente a correlação entre dados filológicos e as marcas performativas do texto. Afinal de contas, eu estudo estes textos como dramaturgo, enfocando-os como registros de possibilidades de construção cênica que podem ser apropriados e transformados¹⁸.

Tive o privilégio de trabalhar em uma montagem de **Sete** com direção do multiartista Hugo Rodas, em 2013, durante o I Festival de Internacional de Teatro Antigo, realizado dentro do **XIX Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos**, ocorrido em Brasília¹⁹.

Essa montagem de 2013 foi preparada durante uma disciplina de pós-graduação durante a qual todas as decisões criativas (dramaturgia, canções, interpretação, cenário) foram apreciadas e comentadas por artistas e pesquisadores.

Na época, eu havia apresentado minha tradução de *Sete* para o Hugo Rodas, que me solicitou um outro texto. Eu, a partir de **Sete** e de **As fenícias**, de Eurípides, elaborei um jogo cênico articulado por dois atores fazendo os irmãos Etéocles e Polínicos e uma atriz-cantora fazendo os papéis de Esfinge e Jocasta. O jogo estava na tensão entre os eventos míticos reatualizados em uma situação de confronto fratricida. Ao fim, na apresentação, vídeos mostravam os protestos nas ruas durante as manifestações populares de 2013²⁰.

Para a montagem de 2016 no Teatro Livre, quantas mudanças... Primeiro, Márcio Meirelles partiu do texto mesmo: sua opção foi enfrentar a complexidade multireferencial e multimodal da dramaturgia ateniense. Além da enormidade de dados da teia mítica do texto (laços familiares, nomes de lugares, costumes), temos a estranheza do coro, sua rigorosa presença registrada em rubricas internas, métrica e referências em Platão e outros escritores.

Para tanto, durante o *workshop*, foi percebida a correlação entre funções do metro na peça e sua possibilidade de reinterpretação por meio de ritmos do ritual do Candomblé. Assim, a partir do ouvir, da musicalidade no fóssil-texto de Êsquilo, iniciou-se a construção de horizontes que iriam orientar o processo criativo.

Então, no começo foi a música. Na montagem de 2013, eu ia compondo as músicas a partir dos ensaios, produzindo material sonoro diversificado: elaborei uma abertura orquestral, para marcar um início épico-guerreiro do espetáculo durante a entrada do público. Depois, descambava dessas alturas para uma sonoridade *bas-fond*, a partir de matrizes de funeral à la New Orleans. Mais à frente, um maxixe eletrônico coloca em cena as imagens de luta, de guerra. Os arranjos eram produzidos digitalmente e eu tocava com a guitarra ao vivo em cima, acompanhado de improvisações de uma cantora lírica²¹.

Já na montagem do Vila Velha, o trabalho com a música, ponto de partida do espetáculo, ficou a cargo do compositor Pedro Filho, sendo a música executada ao vivo com mistura de instrumentos eletrônicos e instrumentos de percussão. Este 'bataque eletrônico' é o eixo de condução da encenação: as partes faladas, a movimentação do coro, as danças e os cantos, as projeções de vídeo — tudo é atravessado pelo *tour de force* da música.

19 https://www.academia.edu/6931757/Guia_do_I_Festival_Internacional_de_Teatro_Antigo .

20 Vídeo da peça disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qW-oG8RuoGfw> .

21 Glauco Maciel produzir os arquivos e os sonorizou, e Aida Keller, improvisou ao vivo.

Estive presente para assistir ao espetáculo no dia 22 de janeiro. Interessante foi ver o teatro cheio para um mês de férias. A apresentação de Sete integra um conjunto de espetáculo do Amostrão Vila Verão, que ocupa justamente esse período problemático de pautas culturais, ainda mais em Salvador, com a hegemonia das festas de carnaval. Assim, em pleno verão, estávamos ali em Salvador eu e dezenas de pessoas diante de uma massa de sons, imagens e movimentos, uma dramaturgia audiovisual impactante, no limite quase extremos da percepção.

Pois, a opção de se levar o texto inteiro para a cena se mostrou um desafio e uma provocação que em si mesmos contêm todos seus atrativos e perigos. Inicialmente, por questões técnicas (sonorização, uso de microfones, interpretação), e por questões referenciais mesmo, parte do conteúdo transmitido era difícil de ser acessado. Isso me lembrou a primeira vez que vi uma tragédia grega em sua totalidade sendo representada. Foi em 1995, no Teatro Nacional de Brasília. Tudo era falado em grego moderno. Ninguém entendia o conteúdo do texto, mas a montagem era impactante, pela força de sua audiovisualidade. Agora, no Teatro Vila Velha, acontecia algo semelhante, que colocava diante de si platéias de tempos distantes: a força dessa dramaturgia registrada no texto, para espectadores de ontem e hoje não residia apenas no conteúdo verbal, no sentido das palavras. Foi quando me desliguei de tentar entender o que estava acontecendo que me conectei ao espetáculo. Antes, havia a interferência entre a continuidade dos atos e cena e os repetidos empenhos em seguir as falas das personagens. Mas, a partir do momento que a assincronia, a defasagem entre a continuidade da cena e meus esforços de entender as palavras ia aumentando, tive de abandonar o barco da linguagem verbal e mergulhar ou me deixar submergir no agitado oceano audiovisual da peça.

Nesse sentido, afirmo que a metodologia de encenação desenvolvida no Teatro Vila Velha se encaminha para uma fronteira entre teatro, vídeo e música, entre a aproximação entre novas tecnologias e interpretação fisicizada.

Há uma personagem na peça que é um anti-espectador: Etéocles, o filho de Édipo que comanda Tebas cercada por sete guerreiros, entre eles, seu irmão Polinices, que vem reclamar o trono usurpado. Etéocles quer silenciar o coro, suas vozes e movimentações. Etéocles não quer que se veja ou se ouça nada além daquilo que ele afirma estar acontecendo. Etéocles nunca canta ou dança na peça: quer apenas a fala, como se bastasse o que ele diz para a cidade ficar em paz.

Há uma personagem na peça que é um anti-espectador: Etéocles, o filho de Édipo que comanda Tebas cercada por sete guerreiros, entre eles, seu irmão Polinices, que vem reclamar o trono usurpado. Etéocles quer silenciar o

coro, suas vozes e movimentações. Etéocles não quer que se veja ou se ouça nada além daquilo que ele afirma estar acontecendo. Etéocles nunca canta ou dança na peça: quer apenas a fala, como se bastasse o que ele diz para a cidade ficar em paz.

Durante muito tempo se pensou a dramaturgia ateniense como o reino da fala plena. Aristóteles mesmo, em suas anotações na **Poética**, patrocina uma linha de desenvolvimento histórico da tragédia: ela começaria do mais dançado e improvisado para depois irromper na hegemonia da fala. Assim a história da tragédia, sua evolução, seria a passagem do canto/dança para o discurso, do menos dito, para o mais falado

Nem Aristóteles, nem Etéocles foram capazes de conter o desmesurado vigor daquilo que engloba diversos modos de apreensão e produção de atos e efeitos.

A partir disso, temos consequências estéticas e políticas: **Sete contra Tebas** explora a imagem de uma cidade sitiada, cercada. Todos os palcos que atuam este drama encenam um impulso de resistência promovido pelo gestos plurais em sua materialidade e aplicações. O Teatro Vila Velha e os demais teatros e projetos culturais pelo Brasil afora estão sitiados por políticas equivocadas e o mundo mesmo encontra-se sitiado por unilateralidades. A cidade sitiada da peça abre em imagens e sons de cercos, guerras, destruições, ataques à vida.

Um dos momentos mais significativos da montagem de Sete no Teatro Vila Velha é a projeção das imagens do desastre ambiental em Mariana. Uma das marcas da dramaturgia ateniense é promover um contexto de lamento, de mútua implicação entre os espectadores e a cena. Os gregos tiveram suas desgraças, nós, as nossas.

O reverso da cidade sitiada é a comunidade unida. Enquanto houver o agressor, haverá a resistência, e a tragédia como a arena em que esse confronto se reencena.

Recebido em: 23/10/2018 | Aprovado em: 30/11/2018