

DRAMATURGIAS

No. 9, 2018



DOSSIÊ
Kandinsky

LADI Laboratório de
Dramaturgia e
Imaginação
Dramática
20 ANOS (1998 - 2018)

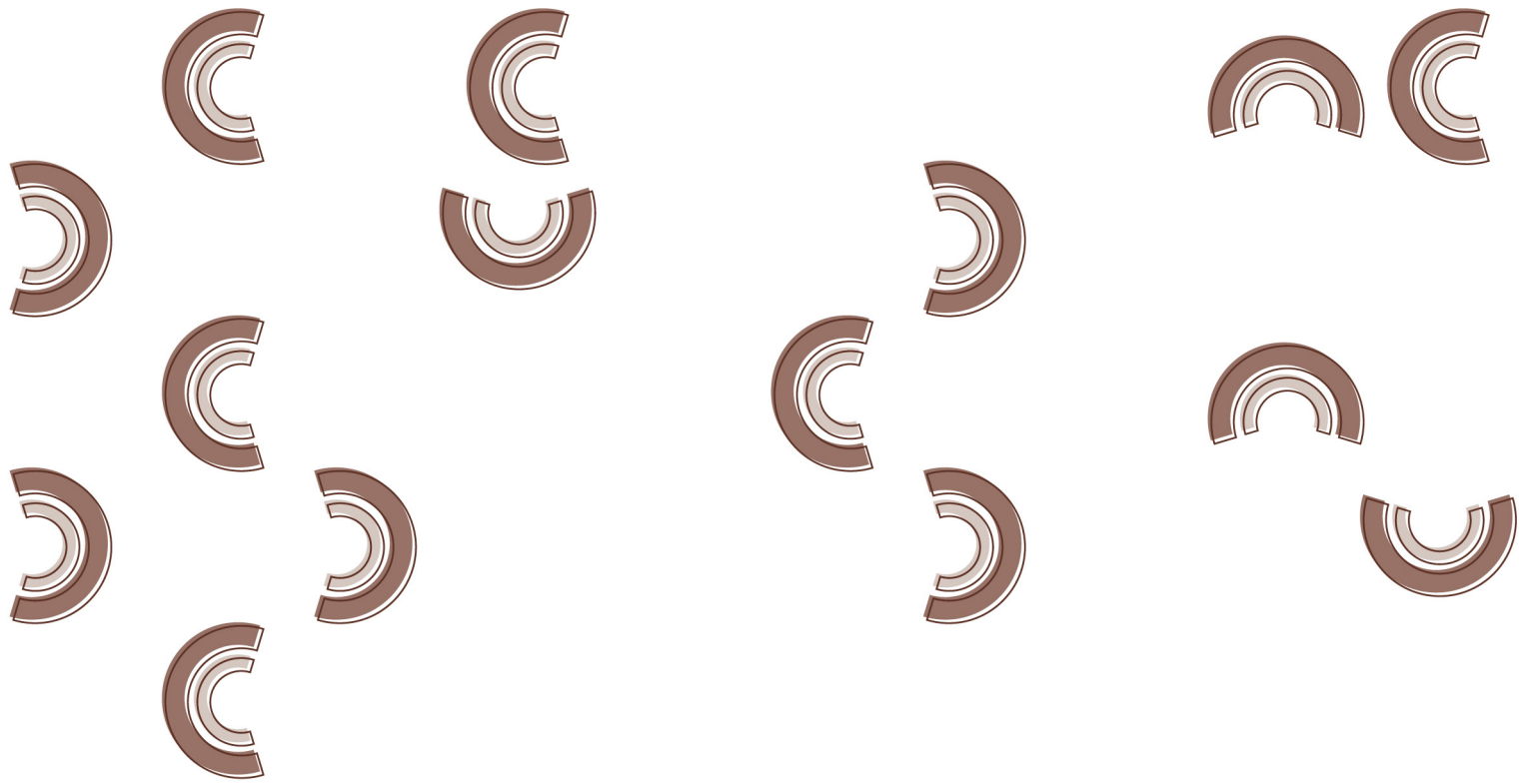
DRAMATURGIAS

No. 9, 2018

ISSN: 2525-9105

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi9.24909>





APRESENTAÇÃO



Chegamos ao fim desde terceiro ano de existência da **Revista Dramaturgias** com um conjunto de ensaios em torno de Wassily Kandinsky. O ponto de partida para este tema foi o desenvolvimento de pesquisa financiada pelo CNPq em torno de uma série de quadros chamados ‘Composições’¹.

Com o prosseguir da pesquisa, iniciada em 2016, nos familiarizamos com o envolvimento de Kandinsky com a escrita para cena, no conjunto de experimentos multiartísticos por ele denominados de “Composições para a cena”. Entre os estudiosos que se debruçaram sobre o tema, temos Lissa Tyler Renaud, que fez seu doutorado sobre as relações entre Kandinsky e as Artes Cênicas². Entrei em contato com a investigadora, solicitando seu material. Ela prontamente me respondeu, iniciando um diálogo que se transformou no convite para a organização do dossiê que ora se publica.

De fato, temos mais que um dossiê: em razão de sua rede de artistas e pesquisadores espalhados pelo mundo que Lissa Tyler Renaud acessou e seu zelo com Kandinsky, a forma que a seleção de textos tomou aproxima-se de uma *Separata*. Assim, ficou decidido entre a editora convidada e a edição da revista publicar em um único documento ensaios e notas que projetem um Kandinsky não restrito à pintura.

Esta *Separata* se organiza desse modo: primeiro, temos textos relacionados a diversas artes e conhecimentos, como o teatro, a poesia, a música, a dança e a arquitetura. Em seguida, textos que exploram outros aspectos da recepção da obra e ideias de Kandinsky, como questão do totalitarismo, Bauhaus, por exemplo.

Além dos temas, os ensaios foram escritos por pessoas de diversos países e com diferentes *backgrounds*: temos *scholars* e artistas da França, Rússia, Estados Unidos, Portugal, Canadá, Inglaterra e Brasil.

1 “Dramaturgia e Multissensorialidade: Metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes online a partir da série Composições, de Kandinsky”, CNPq Edital Universal 2016.

2 RENAUD, L. *Kandinsky: Dramatist, Dramaturg, and Demiurge of the Theatre*. Tese, University of California, 1987. Sobre a pesquisadora, v. <http://www.interarts-training.org/>

3 Relativamente à data de publicação deste volume de poesia e gravura, Kandinsky menciona o ano de 1913, no curto ensaio intitulado *Meine Holzschnitte* (1938), ao qual me reporto neste contexto de abertura. No entanto, as estudiosas da obra de Kandinsky, Jelena Hahl-Koch e Karin von Maur inclinam-se para o final do ano de 1912, baseando a sua posição no estudo do catálogo comemorativo da editora Piper — **75 Jahre Piper Verlag**, München, 1979, p. 346.

As próximas seções da revista atualizam a produção intelectual e performativa do Laboratório de Dramaturgia da UnB e suas parcerias: temos, na seção “Documenta”, textos que contextualizam o desafio de se atualizar o legado da dramaturgia ateniense. No caso, o foco se dá nos materiais em volta da montagem do espetáculo **SETE**, construído especialmente a partir de **Sete Contra Tebas**, de Ésquilo, dirigido por Hugo Rodas, e que estreou em 2013 durante o I Festival de Teatro Antigo na Universidade de Brasília (UnB). Na seção “Musicografias”, desdobra-se este esforço de disponibilizar as fontes do processo por meio das partituras das canções da referida obra.

A seção **Textos e Versões** vincula-se ao tema da Separata de um modo muito especial: temos duas traduções da germanista e professora da Universidade de Lisboa Anabela Mendes: o livro de poemas **Sonoridades**, de W. Kandinsky é aqui apresentado na íntegra; e, pela primeira vez em língua portuguesa, todas as composições para o palco reunidas na edição de Jessica Boisel (1998) estão aqui traduzidas, além dos ensaios de Kandinsky sobre o tema. Eis uma grande contribuição para pesquisadores e artistas.

Ainda, seguimos com as duas seções assinadas da revista: **Huguianas**, com materiais de um processo criativo em andamento de Hugo Rodas; e mais um estudo da coreógrafa e classicista especialista em Dança Grega Marie-Hélène Delavaud-Roux na seção **Orchesis**.

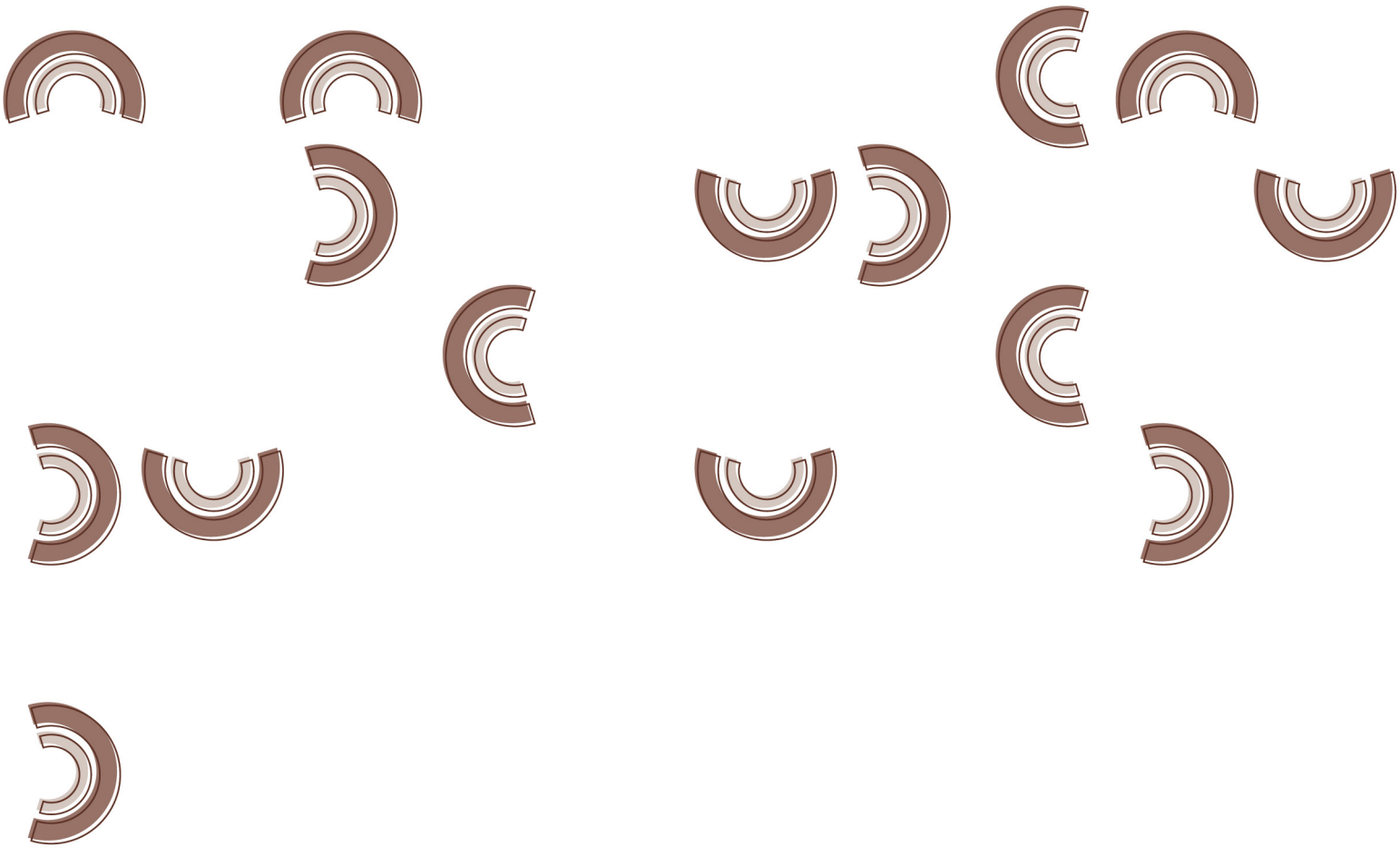
Finalmente, agradeço a todos os colaboradores da revista, ao esforço da UnB e do Portal de Periódicos da UnB pela continuidade desse sonho e desafio de se manter uma revista acadêmica tão peculiar como a **Revista Dramaturgias**.

Atenciosamente,

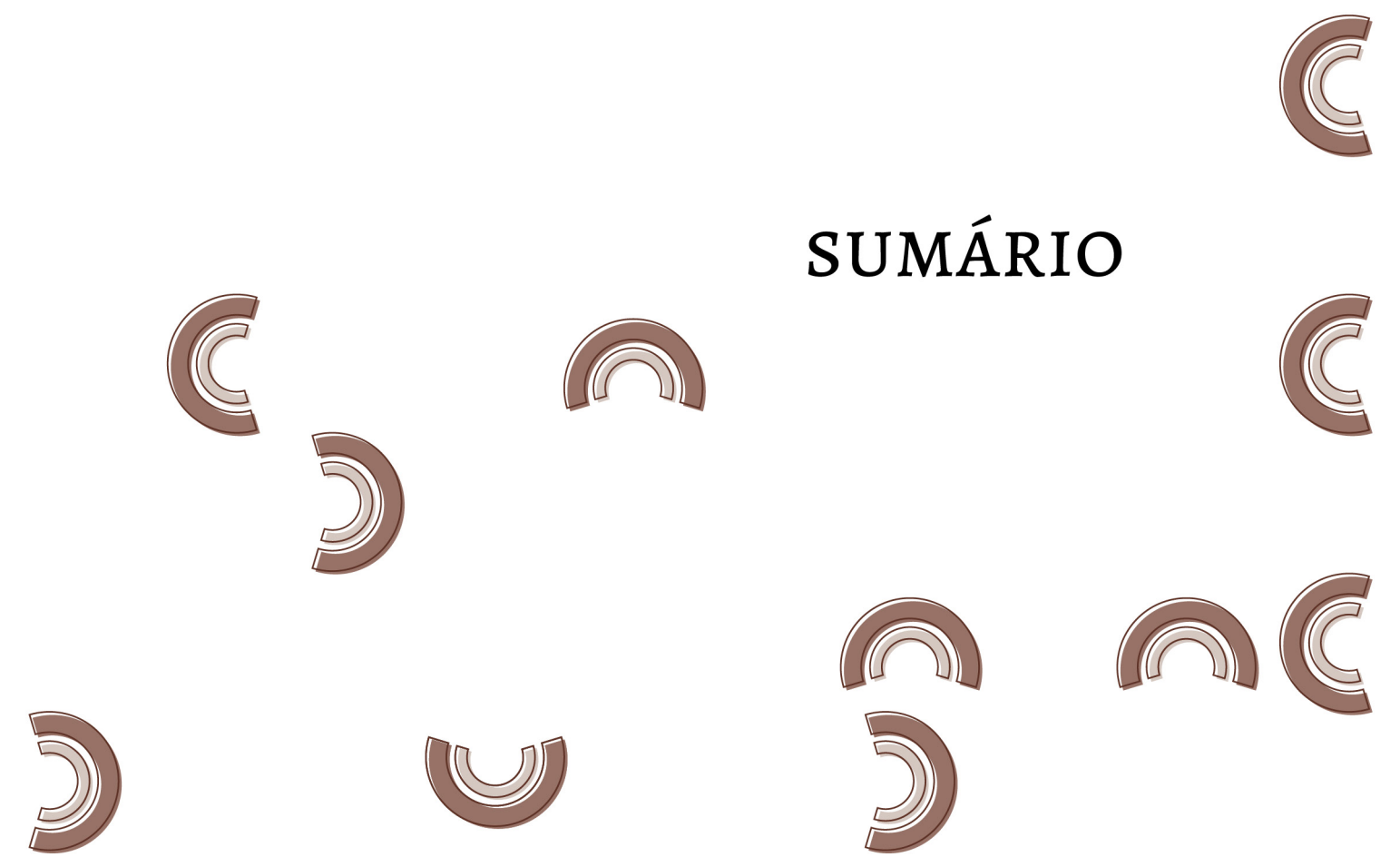
Marcus Mota

Editor-Chefe

Brasília, 11 de Dezembro de 2018.



SUMÁRIO



DOSSIÊ KANDINSKY

- 9 Kandinsky beyond painting: New perspectives
Lissa Tyler Renaud (Ed.)

DOCUMENTA

- 179 **Sete:** Jogo para Atores (2013)
Marcus Mota
- 197 **Sete contra todos:** Processo criativo do drama musical **SETE**
Marcus Mota
- 247 **SETE.** FotoEnsaio
Marcus Mota e Tiago Sabino

HUGUIANAS

- 258 Artaud: Depois do Sangue. Notas de uma obra em processo
Hugo Rodas

TEXTOS E VERSÕES

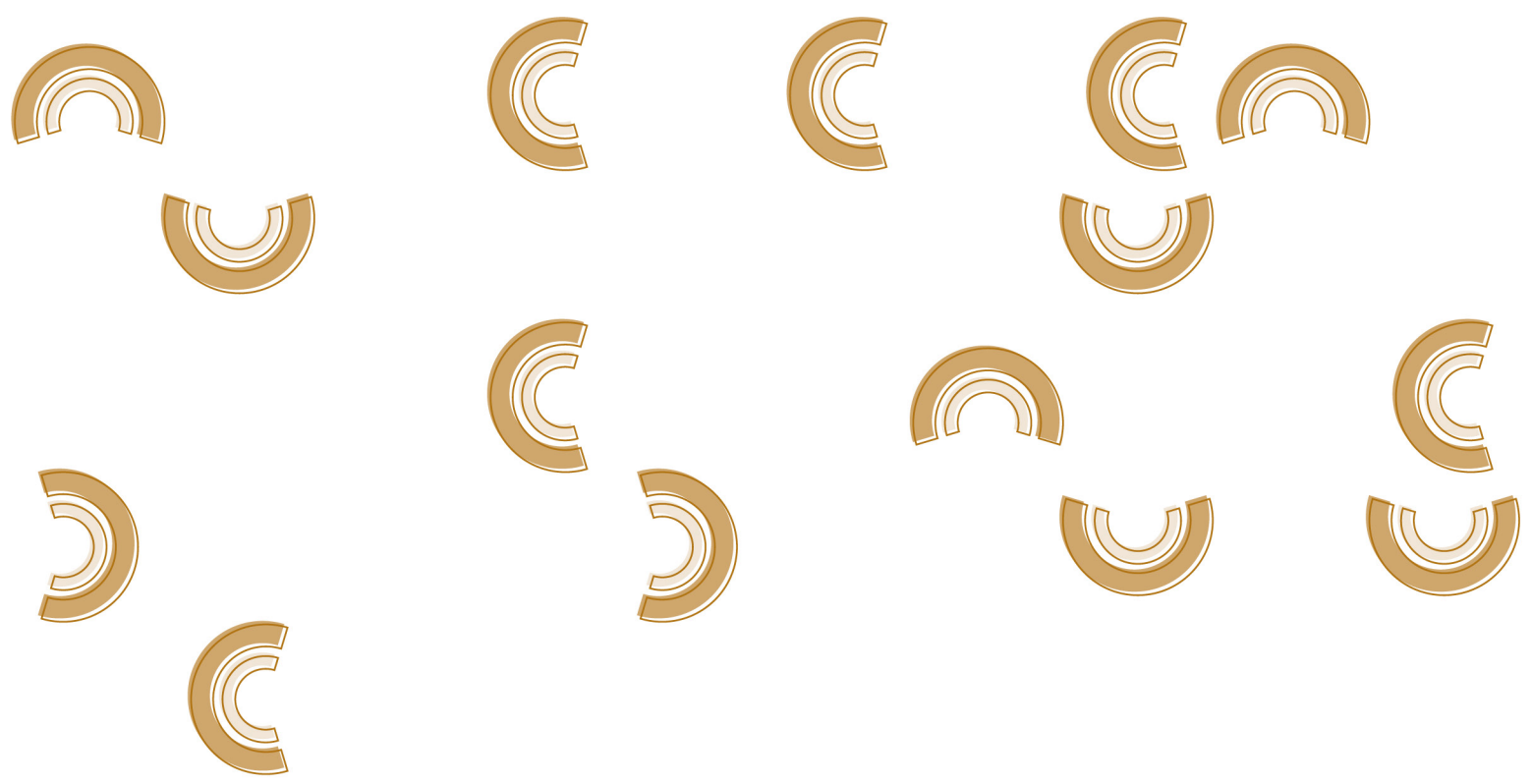
- 264 **Sonoridades**, de W. Kandinsky
Anabela Mendes
- 361 Wassily Kandinsky: Composições para palco e textos
teórico-dramatúrgicos
Anabela Mendes

ORCHESIS

- 505 Le sol dans la danse grecque
Marie-Hélène Delavaud-Roux

MUSICOGRAFIAS

- 512 **SETE.** Canções e Arranjos do Espetáculo
Marcus Mota



DOSSIÊ KANDINSKY





DOSSIÊ KANDINSKY

**KANDINSKY BEYOND PAINTING:
NEW PERSPECTIVES**

Lissa Tyler Renaud
Guest Editor

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi9.24910>

INTRODUCTION

This **Special Issue on Kandinsky** is dedicated to exchanges between Theatre and Music, artists and researchers, practitioners and close observers. The Contents were also selected to interest and surprise the general public's multitudes of Kandinsky aficionados. Since Dr. Marcus Mota's invitation in 2017, I have been gathering scholarly, professional, and other thoughtful writings, to make of the issue a lively, expansive, and challenging inquiry into Kandinsky's works, activities, and thinking — especially those beyond painting.

“Especially those beyond painting.” Indeed, the conceit of this issue, *Kandinsky Beyond Painting*, is that there is more than enough of Kandinsky's life in art for discussion in the fields of **Theatre, Poetry, Music, Dance and Architecture**, without even broaching the field he is best known for working in. You will find a wide-ranging collection of essays and articles organized under these headings.

Over the years, Kandinsky studies have thrived under the care of a tight-knit group of intrepid scholars who publish and confer. But Kandinsky seems to me to be everywhere. In my reading, for example, his name appears unexpectedly in books on a wide range of topics: philosophy, popular science, physics, neuroscience, history, Asian studies, in personal memoirs of people in far-flung places, and more. Then, too, I know more than a few people who are not currently scholars or publishing authors evoking Kandinsky's name, but who nevertheless have important **Further Perspectives**, being among the most interesting thinkers on Kandinsky, having dedicated much rumination to the deeper meanings of his life and work. You will find remarkable entries under this heading.

As we all know, the Internet is a curse and a blessing. On the one hand, non-specialists and specialists alike have spread a narrow version of Kandinsky, rife with misinformation, some of it scurrilous. Did he play the violin, break with his parents on becoming an artist, was he a devotee of theosophy, was he anti-Semitic, was he tragically isolated in Paris? No; all no. On the other hand, the Internet allows us access to rich **Materials and Links**, even global ones, we could not otherwise see: documents, articles, videos, visual resources. You will find an unusual selection of these under this heading.



It is ironic that Kandinsky's work is divided here into separate sections in order to talk about his nothing-if-not-interdisciplinary preoccupations in the arts. And, for example, which section does his much cited music-painting-dance experiment go into? This kind of quandary persisted throughout the development of this Special Issue and, as a result, you may find some hybrid material under headings where you might not expect them, and some overlapping of content.

Also ironic: those of us here to shed light on Kandinsky's interdisciplinary thinking nevertheless write about that thinking in the respective vocabularies of our separate fields. Essays referring to his mysterious, idiosyncratic stage concoction *The Yellow Sound* are a case in point. You will see that in Theatre, it is a "play" or a "script"; in the Music section, this piece is called an "opera"; in Dance, the same piece is a "ballet." Contributors who are art historians call it a "composition" — as indeed (along with the word "construction") Kandinsky himself largely did — the same word he used for some of his crucially important paintings.

From my perspective as a theatre practitioner and scholar as well as an art historian, it is a further irony that Kandinsky's stage-related work receives more attention from outside the field of theatre than in it. More than anything, this speaks to the theatre's historically fitful relationship with its avant-garde. Kandinsky's contributions to the stage are every bit as revolutionary as his contributions to painting, but have never been seriously mined for their treasures. Note that Kandinsky was well read in both classical and contemporary dramatic literature (Goethe, Kleist, Ibsen, Chekhov, Maeterlinck, et alia), and well aware of experimenters of his time, such as Isadora Duncan, Dalcroze, Volkonsky, and far beyond. His messages to the theatre still await the level of legitimacy from the theatre that they receive in this issue.



All re-constructions of history are connect-the-dots endeavors. In Kandinsky's history, some connectable dots are missing altogether; some "dots," pieces of information or contexts, are still hidden or passed over — matters without which the true picture of his life and work remains partial.

Dr. Jelena Hahl-Fontaine (formerly Hahl-Koch) has connected more "dots" than any other Kandinsky scholar. Kandinsky's involvements in art, music, theatre, dance, writing; his historical context, personal life, travels and thinking — all find their right place under her charming, multi-lingual, fearless scrutiny. I have revered her work since the 1980s, flying to her lectures and amassing a library of her books and articles. For me, her willingness to contribute to my Contents is a marvelous part of the story of this Special *Kandinsky Beyond Painting* Issue.

Dr. Hahl-Fontaine is also the one who suggested the Moscow conference contributors you see in the Table of Contents. Her suggestion was especially interesting because Kandinsky's years in Russia, from the outbreak of WWI to his joining the German Bauhaus in 1922, have been a somewhat weak link in our knowledge. Compared to information about his time in Germany and France, information about his "Russian Years" has been far less freely available to us. This has gradually changed in the years since the December 1991 dissolution of the Soviet Union. Although the Russian Contributors in this issue know each other in Russia, they are still mostly new to us, and their papers give us an interesting window onto the questions they are asking about where Kandinsky fits into their post-Soviet, Russian arts landscape.

And thereby hangs a tale from my own experience. When I began my doctoral studies of Kandinsky in the early 1980s, Kandinsky was little known inside Russia. To see a stage work of his, it was to Germany I went, to see the re-construction of his Dessau staging of "Pictures at an Exhibition." Materials pertaining to his work and life in Russia — still incomplete today for various reasons — circulated tenderly among devotees, in hit-or-miss translations, sometimes at great expense or arriving in the mailbox in dog-eared photocopies from distant countries. Russian speakers in the West were luckier, but for the rest of us, by expanding one's search farther and farther afield, one could collect quite an impressive amount of clandestine documentation. Then in Moscow, in January of 1991, I saw one of the first exhibitions of the avant-garde artists who had fallen foul of official ideology after the 1917 Revolution, and whose work — including Kandinsky's — had been thereafter unknown in Russia.

On that same 1991 trip, with my translator in tow, I knocked on the door of Kandinsky's Moscow apartment and was greeted by a quite ordinary tenant who claimed not to know Kandinsky's name. On the way down the stairs, to

my astonishment I could see where someone had tentatively removed a small area of paint on the wall, below eye level and partly obscured by a hand railing, exposing what was clearly Kandinsky's folk-style decorative painting underneath. It took several more years before the word was out, and there were efforts made to preserve that same painted wall and others on the stairwell, as well as to add to the building's exterior a beautiful plaque stating that Kandinsky had lived there.

By 2010, when I gave a talk on Kandinsky's theatre works and poetry at the St. Petersburg State Theatre Arts Academy (now the Russian State Institute of Performing Arts), the difference was palpable. My audience was hearing the information for the first time, but afterwards, there was eager discussion, and an invitation to give an impromptu class on Kandinsky's spatial analysis for directors and actors in the Advanced Directing Studio. Where Kandinsky is concerned, certainly we are now collectively in a different era of understanding than we were in the 1980s or '90s.



I also want to direct your attention to parts of this larger publication, *Dramaturgies*, which is hosting this *Kandinsky Beyond Painting* issue. Word is that Brazil is currently among the great creative centers of the world, and composer Marcus Mota must be one of the reasons. Please see his orchestrations, composed for Kandinsky's paintings. Anabela Mendes, eminent Kandinsky scholar of Portugal, has also translated Kandinsky's poems and plays from the original German.



In conclusion, I would like to thank the Contributors. In particular, Clay Gold stayed with the project from the first day to the last. Everyone else I haven't yet mentioned also communicated with me across time zones, re-working drafts and keeping to deadlines while traveling, through emergencies, and with difficult schedules. I think together our writings for *Kandinsky Beyond Painting: New Perspectives* can give the world new perspectives on Kandinsky.

Today, Kandinsky's theatre and related work is the subject of fascination in countries around the world, generating not only conferences, publications, and dissertations, but also exhibits, stage works, collaborations, discussions and friendships. In this Special Issue, the List of Contributors and the Table of Contents are proof that attention is being paid to the full scope of Kandinsky's achievements, in Belgium, Brazil, Canada, China, France, Germany, Nigeria,

Portugal, Russia, Singapore, the U.K., and the U.S. The issue covers a dynamic spectrum of historical and creative thought, by theoreticians and practitioners, from their 20s to just shy of 100 years old. That is, the issue is multi-disciplinary, multi-generational, and multi-national. Special indeed.

Wishing you a reading experience as unconventional and adventurous as Kandinsky himself was, in the worlds beyond painting.

Lissa Tyler Renaud

Oakland, California, December 2018



NOTES ON THE EDITING

I have heavily edited the language in papers received in time from quite a few non-native writers of English, wishing to give readers best access to the ideas therein without intruding on the authors' intentions.

I asked Contributors to guide the reader to sources in the body of their text instead of using citations, and to limit references to unusual or hard-to-find sources.

LIST OF CONTRIBUTORS

MARIANNE ACKERMAN

A long-time Montrealer, Marianne Ackerman has published three novels, two collections of short stories and written more than a dozen plays. She is currently developing a sequel to *Triplex Nervosa*, which premiered at Montreal's Centaur Theatre in 2015, and is writing a trilogy about the Canadian pioneer writer Susanna Moodie.

www.marianneackerman.com

KIRIL BOLOTNIKOV

Kiril Bolotnikov has worked on the editorial team of *The Shanghai Literary Review* and written about the arts for *Neocha*. Majoring in Global China Studies, he graduated *cum laude* from New York University's campus in Shanghai, where he still lives and works.

CLAY GOLD

Clay Gold is a British sound designer and writer living in Canterbury, UK. He has a specific interest in avant-garde theatre and recently co-wrote '*Parallelist*', a monodrama for music, tape and a live telephone exchange, with cellist/singer Laura Moody. '*Parallelist*' premiered at Aldeburgh Festival 2017.

www.claygold.co.uk

JELENA HAHL-FONTAINE (formerly Hahl-Koch)

PhD, Art History and Slavic Studies, Heidelberg. Teaching: Universities of Erlangen-Nurnberg, Bern, State University of Texas, Austin, Louvain-la-Neuve, Belgium. Curator: the Kandinsky-archive, Lenbachhaus, Munich. Publications: Kandinsky/Arnold Schoenberg letters; the monograph, *Kandinsky*; the *Kandinsky Forum I-IV*, etc.; also texts on Jawlensky, Sacharoff, Bechtejeff, Russian Avant-garde, etc. Lectured widely: Europe, America, Australia.

ILONA I. KRYMSKAYA

Ilona Krymskaya recently earned her doctorate in Art History with a dissertation on Kandinsky. She is currently a lecturer at the Vaganova Ballet Academy in St. Petersburg, Russia. She contributed a paper on Kandinsky's *The Yellow Sound* to the Kandinsky and Theatre-Performance conference in Moscow in 2017.

MARCUS MOTA

Marcus Mota is editor in chief of *Dramaturgies*, journal of the University of Brasilia, where he has been on the faculty of the Performing Arts Department since 1995. Mota did his Ph.D. thesis on Aeschylus and musical dramaturgy. He is a published scholar, playwright and composer. New book published, 2018.

NADIA PODZEMSKAIA

Research fellow, CNRS (CRAL, Paris), educated as a philologist and painter. Her research: on the writings of artists and their publishing and interpretation. She has been largely working and publishing on Kandinsky and on the theory and history of art in Russia in the first two decades of the 20th century.

podzemskaia@ehess.fr

IRINA SIROTKINA

Researcher, Vavilov Institute for the History of Science and Technology, Russian Academy of Sciences, Moscow. *Diagnosing Literary Genius: A Cultural History of Psychiatry in Russia, 1880-1930* (Johns Hopkins UP, 2002); *The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia* (Bloomsbury Methuen Drama, 2017).

LISSA TYLER RENAUD

Ph.D. (U.C. Berkeley, 1987): dissertation, Kandinsky's theatre work. Founded InterArts Training (1985-) to train actors based on Kandinsky's teachings. She has taught, lectured, and published widely — as visiting professor, master teacher, invited speaker, actor-scholar — throughout the U.S.; at major theatre institutions of Asia; in England, Mexico, Sweden and Russia.

PETER SELZ

Ph.D. U. Chicago. Professor, Institute of Design. Chief Curator, Painting and Sculpture, Museum of Modern Art, New York, 1958-1965. Founder-Director, Berkeley Art Museum, 1965-1973. Professor, Art History, U.C. Berkeley, 1965-1988. Publications: countless reviews, articles. 15 books: 20th Century Art, from *German Expressionist Painting* (1957) to *The Art of Engagement* (2005).

BORIS SOKOLOV

Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow). Has been researching Vassily Kandinsky since 1993: the artist's multicultural background, theatrical texts and poetry. Sokolov has published a large book, *Vassily Kandinsky*.

The Epoch of Great Spirituality – Painting, Poetry, Theater, Personality (2016), and the Russian version of Kandinsky's album *Sounds*.

LEE EDGAR TYLER

Author and teacher of distinction. Bilingual German/English. Until recently, Associate Professor of English, director of Global Studies Program, Baton Rouge Community College. Served on the editorial staffs of *The Missouri Review* and *Chariton Review*, and is a former managing editor of the scholarly journal *Oral Tradition*. Special interest in Dance.

GIOVANNI VINCIGUERRA

Giovanni Vinciguerra was the initiator and stage designer of the theatrical production *Planet Kandinsky* (Moscow, 2017). He was born in Paris. He studied stage design and set construction at the Moscow Art Theatre School. He currently studies Ancient Greek and Latin at the Freie University, Berlin.

DAVID WILEY

Painter-poet: graduate of U. Kansas; studied in Mexico and with artist Ignacio Belen in Barcelona. Widely traveled, he exhibits and, since 2005, receives mural commissions throughout California, Arizona, Mexico and abroad. Wiley has published two volumes of poetry: *Designs for a Utopian Zoo* (1992) and *The Face of Creation* (1996).

ELIJAH WILLIAMS

Recipient of the Peter Hoyt Berg Scholarship for Design; Cal Poly Architecture Launch Pad Best In Show, Honorable Mention; Member of Hearst Foundation Lecture Committee; Research Resident with Young & Ayata in NY; Shortlisted for Odo Prize for Integrated Design; Co-Author of *Survey of Architectural Grebbles* with Jeremy Magner.

eliwilliams1337@gmail.com

ROSS WOLFE

Ross Wolfe is a writer, historian, and architecture critic living in New York. His interests range anywhere from Marxism to the modern movement. He blogs semi-regularly at *The Charnel House* and has written for a variety of publications, including *e-flux*, *Radical Philosophy*, *Situations*, and *LARB*.

ZARINA ZABRISKY

An award-winning American author of five books published internationally. She holds an M.A. in Literature from St. Petersburg University, Russia. Her

work has been featured worldwide in over fifty magazines, has won a 2013 Acker Award for Achievement in the Avant-Garde, and been nominated for the Pushcart Prize three times.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION

Lissa Tyler Renaud

A. THEATRE

1. Kandinsky in the Theatre World: A Narrative Overview

Lissa Tyler Renaud

2. Kandinsky: Writings Towards the Theatre of Synthesis

Lissa Tyler Renaud

3. Materials in a Spiritual World: a contextual look at *The Yellow Sound*

Clay Gold

4. Memories of a Very Early Witness

Jelena Hahl-Fontaine

5. Versions of the Text of *The Yellow Sound*

Ilona I. Krymskaya

6. Review: “Avant-garde theatre shows its age with Bauhaus Violet”

Marianne Ackerman

7. Kandinsky Experience: From *Pictures at an Exhibition* to *Planet Kandinsky*

Giovanni Vinciguerra

8. International Conference, “Kandinsky and Theater-Performance,” Moscow 2017: *Dialogues with Charlotte Beaufort, Sergei Lobankov and Anna Konstantinova*

Nadia Podzemskaja

9. *The Yellow Sound*: Mackievičius ‘pro and contra’ Kandinsky

Anna Konstantinova

B. POETRY

1. Kandinsky’s Theater of the Word: From *Sounds* to *Violet*

Boris Sokolov

C. MUSIC

1. L'abstraction et l'atonalité. L'amitié de Kandinsky et Schoenberg

Jelena Hahl-Fontaine

2. Russian Portfolio: Three on Kandinsky and Music

2.1 Kandinsky and the Language of Music

Nadia Podzemskaja

2.2 The Music of Kandinsky's Theatre Experiments

Nina Sviridovskaya

2.3 The Color Music of Aleksandra Unkovskaya

Elena Scherbakova

3. The Dramaturgy and Multisensoriality of Kandinsky: The *Audioscenes* Project

Marcus Mota

D. DANCE

1. Bewegung/Tanz

Jelena Hahl-Fontaine

2. Kandinsky and Dance Photographs: Applying a Comparatist Methodology

Lee Edgar Tyler

3. Kandinsky and the New Dance

Irina Sirotkina

E. ARCHITECTURE

1. Kandinsky and Architecture

Ross Wolfe

2. The Spiritual in Art and Architecture: Notes for a New Context

Elijah Williams

F. FURTHER PERSPECTIVES

1. On Kandinsky: Lissa Tyler Renaud Interviews Art Historian Peter Selz

Lissa Tyler Renaud, Peter Selz

2. Kandinsky and the Totalitarian State

Zarina Zabrisky

3. The Bauhaus as Inspiration for Chinese Innovation: Report from Hangzhou, China

Kiril Bolotnikov

4. Considering Kandinsky's Circles: A Painter's Adventure of the Mind

David Wiley, Lissa Tyler Renaud

G. MATERIALS AND LINKS PORTFOLIO

Selected by Lissa Tyler Renaud

I. Painting and Acting; Architecture and Fashion

1. Helen Mirren on Vasily Kandinsky and Acting (Transcript and Link)
2. Nigeria: Bauhaus Architecture and Kandinsky Fashion (Introductions, Links)

II. Theatre and Poetry

3. *The Yellow Sound*: An unstageable composition? Technology, modernism and spaces that should-not-be (Link)
4. Between Text and Image in Kandinsky's Oeuvre: A Consideration of the Album *Sounds* (Link)

III. Kandinsky in Contemporary Performance

5. Dance (Belgium), Theatre (Singapore), Installation (Berlin), Ballet (Bavaria) [Links]

A. THEATRE

1. KANDINSKY IN THE THEATRE WORLD: A NARRATIVE OVERVIEW

Lissa Tyler Renaud

ABSTRACT

In his day, Kandinsky's theories of dramatic art and his plays were hailed by theatrical innovators such as Hugo Ball and Oskar Schlemmer, and brought him into contact with important theatrical figures such as Massine, Diaghilev, Stanislavsky, and Breton. A missing link between traditional and experimental values in the theatre.

Keywords: Kandinsky. Experimental theatre.

RESUMO

Quando de sua veiculação, as teorias dramáticas e as peças de Kandinsky foram aclamadas por inovadores das artes da cena como Hugo Ball e Oskar Schlemmer, colocando-o em contato com figuras relevantes do teatro como Massine, Diaghilev, Stanislavsky, e Breton. Disto, irrompe como um elo perdido entre valores tradicionais e experimentais no teatro.

Palavras-chave: Kandinsky, Teatro Experimental.



NOTES ON THE TEXT

What follows is excerpted from the Introduction to my 1987 doctoral dissertation, entitled *Kandinsky: Dramatist, Dramaturg and Demiurge of the Theatre*. The text below has lived many lives since then, in lectures and rehearsal halls. Beyond a tidbit here or there, it has been tempting to make additions and other adjustments to it, but I find there is more than enough still-unfamiliar material in it as it is. It is also of some historical interest to get a feel for the breadth and depth of information that could be pieced together after Kandinsky's death in 1944, especially in the 1970s and 1980s when the avant-garde burst into a period of flourishing.

No significant adjustments, that is, with one exception. Full appreciation of Kandinsky's theatre work has been hobbled by faulty translation of the critical adjective "synthetic." The evocative noun "synthesis" and verb "synthesize"

refer to melding, unifying, blending, or fusing. But in a quirk of English usage, “synthetic” means inauthentic, fake, imitative — so that translation references to Kandinsky’s “synthetic theatre,” to be carried out by the “synthetic artist,” are puzzling or even off-putting.

Finding an alternative is challenging. Over the decades, I have used these phrases, wincing, to keep my work aligned with usage in the field. In the 1980s we used the term “interdisciplinary theatre,” and today we talk about “fusion theatre,” which is perhaps closest to Kandinsky’s sense of many becoming one. Either of these gets somewhat at the inclusive spirit of Kandinsky’s theatre. In any case, hereby breaking with the past, except in direct quotations, in the following text I have avoided the word “synthetic” while staying close to the original word and meaning.



Kandinsky’s life was a process of bringing unity to sprawling, complex elements. He was a Russian who lived primarily in Germany, then spent the last years of his life in Paris. At the opening of his career in Germany and at the close of it in France he was considered a Russian artist, whereas his compatriots identified him with the romanticism and subjectivity of the German art scene. He held citizenship papers in each of these countries at different times, speaking each of their languages. He traveled in many more countries than he lived in, and studied still more. Ultimately, even when he had a choice, both as an artist and a person he claimed the right to be a true “world citizen.”

In addition to the sensibilities that he culled from around the world, Kandinsky’s work unified his various areas of training and interest. He was armored as a critic and organizer by professional training in law and economics. He was supported as a teacher of “the science of art” by the methods of systematic inquiry required by ethnographic work he did as a university student. As a painter, he learned anatomical drawing and color theory from one teacher, Anton Ažbè, and the flow of forms from another, Franz [von] Stuck, blending these two influences into an art that extended beyond the realms of both.

Kandinsky also sought a way to unify — to “synthesize” — his other interests. He was an accomplished amateur on the piano and the cello. He wrote poetry. At the turn of the century he sketched period peasant costumes, and designed dresses, embroidered purses and hangings, and jewelry. At various times during his life he also designed wall murals, furniture, vases, and dishes. These interests in the sets, costumes and props of everyday life, as well as in

music, poetry and the dramatic impact of a visual image, reveal a temperament that one recognizes might find satisfaction in the theatre.

Indeed it was to the theatre that Kandinsky turned for a place to synthesize his experiences and abilities. Over a period of 35 years, in Germany, Russia and France, as dramaturg, dramatist and self-appointed demiurge of the art world, Kandinsky pursued his elusive, monumental vision, the Synthesizing or Unified Art of the Stage.

When Kandinsky came to Munich from Moscow to study painting in 1896 at the age of 30, he had already been convinced of the power of the theatre by a production he had seen of Wagner's *Lohengrin*. Perhaps because of this conviction, his activities in Munich brought him into contact with many people who were involved in performance. In 1900 he co-founded Phalanx, an association of young artists who exhibited their works together. One member of this group was Alexander von Salzmann, who later engineered the revolutionary lighting designed by Adolphe Appia for Jacques-Dalcroze's School at Hellerau. Peter Behrens both exhibited with Phalanx and played an influential role in Munich's experimental theatre circles. Behrens worked closely with Georg Fuchs, the great theatre reformer, who was also to become more than tangentially associated with Kandinsky a few years later.

Other members of Kandinsky's society were concurrently involved with a group of avant-garde cabaret performers called Eleven Executioners (*Elf Scharfrichter*). One was a sculptor named Husgen, who designed masks. Another was Ernst Stern, who designed the group's sets and posters, and who eventually designed for Max Reinhardt's theatre in Berlin. It is interesting to note that two other members of the cabaret group were the playwright Frank Wedekind, who sang, and Reinhard Piper, who was to become Kandinsky's publisher. The Phalanx association continued through 1904.

In 1902, Kandinsky wrote some art correspondence for a journal that was edited by Diaghilev called *The World of Art*. In this context, Kandinsky came close to knowing more of Chekhov than just his plays; Chekhov's letters include one to Diaghilev in 1903, in which he refused Diaghilev's invitation to become editor of the journal. Although the art correspondence was his only writing for Diaghilev, Kandinsky followed the publication closely, and surely knew Diaghilev's work in the theatre. Aside from the fact of Diaghilev's prominence in the Russian avant-garde, Kandinsky took an interest in the work of Leon Bakst, who was a painter as well as both set and costume designer for Diaghilev. Later events would also involve Kandinsky directly with Fokine, Diaghilev's great choreographer.

In 1908, Kandinsky was already thinking about writing for the stage. In 1909 he met Thomas von Hartmann, a young Russian composer who was

studying in Munich. Hartmann wrote later that Kandinsky was dissatisfied with the theatre in general, and the opera in particular, from 1909; in any case, they began to experiment together.

Their first idea was to stage one of Andersen's fairy tales. Often the two of them worked through their ideas with Hartmann improvising at the piano as Kandinsky described what was happening on the stage. Kandinsky sketched a medieval set for the fairy tale, and the text that they created is apparently the same manuscript called *Paradise Garden* that was found among his papers. We might wonder whether the sensation that Diaghilev's Ballet Russe created in Paris that same year, which also featured one of Bakst's sets, might not have encouraged Kandinsky and Hartmann to set their sights higher; after experimenting with translating their fairy tale into a ballet, they discarded the idea and started again.

At this time, a Russian dancer named Alexander Sakharoff joined the collaboration. As in any true collaborative effort, it was necessary for them to know something of one another's creative disciplines, and already having some understanding of music in common, Hartmann and Kandinsky set out to learn about dance, starting with ancient Greek dance, while Sakharoff studied the paintings in the museums. In this way, the next project they approached was a staging of *Daphnis and Chloe*, for which Kandinsky again sketched a set for the opening scene, "a marvelous trireme with warriors [which was] by no means a realistic picture, but it conveyed an astoundingly strong impression of Daphnis' terror."

The association of Kandinsky, Hartmann and Sakharoff led to a series of often-referenced experiments in which they tried to discover the ways in which their respective arts informed one another:

From among several of my watercolors the musician would choose one that appeared to him to have the clearest musical form. In the absence of the dancer, he would play this watercolor. Then the dancer would appear, and having been played this musical composition, he would dance it and then find the watercolor he had danced.

Kandinsky believed that whatever the three of them found by studying together would not only prove the inter-relatedness of their arts, but that in fact he could also learn something about painting by pitting himself against different disciplines. Twenty years later he wrote: "It is more profitable for an artist to acquire specialist knowledge of some unfamiliar subject, provided he is able to develop the... capacity for analytical-synthetic thought, than to be narrowly 'educated' in his own subject."

Kandinsky wrote four plays in the years 1908-9. These were *Stage Composition I, Voices*, which came to be retitled *Green Sound*; *Giants*, which was revised and retitled *Yellow Sound* in March of 1909; *Stage Composition III, Black and White*; and *Stage Composition IV, Black Figure*.

The opening of Georg Fuchs' Munich Artists' Theater in early 1908 may have given some impetus to Kandinsky's stage projects. There is no doubt that Kandinsky knew Fuchs' writings on innovative theatre, which bear much relation to both Appia's and Craig's ideas; Fuchs' work was the talk of Munich art circles, and two of Fuchs' articles even appeared in the same journal, *Apollon*, to which Kandinsky contributed art reviews in 1909-10. Kandinsky's own writings on the theatre resemble some of Fuchs', but we will never know whether Fuchs actually influenced Kandinsky, or just corroborated what he already felt to be true. Having collected his ideas for as many as twelve years, Kandinsky finished writing his first book, *On the Spiritual in Art* in 1910. It was published the following year. This early book already contained a discussion of "new dance," with reference made to Isadora Duncan's work; it also introduced the principles of "the theater of the future" that Kandinsky would invoke for the rest of his life.

Of all of the plays Kandinsky had written, he singled out *Yellow Sound* to work on over the longest period of time. He finished it in 1912, and published it the same year in the *Blue Rider Almanac*, which he edited with his great friend, the painter Franz Marc. The text of the stage composition is preceded by a full essay, "On Stage Composition." In it, Kandinsky discusses his theories of dramatic art at some length, particularly articulating the distance between his own conception and Wagner's.

In 1913 Kandinsky planned to illustrate the Bible with, among others, Franz Marc, Paul Klee and the Expressionist painter and playwright, Oskar Kokoschka. In the first year of his correspondence with Schoenberg (1911), Kandinsky had already asked about news of Kokoschka several times, and had mentioned having seen his paintings three years earlier, that is, when Kokoschka first began to exhibit. 1913 was also the year that Kandinsky's autobiographical *Reminiscences* appeared; it included a description of his pivotal encounter with Wagnerian theatre. *Sounds*, an awe-inspiring volume of thirty-eight prose poems was also published, and remains to this day an incomprehensibly hidden treasure of modern literature.

Hugo Ball and Kandinsky had met in 1912 when Ball came to the Munich Artists' Theater as dramaturg after studying and teaching in Max Reinhardt's drama school. In early 1914, Kandinsky introduced Ball to Hartmann, who had just taken Kandinsky's script and set designs for *Yellow Sound*, along with

his own music, to Stanislavsky at the Moscow Art Theatre in Moscow. Stanislavsky — whose theatre had just been producing Turgenev, Molière, and Goldoni — had not shown any interest in it. Ball proposed Kandinsky's *Yellow Sound* for production at the Munich Artists' Theater. It was intended to be performed with Hartmann's music and Alexander Sakharoff dancing the leading role. During this year, Kandinsky wrote his fifth known stage composition, *Violet Curtain*, generally known as *Violet*. One might speculate that the energy for this new play came from the encouragement concerning his earlier script that he received from his peers during this time.

Also in 1914, Ball made plans with Kandinsky, Marc, Hartmann and Fokine for a book to be titled *The New Theater*. This was to be a sort of *Blue Rider Almanac* of experimental theatre. Kandinsky was to write an article on the "total work of art," to be included with articles and stage designs by the others. Klee and Kokoschka were to contribute designs and plays respectively. They hoped for this association of artists to expand into an International Society for Art, a society for modern artists of the theatre, painting, music and dance. In a letter to Schoenberg at this time, in anticipation of a visit from him, Kandinsky wrote: "Here there are all sorts of theater plans, which you have already heard about from Marc. You are therefore awaited with particular eagerness." The "eagerness" of this letter makes it all the more heartbreaking that every one of these plans for play production, book, international society — and even Schoenberg's visit — were aborted by the sudden outbreak of World War I. In an odd twist of fate, the resident Kandinsky and the touring Stanislavsky, both in Germany and suddenly now enemy aliens, found themselves arrested together, and then escaped to Switzerland together on the same boat.

When Ball opened the Cabaret Voltaire in Zurich, Switzerland in 1916, Kandinsky's work played a part. The second night of the Cabaret featured Kandinsky's poems and a song by Wedekind. These Dada evenings included the works of a fascinating combination of artists: in the following month (March), for example, "two humorous pieces by Chekhov" were performed, and Hans Arp read from Jarry's *Ubu* when a Lautréamont text did not arrive in time. Debussy, Turgenev and simultaneous poetry were all presented without regard to critical distinctions, as if artists were at peace with one another while the rest of the world was at war. When the Cabaret put out its one journal issue, a poem of Kandinsky's was included.

The Cabaret closed, and the following year Ball and Tristan Tzara opened the Galerie Dada, which had Kandinsky's paintings among those on the walls, and a cafe called the Kandinsky Room. The connection between Kandinsky and early Dada has been virtually ignored by scholars — a great loss to historians

of theatre, arts and culture. Less than a month after the March opening, Ball's diary shows he offered a lecture on Kandinsky that included this passage:

Kandinsky is one of the great innovators, purifiers of life. The vitality of his intent is astounding and just as extraordinary as Rembrandt's was for his age, as Wagner's also for his, a generation ago. His vitality embraces equally music, dance, drama, and poetry. His significance rests on the fact that his initiative is equally practical and theoretical. He is the critic of his own work and of his epoch. He is a writer of incomparable verses, creator of a new theatrical style, author of some of the most spiritual books in recent German literature.

The next week, three of Kandinsky's poems were read, and later that night Kokoschka's *Sphinx and Strawman* was performed, with Hugo Ball and his wife, poet and cabaret artist Emmy Hennings, in the title roles. As late as 1919, as Dada was coming to a close in Zurich, Kandinsky's poems were still a part of the brouhaha.

In the meantime, Kandinsky had had to travel through multiple countries to return to Russia. After the October Revolution of 1917, he was involved in the reorganization of cultural programs under the People's Commissariat of Enlightenment (NKP), which had been created by the Revolutionary government. In 1918, a Department of Visual Arts (IZO) was established under NKP, and Kandinsky was invited to become a member. When a Theater and Film Section was added, Kandinsky was made the director of it. This section published a journal, *Visual Arts*, of which Kandinsky was named editor. He published his essay "On Stage Composition" from the *Blue Rider Almanac* in the first issue of the journal.

In 1920 Kandinsky wrote a series of articles for the IZO NKP journal, *Artistic Life*. In one of them, he urged the creation of an international art congress that would include artists from the fields of painting, sculpture, architecture, music, dance, literature (especially poetry), and "all branches of the theater, including the intimate stage, variety, etc., right up to the circus"; all of these artists would collaborate on the creation of a "monumental art."

When an Institute for Artistic Culture (INKhUK) was established the same year, with Kandinsky at its head, he designed a program for just such a collaborative effort. He presented his program at the First Pan-Russian Conference of Teachers and Students at the State Free Art and Industrial Art Studios, one studio of which he had been teaching since 1918. This program assumes that there is a "science of art." In other words, Kandinsky believed

that there are synthesizing principles of art that can be taught, and that these principles, in conjunction with the principle of "inner necessity," are the artist's means, his goal in turn being a synthesized or unified art form. While the concept of "inner necessity" is the basis of Kandinsky's originality, this notion of "synthesis" is the crux of his genius. Elsewhere I have written about Kandinsky's training of the synthesizing artist, "synthesis" being the second of Kandinsky's great guiding principles.

Six months later, in December of 1920, he delivered a report to the first Pan-Russian Conference, a meeting of all of the heads of art sections under NKP. In his report he stated that his Institute was founded "for the purpose of studying ... synthetic [unified] art," and gave as an example the early watercolor/music/dance experiments he had done with Hartmann and Sakharoff in Munich. However, Kandinsky's program was not accepted by his colleagues within the Institute itself, and he resigned shortly thereafter. He adapted part of the program a few months later for the Russian Academy of Artistic Sciences. There, he was chairman of a subcommittee on "physio-psychology" and the visual arts. This time the plan was accepted, but it was not carried out because Kandinsky returned to Germany before the end of the year.

That year, 1922, the Popular Theatre in Berlin offered to produce Kandinsky's *Yellow Sound*. We can gain some insight into how seriously Kandinsky took his collaborative conception of the theatre: he turned down this opportunity because Thomas von Hartmann was unavailable to work on the music with him. In 1923, a theatre article by Kandinsky entitled "Abstract Synthesis on the Stage" was published at the Bauhaus, where he had accepted a teaching job. True to the spirit of the school's architectural emphasis, this short article takes off from a discussion of the relationship between the audience and the architecture of the theatre building itself, and concludes with the briefest summary of the "theater laboratory" program he had envisioned while still in Russia.

In 1926 Kandinsky published another article, "Dance Curves: The Dances of Palucca," in which he did an extraordinary analysis of the choreography of this German dancer, Gret Palucca. He also dealt with her work again in his major book *Point and Line to Plane* of the same year.

1927 saw two publications of Kandinsky's theatre-related writings. The first was "And, Some Remarks on Synthetic [Unified or Fusion] Art," which, the casual implication of the word "remarks" notwithstanding, includes a historical analysis of the gradual separation of the arts and suggests possibilities for their reunion, as always, in the theatre. The second publication was an excerpt from his play, *Violet*, written thirteen years earlier. Oskar Schlemmer, who edited the issue of the Bauhaus journal in which *Violet* appeared, was also

responsible for the famous theatre experiments of the Bauhaus Stage Workshop. At some point Schlemmer also became interested in producing *Yellow Sound*; Kandinsky wrote wistfully in a letter of 1937, "[b]ut once again it didn't work out... Such things have their own destinies." In fact, we can see in the Prospectus for the Bauhaus Books that publication of the text of *Violet* in its entirety was also announced by the Bauhaus, but it, too, "didn't work out."

The next project did. In 1928, Kandinsky accepted an invitation by the Friedrich-Theater in Dessau to stage Mussourgsky's *Pictures at an Exhibition*. Finally, after twenty years of writing plays and theoretical articles for the theatre, as well as experimenting and lecturing on its behalf, Kandinsky brought his creative imagination to bear in actual theatrical production. And he did so with a conception of such brilliance and sophistication that it boggles the mind to think of what he might have accomplished if his life had not spanned the two world wars which uprooted him in one way or another for most of his adult life.

Kandinsky designed all sets and lighting for the piece, along with a complex array of props which were suspended above the stage, and which also moved. In two of the sixteen scenes he devised from the music, he also used dancers, and also designed their costumes. Felix Klee, the son of Paul Klee (who was also teaching at the Bauhaus), was a stage manager and production assistant at the theatre. The original of the prompt book that he kept is now at the Pompidou Center in Paris: it includes the musical score with all lighting and fly cues for backdrops and props, as well as his later notations for the choreography.

In 1930 Kandinsky published a brief description of his approach to this project. The structure of the music suggested the shape of each scene, and he translated each of his images from the music into form, color and light, taking into account "of course," he wrote disarmingly, "the necessity of dismantling it." Pictures of sets, costumes, props and prompt book all show his understanding of this practical matter of theatre production.

After his death, Kandinsky's wife Nina wrote in her tribute to him, "The Living Kandinsky," "The Friedrich Theatre where Dr. Hartmann was manager became a kind of studio for Kandinsky, an extension of his own, in which his forms and colors came to life in a new space. Kandinsky the magician, the creator of [fairylands], brought his spell here; he gave life to these creatures of an evening."

More of Kandinsky's wonderfully performable poetry appeared in the important experimental journal *transition* in 1932. In 1933, after years of precarious standing, the Bauhaus was closed by the Nazis for the last time and Kandinsky, uprooted again, moved to Paris, already in his late 60s. Here

he received visits from Marcel Duchamp, who had also come to see him at the Bauhaus in 1929, and from Andre Breton. He owned books that were personally inscribed by Breton (*Second Surrealist Manifesto*), Tristan Tzara and Marinetti. His longtime reservations about Futurism notwithstanding, in 1932 he had written to Marinetti for a letter of support for the Bauhaus, which was, as usual, under threat of closure, and which in fact closed the next year. He attended the Futurist conference of 1935. Four more of his poems were published in *transition* in 1938, and artist Sophie Taeuber-Arp included three of his poems in her journal, *Plastique*, in 1939.

Scholars refer in passing to two theatre projects in the last years of Kandinsky's life. In 1939 he is said to have discussed a "proposed multimedia ballet with Leonide Massine. Massine had choreographed Diaghilev's original "Parade" production of 1917, a collaboration that had involved Cocteau, Satie and Picasso. In March of 1944, Kandinsky became ill, but that same month he worked on the scenery for a ballet he planned to produce with Thomas von Hartmann, the same composer with whom he had collaborated on his very first theatre projects in Munich thirty-five years earlier. He stopped working altogether in June, and died in December.

Kandinsky left behind a body of theatre-related work that has never received the serious appraisal it deserves. As we have seen, his collaborators and publishers, as well as many theatre innovators of his day were not so nonchalant about his achievements. Even after his death, in a New York lecture of 1950, Thomas von Hartmann reminded his audience that Kandinsky was a theatre artist, calling *Yellow Sound* "the greatest venture of stage art to this day." With such votes of confidence from his contemporaries, the theatre of today would benefit from giving Kandinsky's contributions some consideration.

Kandinsky's wife of twenty-seven years, Nina, wrote in her 1976 memoir that her husband's "greatest ambition was to create a large-scale, multi-media ballet." Although the opportunity was never granted him to realize his monumental, synthesizing stage art, he left theoretical writings ample enough to guide us towards his conception, and outlined a method of training for the theatre artist that is so fresh that the contemporary theatre cannot afford to ignore it. These writings themselves must stand in place of the performances that Kandinsky never achieved, and as his audience, he asked us to complete them in our imaginations.

2. KANDINSKY: WRITINGS TOWARDS THE THEATRE OF SYNTHESIS

Lissa Tyler Renaud

ABSTRACT

The painter Kandinsky wrote about the theatre, and for the theatre, between at least 1908 and 1928. These writings can be loosely grouped: 1. Theoretical writings, 2. Plays, and 3. Theatre training reform and programs.

Keywords: Kandinsky. Theatre Writings. Plays.

RESUMO

O pintor W. Kandinsky escreveu tanto teatro quanto para o teatro entre 1908 e 1928. Estes escritos por ser assim agrupados: 1. Escritos teóricos; 2. Textos cênicos; 3. Treinamento para atores e programas.

Palavras-chave: Kandinsky. Escritos sobre Teatro. Dramaturgia.



INTRODUCTION

Everybody knows that Kandinsky was a painter. Many people have heard that Kandinsky painted the earliest abstract painting. Some people have a vague idea that his work had something to do with spirituality. A few people know he did more than just paint, or that he wrote a book about art. But *not nearly enough* people have had the pleasure of knowing Kandinsky's wonderful writings for the theatre.

Kandinsky wrote about the theatre, and for the theatre, between 1908 and 1928. These writings can be loosely grouped: 1. Theoretical writings, 2. Plays, and 3. Theatre training reform and programs. His evocative, often dramatic poetry was published between 1912 and 1939. Since his death in 1944, his theatre work in particular has been neglected by the theatre world. He led a nomadic "life in art," spanning World War I, the Russian Revolution and World War II: sadly, this means that relevant documentation was lost, and close colleagues were scattered across the globe or did not survive.

But during his lifetime, Kandinsky's collaborators and publishers, and many theatrical innovators of the time, knew Kandinsky as a profound and original force in the theatre. A few examples: when World War I began, Kandinsky was planning to write a theatre book, and to start a theatre with

an international group of artists. In Switzerland, Hugo Ball gave a 1917 lecture on Kandinsky at his Dada cabaret, and praised him as “a writer of incomparable verses, the creator of a new theatrical style.” In 1918, in Russia, when the People’s Commissariat of Enlightenment was forming a Department of Visual Arts [IZO NKP], it published Kandinsky’s essay on the theatre, and made him head of a special Theatre and Film Section. In 1929 in Germany, painter-choreographer Oscar Schlemmer asked Kandinsky to take over his position as Head of the famous experimental Bauhaus Theatre.

So: Kandinsky was involved in many interesting theatre-related projects, but here I am going to focus on the writings.

Let me make a few points before I move to those.

Kandinsky’s life was a synthesis of disparate elements. He spent important years in Russia, but did his best known work in Germany, and his final work in France. He worked in a broad range of fields: he made historic contributions as a painter, wrote art criticism and taught painting — he also wrote poetry, dramatic theory and plays, and worked for reform in art and theatre education. He also had background in law, economics, and ethnography; he played the piano and cello; at various times he designed clothing and jewelry; wall murals, furniture and dishes. Kandinsky was very aware that this inter-media activity would confuse critics and historians. Towards the end of his life he wrote: “Oh! I remember very well: when I started ‘writing poetry,’ I knew I would become ‘suspect’ as a painter... they used to look ‘askance’ at the painter whenever he wrote — even letters.” It was in the theatre that Kandinsky found a place to synthesize his areas of training and interest.

Kandinsky’s success as a painter has made him “suspect” as a theatre artist. Art historians tend to consider Kandinsky’s theatre work as a painter’s experiment, or suggest that he was transferring his painted images from canvas to stage. Kandinsky didn’t believe this transfer was possible or desirable. “Each art,” he said, “has its own means of expression... and an exact ‘translation’ of one art to another is impossible. Fortunately.” Theatre historians pay little attention to Kandinsky’s theatre work, lumping it together with the later “performance art,” or what has come to be called “visual theatre.” But performance art rejects so many aspects of the traditional theatre that Kandinsky held dear. Critic Michael Kirby observed: “In the [avant-garde] theatre, ‘suspension of disbelief’ is not operative, and the absence of character and situation precludes identification.” Kandinsky took a conservative stance towards these fundamental dynamics of the theatre. He was dedicated to the picture stage, and to inviting the audience into a world that was not their own. Kandinsky thought of himself as bringing new life to the conventional stage, not abandoning it.

Kandinsky's name is associated with the avant-garde movements now, but his ideas about the theatre were already considered old-fashioned in Russia in the 1920's. The co-editors of Kandinsky's English language *Complete Writings on Art* in 1982 spoke to this in their introduction: "[Kandinsky's art] differs so radically from traditional art that people are inclined to think him altogether estranged from the past. But Kandinsky's writings [correct] this impression by revealing how deeply his thinking... was rooted in European thought and values." True, his conclusions about the theatre are far from conventional, but the stage "revolution" he envisioned had firm roots in the sensibilities of the past.

What follows is the text of a paper I have given in the field of Theatre in the U.S., India, Korea, Russia, Sweden, and China.

PART I: THE THEORETICAL WRITINGS

Classical dramatic theory revolves, in one sense, around the issue of the theatre's function. Aristotle thought the theatre had a civilizing function; the medieval theatre served a religious function. Shakespeare created a theatre that celebrated the human imagination; for Racine, the theatre was a laboratory for examining the human core. Other dramatists pivotal to the development of the drama have envisioned theatres that were entertaining, moral, poetic, psychological, anthropological or political.

Kandinsky's theatre reflected elements of all of these to different degrees, but for him, the primary function of all art was spiritual. "Art," he wrote, "[is] that creative force which expands the prison house of our being and allows a vision of eternity..." Kandinsky thought people move through a world so rich in experience, perception and sensation that it was impossible for them to organize all of it. He saw a gap between all of the universal "data" that we can receive, and how much we can fully absorb or digest. Art, then, is a kind of language for systematizing all the intuitive information that ordinarily escapes us. Art translates everything around us into a lexicon, maximizing our experience of the world.

In modern dramatic theory, one of the crucial issues is the changing relationship between language and the visual image. The Industrial Revolution

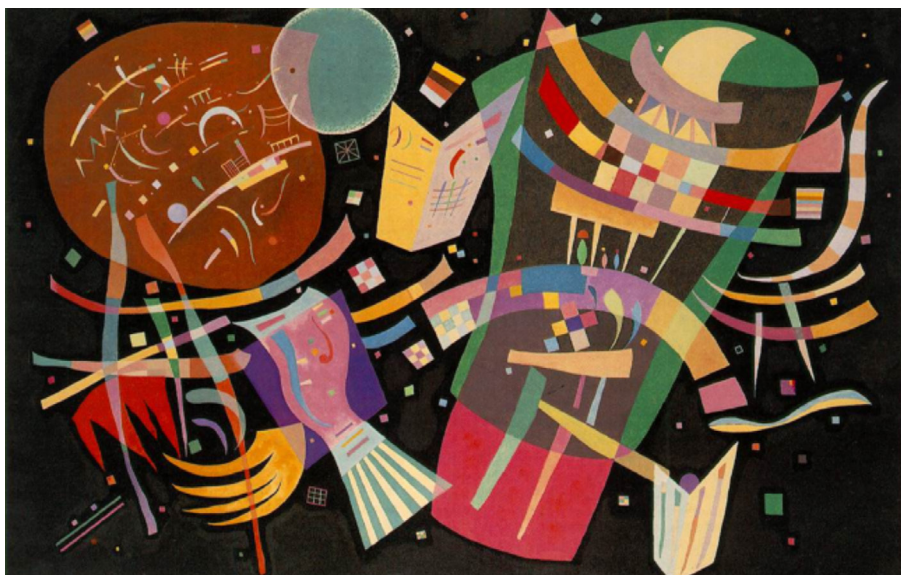


Fig. 1 "Composition X," 1939. Two festive figures with texts for dramatic or musical performance.

brought with it a new world of noise. By the 20th century, the ancient song-poems, the verses of Shakespeare, the cadences of Romanticism no longer expressed the experience of life lived against a soundtrack of the industrial machine, with its superficial rhythms. The sounds of war drowned out the language of words, and in its place, the language of visual images came into a new prominence.

In this jagged new world, Kandinsky's objections to the conventional theatre joined a chorus of complaints: the theatre had become nothing more than an offshoot of the narrative, literary tradition! The poetic tradition was responsible for the withering of all theatrical means except language! The drama was being peeled off the written page, as it were, without being fully translated into a three-dimensional theatrical art!

In this context, Kandinsky devised the theatre he called the Synthetic (Total) or Monumental Art. Although he had agreed with everyone about the theatre's problems, the solutions he found were very different from theirs. Others struggled over which art form should unify the theatrical elements of the new theatre: Wagner thought music should be the primary art form; Appia's primary element was light; Edward Gordon Craig's was scenic composition. Kandinsky's theatre completely sidestepped this discussion. He believed all the arts should be separate and equal — not unified, but distinct languages. Where others looked for parallels between the arts, Kandinsky thought of them in dynamic opposition to one another; where others tried to mirror one art in all the others, Kandinsky wanted to find a contrapuntal relationship between them. The different "grammars" of the art languages, and their common goals, formed the matrix of the "Synthetic" Art — that is, Art by means of Synthesis.

For Kandinsky, the unique power of the theatre is that it synthesizes more languages of expression than other art forms do. In this synthesis, he included everything from the structure of the building to the elements of the performance itself. They work together: the building creates tension and the performance releases it. Imagine this: the drama of the theatrical event begins outside in the street. The theatre building is a magnet that draws the public all the way from outside the building to its powerful center in the inner reaches of the stage. First, the open doors of the building "suck...in streams of people": as unrelated people pass into the lobby, they become related to one another by their common purpose and space: that room unifies them into an "audience." Inside the theatre, the seating area unifies the audience further by organizing them into rows, pointing them all in the same direction, focusing all of their combined receptive attention on a single point: center stage. When the

theatre structure has concentrated all of this tension to the maximum, the performance begins.

In a charming prose poem from 1912, Kandinsky described the tension as the audience waits for this:

Curtain

The rope came down and the curtain went up. We had all been waiting so long for this moment. The curtain hung. The curtain hung. The curtain hung. It hung down. Now it's up. As it went up, we were all so overjoyed.

Then, each moment that unfolds on the stage is a small release of tension, and these releases then trigger bigger releases or responses in the audience. In this audience response is the ultimate release of all the powers of all the arts.

PART 2: THE PLAYS

A brief introduction: Over the years, Kandinsky wrote quite a few informal dialogues, sketches, fragments, and scenarios of varying degrees of experimentation. Some versions are known by different names, and some texts are accompanied by charming, explanatory drawings. The most developed of the early pieces are the three short plays or stage pieces he completed between 1908 and 1909: *Green Sound* (also known as *Voices*), *Black and White*, and *Black Figure*. At the same time, he began the full-length play entitled *Yellow Sound*, which he finished and published in Munich in 1912. In 1914, he wrote his longest play (and my favorite), *Violet*, and what many believe to be an after-piece for it, *Apotheosis*. A portion of *Violet* was published in 1927 at the Bauhaus School of Architecture and Design, where he was working. The next year, in Dessau, he created a scenic play of sets, props and lights for Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*.

Of these plays, people tend to find *Yellow Sound* the most approachable, perhaps because it was published along with Kandinsky's essay called "On Stage Composition"; there, he explained how he tried to apply his theories of synthesis and counterpoint in *Yellow Sound*. He was not quite sure it had worked. His final words before the play text began were: "The reader is asked not to ascribe to the principle the weaknesses of the following short composition, *Yellow Sound*, but to attribute them to the author." In other words, if the play was weak, it was because his skills as a playwright hadn't served his theoretical works about the stage.

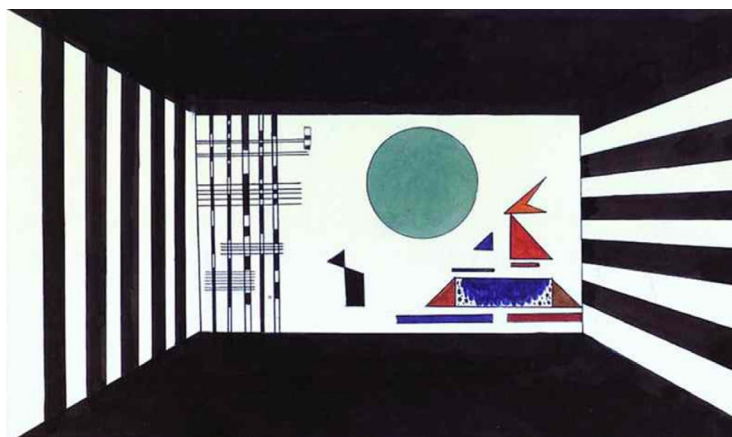


Fig. 2 Setting, Kandinsky's stage composition for Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*, Picture II, "Gnomus," 1928.

The mood and look of the pieces are easier to communicate than their stories: they have no literary value at all. They seem to take place outside of time, in a world where the environment is at least as active as the figures who live in it. The music and sounds that emanate from the space seem to be in dialogue with hills or trees; light moves, changes color or darkens in reaction to simple gestures. Flowers shudder as if they were human, and people grow as if they were plants. The real protagonists of these plays are the stage elements that usually support the action, and the “characters” are only a part of what scholar Pierre Volboudt called “a cosmic melodrama.”

The role of the gods in Greek drama is played here by Nature; but like the gods, the natural world is more forceful than logical. Kandinsky’s choruses are similar to the Greek choruses: crowds of barely differentiated figures, dimly grasping at comprehension, perhaps half a step behind the truth. Unlike the classical hero, Kandinsky’s hero figures achieve stature mainly due to their calm in the face of fear, confusion and loss. Aristotle’s narrative drama attempted to explain the peaks and valleys we experience in our lives. Kandinsky’s dramatic synthesis attempted to reveal an inner landscape where everything is an event, nothing can be explained and the real story takes place in some intuitive dimension, invisibly.

Like music, these plays don’t tell a story, but they have meaning. Like painting, their form is not linear, but they have structure. Like dance, each piece has statement, development and closure. Like architecture, the plays depend on tensions and counter-tensions. Like sculpture, the plays give shape to volumes in space, and with poetry they share the element of sound in time.

Kandinsky’s *Yellow Sound* fell victim to political instabilities and was never staged while he was alive. It was planned for production in Munich in 1914, in Berlin in 1922 and then at the Bauhaus in 1927. Ten years after this last attempt, Kandinsky wrote wistfully in a letter: “But once again it didn’t work out... Such things have their own destinies.” But in a New York lecture in 1950, after Kandinsky’s death and nearly forty years after he wrote *Yellow Sound*, the composer Thomas von Hartmann still called *Yellow Sound* “the greatest venture of stage art to this day.”

PART 3: THE THEATRE TRAINING REFORM AND PROGRAMS

Kandinsky observed that poor arts teaching reinforces the walls between different areas of our experience. In life, for example, our material lives are separated from our non-material or spiritual lives, and this is reflected in training, where the practical aspects of art are taught without wider human values. The sciences are separated from the arts; the arts are separated from one another. Even within the individual arts, painters are divided into “isms,” poets into “schools,” and actors into “methods.” He wrote:

Nearly the whole of the nineteenth century consisted of a more or less calm process of *ordering*, categorization, and division.... The astronomer had just as little time for Sanskrit as the musician had for sculpture. On this basis, all possible kinds of colleges were built, which produced highly trained specialists and completely uneducated people. And still do today.

Kandinsky believed that the function of art education is to counteract this divisive approach to both life and art, and provide a broad philosophical basis. The “Synthetic” Art requires the “Synthetic” Artist, and to answer the need for a new kind of education, Kandinsky developed the curricula for two arts training programs.

He developed his first training program in Russia, in the turbulent period following the Revolution. He intended it as a graduate or continuing education program, to give working artists the interdisciplinary education they had missed in their original training.

He proposed a series of joint seminars for painters, sculptors, architects, musicians, dancers, poets and theatre people. They would all study together, beginning with a theoretical study of the most basic components of the individual arts. From this solid foundation, they would develop as artists together in small, analytical increments, comparing and integrating their disciplines at each step. At the end of this cumulative method of study, they would be able to create the monumental work that organically integrated all of the arts: a collaborative piece for the stage.

This program was accepted for implementation at the Russian Academy of Artistic Sciences at that time — but was not carried out when Kandinsky left for Germany.

There, Kandinsky spent the years from 1922 to 1933 at the Bauhaus, perhaps the most famous interdisciplinary arts conservatory in history, with its own experimental theatre. His writings of this period reflect his work as school administrator and master teacher, and his on-going involvement with the

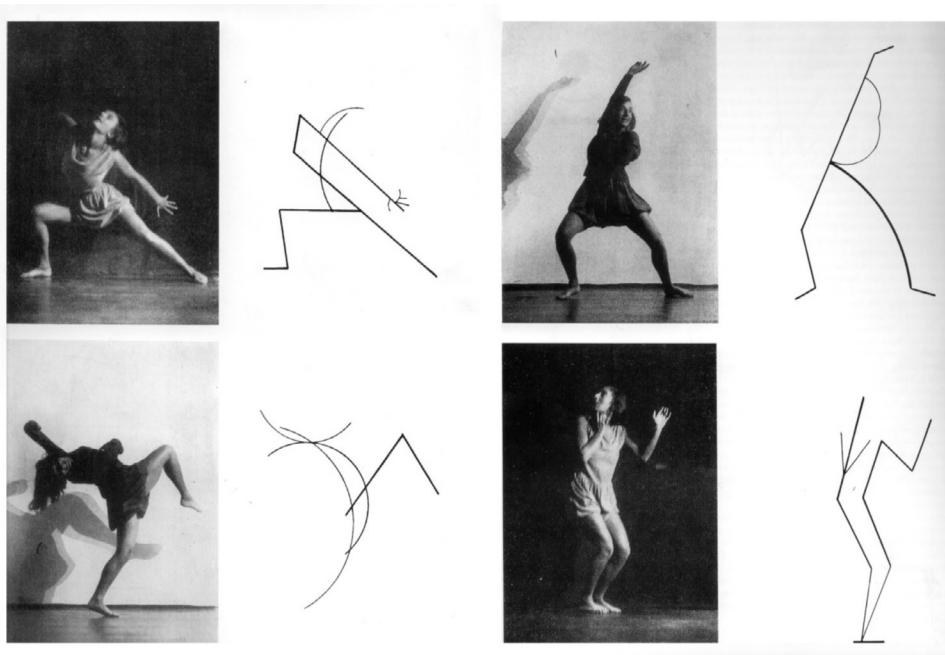


Fig. 3 From Wassily Kandinsky's "Dance Curves: On the Dances of Palucca," 1926. Published in *Das Kunstblatt* arts journal, also in 1926. Photos by Charlotte Rudolph.

problems of art teaching. He wrote extensively on the purpose and structuring of an education in the arts, explaining his own system of instruction both explicitly and by inference, and always insisting that his approach would benefit teaching in all the arts, with special reference to the theatre. I recommend the endless administrative planning memos for the Bauhaus as thrilling reading for anyone interested in interdisciplinary education.

Kandinsky's second arts program, then, was designed for arts students who were just beginning their training in a four-year conservatory setting. His goal was to give the students a balance — of practical and theoretical knowledge, of intuition and calculation, of skills for analyzing and integrating. They were to move freely between all the departments, and choose their own yearly projects. As in his Russian program, his courses followed a highly systematic progression. The first term focused on isolating and juxtaposing elements of structure; the second term was devoted to content and complexity; the third term, to content and simplicity. Each year, the students would encounter increasingly complex problems, and the skills to solve them.

Kandinsky was optimistic about the future of the theatre if theatre training could be reformed.

CONCLUSION

Before I conclude, allow me a personal note: I grew up around the theatre and images of Kandinsky's paintings. Later, as I became an actress, then director and scholar, at each turn, I kept finding what I needed in Kandinsky's writings—and this has never stopped being so. Around 1982, when I was developing as a teacher, I began to focus on Kandinsky's statement that *every art discipline should be taught in exactly the same way* — and that his system of instruction “should be the method for all other areas of teaching.” One passage particularly caught my eye: “...merely apply the corresponding principles laid down for painting, and of its own accord the happy dream of the theatre of the future will rise up...”

These few sentences — as they say — changed my life. In 1985, I founded the Actors' Training Project, to offer Kandinsky's unusual training principles to theatre students. This program ran for 20 years in California, and since 2004, I have introduced this work in major theatre institutions around Asia and the North American continent, as well as in Russia, Sweden, and Mexico. I introduced Kandinsky's theatre work at the Shanghai Theatre Academy in October of 2014, in the second of two lectures, “Towards a New Actor: Stanislavsky, Kandinsky, Schlemmer.”

To conclude: In 1976, his wife wrote that Kandinsky's “greatest ambition was to create a large-scale, multi-media ballet”; on the threshold of World

War II, already in his seventies, Kandinsky was still discussing plans for his “multi-media ballet” with the great Russian choreographer, Leonide Massine. Ultimately, over decades of upheaval, the solitary painter’s work proved more viable than the collaborative theatre did. If we give his work serious attention now, early in the 21st century, perhaps we will finally see the theatre Kandinsky saw early in the 20th century.

3. MATERIALS IN A SPIRITUAL WORLD: A CONTEXTUAL LOOK AT THE YELLOW SOUND

Clay Gold

ABSTRACT

The author proposes that *The Yellow Sound* is a key work in Kandinsky's oeuvre, despite its not being a painting. It is suggested that the “play” is rather a *score* for an improvised painting, and further, that the piece notates the evolutionary transition between the representational (material) and the abstract (spiritual) in art, with which Kandinsky was so concerned.

Keywords: Kandinsky. Spiritual. Abstraction.

RESUMO

O autor propõe que *Sonoridade amarela* seja uma obra fundamental para se compreender Kandinsky, mesmo que não se configure como uma pintura. Há a hipótese que a ‘peça’ é mais uma partitura para uma pintura improvisada e que, depois, essa obra registra a transição evolutiva entre o representacional (material) e o abstrato (espiritual) em arte, com o que Kandinsky mais se ocupou.

Palavras-chave: Kandinsky. Espiritual. Abstração.



SCENE 1

*“Some indeterminate chords from the orchestra.
Curtain.”*

The introduction to *The Yellow Sound* begins like a birth, or a death.

The birth we are witness to is that of Abstraction. The death? Naturalism. The midwife is Wassily Kandinsky's subconscious mind.

The Yellow Sound is a pivotal statement in the career of the artist and he presents it to us in the form, not of a painting or a theoretical essay and, if not exactly a libretto then certainly in the guise of a narrative score; a composition that escorts us through the landscape of a concept-in-progress.

Throughout, objects and figures variously appear and are either discarded or flee from the scene. Landscapes emerge and evolve before they are overwhelmed by colour or completely erased.

“Dark-blue”

twilight becomes darker still and a “*small light*” becomes brighter and then “deeper”.

One evening around dusk, at the end of the nineteenth century (the very beginning of his career as a serious artist), Kandinsky noticed a painting in his studio. For a moment he was quite unable to make sense of it. It had colour and shape, but nothing to comprehend logically. He quickly realised that the painting had been turned on its side; even so, the impact of seeing the representational work in this unexpected, abstract way, in the half-light, had a profound effect. Retrospectively he wrote about the incident: *“I could see clearly that objects harmed my pictures”*.

“Behind the stage, a CHORUS is heard...”

Deep and high voices using impressionist language. Impressions of language.

The Yellow Sound is not tethered to the logic of a plot or to any distracting narrative arc. There are no leading characters, except for maybe five yellow giants who grow and shrink in confidence, related to the purpose of their presence. Unlike contemporaneous work by Kokoschka and the German Expressionist playwrights, the piece is not political. It does not even deal with universal issues. It does however address, and simultaneously document, a great transition in the history of visual art. And by seeking to express the inherent dialogue of that extended moment within a temporal framework, with music and with choreographed movement and lighting, *The Yellow Sound* invokes a system of symbolic thought which is both inside and outside of time and the physical world. Like Jack Kerouac's *Visions of Cody*, a long novel which contains all the impressions and memories contained in one single, vital instant; similar in many ways to Joyce's *Ulysses*, which deliberately contains more information than can be packed into the single day on which it happens to be set, *The Yellow Sound* supplies us with an artist's topography of process; a dilemma or tension coupled with emotional or spiritual responses to the creation of five paintings that emerge on stage in three dimensions, before our senses.

“The stage must be as deep as possible.”

“...the background becomes dark blue (in time with the music) and assumes broad black edges (like a picture)”.

For Kandinsky, the purpose of art is to communicate a resonance of the soul, creating “*a virtually identical vibration in the receiving soul*”. He is however, acutely aware of the potential for other, inevitable forces which interfere with that process. These differences within the souls of the “*receiving subjects*”, the audience of observers, paradoxically result in the *correct* understanding of the artist's intention, at a level which is appropriate for each individual.

By allusion... by not speaking directly... by not being didactic or cerebral... *meaning* is able to bubble to the surface of the soul, to simmer... this is the *dot*, the *crash*, the *beat*... the moment of subconscious or soulful resonance which is not necessarily translatable into (or communicable with) language, but is, according to Kandinsky, *transferable* with art.

Sympathy and the communication of ideas and emotion happen spiritually and not through any process of logical conclusion or consideration; they are rather instantaneous, immediate. Felt.

Drama, opera and ballet, all being what Kandinsky calls *substantive* forms, originate from external, considered human experience, and are therefore limited or “*impoverished*”.

“...no movement, no sound. Then darkness.”

“Five bright yellow GIANTS.”

“...strange, yellow faces which are indistinct.”

Impressions of humanity, of the figure, for the newborn.

The giants are perhaps symbolic of the great urge, present in Kandinsky's thinking from very early on, to communicate his theory of “*the spiritual in art*”. They are the elephants in the room of Kandinsky's subconscious. In *The Yellow Sound* he is exploring a new way of bringing them into the material world. Into consciousness.

Yellow is defined as shrill, stimulating and earthly in Kandinsky's theory of colour, 1911. *Earthly warmth* and *shrill* seem at odds with each other. And why not? Why should any colour, tone, or chord be singular or specific in its meaning to a human being? Meanings, if any, are relative to one another and to all that occurs around them. Similarly, the resonance within a work of art is only present in relation to the previously acquired knowledge and information which is present in the mind of the observer.

“The music becomes more definite.”

Clarity. Momentarily.

And a repetition from earlier, *“...the same wooden chorus becomes audible.”*

SCENE 2

“The blue mist recedes gradually before the light...”

Consider this, for instance, as an example of describing the production of an improvised painting:

“At this point the background suddenly turns a dirty brown. The hill becomes dirty green. And right in the middle of the hill forms an indefinite black patch, which appears now distinct, now blurred.”

Kandinsky is painting, eyes closed.

“On the left side of the hill a big yellow flower suddenly becomes visible.”

“Later, in complete silence, the flower begins to sway very slowly...”

From *On the Spiritual in Art*: **“A totally dead silence... a silence with no possibilities, has the inner harmony of black.”**

A thin “B” tone accompanies the sway whilst a deep “A” represents a leaf. Music is the spiritual resonance Kandinsky hopes to transmit to the observer through his imagery. These notes are the frequencies which he is experiencing and reproducing for the audience. The music is almost unnecessary as it represents something occurring within the artist and should therefore re-occur within any sympathetic soul, like the keyboard and strings he describes in *On the Spiritual in Art*... an inner music, sensation.

The Yellow Sound is an opportunity for Kandinsky to present, in its purest form, his theory of “*the spiritual in art*”, the resonance represented by music and the eventual use of synaesthetic language. With the libretto, Kandinsky is free of theoretical constraint and is able to be an artist again, painting with words for the soul without the interference of the psyche.

“Many PEOPLE come on from the left in long, garish, shapeless garments...”

They sing:

“Close your eyes! Close your eyes!”

The voices are *“hoarse”*, *“possessed”* and *“nasal”*, individually defective or distorted. The figurative is now breaking apart in Kandinsky's output; the Abstract, symbolism, is growing stronger, with greater resonance.

“Gradually, the orchestra strikes up and drowns the voices.”

Spirituality is apparently overcoming representation.

“The PEOPLE walk slowly... and separate more from one another.”

Materialism is fragmenting.

“It turns suddenly dark.”

SCENE 3

“...the GIANTS... whisper in pairs; sometimes all their heads come together.

Their bodies remain motionless.”

“Everything remains motionless... Suddenly all colours vanish.”

“...the music grows deeper.”

“...nothing but light is to be seen on the stage: no objects. The brightest level of light is reached.”

We arrive at complete abstraction.

“...behind the stage a shrill tenor voice, filled with fear...”

This voice is the sound of bright yellow in Kandinsky's colour theory.

“...shouting entirely indistinguishable words very quickly...”

In the artistic lexicon of Kandinsky, the words *sound* and *colour* are interchangeable. He uses the word *“sound”* to describe the spiritual quality of any art. This is perhaps a way of creating the type of meaning which speaks

to the soul as opposed to the mind. Or it could be that his synaesthetic disposition sees no distinction between the two words.

It is however possible for us to identify this “*shrill tenor voice*” as being the very “*yellow sound*” of the title. It occurs twice more at important junctures in the piece, and is specifically heard emanating from a human being; it is therefore not unreasonable to think of it as the last cry of naturalism in art, especially when considered at this particular crossroads in the work of the artist. Although it was to be more than ten years before Kandinsky eradicated broadly recognisable figures from his painting, *The Yellow Sound* may be read as a tortuous psychological wrestle with that very issue. The constant tension between the outer and the inner world is consistent with Kandinsky's character. It is well documented that he came late to art, having first studied law and economics, a judicious attempt, perhaps, to keep one foot in the material world before indulging in the spiritual endeavours of painting and theorising art and colour.

“Pause. For a moment it becomes dark.”

SCENE 4

Out of nowhere (darkness), a figurative painting is presented to us:

A simple religious building, with a turret and a “*cracked bell.*”

A small child, gazing out at the audience is ringing the bell by:

“pulling slowly and rhythmically at the lower end of the rope...”

A fat, white man, dressed in black, demands

“Silence!”

of the child, who obeys.

Is the child interfering in some way with the proceedings? Does the man in black represent some authority calling for an end to this adventure in abstraction? The stern man may be read as some kind of outside interference; Kandinsky's conscience pricking him maybe, or a symbol of the suppression of the individual's spirituality by the authority of organised religion: a metaphor for the resistance of culture toward the expression of nature in art.

Maybe the figure is the lawyer that Kandinsky rejected in order to become an artist. I think this is highly likely.

The broken bell represents the imperfect, though vital, transmission of spiritual resonance.

“The CHILD drops the rope.”

This is the only scene of true or traditional drama in the piece and I believe it is strongly resonant for Kandinsky.

SCENE 5

“The stage is gradually saturated with a cold red light, which slowly grows stronger and equally slowly turns yellow.”

Kandinsky, in the book *Über das Geistige in der Kunst* (1911), says this:

“The element of red, which plays a great part in orange... is like a human being aware of his own power and emanating happiness and health. The appeal, exercised by this colour is like a medium-sized church bell reminding one of a strong alto voice or the singing of alto violins.”

With this in mind, we gain some insight into the previous scene. The colour emerges from the bell and represents the actions of the child resonating still from the outer world (of the bell) to the inner world (of colour). Sound bleeds into light.

Backstage, the fearful (yellow) cry is heard again very briefly. A white, shadowless light is growing and, simultaneously, the giants become “feeble”. They are reduced to a motionlessness, staring out at the audience, before they suddenly “spasm”.

“The music gradually becomes shriller”, which is the same as saying the music becomes yellow. The stage becomes flooded with people, some dressed in black and white or grey; others in bright colours. They behave differently too, in groups, before they become displaced, alone or in smaller groups, looking in different directions. One of the white figures performs a “kind of dance” with rapid movements, drawing the attention of the others until they are all looking at the white figure. The dance ends with a ritualistic movement and there is a spiritual tension between colour, choreography and music at this point.

“In the orchestra, individual colours begin to stand out.”

The people, *“overcome by exhaustion”*, begin to stand and the groups disperse:

“Many PEOPLE run in haste from the stage, looking behind them. In the process, all the BLACK, GREY and WHITE PEOPLE disappear...”

“In the orchestra – confusion.”

The giants tremble as the yellow shriek from backstage is heard once more. A rapid, chaotic, ensemble dance ensues and, at the moment of *“greatest confusion”* in the music and in the lights,

“it suddenly becomes dark and silent.”

The yellow giants remain as the last visible objects before they then too become erased.



Wassily Kandinsky's mindset at the creation of *The Yellow Sound* is likely that which is present at the creation of any other *“composition”* or *“improvisation”* upon which he worked, any of which could be plays or paintings or symphonies. But here, instead of a brush, he has a pen or a typewriter. And instead of an abstraction, we have here the entire thought process, in plain language, plainer than he has used before or since. And instead of a painting, we have the *score* for a painting. A score which allows for ideas to be overwritten with new ideas.

Kandinsky's *“spirituality”* is synonymous with the *“unconscious mind”*, an expression still new in the parlance of the time. Its use was popularized by the writing of Sigmund Freud after 1900 and spread even further once his work was translated into other languages, from about 1912. Prior to Freud, the psyche was a mystery, explored by occultists, theosophists and thinkers of the era in broadly imaginative ways which owed more to poetry and religious unravelling than it did to scientific analysis. Until *The Yellow Sound*, Kandinsky perhaps lacked the language of clarification for his philosophy. The framework of a theatrical play eventually freed him to speak using the metaphors presenting themselves to his synaesthete thought processes. The deliberate, conscious construction of similar work, the *Gesamtkunstwerk* of Richard Wagner for

example, opposes the instinctive or intuitive methods of Kandinsky. Wagner's use of tropes and specific cultural symbols — the “well-known label” on a bottle, were the Wagner branding. He used narrative text to express his own ideas, a method antithetical to Kandinsky's own beliefs. “Wagner diminished the inner sense” with his ignorance of colour, as Kandinsky put it; not to mention the practice of subordinating one art-form to another, and the “obstinate recurrence” of musical phrases in his method of characterization. Wagner was a composer typical of the “external”, the superficial style to which Kandinsky was opposed.

This is poignant and pivotal because *The Yellow Sound* came as Kandinsky was crossing the threshold into pure abstraction; as we know from his early artistic career, he never made a move in the field impulsively. That's not to say that he never intended the piece to be a theatrical performance. I'm sure he did. But in the spiritual unconscious of his artistic drive he somehow unlocked the symbols which represented the greatest leap of his life. And he wrote them into *The Yellow Sound*.

J.L Styan describes August Strindberg's contemporaneous *Ghost Sonata* as not being “a play... perceived with the logical mind, [but] one to be savoured with the senses”. This strategy might also be applied to *The Yellow Sound*. Kandinsky's work is not, however, a dream play, but rather one exploring the tensions between the conscious and the subconscious, the material and the spiritual worlds within the mind of an artist who has reached a vital fork in the metaphorical path of his development. He truly wished to transmit the interior, soulful experience of a spiritual artist to the observer, through the ears as well as the eyes. His apparent desire was the ability to tap into a resonant frequency, to make a true connection with other people. I think he admired the ability of religion to connect with the devout in this way. Religion, using artistic tropes: symbol, metaphor, architecture and acoustic design, is able to envelop, not to mention humble and overwhelm the dedicated attendee. In many ways religion is the supreme art form, as followers carry their experience into the external world of objects. The chapels of Rothko in Texas and Matisse in Vence testify to this, representing endeavours to enter into this kind of communion.

It is my conjecture that Kandinsky may just as well have expressed his theory as *The Unconscious in Art*, rather than the *Spiritual*, given the broad exploration and discovery taking place in the realms of psychology and psychoanalysis at the same time. Regardless, his most important dramatic work, *The Yellow Sound*, can be read as the score for a synaesthete theatre of the mind.

There is something like twenty-five years between *The Yellow Sound* and the extraordinary, object-free work of the Bauhaus-era paintings; work which is precise, geometric and finally stripped of all representation. Within that

period there exists a transition, recorded in *The Yellow Sound* libretto, which triggers in my mind the image of the bone in Stanley Kubrick's 2001: *A Space Odyssey*, tossed into the air by a prehistoric ape, the bone dissolves into a revolving, futuristic space station in a matter of seconds. Within the work of Wassily Kandinsky there exists the great evolutionary stretch between representation and abstraction in the arts, which had further resonance in all other fields. He did not act alone in the process, but the birth trauma, the journey and the questions, the tension and the guilt are all expressed in his oeuvre. It needed, perhaps, a synaesthete to sense it and create a theatrical, rather than theoretical, record of the transition.

Clay Gold 2018

4. MEMORIES OF A VERY EARLY WITNESS

Jelena Hahl-Fontaine

ABSTRACT

The 82-year old art historian and slavist Jelena Hahl-Fontaine (formerly Hahl-Koch) has spent most of her professional life on the many-sided innovative artist Kandinsky and has collaborated on and witnessed some of the performances of his stage plays.

Keywords: Kandinsky. Stage Plays Performances.

RESUMO

A historiadora e eslavista Jelena Hahl-Fontaine, de 82 anos (antes Hahl-Koch), envolveu-se na maior parte de sua vida profissional com o multiartista Kandinsky, tendo colaborado sobre o tema e participado como audiência de muitas das encenações das composições para o palco do pintor.

Palavras-chave: Kandinsky. Composições para o Palcos. Encenações.



When I was still a student, in the mid-1960s I began to archive Kandinsky's bequest, which had come through his partner, Gabriele Münter, to the Städtische Galerie (City Gallery) im Lenbachhaus in Munich. His numerous manuscripts, with various "scenic compositions" from 1908 on — in Russian (which I translated at the time) and in German — fascinated me as examples of a *synthesis of the arts*. The sense of this "synthesis" was similar to what Alexander Skrjabin [Scriabin] had intended, and was in any case more complete than Richard Wagner's: from the early *Giants*, *The Green Sound*, *Black and White*, up to the final *The Yellow Sound*, the only play Kandinsky found complete enough to publish in his *Blue Rider Almanac* in 1912.

My studies in various archives, the Getty and Norton Simon museums, Yale Music Library, the Tretjakov gallery in Moscow, a 12-year long cooperation with Nina Kandinsky, etc., added to complete the picture. When the Lenbachhaus exchanged copies with the Centre Pompidou, where Nina Kandinsky had later given other manuscripts, the process of the artist's ideas became clearer and more logical.

I was able to observe a path towards more and more abstraction in the stage plays, exactly parallel to the development of his art: to add the elements of time

and movement to his images, change the lighting, experiment with neighboring forms of art... Paintings of the same period in Chicago and Amsterdam proved to have a direct connection (see the illustrations in my *Kandinsky-Forum III* and my monograph *Kandinsky* of 1993). Less and less comprehensible “action” could be observed in the stage plays, human figures were soon used only as carriers of color, their movements were without “logic,” and so on.

Two long stays in New York and Garches near Paris with Olga de Hartmann (the singer, widow of the composer Foma Gartman/Thomas de Hartmann) were quite a revelation. Olga herself had been an active partner in Kandinsky’s project in 1908-1912; we find mainly *her* handwriting in the manuscripts — along with the more naive, almost childish handwriting of her husband. I was mainly interested in the old recording of Hartmann’s music for *The Yellow Sound*, and Olga played the very poor quality wire recording on a “spiral system,” which I copied somehow.

Author’s Note: For this, I am hoping now to find some technically competent young helpers to get something useful out of this recording. ...A cooperation is planned for 2018/19 to publish the letters between Kandinsky and the Hartmanns, in Russian first, since the language is Russian.

Just a few personal words, since otherwise this might never be known: Olga was then far over 80, her face full of wrinkles, but it was the most beautiful face I have ever seen: a pure soul! And how extremely sensitive she was: once she simply started crying, sobbing, when she told me that Nina Kandinsky, when already rich in Paris, did not want to take her mother to live with her. Olga herself had taken her old father, a widower, to live with them. — Thomas de Hartmann’s book on Gurdjieff, to which Olga also contributed, shows their spiritual quest. She also told me that she had never gotten her menstrual period, so she could not have children; Thomas had answered her father when asking to marry her, “Music is our child.” Although I strictly refused to join her when she wanted to introduce me to a Gurdjieff circle, she herself must have felt some basic interest, at least in general spiritual (not esoteric!) matters; indeed, her dedication in their book proved prophetic...

With Munich’s museum director, Hans Konrad Röthel, I had almost finished a theater volume, which was to be published in 1981/2 at Benteli in Switzerland. But only the first volume with Kandinsky’s autobiographical writings was published in 1980, and the rest was hindered by Paris “colleagues” ... But all my materials became part of the Paris project, where many years later a large and thorough edition (with the added help of Natasha Avtonomova) was finally

published. In 1980, I edited a complete volume of Kandinsky's correspondence with Arnold Schoenberg, and since their letters touched on the subject of *The Yellow Sound* and Schoenberg's *Lucky Hand*, I included those plays in the book. At the end of 2017, a smaller Russian edition came out at "Grundrisse" in Moscow.

I then published, finally in 2010, *Die Bühnenexperimente* in the series *Kandinsky-Forum III*. I have also been invited over the years to give lectures on this interesting subject: twice at the Tretjakov Gallery, the Conservatory Leningrad, twice at the Schoenberg Center in Los Angeles, in Montpellier, Munich, Sidney, Bogotá, Brussels, Dijon, Basel, Chicago, and more.

PERFORMANCES

Kandinsky's *The Yellow Sound* project with his close friend, Foma Gartman [Thomas de Hatmann], left notes and an early recording on a "spiral system." — In 1914, Hugo Ball, later the Dadaist, wanted to stage it in Munich, but it did not happen because of the outbreak of World War I.

The next staging of *The Yellow Sound* took place in Southern France and then in the fine Théâtre de Chatelet in Paris in 1971, on the initiative of Nina Kandinsky and her new close friend, Claude Pompidou, the wife of the president. With the exception of myself, only rich and famous representatives of the Paris political and cultural society were invited; they had to pay a lot, since it was a "benefit" performance. At the piano, scenographer Polieri (no, not the more famous Pollini) was in charge, he had already staged *The Yellow Sound* in Beaume, in Southern France, just before Paris. The evening started with the minute-long projection of the face of Kandinsky, then the face of Polieri — and then many more times, Kandinsky and Polieri... Kandinsky and Polieri. Which shows the enormous ego of Polieri. He played whatever had nothing to do with Hartmann's music... Also, the stage play was rather far from the ideas of Kandinsky. Film projection was used for the flight of the red birds. Result: not good, but "luxurious," especially when at the end every woman was given a beautiful yellow rose...

In 1982, I was invited by the Guggenheim Museum to help with a more thorough staging of *The Yellow Sound*. Hartmann's music was used, but since it contained only fragments (and the idea was to have a full-evening event!), the composer and professor at Harvard, Gunter Schuller, "completed" it: too bombastic, I found. I was also against the stage director, Jan [Ian] Strasfogel, whose ego seemed too dominant to follow Kandinsky's intentions. When he finally decided that the Giants had to have huge hats with geometrical "Bauhaus"-like forms, I quit the cooperation and only gave a lecture at the Guggenheim Museum.

Then I heard that the Russian composer Alfred Schnittke had written something, inspired by *The Yellow Sound*. When he came to Brussels to direct his own compositions, I confronted him: I don't remember my words, but he understood that I found his idea inadequate, since he did not even know Hartmann's music. But he answered *very* nicely and modestly: "No, Kandinsky is a *giant!*" So he did not mean to be equally important (and Schnittke's later music I began to love very much, so I was completely consoled).

When later I was asked to contribute my materials to a project to stage *Pictures at an Exhibition* in Berlin in the early 1980s, I gladly sent copies to Mr. Ruprecht, since I had a complete copy from Felix Klee, Kandinsky's young helper in Dessau (I just recently did the same for the Moscow project, "Planeta Kandinsky"). And that Berlin production — which is of course easier to do than *The Yellow Sound*, since Kandinsky has written many more details for it than for the earlier play — I found quite perfect and impressive. In Moscow, in November of 2017 the former assistant of Ruprecht, Mr. Birr, explained how meticulously they had proceeded in Berlin; it has been a huge amount of work and a really extremely exact reproduction of Kandinsky's performance in Dessau in 1929. And we are all happy to hear that Mr. Birr can still continue to show this reconstructed performance even now.

IMPACT ON GERMAN EXPRESSIONIST DRAMA

Since Kandinsky's *On the Spiritual in Art* had become an appreciated and admired manifesto of modernism, his next publication, *The Blue Rider Almanac*, was also widely read by all culturally interested people. So *The Yellow Sound*, which he included along with an explicatory text to it, became well known. And since the artist, in this neighboring non-professional domain, felt free to experiment — more than in his "own" art and more than any professional drama-author dared to do at that time — this shocking, almost abstract play had an enormous influence on the German expressionist development of drama and opera. To name only one: Lothar Schreyer, of Herwarth Walden's famous circle "Sturm" in Berlin, was quite influenced and also wrote his interpretation of Kandinsky's play... Schreyer's work, which is hardly performed anymore, I had studied in the archives of Marbach/Germany; and when at last a performance was to take place at the Wuppertal Museum, I sent my materials.

5. VERSIONS OF THE TEXT OF THE YELLOW SOUND

Illona I. Krymskaya

ABSTRACT

Kandinsky worked on several stage compositions between 1909 and 1912. He left most of them uncompleted, instead focusing on refining *The Yellow Sound*. The author studied seven versions of the text, discovering important clues about his process and intentions.

Keywords: Stage composition. *The Yellow Sound*.

RESUMO

Kandinsky elaborou diversas composições cênicas entre 1909 e 1912. Ele não completou a maioria dele, focando-se mais nas revisões de Sonoridade Amarela. Aqui são estudadas sete versões desse texto, revelando-se revelantes indicações acerca do processo e dos objetivos da obra.

Palavras-chave: Composição Cênica. Sonoridade Amarela.



Wassily Kandinsky's stage composition *The Yellow Sound* is a unique phenomenon of the synthesis of the arts of the early twentieth century, a quintessence of the artist's innovative theatrical ideas and a practical realization of his conception of stage synthesis. In this experimental production, Kandinsky realized his ideas on the transformation of the traditional stage environment, the elimination of external events, the abolishment of the hierarchy of elements of stage synthesis, and the dematerialization of stage action.

The text of *The Yellow Sound* is a description of the movements of different elements of the composition (music, words, light, color, choreography) without any narrative or attempts to explain the work's meaning. There is no traditional plot and very little dramaturgic text, part of which is *zaum* speech. The sound of the human voice is used sonorically, the characters are depersonalized, and the actors are perceived as vehicles of color and as forms that have come to life. The author's cinematographic thinking is manifested in his precise timing indications, elaborate recommendations for the music, and numerous brief fadeouts that create the impression of the limits of a cinematic shot or cut. The score of colored light is well developed, animation elements are used.

Kandinsky worked on *The Yellow Sound* between 1909 and 1912. During that time he changed its name twice (*The Giants*, *The Yellow Flower*), as well as its significance in a series of similar ones: at first, the play was included in a cycle, with three others; later it became the only fully published dramaturgic piece by the artist. In its final version, the composition was based on the original material, but to some extent also on material borrowed from other compositions in the tetralogy.

Kandinsky resisted the temptation to create the cycle of plays, so that only *The Yellow Sound* remained, in a version that incorporated ideas from the earlier, unfinished plays *Daphnis and Chloe* and *The Garden of Paradise*. Having gotten deeply acquainted with the texts of all theatrical works by Kandinsky, analysed his theoretical works, and studied the artist's biography, I can suppose that starting from September of 1911, Kandinsky was already not planning to refine stage compositions II, III and IV (*The Voices* or *The Green Sound*, *Black and White*, and *The Black Figure*), or the *Epilogue* for the tetralogy, having made the decision to publish only *The Yellow Sound*, the quintessence of all his innovative theatrical ideas. Some episodes and scenes of these three compositions and the *Epilogue* were included in the stage composition of 1914, *The Violet Curtain*. Thus Kandinsky did not consider stage compositions II, III and IV to be finished works. Later the artist never doubted the choice he had made. He never again approached stage compositions II-IV, but instead refined *The Yellow Sound* and tried to have it produced again and again, but unfortunately failed.

Seven different versions of *The Yellow Sound* text remain — two in Russian, the others in German. The last one, the seventh version, exists in three documents; each contains original remarks written in the hand of either Kandinsky or Thomas de Hartmann (who was writing but did not finish the music for the composition), remarks which shed light on the work process of the author and the composer.

Still today, researchers have not paid enough attention to the various versions of the play. I was able to put all texts and related documents of *The Yellow Sound* into chronological order, which made it possible for me to follow the evolution of Kandinsky's ideas. Stylistic alterations in the texts show that from the very beginning *The Yellow Sound* was created as a theatrical avant-garde work. While elements inherited from the Symbolist theatre dominated in the first variant, signs of growing Expressionism, as well as features of nascent Surrealism, Dadaism and the Theatre of the Absurd showed up in later versions (cf. my dissertation).

SELECTED REFERENCES

- Kandinsky 1998: Wassily Kandinsky, *Du théâtre / Über das Theater / О театре*, ed. Jessica Boissel (Paris, Société Kandinsky).
- Kandinsky & Marc 1914: Kandinsky, Wassily, & Marc, Franz (Hrsg.), *Der Blaue Reiter* (München, R. Piper & CO. Verlag, 1st edition 1912).
- Krymskaya 2018: Krymskaya, Ilona I., *Sceničeskaja kompozicija “Želtyj zvuk” Vasilija Kandinskogo: genesis, èvolucija zamysla, xudožestvennaja struktura i interpretacija* (Stage Composition *The Yellow Sound* by Wassily Kandinsky: Genesis, Conception Evolution, Artistic Structure and Interpretations), Ph.D. Dissertation, Saint-Petersburg, 2018.

6. REVIEW: “AVANT-GARDE THEATRE SHOWS ITS AGE WITH BAUHAUS VIOLET”

Marianne Ackerman

ABSTRACT

It is difficult to find productions of Kandinsky's stage composition *Violet*, but theatre critic Marianne Ackerman saw one in 1985 and wrote a review of it which has since been cited. With a description of the staging and Ms. Ackerman's recent comment.

Keywords: Kandinsky. Stage. *Violet*.

RESUMO

É difícil encontrar montagens da composição cênica *Violeta*, de Kandinsky. Mas a crítica teatral Marianne Ackerman pode observar um em 1985, tendo escrito sua apreciação, a qual sempre é citada. O texto contém uma descrição da encenação de *Violeta*, acrescido de recente nota da autora.

Palavras-chave: Kandinsky. Teatro. *Violeta*.



The play of Kandinsky's that is most often produced is *The Yellow Sound*, which he published along with a theoretical essay containing some explanation of his intentions. There has also been some interest in the visual staging Kandinsky created for Mussourgsky's *Pictures at an Exhibition*, which offers Mussourgsky's music as a foundation or starting point.

But Kandinsky's *Violet*, even though it is one of his most realized plays, is hardly produced. So I was delighted to come across a reference to a production of it in *Establishing Our Boundaries: English-Canadian Theatre Criticism*, by Anton Wagner (p. 375):

The nonverbal explorations of francophone theatre gradually became one of [critic Marianne] Ackerman's measures of a theatrical experience; an impressive recreation of Kandinsky's *Violet* in December of 1985 led her to reflect upon how limited were the resources that (anglophone?) theatre generally allowed itself to draw upon [...] However, her admiration did not blind

her to excess, and even in the case of directors whose work she admired she refused to allow music, colour, and movement to replace the virtues of a strong script...

I was unable to locate the director of the production, Claude Sabourin. But for this Special Issue, Marianne Ackerman was kind enough to locate her review of the production in her files. The text of that review follows.

Lissa Tyler Renaud



Montreal Gazette, Friday, Dec. 13, 1985

AVANT-GARDE THEATRE SHOWS ITS AGE WITH BAUHAUS VIOLET

By Marianne Ackerman
Gazette Theatre Critic

The problem with modernity in the theatre is that it is so old.

Rarely has this sobering fact been announced more clearly than it is by *Violet*, staged this weekend as part of the Goethe Institute's Bauhaus festival.

An innocent stumbling into the event might attribute this sprawling, disjointed performance to American painter/director Robert Wilson, so close is the form and content in the atonal, nonlinear, painterly theatre of today's avant-garde.

'SCENIC COMPOSITION'

In fact, down to the textually-specific three, five and 14-second pauses separating every howl and grimace, *Violet* is a "scenic composition" created in 1911 by Wassily Kandinsky.

Otherwise known as the father of abstract painting, Kandinsky taught at the Bauhaus school and wrote theoretically about painting, music and theatre.

According to the director's notes, *Rideau Violet* (its original title) never received a second production. Whether that neglect is shameful or deserved is a contentious question, but as directed by Claude Sabourin, *Violet* is proof that the avant-garde has no repertory. Each generation seems content to reinvent the destruction of the wheel.

With a cast of students from l'Université du Québec à Montréal, the 80-minute performance is a taut series of tableaux. Technically, the bridges between scenes are rough, but visually *Violet* succeeds in making the painter's

knowledge of color and form an indispensable part of the action, which is fortunate, because there is no action in the theatrical sense, no plot or characters, only human gestures expressing the author's theories.

Kandinsky considered the theatre a total art form, at least potentially. By dropping all conventions, he hoped theatre could create a synthesis of all other arts and accomplish what he considered the aim of all art: the creation of material form to communicate "spiritual vibrations" between artist and audience.

On a bare white stage, stark circles of primary colors are beamed from several directions. (Colors are codes: yellow is a triangle, red a square, blue a circle and violet, the color of intellect.)

Lines and movement are epigrammatic. A boy in a wagon moans, "I can't get up. I can't be born." A couple embrace, then fall to the ground. There is laughter offstage and applause from the cast. Some chant "poor fish, poor men."

Two men in evening dress set a table with grapes, then swing it until they fall. There are slides of Kandinsky's work, and a marvellous finale of red neon lines that seem to dance (attached to an unseen figure in black), and a wide repertoire of music styles, each snippet ending abruptly, with no clear connections.

Violet is never boring. But it is not a spiritual experience, except perhaps for those who've pondered the sacred texts and come determined to worship at this lively tribute to the master.

TRUE MYSTERY

The true mystery of Kandinsky's theatre isn't why his "scenic compositions" are so rarely performed, but why his thoughts have been so thoroughly ignored.

Why is the theatre today so routinely cluttered with heavily furnished TV dramas, when the stage has so long ago been rediscovered as a forum for mind, spirit, color and movement, in short, for a journey inward?



I asked Ms. Ackerman if she had any further remarks about the production, looking back on it over thirty years later. Her interesting reply:

April/December, 2018

At this point, I should add that Robert Lepage and his generation of theatre creatives have pretty well answered my main question — and definitely taken Kandinsky's ideas in new directions. Not sure I can say that anglophone Montreal theatre has followed, but the main stages in Toronto, francophone

Montreal and Quebec are now attuned to the visual power of theatre. Stark realism is one genre among others.

7. KANDINSKY EXPERIENCE: FROM PICTURES AT AN EXHIBITION TO PLANET KANDINSKY

Giovanni Vinciguerra

ABSTRACT

My experience working on the performance *Planet Kandinsky* — a reinterpretation of *Pictures at an Exhibition*, which Kandinsky staged in 1928. Immersion into and study of the inner world of the painter and his artistic aspirations by creating design-light, music-sound, dance-movement on stage.

Keywords: Abstract. Light&space. Synthetic.

RESUMO

Relato aqui minha experiência de criação da performance *Planeta Kandinsky*, uma reinterpretação de *Quadros de uma Exposição*, que Kandinsky encenou em 1928. Por meio de *Iluminação*, *produção sonora* e *coreografias* realizou-se uma imersão e estudo no mundo interior do pintor e suas utopias artísticas.

Palavras-chave: *Abstração. Luz&espaço. Síntese das Artes.*



BRIEF INTRODUCTION

The performance *Planet Kandinsky* was a contemporary reinterpretation of, or commentary on, the production of *Pictures at an Exhibition*, Modest Mussorgsky's music, which was staged by Wassily Kandinsky at the Friedrichtheater, Dessau, in 1928. An exact reconstruction of Kandinsky's production was carried out in 1983 at the initiative of the Academy of Arts in Berlin by a group of students under the direction of Martin Rupprecht and Horst Birr. *Planet Kandinsky* was created by an independent group of students of different years and departments of the Moscow Art Theatre (MKhAT) School, in collaboration with several artists. This new version included various reconstructed elements of the original designs made by Kandinsky. Nevertheless, they were used only as motifs and images that were reinterpreted within a new visual space, where they interacted with other motifs stemming from Kandinsky's work, as well as with newly created images. Similarly, Mussorgsky's original music in a new arrangement was combined with brand new musical lines specially created for the production.

I will try to describe my production, also thinking from the spectator's point of view. I recommend watching the video of the 1983 reconstruction of *Pictures at an Exhibition* even before reading my essay. The link to *Planet Kandinsky* also follows:

Pictures at an Exhibition, 1983

Planet Kandinsky, 2017

ABOUT THE PRODUCTION

When I first discovered Kandinsky's *Pictures at an Exhibition*, I was astonished by the images of living pictures where, in the almost total absence of humans, geometrical shapes move and interact with each other, creating one visual composition after another. The stage — the place where this action occurs — becomes an abstract space. Before, as a beginning young scenography student, I had rarely felt attracted to abstract paintings. This stage composition opened my mind to the very spirit of this art. No books, exhibitions, talks, etc. help so simply to understand the sense of abstract painting.

So I dedicated myself with great pleasure to research on Kandinsky's work and more generally on the Bauhaus and started the project with the idea of reconstructing the original performance. In fact, working with *Pictures at an Exhibition* had for me first and foremost great didactic significance, as perhaps every reconstruction does. That was a major feature of the 1983 reconstruction created therefore by students of the Academy of Arts in Berlin. So it was the most important engine for my work, too. Somehow this incredibly dense and rich period of art history provides the key to the comprehension of many contemporary art forms or makes them at least far clearer. The exhibition *Musicircus. Masterpieces from the Centre Pompidou Collection*, held from April 2016 to July 2017 in the Centre Pompidou-Metz, was very important for me. In this exhibition, the history of contemporary art was reinterpreted through the prism of music, starting from the beginning of the 20th century. After Kandinsky, art did not stop moving forward towards greater abstraction. Trying to draw the line between the origins and contemporary forms was inspiring for me. At that point I became more interested in exploring this experimental piece with the tools of a new artistic language. We renounced making a complete reconstruction (which would also have been too expensive) and decided upon an experimental interpretation on the basis of some selected original pictures.

The next step was to conceive the new aesthetics and principles of the upcoming production. But before that let me describe briefly the creation of

Pictures at an Exhibition composed by Mussorgsky in 1874. This work was inspired by his walk through the *Memorial Exhibition* held in the Imperial Academy of Arts in Saint Petersburg, dedicated to his good friend, Viktor Hartmann. This was shortly after the latter's death, and the composer was deeply moved and impressed. The randomly exhibited drawings were created by the architect Hartmann while traveling through the cities and countryside of Europe and the Russian Empire: there were architectural drafts and copies, costume and stage designs, depictions of scenes of everyday peasant life, landscapes, and urban sketches. Every musical piece of Mussorgsky's composition narrates these works and expresses his emotions inspired by the death of his friend. The *Promenade*, on the other hand, corresponds to visitors moving from one picture to another in the gallery space. The greater part of these priceless drawings has been lost. Some correlations of music pieces and pictures are not certain or even false, as, for example, the drawing of an old man that was supposed to have been the prototype for Mussorgsky's piece *Rich and Poor Jew or Samuel Goldenberg and Schmuyle* turned out actually to be a drawing of an Italian peasant. I garnered the information in this paragraph from my wonderful conversation in November 2016 with Natalia Mutya, lecturer at the Stieglitz State Academy of Art and Design in St. Petersburg, who dedicated her dissertation to the work of Hartmann.

Kandinsky, a great admirer of Mussorgsky's music, evolved his abstract watercolor sketches in response to Mussorgsky's musical pieces. He wrote in 1930, "[I] used forms that swam before my eyes on listening to the music." I followed the interesting chain of inspiration "picture-music-picture-stage composition" and, with the help of the 1983 film and my model reconstructing the 1928 performance, focused on the emotions and associations that were born in me when watching Kandinsky's pictures in motion. The start of my collaboration with the performer and film director Pyotr Laden gave an essential impetus for conceiving the new aesthetics for the production.

We concentrated on the impact that such a high level of abstraction would have made on the spectator and set ourselves the goal of recreating it. Throughout our work, geometrical shapes started to appear everywhere in our everyday lives. Inspired by the original performance, we collected abstract observations while walking in the big city of Moscow illuminated by thousands of lights and advertisement panels, observing the contours and colors of contemporary design. The new mode of life in modern cities with their inhabitants and the instruments and objects they use and their expanding existence in the virtual media space became the new aesthetic model or, if you wish, the new exhibition with urban sketches inspiring our work.



Fig. 1 Photocollage with examples of urban abstraction.

In this way, the kaleidoscope of *Tuileries* was related to a techno/rave environment, while the two Jews in the scene *Samuel Goldenberg and Schmuyle* turned into a pair of traffic lights with the outlines of a policeman and an intellectual. A new musical structure was conceived to correspond to this vision.

After all, a lot of time has passed since Kandinsky staged his spectacle and even more since Mussorgsky's and Hartmann's period of deep research into national style and the Russian revival in art. In the 1910s, for example, the Russian Seasons caused a veritable scandal in the theatres of Paris and all around Europe by presenting stage dances inspired by pagan Slavic rituals, such as Nijinsky's choreography in *The Rite of Spring*. A reconstruction of this ballet was shown in Paris in 2014 during the Centenary of Russian Seasons. A reconstructed part of it was also included in the introduction of the film *Coco Chanel*. Now consider the Russian motives in *The Hut of Baba-Yaga*, for example. The drawing of Hartmann's that apparently inspired Mussorgsky, and later Kandinsky, depicts the house of Baba Yaga, a witch in the Slavic folklore tradition, who flies standing in a mortar and pushing herself in the air with a long pestle and lives in a house in the woods that stands on chicken legs instead of a foundation. In the past, people may have reacted to this image by quickly making the sign of the cross. However, today this character has lost a lot of its inner power. So, during the creation of the new scenography, there suddenly appeared this enigmatic old television image that still exists in every Russian home and continues to attract our eyes to an unreasonable extent. And, although not many people noticed it, the screen clock was the clock of the Kremlin tower, which serves as the time standard for the country.

The structure of the performance was founded on Kandinsky's reflections in his theoretical article *On Stage Composition* (1911). In the article, Kandinsky gave a visual scheme that explains the relationship between the three main elements of the composition: sound, color and movement. The movement of each of these elements is shown on a drawing with the help of separate lines. Each of the three has its own, independent trajectory, different from the others, which illustrates the independent, inwardly integral dynamics of its development in time. In some places these lines momentarily cross to structure the composition. In 1923, Kandinsky wrote in his essay *Abstract Synthesis on the Stage*:

Fig. 2 The Hut of Baba-Yaga in *Planet Kandinsky* 2017. Photo by Alexey Kopashov.



Stage:

1. Space and dimension — the resources of architecture — the basis that enables each art to raise its voice, to formulate joint sentences.
2. Color, inseparable from the object — the resources of painting — in its spatial and temporal extension, especially in the form of colored light.
3. Individual spatial extension — the resources of sculpture — with the possibility of structuring positive and negative space.
4. Organized sound — the resources of music — with temporal and spatial extension.
5. Organized movement — the resources of dance — temporal, spatial, abstract movements not of people alone, but of space, of abstract forms, subject to their own laws.
6. Finally, the last form of art known to us, which has not yet discovered its own abstract resources — poetry — places the temporal and spatial extension of human words at our disposal.

Just as sculpture is partially subsumed by architecture, so poetry is partially subsumed by music. Thus, strictly speaking, the purely abstract form of the theatre is the total of the abstract sounds:

1. of painting — color
 2. of music — sound
 3. of dance — movement
- within the general sound of architectonic form.

You will notice that Kandinsky uses at each point the words “spatial and temporal extension” (“zeitliche und räumliche Auswertungen”). This apparently simple and obvious definition of the essential parts of a theatre action offers a special vision of space and time; it describes the instruments by which one can model these two extensions. In the theater, I think there is no better word for this than the rhythm of a performance. Let me now write more specifically about each of these three elements on the stage in *Planet Kandinsky*.

PAINTING – COLOR

We wanted to place the action in an undefined, colored, architectural “*space and dimension*” and leave the spectator without 3-dimensional points of orientation in space. On the stage, a pavilion was constructed instead of traditional stage masking. The usual theatrical black drapery was replaced by a light gray-colored front wall, side walls and a rug — all constantly

illuminated during the show by colored light. The set had to create the effect of full immersion saturated in one infinite color. This effect was reinforced by the front wall's moving along the stage on a wagon. The pavilion increased slowly in depth during the performance. Three portals in succession: a circle, a triangle and a rectangle. The movement of the wall began in front of the pavilion behind a portal — 3 meters in diameter, a flat, light circle. Then, during the performance, the wall moved and at the end reached a depth of 12 meters. This shift from two dimensions to infinite space happened slowly, so as to remain unnoticed by the viewer. It was an installation in which theatrical action took place. We took a particular interest in the color spaces of James Turrell and Carlos Cruz-Diez but also in the monumental light installations of the Olafur Eliasson studio. The idea of losing the sense of space by immersion in color is not new. Pyotr Laden gave a lot of importance to the experience of color perception; he also took into consideration the artistic approach to the studies of human psychological perception: such phenomena as the Ganzfeld effect, the entropic effect of the blue field, the phenomenon of “the prisoner’s cinema,” the post-image, etc. — all of which have been studied by many scholars and artists in recent years. We selected a running order of “colored light” in such a sequence as would make the audience interact not only with real forms and colors but also with images that form exclusively in the mind of the viewer influenced by a continual color presence. Kandinsky did precursory work in this field by concentrating a lot in his writings on the relation of color and form, and by dividing them. In order to show this relation we constructed the three geometrical portals.

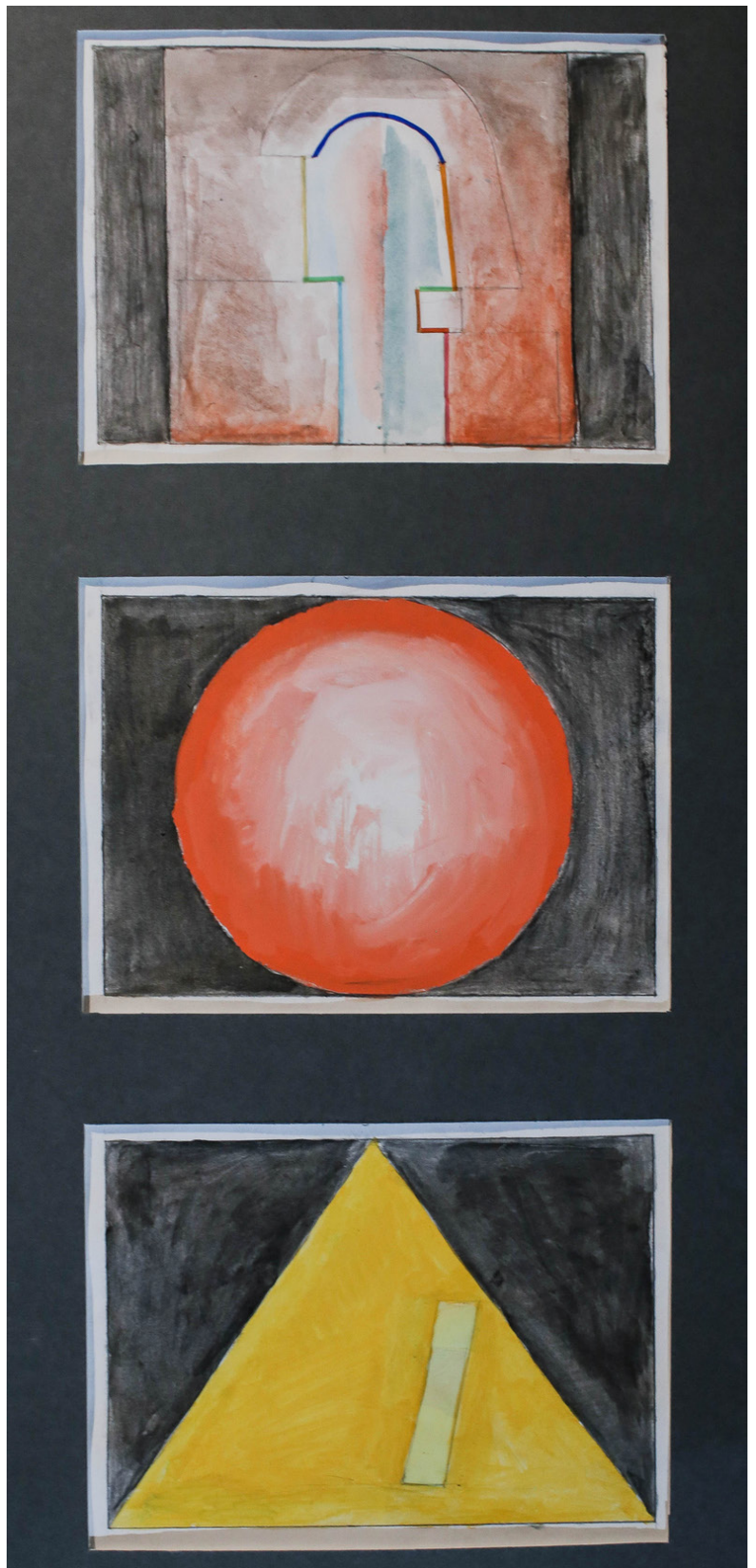


Fig. 3 Sketches for *Planet Kandinsky* 2017, Giovanni Vinciguerra.

A great amount of luminosity and lighting design was introduced into the set. In *Catacombae*, inspired by the artwork of Dan Flavin, we simply used his neon installations.

The introduction of contemporary artworks into the set design was intended as a way to investigate the effect of contemporary kinetic and light installations. Combining elements of the historical (Russian, Western European and especially German) avant-garde that are reinterpreted in the broad context of 20th

and 21st century stage and visual art, the production strove to introduce the general public to the broad horizons of the leading international contemporary art.

Another interesting topic was the study of the image. Angelika Weißbach has published Kandinsky's notes for the lectures he gave at the Bauhaus in Weimar, Dessau and Berlin, (1922-1933); these show the importance he gave to a comparative approach to an image. He showed photos of the modern industrial age together with images of artworks of the past. Similar to what Aby Warburg did in creating the *Mnemosyne Atlas*, this approach is a way of abstracting the mind by correlating, through formal language and composition, highly different things and finding new resonances. Today, a similar "combining approach" appears in the increasing use of the media space, where artificial intelligence uses algorithms to put all data on the same level, thereby reorganizing the hierarchy of formal communication. This visual flattening was the aim of our new kaleidoscope concept, with all kinds of 3-dimensional objects floating in an infinite, computer-programmed space. Objects needed to be chosen from all kinds of machinery, animals, plants, instruments, toys, etc. Many of them were chosen from photos that Kandinsky used in his lectures. This concept was not realized and the video in the performance remained an unfinished draft version of it.

MUSIC – SOUND

We tried to create "organized sound," to make the musical and vocal environment help the public to abstract themselves from the boundaries of time and space. The composer for our project, Kirill Shirokov, has described for readers here his own work:

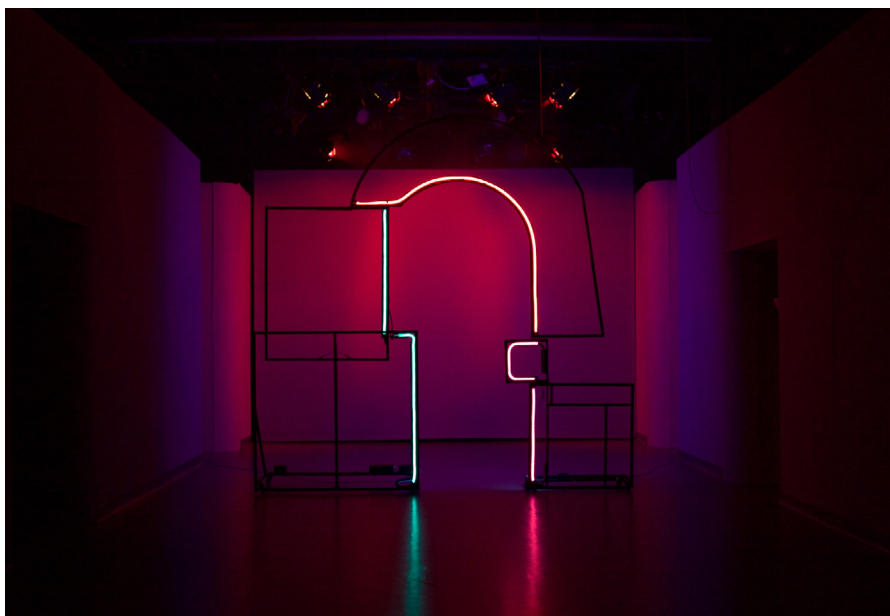


Fig. 4 *Catacombae* and *Cum mortuis in lingua Mortua* in *Planet Kandinsky* 2017. Photo by Alexey Kopashov.

In the *Pictures at an Exhibition* I worked with the original score by Mussorgsky, searching for individual approaches to the composer's preparation of the original pieces. So there are a few scores that are reduced pieces by Mussorgsky, and some verbal scores for pianist on how to play the original scores by Mussorgsky. The point of this work is to study how *Pictures at an Exhibition* may be translated and organized inside the plural language of new music but not destroyed in some dramatic dimension.

With the purpose of diversifying the musical language I added some external material inside the score, such as DJ-sets made by Sasha Elina, very quiet flute drones, and three songs for solo voice with poems by Wassily Kandinsky. So the whole is both eclectic and unified in some way. The paradoxical meaning of the whole work (where reconstructed materials are closely connected with added pieces) is maybe the most interesting for me. Things seem to be alive inside of the performance, setting up and dissociating inside the composition. And the whole musical work is maybe more conceptual than spectacular, so each person may construct her/his own holistic entity, playing with whimsically neighboring elements inside of the personal perception.

The plurality of the musical arrangement achieved the sense of the transient that served as the basis of the performance.

Kandinsky's abstract poems were sung slowly with a faint, gentle voice accompanied by the long blasts of a flute that the composer mentioned. Kandinsky didn't use words in his original production. So singing his poetry was a major addition to the score. The idea was based on the feeling that there is a presence of the painter in the show: the pictures of the original production — the living paintings — are composed in front of the spectator but there is no painter with a brush in his hand, no creator to be seen who moves and directs the colors to "paint" the composition. He is perhaps somewhere on the other side of the set design. At this point, I recalled experiments with illuminated painting on transparent glass, which we had organized with a group of stage design students of MKhAT School in the autumn of 2016. In an unlit room there was a piece of glass, installed vertically. Artists were dressed completely in black, including black gloves. In the dark, only the glass and the brush of the painter were lit from the side of the glass. The music began, and the painter painted his feelings about the melody, while on the other side of the glass another person — the observer — saw in the

dark only the lit brush and the painting composing itself. The brush itself only appeared as a small, moving ball. The observer felt able to penetrate the thoughts of the artist and became his accomplice, a painter. This experiment was filmed (although this cut of it does not fully allow us to see what I have just described):

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

The voice of the painter in the performance can be found in the director's production notes Kandinsky wrote in 1928. This is a unique document written by Kandinsky in German with a detailed description of every picture of the staging. In fact, to these technical notes describing the movement of the set pieces and lighting there are added, in some places, descriptions of the sensations and emotional states they should convey:

... [T]he backstage is covered with a black plush curtain which creates a sense of immaterial depth.

Figure four sways slightly when moving. Figure eight is moving slightly in a wavelike manner. Figures 3 and 5 move abruptly. All figures must appear to be immaterial and fluttering.

This script also notes the spiritual insights of the performance. What we read in Kandinsky's notes gave us the idea to introduce a voice to the performance: the resounding voice of an invisible creator. The composer and Sasha Elina prepared these poems "placing the temporal and spatial extension of human words at our disposal." There is a strong emotionality behind the words of Kandinsky's poem. This emotivity was transmitted in a very calm voice, expressing the states of mind behind what was happening on stage.

Finally the last element of the "organized sound" of the performance was the orchestra of objects. Kirill Shirokov created a special sound orchestra based on the objects on stage. The actors created sounds through little microphones installed in the side walls of the pavilion. This part of the music engendered a micro characterization of the abstract world, but also played an important role in the actors' performances.

DANCE – MOVEMENT

Kandinsky's *Pictures at an Exhibition* had no actors except for a dance scene in *The Market of Limoges* and a pantomimed scene with two shadows in *Samuel Goldenberg and Schmuyle*. The introduction of the actors was a problem yet quite an engaging part of our work. Oskar Schlemmer, the director of the theatre workshop at the Bauhaus, wrote:

Man, the animated being, would be banned from view in this mechanistic organism. He would stand as the “perfect engineer” at the central switchboard, from where he would direct this feast for the eyes. (...) Man and Space. Each has different laws of order. Whose shall prevail? Either abstract space is adapted in deference to natural man and transformed back into nature or the imitation of nature. This happens in the theater of illusionistic realism. Or natural man, in deference to abstract space, is recast to fit its mold. This happens on the abstract stage.

In *Planet Kandinsky* one sees four dancers. Once they enter the Abstract Space, a volumetric, semi-transparent, monochrome cape appears, as an image of a person in an abstract environment. Each actor has a color that characterizes him, and travels through this abstract environment in pursuit of mind-body harmony. Contrary to Schlemmer, the influence of human and abstract space is, at a certain moment, reciprocal here. The characters

also serve as mechanics-puppeteers that start to arrange their surroundings for their performance.

But the actor does not really control what happens because he starts to identify with the object. This was a way to investigate the opposition of the living and the non-living, the material and the non-material, the person and the object. The dancers constantly switch from being puppeteers to being images of moving, mechanical color forms, and then back.

The concept of the actor’s existence on the stage was ambitious, and unfortunately we had only two days of technical rehearsals and three days of intense, hard, breathless run-throughs. So this also ended up as a more or less draft element of the final version. The organizational limitations did not offer space for experiment. However, this did not stop us from continuing our research and, after many trials, we came up with the idea of creating four generalized characters of urban inhabitants based on a multiplicity of cultural



Fig. 5 Portal change, *Planet Kandinsky* 2017. Screenshot.

movements of the last decades. Each of these four characters had a main object (flower, Rubik's Cube, hairbrush, etc.) that defined his psychological type and conditioned his way of behaving. Maybe it came from the idea of revealing spirituality through inanimate objects. The actors' movements had to be created in relation to the biomechanical essence of their main object. These objects also served as the sound orchestra. It was a performative approach to working with an individual. Pyotr Laden collected a large range of references, taking many famous performers as models, including Joseph Beuys, Ana Mandieta and many other artists of different artistic movements of the 20th century, such as minimalism (the synthetic spectacle *Dance*, 1979; composer Philip Glass, choreographer Lucinda Childs, stage designer Sol Levitt). We were inspired by dandies in the Moscow Underground, and by Kandinsky's play *Violet Curtain*. But without a rehearsal space to experiment in, we couldn't achieve a balance between performative and more traditional approaches.

As I continued to think about these topics, I realized that the plastic, volumetric capes were impenetrable and did not offer an organic transformation in abstract space. Maybe we had thought too much about a materially minded planet that was hypothetically toxic and "not convenient for living." This seemed to me to have been a sign of fear of real contact with the abstract, which, it should be said, is not a locus that can be really materialized. For this reason we continued to search for costume solutions that would have transformed during the spectacle.

Be that as it may, within the time limitations, the team did great work. I should mention here the high level and professionalism of the actors graduating from MKhAT School, under the direction of Pavel Danilov and Maya Orchin. They did amazing work, learning a solo dance and two group dances each, in three days, and then improving them in the following three days of presentations. *Planet Kandinsky* was shown only twice, Nov. 25-26, 2017). As the dances simplified, they resolved in turn many problems of the actors' work. American choreographer, Maya Orchin, talked about her work for this essay:

I was trying to have each character have their own distinct movement quality, almost a slight exaggerated persona and then be affected by the world they entered. I feel that more could have been done and the movement could have been developed deeper if there was more time to work with all of the artists. My favorite section was the group movement-the intense physicality and partnering brought something slightly electric to the show which gave that part a jolt of energy. I would have loved to push it much further and if I had the chance to work on it longer I would have made it much wilder and bizarre.

The “organized movement” or rhythm differed from the 1928 version in the continuity that we tried to maintain instead of cutting the “pictures” with blackouts. These pauses were replaced with the visual deconstruction of the picture. Each scene ends with a moment when the light is at its brightest, and the set and actors create the final composition of the picture — “the moment of pure emotion.” Subsequently, this “sacral moment” (as we called it) or rhythmical pause disappears under the impact of “practical” movement. The stage pictures that were in the original performance can be divided into two major categories: some, such as *Küchlein*, *Bydlo*, and *Limoges* are concentrated on dynamic play. Others are more monumental and static: *Gnomus*, *The Old Castle*, *Catacombae*, and *Kiev*. These scenes follow a clear rhythm and structure: black — successive formation of the set composition — final composition and lighting effects — black. The taking off or striking of the pictures is not a part of the performance. From the beginning I was interested by the “dismantling phase” of the sets. We wanted to investigate this mysterious black backdrop with its “immaterial depth.”

The spiritual specificity of the backstage area was confirmed later when I had the chance to participate in the set up and rehearsals of the reconstructed production of *Pictures at an Exhibition* that will be presented at the Centenary of the Bauhaus in January 2019. The set design for the reconstruction is the same as in 1983. It is directed by Horst Birr (colleague of Martin Rupprecht) and Stefano Laudato, head of the Italian team from the Teatro Nuovo Giovanni da Udine, where the set design has been conserved since 1983 and used for student performances on various occasions. I noticed that the backstage workers have a far more important role than it may seem at first: they have a really inspiring task in the original play. Once the technical run-through, coordinated with the music, was done, the backstage workers were asked to move the set elements with emotion, according to the description in Kandinsky’s notes. Every movement follows the music, and starts with a set piece hanging from a string and the hand that holds it. Just like an actor, the set piece makes its first impression as it appears on the stage and then in its every movement. This is particularly important in a performance without actors. This is why in *Planet Kandinsky* we tried to bring these “offstage dancers” and their role to the spectators’ attention. I think that the idea of “desacralization” lay in the wish to investigate the very nature of the abstract forms that you see in the original production.

TO CONCLUDE

Planet Kandinsky was created on the basis of an important principle that was elaborated by Kandinsky and other “Bauhäuslers” such as Lázló Moholy-Nagy (Sketch for a Score for a *Mechanized Eccentric*, 1920), Oskar Schlemmer (*Triadic Ballet*, 1922), Ander Weininger (Sketches for *Action to Surface*, in the Mechanical Stage Revue 1926), Kurt Schmidt (Theatre sketches on paper and multi-layered painted glass) and that was innovative and new to modern art: all artistic elements must be put on the same level. The color red does not carry more weight than the music does; a movement does not take more priority than a lighting change does. This purifies the approach to the stage and opens new rhythmical possibilities. As Kandinsky taught in 1932:

All together — anarchy on the surface, disorder, confusion, similar from the inside to fertilization: sweeping out of academism (= semblant life of external form), transition to a new basis (for example, the denial of Wölfflin’s law), elimination of ‘high’ art, high themes, and ‘high’ material = synthesis, instead of clear, rigid language — the language of allusions, instead of feeling — feeling, inner experience, noises = abstract form (‘unclear’) (Kandinsky 2015, I: 414).

Our performance did not have an effective and functioning rhythmical construction. Many interesting ideas were not realized. The new urban motives remained expressed in a crude form, becoming somewhat disco-like at times. This was also noted by many spectators, who were surprised that the high spiritual art of Kandinsky could have been put on the level of a music nightclub. It is possible that our ideas did not find a convincing form of expression. As I observed people working with Kandinsky’s *Pictures*, I noticed how different their relation to the abstract piece could be. The unclear and the undefined engender emotions in a certain way. A strong, emotional state of mind can be found in Kandinsky’s texts, too. His theoretical texts and poems carry a special artistic tone. Going back to the beginning of our performance, in the Prologue the author’s voice is introduced by the character of the Professor who recites passages from Kandinsky’s theoretical yet highly poetic text *Through the Wall*, which treats the aesthetics of perception. It rapturously describes the creative process emerging in the artist’s soul as a sort of mystic insight that experiences numerous shocks and deceptions on its way. It also examines the process of the viewer-listener’s acquiring a new vision of things — one that he attains under the guidance of the artist, who teaches him to be sensitive

to the surrounding world. In this way, the Prologue aimed to put the viewer in the appropriate mood and introduce him to the main themes of the production. The Professor is a blithe person. He has already been in the Abstract World and is Kandinsky's alter ego of sorts. And it seems as if he tries to depict what the world there is really like. This Prologue was conceived to encourage the spectator to perceive the abstract spectacle, to form his own opinion through his unique experience — to complete his own, unrepeatable voyage. So I was very happy when a woman came up to me after the show and, after mentioning that she didn't have a good knowledge of art since she worked in a completely different domain and had a simple job, told me that the production impressed her and made her understand something important about artistic expression.

For this reason, the first character who enters the Abstract Space is a little girl in reconstructed costume. Driven by curiosity, she gives the initial push to the moving wall that detaches from the 2-dimensional portal.

In contrast to adults, a child perceives the abstract figures purely. "A child, for whom every object is new, experiences the world in this way," writes Kandinsky in *On the Spiritual in Art*, comparing the child's perception with the perception of the artist. He writes about a "very simple movement, towards an unknown goal" that "produces of its own accord a significant, mysterious, and solemn effect." I would say that *Planet Kandinsky* creates a viable first encounter with abstract theatre and casts a mold that can be pushed much further.

SELECTED REFERENCES

Kandinsky, Wassily, *Complete Writings on Art*, ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (New York: Da Capo, 1994).

Kandinsky, Wassily, *Du théâtre / Über das Theater / O meampe*, éd. Jessica Boissel (Paris: Société Kandinsky, 2007).

Kandinsky, Wassily, *Unterricht am Bauhaus 1923-1933. Vorträge, Seminare, Übungen, zusammengestellt und bearbeitet von Angelika Weißbach, Band I-II* (Berlin, Gebr. Mann), 2015.

Schlemmer, Oskar, "Man and Art Figure," in *The Theatre of the Bauhaus*, trans. German edition of 1925 (Wesleyan University Press Middletown Connecticut), 1961.



Fig. 6 Entrance of the girl into Abstract Space in *Planet Kandinsky*, 2017. Photo by Lorenzo Vinciguerra.

8. INTERNATIONAL CONFERENCE, “KANDINSKY AND THEATER-PERFORMANCE,” MOSCOW 2017: DIALOGUES WITH CHARLOTTE BEAUFORT, SERGEI LOBANKOV AND ANNA KONSTANTINOVA

Nadia Podzemskaia

ABSTRACT

One year after an International conference, “Kandinsky and Theater-Performance” in Moscow, one French artist, one actor of the Theater of Giedrius Mackievičius and one theater critic from St. Petersburg share with us their thoughts about Kandinsky’s contribution to the development of today’s performing arts.

Keywords: Visual arts. Robert Wilson. Turrell.

RESUMO

Um ano após a conferência internacional Kandinsky e o Teatro-Performance que ocorreu em Moscou, um artista francês, um ator do Teatro de Giedrius Mackievičius e um crítico teatral de São Petersburgo compartilham suas ideias sobre a contribuição de Kandinsky para o desenvolvimento das artes performativas.

Palavras-chave: Artes Visuais, Robert Wilson, Turrell.



In 2017, I organized an international conference entitled “Kandinsky and Theater-Performance. Dialogues with Contemporary Art” (Nov. 25 — 26, Ateliers of the Chekhov Moscow Art Theater). The project stemmed from my desire to acquaint the Russian theatrical and artistic communities with Wassily Kandinsky’s work for the stage and to interpret it from the standpoint of contemporary theater and visual arts. I took inspiration from the exhibition “Musicircus. Masterpieces from the Centre Pompidou Collection,” which took place at the Centre Pompidou-Metz in 2016 — 2017. In a paradigmatic way, the exhibition began with Kandinsky and ended with Robert Wilson.

The situation in Russia is quite paradoxical. With the exception of a stage composition under the name of *The Yellow Sound* (which was set to music by Alfred Schnittke for a production based on Kandinsky’s theories rather than on his actual text, staged by Giedrius Mackievičius in the 1980s), Kandinsky’s work for the stage remains little known in his native country. His texts on theater were published in full in Paris at the end of the 20th century. However,

these publications, and in general Kandinsky's staging ideas and principles, are almost unknown in Russia, including by theater people. Indeed, the Russian tradition of constructivist theater does not include Kandinsky. At the same time, already by 1915 his theatrical ideas were being absorbed by the Zurich Dadaists (Hugo Ball, Hans Arp, and Sophie Taeuber-Arp).

In Germany, a systematic engagement with the theatrical heritage of the 1910s and 1920s that began in the 1980s and 1990s and included the Bauhaus theater (cf. the reconstruction of Schlemmer's *Mechanical Dance*), led to a profound renewal of the formal language and the proliferation of different forms of theatrical experiments. The work of the Düsseldorf Theater's "Klänge" is a case in point. Many of its productions are the result of an improvised, short-term cooperation between the composer and the choreographer (and video artist), continuing the experiments begun by Kandinsky in 1908 and 1909 in Munich, with the composer Thomas de Hartmann and the dancer Alexander Sakharov.

It is no coincidence that Kandinsky's partners in his first "stage compositions" were "Russian Münchenerers," insofar as the sources of his theatrical experiments were linked to the rapid development of theater in Russia. It is known that Kandinsky had intended to invite Meyerhold to direct a production of *The Yellow Sound* in the early 1910s. Similarly, on the eve of WWI, he prepared a Russian edition of his *Poems in Prose* (published in 1912 in Munich in the book of poems and prints *Klänge*) in the art salon of sculptor Vladimir Izdebsky in Odessa, and his theoretical treatise *On the Spiritual in Art* with the Moscow publishing house, Iskusstvo. All of these projects (which were not realized on account of the outbreak of the war) show Kandinsky's desire to incorporate his multi-faceted work (painting, theater, poetry, theory) into the context of Russian art with which it was profoundly connected. This deep tie with Russia was fully felt by the audience of his production *Pictures at an Exhibition* in 1928 in Dessau, who compared it with Tairov's theater.

While the deep connection of Kandinsky's work with Russia was noticeable to the German audience and obvious to the artist himself, within Russia this was systematically denied. So it was before WWI, so it remained after the revolution, when Kandinsky lived in Moscow until 1921, and this obviously continued in the Soviet period. When Kandinsky's art finally came back to his native country at the end of the Perestroika era, the need to incorporate it into the context of Russian art called for a specialized and still unfinished study of his relations with Russian artistic and intellectual movements. Indeed Kandinsky, who mostly worked abroad, debunks many common stereotypes about Russian art (the history of the publication of two of his poems from

Sounds in the famous Futurist work *A Slap in the Face of Public Taste*, where they were largely out of place, is quite telling).

Generally speaking, we have to keep in mind the special position of Kandinsky, whose work lies at the intersection of Russian, German and French culture. It makes his art especially interesting and rich, and fundamentally open to those who are ready to abandon their one-sided, narrowly professional and narrowly national vision and are available to have a dialogue with people from other fields, specializations, and cultures.

For the conference, I curated a booklet with a selection of materials from it (Nov. 2017). Almost one year later I have asked several contributors to the booklet to share their thoughts on the main issues that were raised in Moscow.



Charlotte Beaufort (artist, senior lecturer in the visual and performing arts at the University Picardie Jules Verne, Amiens) came from the theater as a lighting designer to university research and artistic work with light as an independent artistic medium. In this sense, she took an opposite path to Kandinsky's.

KANDINSKY'S STAGE COMPOSITIONS AND THE PERFORMING ARTS

Charlotte Beaufort

The visual arts and the performing arts have always interacted, as has been especially the case with painting and scenography ever since *trompe-l'œil* and foreshortening perspective were used for backdrops. Studying such transartistic interactions becomes even more interesting in the more radical context of 20th-century avant-gardes revolutionizing artistic forms and theories. While Matisse, Chirico, Picasso, Delaunay, Chagall and many others did show interest in the performing arts, Kandinsky stands apart.

In this context of an anti-academicist rejection of tradition and representation, Kandinsky stands out as trying to devise an autonomous visual language based on the rethinking from scratch of the non-referential use of line and color. Like forms, colors are now freed from all figurative goals, they become autonomous and only obey their inner laws. Under the influence of Goethe and Steiner, Kandinsky focuses on color's specific and forcefully evocative power, as famously experienced by him in the "magical houses" of Russian rural art where form and color were disconnected from

any type of meaning as interiors and furniture were all painted in vivid colors unrelated to their functions.

Since music and the performing arts were instrumental in Kandinsky's choice to devise his own visual language and theory, one must focus on why, between 1908 and 1912, he chose to devote some of his time to a possible change of instrument, as he said, by exploring the possibilities of abstract stage compositions. (I will only deal here with these works, not including *Pictures at An Exhibition*, 1928, which differs from the earlier compositions, firstly because it was commissioned, secondly because it was a musicalist attempt to 'transcribe' or 'translate' a preexisting musical piece into a painting.)

Kandinsky's taste for music and synesthetic experiences of sound and color, incited him to think about painting in terms of the pure and abstract composition of form and color. Thanks to his interactions with composers such as Thomas von Hartmann and Arnold Schönberg between 1909 and 1914, he discovered with music that an autonomous, non-referential and non-narrative language was possible. After a Schönberg concert in 1911 revealed to him how similar to this music his painting was, Kandinsky and Schönberg started to correspond — most notably about the questions raised by the passage from figurative to "abstract" painting and from tonal to atonal music.

It must be noted that since the 1870s and 1880s, the modern theater was undergoing its own radical evolutions and refoundation under the impulse of directors, stage designers and essayists Adolphe Appia and Edward Gordon Craig. By the early 20th-century, the theater had become the place *par excellence* where the arts interacted and became one under the influence of Wagner's *Gesamtkunstwerk*. As electricity developed, lighting fixtures became more powerful and sophisticated, and light became a more autonomous medium, making it easier for actors to move on stage and allowing light designers to create stage volumes allowing to do away with painted backdrops. Thus light became such a decisive element in the creation of scenic space and of visual impressions that it began to be perceived as a full-fledged actor on stage. As Robert Wilson, both a visual and a performing artist, later confirmed in a 1994 interview, "Light is not an afterthought. It's something that's architectural, it's structure, it's thought about from the beginning, it's part of the book, it's like an actor. So it's not a decoration" (Wilson 1994).

For indeed one must stress that artificial light seems to have been a key common element in both these revolutions in the visual and the performing arts. Robert Delaunay, contrary to Kandinsky, was a stage designer before he became one of the major figures in the history of abstract painting, but one finds in his writings elements that may remind us of Kandinsky's reflections

upon color — as when he wrote that, “The line is the limit. Color provides (non-perspectival, non-successive, but simultaneous) depth, its form and its movement.” For Kandinsky, color is not limitless and needs form, but color comes first, color is given first for its sensitive qualities, it blooms out of an inner necessity and is the most direct expression of the spiritual — which the artist ultimately shapes into form (external necessity). Form follows color.

The performing arts helped Kandinsky test his thoughts on color. The stage allowed him to work on a large scale in real three-dimensional space. The use of electric lighting on a dark stage allowed him to play with color-matter and light-color. Kandinsky’s stage compositions are temporal works for movement, sound and color (color-matter and light-color), three-media scores for one and only voice. Colors take forms and become alive as they evolve and vibrate in the changing and colored lighting and as anonymous and un-individualized color bearers move across the stage and proffer inarticulate sounds. Colors, movements and sounds resonate together as the synthetic vibratory expression of the artist’s soul or inner sonority meant to trigger the receptivity of the viewer’s own soul.

Time and movement are essential to Kandinsky’s paintings and stage experiments. For Kandinsky, art like religion is based on spiritual principles and aims at spiritual elevation and progress. He wants his paintings and stage compositions to be experienced by the viewer like Russian or Byzantine religious icons. The progressive unveiling and the lifting of appearances need to be experienced in time.

To Be Sung, a chamber opera composed, directed and adapted from Gertrude Stein’s libretto (*A Lyrical Opera Made by Two*) by Pascal Dusapin in 1994, with scenography and light by Californian artist James Turrell, is in many respects a modern realization of Kandinsky’s project (Turrell 1994). In a limitless space filled with an almost imperceptibly changing mist of colored light chants rise and ghost-like figures seem to float, vibratory phenomena interact and merge into one visual and aural expression — Kandinsky would have called a Sonority. With no narrative structure and no predetermined meaning, this work is meant to be experienced as a moving picture.

And indeed the notion of a moving picture composed as a score of separate visual and sound elements that yet form a whole is a painter’s idea, and it is no wonder that Robert Wilson, who best represents Kandinsky’s heritage in the performing arts, actually was educated as a painter and an architect before he became a director and scenographer. As he said in 1997, “I believe above all in a formal theatre. [...] My scripts do not tell stories, they are constructed like real musical scores. All the characters’ gestures are numbered, the rhythms

of light and action are planned to the second, as in a score where light, sound and action converge” (Quadri, Bertoni, Stearns 1997: 35-36).

While the performing arts greatly contributed to Kandinsky’s development of a plastic language, his stage compositions were animated pictures that remained closer to the visual than to the performing arts because they were the products of a painter’s explorational quest. Music allowed Kandinsky to understand and imagine what a non-referential visual language could be, scenography made three-dimensional movement possible, theater and music allowed to include time in the composition, thus leading to the succession of tableaux, the multimedia polyphonic writing, and many explorations into the correspondences and dialogues between the visual and the aural.

To a certain extent, Kandinsky contributed to the development of today’s multimedia art and he prefigured environments and installations. But as Robert Wilson’s creations demonstrate, his stage compositions also prefigured major and successful developments in the performing arts.

SELECTED REFERENCES

- Delaunay, Robert, “La lumière”, in Robert Delaunay, *Du cubisme à l’art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d’un catalogue de l’œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque* (Paris, S.E.V.P.E.N.).
- To Be Sung*, a chamber opera composed, directed and adapted from Gertrude Stein’s libretto (*A Lyrical Opera Made by Two*) by Pascal Dusapin in 1994, with scenography and light by Californian artist James Turrell.
- Quadri, Berlon, Stearns 1997: Quadri, Franco, Bertoni, Franco, Stearns, Robert, *Robert Wilson* (Paris, Éditions Plume).
- Wilson 1994: Wilson, Robert, interview with John Bell, *Theater Week* (January 3).



During the conference, a special section was dedicated to different mises en scène inspired by Kandinsky’s *The Yellow Sound*. This included a production based on Kandinsky’s theories and realized in the 1980s by Giedrius Mackievičius in his Moscow *Teatr plastičeskoj dramy*. **Sergei Lobankov** was an actor with Mackievičius. I asked him what made the production inspired by Kandinsky’s color theories different from other productions and how the actors worked out the plasticity of the performance.

Sergei Lobankov: By 1984, the Moscow *Teatr plastičeskoj Dramy* of Giedrius Mackievičius had already included in its repertory two performance productions associated with the fine arts, *The Overcoming*, about the life and work of the

great master, Michelangelo Buonarroti, and *The Red Horse*, after the turn-of-the century paintings by Kuz'ma Petrov-Vodkin, Edgar Degas, Robert Falk, Henri Toulouse-Lautrec, Renato Guttuso, Edvard Munch, Nikolaj Roerich, and Paul Cézanne. The chef-d'oeuvres of painting and sculpture inspired Giedrius and provided plots for his productions. An art lover and connoisseur, Mackievičius melded together the visual arts, poetry and music in his compositions. Working on the productions, he spent the preparatory period studying with the actors samples of artistic works from the epoch the script was about. From his teacher, graphic artist, mime artist, theater director and stage designer Modris Tenisons, he borrowed the habit of studying expressive acting by association with the fine arts. He used it with his own actors working with their imaginations.

Kandinsky's *The Yellow Sound* was not born as a regular repertory production. The composer Alfred Schnittke wrote the music starting from Kandinsky's libretto and approached Mackievičius asking him to stage the piece. Giedrius responded with pleasure to the suggestion, both unusual and attractive for several reasons. Firstly, the libretto was written by Kandinsky himself. Secondly, the music was by Schnittke. And thirdly, the performance would feature the ensemble of the Bolshoi Theatre soloists, implying that the Bolshoi musician and his own artists would appear together in a single performance space. Moreover, in some scenes, musicians and actors could interact with each other. Among the characters Giedrius created, there was the Conductor, and, through the performance, he was in contact with the real conductor. Live music, by contrast with recorded sound, was very special. After a while, though, we performed to a recording, as it was too complicated to coordinate the touring schedule of the two groups.

Thanks to this work, the actors got to know and even studied at length Kandinsky's theory of painting. Together with Giedrius, they read his work out loud during rehearsals, took notes and discussed the concepts, including the combinations and contradictions of colors and the combinations of color with sound. Improvising, we tried to express color, sound, shape as well as their combinations and diversity by our movements. It should be said that Giedrius had already had some experience in improvising with actors to abstract notions and shapes. This came from his experience of working with Modris Tenisons in the Kaunas Ensemble of Pantomime. Yet, in this case, the attempt to analyze and work out the material looked more serious and profound. At the end, the actors were prepared by the principles for the task of embodying abstract images in the work. On other occasions, they also had had an experience of performing allegorical and even mystical characters such as Death, Idea, Time, Eternity, Steppe, Star, God, Fairy, Psyche and so on.

In 1984, under the communist regime and ideology (it was still the USSR), such stage performance was extremely innovative both in content and form. The spectator had not yet been taught to watch abstract, associative and expressive forms of movement. The audience was familiar with classical ballet, folk and ballroom dance, but it was not exposed to the contemporary choreography actively developing in the West.

Giedrius found his own vision of Kandinsky's libretto and interpreted it successfully. Using Schnittke's music, he developed what began as the drama of the *The Yellow Sound* into colorful and expressive shapes. By doing this, I think he realized some of Kandinsky's dream of a spectacle that would combine music, painting and movement.

Nadia Podzemskaja: The visual world of your performance, about which we can have an idea today through video recordings and photographs, is very far, however, from the painting of Kandinsky. We see in the photos very expressive figures, but there is little that is abstract in them. Maybe there is some detail that would show visually your work on the shape or color?

S.L.: There are not many photos left, especially in color. Looking at the remaining photos, one cannot say: Oh, this is Kandinsky! We did not reconstruct his painting with our bodies. Yet there was a fragment, recorded on one photo, with a part of an abstract geometrical composition. And the *Yellow Sound* was the *Yellow Flower* performed by two actresses. Their actions corresponded to the sound of two notes, La (an F) and Si (a G).

They had face make-up in the shape of a floral pattern, and on their yellow leotards there was something reminiscent of the colored figures from Kandinsky's compositions. Thus, elements of abstraction were shown in part through the make-up and costumes.

In the last costumed version (1989), the Giants wore yellow robes with fragments of Kandinsky's painting compositions on them. And on their heads they had yellow geometrical shape: cube, globe, cone, cylinder... There are no such photos, only a video of dubious quality.

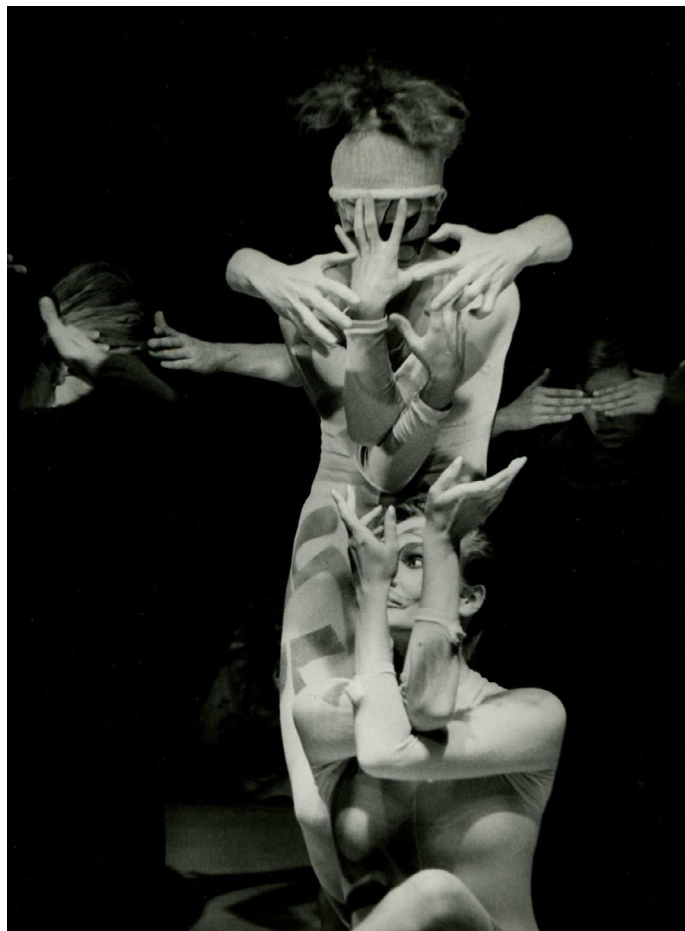


Fig. 1 The second version of the Giants' costumes (1985)



Fig. 2 Still shot (in robes), the third version of the costumes (1989)

And other characters had robes of color but with no pattern. Only the Giants' costumes hinted at the paintings brought to life. At the end of the *mise en scène*, there was one more moving element of decoration, a very large piece of yellow fabric with which the Yellow Giants covered the stage, burying under it the participants who fought to liberate themselves. This was the triumph of the very active, aggressive yellow color (according to Kandinsky's theory of painting). And I would like to make clear that we did not play triangles, spots and lines of some color. In the movement, we rendered RELATIONSHIPS! As spectators, we are surely interested in shapes as such, yet we are interested even more in what is happening and in the impact we receive from interacting elements of various shapes. We are interested in conflict as the foundation of drama. That was what Giedrius taught us and wanted us to perform. For this reason, we could enact any material, most abstract and even absurd: we played relationships, and not concepts or shapes. This is the difference between theatre and the fine arts, where the form displays the essence, or between theatre and music, where sound directly expresses feelings. By contrast, theatre is about action.

Above I tried to formulate my understanding of what theatre is about in the case of *The Yellow Sound*, and I also tried to convey to what extent it was 'abstract'. I believe that for the mass audience, as opposed to the intellectual elite, there was more than enough abstraction in the performance.

N.P.: Could you please write more about costume changes during performances and about the use of make-up?

S.L.: Originally, we looked for make-up that would enhance and express the nature of the characters, but only for the Yellow Giants. They were five. Giedrius defined them as five vices: Fear, Anger, Lust, Pride and Greed. Besides the make-up, each Giant had characteristic details in the costume. For example, Fear had a linen overall suit, sack-like and hanging from the bottom (as if he had pooped in his pants), his hair made out of synthetic rope and standing on end, and rounded eyes. Greed wore a leotard with tiny bags and parcels attached to the belt (like purses with coins). On the head, there was a scarf with a twisted headband similar to that of an Arab sheikh. The make-up was in the shape of a grill behind which an avaricious man keeps his savings.

In the first version (1984), the Crowd (Cosmos, undefined creatures, people) was dressed in dark-blue overall leotards.



Fig. 3 The first performance in January 1984.

Further into the action, a long piece of red chiffon on the eyes was added for the red creatures that flew by. In another scene the Conductor distributed pieces of the light yellow fabric (as parts of the Yellow Flower-Sound), and the actors tried them on and took possession of the 'petals'. And later 'the crowd' and other participants came in running in leotards of different colors. The Conductor wore only the black overall leotard and the make-up of a white triangle with a black rim.

In the second version (1985), the Conductor added a tuxedo with a long tail and an epaulette on the shoulder (a hint of the dictator figure). Sometimes, instead of a white rectangle, the actor (Sergei Tsvetkov) added a mustache like that of Chaplin or the Fuehrer (a stronger hint of the dictator). The Yellow Giants changed details of their costumes from rough linen to gold brocade.

In the third version (1989), the Giants put wide yellow robes over yellow leotards and wore yellow geometrical figures with metal wire frames as headwear. The Crowd wore dark-blue robes at the beginning and later it changed into the robes of various colors with yellow headbands..

N.P.: The very last question. When Giedrius worked with you on *The Yellow Sound*, what text of Kandinsky's did he use? Did you use the text of the libretto, and did you, at the same time read *On the Spiritual in Art*? Since at that time, in the USSR it was almost impossible to find Kandinsky's texts.

S.L.: I cannot say anything about the sources. At the rehearsals, Giedrius read us the libretto out loud. And he talked about Kandinsky's theory of painting and we outlined it. I don't know where Giedrius found them. The libretto may have been provided by Alfred Schnittke.



Anna Konstantinova (PhD, theater critic and historian of theater, lecturer at the Academy of Dramatic Art, St. Petersburg) spoke at the conference on the *Teatr plastičeskoj dramy* in the Context of Problematics of the Synthesis of the Arts. As a group, we had seen a video of a reconstruction of Kandinsky's *Pictures at an Exhibition*, and I recently asked Anna how that had changed her sense of the work of Mackievicius on *The Yellow Sound*.

**THE YELLOW SOUND:
MACKIEVIČIUS 'PRO AND CONTRA' KANDINSKY**

Anna Konstantinova

Kandinsky's theater experiments relate to the years 1908-1928 — a period when the practitioners and theorists in various fields of creativity were engaged in the problem of the synthesis of arts. At the same time, the director's theater experienced its formation. Therefore, we owe the birth of Kandinsky's stage compositions not only to his passion for music and to his controversy with the theory of Wagner. It can be said that it was prepared for by the whole course of development of the theater art with its magnificently developed spatial component, with its constant gravitation toward the compositional principles of the visual arts (whose theory and terminology were elaborated and fixed in more detail). The theater of Kandinsky discovered and mastered new tasks for itself: after a centuries-old dictatorship of the literary play, it won the right not to illustrate a verbal text, but to materialize its meanings, its own artistic ideas and even the definitions of “adjacent” areas of art (color, rhythm, etc.). The priority of the “stage text” over the literary one was announced by the performances of Max Reinhardt and Jacques Copeau, Vsevolod Meyerhold spoke about it (“the words in the theater are only patterns on the outline of the movements”), and later, Étienne Decroux called for it, too.

The authors of the performances, claiming new forms, had to re-solve the problem of drama: to create the text of the performance, free from literary fetters, revealing the nature of theater based on action. In the field of interpretation of the play, systems and methods were created, which our contemporaries still use actively and successfully. For *Plastičeskij* Theater, the problem of one's own drama is still relevant today (a hundred years after the creation of Kandinsky's stage compositions).

The search for a way to organize dramatically the text of a performance as a spatial art is the most important aspect, common to the creative work of Wassily Kandinsky and Giedrius Mackievičius.

In his stage compositions, Kandinsky tried to fashion verbal constructions that organize the visual attention of the spectator, wanting to unfold his forms and colors in time. When you get acquainted with his dramatic experiments (it seems to us incorrect, especially since the author himself avoided it, to call them “plays”, as researchers sometimes do), you can grasp the highest degree of conventionality, which they inherited from pictorial sources. At first glance, the compositions are extremely “non-theatrical” (and their texts clearly not intended to be literally translated onto the stage). At

the same time, too loose an interpretation threatens to lose the author's concept, which is recognizable with great difficulty in the text. The accentuated literary intonation, the fragments of poetic text, the abstract-symbolic characters, the absence of visible dramatic relations between them are emphasized — everything makes one doubt the presence of the task of any action and dramatic logic. It is not by chance that all the well-known performances of *The Yellow Sound* are radically unlike each other visually, rhythmically and stylistically (Krymskaya 2014). It is not by chance that Kandinsky did not consider it necessary to publish the absolute majority of his texts (with the exception of *The Yellow Sound* and a fragment of the *The Violet Curtain*). None of the compositions were put on the stage during Kandinsky's lifetime, either by himself or by his contemporaries; therefore, the mystery of his dramaturgical experiments seems forever insoluble.

The only precedent that comes to the aid of the researcher — the production of *Pictures at an Exhibition*, realized by the artist himself (to the music of the famous cycle of piano pieces by Modest Mussorgsky, Friedrich-Theater in Dessau, 1928) (Birr, Burde 2017). Thanks to the reconstruction of 1983 (University of Arts, Berlin), we can see this “non-figurative picture,” where the most conditional personages-objects move, animated by means of theatrical mechanics and light. With jewel-like precision, invisible stanchions rise and fall, geometric shapes and colored spots appear, massive architectural motifs are replaced by linear outlines in perfect harmony with the background music... The drama of the performance successfully overcomes the structure it is mounted on. The “pictures” make up a convincingly holistic series of events, coming to a triumphal finale without a single word. No doubt: Kandinsky, during the periods of his work on the production, possessed a deep understanding of the active nature of the performing arts and mastered the exact techniques of its implementation. Technically, he could rely on the experience and legacy of theatrical predecessors — from Pietro Gonzaga and Andrei Roller, to Edward Gordon Craig and Adolph Appia. But of course, his successful experience in creating the drama on the basis of a visual text, where geometric characters, light and music became the protagonists, was certainly innovative for his time. We can say that this experience of creating “live animation” brings Kandinsky closer to the ideas of cinema. Stage sketches and the original explication, which Kandinsky himself made for the 1928 production, have survived. The drawings and notes detail the visual form, the partiture of light and the technical conditions of each episode of *Pictures*.... This suggests: the stage compositions were written by Kandinsky for development with detailed explanation, which was supposed to reveal his

artistic ideas in the text of the performance. It is possible that the artist came to this device only during the period when he was creating the *Pictures at an Exhibition*, after unsuccessful attempts to embody other stage compositions. This is a subject for serious interdisciplinary research. In any case, today we have the right to rank Kandinsky as one of the founders of the dramaturgy of the modern *Plastičeskij teatr*.

Later, Kandinsky's legacy was reflected in the work of Mackievičius, who also addressed the problem of spatial problems in constructing a montage. Being here almost in the role of choreographer, Mackievičius created a *Teatr plastičeskoj dramy* for the already-completed music of Alfred Schnittke, written in 1974 (the composer was the initiator of the production of *The Yellow Sound* at the *Teatr plastičeskoj dramy*) (Mackevičienė 2010: 35). It must be recalled: in the center of the pieces staged by Mackievičius most often stood a dramatically active hero, with a dramatically active fate or (at least) with a dramatically active inner life. In addition, the verbal text of the script appeared only after the completion of the improvisational rehearsal process, after the opening of the performance. But for the production of *The Yellow Sound*, the conditions of the musical composition of Schnittke's work were set, and thus preceded the etude work. At the same time, the *Teatr plastičeskoj dramy* of Mackievičius interpreted Kandinsky's stage composition very freely. The plot of the performance turned out to have much more in common with Kandinsky's theory of color, developed by the artist in his treatise *On the Spiritual in Art*, covering a wide range of not only aesthetic, but also general philosophical problems. Each color, according to Kandinsky, is a certain spiritual substance corresponding to certain eternal spheres of being (Mackevičienė 2010: 35). Therefore, in the play of Mackievičius, there were not charismatic heroes who acted, but allegorical characters represented as conventional shapes.

The production of the *Teatr plastičeskoj dramy* (together with the ensemble of soloists of the orchestra of the Bolshoi Theater of the USSR) opened on January 6, 1984. By its aesthetics and plastic solution, *The Yellow Sound* turned out to be very different from other performances of the Mackievičius Theater. The composition consisted of six parts: "Eternal", "Destruction", "Yellow Flower", "Nabat", "Slavery", "Scourge". Multifaceted mises-en-scène are carefully organized, the artistic vocabulary is a "dehumanized" one. The avant-garde lines of the multi-colored costumes attracted attention (the actors changed them several times during the performance) and bright 'fantastic' make-up did, too. Mackievičius's cosmogonic story told the story of the birth in the chaotic darkness of the Eternal Light — Spark. The symbolic personage travels among the personified forces of evil, which are controlled by the conductor-

Dictator, fights with them, is reborn in human souls. The plot is revealed through devices that are close to contemporary ballet, “visual” or “physical” theater (also resembling the motifs of the productions of Modris Tenisons and Henryk Tomaszewski).

Criticism noted that the play lacks dance lightness. Monotony, expressed in the repetition of the same elements, deprives the movement of energy, binds the dynamic development of the action. And yet we met with a stage creation, striking in its artistic courage and with a sharply modern sound (L'vov 1989: 5). About *The Yellow Sound* by Mackievičius-Schnittke almost nothing was written by eye witnesses. But the influence of this performance on the development of the language of the Soviet-Russian theater was surely important already in the 1980s and 1990s.

SELECTED REFERENCES

- Birr, Horst, Burde, Julia, “Bilder einer Ausstellung’ / ‘Pictures at an Exhibition’ (Mussorgsky, Kandinsky) — The 1983 Stage Reconstruction,” in *Kandinsky and Theater-Performance. Dialogues with Contemporary Art*, International Conference, Curator Nadia Podzemskaja (Moscow, State Institute for Art Studies), p. 14-15.
- Decroux 1985: Decroux, Etienne, *Words on mime* (published by Mime Journal, Claremont, CA: Pomona College Theatre Department).
- Konstantinova 2012: Konstantinova, Anna, *Poisk novyx prinzipov sceničeskoj obraznosti. Plastičeskie spektakli v sovetskoj-rossijskoj prostranstve 1970—90-x godov* (Search for new principles of stage imagery. Plastic performances in the Soviet-Russian theater space 1970-1990s.) (LAMBERT Academic Publishing).
- Krymskaya 2014: Krymskaja, Ilona, “Istorija teatral’nyx voploščeniij sceničeskoj kompozicii V. Kandinskogo ‘Želtyj zvuk’” (The history of theatrical incarnations of the stage composition of V. Kandinsky’s ‘The Yellow Sound’), in *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni Agrippiny Vaganovoj*, (n° 3 [32]), pp. 152 - 166.
- L'vov, V., “V mire plastiki, muzyki, sveta. V mire plastiki, muzyki, sveta...” (In the world of plastics, music, light), *Myzykal'naja žizn'* (n° 14), p. 4 - 5.
- Mackevičienė, Marina, “The name,” in Mackevičius, Giedrius, *Preodolenie* (Overcoming) (Moscow, Ripol-Klassik), pp. 22 - 44.

B. POETRY

I. KANDINSKY'S THEATER OF THE WORD: FROM "SOUNDS" TO "VIOLET"

Boris Sokolov

ABSTRACT

Kandinsky experimented in both literature and theatre, with word and sound and how they correlate. Read here about his volume of poetry, *Sounds*, his stage compositions, and how his thinking and efforts shifted over time.

Keywords: Kandinsky. Poetry. Stage

RESUMO

Kandinsky realizou experiências tanto na literatura, quanto no teatro, trabalhando com palavra e som e como eles se interrelacionam. Neste artigo, discorre-se sobre seu livro de poemas, Sonoridades, suas composições para o palco, e como suas intenções e motivações se transformaram com o tempo.

Palavras-chave: Kandinsky, Poesia, Teatro.



Kandinsky's experiments in literature and theater are closely related to his experiments in the realm of the word, sound, and their semantic correlations. The first series of works in this field is the series of woodcuts "Poems Without Words" (1903), where symbolic "Russian" motifs are presented as wordless poetry. From 1907 and 1908 onwards, Kandinsky wrote and reworked various texts for the stage several times: at first, fragments in the manner of Maeterlinck, then entire scores with choruses and solos, singing and "alogical" sounds. Later, Kandinsky noted that he was the first to introduce a set of abstract sounds to the stage — "Kalasimunofakola" in "The Yellow Sound".

Kandinsky's experiment with the theatrical qualities of the word can be discerned in greater detail in his poems, prose and theoretical writings. In the texts for the "Sounds" album (Russian version of 1910, German of 1912) one can find strange events that have a mysterious, esoteric meaning (the characters shouting in "Motley Meadow"), as well as the words divided into parts and reflecting the hero's feelings ("Gaze and Lightning"), and ecstatic

rhythmic passages resembling shamanic incantations (“See”, “Soft”). In the texts of the latter type, all the forms of utterance are brought together in a wave of emotional exultation: “Open wide the door! Or the fold will tear the roof right through”!

In his essay “On Stage Composition” (1912, 1918) Kandinsky shows that every object and phenomenon “is beaming forth its own inner sounding”, and this sound “obtains a particular sonority at the moment that outward function diminishes”. In the play “The Yellow Sound”, symbolic and absurdist scenes create harsh contrasts, and Kandinsky uses choral singing and shouting. In the unfinished poetry cycle “Flowers without Odor” (1914) the artist uses folklore themes as a pretext for sound imitations (“And from every side stones are rolling. Grrrrrrrr..... khhhhhh”), glossolalia (“The sound of the fleeing was as an alarm bell. So - und o-f fle-eing. Fle - e - e - e - ing. Le - e - ing. I - i - ing”), and for the sets of alliterations without any logical connection (“A freak struck with a narrow iron” — in Russian there are repeating “ou”, “Ourod oudaril ouzkim outjugom”).

The liberation of the word and its hidden sound continued in Kandinsky's last stage work, “Violet curtain” or “Violet” (1914, 1926): “Ouff! So grandly sunk the wall! // Ouff! What a very lovely hole!”

1918 and 1926 saw a new phase in Kandinsky's experiments. The artist felt unable to develop symbolic forms any longer, and therefore called for the pursuit of strong, if rough, artistic means. He suggested that lessons should be learnt from acrobats and eccentric actors, because they had a key to “impartial”, and therefore abstract, movement. He insisted that all the arts would be renewed in the “absorbing center” of the theater.

The search for “alogics” also influenced the play “Violet”, where banal dialogues and mimed scenes have a large role. In 1926, Kandinsky replaced the messianic finale of the piece with a dialogue on the forms and colors of everyday things, which end with



Fig. 1 Poem “Der Riss”, from Kandinsky's *Klänge* (1913).

the words: “Green longing” (in Russian “a dreadful longing”). Kandinsky, however, was unable to find a form suitable for his new ideas, and could not find collaborators wishing to create “alogic” “synthetic compositions”. In 1928 he staged an “abstract” ballet “Pictures at an Exhibition” for the stage, thus coming back to the “poems without words”, more familiar to a painter.

C. MUSIC

1. L'ABSTRACTION ET L'ATONALITÉ. L'AMITIÉ DE KANDINSKY ET SCHOENBERG

Jelena Hahl-Fontaine

ABSTRACT

The highly interesting correspondence between Kandinsky and his friend and “music-counterpart,” the innovative composer Arnold Schoenberg, deals with all the arts and their synthesis in their stage plays — genuine inventions of modernism. These letters, written in German, have also been published in English, French, Russian and Japanese.

Keywords: Letters Kandinsky/Schoenberg.

RESUMO

A reveladora correspondência entre Kandinsky e seu amigo e contraparte musical, o inovador Arnold Schoenberg, lida com todas as artes e sua síntese em peças para o teatro — genuínas invenções do modernismo. Tais cartas, escritas em alemão, foram também publicadas em inglês, francês, russo e japonês.

Palavras-chave: Cartas Kandinsky/Schoenberg.



Note: Texte d'une conférence donnée à l'Université de Louvain-la-Neuve, le 8 février 2006; la présente publication n'est pas accompagnée des illustrations, qui sont aisément accessibles dans des catalogues raisonnés et d'autres ouvrages.

(...) C'est à propos de l'art abstrait que Kandinsky a dit: “Le contenu est plus important que la forme”! Mais quel est le contenu de l'art abstrait? Une réponse partielle mène à une autre question: Quel est le contenu de la musique? — En écoutant des œuvres instrumentales... nous tracassons-nous sans cesse avec la question: “Qu'est-ce que cela représente?” — Non, évidemment non!

Et ce qui concerne la musique atonale de Schoenberg : jusqu'à quel point est-elle comparable à l'abstraction? La disparition de l'objet dans la peinture nous fait penser à la disparition du thème en musique. Et quand le fond du tableau ne se démarque plus par rapport à la forme, nous pensons aux voix

secondaires qui perdent leur caractère d'accompagnement ... etc. etc. Il existe de nombreux parallèles, les uns superficiels, les autres fondamentaux.

Mais, la rupture avec la tradition est-elle aussi radicale chez Schoenberg que chez Kandinsky? (A mon avis, non, l'abstraction est un phénomène FONDAMENTALEMENT différent de l'art figuratif). — Après tout, Schoenberg admirait Gustav Mahler; et par son seul professeur de composition, Zemlinsky, il devait beaucoup à Wagner, ainsi qu'à Brahms. Pourtant, surprise, Schoenberg lui-même a dit que la plus grande influence lui est venue ... de Mozart!

(Mozart — omniprésent cette année - nous dirait sans doute: " Vous jouez toujours ma musique? Vous l'aimez plus que vos compositeurs contemporains-classiques? A MON époque, on ne jouait que la musique contemporaine! Si vous n'arrivez pas à apprécier les innovations, vous ratez une telle BEAUTE, une telle richesse, une telle joie ! Vous trouvez trop de dissonances chez Boulez, Stockhausen ou Scelsi ? Mais la dissonance d'hier est l'harmonie d'aujourd'hui, — annonçait Kandinsky. Il s'agit dans les innovations surtout d'une plus grande liberté et (dans l'art visuel) d'une simplification, d'une réduction! Pourquoi est-ce moins accessible?" — Mozart a du mal à comprendre, et il se retire chez lui.)

Notre problème est réel. Le **décalage** entre la création et l'appréciation du public n'a jamais été aussi grand qu'aujourd'hui ! Kandinsky a prédit deux générations, il était encore trop optimiste. Maintenant, avec un recul de près d'un siècle, nous pouvons mieux juger ce qui est de qualité et qui a gardé son influence — de toutes les innovations du début du XXe siècle.

Quelle chance d'avoir Schoenberg et Kandinsky, ces grands fondateurs-créateurs comme guides vers notre époque. Nous pouvons suivre leur progression logique, sérieuse, pas trop rapide, pas aléatoire — pour continuer par leurs élèves jusqu'à notre époque. Ils ont créé un fondement solide et honnête dans les années dix: une période passionnante, anarchique, débordante de créativité! ("L'Avant-garde russe ", l'exposition à Bruxelles en 2006, n'est pas pensable sans Kandinsky, qui a aidé ses collègues russes à exposer, il les a publiés, ils entretenaient ensemble des liens étroits...).

Quelques remarques BIOGRAPHIQUES.

Schoenberg est né à Vienne en 1874 dans une famille juive, modeste. Il avait 16 ans quand son père est mort; il a été obligé de faire un stage dans une banque et de gagner sa vie...

Kandinsky, Russe avec une grand-mère balte, est né à Moscou en 1866. Sa famille appartenait à l'intelligentsia, on parlait naturellement le français, on voyageait en France, en Italie...

Un point commun: tous les deux avaient un père très progressiste (Le père de Kandinsky, avec qui il vivait depuis le divorce de ses parents, a visité Herzen

à Londres, ses ancêtres étaient proches des Décabristes). L'oncle de Schoenberg, qui était responsable de son éducation après la mort du père, était encore plus progressiste, quasi anarchiste... (Le mot "anarchie", dans son sens original, était un terme très positif, surtout en Russie. Dans leurs écrits Schoenberg, et encore plus Kandinsky, utilisent très souvent le mot "Anarchie", dans le sens de liberté totale, indispensable en art).

Un autre point commun se trouve dans leurs activités politiques et sociales de jeunesse. Le fait est peu connu, parce que tous deux ont insisté plus tard que la politique ne joue aucune rôle (Schoenberg "n'avait pas le temps", et Kandinsky après trois émigrations en avait assez!). C'était devenu vrai. Mais dans leur jeunesse, tous deux ont été activement préoccupés de JUSTICE, d'EQUITE, et de droits des ouvriers (Kandinsky s'est aussi à plusieurs occasions prononcé pour les droits des femmes). — Schoenberg, toujours rebelle, moqueur et protestataire, faisait partie de groupes qui discutaient beaucoup...

Kandinsky était un scientifique jusqu'à l'âge de trente ans, comme sociologue et juriste et, pendant un an, assistant d'un économiste à l'Université de Moscou. Il a écrit une thèse sur le "Salaire minimum des ouvriers", qui n'a été redécouverte qu'en 2005... Ce n'est que récemment que l'on a retrouvé à Moscou encore d'autres manuscrits et publications de nature scientifique du jeune juriste, économiste et ethnographe.

Ces engagements idéalistes de jeunesse révèlent un sens aigu de l'éthique. C'est important pour évaluer plus tard leur RIGUEUR artistique et leur élan quasi missionnaire, sans compromis, suivant leur "nécessité intérieure" (un terme-clé de Kandinsky, mais que l'on rencontre également chez Schoenberg).

Un troisième point commun: Tous les deux étaient presque AUTODIDACTES! Leurs études artistiques ont été de courte durée et pas très académiques. D'ailleurs Kandinsky a dit tout à fait sérieusement: "Combien de jeunes talents ont été gâchés par l'académie!"

Heureusement pour nous, ces deux génies se sont rencontrés. Le 2 janvier 1911, Kandinsky assista à Munich à un concert en compagnie de son jeune collègue Franz Marc et de sa femme Maria, une musicienne accomplie (et d'autres membres de ce cercle d'artistes russo-allemands). On jouait le Quatuor à cordes op. 10 et les Trois Morceaux pour piano op. 11 de Schoenberg, où commence l'éviction de la tonalité. Kandinsky, *l'amateur-dilettante (sauf qu'il jouait du piano et du violoncelle, — et naturellement doué d'une sensibilité extraordinaire)* était l'un des premiers à vraiment apprécier la musique novatrice. Il fut tellement ravi de la musique de Schoenberg qu'il peignit son **Impression III (Concert)**, un chef d'oeuvre dynamique et simple, qui à première vue semble

déjà non-figuratif. Mais deux petits dessins nous aident à identifier la tache noire comme un piano, et des taches bigarrées et très sommaires comme des auditeurs. Mais le grand plan d'un jaune vif à droite ne signifie plus rien (sinon la joie pure), il est détaché de l'objet et du "contenu".

Kandinsky écrit au compositeur le 18 janvier 1911 dans sa première lettre: "... Nos aspirations et notre façon de penser et de sentir ont tant en commun. ... Vous avez réalisé dans vos oeuvres ce dont j'avais un si grand désir : Le cheminement autonome, la vie propre des voix individuelles... sont justement ce que moi aussi je recherche sous une forme picturale." — Après l'échange de quelques lettres, il ajoute le 9 avril 1911: "...Je vous envie. Les musiciens ont vraiment de la chance, de pratiquer un art, un vrai art, qui renonce à toute fonction pratique. Combien de temps la peinture devra-t-elle attendre ce moment?... La couleur, la ligne en soi et pour soi — quelle force et quelle beauté illimitées possèdent ces moyens picturaux!" Le peintre admirait la musique comme l'art le plus "abstrait" et voulait copier le PRINCIPE de la musique, mais jamais "peindre la musique ni mes états d'âme."

Franz Marc, lui aussi, fut fortement impressionné par le même concert. Dans une lettre à August Macke, un autre membre du groupe munichoïse, il raconte le 14 janvier 1911: "Peux-tu imaginer une musique où la tonalité (donc le maintien d'un ton) est totalement abolie? J'ai pensé sans cesse aux grandes compositions de Kandinsky, qui n'admettait pas non plus la moindre trace de tonalité... et aussi, à ses taches volantes à l'écoute de cette musique où chaque son joué existe pour soi (une sorte de toile blanche entre les taches de couleur). Schoenberg part du principe que les concepts de consonnance et de dissonnance n'existent pas. Une soi-disant dissonnance n'est qu'une consonnance plus éloignée. Je me suis longuement entretenu de Schoenberg avec Kandinsky et j'ai lui ai soumis la conséquence qu'a tirée Maira (son épouse musicienne): elle prétend qu'il travaille avec des mélanges d'accords qui ne se résolvent absolument pas, sans aucun timbre, UNIQUEMENT DE L'EXPRESSION, des gestes. Kandinsky en était enthousiasmé: c'est son but aussi: son "beau coloris", la dissolution de ses couleurs dans une GRANDE harmonie, un Faute de mieux dans son oeuvre, dont il devrait encore se consoler; (que Rouault, Braque, Picasso auraient déjà compris ce principe schoenbergien, disait Kandinsky) "J'ai aussi vu les dernières choses de Kandinsky dans son atelier et j'avoue avoir rarement ressenti une aussi profonde et lugubre impression face à des tableaux: Kandinsky fouille plus profond que tous."

Retour à SCHOENBERG. Il a reçu la lettre de Kandinsky, un inconnu, qui lui a envoyé quelques gravures et photos. Il répond immédiatement par une très longue lettre: "Les gravures m'ont énormément plu... C'est une très grande joie

pour moi que ce soit un artiste pratiquant un art différent qui trouve des correspondances avec moi." Il est d'accord que l'intuition est plus importante que les qualités acquises; "On devait s'exprimer directement!" Lui aussi déteste le matérialisme. — Et comme on peut le découvrir dans leurs premières oeuvres théoriques, qu'ils écrivirent en même temps, Kandinsky le livre mince (mais qui l'a rendu plus célèbre que ses expositions) **Sur le Spirituel dans l'art** — et Schoenberg son volume important **Traité de l'harmonie**, — il y avait encore beaucoup plus de points en commun. Kandinsky a d'ailleurs repris d'une prédiction du "Traité..." quelques paragraphes pour les traduire et les commenter dans le catalogue d'une exposition importante organisée en Russie, le "Salon II" de 1911.

Schoenberg avoue que lui aussi il peint (en fait, il a eu déjà sa première exposition à Vienne en octobre 1910, ce qui a donné à un critique l'occasion de commenter: "C'est pour perdre à la fois l'ouïe et la vue." ... Kandinsky ne partageait pas du tout cet avis. Il a inclus des tableaux de Schoenberg dans la première exposition et dans l'almanach "Le Cavalier Bleu". "L'autoportrait de dos", naïf, simple, mais quelle solution spatiale surprenante avec le chemin qui monte au ciel ! Et une des nombreuses "Visions" (ou "Regards"), fort expressive, les yeux bordés de rouge. Schoenberg, qui a peint plusieurs grands portraits et environ 70 autoportraits, a dit que c'est le regard qui l'intéresse (Comme exemples le "Regard bleu", "Des larmes", la "Vision de Chries", où le visage forme un tout avec le fond). — Quasi toute son oeuvre, très originale, expressive, authentique, naïve, est figurative. Pourtant, il précise son admiration pour les gravures de Kandinsky : "Avant tout le fait qui vous soyez très peu figuratif. Je ne crois pas non plus que la peinture doive absolument être figurative. Je pense même exactement le contraire." Cela veut probablement dire que Schoenberg, lui aussi, aspirait à arriver à un art moins figuratif.

Kandinsky, qui aimait aussi beaucoup le peintre naïf Henri Rousseau (parce qu'il est son "antipode", comme il a expliqué), a écrit un article sur la peinture de son nouvel ami: "Dans chaque tableau de Schoenberg, le désir intérieur de l'artiste parle dans la forme qui lui correspond. De même que dans sa musique... Schoenberg renonce au superflu et va droit à l'essentiel. Il néglige tout "enjolivement", "toute belle peinture." 4) Cette caractéristique s'applique évidemment aussi à son propre art: la fameuse "nécessité intérieure"... Dans sa troisième lettre, le 6 février 1911, Kandinsky avoue: "Je suis vraiment enthousiasmé par vos peintures... Je pressens que notre grande époque n'apportera pas qu'une mais de nombreuses possibilités: l'abstraction totale et le réalisme à l'état pur. Je tends, pour ma part, de plus en plus vers la première. La seconde est néanmoins également la bienvenue... C'est précisément le réel que je ressens si fortement dans vos peintures. Ce réalisme ne ressemble naturellement en aucune façon à celui que

nous avons désormais dépassé. Je pense de nouveau à vos octaves parallèles “interdites”... Cette tendance humaine à la pétrification de la forme est effrayante. Hier, on anéantissait ceux qui produisaient cette nouvelle forme. Aujourd'hui cette forme est une loi à jamais inébranlable... Cela montre combien les hommes tiennent avant tout aux apparences... Parfois, ma patience est à bout!"

Kandinsky avait pour chaque expression d'une authenticité artistique une perspicacité particulièrement fine. Il décela sans doute dans les tableaux figuratifs de Schoenberg cette droiture et cette force que nous ne sommes peut-être plus capables de reconnaître. Le recours aux formes primitives dans le développement musical de Schoenberg correspond au même phénomène dans ses tableaux, — comme le constate Paris von Gütersloh en 1912: "...il tente de redonner enfin à la peinture cet état de primitivité psychique, cette sorte de vie antérieure préhistorique (...) et lui seul pouvait créer ces formes, tout à fait futiles pour le connaisseur, lui qui semble immunisé, protégé par un art déjà compris et en avance, sa musique; ..."

Schoenberg a (un peu) appris la technique de peinture à l'huile de **Richard Gerstl** un grand innovateur expressionniste/fauve. Gerstl habitait dans la même maison que Schoenberg. En 1908, Mathilde Schoenberg quittait sa famille pour vivre avec Gerstl, mais elle est bientôt rentrée et la famille (avec leurs deux enfants) était sauvée. Quelques mois plus tard, Gerstl s'est suicidé — à 25 ans! Schoenberg lui aussi se sentait proche du suicide... Au lieu de chercher de l'aide chez Sigmund Freud, (un autre grand innovateur de son temps, qui inventait au même moment à Vienne la psychanalyse), Schoenberg a discuté de son malheur dans ses œuvres. Il travaillait comme un fou: en 17 jours, il a composé son monodrame “Erwartung”, introduisant le “Sprechgesang”, un “parlando chanté”. Il est intéressant qu'à cette époque encore, dans certains cercles littéraires (par exemple Stefan George, dont Schoenberg a plusieurs fois utilisé les textes), des poèmes étaient déclamés presque en chantant... A propos d'“Erwartung”, l'élève de Schoenberg, Anton Webern, a dit: “Il n'existe pas une mesure qui ne soit une nouvelle combinaison de couleurs.”

Schoenberg compose aussi “Le feuillage du coeur” et “Pelléas et Mélisande”, sur des textes de Maurice Maeterlinck, qui a aussi joué un grand rôle pour Kandinsky. Avec sa méthode de dépersonnalisation des personnages (pour les rendre en allégories, en archétypes), Maeterlinck a été le précurseur du renouvellement du théâtre russe...

Kandinsky a appris de Maeterlinck que la répétition d'un mot ou la séparation d'une lettre, d'un signe quelconque (une virgule par exemple) de sa signification langagière pouvait conduire à sa “forme pure”, à sa “sonorité pure”. Là aussi, il y a une des sources possibles de l'abstraction...

Le profond intérêt de Kandinsky pour une synthèse des arts et sa plus haute productivité littéraire coïncident il ne faut pas y voir un hasard — avec la période-charnière où il délaisse l'art figuratif. Ses lettres à Schoenberg nous le révèlent: il vient de traverser une époque qui lui a paru interminable de quête et d'errance (il ressentait le désir de "se mordre le coude" d'impatience...). Comme ce fut aussi le cas pour Schoenberg avant d'arriver à l'atonalité, la tension accumulée dans une phase de remise en cause de leur art trouve un soulagement dans le recours à **un autre mode d'expression**. Schoenberg commence à peindre, et les deux tiers de ses tableaux ont été créés entre 1908 et 1912. Au même moment, Kandinsky écrit ses poèmes en prose, les "Sonorités", dont les dernières de 1912 sont déjà "pré-dadaïstes a-logiques comme les poèmes *"zaum /transrationales"* des cubo-futuristes russes. Quatre ans plus tard, les "Sonorités" étaient saluées avec enthousiasme et récitées au Cabaret Voltaire à Zürich par les Dadaïstes Hugo Ball, Tristan Tzara et d'autres.

Le thème principal de la correspondance entre Kandinsky et Schoenberg était LE THEATRE! Allégés de toute science professionnelle, dans le rôle plus libre de "dilettantes", ils surent produire des oeuvres dont la radicalité et la modernité dépassent de loin. Ce que le théâtre officiel était alors en mesure de produire. Ils aspirent à une synthèse des arts, au "spectacle total", cette utopie du romantisme qui hanta Richard Wagner.

Schoenberg écrit lui-même le texte de sa composition scénique **La Main Heureuse**. La partie la plus intéressante: "Parallèlement au crescendo de vent se produit un crescendo de lumière. Il commence avec une lumière sourde rouge, qui devient marron, puis verdâtre... Elle se change en un gris-bleu, suivi d'un violet... un rouge de plus en plus brillant... puis en jaune vif." "Une intention symboliste/psychologisante demeure: "Pendant ce crescendo de lumière et de tempête, l'Homme se comporte comme si les deux phénomènes émanaient de lui... ses yeux s'enflamment (lumière verdâtre), Quand la lumière jaune apparaît, sa tête semble près d'éclater."

Kandinsky, lui aussi, avait commencé à la manière symboliste proche de Maeterlinck un conte d'après Andersen et "Daphnis et Chloe" (qu'il a lui-même traduit du grec en russe, malgré une traduction existante de 1903 par Merezhkovskij). Les ravisseurs de Chloe deviennent "Les Géants" (des géants jaunes figurent sur un tableau de 1909 finalement, après plusieurs manuscrits en russe et en allemand, où chaque version devient plus abstraite. Kandinsky arrive à la **Sonorité jaune**, qu'il publie en 1912 dans son célèbre almanach "Le Cavalier bleu".

Depuis 1909 c'était avec son plus proche ami (le seul qu'il tutoyait), le compositeur russe **Thomas de Hartmann**, de 20 ans plus jeune), que Kandinsky

faisait des expériences de 'spectacle total'. Hartmann se souvient, dans le manuscrit inédit "L'indéchiffrable Kandinsky":

"Cette période fut marquée pour lui par un intérêt toujours croissant pour la musique et par une insatisfaction envers le théâtre actuel. La façon dont Wagner avait donné corps aux trois formes d'art ne constituait — à son avis — qu'un premier balbutiement. Lui-même donnait alors dans ses compositions pour la scène (qui probablement ne seront représentées que dans l'avenir) le résultat de ses idées."

Hartmann ne se trompait pas : c'est en 1975 seulement que la première de "Sonorité jaune" put avoir lieu (à Beaune et à Paris, au Théâtre du Châtelet — malheureusement pas adéquate). Pourtant, c'est jouable. C'est un libre jeu de toutes les formes d'expression, les personnages en sont réduits à animer les couleurs qu'ils revêtent, et il n'y a pas, à proprement parler, d'action. Pour l'essentiel, il s'agit d'un jeu (indépendant) de couleurs, de mouvements, de sons et de lumière. La LANGUE est réduite à un seul cri: "des mots incompréhensibles avec une prédominance du son A." La voix humaine n'est plus obscurcie par le sens de la parole! On remarque une sensibilité pour le silence: l'auteur indique exactement la durée des pauses en secondes et minutes. (Dans les années vingt, Kandinsky suggéra que la musique s'intéresse plus au silence et à l'intégrer activement, — ce qui se fait de plus en plus de nos jours).

Dans ses "compositions pour la scène", le chemin de Kandinsky vers l'abstraction se révèle parallèle à son évolution picturale, surtout la "Sonorité jaune" est plus progressiste, à cet égard, que "La Main heureuse" de Schoenberg, qui l'avoue lui-même: "La Sonorité jaune me plaît énormément. C'est exactement ce que j'ai cherché à réaliser dans ma "Main Heureuse". Mais vous allez plus loin que moi dans le renoncement à toute pensée consciente, à toute action conventionnelle. C'est évidemment une grande qualité, un avantage... Nous sommes entourés d'énigmes... nous devons les affronter sans chercher des solutions... Les mystères sont un reflet de l'Inconcevable. A travers eux, nous apprenons à tenir l'Inconcevable pour possible, et nous nous approchons de Dieu, parce que nous n'exigeons plus de le comprendre, ... le mesurer, le critiquer, le nier. — Mais pour moi, votre "Sonorité jaune" n'est pas 'construction' (comme vous dites), mais une vision intérieure".

Kandinsky répond: "Il faut montrer les possibilités de la construction/composition... La **nécessité intérieure** n'est qu'un thermomètre qui cependant conduit à la plus grande liberté. Par construction, on comprenait jusqu'à présent une géométrie insistante (Hodler, les cubistes)." D'ailleurs Kandinsky est le seul peintre innovatif qui n'a pas été influencé par le cubisme! "Ce que

je veux montrer c'est que la construction peut aussi être atteinte par le principe de dissonance, qu'elle a là bien plus de possibilités ... La Sonorité Jaune est construite comme mes tableaux. C'est ce qu'on appelle anarchie qui est une absence de toute loi... Un ordre a ses racines dans la Nécessité Intérieure... En bref: il existe une loi à des milliers de kilomètres de nous, à laquelle nous aspirons..., que nous pressentons... croyons même voir et à laquelle nous donnons, à cause de cela, diverses apparences. Ainsi l'évolution de Dieu, de la religion, de la science, de l'art. Et toutes ces apparences sont justes, puisqu'elles ont toutes été vues. Seulement, elles sont fausses car elles sont vues sous un seul angle. Et l'évolution ne consiste en somme qu'à tout faire apparaître dans sa multiplicité, sa complexité. Et de plus en plus. C'est aussi le cas par exemple pour l'histoire de la musique: à une seule voix, mélodie, etc. — Et derrière cette dernière loi, il y en a, beaucoup plus loin, une autre; car elle-même ne représente qu'un seul aspect. Il y a de quoi devenir fou et chanter Hosanna."

Kandinsky et Schoenberg sont au-delà de toute catégorie de "dilettantes"; ils donnent au **théâtre expressionniste allemand** son impulsion la plus significative et par leurs oeuvres scéniques, ils ouvrent — Kandinsky plus radicalement que Schoenberg — de nouvelles possibilités créatrices.

2. RUSSIAN PORTFOLIO: THREE ON KANDINSKY AND MUSIC

KANDINSKY AND THE LANGUAGE OF MUSIC

Nadia Podzemskaia

THE MUSIC OF KANDINSKY'S THEATRE EXPERIMENTS

Nina Sviridovskaya

THE COLOR MUSIC OF ALEKSANDRA UNKOVSKAYA

Elena Scherbakova

ABSTRACT

Kandinsky's theory of painting has often been difficult for visual artists but aroused lively responses in musical circles — especially in Russia, where Kandinsky established creative dialogues with musicians Thomas de Hartmann, Aleksandra Unkovskaya, Boleslav Yavorsky, Aleksandr Shenshin.

Keywords: Music. Painting. Language.

RESUMO

A Teoria da Pintura de Kandinsky é muitas vezes de difícil compreensão para artistas visuais, mas suscitou animadas respostas nos círculos musicais, especialmente na Rússia, onde Kandinsky estabeleceu criativos diálogos com os músicos musicians Thomas de Hartmann, Aleksandra Unkovskaya, Boleslav Yavorsky, Aleksandr Shenshin.

Palavras-chave: Música. Pintura. Linguagem.



2.1 KANDINSKY AND THE LANGUAGE OF MUSIC

Nadia Podzemskaia

In January of 1911, Kandinsky, with his friends from the Munich New Artist's Association (Neue Künstlervereinigung München, NKVM), attended a Schönberg concert in Munich. Everyone noted the kinship between the music of one and the painting of the other. An intense correspondence between Kandinsky and Schönberg followed. The painter and the composer met each

other in person in September of that year. The dialogue with Schönberg confirmed for Kandinsky his ideas about construction based on a logic or the principle of anarchy, which he was developing at the time. The latest additions to the first German version of his treatise *On the Spiritual in Art*, at the end of 1911, bears witness to this. Thus, the acquaintance with Schönberg came just at the moment Kandinsky was finalizing his theory of painting.

In fact, the history of *On the Spiritual in Art* shows: at all stages of his work on this treatise — in both German and Russian, between 1909 and 1921 — even while Kandinsky's theory of painting was receiving mixed responses from painters, it always aroused lively interest in musical circles.

Kandinsky had difficulty finding a publisher in Germany for his russified German-language text. Even in Russia his writing style was warmly criticized, and the aborted collaboration with the Futurists on the pamphlet *A Slap in the Face of Public Taste* in 1912 foreshadowed his complicated relationship with the avant-garde. Between 1919 and 1921, Kandinsky's writings struck readers as anachronistic, grounded in Symbolism. In fact, in Russia's artistic life after the revolution, even though he held positions of the highest rank, he was still seen as "foreign." In 1920, for example, to the surprise and indignation of more "radical" artists, he preferred to form relationships with more "moderate" artists, such as Falk, or with younger art historians and musicians who appreciated his ideas.

Among the latter was Evsei Shor (1891-1974). Kandinsky had met Evsei in Moscow in July 1913. He was the son of the pianist David Shor, founder of the famous "Trio of Moscow," an important personality in the diffusion of musical culture in Russia. Evsei was the academic secretary and lecturer at his father's "Studio Beethoven." Before The Great War, he founded, with Grigorij Angert, the *Iskusstvo* (Art) publishing house, whose mission was to make known in Russia new ideas in the different arts, to present them to Russian readers from the perspective of their relationships and links with classical art. These young Moscow publishers were oriented towards German culture and wished to publish *On the Spiritual in Art* in Russian. In his 1913 letters from Moscow to Munich, Kandinsky told Münter with great enthusiasm about his new publishers: "Angert is my publisher. Very nice, as he is different from [his German publisher] Piper!! A cultured musician, he does not want his publishing house to take care of the business end, only the ideas." The artist immediately reached so great an understanding with his young publishers that following the signing of the publishing contract for *On the Spiritual in Art* in Russian, he launched with *Iskusstvo* several other projects. All these projects were blocked and finally destroyed by the outbreak of the war and the events that followed.

After the war forced Kandinsky to return from Germany to Russia, he continued his friendship with Evsei Shor, and with a whole circle of art historians and musicians who took part in a project on the science of art, which occupied the painter in 1919-1921. Their collaboration in Moscow, in particular in the framework of the Institute of Artistic Culture and later of the Russian Academy of Artistic Sciences, is still a little-known but important page which sheds new light on the Russian years of Kandinsky.

It is meaningful that Kandinsky found "his editors" in the Russian music world. He was introduced to it by a young composer Thomas de Hartmann (1885-1956) whom he had known in Munich since the end of 1908, and with whom he immediately became very close. It is with Hartmann that Kandinsky had put in place the experiments with different combinations of musical sound, pictorial color and dance movement (the last thanks to Aleksandr Sakharov, dancer with a background in painting, who joined them). From these experiments, begun in the winter-spring of 1909, came the stage compositions — the innovative plays for the theater. None of these were performed during Kandinsky's lifetime — although in a June 24, 1912 letter to Hartmann, held in the Russian State Archive for Literature and Art, Kandinsky said he hoped to "catch" Meyerhold for *The Yellow Sound*. But produced or not, these experiments were of crucial importance for the development of Kandinsky's painting and the theory that accompanied it from 1909-1910 on. The "liberation" of color was the result of a whole process at the heart of which was the need to systematically compare painting with music, studying the essence of color in relation to sound, and its effect on the listener.

It is indeed thanks to his creative dialogue with Hartmann, during their work on the stage compositions, that Kandinsky was able to transpose his theoretical thinking on *The Language of Colors (Farbensprache)* into *On the Spiritual in Art (Über das Geistige in der Kunst)* in the summer of 1909.

Also in 1909, Kandinsky became acquainted with a presentation made to the Theosophical Congress in Budapest by Aleksandra Unkovskaya, who talked about her method of teaching music to children using color. Kandinsky immediately saw in this method proof of the kinship between sound and color. Unkovskaya's writings can be found in Münter's archive in Munich. He hoped to go to Kaluga to meet the musicologist, and at the same time in Moscow to make the acquaintance of Skriabin, whose music he had heard with Hartmann and his wife Olga. At the time, Skriabin's "Prometheus" was only known through a few private concerts, and immediately became the subject of lively discussions in Moscow. As a result, in the 1910 version of *On the Spiritual in Art*, in a note on synaesthesia, he referred to Unkovskaya's method, and in

the 1911 version, he added a reference to Leonid Sabaneev's recent article on Skriabin's "Prometheus."

In 1910, Hartmann introduced Kandinsky to musician and theorist Boleslav Yavorsky (1877-1942). "The best disciple of Taneyev, the most left-wing revolutionary in composition," Kandinsky wrote to Münter. It would be hard to imagine a more complimentary way to describe him: Hartmann had studied counterpoint with Sergei Taneyev while Taneyev was finishing his famous book *Convertible Counterpoint in the Strict Style* (pub. 1909), and initiated Kandinsky into these theories. Kandinsky soon learned more when he and Yavorsky met, and Yavorsky organized a conference where the ideas in *On the Spiritual in Art* were, for the first time, publicly presented by the artist and discussed in a close circle of musicians. Among them were Nadezhda Briusova, Evgenii Bogoslovsky and of course Yavorsky. Kandinsky wrote to Münter that he had read his text for two hours, with two breaks, in front of a "particularly attentive" audience that included Yavorsky and his disciple Briusova (sister of the poet Valeri Briusov); he had had a very interesting discussion with both of them.

Under the influence of all these musical impressions, as well as of his meeting with Schönberg, Kandinsky proposed to Franz Marc that they integrate into *The Blue Rider Almanac* a large section devoted to music. Originally, it was to have contained an article by Hartmann on Yavorsky, as well as a text by Unkovskaya and one by Briusova. This plan was modified; in the final publication, Russian music was covered by Hartmann's article "Anarchy in Music" and Sabaneev's article on Skriabin's "Prometheus," the latter translated into German by Kandinsky with the help of Hartmann and reviewed by Schönberg.

Kandinsky wrote to Münter that Yavorsky's musical theory was a "true sister" of his own theory of painting, a "direct construction based on the feeling and on physical and psychic action." In his 1910 article "Content and Form," for the first time Kandinsky developed his idea about a work of art as the center of a reciprocal relationship between artist and spectator: "The vibration of the soul of the artist must find a material form, a means of expression, which is capable of being picked up by the receiver." This relationship between the artist, the work of art and the viewer was presented as a chain: "Emotion — sensation — the work of art — sensation — emotion." This formula was based on the principle of the resonance of string instruments. It was a topos on which the Humboldtian interpretation of the mechanism of understanding between the speaker and the recipient of the utterance was based. In *On the Spiritual in Art*, he wrote that one must let the viewer "experience for himself the inner life of the picture, to let *the picture* affect the spectator directly"—that is, Kandinsky came to think of the work of art as a conversation: "If we carry on an interesting

conversation with someone, we attempt to penetrate the depths of his soul; we seek an inner form, his thoughts and feelings. We do not worry about the fact that he employs words, which consist of letters, etc."

Kandinsky's approach to painting as a specific language must have found understanding in Yavorsky. At the time, he had already published his notes on the *Construction of the Language of Music*, in which he considered the languages of the visual arts and music to be the two main and related expressions of life. Rooted in Bergson's philosophy, Yavorsky's approach founded a comparative study of music and the visual arts. Not only did Yavorsky leave a number of writings on painting (which remain unpublished), but he was also able to initiate his students into this kind of comparative exercise. Two of his followers at the time of the Great War, the historian and composer Aleksandr Shenshin and the historian and art theorist Aleksandr Gabritchevsky, were particularly close to Kandinsky in Moscow in 1920-1921. The sensitivity towards comparisons of the visual arts with music, refined in Yavorsky's classes, allowed them to launch, with Kandinsky, comparative works in the framework of a new science of art.

Shenshin's research on the synthesis of the arts particularly impressed Kandinsky. In December of 1920, in a report on the activities of the Institute of Artistic Culture held in Moscow, he spoke of it in these terms:

"Experiments carried out have shown that art can be divided up into parts corresponding to certain mathematical relationships. The important work done in this direction by the composer Shenshin has demonstrated the possibility of translating from one artistic language into another. He took a Michelangelo tomb and a musical composition by Liszt on the same theme. Dividing the musical composition into its constituent parts, Shenshin obtained a certain correlation between the [numbers of] bars, which he translated into graphic form corresponding to the mechanical form that laid the basis of the work of Michelangelo."

This comparative study — which Shenshin presented in 1916 to Yavorsky, and then between 1920 and 1930 at several conferences — interested Kandinsky, who had dreamed for a long time of an opportunity to translate the languages of the various arts one into the other. In a letter to Jean Arp in 1912, he wrote that a complete understanding of a work of art was possible only for an artist capable of transposing the inner content of that work into an outer form of another art: "So you can play a picture, compose a piece of music as one composes poems, chisel a poem, dance a sculpture, paint a dance, etc. in all combinations."

In the words of Yavorsky and Bergson, Shenshin defended the same idea as Kandinsky's in several texts in the first years after the revolution — texts now held in the Russian State Archive for Literature and Art — that is, that the creative moment is an organic process, the work of art is a result of the artist's life and an expression of the fullness of his nature. In the inner world, time-duration and space are indivisible, and division occurs during materialization. But if the creative moment is preserved intact, the material forms will obey the same rhythm. So the same mathematical law can be found, and the arts can be translated into one another. In this reasoning, Shenshin is very close to the theses defended by Yavorsky in a conference held in 1913 at the Beethoven Studio where, according to Bergson, he spoke of time-duration as indivisible inner infinity, and defined rhythm as a relation of temporal parts between them and to the totality. Once outside, time can be divided by hearing or by sight — musical and visual expression are then analogous.

At the Institute of Artistic Culture in 1920, Kandinsky participated in experiments on the comparison of music and visual arts with Shenshin, Briusova and a young dancer and composer Evgenii Pavlov. With Pavlov, he tried to build an experimental working group on dance and movement, paying attention not only to form/drawing, but also to color in motion. Experiments with movement, in a broader sense, were organized in parallel by the art historian Aleksei Sidorov. Kandinsky also took part in those. One can find a direct connection between these experiments and Kandinsky's pioneering work a few years later in Dessau on the *Pictures at an Exhibition*. In 1928, when the artist was able to respond very quickly to the invitation to stage the music of Mussorgsky, his readiness was in great part because the very notion of such a spectacle where shapes, color and the light were put into movement, dreamed of by him long before, had been elaborated on and given a solid theoretical basis in 1920-1921, in collaboration with young Russian musicians and art historians.

This outline shows the extraordinary richness of the relationship between Kandinsky's art and theory and Russian musicians. Little known today, this new and stimulating perspective requires transverse research by an international collective. We are publishing here some fragments of this research in progress.

SELECTED REFERENCES

Kandinsky, Wassily, *Complete Writings on Art*, ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (New York : Da Capo, 1994).

Kandinsky, Wassily, *Gesammelte Schriften 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, hrsg. von Helmut Friedel (München: Prestel, 2007).

Podzemskaia, Nadia, “*Du Spirituel dans l’art: le projet d’édition russe de 1914 et l’écriture théorique de Kandinsky,*” in *Genesis* (n° 15, 2000) pp. 43-65.

Podzemskaia, Nadia, “*Živopisnyj kontrapunkt V.V. Kandinskogo, ili ob abstraktnov v iskusstve*” (Kandinsky’s “Counterpoint in Painting, or on the Abstract in Art,” in *Bespredmetnost’ i Abstrakcija*, ed. Georgij Kovalenko (Moscow : Nauka, 2011), pp. 113-156.

Yavorsky, Boleslav, *Stroenie muzykal’noj reči: Materialy i zametki* (Construction of the Language of Music: Materials and Notes), Part I (Moscow : typografy of G. Aralov, 1908).



2.2 THE MUSIC OF KANDINSKY’S THEATRE EXPERIMENTS

Nina Sviridovskaya

PhD, Senior Assistant Professor, Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Department of History of Russian Music

Several things make the topic of music in Kandinsky’s theatre not an easy one. Firstly, not a single project was performed during his lifetime or saw the light of day; hence so many blueprints and drafts. Secondly, despite his deep thinking and love for the musical art, Kandinsky had never received any professional education and had significant difficulties grasping even the basics of theory. He therefore had to communicate through musicians, among whom the most prominent was Thomas Hartmann. Hartmann was a composer, pianist, conductor, and private student of Taneyev and Arensky; his alma mater was the Saint-Petersburg Conservatoire, where he had studied under Yesipova.

The pinnacle of their collaboration can be placed at the beginning of the 1910s when they experimented intensely and worked together on several projects, most notably on *Daphnis and Chloe* and *The Yellow Sound*.

There is something symptomatic about their attention to Longus’s [2nd century] novel, *Daphnis and Chloe* — it was characteristic of the cultural milieu of the beginning of the twentieth century. Work on this composition went on in parallel to Diaghilev and Fokine, but was interrupted. Images from antiquity were also used in a debut work by Aleksandr Sakharov — an innovative dancer who took an active role in making Kandinsky’s ideas a reality. Performance took place in Munich in 1910. Music was probably written by Hartmann. That was an indisputable breakthrough in choreography: Sakharov was the first male dancer whose solo act featured themes from antiquity, two years before Nijinsky’s famous “Afternoon of the Faun.”

The Russian State Archive for Literature and Art in Moscow holds a draft of the “Suite on antique themes” for string quartet and two harps by Hartmann, and one cannot help but be amazed with the quality of stylization. There are a variety of models that attracted the composer, including the transparent Viennese classical style, rhetorical figures from the Baroque era, the expressive Romantic sound, and something approaching the 12-tone technique. The third movement features a theme known as the Ode of Pindar. The sound world of the string quartet and two harps, on the one hand, helps to create a certain delicacy in the musical writing and, on the other, is used for sharp coloristic effects such as bell-like sonorities in the first movement.

One can find an even more radical sound world in *The Yellow Sound* drafts. Unfortunately, there is not much left: several sheets of piano reduction including the 5th tableau blueprints, and drafts that cannot be completely attributed. There is also an audio recording, made in the U.S. in the 1950s, on which Hartmann performed music for the stage composition. It lasts about 23 minutes and includes many additional fragments that are not to be found in the drafts. The quality of this recording, however, is far from perfect and does not include the entire composition.

The musical material for *The Yellow Sound* can be said to go towards extended tonality, beyond a traditional system of tonal relations. Hartmann uses triads as a central element (both minor and major ones), but played at the same time they make tonality less clear and reveal dissonances. There is also wide use of polyharmonic combinations, symmetric modes (notably the augmented one), and the dominance of extreme registers. Some episodes show an interest towards the 12-tone system — single-voiced successions come close to early dodecaphonic oeuvres by Schoenberg. However dodecaphony should feature a lack of repetition within series, which is not something we found in Hartmann. Still one can see the dominance of the rational side.



2.3 THE COLOR MUSIC OF ALEKSANDRA UNKOVSKAYA

Elena Scherbakova

Professor, State University of Humanities and Social Studies, Department
of Music, Kolomna, Russia

The Russian violinist and music teacher Aleksandra Vasilievna Unkovskaya (1857–1927) was close to theosophy circles and became known primarily for her investigations of color and music. Today her name is almost forgotten,

and its return to readers now can be explained by the fact that Unkovskaya was close to the Vasily Kandinsky circle. In his article “On Stage Composition” and in *On the Spiritual in Art*, Kandinsky quotes Unkovskaya’s article “The Method of colors, sounds and numbers,” in which she formulates her methodological task: “to listen to Nature sounds, feeling them through the colors, perceiving its colors through the sounds and in this way to create pieces of art and music.”

Unkovskaya’s life was closely connected with musical and theosophical circles in Kaluga, Petersburg and Moscow. She studied piano privately with the famous composer and pianist Mily Balakirev, a close acquaintance of her parents.

Unkovskaya’s music education system, elaborated on while living in Kaluga, was based on the coordination of colors, sounds and numbers—in other words, the coordination of the seven-color spectrum with the seven-note scale: “Do” – red, “Re” – orange, “Mi” – yellow, “Fa” – green, “Sol” – pale blue, “La” – dark blue, “Si” – violet”. This system was presented in her 1909 article, “The Method of colors, sounds and numbers,” published in a theosophical journal that later developed these ideas into a series, “A Letter on Music,” which ran from 1912 to 1915.

Unkovskaya’s system of music education greatly interested Kandinsky. In his letters to Petersburg physician, painter and musicologist Nikolai Kulbin, and to Gabriele Münter, he mentioned his hope to meet Unkovskaya in Kaluga. In *On the Spiritual In Art*, Kandinsky wrote about Unkovskaya’s method and mentioned that it was found to be “useful” at the Petersburg Conservatory.

Kandinsky deeply appreciated thoughtful musicians and tried to establish contact with them. During his preparation of *On the Spiritual in Art*, the idea of color tones and the problem of color symbolism were at the center of his interests. Scriabin’s version of color music was based on “color hearing,” an ability the composer had. A good musician and graphic artist, Unkovskaya proposed her version based on the rational numerical principle, which might have been attractive to the artist and the intellectual.

SELECTED REFERENCES

Reyson, Michail B., *Gody žizni i tvorčeskix iskanij* (Years of Life and Creative Quest) (Moscow : Sputnik, 2002).

Unkovskaya, Aleksandra V., “The Method of colors, sounds and numbers” (Metoda cveto-zvuko-čisel), in *Vestnik teosofii* (n° 1, 1909), pp. 77–82.

Unkovskaya 1914: Unkovskaya, Aleksandra V., “Pis’mo o muzyke” (A Letter on Music), in *Vestnik teosofii* (n° 7 – 8, 1914), pp. 23–31.

Unkovskaya, Aleksandra V., *Vospominaniya* (Reminiscences), reprint edition (Kaluga : Fridgelm, 2006).

3. THE DRAMATURGY AND MULTISENSORIALITY OF KANDINSKY: THE AUDIOSCENES PROJECT

Marcus Mota

University of Brasilia (UnB), Brazil
marcusmotaunb@gmail.com

ABSTRACT

In this essay, I present the assumptions and recent results of the research and artistic achievements of the project being developed at the DramaLab of the University of Brasília, Brazil (LADI-UnB), beginning in 2016. This project deals with orchestrations based on the Kandinsky's "Composition" series.

Keywords: Kandinsky. Compositions. Orchestration.

RESUMO

Neste ensaio, apresenta-se os pressupostos e resultados recentes de pesquisa e realização artística de projeto que está sendo desenvolvido no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília, Brasil (LADI-UnB), desde 2016. Este projeto lida com orquestrações baseadas na série de pinturas de Kandinsky chamada "Composições".

Palavras-chave: Kandinsky. Composição. Orquestração.



PRELIMINARY CONSIDERATIONS

The reflections outlined here are organized around research entitled "Dramaturgy and Multi-sensoriality: Methodology for elaboration of 'audioscenes' for online environments from the 'Composition' series, by Kandinsky." The research project was approved by the National Research Bureau (CNPq) in its Universal Call for Researchers, 2016, but effectively began in the first semester of 2017. Here are presented the ideas and intentions of the research project. In the second half of 2017, with the financial contribution of CNPq, the analysis of paintings and audiovisual scripts began to take effect. In this second phase, the researcher and multimedia artist Alexandre Rangel has been a fundamental interlocutor.

The project proposal was based on the theoretical texts of Kandinsky, the secondary bibliography specific to the theme, and the analysis of a cycle of paintings called "Compositions," in order to perform musical orchestrations

that dialogue with the images and creative decisions of each frame studied. These orchestrations are not illustrations of the visual works: they are sound scripts for digital interventions into each painting, converging in a video that integrates music with the movement within Kandinsky's visual work. At the end, we will have ten videos for the ten "Compositions" by Kandinsky. At the current stage of the research, we have arrived at half of the project, with the elaboration of five videos, or what we call "*audioscenes*." Here follows a discussion about the assumptions underlying this research.

NEW DRAMATURGIES

The relationships between art and technology have found in online environments a field of exploration that requires the redefinition of many assumptions. At first, dramaturgical procedures were applied to these environments in an attempt to transpose to the internet modes of scenic communication based on verbal communication. Just as the first cinema based its relationship between what is shown and the perspective of the viewer from the relationship between stage and audience, in this first phase, electronic dramaturgy shifted the protocols of the spoken theater to the videos available online.

With new possibilities arising from the digitalization of sounds and images, and the synchronization and diversification of social media, the decentralization of the spoken word provided the most diverse sensorial games, transposing to the digital medium the manipulation of information from the most varied sources, as well as the appropriation and transformation of artistic traditions and compositional genres. Thus, motion, sound, color, and objects are correlated in videos present in online environments that, in the end, precisely emphasize the possibilities of manipulation of visual and sound.

Thus, dramaturgical practice here acquires a new feature or rather, re-signifies long-lasting activities in the organization of multisensory events, which approaches the ideas and practices of Wassily Kandinsky.

A little known fact of Kandinsky's work is his quest for non-digital means of this multisensory dramaturgy. In addition to making use of musical procedures for the organization of his paintings, Kandinsky was involved, between 1909 and 1912, in developing entirely theatrical projects, such as *The Yellow Sound*, *The Green Sound*, *Black and White*, and *Violet*. These projects were never realized during the artist's lifetime. But according to the remaining documentation, especially in the case of *The Yellow Sound*, the stage was to be a space for the emergence of audiovisual stimuli coming from material sources, co-presented to the spectators following this organization and aesthetic basis:

A. SOURCES OF PERCEPTIONS OR ELEMENTS

- 1) musical sound and movement;
- 2) physical-spiritual sonority and its movement expressed by people or objects;
- 3) colored sound and movement (a special scenic possibility).

As we can observe, Kandinsky initiates this process from the sound and its various possibilities of articulation as channels of effects production, he also uses the reference of his own work.

Thus, the dramaturgy proposed by Kandinsky is based on its aural definition: what will be presented before an audience is more oriented by its audibility. But at that moment, a dramaturgy so formulated becomes more opaque because of the accumulation of references to what specifies it. If the sound resource seems to be what determines Kandinsky's multisensory dramaturgy, this acoustic hegemony makes it difficult to understand what the artist has in mind. In fact, Kandinsky associates sound with non-auditory contexts, not properly sound contexts, causing this transposition of references and the resulting ambivalences.

Line 1 of Kandinsky's proposal above presents the usual way we perceive sound and how it is produced. At Line 2 we still have sound, but in a different situation: it is another type of sonority, something in opposition and different from the mode of production and reception of Topic 1. This physical-spiritual sonority is also articulated by bodies and movements, as in Line 1. But its orientation is diverse, it is physical-spiritual, one of the key expressions in Kandinsky's theoretical work, *Concerning the Spiritual in Art* (1912), which seeks to synthesize his ideas and investigations until the advent of "abstract painting."

From this context, the emphasis on sound and the use of the undifferentiated "physical-spiritual" can be best understood. The search for a broad, multisensorial dramaturgy lies in the aesthetic utopia by new means and fictional universes as opposed to certain social, artistic and political processes in Europe between the late 19th and first decades of the 20th century. The anti-materialism and anti-mimetism of this generation drove this demand for the "internal," the abstract.

In this sense, the omnipresence of sound, the sound in everything as object and means, as production and effect, is understood in the elevation of its physical properties to processes of composition and organization of all works. Unveiling the physical nature of sound and its constitution in harmonic series, for example, would make it possible to open a space for starting from similarities — color as a vibration — to propose associations, reconfigurations and new perceptual dynamics.

Wherefore, the dramaturgy proposed by Kandinsky takes place in scenes that explore such perceptive dynamics. The physical-spiritual is the convergence of effects between the various channels, and the media used.

Thus, the abstract effect of a non-narrative, non-mimetic, non-representational dramaturgy that projects the spectator to planned synaesthetic games, color compositions, sounds, and movements, and approximates what, after the advent of digital resources and cyberculture, would be discussed by Pierre Lévy as the “Virtual.”

THE COMPOSITIONS

It is in this unusual encounter between the project proposed but not entirely realized by Kandinsky, and the horizons opened by the Digital Revolution that this research seeks, returning to historical and expressive processes, to problematize by conceptual discussion and audiovisual production, a multisensorial dramaturgy elaborated from aural inputs from the materiality of amplified sound to non-sound events. As a result, we have the set of paintings called “Compositions” as a target for the “redramaturgies” of this research. This set of ten pictures converges Kandinsky's experiences in favor of multisensory events with the methodology of elaboration of *audioscenes* for online environments.

Kandinsky proposed at the end of his *Concerning the Spiritual in Art* a classification of the modalities of his production into three types: Impressions, Improvisations, and Compositions. From the concept and experience of musical composition, Kandinsky called “compositions” something that needed a greater mastery of construction and perceptive tension. They would not be just approximations of a prior reality, like “impressions” or the results of intense and rapid processes, like “improvisations.” “Compositions” would designate activities of study, with preparatory stages, prior sketches, and works (elaborated slowly and worked on long-term). The term comes from music. In his memoirs, Kandinsky states: “I was moved internally by the word ‘composition’ and later I decided to paint a ‘composition.’ — This words affected me like a prayer —. This type of compositional painting would be the most complex production in the visual arts. According to Kandinsky, it could divide the constructive tendencies into painting into two main groups:

- 1) simple composition, submitted to a clear and simple form, called melodic composition,
- 2) the complex composition in which various forms combine. The basis of the composition then receives a particular sonority, it is the so-called symphonic composition.

In his proposal, Kandinsky has in mind an expansion of the visual artist's scope from contact with other arts such as music, literature and the theater. This expansion is based on the emphasis of the organization of materials and their effects. Such a broad perspective emphasizes the work of composition as a space of experimentation whose purpose lies “*autotelically*,” in the very process of seeking contacts between different perceptual fields.

What Kandinsky sought with his paintings can now be summarized by the proposition of what we call “*audioscenes*,” or the use of psychoacoustic parameters as both organizers of aesthetic experience and their reception. The term comes from theoretical frameworks proposed in *Sound Studies* by Michel Chion. It is not a matter of advocating for the primacy of sound in perceptual processes, but from the properties of aural events, to propose events organized from these properties, events that are not exclusively received by sound channels. Thus, through the audible, we arrive at the non-sonorous, and from it, at a multisensorial event.

The Laboratory of Dramatic Arts of the Universidade de Brasília (LADI–UnB), has been working for years from the perspective of production and reflection on *audioscenes* from the assembling of dramatic-musical works and the reconstruction of dramaturgy procedures in the Greek theater. A point of convergence of these researches was the University of Lisbon post-doctoral program, during which audioscenes were produced for the text of *The Ethiopians* by Heliodorus. In place of music for theater from musical dramaturgy, for a scene marked by face-to-face interaction between actors and audience, orchestrations were developed from the study of the monumental work of Heliodoro, using techniques in digital orchestration conducted by the *Berklee School of Music*.

Such orchestrations rely on the expanded palette of a digital orchestra to produce events independent of the material taken as the starting point (the work of Heliodoro) but which project in the symphonic writing, this kind of interpretation and their synesthetic reconstructions.

During the research and elaboration of the audiocenas for *The Ethiopians*, from the deepening contact with the works and ideas of Kandinsky and of the digital compositional processes, it became clear that in Kandinsky we have an integration of conceptual discussion and artistic production of multisensorial events.

Thus, in Kandinsky's set of paintings and theoretical texts there is a whole “know-how” of the elaboration of works in the interwovenness of procedures and multiple perceptions, which points to reflections and processes that a dramaturgy with digital resources can not only make comprehensible and

re-applicable, but also provide new lines of research and production in the interfaces between art and technology.

In this sense, the expansion through which the concept of dramaturgy has passed in the last decades ends up supporting the discourse-base of this research and of Kandinsky's own multiplanar utopia. Signs of this are in the multiplication of "new dramaturgies": dramaturgy of the director, dramaturgy of the actor, dramaturgy of light, dramaturgy of dance, and so on.

This broadening of contexts of dramaturgical activity is not limited to the scenic universe. The issue of proposing events for reception is also present in other contexts, such as in virtual environments. A multimedia dramaturgy is now requested in its most diverse and updated forms, ranging from games scripts to the various possibilities of video art.

A possibility for multimedia or digital dramaturgy is found in *audioscenes*, posted as videos on online platforms for the sharing of audiovisual material (YouTube, Internet Archive, Dailymotion, Facebook). The concept of these *audioscenes* retakes both the ideas and research of Kandinsky, and the experiments of Oskar Fischinger (1900-1967). In both, the tensions between sounds and images result in audiovisual syntheses that are called "abstract." The complementarity between the aesthetic projects of Kandinsky and Oskar Fischinger points to the strong correlation between what is shown in the media (picture, video) with attempts to produce visual music or an expanded field perception affected by the exploration of psycho-acoustic parameters for the organization of the work.

Thus, abstract art by Kandinsky and Oskar Fischinger is translated as multisensory experiences in which certain properties of sound (pitch, duration, intensity, texture, timbre, spatialization) are used both as compositional elements and as the object of representation itself. This research proposes to try from the horizon opened by Kandinsky's abstraction and its sound-based orientation, to produce and document processes for a dramaturgy that conveys in online environments: *audioscenes*, experiments that explore sound and image editing tools, and new means of producing tensions between sound and visibility.

The sound scanning has provided access to expressions only dreamed of by Kandinsky and partially realized by Oskar Fischinger. One of the frontiers of digitizing or manipulating sound lies in exploring the potentialities of color. The spiritual resonance theory of color proposed by Kandinsky touches on some of these experiences, which are still open through new technologies in visual design and sound.

For timbre or the "color of the sound," possibilities converge from manipulation, not only of the materials such as combinations of sounds or pigments. In the words of A. Schoenberg in his *Theory of Composition* (1911):

In a musical sound (*Klang*) three characteristics are recognized: its pitch, color timbre and volume. Up to now it has been measured in only one of the three dimensions in which it operates, in the one we call 'pitch'. Attempts at measurement in the other dimensions have scarcely been undertaken to date; organization of their results into a system has not yet been attempted at all. The evaluation of tone color (*Klangfarbe*), the second dimension of tone, is thus in a still much less cultivated, much less organized state than is the aesthetic evaluation of these last-named harmonies. Nevertheless, we go right on boldly connecting the sounds with one another, contrasting them with one another, simply by feeling; and it has never yet occurred to anyone to require here of a theory that it should determine laws by which one may do that sort of thing. Such just cannot be done at present. And, as is evident, we can also get along without such laws. Perhaps we should differentiate still more precisely, if attempts at measurement in this second dimension had already achieved a palpable result. Again, perhaps not. Anyway, our attention to tone colors is becoming more and more active, is moving closer and closer to the possibility of describing and organizing them. At the same time, probably, to restrictive theories, as well. For the present we judge the artistic effect of these relationships only by feeling. How all that relates to the essence of natural sound we do not know, perhaps we can hardly guess at it yet but we do write progressions of tone colors without a worry, and they do somehow satisfy the sense of beauty (...) Tone-color melodies! How acute the senses that would be able to perceive them! How high the development of spirit that could find pleasure in such subtle things!

In this sense, the *audioscenes* projected and realized from the pictorial set called "Compositions," by Kandinsky, are precisely in the resumption of this plasticity of the combination of sounds from the restrictions and possibilities of the instruments on the orchestral palette redefined by the operations of its treatment digital.

We come, therefore, to what is the main issue of this research: a dramaturgy, or an integrated set of compositional procedures, that starts from tools of manipulation of sounds and images, to make explicit how imaginaries elaborated from psychoacoustic parameters are organized and can be analyzed,

appropriated and transformed. The result of this dramaturgy is both a detailed exposition of a documented methodology of this dramaturgical activity and a series of ten *audioscenes* from Kandinsky's Compositions.

A BIT OF ORDER IN THE CHAOS

The methodological framework of this research comes from the recent contributions of *Art-Based Research*, which seeks to construct modes of reflection and organization of intellectual work from specific situations involving agents in contexts of creative processes. Among the possibilities, we have the one characterized by J. Haywood Rolling as an art research methodology that also produces art. That is, a methodology of creative processes that intersect with a research methodology. Thus, common practices but with different objectives such as observation, file generation, proposition and revision of hypotheses, are correlated in a hybrid research.

In this way, as each creative process is unique, hybrid research in art builds its organization and rationality by specifying how the stages of its realization will be executed. Due to the complexity of this research, which integrates several activities and skills, there is a need to sequence the acts of investigation into sets or blocks of actions. For each block, there are one or two methodologies used. What follows is an exposition of what will be done in each of these blocks, with a small discussion that seeks to contextualize the activities and assumptions in question.

Down below we have the blocks/steps of this research:

A. Survey of the textual material in which Kandinsky himself discusses his works and his relationship with music. Kandinsky devoted a portion of his time to expressing ideas about the general processes of elaboration of visual works from modern procedures of musical composition. He left descriptions and comments on his works, especially for *Composition II*, *Composition IV*, *Composition VI*; also in *Concerning the Spiritual Art* (1910), *Point and Line to Plane* (1926). Also in his assembled notes for the lessons he gave at the Bauhaus, where he taught between 1922 and 1933, without referring to a specific work, he enumerates common compositional procedures between music and painting.

With these texts as a guide, as pre-compositional indications, would be elaborated orchestral exercises, forming a suite of ten pieces, their numbers being related to the ten paintings Kandinsky called Compositions.

The choice of this group of pieces is relevant in the study of Kandinsky's works. Like Beethoven's sonatas, they are like a diary, part of Kandinsky's artistic development. In the conclusion of *Concerning the Spiritual in Art*, Kandinsky states the classification of his works: impressions, improvisations,

and compositions. The latter category includes works that have undergone a longer process of elaboration between sketches and preliminary studies and their final realization. The idea of composition already had a tradition in the plastic arts, based on classical rhetoric. But in Kandinsky, the term “composition” acquires the status of convergence: it would be the mark of the new period in the Arts which, surpassing the limitations of realistic and naturalist painting, would emancipate the painter from utilitarian reasons so that he would focus on the constructiveness of relations; while at the same time it would consecrate the integration between such relationship building and the procedures of music.

Thus in addition to analogies, Kandinsky seeks “composition,” “compositional painting” as a visual projection of explorations of a new aesthetic based on the transposition of writing and techniques used in the recording and making of sonically oriented works. Thereby, elaborating orchestral arrangements from the pictures would be the same as exploring Kandinsky's textual and visual stimuli, to explain them and to carry them forward.

B. Elaboration of orchestrations for each one of the ten from the analysis of the picture and the data of the writings of Kandinsky

The choice for the symphonic ensemble is linked to Kandinsky's own demands. Discussing constructive tendencies in painting, he divides them, as we have seen, into two groups: melodic and symphonic. In the latter, the complexity in the relations between the elements, entails a creative process that starts from sketches of approximations in which it is little by little restricted and abandons the references to reproduce something externally, with the greater focus on the organization of the space of the picture, of its shapes and distribution of elements. To this, Kandinsky refers as Compositions.

The complexity that the “symphonic” can explore, concerns the two basic features of the pictorial arts according to Kandinsky: form and color. In this sense, the amplitude of the effective orchestration becomes a horizon for the aesthetic project of Kandinsky. For example, the innumerable possibilities of combinations of timbres in an orchestra, the melody of timbres (*Klangfarbenmelodie*) according to Arnold Schoenberg, finds its counterpart in the research of colors Kandinsky realizes in his pictures and theorizes especially in *Concerning the Spiritual in Art and Point and Line to Plane*. On the other hand, the problematization of the spatiality of the pictorial art in *Point and Line to Plane* approaches the multilinearity of the forms and the basic elements of temporal events. In this sense, the old opposition in the arts of temporal and spatial arts, as seen in Lessing's *Laocoon*, is questioned: painting is capable of working with various temporal references (acceleration, deceleration, simultaneity) just as music does.

Thus, symphonic composition becomes a model, subtext for compositional painting, by providing an extensive context in which possibilities of combinations of timbres and temporalities can be made explicit.

In this way, when proposing an orchestration for each painting, what is done is not to produce a sound illustration for a pictorial performance, actually what we have is the act of producing, from the compositional elements, a sound exegesis of the elements organization of the picture. That is, one composition responds to another composition. If in order to create his paintings Kandinsky transposed techniques and sonic concepts for a visual product, when proposing an orchestration from this transposition we have the possibility to continue and to extend the interartistic dialogue, going beyond a supplementary approach. For indeed, since Kandinsky's painting is the exploration of an interchange between arts, it is something else — it is neither music nor painting. It is the production of a multisensory experience distinguishable itself. The transposition is not unilateral: the new medium for the old procedure ends up determining new resources. Thus, producing orchestrations for Kandinsky's paintings will also be an exercise in exploring such multisensory experiences in music.

For instrumentation, it was decided to combine Schoenberg's guidelines, which reduces a chamber model orchestra to a more diversified percussive section to translate many of the effects of points, graphs, and broken lines into the frames.

Schoenberg is more precise about this aspect of orchestration in his essay *Composing with Twelve Tones* (1941):

A work for orchestra must necessarily be composed of more voices than one for a smaller combination. Of course, many composers can manage with a small number of voices by doubling them in many instruments or in octaves, by breaking and doubling the harmony in many ways — sometimes thereby obscuring the presence of a content, sometimes making its absence clear. It must be admitted that most orchestral combinations do not promote what the artist calls unmixed, unbroken colors. The childish preference of the primitive ear for colors has kept a number of imperfect instruments in the orchestra, because of their individuality. More mature minds resist the temptation to become intoxicated by colors and prefer to be coldly convinced by the transparency of clear-cut ideas. Avoidance of doubling in octaves automatically precludes the

use of broken harmonies which contribute so much to the pleasant noise that is today called "sonority." Since I was educated primarily by playing and writing chamber music, my style of orchestration had long ago turned to thinness and transparency, in spite of contemporary influences.

AUDIOSCENES

After this, we will have the visual treatment phase of the paintings of the Compositions group. With the sound files resulting from orchestrations, *audioscenes* or videographies will be drawn up synchronizing with music produced with parts of the focused frames. As the frames from the Compositions do not have narratives or explicit representational motivation but rather colors, forms, and traits, these are the elements that will be emphasized by the "orchestral suite" — a set of ten orchestrations.

In this way, the orchestral score is a screenplay of moving images, a first redrawing of the *re-dramaturgies* from Kandinsky's material, from his theoretical proposals and analysis of frames. This correlation between the succession of songs and the succession of sections of the frames causes mutual clashes between the sound and the image: both are clarified, building an expanded field of perceptions.

In another way: the orchestral compositions will be digitally processed generating sound files. These compositions were elaborated from the confluences of the information of theories and propositions of Kandinsky for visual representations from psychoacoustic data. When the composition/orchestration is finalized and the sound file is produced, this sound file in its continuity presents a command to read and interpret the frame data. This data will be used in the production of videography that follows the order of the sound events presented in the compositions/orchestrations, emphasizing at every moment what is referred to in these audio files, from video-mapping techniques.

The end result is an audiovisual file mixed with the track and visual images synchronized to be distributed on the world wide web. The resultant video or *audioscene* is an immersion of the observer in the details of painting from a script previously chosen in the set of data from the analysis of the paintings and concepts proposed by Kandinsky.

RESULTS

After the first year of research, the following *audioscenes* have been performed:

NUMBER	SOURCE	DURATION	LINK
1	Composition IV	5mins 29secs	https://youtu.be/-Ph55ofz94c
2	Composition VI	5mins 04secs	https://youtu.be/BvTonmWxFnA
3	Composition VIII	3mins 26secs	https://youtu.be/JM1Hv2fSjok
4	Composition V	3mins 42secs	https://www.youtube.com/watch?v=HjGxNd9EMeo
5	Composition II	3mins 29secs	https://www.youtube.com/watch?v=fvdqIQnkACQ

As can be seen, it doesn't follow the order Kandinsky prepared the cycle of works in. Our starting point was to work with the paintings about which Kandinsky himself had written something. In his theoretical texts, Kandinsky focuses more on general aspects of visuality and an aesthetic common to all arts. As much as an artist's writings always have a self-analytical coloring, even when he does not refer to himself, it is nevertheless noteworthy when there is a text directly attached to his own work. In happy and rare occasions, Kandinsky opened the black box and gave us explicit textual access to his creative process.

Because of this, we began the project with the analysis of *Composition IV*. This beginning also established some parameters for the later compositions: the whole process was documented in a follow-up blog, which gave an overview of points of interest for musical composition from the analysis of both Kandinsky's texts and the painting itself. After analyzing these textual and visual data, a script was produced with the succession of figures or moments that would be the basis for the orchestration. In the case of *Composition IV*, it was concluded that the picture was divided into two main halves: the one on the left marked by war images and the one on the right indicating peace, especially in the figure of lovers. In the middle, the frame is cut by a vertical scratch that crosses the edges of the screen. Then the following macrostructure of the music was proposed: section A, as a theme related to this vertical cut, identified by juxtaposition extreme treble and bass; section B, interpreting the march of horses and horsemen and their confrontation duplicated by the confrontation in the natural world, as in the images of the sea in fury and the world, to the avaricious ones (mountains and waters changing places); section C, with the calm of seduction among lovers, a few moments deepened with humor. From this macrostructure the order of these sections was elaborated: ABACA. The short section A would give coherence to the orchestration, as a zero point, a return to the tension between the high/low ends.

In this first phase, we saw that using an existing Kandinsky text was a very productive strategy, which was resumed in *Composition VI*. Kandinsky's text on *Composition VI* was more elaborate than the one on *Composition IV*, providing more information for creative decisions. In addition, this strategy presents another problem: the Compositions of this phase of Kandinsky had relations between them, like expanding a vocabulary of images. An aesthetic retort to this would be to establish a set of musical themes that would go across the orchestrations. But, in order to avoid a close coherence with procedures of the sonata form, I decided to maintain the autonomy of musical works, and in some cases, to use citations or reformulations of materials used.

This decision was important to me because, in the intensity of the project flow, the activities of studying, composing, and producing the video would have to make options that at the same time were linked to a work in question and to the whole cycle. That is, in addition to the macrostructure of each work, I would have to keep in mind the macrostructure that encompassed all the orchestrations.

Back to Kandinsky, we see that the same creative process of the Compositions cycle was discontinuous, closely related to the contexts of production, to the aesthetic and existential changes of the Russian painter.

NUMBER	DATE	CONTEXTS
1	1910	Munich. Lost during World War II
2	1910	Munich. Lost during World War II
3	1910	Munich. Lost during World War II
4	1911	Munich
5	1911	Munich
6	1913	Munich
7	1913	Munich
8	1923	Bauhaus
9	1936	Paris
10	1939	Paris

The first seven Compositions mark the most radicalized movement for abstraction and musicality, having been composed per a four-year period. The images of the knights and their horses, the mountains, the walls of Russian cities gradually come undone, in favor of a juxtaposition of lines and colors. *Composition IV* is in the middle of this process: it picks up visual elements

present since *Composition I*, and already indicates more bold options like those seen in *Composition VI* and especially in the complex *Composition VII*.

After composing the orchestration and video for *Composition VI*, I saw that my method of composition had to be changed: I no longer needed to work with Kandinsky's texts as a starting point and I could go beyond this set of works of the Munich phase. The question for me initially was to throw myself totally into a dark room. But this was instrumental in getting rid of the possible pitfalls of working out orchestrations that were very much anchored in the work I was analyzing. Now, after two orchestrations, I should have been more confident — more enlightened — that my task was never to transpose a painting into music, but to re-capture the impulses of a visual work and then compose it. This detachment, and change of posture, I came to experience from working with *Composition VIII*.

The work itself seems less ambitious than the two immediately preceding ones. Then there was this conjugation between Kandinsky's work and the changes in the creative process of the *audioscenes*. In fact, this understanding of the changes in both the Compositions and the *audioscenes* cycles led to the proposition of a larger script that are the ones of the next *audioscenes*: I saw that, in fact, I would have to leave for a later moment the compositions of both the works of Paris and the dreaded *Composition VII*. Of this, there would clearly be two orders of achievement: the final order of the product, with the *audioscenes* presented in the chronological and numerical order of Kandinsky's Compositions, and the inner order of the creative process of the audioscenes. So it came clear to me that the following sequence would guide me:



Also from the work with *Composition VIII* it was clear that I could work with two major instrumentation decisions: 1. to use more percussion, since Kandinsky uses references to the shamanic universe in his paintings, as Peg Weiss revealed in her brilliant investigation, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman (1995)*; 2. to change the instrumentation to each work, inserting new instruments and/or redefining existing ones.

Later, after working with *Composition V*, the great challenge was to work with the pieces that were destroyed during the Second World War. For all other Compositions, there was a high-quality reproduction that was analyzed from the image editing software Adobe suite. This process of working with

something that no longer exists or that exists partially in black and white reproductions and sketches has intensified the fact that we are working at an intersection between data and speculation. At no point did we think we would be developing the exact music for a painting. In dealing with signs of a work that no longer exists, we are pointing to the creative process even as it appropriates and transforms pre-existing materials.

Still, the use and study of sketches has increasingly approximated the musical composition of the activity of giving expression and organization to these materials often poorly understood. The usual emphasis on results rather than on process entails a referential illusionism: many think that the understanding of a work is restricted to the actuality of its disposition before us. I had experienced in loco some works of Kandinsky for the first time during the exhibition *Everything Begins at a Point*, curated by Evgenia Petrova and Joseph Kiblicky in 2015; I was struck in an inexplicable manner by diverse sensations and emotions that reverberated in me. As if I was possessed, it put deep and primitive stimuli and memories inside me. There was something so attractive about one of those pictures exhibited, and beyond it too, it awoke in me a desire to experience something close to the canvas and beyond it. And it was a fusion of feelings and senses: colors, sounds, and touch. An irresistible appeal. — Now here we are, impelled by something, although I don't know exactly what, going somewhere I don't know yet. What I know is that this place is found in the timbres and movements of symphonic writing —.

LINKS

1. Blog Project

<https://kandinsky2017.blogspot.com>

2. Further papers on Music and Theatre by Marcus Mota

<https://brasilica.academia.edu/MarcusMota>

3. Website of Alexandre Rangel

<http://www.quasecinema.org/>

D. DANCE

1. BEWEGUNG/TANZ

Jelena Hahl-Fontaine

ABSTRACT

In his famous manifesto, *On the Spiritual in Art*, Kandinsky also wrote about Movement and Dance, in connection with his young friends, the modern dancer Alexander Sacharoff and the composer Thomas de Hartmann. He experimented with them on the translatability of visual art into music and from music into dance.

Keywords: Translatability. Visual art. Music. Dance.

RESUMO

Em seu famoso manifesto Sobre o Espiritual na Arte, Kandinsky também escreveu sobre Movimento e Dança, em conexão com seus jovens amigos — o dançarino moderno Alexander Sacharoff e o compositor Thomas de Hartmann. Juntos, eles experimentaram possibilidades de tradução da arte visual em música, e da música em dança.

Palavras-chave: Tradutibilidade. Arte Visual. Música, Dança.



Dem sehr genau beobachtenden Künstler ist aufgefallen, daß Bewegungen, deren Sinn man nicht versteht, eine größere Faszination ausüben, daß sie “bedeutend, geheimnisvoll, feierlich” wirken “solange man das äußerliche, praktische Ziel der Bewegung nicht kennt. Dann wirkt sie als reiner Klang” Auch hier wird Kandinskys Tendenz zur Abstrahierung deutlich.

Wie intensiv er sich theoretisch speziell auch mit dem Tanz beschäftigte, zeigt eine Passage aus *Über das Geistige in der Kunst*. Aus den verschiedenen Manuskriptfassungen geht hervor, daß die folgenden Überlegungen ganz zum Schluß, also 1911 kurz vor Drucklegung, hinzugefügt worden sind:

“Der Ursprung des Tanzes ist scheinbar rein sexueller Natur. Jedenfalls sehen wir noch heute dieses ursprüngliche Element im Volkstanz entblößt liegen. Die später entstandene Notwendigkeit, den Tanz als Mittel zum Gottesdienst zu gebrauchen (Mittel zur

Inspiration), bleibt sozusagen auf der Fläche der angewandten Ausnützung der Bewegung. Allmählich bekamen diese beiden praktischen Verwendungen eine künstlerische Färbung, die sich durch Jahrhunderte entwickelte und mit der Sprache der Ballettbewegungen endete. Diese Sprache ist heute nur wenigen verständlich und verliert immer an Klarheit. Außerdem ist sie für die kommende Zeit viel zu naiver Natur: sie diente eben nur dem Ausdrucke der materiellen Gefühle (Liebe, Angst usw.) und muß durch eine andere ersetzt werden, die imstande ist, feinere seelische Vibrationen zu verursachen. Aus diesem Grunde haben die Tanzreformatoren unserer Zeit ihren Blick zu vergangenen Formen gewendet, wo sie auch noch heute Hilfe suchen. So entstand das Band, welches Isadora Duncan zwischen dem griechischen Tanz und dem kommenden anknüpfte. Dieses ist also aus demselben Grunde geschehen, aus welchem die Maler bei den Primitiven Hilfe suchten. Natürlich ist es auch im Tanz (ebenso wie in der Malerei) nur ein Übergangsstadium. Wir stehen vor der Notwendigkeit der Bildung des neuen Tanzes, des Tanzes der Zukunft. Dasselbe Gesetz der unbedingten Ausnützung des inneren Sinnes der Bewegung, als des Hauptelementes des Tanzes, wird auch hier wirken und zum Ziele bringen. Auch hier muß und wird die konventionelle ‚Schönheit‘ der Bewegung über Bord geworfen und der ‚natürliche‘ Vorgang (Erzählung = literarisches Element) als unnötig und schließlich störend erklärt. Ebenso wie in der Musik oder in der Malerei kein ‚häßlicher Klang‘ und keine äußere ‚Dissonanz‘ existiert, d.h. ebenso wie in diesen beiden Künsten jeder Klang und Zusammenklang schön (= zweckmäßig) ist, wenn er aus der inneren Notwendigkeit stammt, so wird bald auch im Tanze der innere Wert jeder Bewegung gefühlt, und es wird die innere Schönheit die äußere ersetzen. Den ‚unschönen‘ Bewegungen, die jetzt plötzlich schön werden, entströmen sofort eine ungeahnte Gewalt und lebendige Kraft. Von diesem Augenblick an beginnt der Tanz der Zukunft.“

Kandinsky nennt nicht Sacharoff, sondern **Isadora Duncan**, weil diese schon viel bekannter war; er selbst hat sie in München tanzen sehen, vielleicht mehrere Male; denn seit Ende 1902 erwähnt er sie schon in seinen Briefen an Gabriele Muntter (*Briefe in der GM/JE–Stiftung*, München). Sacharoff dagegen war erst seit 1910 wenige Male öffentlich aufgetreten. Doch es war **Alexander**

Sacharoff, der bald genau das verwirklichte, was Kandinsky als zukünftiges Ziel des Tanzes beschreibt: auch die feinsten Gefühle durch Tanz auszudrücken, indem der Körper zum Instrument der Seele wird; den Tanz aus der Sphäre des nur Dekorativen, Illustrierenden und Unterhaltenden herauszuführen und zu einer vollwertigen Kunstform zu erheben.

Kandinsky erinnert sich noch 1921 in Russland an seine **Synästhesie- und Synthese-Experimente** mit Thomas von Hartmann und Alexander Sacharoff in den Jahren ihrer Zusammenarbeit an den Bühnenkompositionen, also Ende 1908 und 1909 in München:

“Ich habe im Ausland zusammen mit einem jungen Musiker und einem Tanzkünstler experimentiert. Der Musiker suchte aus einer Reihe meiner Bilder dasjenige aus, das ihm in musikalischer Hinsicht am klarsten erschien. In Abwesenheit des Tänzers spielte er dieses Bild. Dann kam der Tänzer dazu, ihm wurde das Musikwerk vorgespielt, er setzte es in Tanz um und erriet danach das Bild, das er getanzt hatte (‘Vortrag des Malers Kandinsky’, in: *Vestnik rabotnikov iskusstv*. Nr. 4-5, Moskau 1921, S. 74 f.)”

Wer sich speziell für das Phänomen Synästhesie interessiert (echte, unechte Synästhesie und zwischen welchen Kunstformen usw.), findet in der Dissertation von U. Eller-Rüter mehrere Seiten mit ausführlichen Untersuchungen (U.M. Eller — Rüter, a.a.O., S. 26f. Ebenso bei Roger Forloff, a.a.O.).

Bevor Kandinsky sich nach längerer Unterbrechung (Weltkrieg Rückkehr nach Moskau, neue Rückkehr nach Deutschland ans Bauhaus) wieder aktiv seinen Bühnenarbeiten widmet, zeigt sich sein grundsätzliches Interesse am Tanz und an den Prinzipien von Bewegung in den bemerkenswerten Schemaskizzen, die er zum 'modernen' Tanz von **Gret Palucca** anfertigt (Fig. 1). Nach Fotos zeichnet er hier Diagramme, ähnlich denen für seine Bildkompositionen: Die Bewegung, die Hauptachsen des Körpers und die Spannungen sind durch verschieden starke Linien 'erklärt'. Eine dieser

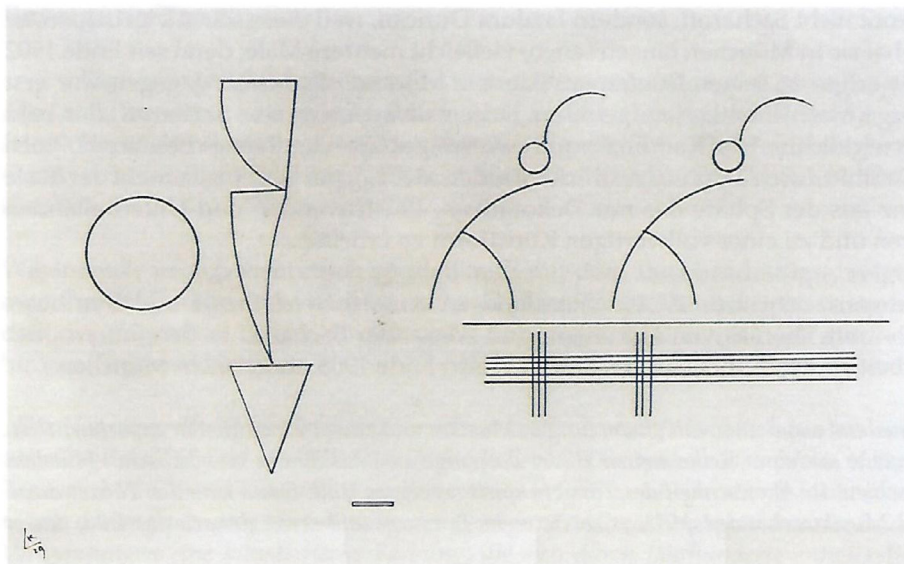


Fig. 1 Kandinsky, Zeichnung Nr. 6, 1929, Tusche/Papier. Sammlung Jelena und Marcel Fontaine © SABAM Belgium.

Analyse-Zeichnungen hat er in seinem zweiten theoretischen Hauptwerk *Punkt und Linie zu Fläche*, weitere vier im *Kunstblatt*, beide im Jahre 1926 veröffentlicht. — In ihrer konstruktiven Abstrahierung und Konzentration auf das Wesentliche können diese Diagramme mit einer ganzen Reihe selbständiger Zeichnungen aus derselben Periode verglichen werden, wie zum Beispiel mit der hier abgebildeten, die ebenfalls etwas Tänzerisches und Theatralisches hat.

2. KANDINSKY AND DANCE PHOTOGRAPHS: APPLYING A COMPARATIST METHODOLOGY

Lee Edgar Tyler

ABSTRACT

This essay applies a comparatist methodology to Charlotte Rudolf's Bauhaus-era photographs of the German expressionist dancer, Gret Palucca — photos Kandinsky used to illustrate his theories as expressed in his 1926 *Point and Line to Plane* and *Dance Curves: On the Dances of Palucca*.

Keywords: Kandinsky. Palucca. Comparatist.

RESUMO

Este artigo aplica uma metodologia comparatista a fotografias elaboradas por Charlott Rudolf a partir do movimentos do dançarino expressionista alemão Gret Palucca, fotos estas que Kandinsky utilizou para ilustrar suas teorias registradas no livro Ponto e Linha sobre o Plano (1926) e no texto "Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca", também de 1926.

Palavras-chave: Kandinsky. Palucca. Comparativismo.



INTRODUCTION

This essay explicates Kandinsky's development of a "dialect" or "idiolect" of the standard method of dance description. This was partly inventive and decorative, and partly constrained by the dance annotations form. This is similar to the constraints oral traditions place on poets: lots of room for individuality, but very strict rules. I suggest a "reading" of Kandinsky's work informed by this commonality.

Although Ernst Gombrich dealt with the relationship of literary and pictorial arts from the Receptionalist approach, practically nothing has been written on tying Iser and especially Foley to pictorial art. Especially as a "set of cognitive categories," which is what I find most significant about Kandinsky's works under study. As for a narrative of my own thought processes as I undertook the task: suffice it to say I unwittingly applied comparatist methodology (understandable, since it's my training) and came to the realization that it worked. And was delighted! A "eureka" moment.

My mentor John Miles Foley approached me as a sounding board back in the late 1980s, and over a period of a couple of years while I was managing editor of the journal *Oral Tradition* he worked out a comparatist methodology for ancient and medieval texts that show "oral derivation" (the *Iliad*, *Odyssey*, and *Beowulf*) with the living Balkan oral tradition, which consists of two genres, the Christian and the Muslim. Since the Christian songs are performed at different times than the Muslim, the Muslim songs are much longer, occasionally in excess of the length of the *Iliad* and *Odyssey*. His work is primarily encapsulated in his book *Immanent Art* (1991). It forms the basis of my methodology regarding Kandinsky.

THE METHOD

To elucidate that method: Foley takes Iser's approach to texts and applies it to oral tradition, and to perform the task of comparison he invented the following principles:

1. **Tradition Dependence:** The consideration of the poetic "rules" that govern the structure of the work on a general, tradition-specific level.
2. **Genre Dependence:** The consideration of the poetic "rules" that govern the genre of the work, such as epic narrative, lyric, incantation, etc.
3. **Text or Performance Dependence:** The consideration of the particular text(s) of the work: where it was performed, the singer (if known), the manuscript (if it's a written work), etc. [There are some other things that only deal with oral traditional texts and are irrelevant to my study regarding Kandinsky.]

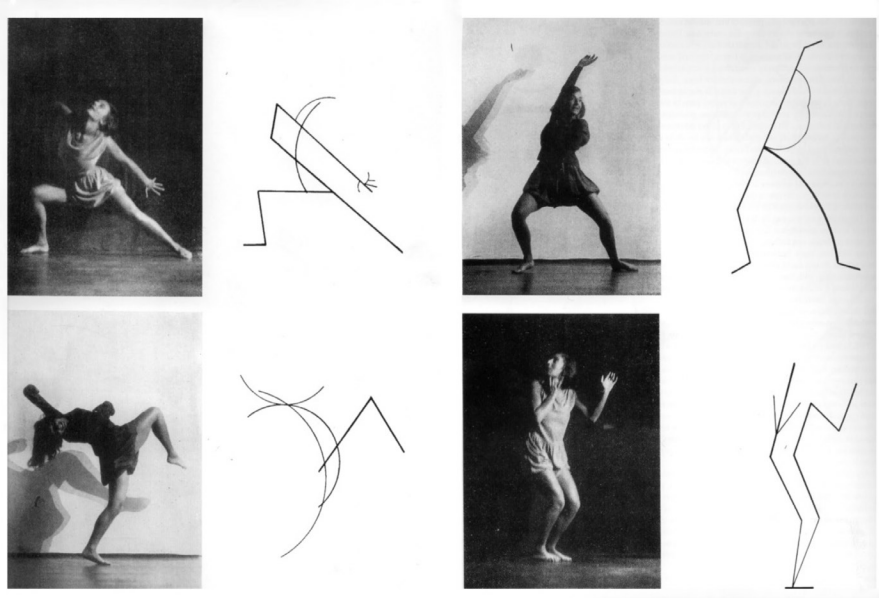


Fig. 1 Palucca. Dance Curves.

Now, as to Kandinsky's drawings of Palucca, we can see very clearly, one could almost say at first glance, that the **Tradition** is the Western tradition of abstraction in expressionism (although they're not purely abstract, but representational), specifically Bauhaus in the 1920s. But what does this mean and more importantly how does it inform our "reading" of the drawing. Of course it ties in to Kandinsky's *Point, Line, and Plane*. And in terms of Genre Dependence, these works are pretty much *sui generis*, yet tied to the fact that Kandinsky was in many ways his own "tradition."

In the area of **Genre Dependence**, of course, Kandinsky was undertaking something new; as I've mentioned before the situation he faced was very much like an oral poet creating a new song in its constraints. He was constrained by the already-existing "shorthand" for dance, and also by his subject matter, just as the oral poet is constrained by his poetic language and the need to fit generally commonplace words into a meaningful narrative. This, to me at least, is the most important aspect of my study.

Text or Performance is in this case the application of the methodology to the individual works.



In 1926, Kandinsky published two works which articulated the status of his theories on form: *Point and Line to Plane*, and *Dance Curves: On the Dances of Palucca*. These were published about halfway through the lifespan of the Bauhaus, and I am convinced that it was his tenure at the institution that planted the seeds of his ideas expressed in *Point and Line to Plane* and in *Dance Curves*. The Bauhaus was an interdisciplinary school, and as such studied modern dancers and often collaborated with them, which Kandinsky naturally found attractive. *Dance Curves* is an essay containing four drawings referencing four photographic images of the dancer and choreographer Gret Palucca, all of which were the work of the prominent German dance photographer Charlotte Rudolph. Kandinsky wrote that his works demonstrate the "simplicity of the whole form" and the "construction of the large form." Although it is seldom mentioned, in my opinion the photographs of Rudolf masterfully capture the moments in Palucca's dances in which the motion (and emotion) has reached a high point. Hence these photographs served Kandinsky well in his quest for subject matter to illustrate his theories.

As a comparatist, I naturally considered the comparatist's three "elements": Tradition, Genre, and Text or Performance, which were first formally articulated by my mentor, John Miles Foley, in his book *Immanent Art*. In fact, I applied these elements to both Palucca and Kandinsky in an effort to see what, if any, distinctions I should draw between the two. In a comparatist's terms, the Tradition element is the Bauhaus (especially for Kandinsky, and although Palucca was not a member of the faculty of the Bauhaus, she was the leading figure in German expressionist dance). This is significant, in that a key component of the Bauhaus esthetic was the "minimization of subject matter," which will play an important role in my discussion below. *Dance Curves* is *sui generis* or at least was upon its creation. Not only had no one ever worked with photographs of a dancer to create line drawings of their subject before, but Kandinsky was also

doing it for the express purpose of using dance to articulate his own theories of composition and form. And the Text or Performance element bears examination, as neither Palucca nor Rudolf expected the photographs to see the use to which Kandinsky put them. Is there a tension here? If so, what is its character?

In this essay, I shall apply these elements to a single drawing of a single photograph, and suggest that my readers do the same to the others. In such endeavors, there is no "right" response (although there can conceivably be wrong ones). Different readers will, and should, have different responses and place different emphases on different aspects of any work of art, especially the expressionism of Kandinsky. Before undertaking this application, further word regarding methodology is necessary.

In *Immanent Art*, John Miles Foley was wrestling with the problem of a critical approach to oral performances and oral-derived texts, specifically from a comparatist point of view; in it, he adopted the "reader receptionist" theories of Wolfgang Iser, who held that literature exists as art only when a reader actively engages it. Otherwise, it is an artifact, a closed book on a shelf in a library. Foley adapted Iser's notion of the "Implied Reader" to an "Implied Audience," and made appropriate adjustments to his studies to accommodate the inherent differences between readership of literary texts (which is an exceedingly private affair) and the aural reception of narrative songs by a group audience in primary oral traditional cultures. This is both public, in that the people are grouped together, all listening to a singer perform; and private, as each individual has his or her vision of the events narrated by the song going through his or her mind as the performance progresses.

But what does narrative, written or sung, have to do with Kandinsky's drawings of Rudolf's photographs of Gret Palucca's dances? It was Ernst Gombrich whose 1972 book *Art and Illusion* applied an approach to pictorial art, concluding that the representation of reality in drawing and painting is "a transposition, not a copy." As he convincingly demonstrated, pictorial arts make no attempt to "photograph" their subjects, but rather transpose them into a "limited, agreed-upon code" through which the viewer reconstructs a representation of reality. As Gombrich himself expressed it:

"The artist cannot copy a sunlit lawn, but he can suggest it. Exactly how he does it in any particular instance is his secret, but the word of power which makes this magic possible is known to all artists — it is "relationships."

The interaction of these relationships is not a merely convenient method of representation, but rather a set of cognitive categories; as Gombrich mentions,

the invisible and immaterial “contract” between artist and viewer demands that both participants perceive according to these categories, and in fact cannot share perception without them. Thus it is that Kandinsky can draw, with a mere five angular lines, a representation of Palucca’s pause in a dance accessible to any person who is aware of the “rules” Kandinsky followed.

As I mentioned above, Kandinsky’s Tradition was the Bauhaus (within the broader tradition of German expressionism, which fits like a Russian doll into the tradition of Western art); and inherent in the Bauhaus tradition is the “minimization of subject matter.” He employs a mere five lines, only two of which are angular, to represent Palucca’s figure: A single, short, line for her feet; the two, angular, lines for her body; and two short lines for the bend of her right arm. The angles of the two body-lines correspond to Palucca’s pose in only the most general way possible (her bent knees and lifted left arm). The angle of her right elbow is portrayed by the two short lines, which together appear as a downward-pointing arrow. There is no hint of the position of her face and head; indeed there is not even a hint in Kandinsky’s drawing that they exist. Yet the depiction of Palucca’s pose is complete. The question is posed: What is the significance of the absent head in a drawing confessedly intended to demonstrate the “simplicity of the whole form”?

Now, this single work is part of an ensemble of line drawings accompanying photographs; the other three have lines suggesting or representing the position of the face and/or the attitude of the head. What we can say with certainty is that the missing head in this case is deliberate and atypical. It remains to me one of the many mysteries associated with Kandinsky’s art.

As I mentioned in the introductory portion of this essay, *Dance Curves* was *sui generis*, at least when it was first published. No one had ever worked from photographs of a dancer to produce line drawings before. We are therefore fortunate that Kandinsky produced four such drawings, which permits comparisons, and questions that might be profitable, although ultimately unanswerable.

There is a second generic consideration, in that Kandinsky used the technique evident in *Dance Curves* while he was a teacher at the Bauhaus: His classroom was very near the dance studio, so he took his students to draw the dancers using only lines and points, and gave them only ten seconds to

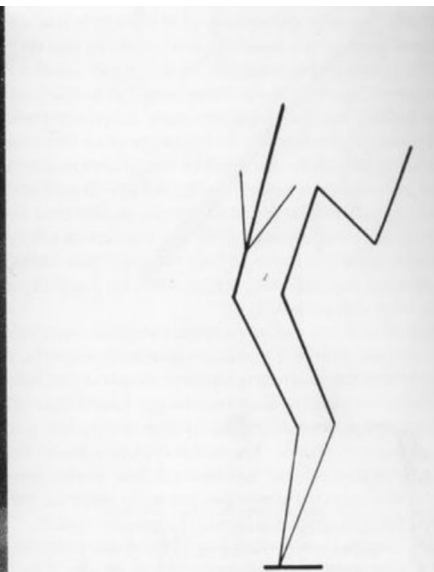


Fig. 2 Palucca. Dance Curves.

complete each drawing. While this fact is interesting from a pedagogical point of view, I do not consider it essential from a critical perspective: I see it as evidence that Kandinsky's experimentalism extended to his teaching, but the works of *Dance Curves* would be worthy of a critical approach without it. I'm looking for the Performance element... is it here?



Fig. 3 Palucca. Point and Line to Plane.

There is, however, a fifth such drawing incorporated in *From Point and Line to Plane*: Palucca is jumping, facing the camera, arms and legs spread. There are five points separate from the line drawing, denoting her feet, hands, and head. Her body, enlarged by her clothing, is denoted by a circle; her arms and legs by arcs. It is Kandinsky's only drawing of Palucca via Rudolf's photography that incorporates a completed circle. It is also the only one that uses points to denote body parts. I feel that this drawing can serve for comparative purposes even though it is not incorporated into *Dance Curves*, but that it must be set apart (as Kandinsky did set it apart) both structurally, as noted, and aesthetically. It is the only drawing he accomplished of Palucca "in action," as she is momentarily suspended at the height of her jump, whereas the other four drawings show her (more or less) in repose in the course of her dance.

There must always be a tension between a three-dimensional subject and its transposition to a two-dimensional drawing, even in photography. It is, I think, important to consider that Kandinsky's *Dance Curves* plays against this tension as his drawings minimize their subject matter, most of which have no corresponding elements in the drawings. By the association of lines with the poses of a dancer, Kandinsky captures what is, to him at least, the essence of a distinct and separate art form.

3. KANDINSKY AND THE NEW DANCE

Irina Sirotkina

ABSTRACT

Interested in both the synthesis of the arts and the multi-sensorial experience, synaesthesia, Kandinsky could not pass over dance in his studies. He introduced abstract movement as an important element of his analysis, and he hoped that, by contrast with classical ballet, modern dance would contribute to the new art of abstraction.

Keywords: Dance. Movement. Abstraction. Synaesthesia.

RESUMO

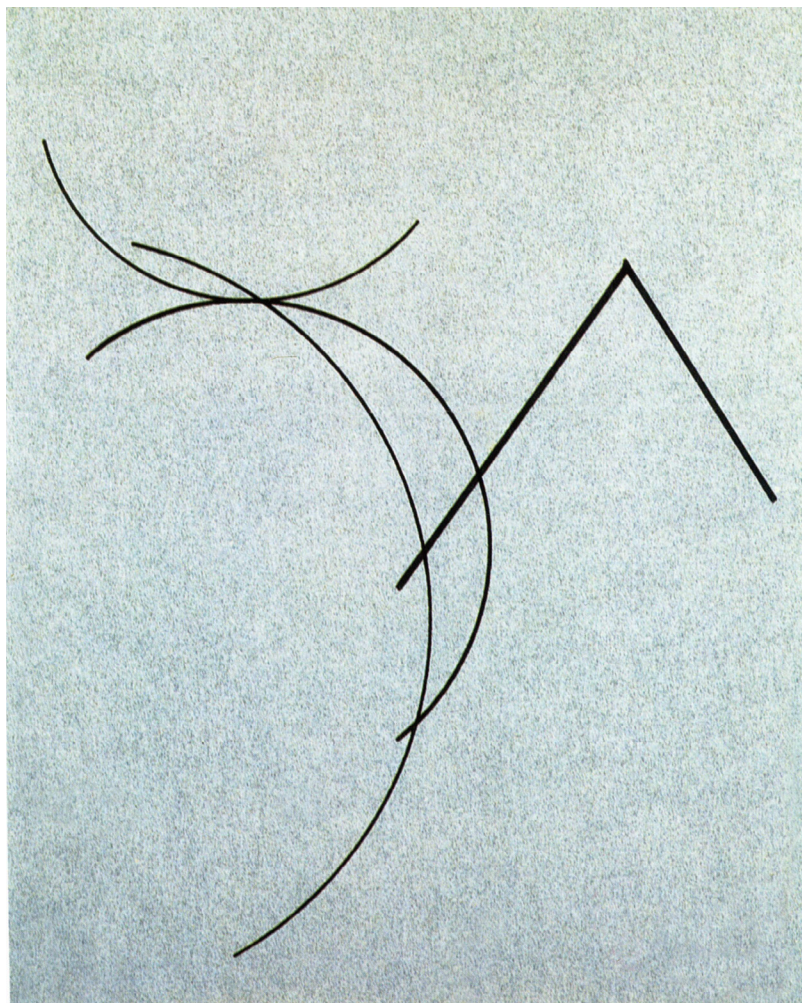
Interessado tanto na síntese das artes quanto na experiência multissensorial, sinestética, Kandinsky não conseguiu se aprofundar na dança em seus estudos. Ele introduziu o movimento abstrato como um importante elemento de suas análises, e esperava que, em contraste com o ballet clássico, a dança moderna pudesse contribuir para a arte nova da abstração.

Palavras-chave: Dança. Movimento. Abstração. Sinestesia.



Kandinsky was not interested in classical ballet, which, he thought, was incapable of expressing a wide range of emotions. For subtler feelings, the artist believed, a new language and a new, modern dance were needed. In Munich, where around 1910 a great many experimental dancers performed, Kandinsky could get a clear picture of what modern dance would be. In their search for a new dance idiom, the Wiesenthal sisters turned towards folk dances, Isadora Duncan turned towards antiquity and yet others looked for completely novel aesthetic and new steps. Later in Germany, Kandinsky sketched the movements of Gret Palucca, the “expressionist” (Ausdruckstanz) dancer, and he mentioned her in his treatise, *Punkt und Linie zu Fläche*. He found her split jumps, in which the five ends of the body formed five points, to make a contrast with the ballet grand jeté, which he saw as similar to a horizontal line.



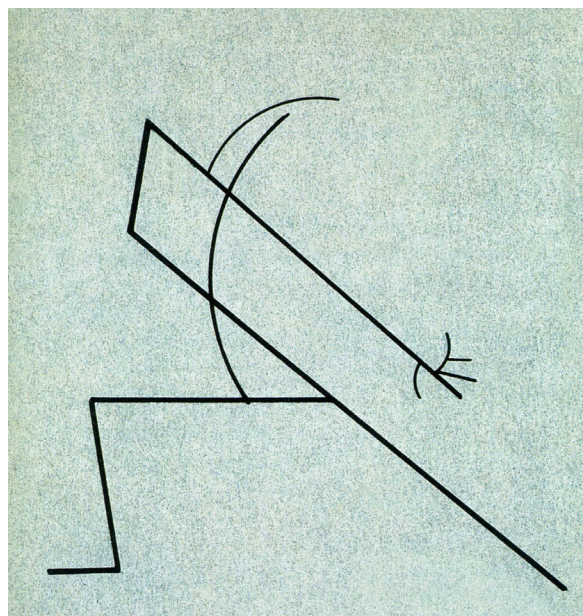


In Munich, Kandinsky met two other Russians, the dancer and artist Aleksandr Sakharov and the composer Thomas de Hartmann. Together they experimented with translation between the languages of painting, music and dance. Choosing from several watercolors, Hartmann picked the one that for him had the clearest musical shape. In the absence of the dancer, he improvised at the piano the music he associated with the watercolor. Afterwards, Sakharov appeared; he listened to the music, danced to it and then looked for the watercolor that had inspired the composer.

Kandinsky was interested in both the synthesis of the arts and the multi-sensorial experience, synaesthesia. As early as 1908, he conceived of an “abstract ballet,” *The Yellow Sound*. In the ballet, coloured geometrical figures were to move on stage to the music composed by the same Hartmann. Kandinsky’s attempt to stage the ballet at the Munich Artistic Theatre failed because of the war. In 1928, he succeeded in staging another abstract ballet, to *Pictures at an Exhibition* by Modest Mussorgsky, at the Friedrich-Theatre in Dessau. In the ballet, there was neither a plot in the usual sense nor themes from *Pictures at an Exhibition*. Instead colored geometrical figures moved in different directions, towards and away from each other.

In the early 1920s, Kandinsky composed a program for a new research centre, the Institute of Artistic Culture, and he included the study of physical movement and dance in the program. He also suggested examining elementary movements and their combinations, or composition, as a way to arrive at the art of dance. Although Kandinsky left Russia soon thereafter, his close colleagues implemented the program at another new institution, the state founded Russian Academy of Artistic Sciences. In May 1922, Aleksei Alekseevich Sidorov (later the academic secretary of the latter) and Aleksandr Illarionovich Larionov facilitated the opening of the Choreological Laboratory as a centre for dance and movement studies. Sidorov, who had apparently met Kandinsky in Munich, shared his ideas; he himself nurtured a long-term interest in dance. At the end of 1922, Sidorov published a monograph, *Modern Dance* (Sovremennyj tanec), the first on the subject in the Russian language.

Following Kandinsky, Sidorov regarded dance as an “artistically organized movement” in time and space. Both valued dynamism as opposed to posing, “pure” or abstract movement as opposed to plot and narrative (which the dance



Figs. 1-4 Kandinsky’s analytical drawings after the photographs of the dancer Gret Palucca, 1925. Photographed by C. Rudolph, reproduced in *Das Kunstblatt*, 1926, 10 March.



Fig. 5 The cover of Sidorov’s book, *Modern Dance*. On the cover, Aleksandra Rudovich, dancer and acrobat (who eventually married the avant-garde artist, Vladimir Tatlin).

historian Liubov Mendeleeva-Blok called “literature”). Sidorov coined the term “choreology,” for a new scholarly discipline of dance and movement. Some years later, Rudolph Laban opened his Choreological Institute in Germany. Laban is widely regarded as a founder of modern dance and especially of expressionist dance (among his students were Mary Wigman, Kurt Jooss and Gret Palucca). Together with Sidorov, they shared a preference for the most pure of all movements, the dance of the naked body. Laban in the art colony Monte Verità and Sidorov in the Choreological Laboratory in Moscow both practiced nude dance. Sidorov (who, by contrast with Laban, did not dance himself) explored with his dancers various poses from Ancient Greek sculptures. Even before the Choreological laboratory was founded, he had experimented with hypnotic dance at the Psychoneurological Institute in Moscow.

Following Kandinsky’s guidelines, the Choreological Laboratory’s programme included breaking dance into elementary movements and analyzing their combinations, or the composition, of dance. Priority was given to dance on stage. The visual effects of different backdrops and framings, different positions of the body in space and various costumes and shoes were compared.

In the spirit of Kandinsky, who was interested in the psychological impact of art elements, we know from Larionov that the laboratory was to study the effect of various dance elements on both the spectator and the dancer. It was also suggested that psycho-physiological experiments should be used to determine the impact of various elements. Continuing Kandinsky’s interest in both the synthesis of the arts and synaesthetic perception, the researchers explored correspondences between movement, music and color (particularly the effects of various colors in decoration and costumes for dance performances).

For seven years, between 1922 and 1929, the Laboratory staff took hundreds of photographs of dance, acrobatics and athletic movements. Sidorov, Larionov (from 1923, the official head of the Choreological Laboratory) and several invited choreographers, each devised various sign systems for notating dance.

The Choreological Laboratory organized four exhibitions of “the Art of Movement” showing photographs and other images of dance, movements done when working, and animals in motion. Kandinsky’s idea was to bring



Figs. 6 and 7 Versions of filling in the space. Photographs from the Choreological Laboratory, mid-1920s, reproduced in Nicoletta Misler, *V načale bylo telo* (In the Beginning Was the Body) (Moscow, Iskusstvo–XXI vek, 2011), pp. 400, 404.

together all sorts of movements and to theorise about movement as such, “quel tel,” as an independent element of art. In 1923, Sidorov and Larionov went so far as to suggest a special discipline of “kinemology,” to study movement and its representations in art, photography and film. One may think that Kandinsky would have approved of the project — a project never realized.

SELECTED REFERENCES

Kandinsky 1921 / 1994: Kandinsky, Wassily, “Report to the First All-Russian Conference of the heads of art departments” (1920), in his *Complete Writings on Art* (New York: Da Capo, 1994), pp. 473-474.

Kandinsky 1926 / 1994: Kandinsky, Wassily, “Point and Line to Plane” (1926), in his *Complete Writings on Art* (New York: Da Capo, 1994), pp. 527-699.

Larionov, Aleksandr, “Programma raboty Xoreologičeskoj laboratorii” (Work Programme of the Choreological laboratory), 1923 manuscript in Russian Archive for Literature and Art, Fund 941 (Russian Academy of Artistic Sciences), inventory 17, unit 3, pp. 16-21.

Sidorov, Aleksei, *Sovremennyj tanec* (Modern Dance) (Moscow: Pervina, 1922).
p. 37



Figs. 8 Aleksei Sidorov, Dance notation, ca 1930. Courtesy of the Manuscript Department of the Russian State Library, Moscow (Fund 776 (Sidorov, A.A.), box 4, unit 20), p. 128.

E. ARCHITECTURE

1. KANDINSKY AND ARCHITECTURE

Ross Wolfe

ABSTRACT

This paper explores why Kandinsky is so seldom mentioned in surveys of architectural history. Other abstract painters, for example Mondrian or Malevich, are more often studied when it comes to the connection between painting and building. By looking at Kandinsky's uneasy relationship with constructivism in art, the reason for his absence from histories of architecture becomes clear.

Keywords: Architecture. Constructivism. Abstract art.

RESUMO

Este texto explora as razões de Kandinsky ser raramente citado na historiografia da Arquitetura. Outros pintores abstratos, como por exemplo Mondrian ou Malevich, são estudados com mais frequência quando da conexão entre pintura e construção. Por meio do exame da inquietada relação de Kandinsky com o construtivismo em Arte, tais razões de sua ausência na historiografia da Arquitetura se tornam claras.

Palavras-chave: Arquitetura. Construtivismo. Arte Abstrata.



Wassily Kandinsky is not often mentioned in surveys of architectural history. If he is at all, it is usually only in passing, in connection with his time spent teaching at the Bauhaus. Even then, this is because the school became so well known for its contributions to design, whereas Kandinsky was just one of the major visual artists on its staff. Paul Klee, Johannes Itten, and László Moholy-Nagy taught there as well. Other abstractionists, for example Kazimir Malevich or Piet Mondrian, tend to receive more ink when it comes to the relationship between painting and building. Given the influence of the former upon the latter in the twentieth century, especially as upheld by the historian Siegfried Giedion, this is perhaps a bit surprising.

Maybe it is due to the lack of overt tectonic elements in Kandinsky's art. Unlike Malevich, whose model *Архитектоны* simulated the volumes of built

structures, or Mondrian, who corresponded at length with architects such as Gerrit Rietveld and JJP Oud, Kandinsky never explored the implications of his work for architecture nor inspired contemporaries to do so. He was nevertheless held in high regard by figures like Walter Gropius and Ludwig Mies van der Rohe, the first and third directors of the Bauhaus, respectively. Gropius had invited him to come teach in Weimar, sending a handwritten note via the Bolshevik Karl Radek in Moscow. Similarly, Mies told his student Howard Dearstyne that he considered Kandinsky “a highly intelligent man” [„ein hochintelligenter Mensch“]. Dearstyne himself recalled years later:

Kandinsky was a profound student of color, who realized that if it were to be applied to architecture, its physical characteristics had to be understood and the techniques of its application mastered. Being a painter, knowing the psychological potential of that particular medium, he was aware of what color could do to architecture.

According to his friend and biographer, the critic Will Grohmann, an architectural excursus was one of Kandinsky’s longstanding ambitions. “To work in space — or with architecture — is an old dream of mine which I hoped to realize when I went to the Bauhaus, but unfortunately have not as yet,” he wrote to Grohmann in 1924. “So far, my only large-scale effort was painting the reception room for a museum of art commissioned by the Juryfreie two years ago.” Previously, Kandinsky had written in his 1921 program for the Institute of Artistic Culture [ИХХУК] in Moscow that “as far as architecture is concerned, this art possesses a condition that distinguishes it from either painting and sculpture: its applied aspect, the necessity to adapt a building to the existence of people inside it, so that inevitably abstract form is left out.”

In that same document, Kandinsky nevertheless affirmed: “When the cultural renaissance occurs, architecture will be renewed, at long last heeding the resonant voice of the new art.” Clearly, he was optimistic about the future of architecture. Not long after arriving in Weimar, Kandinsky sketched an outline for his lecture on form in which he highlighted its relation to painting and sculpture. “Building (architecture) can be nothing if not colored (painting), able at any moment to fuse divisions of space (sculpture)... sucking streams of people through open doors in accordance with a strict schema,” he wrote. Undoubtedly, one of the main reasons teaching at the Bauhaus appealed to Kandinsky was its commitment to synthetic collaboration, as he put it in a 1922 exhibition catalogue: “Today we stand under the sign of synthesis. Roads hitherto traveled separately have now become one road, traveled all together, like it or not.”

One of the more controversial claims regarding Kandinsky's oeuvre is that he ended up adopting constructivist forms, despite his repeated polemics against their cold, almost mathematical precision. He dated his *Première abstraction* to about 1910, a watercolor marked by conical shapes and sudden splotches of color. Some of his other watercolors from this period were simple preparatory studies, working out beforehand how the component parts of his oil paintings would be arranged. Kandinsky thus called his more consciously produced canvases "compositions," while more spontaneous pieces were filed under "improvisations." For the most part, however, even his most deliberate works from the *Blaue Reiter* years were expressionistic, featuring jagged lines and dramatic arcs of light. They give a sense of pure immediacy, as if they bubbled up out of the depths of Kandinsky's soul, the products of unfiltered intuition.

After he returned from Russia in 1921, Kandinsky began to incorporate more geometric shapes in his sketches and paintings. Many have speculated that this was an effect of constructivism, a young movement pioneered by Vladimir Tatlin and Aleksandr Rodchenko, rubbing off on the older painter. Grohmann was skeptical of such interpretations, though. "It has often been suggested that Kandinsky transitioned to his later, colder style while in Moscow, and did so under the sway of constructivism," wrote Grohmann. "But there were strictly geometric elements in Kandinsky's works even during the Munich period, and moreover, the works of his Russian years down to 1921 reveal no constructivist influence whatsoever. Subsequently during his tenure at the Bauhaus, he attested that constructivism was alien to him... His paintings after 1922 are referred to as constructivist only on account of their austere structure and unmistakably geometric forms, not their aesthetic spirit. Constructivists had no ties with him either in Germany or in Russia, and tended to regard him as an opponent... Kandinsky largely went his own way."

Evidence of the constructivists' hostility can be seen in some of the critical barbs they directed at Kandinsky's work. Władysław Strzemiński, the Polish constructivist, reviewed an exhibition of Russian art in 1922, dismissively remarking: "One ought to see Kandinsky as the last representative of a dying impressionism, as an artist mistakenly included in the new art." Likewise Adolf Behne, an avant-garde critic, observed: "In no sense is Kandinsky's abstract canvas the last word in Russian painting." At any rather, such comments did not pass unnoticed. He explicitly instructed gallerists in 1928 not to refer to him as a constructivist in their catalogues. In late 1931, Kandinsky wrote:

Artists calling themselves "pure constructivists" have made various attempts to construct on a purely materialistic basis,

trying to eliminate “out-of-date” intuition so as to serve our present, “rational” age by means adapted to it. They have never been able to establish a clear-cut formula that corresponds to every proportion of a painting, obliged either to paint poor paintings or correct their reason using “out-of-date” intuition.

Kandinsky's ire did not end there. Later, for a 1935 issue of Christian Zervos' periodical *Cahiers d'Art*, he wrote:

Regarding misunderstandings and harmful “mix-ups”: The constructivists state that emotions received by the artist from outside are not only useless, but must be fought against. According to these artists, they are “remnants of bourgeois sentimentality” which must be replaced by the pure intention of the mechanical process. Constructivists build “calculated constructions” to do away with feeling, not only within themselves, but also within the beholder, to liberate him from psychology and turn him into a “man of the present.”

In truth, these artists are mechanics (spiritually limited children of “our mechanistic age”). Yet they [e.g., Tatlin] produce machines deprived of movement, engines that do not move, planes that do not fly. Most constructivists [e.g., Rodchenko] soon stopped painting altogether. One of them [Lissitzky] declared that painting is merely a bridge which must be crossed to reach architecture. He forgot that there are many great architects [Le Corbusier] of the extreme avant-garde who have not ceased to paint at the same time.

The tacit allusions Kandinsky made in this passage are here placed inside brackets for easy reference, but are obvious enough. Because the example/counterexample of Lissitzky/Le Corbusier is the most germane to present purposes, it will be dealt with in what follows. Each of these figures had been an accomplished painter.

Lissitzky was a student of Malevich and a supporter of suprematism in art. He famously declared in the early 1920s that his *Proun* series of canvases were stations on the way to architecture. Indeed, he felt that the art of painting had been definitively superseded by the art of building, and was now a part of history. Although Lissitzky never managed to get anything built, several of his proposals came to be quite well known (like the Wolkenbügel slab, meant

for Moscow). Far more successful was Le Corbusier, who had originally been trained as an architect but started dabbling in postcubist painting after he met Amédée Ozenfant in 1917. Together they innovated purism, a flattened style depicting mass-produced objects of everyday life. Corbusier returned to architecture in the 1920s, launching a legendary career that spanned four decades on multiple continents, but he continued to paint every morning after breakfast.

Kandinsky had a point, it would seem. Why then did he never make a transition to architecture? Once again, his painterly abstractions did not lend themselves well to architectural cognates. Still, this might have been a function of the age in which Kandinsky worked. Emulating the biomorphic curves of his later paintings would have been impossible in the first half of the twentieth century. Now with computer aided design, irregular dips and surfaces can be more readily fabricated.

2. THE SPIRITUAL IN ART AND ARCHITECTURE: NOTES FOR A NEW CONTEXT

Elijah Williams

ABSTRACT

Wassily Kandinsky's writing in *Concerning the Spiritual in Art* (Dover, 1977), are seen through their relationship to Architecture. Questions about the origins of contemporary Architectural intention, duty and function are raised through pairings with quotations from Kandinsky.

Keywords: Architecture. Function. Kandinsky. Representation.

RESUMO

O livro *Sobre o Espiritual na Arte* (Dover, 1977), de Wassily Kandinsky, será aqui discutido em relação à Arquitetura. Serão colocadas questões acerca das origens da função, dever e intencionalidade da Arquitetura contemporânea por meio de trechos da obra de Kandinsky.

Palavras-chave: Arquitetura. Função. Kandinsky. Representação.



INTRODUCTION

Recently, making notes in my copy of Kandinsky's *Concerning the Spiritual in Art* (Dover, 1977), it struck me how much of Kandinsky's thinking, theory and writing have manifested themselves in the world of Architectural discourse. From the start, I found that some of Kandinsky's Introduction (see pp. 4-5), as well as his "The Movement of the Triangle" (see pp. 8-9) have strong parallels to architecture discourse without reducing any element of either to actual buildings or paintings.

The complete book is full of potent quotations, and many of my dozens and dozens of notes could have been expanded into essays. But already at these two key points — Introduction and opening chapter — the book speaks directly to the duty and function of the built environment, so I chose these two as starting places:

Often, many years after his body has vanished from the earth, men try by every means to recreate this body in marble, iron, bronze or stone on an enormous scale.

Wassily Kandinsky, "Introduction"

The most literal manifestation of this “recreation” is in the form of the built environment, where the legacy of a single person or a family can be prolonged through the construction of a work of Architecture. These objects, sometimes buildings and sometimes not, have the capability to create a physical narrative trail that will long outlast any individual human or even generational family. This ancient practice, employed by nobility and the religious devout, is an indicator that the spaces and objects that surround us are not simple in purpose or function, that their origin may be a set of twisted extremes. Memorials to great love rival those that are tributes to war and greed. For every Holy Mosque there is a skyscraper with gold lettering, twelve feet tall, emblazoned across it. We are surrounded by physical reminders that it is a recreation of self that these builders are looking to achieve. These acts, of constructing these monuments, signify their importance as legacy markers for human activity.

The materials listed — Marble, Iron, Bronze and Stone — have a chronology to them, suggesting correctly that these symbols of power date back long before the use of aluminum ducts and plastic flashing in skyscrapers, to a time when building a monument to power meant using a scale unimaginable.

What would the world around us look like if we were without the desire to build tributes to our own power? Would the line between our art and our architecture be more severe? We could dramatically identify Architecture as that which serves the practical functioning of life, and art as everything else. This feels short, because we know there is something more involved, something that concerns the spiritual in Architecture, which we have a harder time pinning down. Architecture and the objects it produces are often regarded in the public as if they are not also part of the world where things can have simple origins. Or as if a work of Architecture could have an ulterior motive or be a monument to the greatness of humans.

Objects at this scale sometimes take on purely representational form, such as sculptures of gods or animals or men, but most often are disguised as Architecture. Hidden in the endless mirrored windows of corporate business parks and the stale stairways of skyscrapers is another form of representation that is driven by ego and the acts of seizing power. Looking at a building alone doesn't reveal the whole story of why it exists; instead we must tread into the murky waters of Architecture to find out who built it, why and what they were hoping to compensate for.

[Art] seeks her substance in hard realities because she knows of nothing nobler. Objects, the reproduction of which is considered her sole aim, remain monotonously the same. The question “what?” disappears from art; only the question “how?” remains.

By what method are these material objects to be reproduced?
The word becomes a creed.

This “what?” will no longer be the material, objective “what” of the former period, but the internal truth of art, the soul with which body (i.e. the “how”) can never be healthy, whether in individual or in a whole people.

Wassily Kandinsky, “The Movement of the Triangle”

One key element in the field of Architecture, both in academia and in the public, is the relationship between architects and engineers. The relationship is not straightforward, with architects proposing a giant sphere and the engineer saying it can only work as a square. Often it is the engineer who has a new technology or methodology that is primed to revolutionize the scope of what the architect can think. While this may seem to be a purely bureaucratic dynamic, it represents how the relationship between “why” and “how” can become distorted in its aspirations.

The question of why humans continue to build buildings, long past pure necessity, is commonly addressed through statements about creating transformative and impactful spaces that complement the human condition or, at best, challenge the nature of our existence as we currently occupy it. But in tangible reality, what we see is a field driven by best-practice construction and short-term memory, restricted not by the depths of the imagination but by the pockets of investors.

The “why” becomes wrapped up in the want to construct monuments and give metaphorical weight to concepts of stability in the form of banks made of stone, or technical complexity to the world of scientific research with climate controlling multi-layered façade windows. Reasoning, or motive, can come in such a variety of forms that it is no longer straightforward, these buildings are no longer representational manifestations of the ideas behind them, but instead they become surreal billion-dollar metaphors. This is the role of Architecture, the muddy gray area between art and engineering, where there is plenty of “why”, but no one asks, and a little “how” ends up going a long way. These ideas are not in any way new: they point out how related the work of the “why” is related to the work of the “how”.

While the architectural concept of materiality deepens the relationship between what something looks like and what it is made of, the “how” in this case is very literal. To say a building is made of brick implies that it is a composite object, amassed from a set of smaller objects called bricks. We have no issue with describing it as a brick building. When we are describing the

construction method we are describing the building, not the Architecture. Buildings are made of bricks. Architecture is made up of complex systems of objects, including bricks but also including things like the absence of brick and, the ever ephemeral, light.

There is an ever-changing web of progressive, carbon footprint-reducing and visually spectacular building technology systems (solar panel roofs, integrated grey water collection systems, computerized shading, etc.) that make up what we call contemporary architecture. Which is to say that innovations in the world of building technologies drive much of the “why” buildings exist. The line between where the systems, the construction method and the architecture itself exist becomes so blurry that we no longer have objective truths about where our Architecture starts, and are without the proper language to describe what has grown to occupy our built environment.

Construction and innovation in fabrication give a purpose to the creation of entire buildings. The classification of Architecture as a scientific-art reveals that it is a field that may not actually be interested in what things look like past the superficial idea of bringing an object into existence. Which is to say that, in Kandinsky’s terms, the “why” has turned so far into a “how” as to be confused for a “why” again.

F. FURTHER PERSPECTIVES

1. ON KANDINSKY: LISSA TYLER RENAUD INTERVIEWS

ART HISTORIAN PETER SELZ

Lissa Tyler Renaud

ABSTRACT

Eminent art historian, Peter Selz, now 99 years old, offers his perspectives on and historic first-hand experiences of Kandinsky's work.

Keywords: Kandinsky. Peter Selz. Gabriele Munter. Guggenheim.

RESUMO

O eminente historiador da Arte, Peter Selz, em seus 99 anos, oferece suas perspectivas e primeiros contatos com a obra de Kandinsky.

Palavras-chave: Kandinsky. Peter Selz. Gabriele Munter. Guggenheim.



On April 8, 2018, eminent art historian Peter Selz and I met at Berkeley's legendary restaurant, Le Bateau Ivre, a plaster and stone house built in 1898, when Kandinsky was 32. There, Dr. Selz reminisced as I interviewed him over dinner, on subjects formal and informal pertaining to Kandinsky. Leaving our meeting, he said that as a child growing up in Munich, he was very aware of where Kandinsky lived, not far from his own home. Dr. Selz is a few months shy of 100 years old, so his critical responses and first-person accounts are of special interest.

Has your thinking about Kandinsky changed over the years?

No, I knew from the very beginning, from the early work, what a great artist he was. And I don't think my opinion has changed that much. You know, he stands out as this giant, and all this stuff has been written, that other people did non-objective paintings at the same time or earlier, it doesn't make a damn bit of difference. The important thing is how good his paintings were. And they look so incredibly good. And when I go back and see some exhibited at



Fig. 1 Photo by the author, Aug. 10, 2018

the Guggenheim, I mean, they are just such wonderful paintings, and they don't look like anybody else's.

Who do you think is the heir to Kandinsky's painting? What painters have carried on Kandinsky's work?

My god! In a way, all the Abstract Expressionists. I mean, they all looked at Kandinsky, I know that. I mean, when I talked to the artists in New York, whether it was de Kooning, or Mark Rothko, they were very much aware — especially de Kooning — they were very much aware of Kandinsky. And, you know, Abstract Expressionist art, non-figurative art, all owes a major, major debt to Kandinsky. And of course, in New York, with all the Kandinskys at the Guggenheim, they were very familiar with the work. The people I knew, they talked about Kandinsky — Kandinsky was very, very well known by then, because he had all the Guggenheim paintings. They weren't always shown, but they were there.

And I remember when I first saw the Kandinskys at the Guggenheim — they had a temporary space, on E. 54th Street [it opened in 1939 –ed.], and there was Hilla Rebay, the woman who ran the Guggenheim — and they were hung there on very thick, gray carpets, with low light, paintings hung very low. And there was great silence in these spaces, and she would say, something to the effect that: as far as non-objective, abstract expressionist painting go, Kandinsky was the prophet, was the hero. Kandinsky and Bauer. She bought a huge numbers of Rudolf Bauer paintings — they don't look so bad now. They look pretty good. You know, he was glorified, as far as anybody knew... Hilla Rebay — she had an affair both with Guggenheim and with Bauer — and she got the Guggenheim money to buy the Bauers. Anyway, Kandinsky was well known because of that: the New York painters, they saw his work, these paintings, at the temporary Guggenheim. They didn't talk all that much about Kandinsky, but they were clearly aware of his work and knew it well. I remember, I knew Rothko pretty well, and he spoke with great admiration about Kandinsky.

You met Nina Kandinsky.

I originally met Nina in 1950, when I was on a Fulbright to work on German Expressionism. I was in Paris, and naturally, I sought out Nina. And I spent quite a bit of time... I saw Nina three or four times, up in Neuilly, where they lived. And I don't remember too much about that. What I do remember is, some years later, when there was a big Kandinsky retrospective at the Guggenheim. And the two guests of honor were [Hans] Roethel, from the Kandinsky museum in München, and Nina. And Tom Messen — he was director of the museum —

I knew him very well... He said: keep Nina away from Roethel — Roethel was the director of the Kandinsky Museum — so it was a big thing. And I talked to Nina, keeping her away from Roethel. And she told me all kinds of *unbelievable* things, like — I think she was a little bit gaga at that point — she said, “All these *so-called* Kandinsky paintings, in the museum in München, are not... they are done by Gabriele Münter” — because if they had been done by Kandinsky himself, she would own them! So I said, “Mrs. Kandinsky — you didn’t know him at that time.” [Laughing.] So, she disregarded that.

Oh, there’s one more story about Nina. She owned at that point quite a few of his late paintings. So I asked her, “What are you going to do with these paintings?” And she replied, “I will keep them until the Tsar is back, and then I will give them to Russia.” Put that down [referring to my note-taking, laughing] “I will keep them until the Tsar is back, and then I will give them to Russia.” Put that down [laughing]! I don’t think she was all that clear-minded at that point. Telling me these crazy stories, like the ones you’ve written down. I mean, how can you pay attention to that? It was nuts.

I spent time with her *and* with Münter.

Tell me about Gabriele Münter.

Oh, I liked Gabriele Münter a lot. I spent a couple of hours one afternoon with Gabriele Münter, at her house, at Münter’s house, up in the Alps, and I really enjoyed that. Everything very simple, coffee, good conversation. Her husband was there, too. They lived in Murnau. And Murnau was in the foothills of the Alps. About 60 or 70 kilometers south of Munich. A lovely village, in the foothills. And Kandinsky spent a lot of time there, in Murnau. She was married at that time, and she lived there — it was maybe 1957 or ’58. And I had a really good time; she was a good woman.

What did you talk about?

We talked about Kandinsky. There was nothing else! And what she said about him I don’t remember. But they had a relationship that lasted quite a few years. They were very, very close. They lived together, more or less, all those years.

In her photos she often looks a little... dour. And in her letters...

I found her very, very agreeable.

That’s nice to hear.

She was married afterwards.

Yes, to Johannes Eichner, an art historian.

And she was a good artist! Oh, she was a *very* good artist. And a lot of her paintings are in the Kandinsky Museum.

Do you think Kandinsky was influenced by Münter? They influenced each other?

Well, they lived together, and they probably influenced each other — a very close relationship: they were both painters, and their friendship... They influenced each other. I can't identify how. She was younger, and in a way she was a student as well as his lady friend. She was both.

Before we met today, you mentioned Kandinsky and religion. Tell me about that.

Well, OK. When I first looked at the Kandinskys, these paintings, these wonderful abstract expressionist paintings — in those days, no one talked about their spiritual quality. And this was overlooked, and this cannot be emphasized too much. I mean, he really believed that art was a matter of the spirit. I actually think he was a religious man...

I often feel people over-emphasize his theosophical interest. I mean, it was only early in his life, in his career, yes?

Yes.

I mean, he didn't talk about theosophy throughout his Bauhaus period, his Paris period.

That's right, right. It was early. I mean, he wrote *The Spiritual in Art* — what year was that? 1912? Before the war. Before the Bauhaus. I think after the war, the spiritual was less important. Yes, I think so. He looked at other things at the Bauhaus. And, you know, he was the great master at the Bauhaus, from beginning to end. Other Bauhaus artists came and went, but he was there until the very, very end. By that time, he'd achieved great international fame.

[Taking a bite of his food] This is very good.

Can you say more about his Bauhaus period? After his second Russian period, when he went back, and the Revolution — then we have the Bauhaus, and then the French period, the last years.

At the Bauhaus, his work changed from the free-form expressionism to a more severe, increasingly geometric painting. Which was very much in keeping with the Bauhaus ideas. I mean, there he was, working in this

geometric, Gropius building — it may have had an impact, I don't know. Working with other artists... In general, things moved from the more free-form expressionism to a more geometric abstraction. Not just with Kandinsky, but in German art in general. And he was very much part of this. Maybe what he did had a great affect on what other people did — he was really seen as a master.

What do you know about Schoenberg's falling out with him — when Schoenberg accused him of being anti-Semitic?

Now, as far as I know, Gropius considered appointing Arnold Schoenberg to the faculty of the Bauhaus. And I believe that Schoenberg felt that Nina Kandinsky was anti-Semitic, and that, in a way, kept him from accepting. I'm not sure about this, but that's what I've read. It *could* be true.

I read that it was [Gropius's wife] Alma Mahler who started the rumor. And that was embarrassing for Gropius.

I think that's right. Yes, this is a rumor that goes back to Alma Mahler. That may or may not be true.

On a more personal note: tell me one thing you like about Kandinsky's work, and one thing you don't like, or think is not successful.

I personally like the free-form abstract paintings the most. The pre-war paintings. And there's nothing I don't like. I like the late paintings — many people don't like his late paintings. But I understand the late paintings, and I like the late paintings very much. I mean, they don't, obviously, affect me emotionally as the more emotional earlier paintings. My emotional response to the emotional quality of his 1915 paintings... But I respect the Bauhaus and the Paris pictures, very much.

Yes, I do, too; I love them. When you were in Neuilly, did you see Kandinsky's studio?

Lissa, he didn't even have a studio. He painted in their apartment in Neuilly, as far as I know. There was a room — I'm not totally sure now, but I seem to remember — but I saw Nina several times in their apartment in Neuilly, and I think this is where he painted. I'm pretty sure.

What was it like?

I don't remember, but I'm sure it was all neat and clean. It was not what you'd think an artist's studio would look like. And I'm almost certainly sure that he

painted with his necktie on. You know, that's what his late paintings look like: they're very formal.

I think he was pretty isolated in Paris. I think he had an affect on what was going on, but he was not really part of the Paris situation.

Yes, partly because of his painting life, and also [for personal reasons].

I think that's quite possible.

Is there anything you feel the scholars have misunderstood about Kandinsky?

Well, I don't know if people really realize what an important master he was. Maybe they do know — but I don't know... art history gets re-written all the time.

[Silence.]

I would have liked to know him.

He was kind of a private person.

Yes, a different kind.

2. KANDINSKY AND THE TOTALITARIAN STATE

Zarina Zabrisky

ABSTRACT

In the 1920 and '30s, Wassily Kandinsky, labeled “ideologically decadent” and “lackey of the bourgeoisie” in the USSR, and a “degenerate artist” from a “hotbed of Bolshevism” in Nazi Germany, emigrated twice to escape death. His legacy lives on as totalitarian regimes seek to regain power.

Keywords: Kandinsky. Degenerate Art. Abstract Art.

RESUMO

Nas décadas de 20 e 30 do século passado, Wassily Kandinsky, classificado como ‘decadente’ ou ‘lacaio da burguesia’ na antiga União Soviética, ou como um ‘artista degenerado’ de um ‘viveiro do Bolchevismo’ na Alemanha nazista, teve de migrar duas vezes para escapar da morte. Seu legado vive tanto como regimes totalitários buscam recuperar seu prestígio.

Palavras-chave: Kandinsky. Arte Degenerada. Arte Abstrata.



DEGENERATE ART

The Nazi German exhibition, *Entartete Kunst*, widely known as *Degenerate Art*, was organized by the Third Reich in 1937 in Munich. The National Socialists’ attack on modern art, it showcased 650 out of 16,000 works of art confiscated from the museums and labeled “un-German,” “insult to German motherhood,” “insanity room” and “Nature as seen by sick minds.” The artists were fired, banned from work and most went into exile. Many paintings were burnt after the show. Hired actors loudly criticized the art in the galleries. This show stayed open for four months and was attended by two million visitors, including Hitler himself. For Hitler, a failed artist whose work did not receive any recognition or attention, “art was, and had to be, a mirror in which the reflection shows the discernible if idealistically transformed human material, and such art must relate to and be governed by the requirements of the struggle of the higher race against the lower and not by any suggestion that the creative process was the result of “inner necessity.” (Catalogue, *London 1938, Defending ‘Degenerate’ Art: Mit Kandinsky, Liebermann und Noldge gegen Hitler* by Lucy Wasensteiner, Martin Faass.)

KANDINSKY

The organizers of *Degenerate Art* mistook Wassily Kandinsky for a member of the Dada movement and placed the enlarged details of his three *Compositions*, confiscated during a raid on the Bauhaus art school, on the “Dada wall” along with the art of Paul Klee. Considering that in 1933 Hitler remarked that “sixty years ago an exhibition of so-called Dadaistic ‘experience’ would have seemed simply impossible, and its organizers would have ended up in the madhouse,” this was not just an error. It could be a life sentence. The three *Compositions* were destroyed.

BAUHAUS

Degenerate Art featured works by several former professors of the Bauhaus, an experimental art school located in Dessau after 1925. Kandinsky had taught at the Bauhaus since 1922, after his return to Germany from the Soviet Union where the Bolsheviks had labeled modernist and abstract art as “decadent” and Kandinsky himself as the “lackey of the bourgeoisie.” Ironically, the Nazis proclaimed the Bauhaus “a hotbed of Bolshevism in culture” and closed it in 1933. “Paul Schultze-Naumburg was the architect that they sent into the school to re-establish pure German art instead of the ‘cosmopolitan rubbish’ the Bauhaus artists were doing. He described Bauhaus furniture as Kisten, or boxes...” ([https://germanculture.com.ua/german-facts/nazi-and-bauhaus-school/.](https://germanculture.com.ua/german-facts/nazi-and-bauhaus-school/))

“THE GREAT GERMAN ART EXHIBITION”

At the same time the *Degenerate Art* exhibit was running in the city of Munich, the Third Reich opened there the *Great German Art Exhibition*, featuring work approved by the Ministry of Propaganda and Public Enlightenment.

The Nazi movement attracted many who had a grudge against modern art. There were daydreaming racist philosophers, embittered know-nothings, provincials who seized the opportunity to direct their spite against those engaged in activities they could not understand, small-town bigshots and big-town smallshots. Some of the leading party members took pride in what they regarded as their artistic inclinations and were prepared to speak out on the subject of art and artists. Herman Goering was a voracious collector of art; Josef Goebbels was a failed novelist and playwright (his novel *Michael: A German Fate in Diary Form* is a true literary curiosity): and even the peddler of pornography and obscenities, the corrupt publisher of the infamous *Der Sturmer*

(*The Stormer*), Julius Streicher, attempted the writing of poetry and the painting of watercolors; Alfred Rosenberg, the self-styled philosopher, whose well-known if largely unread *The Myth of the Twentieth Century* was devoted in great part to a consideration of art and its relationship to society, had in the late nineteenth-twenties organized the Combat League for German Culture, a collection of woolly-minded activists. (Catalogue, *London 1938, Defending 'Degenerate' Art: Mit Kandinsky, Liebermann und Noldge gegen Hitler* by Lucy Wasensteiner, Martin Faass.)

The Nazi artists turned to Hellenistic and Nordic visuals for inspiration. They used symbols and imagery that reinforced the myth of “Arian superiority,” and promoted youthfulness, health, fertility and purity, such as Hitler Youth *Drummer* by Anni Spetzler-Proschwitz, displayed at the show in 1939.

Sculptor Arno Breker, who created works such as *Prometheus*, an oversized sculpture of an Arian male, all sinewy muscles, installed in the garden of the Reich Ministry of Public Enlightenment and Propaganda, eventually joined the Nazi Party in 1937 and became an official state sculptor. Nazi-sympathizing organizations, such as the Military League for German Culture, established in 1928, promoted the idea of ‘pure’ German culture. The ethnic superiority of Nordic people and fear of Jewish and foreign influences, including “Negro” jazz, became the predominant themes in the art of the Third Reich. Hitler and Mussolini attended the exhibit. It became an annual tradition.

LONDON — TWENTIETH CENTURY GERMAN ART

From June to August of 1938, exactly one year after *Degenerate Art*, an exhibition *Twentieth Century German Art* was organized in central London to challenge the Degenerate Art exhibit in Munich. By 1937, the Nazis had started to confiscate the art from Jewish art collectors, using the label “degenerate” art as justification. Many artists, as well as collectors and dealers, had escaped Nazi Germany and Austria. They sent art to the show, which showcased 300 paintings and sculptures from 90 private collections. Sixty-four artists participated, including Kandinsky, who donated at least two works for the show. All in all, thirteen works by Kandinsky were on display in *Twentieth-Century German Art*.

“This was the largest international response to the National Socialist campaign against ‘degenerate’ art, and it remains the largest display of twentieth-century German art ever mounted in Britain,” according to the

curators of the exhibit *London 1938: Defending 'Degenerate' German Art*, which commemorated the 80th anniversary of the London show. “Much of this art is now in official disfavour in the country of its origin,” read the flyer that featured Franz Marc’s *Blue Horses*.

The show was a great success. The opening attracted over one thousand people. By mid-August, an estimated 12,000 people had visited the exhibit and it was extended three times. “Women were kept waiting in the rain, staircases and galleries were difficult to move in,” reported the London press. “Because their work shows the horrors of war, because it conflicts with Hitler’s “artistic ideas” (he is an amateur painter), most of the last century they have been forbidden to exhibit in their own country,” wrote another newspaper.

THE THIRD REICH’S REACTION TO LONDON EXHIBITION

As noted in the informational materials of the *London 1938: Defending 'Degenerate' German Art* exhibition:

In Nazi Germany, *Twentieth Century German Art* prompted a furious reaction. Adolf Hitler spoke out against the show at the opening of the second annual Great German Art Exhibition in Munich in 1939... and various angry reports followed in the Nazi-controlled German press. For example, the *Völkischer Beobachter* characterized it as ‘Judaism and Moscow’ presenting lies to the ‘politically clueless English.’

“The Progress of Bolshevik Art — *Degenerate Exhibition* in London — half of them, of course, Jews and Emigrants,” read a headline from the German press covering the London exhibit.

“GREAT GERMAN ART” AND “BOLSHEVIK ART”

In another ironic twist, the real “Bolshevik Art” was practically identical to the “Great German art.” The Soviet official style was called “socialist realism,” a representational art style that was class-based, widely accessible, and comprehensible to the masses.

Kandinsky, who had to return to his native Russia in 1914 from Germany after the beginning of World War I and got inspired by the experimental nature of pre-revolutionary and early Bolshevik Russia, left it for good in 1921, unable to create under the dictated mandates of the Communist party leaders.

The Soviets, like the Nazis, very quickly knew to allow only the art and culture that served the state and fit into the official ideology of the ruling party.

The art, as the regime’s tool, promoted the stereotypes of loyal citizens united by the ideals of the utopian future in the Soviet Union (blood and soil in the Third Reich); sacrifice of an individual life for the well-being of the nation and

world proletariat in the USSR (the Arian race in the Third Reich); the great destiny of the chosen class (race in the Third Reich); muscular masculinity; fertile femininity; sanctity of motherhood; athletic vitality; military power.

ART, PROPAGANDA AND THE TOTALITARIAN STATE

Fatherland and Motherland, traditional gender role distribution, racial or class purity, unity in the name of race or class — the vocabulary of a totalitarian state and authoritarian dictators is the same anywhere on Earth, regardless of the era.

In the 1930s, both the Nazis and the Soviets ideologues put culture in the center of propaganda work. As early as 1933, Hitler and the Reich Minister for Public Enlightenment and Propaganda, Josef Goebbels, signed a law on establishing the Reich Chambers of Literature, Press, Broadcasting, Theater, Music, and Visual Art. Thus, the Ministry of Public Enlightenment and Propaganda started to control all spheres of culture. In 1932, the Union of Artists replaced all art schools, groups, circles and societies in the USSR. The Soviets also had a Ministry of Culture that reported directly to the Kremlin and the censorship system that erased any voices outside of the party line. Stalin, like Hitler, was a failed artist; he started by writing poetry and “curated” the poets and writers personally.

In 1933, just as the Nazis closed the Bauhaus, the Soviets labeled Kazimir Malevich’s “Black Square” as the product of the “rotting” bourgeois art, and socialist realism held a monopoly on the cultural arena in the USSR.

While the messages of the Soviets and Nazis differed — the superiority of the ‘Aryan race’ vs. the hegemony of the proletarian class — the essence was the same. National Socialist and Soviet socialist realist aesthetics reflected the ideology of the totalitarian state intolerant to the liberal democracy individuation and freedom pioneered by the founder of modern art, Wassily Kandinsky.

For the break through the representational barrier into pure abstraction presents a danger to oppressive regimes. The rights of thought and imagination undermine the crowd mentality, military discipline and the blind obedience required of a loyal citizen of a fascist state. The chaos of colors is unacceptable. *A strict order must rule.* The departure from a utilitarian approach — the fascists’ doctrines and dogmas — is punished.

Nowadays, in Putin’s Russia, the same playbook is used. In 2015, the secret police raided an exhibition of a group called Blue Rider, inspired by the name of Kandinsky’s own group (1911-1914). The artists dared to challenge the nationalist fervor of the Victory Day celebration and depicted the war in a horrifying way, “insulting patriotic feeling.” The art was confiscated. In the best tradition of the Third Reich, the artists were beaten up and detained.

CONCLUSION

The publication of a volume dedicated to Kandinsky in a country where a president just came to power who had promised to give police “carte blanche to kill” and to do away with human rights, 80 years after the London protest exhibit, is another victory of the spiritual in art in the eternal struggle between the darkness and the light.

3. THE BAUHAUS AS INSPIRATION FOR CHINESE INNOVATION: REPORT FROM HANGZHOU, CHINA

Kiril Bolotnikov

ABSTRACT

The China Design Museum's Bauhaus collection in Hangzhou, is not meant as a destination for foreign scholars. Instead, it's part of a push to emphasize homegrown innovation and inspire the future of Chinese design.

Keywords: Bauhaus. China. Innovation.

RESUMO

A coleção Bauhaus no China Design Museum in Hangzhou não foi idealizada para consulta por parte de pesquisadores não-chineses. Antes, é parte de uma estratégia de se enfatizar inovação no país e inspirar o futuro do Design Chinês.

Palavras-chave: Bauhaus. China. Inovação.



The China Design Museum, which opened its doors this spring on a campus of the China Academy of Art (CAA) in Hangzhou, began its acquisition of some 7000 design artifacts earlier this decade. Several hundred were original Bauhaus pieces, and indeed, the *China Daily* reports that the “Bauhaus is the reason the China Design Museum was created in the first place.”

Some have expressed uncertainty about a Chinese museum setting itself up as a go-to destination for Bauhaus scholars. But let there be no mistake: the CAA is not so much attempting to give the average museum-goer a comprehensive understanding of the Bauhaus. Instead, it is using the Bauhaus as a starting point for the CAA's attempt to inspire innovation in a nation



Fig. 1 Lobby of the China Design Museum in Hangzhou.

known for so long for its barely disguised copies and fake replicas of name-brand goods, for factories pumping out foreign designs rather than their own.

The most prominent exhibition, that of Bauhaus and closely related artifacts, is there to show how design innovation came in the most seemingly ordinary forms. That is, designs we don't look twice at today, the curators tell us, were in fact innovations when they were created 100 years

ago, and have forever changed the way we interact with the objects around us. Accordingly, the glass cases are full of chairs, lamps, plates, kettles, doorknobs, wardrobes, and more, all designed by predecessors of the Bauhaus, its teachers, or its students. Even a small model of the faculty house shared by Kandinsky and Klee, as designed by Gropius, made the cut. As exciting as it was to reconsider the revolutionary aspects of these now-standard designs, I derived as much pleasure from seeing genuinely fascinated groups of Chinese tourists trailing knowledgeable docents from object to object.

It is conceivable that those who planned the museum and its acquisitions had Kandinsky in mind when they set about this enormous project. His landmark treatise *Concerning the Spiritual in Art* was translated and published in China in the 1980s, less than a decade after the Reform and Opening Up in the late 1970s. In its introduction, Kandinsky wrote, "...[E]ach period of culture produces an art of its own which can never be repeated. Efforts to

revive the art-principles of the past will at best produce an art that is still-born." Though the museum is also funding research about the Bauhaus to strengthen its credentials, it has made no secret of the fact that its eye is

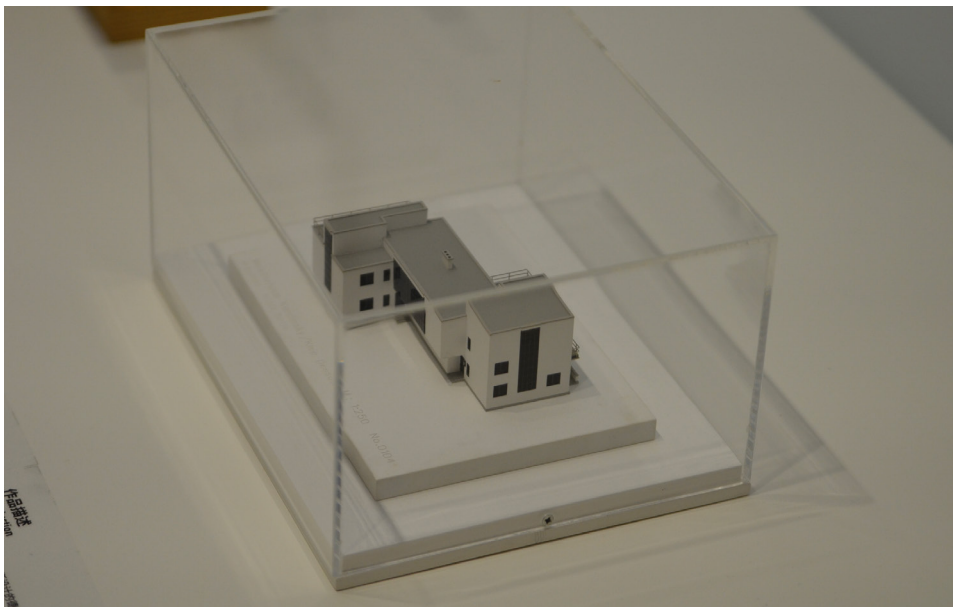


Fig. 2 The Gropius-designed faculty house shared by Kandinsky and Klee.



Fig. 3 The first Chinese edition of Kandinsky's *Concerning the Spiritual in Art*.

ultimately focused on the coming period of Chinese art and design, not solely on the art principles of the Bauhaus past.

To the same extent that it does focus on the Bauhaus past, it focuses on the Chinese past: *Shanghai Daily* reports that the academy is currently in the process of collecting Chinese designs of the past hundred years, presumably to be shown in another permanent exhibition. The museum's opening ceremony

included a performance, in collaboration with the Goethe-Institut, of Oskar Schlemmer's "Figural Cabinet" — as a student research piece exploring the potential for dialogue with Song dynasty *zaju* (poetic dramas). And a timeline on a long wall just off the main exhibit placed both Western and Chinese cultural events. For instance, we see that the Bauhaus was founded in 1919, but just to the left of that particular marker, under "1917," the timeline notes that Cai Yuanpei, father of the modern Chinese education system, gave a speech entitled "Substituting Aesthetic Education for Religion." The intent is surely to draw attention to the nature of the adjacent trajectories of China and the West, in order to combat notions that Chinese thought is purely received wisdom devoid of innovation.

At the time of my visit in July, the existence of a temporary show entitled "Bauhaus Imaginista" told a further story in regards to the museum's refocusing the Bauhaus legacy with Chinese goals in mind. Curated in collaboration with Goethe-Instituts around the world to celebrate the centenary, it explored how the Bauhaus influenced local art and design respectively in each country, and how local art and design had in turn influenced local Bauhaus strains. The exhibit was composed of blocks of text, prints of grainy old black-and-white photos, tables of old publications, and occasional screens with informative videos, all emphasizing the ways in which Chinese artists, architects, and designers have collaborated with and built on Bauhaus design principles. It referred, for instance, to Chinese scholars who had studied outside the country in the 1930s and 1940s with this or that former Bauhaus teacher (Gropius, Mies van der Rohe), as well as to Gropius's commission to work with Chinese architects on Hua Tung University (a project abandoned when the Communists took over).



Fig. 4 The performance of Schlemmer's "Figural Cabinet" at the opening ceremony.

However, as ought to be expected, the museum's collection of artifacts, as well as its presentation of both the permanent and temporary exhibitions, is decidedly apolitical. China was never going to be quite the place for an in-depth understanding of the Bauhaus, at least not in the current political environment. The Bauhaus, its principles, its faculty, all of these were inherently socially revolutionary in a way that curators seem loath to address, hewing instead to a watered-down understanding of the Bauhaus as the instigators of a design revolution. Even entering the exhibit, the introduction reads, "... [T]he school developed an international modernist style and permeated various aspects of the daily lives of ordinary people," conveniently echoing Chinese Communist Party rhetoric about "the people" in a way that makes the exhibit socially relevant but leaves it politically correct.

It is important, accordingly, to understand that classifying this as a comprehensive retrospective would be a fallacy: if they are looking to the past innovations of the West, it is simply as encouragement for China's presumably surpassingly innovative future. It is worth noting that funding for the museum came at least in part from the Zhejiang provincial government. The emphasis on the Bauhaus and its innovations of a century ago

seems to be a concerted effort by the province to push its numerous factories in the direction of innovation rather than imitation – Zhejiang factories tend to be smaller, family-owned, and to produce for a domestic consumer base, working therefore with more autonomy than the large factories down south used by international companies looking for cheap labor. Far from trying to create the next Bauhaus, the CAA in founding this museum wants to encourage something far more homegrown.

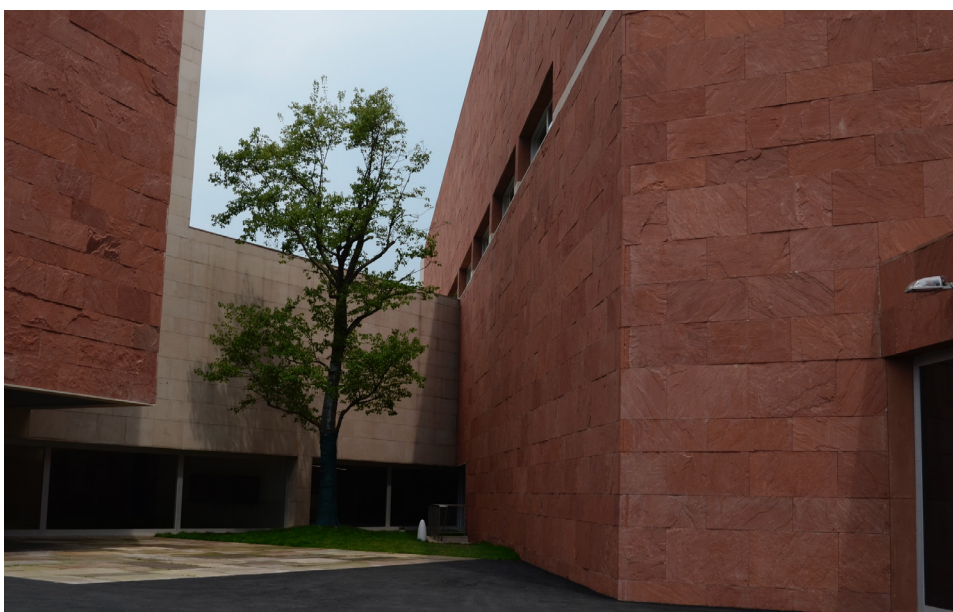


Fig. 5 The front entrance of the China Design Museum.

4. CONSIDERING KANDINSKY'S CIRCLES: A PAINTER'S ADVENTURE OF THE MIND

David Wiley

Visuals selected by Lissa Tyler Renaud

ABSTRACT

A painter's inquiry and insights into the circle in Kandinsky's paintings, following his own delightful, intuitive thought process, informed by deep knowledge of art theory and art history.

Keywords: Kandinsky. Guggenheim. Jawlensky.

RESUMO

Questionamentos e intuições de um pintor sobre os círculos nos quadros de Kandinsky.

Palavras-chave: Kandinsky. Guggenheim. Jawlensky.



There is often a good deal of serendipity involved in adventures of the mind. When a series of mental events leading to a possibly meaningful conclusion occurs, it is not unusual for this conclusion to be dependent upon something unintended and unforeseen, just as the "accident" that happens in a painting may point the artist in a new and more fruitful direction. It was Aristotle's notion that genius is the rapid perception of the relationships between things. Although it seems incomplete, I have always liked this definition of genius. The practice of art is certainly a process of finding the relationships between things, physical and abstract, and using these relationships in a significant and moving way. The challenge for the artist is to harmonize and compose the parts.

During a trip to New York City I spent a few hours in the Guggenheim, mostly looking at the exhibition of Kandinsky paintings from his Paris period. As I gazed rapturously at these paintings, some of which I had never seen, my thoughts turned to earlier Kandinsky paintings. As I looked at the paintings, trying to regard them without prejudgment of any kind, they began to speak to me, they began trying to tell me something that I didn't understand and needed to understand. It was a fairly urgent message, it seemed to me, but one I simply could not decipher. Plato's saying that all knowledge is but remembrance came to mind. It was something I knew somewhere in my being,



Fig. 1 Kandinsky, "Circles Within a Circle," 1923

and I was trying to drag it up through the smoke and mirrors and chaos of the subconscious. It didn't help to stare at the paintings and try to analyze them. What they were telling me had little to do with analysis. The more I tried to figure out what the voice was saying, the fainter it became.

As we left New York the next day I was still scouring my mind for an answer. It was annoying, like forgetting a familiar word or name. Shortly after we arrived in California I met up with my niece Gabey, who was nine months pregnant, and I remarked to her that she reminded me a little of Kandinsky, with her semispherical belly. This observation did not produce an answer to the question that had been nagging me persistently, but, as it turned out, the sight of Gabey's belly was a stepping stone, a station along the way in my mental treasure hunt.

Fig. 2 Kandinsky, "Accent on Rose," 1926





Fig. 3 Dean Farrell, Orcatek
Photography

Fig. 4 Kandinsky, "Fixed Points,"
1942





Fig. 5 [unattributed]

Fig. 6 Kandinsky, "Heavy Circles,"
1927



Two days later, as I was sitting in my studio thinking about Kandinsky again and trying in some way to resolve the matter that had been tormenting me for four days, my thoughts turned to another one of my favorite painters, Alexei Jawlensky, who, along with Kandinsky, Klee, and Feininger, was one of “The Blue Four.” Then my thoughts went back eight years to my miraculous discovery of a large exhibition of Jawlensky paintings in a small museum at the edge of a



Fig. 7 “Venus of Willendorf”

little medieval town on the Danube, about eighty miles from Vienna. My companion and I had taken a river excursion boat from a place called Krebs to the town at the end of the line. Here my memory failed me, not in the Platonic view, but in the normal human sense. Determined to get the answer to this question, at least, I found my Vienna guidebook and turned to the page where there was a graphic of that stretch of the Danube we had covered. I scanned the irregular line of the river, stopping at some of the historic sites along its banks, the castle where Richard Lion Heart had been imprisoned, and so on. Just before coming to Melk, the town where we had serendipitously found the Jawlensky exhibit, the town whose name I had forgotten, my eye stopped at another ancient place along the river, the village of Willendorf, just above Melk. Here a wealth of Neolithic artifacts has been uncovered, including the famous Venus of Willendorf, a 24,000-year old limestone sculpture of a rotund pregnant woman. I reflected that the Neolithic artists painted and sculpted according to what they understood was important. And one of the things that was very important to them was fertility. In the guide book there was a tiny drawing of the Venus, and as soon as I focused on it the proverbial light above my head turned on. All the pieces of the puzzle fell into place, as they say. What Kandinsky’s paintings had been trying to tell me was that they were about fertility. Cosmic fertility no less.

It wasn’t just the circles, which of course may represent many things, nor was it that the sphere is the most potent and fundamental of all symbols. It was the way Kandinsky’s circles and triangles and swirls and trapezoids and trapeziums all intermingle in a three dimensional way, creating an impression of cosmic intercourse. Geometric or not, Kandinsky’s highly symphonic compositions are bursting with energy and life.

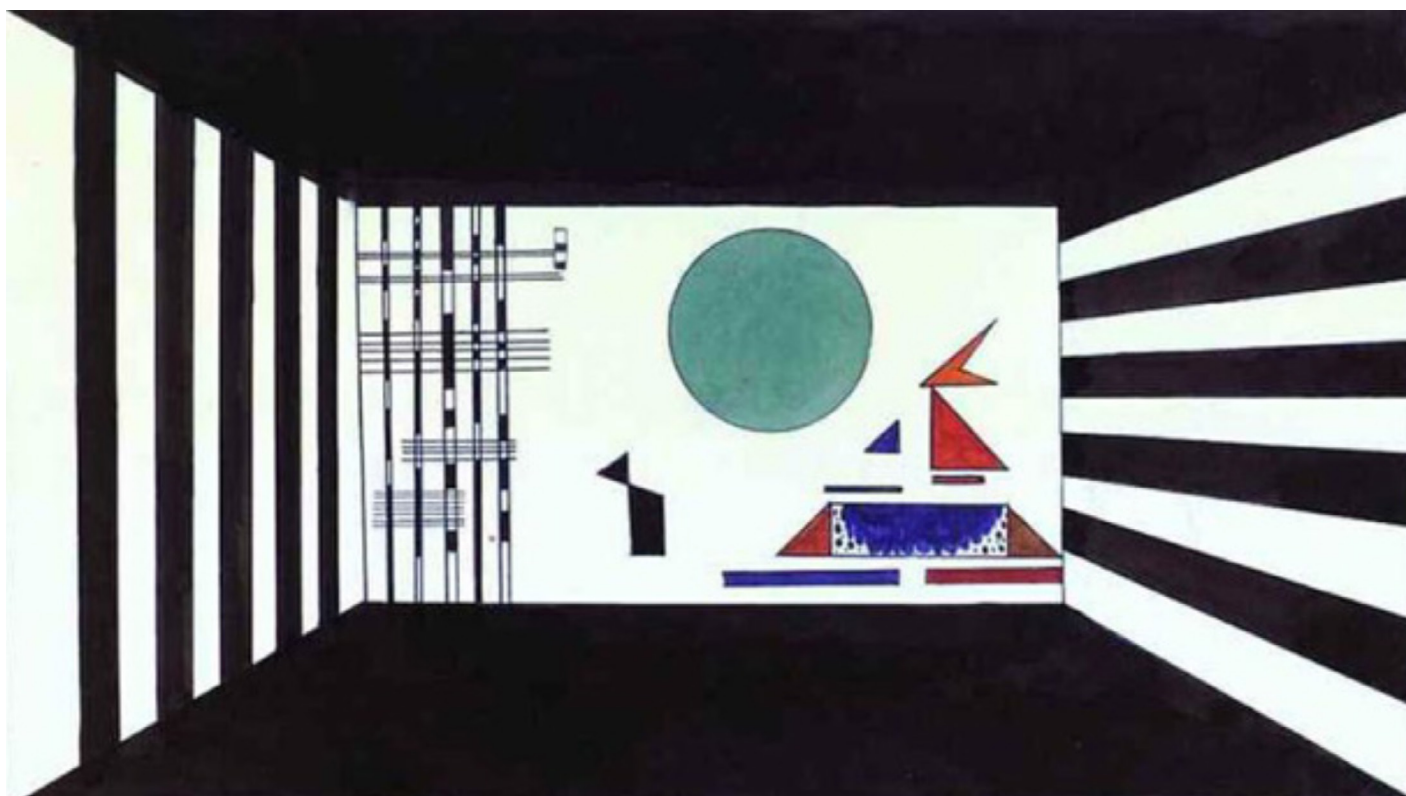
Fig. 8 Kandinsky, “Around the Circle,” 1940



The urgency of the message, I believe, had to do with the fact that I am a painter, and of late my work has been going in a Kandinskyish direction, for reasons unknown. This little adventure of the mind, resulting in the eventual apprehension of “cosmic fertility,” has given me a welcome concept to work with, the kind of concept that involves the simple, the obvious, the mysterious, and the complex.

As a coda to this business perhaps a theatrical production could be created based on the story. It could have Neolithic people making art and other things, cosmic scenes and events, triangles of every possible kind, and all known shades of color, each one making a sound of its own and emitting a fragrance different from all others.

Fig. 9 Kandinsky, stage set for “The Gnomes,” Mussorgsky's Pictures at an Exhibition, 1928



G. MATERIALS AND LINKS PORTFOLIO

Selected by Lissa Tyler Renaud

ABSTRACT

A selection of materials and online links that add to our collective thinking about the beyond-painting profile of Kandinsky we are exploring in this special issue: on Acting, Architecture/Fashion, Theatre, Poetry, and Kandinsky in Contemporary Performance.

Keywords: Theatre. Architecture. Poetry. Performance.

RESUMO

Uma seleção de materiais e links que ampliam as considerações do que foi apresentado neste número sobre Kandinsky além da pintura: temos Kandinsky e atuação, arquitetura, moda, teatro, poesia e na cena contemporânea.

Palavras-chave: Teatro. Arquitetura. Poesia. Performance.



I. PAINTING AND ACTING; ARCHITECTURE AND FASHION

HELEN MIRREN ON VASILY KANDINSKY AND ACTING

My special interest is in Kandinsky's approach to painting as it can be applied to acting and actor training.

In the video entitled "Helen Mirren on Vasily Kandinsky," world-renowned actress, Dame Helen Mirren, talks about painting in general and Kandinsky in particular (see link below). I am especially interested in her comments about the parallels between Kandinsky's process as a painter and hers as an actress.

The transcript of Dame Mirren's remarks follows.

Lissa Tyler Renaud



I. HELEN MIRREN ON VASILY KANDINSKY

Painting, actually, is what I love the most. Literally, paint on canvas, or paint on wood, or paint on anything. It's what gives me the most pleasure in my down time. It's great just to go into an art gallery — just ignore everything, and go to one painting. And just spend five or ten minutes with that painting.

Unfortunately, I always like to look at paintings really close — the guards always get rather nervous when I'm in a gallery. I want to experience the painting as the painter did, and when you get into that world — you know, basically sort of this far away [gestures from her nose to extended arm] — you need to be that far away because that's where the painter was. Now I'm in his or her space, and I'm experiencing it the way they did, and I *love* that. I always feel I can feel the painter, feel the struggles and the thought or the anger or the joy or whatever it is. You know, my dad very much wanted to be a painter — he was actually a cab driver — he loved painting, and I, actually I own a couple of his paintings — they're not very good, they're sort of, you know, copies of, of French Impressionist style. But he, um, he loved painting, and I think I inherited that to a certain extent from him. And my, um, entertainment as a young girl was never to go to pop concerts or that sort of thing. I used to love to go to the local art gallery and just walk around.

Brilliantly, you [the interviewer] put me in front of my favorite artist, Kandinsky. And they are my lovely friends [referring to the Kandinsky paintings on the gallery walls]. You know, it's not often that you'll see four magnificent Kandinskys like that, in a row in a museum — that's an amazing thing to see. There's a sense of chaos, and randomness, and, and like the universe, you know, it's random but it's organized, in this incredible contradiction. And when I first saw a Kandinsky, I assumed that it was just improvisational, it was just instinctive and improvisational, and wild, and, and of the moment — I loved it for that reason. And it wasn't until I went to see a retrospective of Kandinsky's that I learned that actually his work is incredibly worked out and— not “controlled,” but, um, you know, it's far from improvisation. It's, it's a very thought about, constructed image. You know, that's the connection with my art. It's, you have... it's very technical, you know. Whether it's on the stage or on film, it's highly technical. But within this extreme form — technical form — you have to give an impression of improvisation, and of naturalness, and of it being invented there and then, in the moment. And to me that was perfectly what Kandinsky represents as an artist. There is that process that Francis Bacon describes so well, of learning what he calls “the good accident.” And that's very much a part of what I do, is learning the good accident in acting. As an actor, you know, I'm always very jealous of painters, and indeed, of singers. Because a song can travel straight into the heart, the way a painting can. What I do has to be processed through the brain: people have to follow the story; it has to make sense. A song, just the note of a song, can make you feel something; likewise, a painting can do the same thing...

Filmed by Lost and Found Films for MoMA
https://www.youtube.com/watch?v=o_YDrJoUe8s



2. NIGERIA: BAUHAUS ARCHITECTURE AND KANDINSKY FASHION INTRODUCTION

Lissa Tyler Renaud

The year 2019 will be the 100th anniversary of the opening of the Bauhaus, and for the occasion the Goethe-Institut has teamed up with the Bauhaus, the House of World Cultures, and various other local and international organizations to arrange an enormous celebration. Even leading up to next year's centenary, beginning in March of this year, there have already been a range of events planned that point up the fact that the Bauhaus, which was closed down in 1933, had its own diaspora: teachers, students, as well as the Bauhaus teachings and aesthetic made their way around the world. From this perspective, by now, the Bauhaus is no longer so much a Germany-specific phenomenon, but instead has become a kind of international handshake, a way of thinking and seeing that we can find in many parts of the world. Events have been scheduled in Morocco, China, Russia, the United States, Japan, Russia, Brazil, India, and Nigeria.

Goethe-Institut Nigeria in Lagos hosted a film and symposium on Nov. 23 – 24, just as this Special Issue was “going to press.”

Bauhaus structures have been apparent in Nigeria at least since the 1960s, through architect Arie Sharon. See more about the Bauhaus in Africa here:

<http://archive.diarna.org/site/detail/public/174/>



At the link on the right, we can see a creative hybrid of Kandinsky's Bauhaus work and an African visual sensibility, manifested in Nigerian fashion. The following collection is a perceptive interpretation of his “Structure Joyeuse” of 1926 (at right).



NIGERIAN FASHION BRAND CeCe PRESENTS THE LOOK BOOK FOR THE 'KANDINSKY' COLLECTION

By nana

June 21, 2017

Fashion brand CeCe has launched its latest collection titled 'Kandinsky'. The collection features the brand's interpretation of 'Structure Joyeuse' which translates to the use of shapes and colours.

The brand draws inspiration from Wassily Wassilyevich Kandinsky, a Russian painter and art theorist who painted one of the first recognised purely abstract works. Structure Joyeuse, one of Wassily's abstract works in 1926, is the focus inspiration for this collection. They use a variety of shapes, structures and colours in the collection... His works all had a [specific] use of colour in trying to express himself, which they have incorporated in their latest collection.

<https://www.fashionghana.com/site/nigerian-fashion-brand-cece-presents-the-look-book-for-the-kandinsky-collection/>



II. THEATRE AND POETRY

1. The Yellow Sound: An unstageable composition? Technology, modernism and spaces that should-not-be

Geraint Darcy

<http://people.brunel.ac.uk/bst/vol12/geraintdarcy/geraintdarcy.pdf>

2. Between Text and Image in Kandinsky's Oeuvre: A Consideration of the Album Sounds

Christopher Short

<https://www.tate.org.uk/download/file/fid/7402>

III. KANDINSKY IN CONTEMPORARY PERFORMANCE

1. Bauhaus Mind. Okus Dance, Belgium. 2018

<http://www.okus.be/visuals/bauhaus>

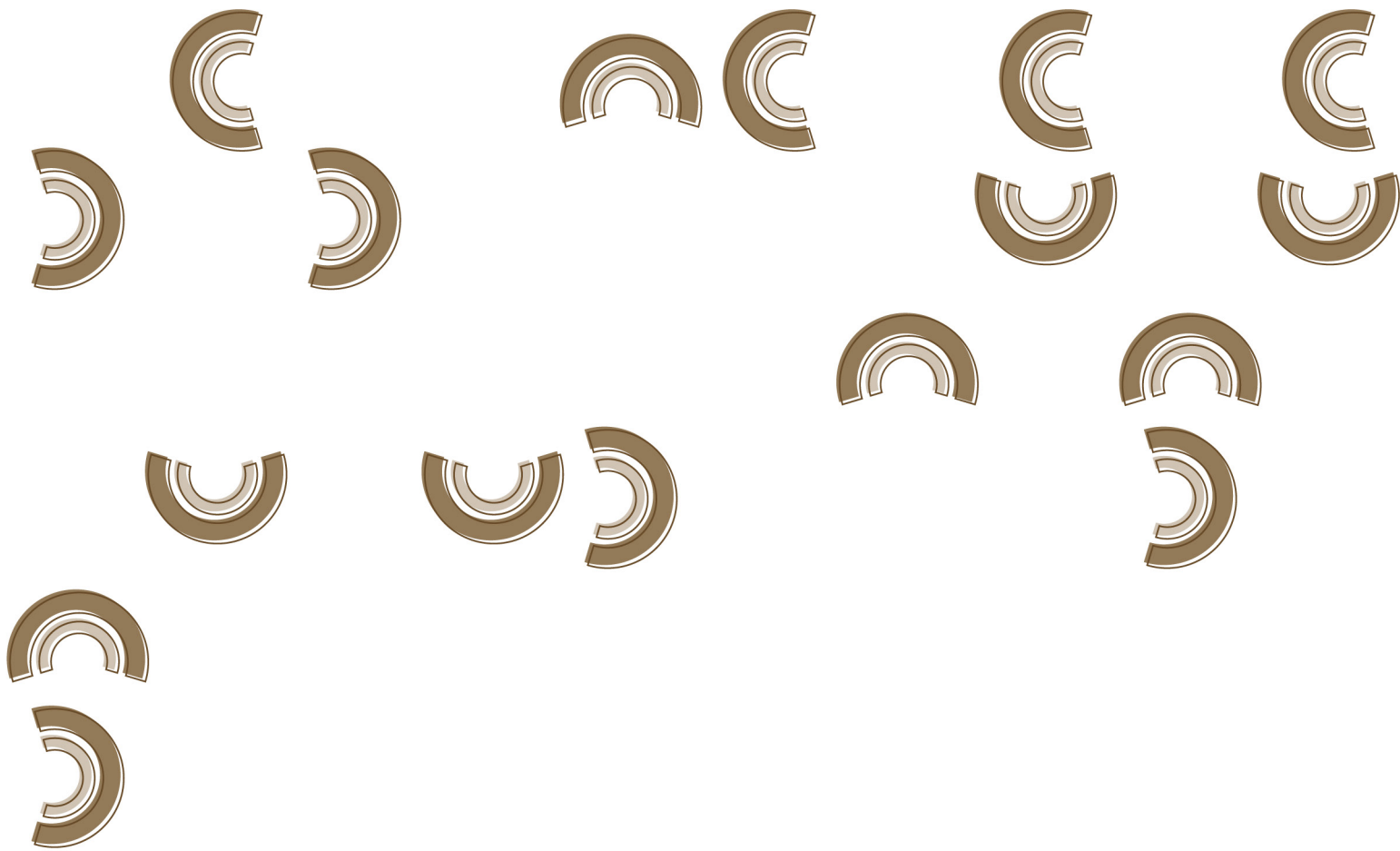
2. Yellow Sound. National University of Singapore-Yale University (Yale-NUS College). 2016

https://www.youtube.com/watch?v=_fPRGuQbXws

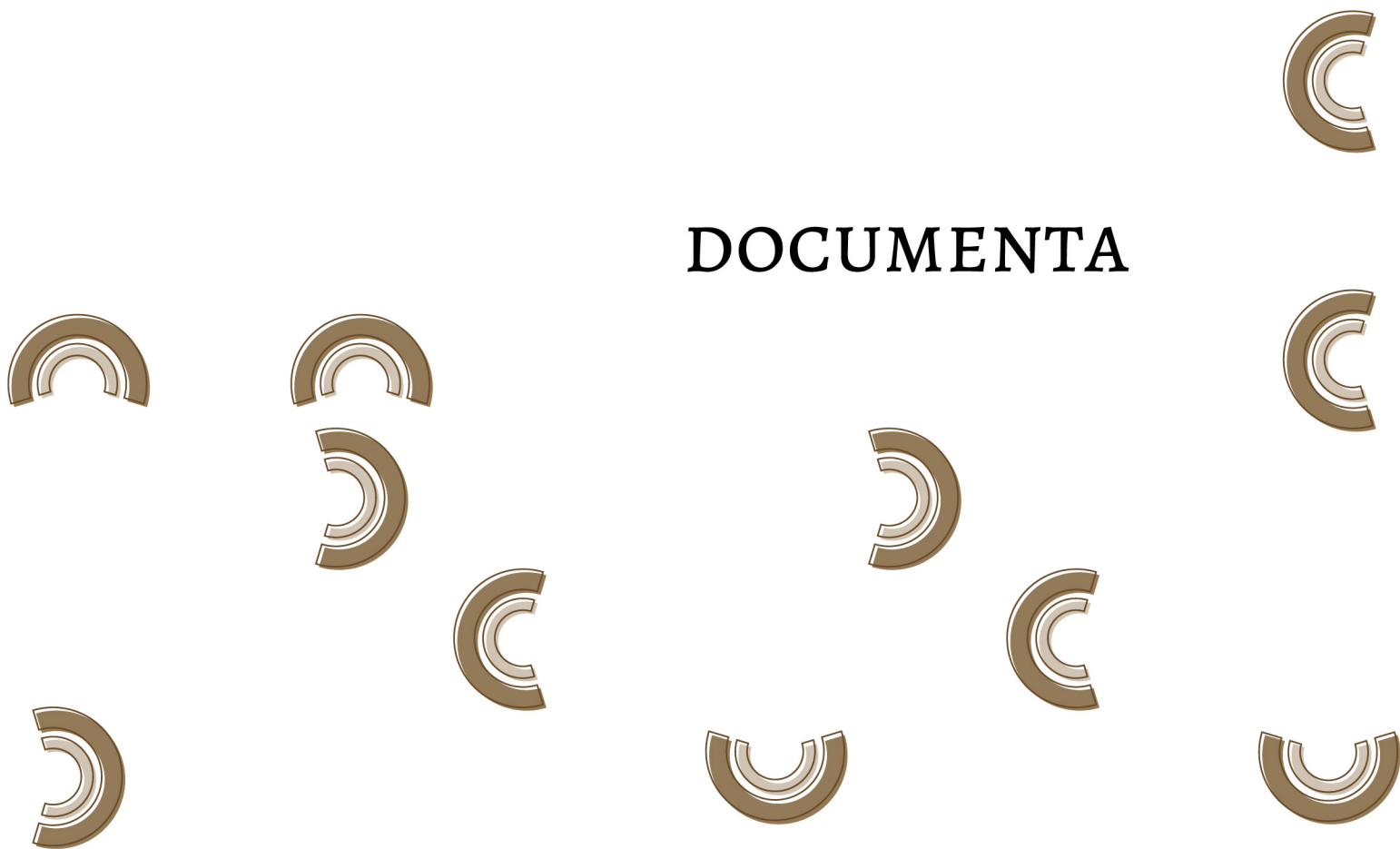
3. **Yellow Sound2: Homage to Kandinsky.** Sound-light installation, Berlin, 2012
<https://www.youtube.com/watch?v=WtuTAU1KMkE>

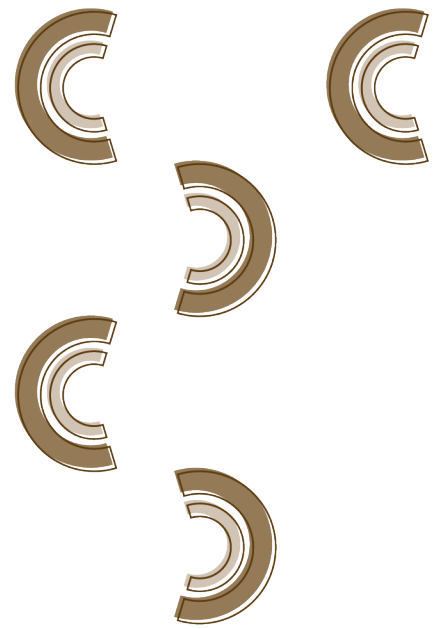
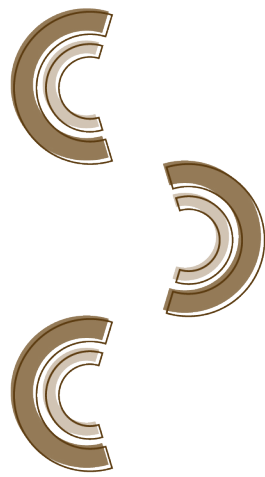
4. **The Yellow Sound.** (One of three world premières.) Music by Frank Zappa.
Bavarian State Ballet. 2014
<https://www.youtube.com/watch?v=HDUFYCj9wZM>

Recebido em: 20/10/2018 | Aprovado em: 30/11/2018



DOCUMENTA





DOCUMENTA

SETE (2013)

JOGO PARA ATORES¹

Marcus Mota

Universidade de Brasília.

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi9.21123>

RESUMO

Texto da peça **SETE**, elaborado a partir de **Sete Contra Tebas**, de Ésquilo, e **As Fenícias**, de Eurípides.

Palavras-chave: Ésquilo. **Sete Contra Tebas**. Eurípides. **As Fenícias**. Dramaturgia.

ABSTRACT

*Here is available the play SEVEN, based on Aeschylus' **Seven Against Thebes** and Euripides' **The Phoenician Women**.*

*Keywords: Aeschylus, **Seven Against Thebes**, Euripides, **The Phoenician Women**.*

PERSONAGENS

Etéocles

Polinices

Esfinge (Selvagem Cantora)

1 A partir de **Sete contra Tebas**, de Ésquilo e **As Fenícias**, de Eurípides. Texto especialmente elaborado para o **I Festival Internacional de Teatro Antigo**. Brasília, 2013. Direção de Hugo Rodas. Com Dênis Camargo, Pedro Silveira e Fernanda Jacobs.

MÚSICA 1. SONS PRÉ-GRAVADOS DE GUERRA, MÚSICA INSTRUMENTAL.

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. "LAMENTO"

Meus Filhos, meus segredos,

eu quis reconciliar.

A guerra se aproxima entre nós.

Um reina e traz desordem,

luxúria e pleno caos;

o outro vem faminto se vingar.

Meus olhos vêm a riscar o céu
a voar veloz a pior visão.

*Os heróis vão morrer,
não há muros mais.
Ela enfim chegou:
a desgraça nos traz a nossa paz. (Bis)*

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 revesar: um ano pra mim, outro pra você.

ETÉOCLES

Como é que é?

POLINICES

A praga. O pai nos amadiçoou. 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 revesamento. 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.

CANÇÃO: "MITO"

Mãe

Primeiro foi o pai a sofrer
castigo de Apolo senhor
nenhum filho deveria nascer
pois sem filho não mais terror.

Mas quem pode o desejo vencer
ir contra o destino e os céus.
Veio a noite, abraços, beijos e amor
e um menino dela nasceu

*Maldição, morte certa,
sua mão nos feriu!
Maldição, nos labirintos dessa terra!
Terra espera, Tebas verá!*

Menino cresceu, homem tornou,
seus pés inchados, sangue no chão.
Quem diria voltaria a rever
o seu, sua mãe, confusão.

Primeiro foi o pai a morrer,
ferido por seu filho do amor.
Depois disso o pior foi saber
que sua mãe virou sua mulher.

*Maldição, morte certa,
sua mão nos feriu!
Maldição, nos labirintos dessa terra!
Terra espera, Tebas verá!*

Tomado de um remorso fatal,
o filho fura os olhos feroz.
A cegueira se arrasta no ar,
ninguém mais vai dormir ou sonhar.

Agora há uma guerra geral,
os filhos da desgraça a lutar.
Todos querem esse reino infeliz
onde os loucos morrem de rir.

*Maldição, morte certa,
sua mão nos feriu!
Maldição, nos labirintos dessa terra!
Terra espera, Tebas verá!*

POLINICES

Esse muros 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. INSTRUMENTAL**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 tiou 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. INSTRUMENTAL

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-mãe canta. **MÚSICA 7** ao fim os irmãos se abraçam e morrem)*

ANTES DO FIM

Frente a frente dois irmãos,
tanto ódio em suas mãos,
quanto sangue vão jorrar,
eles querem se matar.

A ferida é maior,
tudo gira ao redor
quando a boca grita 'não'.
Eu matei o meu irmão!

TODOS

*Eu matei o meu irmão,
eu matei o meu irmão (bis).*

Ondas negras de terror,
águas sujas sobre nós,
mar de males nos feriu,
a desgraça nos pariu.

Essas águas eu bem sei
são as lágrimas dos reis.
O sangue dos mortais
são as minhas digitais.

TODOS

*São as digitais,
são as minhas mãos (bis).*

Todos querem meu poder,
as muralhas abater,
as cidades conquistar,
sobre corpos ir marchar.

Abro os olhos pra vocês
eu saúdo suas leis,
sou a mãe dos generais,
só a guerra nos traz paz.

TODOS

*Só a guerra é paz!
Eu matei meu irmão! (bis).*

Fim.

Recebido em: 23/10/2018 | Aprovado em: 30/11/2019



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 esticomitia. 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 encontra 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 fazia a música e o Hugo a direção. E alunos de pós faziam 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:
Ensaio: 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 não 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 escore 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 - critico, 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

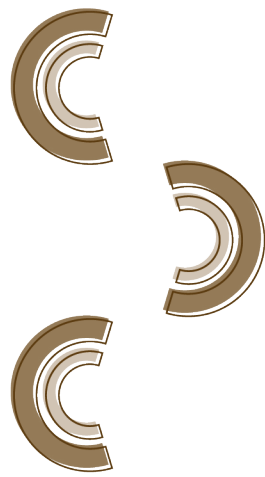
Nem Aristóteles, nem Etéocles foram capazes de conter o desmesurado vigor daquilo que engloba diversos modos de apreensão e produção de atos e efeitos.

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



DOCUMENTA

SETE

FOTOENSAIO

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

Tiago Sabino

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi9.21125>

RESUMO

Fotos do espetáculo **SETE**, baseado em **Sete Contra Tebas** de Ésquilo, e **As Fenícias**, de Eurípides. Fotos de Tiago Sabino.

Palavras-chave: Dramaturgia Musical. **Sete Contra Tebas**. Recepção.

ABSTRACT

*Pictures from **SETE**, musical drama based on Aeschylus' **Against Thebes** and Euripides' **The Phoenician Women**. All pictures by Tiago Sabino.*

*Keywords: Musical Dramaturgy. **Seven Against Thebes**. Reception.*

O espetáculo **SETE** foi apresentado no Anfiteatro n.09 da Universidade de Brasília durante o I Festival Internacional de Teatro Antigo que ocorreu dentro dos eventos do **XIX Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos** (SBEC), com apoio desta entidade de do Decanato de Extensão da referida universidade. As apresentações ocorreram nos dias 03 e 05 de Junho de 2013.

Eis a ficha técnica do espetáculo¹:

Direção e Encenação:

Hugo Rodas

Pesquisa, Roteiro, Canções Originais:

Marcus Mota

Elenco:

Denis Camargo, Pedro Silveira, Fernanda Jacob

Performance Vocal:

Aida Kellen

Guitarras/Baixo:

Marcus Mota

Iluminação:

Higor Filipe

Produção de Imagens e Projeção Multimídia:

Alexandre Rangel

Sonoplastia e Produção Musical:

Glauco Maciel

1 O processo criativo foi acompanhado por uma disciplina de pós-graduação, que contou com os seguintes pesquisadores e artistas: Alexandre Rangel, Andrea Sampaio, Constantino Isidoro, Daniela Dunkel, Danielle Fonseca, Fernando Santana, João Balbino, Jonathan Andrade, Karen Castro, Paula Sallas, Raphael Vitali, Roberta Martins, Sérgio Maggio, Sônia Paiva, Tainá Barreto.

Produção Executiva:

Júlia do Vale

Assistente de Produção e Ensaísta:

Angélica Beatriz

Produtor Associado:

Constantino Isidoro

Coordenação Técnica:

Rafael Tursi e Diego Borges

Arranjos e Orquestração:

Marcus Mota

Orquestração digital/cubase:

Marcello Dalla

Consultoria guitarra:

Fernando Oliveira

Na estreia, no dia 03 de julho, com plateia tomada pelos congressistas, tivemos a leitura de trechos de Sete contra Tebas em grego, pelo amigo e classicista A.P. David, autor de *The Dance of Muses* (Oxford University Press, 2006) em meio a taças de vinho. Depois a peça se segue.

Veja-se o vídeo do espetáculo:

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

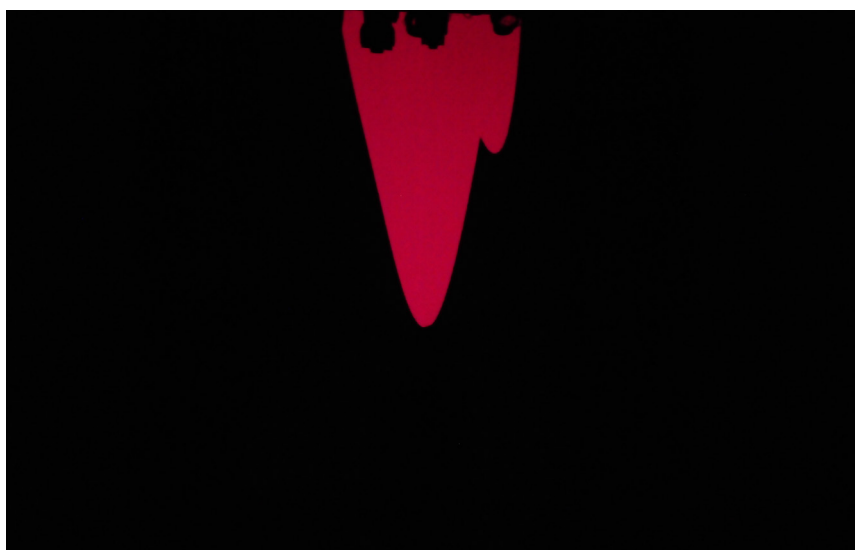
Neste foto-ensaio, apresentamos algumas fotos da estreia. Todas as fotos são de Tiago Sabino².

1. Início com festa. Hugo e outros integrantes do processo criativo distribuem vinho para a plateia.



2. A.P. David recita trechos em grego de Sete contra Tebas, de Ésquilo

3. A.P. David recita trechos em grego de Sete contra Tebas, de Ésquilo



4 e 5. Início da peça. Após abertura instrumental, com sons orquestrais e vocalizes de Aida Kellen, temos a primeira canção do espetáculo, “Lamento”, estilo *bas-fond*, show Las Vegas decadente, misturada a funerais de News Orleans, interpretada por Fernanda Jacob, Denis Camargo e Pedro Silveira



6 e 7. Início da peça. Após abertura instrumental, com sons orquestrais e vocalizes de Aida Kellen, temos a primeira canção do espetáculo, “Lamento”, estilo *bas-fond*, show Las Vegas decadente, misturada a funerais de News Orleans, interpretada por Fernanda Jacob, Denis Camargo e Pedro Silveira

8. Contracenações. Seguem debates verbais entre os dois irmãos.



9. Contracenações. Seguem debates verbais entre os dois irmãos.



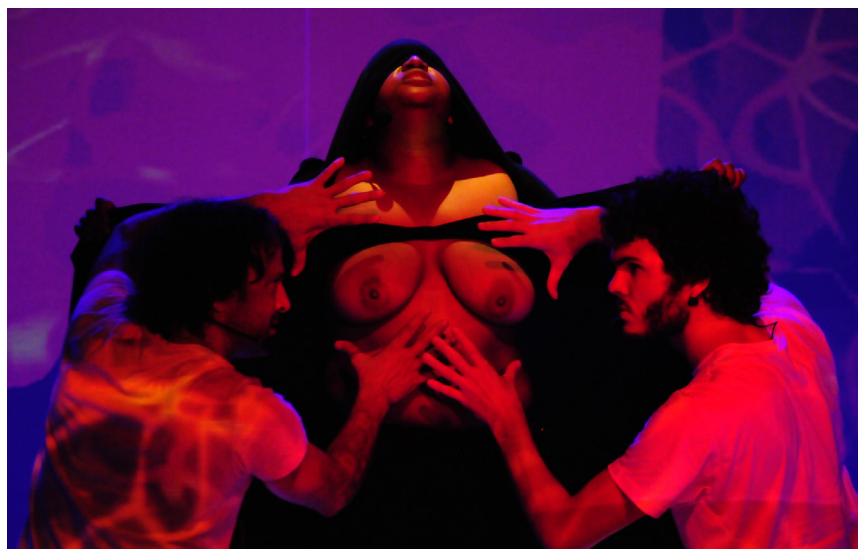
10. A mãe/esfinge narra a história terrível da família de Édipo, na canção “O Mito”.



11. A mãe/esfinge narra a história terrível da família de Édipo, na canção “O Mito”.



12 e 13. Os conflitos se radicalizam: paira a maldição sobre os filhos



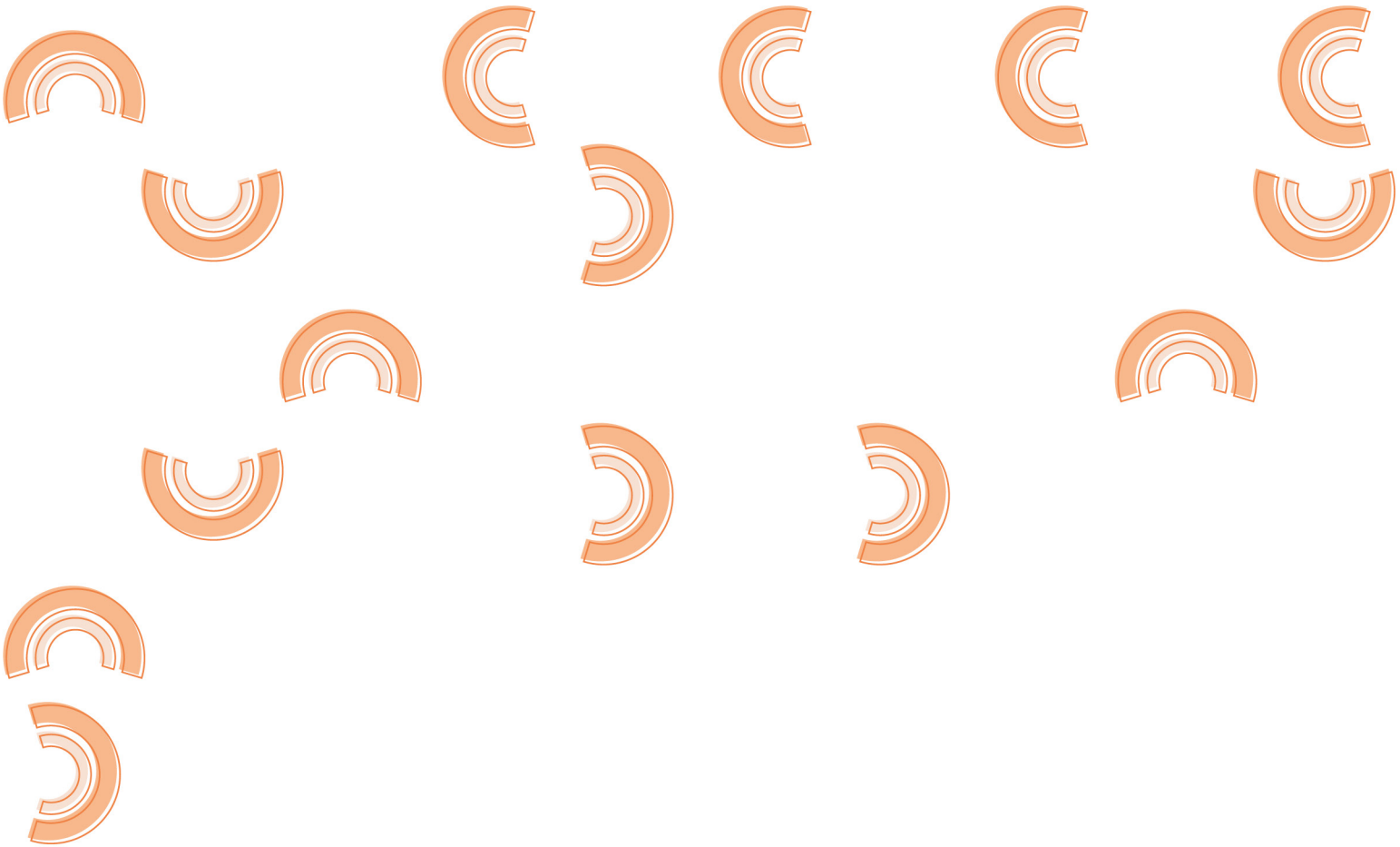


14 e 15. Da cena para as ruas: canção sobre as mortes mútuas entre iguais, “Perto do Fim”, com projeções das manifestações urbanas de 2013.

16. Coda: Depois do espetáculo. Agradecimentos



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




HUGUIANAS





HUGUIANAS



**ARTAUD: DEPOIS DO SANGUE.
NOTAS DE UMA OBRA EM PROCESSO**

Hugo Rodas
Universidade de Brasília

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi9.21126>

RESUMO

Notas para um trabalho sobre Artaud, a partir de seu texto “Po-Ema”.

Palavras-chave: Artaud. Hugo Rodas. Processo criativo.

ABSTRACT

Notes from a work in progress based on Artaud's poems.

Keywords: Artaud. Hugo Rodas. Creative Process.

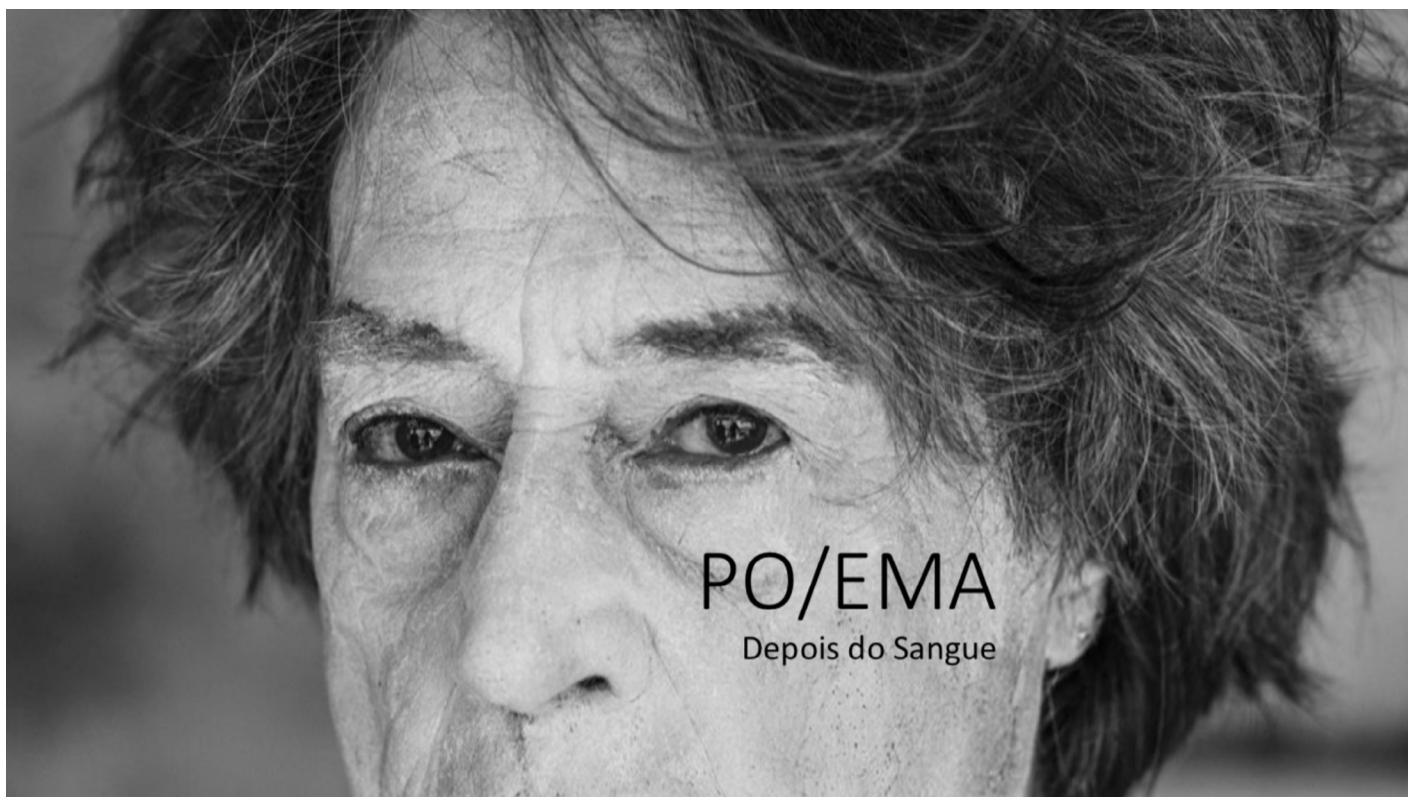


Fig. 1 Foto: Diego Bressani.

I. IDEIAS PARA O PROJETO

A montagem tem por base o estudo e pesquisa da obra de Antonin Artaud e duas obras de Michel Foucault — “História da Sexualidade” e “História da Loucura”. O ponto de partida da criação é o poema do Artaud “Po-ema”

A metodologia de criação do roteiro de ações e dramaturgia do espetáculo se dará a partir de improvisos em cima do tema e dos autores citados. Deixo claro que não me interessa a criação de textos, o que me interessa nesta montagem é o corpo do ator em crise, em angústias, e seus desdobramentos.

PO-EMA, De Antonin Artaud

Porque eu, o que eu amo é a poesia.

Sim, porque o obsceno da coisa é que a língua pequeno-burguesa, a lambida de língua erótica de madame Obscena Pequeno-burguesa, sempre amou a poesia.

Digo a poesia poesia, a poesia poética ética, belo soluço sobre fundo sangrento, o fundo recalcado em poemática, a poemática do real supersangrento. Porque depois, diz: "poemática", depois virá o tempo do sangue. Pois que ema, em grego, quer dizer sangue,

e que o po-ema deve querer dizer
depois:

o sangue

o sangue depois.

Façamos primeiro poema, com sangue.

Comeremos o tempo do sangue.

E para diante o po-ema em canto. E sem sangue.

Porque o que era feito com sangue, disso fizemos um poema.

E de que vem o canto gregoriano (estupro, que aparenta ser uma emulsão de sangue),

De que vieram certos mantras tibetanos?

De ter querido evitar o sangue, de ter destilado para sempre o sangue, e nesse sangue o real verídico para dele fazer o que a gente chama hoje poesia¹.

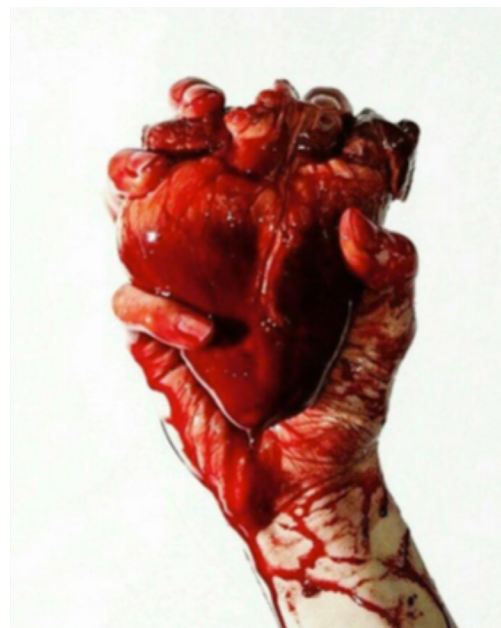


Fig. 2 Foto: <https://br.depositphotos.com/similar-images/66882555.html>

¹ Traduzido por Ferreira Gullar em “O prazer do poema — uma antologia pessoal”, Edições de Janeiro, 2014, p. 35.

“O Teatro da Crueldade foi criado a fim de devolver ao teatro uma apaixonada e convulsiva concepção da vida, e é neste sentido de violento rigor e de extrema condensação de elementos cênicos que a crueldade em que se baseia deve ser compreendida. Essa crueldade, que será sangrenta quando necessário, mas não de modo sistemático, pode assim ser identificada com uma espécie de pureza moral severa, que não tem medo de pagar a vida o preço que deve ser pago.” (ARTAUD 1968: 66)

II. UM POEMA PARA O PO-EMA

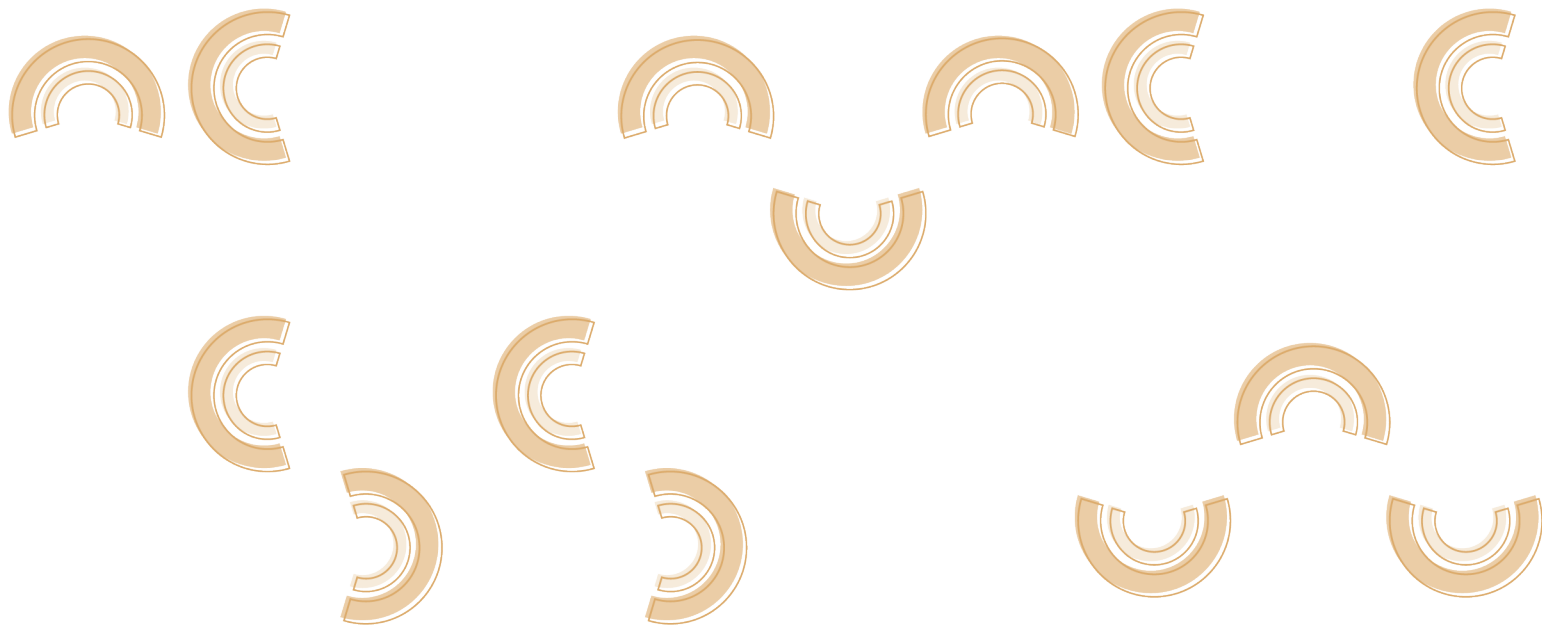
Hugo Rodas

Uma mancha de sangue
Um aviso
Um limite
Um novo horizonte
Uma calma desconhecida
Um continuar sem desespero
Um encontro sem surpresas
Um estar estando
Uma vida que continua
Um trabalho que não para
Um sonho que não tem fim
Um po-ema depois da sangue

Recebido em: 15/10/2018 | Aprovado em: 23/11/2018



TEXTOS E VERSÕES



TEXTOS E VERSÕES

SONORIDADES, DE W. KANDINSKY.
TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS.

Anabela Mendes

Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É tradutora, ensaísta, dramaturgista, dramaturga e encenadora.

Universidade de Lisboa

E-mail: anmendes@netcabo.pt

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi9.21127>

RESUMO

A pequena obra **Sonoridades** (Klänge), datada de 1912, é porventura a mais bela obra escrita por Kandinsky e por ele ilustrada. Originalmente o volume continha trinta e oito poemas em prosa e um vasto número de gravuras a cor e a preto branco. A edição única foi de 345 exemplares. A obra foi dedicada "Aos meus pais".

Torna-se hoje impossível a reconstituição deste objecto artístico e literário que pretendia sublinhar a qualidade musical dos textos e das gravuras como uma justaposição «sintética» de ambos os contributos. A certeza, porém, de que nos poemas reverbera o deslumbramento de Kandinsky pela sonoridade das palavras, deslocadas muitas vezes de sentidos primeiros e suas variações semânticas, sujeitas a inesperada pontuação, é testemunho de uma vontade de experimentação que se fez como se antes nunca tivesse existido poesia. **Sonoridades** apresenta-se como uma proposta singular de transformar o mundo, seus agentes e respectivos pontos de vista.

Palavras-chave: Poesia. Música. Sonoridade. Pintura. Gravura. Desorientação. Reconversão.

ABSTRACT

*The small work **Sounds** (Klänge), dated 1912, is perhaps the most beautiful work written by Kandinsky and illustrated by him. Originally the volume contained thirty-eight prose poems and a vast number of color and black-white engravings. The unique edition was composed by 345 copies. The work was dedicated "To my parents".*

*It is now impossible to reconstitute this artistic and literary object that was intended to underline the musical quality of texts and engravings as a "synthetic" juxtaposition of both contributions. The certainty, however, that Kandinsky's dazzle reverberates with the sonority of words, often displaced from the first senses and its semantic variations, and also subject to unexpected punctuation, bears witness to a will to experiment what has been done as if poetry had never existed before. **Sounds** presents itself as a singular proposal to transform the world, its agents and respective points of view.*

Keywords: Poetry. Music. Sound. Painting. Engraving. Disorientation. Reconversion.

INTRODUÇÃO¹

“Autrefois on regardait le peintre ‘de travers’, quand il écrivait – même si c’était des lettres. On voulait presque qu’il mangeait non pas à la fourchette, mais avec un pinceau.”

Wassily Kandinsky, 1938²

1.

Em 1938, são impressas, em Paris, na revista **XXe Siècle**, algumas gravuras em madeira e a cores que Kandinsky concebera para o seu álbum de poesia **Klänge** (**Sonoridades**). Este fora dado à estampa, em Novembro de 1912, em Munique, como edição de luxo da editora Piper. Foram então impressos 300 exemplares, assinados e numerados pelo autor, a expensas do mesmo e do editor³. A obra **Klänge** nunca mais viria a ser publicada no seu formato original⁴.

Por altura dessa parcelar reimpressão parisiense das suas gravuras, Kandinsky aceitou pronunciar-se por escrito sobre o modo como elas tinham surgido e como se interligavam com os correspondentes poemas (vd. nota 3).

Na perspectiva do pintor-gravador-poeta a mudança de instrumento — trocar a paleta e o pincel pela máquina de escrever — não indiciava qualquer alteração na energia criadora que alimentava o seu processo de trabalho, antes servia de fundamento à justificação, para si lógica, de que essa “pressão interior”⁵ se objectivaria sempre, independentemente dos meios utilizados no acto de criação estética.

À visão analítica do mundo e das relações entre as várias áreas do saber, respondia Kandinsky com propostas artísticas transdisciplinares que lhe permitiam acreditar na possibilidade de alcançar uma ideia de síntese das artes como forma de libertação do espírito.

2.

Na obra **Klänge**, iniciada em 1907 (gravuras) e em 1909 (poemas), encontramos um modo de construir linguagem poética baseado na experimentação de procedimentos próprios do fraseado musical, como sejam a repetição e a variação adequadas ao diálogo e ao canto.

¹ Material da comunicação, intitulada em alemão: *Volumetrie, Klangbild und Farbe im poetischen Werk “Klänge” von Wassily Kandinsky*, apresentada ao IIº Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos (APEG) – ‘**Germanística: Olhares de Dentro e de Fora**’, realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, entre 30 de Janeiro e 1 de Fevereiro de 2003.

A publicação do Livro de Actas deste congresso esteve prometida a todos os colaboradores do encontro académico durante mais de 10 anos. Nunca houve um esclarecimento cabal sobre a não-publicação. O tempo passou e cada um tratou de si. Eu estou agora a tratar de mim, com a honrosa ajuda do colega Marcus Mota, que um dia descobriu como internauta que havia alguém, que na mesma língua dele, se dedicava ao ininterrupto criador Kandinsky.

² Citação retirada do ensaio publicado originalmente em francês. Wassily Kandinsky, *Mes gravures sur bois*, *XXe Siècle*, no. 3, 1938, p. 31.

³ Relativamente à data de publicação deste volume de poesia e gravura, Kandinsky menciona o ano de 1913, no curto ensaio intitulado *Meine Holzschnitte* (1938), ao qual me reporto neste contexto de abertura. No entanto, as estudiosas da obra de Kandinsky, Jelena Hahl-Koch e Karin von Maur inclinam-se para o final do ano de 1912, baseando a sua posição no estudo do catálogo comemorativo da editora Piper — *75 Jahre Piper Verlag*, München, 1979, p. 346. Ver a

Em paralelo, também nos é dado sentir o efeito da exploração de diferentes colorações acústicas de sentido e de movimentação das palavras, que integram o discurso poético, em prosa mas também em verso, cuja elaboração composicional e lexical se expande em padrões narrativos, criados para fomentarem no leitor a sensação de mudança entre processos estáticos e dinâmicos.

A capacidade de apreensão e elaboração acústica do leitor redimensiona-se ao articular-se e ao absorver em si o resultado da estimulação produzida pelas imagens visuais que em cada composição poética nos surpreendem.

É a partir da junção das imagens visuais com as imagens acústicas que nos sentimos permeáveis a diferentes ritmos de simultaneidade, sequência ou alternância aí presentes, e que nos ajudam a estruturar processos de reconhecimento e de estranhamento em relação ao espaço, nos impelem para a captação e povoamento das várias paisagens, muitas delas de carácter céptico, estando elas próprias muitas vezes em permanente e inusitada mutabilidade, e invocando projecções volumétricas plenas de dinamismo.

À mutação espacial decorrente do desenvolvimento interno dos próprios poemas associa-se, muitas vezes, a organização da mancha gráfica dos mesmos, através da qual a nossa capacidade de leitura seguida é solicitada a reeducar-se sob a perspectiva de um “ver inabitual”⁶.

A conjugação de todas estas estratégias multimodas de escrita pressupõe ainda o conhecimento da teoria da cor, desenvolvida por Kandinsky e baseada em pressupostos goethianos⁷, com todas as suas implicações, nomeadamente a possibilidade de interpretação simbólica de interligar cores a instrumentos musicais.

Se é verdade que para Kandinsky as telas que pintava pareciam produzir sonoridades e sequências vibratórias frequentemente associadas à organização da cor e da forma⁸, não nos espanta que as gravuras em madeira que foi concebendo a partir de 1909, e que viriam a integrar a obra *Klänge*, lhe sugerissem formas líricas e musicais, acabando por as designar como *Xilografias*⁹.

Apesar de ser referido por Kandinsky, no seu ensaio *Meine Holzschnitte*, que a presença das gravuras em *Klänge* tinha apenas a função de “ornamentar” os poemas¹⁰, parece haver, nessas suas palavras de 1938, uma ligeira, talvez inconsciente, desvalorização das obras plásticas gráficas em relação aos exemplares de escrita poética. No entanto, outra possibilidade de interpretação do sentido da palavra “*schmücken*” permite-nos ir ao encontro do significado mais intrínseco da mesma, derivado do termo latino *illustro*, e que nela está contida. Esse sentido seria então o de *trazer à luz*, formulando-se assim o desejo de dar a ver a obra através de uma perspectiva sem finalidade objectiva previamente determinada. Cada leitor-observador seria

este propósito: Karin von Maur (Hrsg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog der Staatsgalerie Stuttgart, 1985-86, München, 1985.

4 O volume original era constituído por 120 páginas, com o formato de 28,5 X 28,5 cm, brochado a vermelho e com letras a ouro. Continha esse volume 38 poemas, 12 gravuras em madeira a cores, 43 gravuras em madeira a preto e branco, com uma vinheta na capa e outra na contracapa. Cf. Hans-Konrad Roethel, *Kandinsky. Das graphische Werk*, Köln 1970, p. 44.

5 Na tradução alemã do ensaio em análise, a expressão utilizada é “*innerer Druck*”. Cf. Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Max Bill (Hrsg.), Bern, Benteli, 3 1973, S. 226.

6 A capacidade de percepção orientada para um “olhar inabitual” (*ungewohnte Augen*) aparece referida por Kandinsky no ensaio *Über die Formfrage*, publicado pela primeira vez em 1912, no Almanaque *Der Blaue Reiter*. A passagem do referido ensaio confronta o leitor com a possibilidade de olhar para as letras das linhas que está nesse momento a ler, não como signos conhecidos de parcelas de palavras mas como *coisas em si*. Desse modo o leitor pode apreender a letra, isolada da sua funcionalidade prática de forma abstracta, liberta da convenção que a ela é imposta de associar uma determinada representação formal a um determinado som. Essencialmente ele aprende a olhar para essa letra como uma unidade corpórea, i. e., como uma linha criada autonomamente a partir de uma multiplicidade de pontos, tornada visível porque houve tinta que a imprimiu num certo pedaço de papel e que, desse modo inabitual, pode impressionar o leitor, independentemente da sua funcionalidade. Nessa

convidado a descobrir múltiplas relações e múltiplos ângulos de articulação entre poemas e gravuras.

Torna-se então perceptível que o facto de ambas as criações plásticas e poéticas terem sido produzidas numa fase de experimentação e de transição do artista, nomeadamente durante o período em que a pintura figurativa de representação objectiva se estava a abrir ao campo de representação abstracta, seja significativo que a obra **Klänge** sinalize com a sua unidade singular um processo integrado mas fundado na irrepetibilidade, no contexto desse percurso de transformação.

É justamente durante esta etapa que se assiste, na evolução artística kandinskiana, ao progressivo abandono de um modo de composição “absoluto”, inspirado em fontes exteriores que deviam motivar a execução da obra de arte, para um processo orgânico e dinâmico, em que os próprios materiais artísticos, o modo como eram produzidos e como modificavam a sua específica construção, isto é, a maneira como agiam entre si, se fosse tornando cada vez mais evidente.

Posteriormente à publicação de **Klänge** o artista exprimia-se a este propósito, formulando de forma sucinta o seu pensamento teórico sobre esta matéria:

*“Jedes Werk wählt sich seine Form und unterliegt nur der inneren Notwendigkeit. Jedes Formelement hat seine absolute physische Wirkung (= Wert); die Konstruktion wählt unter diesen Mitteln so, daß sie den absoluten Wert zu einem relativen macht, so daß zum Beispiel Warmes kalt wird und Spitziges stumpf.”*¹¹ [Toda a obra escolhe a sua forma, estando apenas submetida à necessidade interior. Cada elemento da forma possui o seu efeito (= a valor) físico absoluto; a construção escolhe assim, de entre estes meios, os que transformam o valor absoluto em relativo, de tal modo que, por exemplo, o calor se torne em frio e o pontiagudo se torne rombo.]

A obra **Klänge** propõe ao leitor uma disseminação de percursos ancorados na figura da transformação. Poemas e imagens sugerem um cruzamento constante entre um surgimento e um desaparecimento, criando-nos várias perspectivas de um mundo em permanente transmutação. Esta obra poética e gráfica de Kandinsky propõe-nos um vastíssimo leque de possibilidades interpretativas, incentivando a nossa capacidade de percepção e de associação relativamente à matéria em apreço.

Deste modo, o pintor-gravador-poeta solicita-nos a um comprometimento constante entre a representação artística e o mundo real, como forma de o recriarmos e reinventarmos a partir da materialidade da linguagem escrita,

qualidade a letra adquire a capacidade de despertar no leitor uma sensação singular, interior, criada a partir de um acto voluntário de aprendizagem. Cf. Kandinsky, **Über die Formfrage**, in: op. cit., S. 31.

7 Cf. Wassily Kandinsky, **über das Geistige in der Kunst**, (Teil B), Bern, Benteli, 7 1963.

8 Ver a este propósito Wassily Kandinsky, op. cit., (Teil B).

9 Kandinsky recupera com esta designação o termo grego para “madeira” (*Xylo*), bem como a palavra xilofone (*Xylophon*) que significa “madeira sonante”. Cf. Gisela Kleine, **Gabriele Münter und Wassily Kandinsky — Biographie eines Paares**, Bonn, Bild-Kunst, 1994, S. 286.

10 Na versão alemã do ensaio **Meine Holzschnitte** pode ler-se: “Ich habe die Gedichte geschrieben und habe sie “geschmückt” mit zahlreichen farbigen und Schwarzweiß-Holzschnitten.” In: Kandinsky, op. cit., S. 227.

11 Wassily Kandinsky, “Selbstcharakteristik”, in: **Das Kunstblatt**, 3, Nr. 6, 1919, S. 174.

eventualmente dita em voz alta, e da correspondência a estabelecer com as diversas gravuras em madeira, a preto e branco e a cores.

3.

Na organização do volume *Klänge*, Kandinsky fez diversos tipos de opções. Encontramos, por exemplo, poemas que não são enquadrados por nenhuma gravura nem por nenhuma vinheta (caso de *Blick und Blitz* escolhido para análise neste contexto); outros há que estabelecem relações de proximidade em função da extensão da sua mancha gráfica; um outro grupo mais vasto não parece obedecer a nenhuma simetria específica, disseminando-se estes com as gravuras e as vintetas por todo o volume.

Há, no entanto, um conjunto de gravuras que acompanha ao alto e ao baixo determinados poemas, com os quais parecem manter uma relação mais próxima (caso de *Der Schleier* [O véu] para o poema *Lied* [Canção], ou *Reiterin mit Kind* [Cavaleira com criança] para o poema *Glocke* [Sino])¹².

No seu conjunto as gravuras e vintetas exprimem também uma opção de transição, visível nas influências que revelam. A par de imagens associadas ainda à fase *Jugendstil* (*Der Schleier* [O Véu], *Reiterin mit Kind*) e de recuperação do imaginário popular maravilhoso, surgem-nos outras representativas de uma fase já não totalmente figurativa mas ainda não completamente abstracta (*Reiter vor rot* [Cavaleiro diante de vermelho], *Zwei Frauen in Mondlandschaft* [Duas mulheres sob paisagem lunar], *Orientalisches* [Oriental]). Finalmente são incluídas no volume *Klänge* outras obras plásticas já claramente devedoras do processo abstraccionista (*Kahnfahrt*, *Lyrisches*, *Jüngster Tag*, *Landschaft mit aufrechter weißer Figur*, *Große Auferstehung*)¹³. Neste último grupo encontram-se exemplos de imagens em que o tratamento compósito que faz dialogar cor e forma abre o nosso horizonte visual a novas sensações, relacionadas com a capacidade de percepção da sonoridade pura (*reiner Klang*) dos elementos. Quer isto dizer que a capacidade sensorial de cada um de nós deve ser capaz de se deixar habitar de forma natural pela descontinuidade, reconhecendo a singularidade de cada momento e sem que este tenha de se objectivar automaticamente no seguinte.

A presente proposta de interpretação de alguns exemplos de poemas em prosa da obra *Klänge* procura dar a ver como a intercepção dos universos plástico e poético opera no receptor uma transformação no seu processo de percepção e de intuição do que lhe é dado observar. Por outras palavras, entrar no mundo de *Klänge* requer a disponibilidade para se ser “iluminado” de um modo inabitual por uma série de movimentos e estímulos descontínuos, ainda que possamos sempre contar com algumas linhas condutoras que nos irão conduzir, quanto mais não seja a um nível de superfície.

¹² Cf. Ulrika-Maria Eller-Rüter, *Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1990, S. 153.

¹³ Apresenta-se em sequência tradução dos títulos das obras para português: *Viagem de bote*, *Lírico*, *Dia do Juízo Final*, *Paisagem com figura branca direita*, *Grande Ressurreição*.

Kandinsky alimentava a esperança de que os receptores das suas obras fossem capazes de as sentir num plano simbólico e transcendental, que as acolhessem na sua plenitude de *coisas em si*, com a sua “força interior integral” e, por isso, verdadeiramente autêntica.

4.

Serão agora objecto de análise três dos poemas incluídos em ***Klänge***, — **Sonoridades, Oboé e Olhar e Relampejar** com o objectivo de incentivar o lema de “olhares inabituais” respectivamente sobre linguagem poética moldada como uma partitura musical, linguagem plástico-narrativa como desconstrução de imagens-*cliché* e, por último, um exemplo extremo de um processo de volumetriação da linguagem.

Paralelamente serão mostradas imagens que enquadram o discurso interpretativo e crítico.

SONORIDADES

Rosto.

Longe.

Nuvem.

....

....

Está ali um homem com uma longa espada. A espada é longa e também é larga. Muito larga.

....

....

Ele tentou enganar-me muitas vezes e eu confesso que ele o conseguiu. Conseguiu mesmo enganar-me. E talvez demasiadas vezes.

....

.....

Olhos, olhos, olhos ... olhos.

.....

.....

Uma mulher, que é magra e não é jovem, tem um lenço na cabeça, que lhe cai sobre o rosto como um escudo e a deixa na sombra

.

Uma/a mulher puxa à corda o vitelo que ainda é pequeno e vacila sobre as pernas tortas. Por vezes o vitelo caminha atrás dela muito obediente. E outras vezes oferece resistência. Então a mulher puxa à corda o vitelo. Ele inclina a cabeça, abana-a e entesa as pernas. Mas as suas pernas são fracas e a

corda não cede.
A corda não cede
.....
.....
Olhos olham de longe.
A nuvem eleva-se.
.....
.....
O rosto.
O longe.
A nuvem.
A espada.
A corda.

O título do poema acima apresentado referencia uma relação homónima com o título da obra. Parece fazer todo o sentido que a palavra *Klang* (som, sonoridade) tenha sido destacada neste contexto, uma vez que ela desempenha uma função central na teoria estética do autor.

Recorde-se a relação entre matéria e transcendência, a importância do seu significado, enquanto sonoridade e vibração como forma de criar uma ideia de síntese entre as várias artes e áreas do saber, a sua ligação ao processo sinestésico de recepção da obra estética e ainda a sensibilização ao fenómeno musical e respectiva integração deste no seio de outras artes, inclusive na criação do conceito de *Bühnenkomposition*¹⁴ (composição para palco).

Todavia, o elemento musical indiciado no título exprime-se de um modo muito particular neste poema. Ele surge como estruturação composicional do texto:

1. ligação dos três primeiros versos nominais — temas a desenvolver — com o final do poema, segundo um modo expansivo e de variação;
2. integração regular de reticências, em número crescente e cada vez com mais peso específico no âmbito do desenvolvimento discursivo como abertura a novos núcleos temáticos, criação de silêncios e respirações textuais que lhe constróem o ritmo;
3. presença do ponto final como forma de articulação objectivamente deliberada entre o fluir do discurso poético e a sua necessária suspensão.

Os núcleos temáticos organizam-se em torno de: “um homem com uma longa espada” (vv. 6, 7, 10 e 11); “Uma/a mulher puxa à corda o vitelo que ainda é pequeno” (vv. 17 a 26). Para além disso é apresentado como motivo central “olhos” com uma variação (vv.14 e 29).

14 Ver a este propósito Anabela Mendes, *Um sopro vital. Kandinsky e as suas composições para palco*, in: *Noite e O som amarelo* de Wassily Kandinsky, programa-livro do espectáculo homónimo, Lisboa, Lais de Guia-Centro Cultural de Belém, 2003, pp. 75-79.

Verifica-se neste poema a presença da influência musical sob o signo da construção composicional.

No início de *Klänge* é-nos apresentada a exposição com dois temas centrais: “rosto”, “longe” e um motivo: “nuvem” (vv. 1 a 3). Um outro motivo, discursivamente um pouco mais desenvolvido do que o anterior, surge com a estrutura nominal “olhos”, diversas vezes repetida e directamente relacionada com o sentido da visão e com a percepção do rosto e do corpo do outro. Embora a sua exposição se inicie, de facto, com os vv. 10 e 11, isso não invalida que o motivo se encontre já subjacente ao processo de aparição e instalação de “homem com a espada” e posteriormente de “mulher com o vitelo”.

Um outro tema integra o discurso poético na sua múltipla variabilidade: “longe, lonjura”. O primeiro plano em que a distância ou lonjura se instala acontece na presença das reticências. O leitor consciencializa-se progressivamente do modo como estão separadas as várias partes do texto poético de um ponto de vista óptico. Os diversos blocos de linguagem valem por si, mas também se organizam em função de outros blocos, para criarem justamente o sentido de vaguidade e de distância num contexto composicional. Este tema é reforçado no v. 29, onde se lê: “Olhos olham de longe.”

O motivo da “nuvem” (vv. 3, 30 e 35) adensa a atmosfera indistinta que parece dominar todo o poema, independentemente da sua organização formal minuciosa.

O núcleo narrativo mais extenso do poema é dedicado à figura da “mulher com o vitelo”. Nele podemos encontrar a estrutura contrapontística de todo o poema, na medida em que esta cena é a que contribui, do ponto de vista da representação física, dinâmica, mas igualmente prosaica, para exprimir uma relação antitética com a fragmentação dominante de todo o restante discurso, em particular, no que diz respeito à apresentação e desenvolvimento de um assunto.

É ainda de salientar o contraste existente entre as figuras da mulher e do homem, representativos de duas forças, provavelmente associáveis à fisicalidade e à espiritualidade respectivamente.

Outras associações se podem estabelecer a partir de elos de ligação existentes entre os vários protagonistas¹⁵ poético-narrativos.

Se o que liga o animal à mulher é a corda, aquilo que liga o sujeito lírico ao homem com a espada é o efeito do olhar, olhar esse que desempenha uma função central no contexto do poema e que consiste em estabelecer e desfazer laços (entre a condição de precariedade e abandono do sujeito lírico e a em parte correspondente condição do vitelo), em criar atmosferas mágicas (a presença do homem com a espada, o cavaleiro medieval que inspirou inúmeras telas de

15 O carácter de protagonização corresponde neste poema a um peso idêntico atribuível a todos os intervenientes textuais, incluindo o sujeito lírico. O grau de importância de cada um deles está directamente relacionado com a função que cada um desempenha, e no modo como contribui na tessitura das ligações discursivas para dar protagonismo à linguagem e à representação da sua ausência. O seu sentido aproxima-se da qualidade de actante, daquele que faz agir a linguagem.

Kandinsky) e mundos de fantasia a partir da observação de situações da mais concreta realidade (a mulher com o vitelo é disso exemplo).

O final do poema congrega os temas e motivo iniciais modificados e alargados e reintegra nesse mesmo passo o sentido metafórico presente em “a espada” v. 36 e “a corda” v. 37. Todos os substantivos são agora precedidos de artigo definido o que acentua a especificidade de cada um no contexto geral da composição. Estabelece-se assim um processo de circularidade que unifica visual e estruturalmente o poema, embora se deva ainda assinalar a existência de um duplo ritmo na organização de **Klänge**. Ao longo do poema são visíveis os momentos em que o ritmo e a cadência da linguagem se tornam mais rápidos (*staccato* – vv. 1. a 3, 14, 29, 30, 33 a 37), ou diminuem de velocidade (*legato* – vv. 17 a 25).

Podemos ainda descobrir outras formas de criar musicalidade dentro da composição poética, entre as quais se considera a forma de representação do eco (vv. 6 e 7; 10 e 11, 24 a 26).

O conjunto de procedimentos invocados permite afirmar que este poema em prosa foi concebido como uma composição musical, destacando-se nele a presença da palavra não só como processo de autonomia fonética, mas também como convergência sinestésica entre sonoridade e imagem textual.

OBOÉ

Nepomuk vestia a sua bela e nova sobrecasaca, quando se sentou em cima da colina pequena, redonda e baixa.

Lá em baixo, o pequeno lago verde e azul queimava-lhe os olhos.

Nepomuk encostou-se ao tronco da pequena bétula branca, tirou o seu oboé preto, comprido, grande, e tocou muitas canções conhecidas de todos. Tocou durante muito tempo e com muito sentimento. Talvez durante umas duas horas. Quando estava exactamente a começar “Vinha um pássaro a voar” e ia a dizer “a voar...”, pôs-se Meinrad a subir a colina, completamente afogueado e sem fôlego e, com o seu sabre reluzente, curvo, afiado, pontiagudo, torcido, cortou um bom bocado ao oboé.

Neste poema visivelmente em prosa, quer do ponto de vista gráfico, quer pela estrutura de desenvolvimento discursivo, a relação entre poesia e música já não acontece sob a forma de construção composicional, mas desenvolve-se a partir da importância que o instrumento musical detém no desenrolar da acção e das conclusões que se podem retirar do acto violento de que é alvo.

A aparente imagem de uma natureza idílica (l. 1 a 7), mesmo antiga em termos de vivência (saliente-se o facto de **Oboé** aparecer escrito não na sua

forma actual), na qual Nepomuk parece estar integrado, em particular, pelo sentimento com que toca o seu oboé, é contrariada pela minúcia descritiva e repetitiva de todo o ambiente que o circunda, que é em si demasiado confrangedor, limitado e harmónico.

A referência às cores verde, azul e branco (linhas 3 e 4) exprime, de acordo com a teoria da cor kandinskiana, a presença de uma imobilidade e indiferença, na medida em que a cor verde absorve as energias das outras duas cores, apaziguadoras e pouco sonoras por natureza¹⁶.

O facto de Nepomuk tocar melodias muito conhecidas, acentua a ideia de que a sua música nada contém de novo e ele mais não faz do que exprimir o sentido da repetição sobre a repetição e de uma forma sentimental (l. 6 e 7).

Em contraste com esta descrição tomamos consciência de que o oboé é um instrumento "grande", "comprido" e "preto", características essas que em nada parecem acompanhar o enquadramento em que se encontra.

O aparecimento de Meinrad é em si uma necessidade evidente. A aparente surpresa da acção desta personagem e o desfecho repentino do poema narrativo não deve ser entendido como inesperado. A propositada superficialidade idílica da primeira parte do poema é concebida para provocar uma subsequente onda de tensão na segunda parte. O contraste entre Nepomuk e Meinrad dá voz a dois tempos distintos. Um passado convencional, em que os tempos verbais estão em sintonia com a matéria da narração (veja-se a expressão "Vinha um pássaro a voar" e não "Vem..." como consta da referida canção popular l. 8), e um tempo novo, pleno de energia, embora cheio de perplexidades (de Meinrad diz-se: "completamente afogado e sem fôlego" (l. 9) e ao oboé ele "cortou um bom bocado" l. 11). A figura de Meinrad exprime vitalidade e determinação, mesmo que o seu acto possa não ser imediatamente compreendido.

Nas palavras de Kandinsky sobre o seu tempo e referência incontornável neste poema, podemos talvez descobrir aquilo que o nosso tempo poderia também absorver como simples reflexão:

"[...] aus der Tatsache, daß wir zu einer Zeit leben, die voll von Fragen, Ahnungen, Deutungen ist und deswegen voll von Widersprüchen [...], können wir leicht die Folge ziehen, daß gerade unserer Zeit ein Harmonisieren auf dem Grunde der einzelnen Farbe am wenigsten passend ist"¹⁷. [... em função do facto de que vivemos num tempo que está cheio de perguntas, pressentimentos, interpretações, e, por essa razão, cheio de contradições [...], que podemos com facilidade concluir que há exactamente no nosso tempo um harmonizar no fundo de cada cor cada vez menos adequado.]

¹⁶ Ver Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Teil B, VI, Bern, Benteli, 71963.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 108.

OLHAR E RELAMPEJAR

Na altura em que ele (o homem) se queria alimentar, o denso pente branco derrubou o pássaro-rosa. Agora ele envolve as janelas em molhados panos de madeira! — Não as que estão distantes, mas as tortas. — A orquestra explodiu — ai! ai! Meros círculos em semi-círculo fazem quase pressão sobre tabuleiros de xadrez e! livros de ferro! Ajoelhando-se junto ao bizarro boi Nürnberg quer estender-se quer — peso tremendo das sobranceiras. Oh, céus, oh, céus, podes aguentar volumes impressos... Da minha cabeça também poderia crescer a perna do cavalo de cauda curta com o focinho pontiagudo. Mas o vermelho *dentado*, o amarelo *picado* no *lacado* do pólo norte como um foguete ao meio dia!

Neste último poema, da série de 38 inseridos em *Klänge*, apercebemo-nos já, sem surpresa mas sempre com espanto, de que às palavras foram sendo retirados os significados comuns que lhes concedem pesos específicos no quadro do funcionamento lógico da linguagem e que elas se acopulam umas às outras apenas com a intenção de serem captadas enquanto sons, sonoridades, vibrações acústicas. Exemplos dessa especificidade ocorrem no v. 8 através de assonâncias (sublinhado meu) ou na aliteração apresentada no título.

Mas o processo de desconstrução da linguagem é suportado por outros fenómenos lexicais e sintácticos que nos permitem constatar que há frases gramaticalmente incorrectas (v. 4 a v. 6), frases que não apresentam qualquer sentido lógico (vv. 1 e 2), frases que ao conterem novas criações de palavras desestabilizam o equilíbrio de uma lógica linguística anteriormente adquirida.

O prazer habitual da descoberta no exercício de interpretação é impedido de se expandir no contexto de **Olhar e Relampejar**. A presença de alguns núcleos metafóricos não significa que seja possível desvendar e explicar o texto na sua totalidade.

Tratando-se de um poema que invoca o uso da visão, esta parece adquirir a força e a energia de um relâmpago, de um foguete (vv. 9 e 10), imprimindo velocidade ao processo de ver, de tal modo que quem vê, sente estranhamente "o peso das sobranceiras" (vv. 5 e 6).

Este poema procura mostrar-se como uma tentativa de transpor para o domínio poetológico aquilo que poderá corresponder ao desenvolvimento de um processo de composição plástica abstracta. Tal como nas telas de Kandinsky uma vasta mancha de tinta deixa sempre perceber um ou outro elemento com forma própria e por isso com presença autónoma, também **Olhar e Relampejar** parece cultivar esse princípio de composição em que, lentamente e de modo intencional, as palavras se deixam ver, num processo de independência, ad-

quirindo capacidade de „expressão“ própria, fazendo valer as suas características plásticas e o seu desejo finalmente concretizado de mobilidade.

É neste sentido que alguns dos poemas inseridos em *Klänge* adquirem sentidos de emergência e de urgência criados a partir de palavras que se soltam de cadeias antigas. Desabituaamo-nos do que era para nos estarmos sempre a preparar para o que há-de vir. Com as palavras, Kandinsky também opera a partir de uma experimentação que lhes abre possibilidades volumétricas.

As palavras destes poemas em prosa são desestabilizadoras de ordenamentos em superfície, habitam e organizam espaços de forma inabitual, e se delas nos queremos apossar para as olharmos desveladamente, logo elas se movem velozes na procura de novos planos e de outras localizações. As palavras poéticas de Kandinsky são pinceladas soltas a contrapêlo da própria linguagem.

Estes poemas estruturam-se a três dimensões, convertem-se em quadros vivos, num diálogo constante com gravuras e vinhetas que lhes acen-tuam a qualidade arquitectónica de uma linguagem permeável à mudança. Sonoridades coloridas ou a preto e branco estão sempre a ser um recomeço "expressivo" e fascinante.

WASSILY KANDINSKY
SONORIDADES
(1912)





COLINAS

Uma quantidade de colinas de todas as cores que alguém possa e queira imaginar. Tudo de tamanhos diversos mas sempre com a mesma forma, isto é, apenas uma: espessa em baixo, inchada dos lados, abaulada em cima. Portanto colinas simples, comuns, como sempre se pensam e nunca se vêem.

Entre as colinas serpenteia uma vereda estreita simplesmente branca, isto é, nem azulada nem amarelada, sem tender para o azul nem para o amarelo.

Por esta vereda segue um homem vestido com um casaco liso, preto, comprido, que cobre mesmo os tacões. O seu rosto é pálido, mas nas bochechas há duas manchas vermelhas. Vermelhos são também os seus lábios. Ele tem um grande tambor pendurado ao pescoço e rufa-o.

O homem caminha de modo muito divertido.

Às vezes corre e rufa o tambor com pancadas exaltadas e irregulares. Às vezes caminha devagar, talvez absorto nos seus pensamentos, e rufa o tambor quase mecanicamente num andamento bastante espaçado: um... um... um... um..., às vezes fica de pé completamente imóvel e rufa o tambor como a lebrezinha de brincar, branca e de pelo macio, da qual todos nós tanto gostamos.

Mas este ficar de pé não dura muito tempo.

O homem põe-se então outra vez a correr e rufa o tambor com pancadas exaltadas e irregulares.

Completamente exausto, ali está o homem de preto, estendido ao comprido na vereda branca, entre as colinas de todas as cores. O tambor está caído junto dele e também as duas baquetas.

Ele já se está a levantar. Ele vai voltar a correr.

Tudo isto eu vi de cima e também vos peço para olharem dessa perspectiva.





VER

Azul, azul, elevou-se, elevou-se e caiu.

Aguçado, esguio, assobiou e intrometeu-se mas não perfurou.

Ribombou por todos os cantos.

Castanho espesso ficou pendurado aparentemente por todas as eternidades.

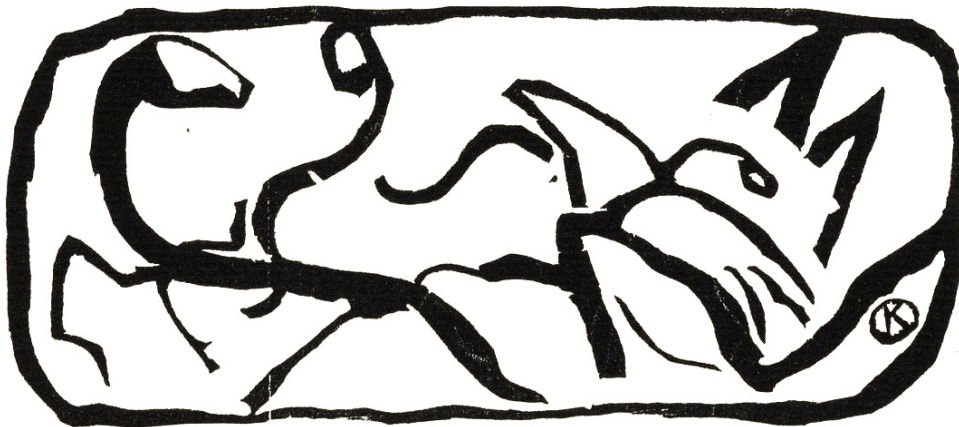
Aparentemente. Aparentemente.

Deves abrir os teus braços mais amplamente.

Mais amplamente. Mais amplamente.

E deves cobrir o teu rosto.com um lenço vermelho.
E talvez ele ainda nem sequer esteja coberto — tu cobriste-te simplesmente.
Salto branco a seguir a salto branco.
E depois deste salto branco, outra vez um salto branco.
E neste salto branco um salto branco. Em todo o
salto branco um salto branco.
Não é bom que justamente não vejas a opacidade – é exactamente
na opacidade que isso reside.
É também assim que tudo começa
com um..... rebentamento.....





FAGOTE

De repente, vieram abaixo casas muito grandes. De pé continuaram casas pequenas.

Uma espessa, sólida nuvem cor de laranja, em forma de ovo, apareceu de repente sobre a cidade. Parecia estar suspensa na extremidade mais pontiaguda da torre da câmara, alta e esguia, e irradiava violeta.

Uma árvore despida, seca, estendia os seus ramos compridos, trémulos e estremecentes para o céu profundo. Ele era completamente preto como um buraco no papel branco. As quatro pequenas folhas estremeceram durante algum tempo. Mas não havia sinais de vento.

Mas quando chegou a tempestade e muitos edifícios de paredes espessas caíram, os ramos esguios mantiveram-se imóveis. As pequenas folhas tornaram-se rígidas, como se fossem moldadas em ferro.

Um bando de gralhas voou pelo ar em linha recta sobre a cidade.

E tudo ficou outra vez de repente tranquilo.

A nuvem cor de laranja desapareceu. O céu tornou-se azul cortante. A cidade ficou de um amarelo de fazer chorar.

E no meio desta calma só se ouviu um som: o barulho de cascos ferrados.

Já se sabia então que através das ruas completamente vazias caminhava um cavalo branco completamente sozinho. Este som durou imenso, mesmo muito, muitíssimo tempo. E por isso não era possível saber ao certo quando iria terminar. Quem sabe quando surge o silêncio?

Através de sons dilatados, puxados do fundo, um pouco inexpressivos, indiferentes, de um fagote, longa, longamente profundos no vazio distante, tudo se tornou a pouco e pouco verde. Primeiro baixos e um pouco sujos. Depois cada vez mais claros, cada vez mais frios, cada vez mais cáusticos, ainda mais claros, ainda mais frios, ainda mais cáusticos.

Os edifícios cresceram em altura e tornaram-se esguios. Inclínavam-se todos para um ponto à direita, onde talvez esteja a manhã.

Era como um perceptível anseio pela manhã.

E o céu, as casas, o pavimento e as pessoas que nele caminhavam tornaram-se num verde ainda mais claro, ainda mais frio, ainda mais cáustico. As pessoas continuavam sempre a caminhar, sem interrupção, devagar, olhando sempre em frente. E sempre sozinhas.

De modo conforme, porém, a árvore despida recebeu uma enorme e frondosa copa. A copa era alta e tinha uma forma compacta como se fosse um chouriço, abaulada em cima. Apenas esta copa era de um amarelo tão estridente que nenhum coração seria capaz de a suportar.

É bom que nenhuma das pessoas que caminha lá em baixo tenha visto esta copa.

Apenas o fagote tenta descrever esta cor. Ele ecoou cada vez mais alto, tornou-se estridente e nasal no seu som tenso.







ABERTO

Ora desaparecendo devagar na erva verde.
Ora mergulhando na lama cinzenta.
Ora desaparecendo devagar na neve branca.
Ora mergulhando na lama cinzenta.
Jaziam há muito — espessos longos juncos pretos.
Jaziam há muito.
Longos juncos.
Juncos.
Juncos.



ANTES DA PRIMAVERA

Um senhor tirou o chapéu na rua. Eu vi cabelos grisalhos escorrendo brilhantina à direita e à esquerda da risca.

Um outro senhor tirou o chapéu. Eu vi uma grande careca rosada, um pouco engordurada com um reflexo luminoso e azulado.

Os dois senhores olharam um para o outro, cada um mostrando ao outro dentes tortos, amarelo-acinzentados e chumbados.



GAIOLA

Aquilo estava rasgado. Peguei naquilo com ambas as mãos e juntei ambas as pontas. À volta cresceu qualquer coisa. Colada a mim por todo o lado. Mas impossível de ser vista.

Pensei que talvez não houvesse lá nada. Mas afinal eu não conseguia avançar. Parecia uma mosca dentro da queijeira.

Isto é, nada se via e contudo era impossível prosseguir. Havia até um vazio. Diante de mim encontrava-se uma árvore completamente sozinha, na verdade uma arvorezinha. As folhas verdes como verdete. Espessas como ferro e igualmente duras. Dos ramos pendiam maçãzinhas vermelhas cor de sangue resplandecente. Foi tudo.



ISSO

Todos vocês conhecem esta nuvem gigante que se parece com a couve-flor. Dura e branca, ela deixa-se mastigar como a neve. E a língua permanece seca. Portanto o seu peso mantém-se no ar azul profundo. E em baixo, por debaixo dela na terra, havia uma casa a arder na terra. Era uma casa sólida, oh solidamente construída com tijolos vermelho-escuros. E mantinha-se entre sólidas chamas amarelas. E diante desta casa sobre a terra...





SINO

Uma vez, em Weißkirchen, um homem disse: “Eu nunca, nunca faço isso.”
Exactamente ao mesmo tempo, em Mühlhausen, uma mulher disse: “Carne de vaca com rábano.”

Ambos disseram, cada um por si, a sua frase, pois não era possível de outra maneira.

Seguro na mão uma caneta de aparo e escrevo com ela. Eu não conseguiria escrever com ela se ela estivesse sem tinta.

O grande e poderoso animal, que tinha tanto prazer em mastigar e voltar a mastigar, ficou atordoado no crânio por rápidos e consecutivos golpes de martelo de som indistinto. Caiu por terra. Uma abertura no corpo deixava correr livremente o sangue. Muito sangue espesso, peganhento, com cheiro correu durante um tempo infinito.

Com que destreza magnífica foi arrancada a pele espessa, quente aveludada, coberta de pêlos brancos acastanhados, com belos padrões ornamentais. Pele esfolada e carne vermelha fumegante cheia de odor.

Terra muito plana, plana em todas as direcções, a perder de vista.

Totalmente à esquerda, um bosquezinho de bétulas. Troncos ainda muito jovens, tenros, brancos e ramos desfolhados. Uma série de campos castanhos cuidadosamente lavrados com regos a direito. No meio deste círculo gigantesco, uma pequena aldeia, apenas umas quantas casas brancas acinzentadas. Exactamente no meio, uma torre de igreja. O pequeno sino é puxado pela corda e faz: dong, dong, dong, dong, dong.....



TERRA

Puseram a pesada terra em cima de carros com pesadas pás. Carregaram os carros que ficaram pesados. Os homens vociferavam contra os cavalos. Os homens davam estalos com os chicotes. Pesadamente os cavalos puxavam os pesados carros com a pesada terra.

PORQUÊ?

“Ninguém saiu de lá.”

“Ninguém?”

“Ninguém.”

“Alguém?”

“Não.”

“Sim! Mas quando eu por lá passei, ainda lá estava alguém.”

“À porta?”

“À porta. Ele estava de braços abertos.”

“Sim! Porque ele não quer deixar entrar ninguém.”

“Ninguém lá entrou?”

“Ninguém.”

“Esse que estava de braços abertos, esse estava lá?”

“Lá dentro?”

“Sim. Lá dentro.”

“Eu não sei. Ele está apenas de braços abertos para que ninguém aí possa entrar.”

“Ele foi para lá mandado para que ninguém possa entrar? Aquele que está de braços abertos?”

“Não. Ele chegou e pôs-se assim mesmo de braços abertos.”

“E ninguém, ninguém, mesmo ninguém veio cá para fora?”

“Ninguém, ninguém.”



18 Na impossibilidade de encontrar uma solução satisfatória em português que contemple ao mesmo tempo o significado do verso “Bann! Ahne” (Proscrito! Antepassado!) em alemão e a sua expressão sonora, optou-se por colocar em evidência justamente a sonoridade conjunta das duas palavras pronunciadas em sequência, abrindo-lhes um novo campo de sentido tão válido em alemão como em português: “Banana”.



IMUTÁVEL

O meu banco é azul mas nem sempre lá está. Só antes de ontem o voltei a encontrar. Junto dele estava cravado, como sempre, o frio raio. Desta vez a erva à volta do raio estava ligeiramente queimada. Talvez o raio tenha ardido de repente, em segredo, com a ponta virada para a terra. De resto não encontrei qualquer alteração: tudo no seu lugar. Como sempre. Sentei-me no meu banco. À direita o raio enfiado na terra — com a ponta enterrada, ele que talvez tenha ardido sozinho. Diante de mim a enorme planura. Cinquenta passos à minha direita a mulher com o lenço preto apertado no peito como uma banana. Ela olha para o cogumelo vermelho. À minha esquerda a mesma inscrição corroída pelo tempo:

“Ban! Ana!”¹⁸

Li-a muitas vezes e conhecia à distância como soa o tempo nesta placa branca. Como habitualmente, a duzentos passos de mim, brotavam do chão as quatro casinhas verdes. Sem barulho. A porta da segunda a contar da esquerda abriu-se. O homem gordo e de cabelos vermelhos, com o *maillot* violeta desmaiado (sempre que o vejo, penso em hidropisia), arrancou o seu cavalo malhado da última casa à direita na colina, saltou-lhe para cima e cavalgou (como se costuma dizer) como o vento. Como sempre o seu grito ecoava à distância como um trovão aterrador:

“Espera que já te digo! Eh! Vais pagar aterrado em dor!”

Depois saiu logo como sempre da segunda casinha (a da direita), o turco esguio com o seu regador branco, regou com tintas coloridas a sua arvorezinha seca, sentou-se, encostou as costas ao tronco e riu. (Não consegui ouvir o seu riso.) E voltei a ter o mesmo pensamento louco de que as tintas coloridas lhe faziam cócegas.

Depois ouviu-se o toque longínquo de um sino invisível

“ding-dong”.

E a mulher virou o rosto para mim.



OBOÉ

Nepomuk vestia a sua bela e nova sobrecasaca, quando se sentou em cima da colina pequena, redonda e baixa.

Lá em baixo, o pequeno lago verde e azul queimava-lhe os olhos.

Nepomuk encostou-se ao tronco da pequena bétula branca, tirou o seu oboé preto, comprido, grande, e tocou muitas canções conhecidas de todos. Tocou durante muito tempo e com muito sentimento. Talvez durante umas duas horas. Quando estava exactamente a começar “Vinha um pássaro a voar” e ia a dizer “a voar...”, pôs-se Meinrad a subir a colina, completamente afogueado e sem fôlego e, com o seu sabre reluzente, curvo, afiado, pontiagudo, torcido, cortou um bom bocado ao oboé.



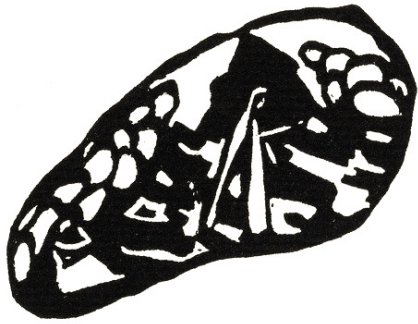
PRIMAVERA

Cala-te, homem às cores!

A velha casa resvala devagar pela colina. O velho céu azul está cravado entre ramos e folhas desesperado. Não me chames para dentro!

O som permanece no ar sem esperança como a colher na papa espessa. Os pés pegam-se à erva. E a erva quer perfurar o invisível com as suas pontas. Levanta no ar o machado sobre a cabeça e corta! Corta a direito!

As tuas palavras não me atingem. Elas estão para ali penduradas nos arbustos como trapos molhados. Porque é que ali nada cresce? Apenas aquela cruz de madeira a apodrecer na encruzilhada? E os seus braços perfuraram o ar à direita e à esquerda. E o seu topo esburacou o céu. E dos seus bordos arrastam-se estranguladoras nuvens azuis-avermelhadas. E raios rasgam-nas e cortam-nas onde tu menos esperas, e sem deixar rasto saram os seus golpes e cortes. E alguém cai como uma colcha macia. E alguém fala --- fala --- És tu, outra vez, homem às cores? Tu, outra vez?



QUALQUER COISA

Um peixe afundava-se na água sempre cada vez mais. Era prateado. A água, azul. Eu seguia-o com os olhos. O peixe afundava-se cada vez mais. Mas eu ainda o via. Deixei de o ver. Eu ainda o estava a ver, quando já o podia ver. Sim, sim, eu via o peixe. Sim, sim, eu via-o. Eu via-o. Eu via-o. Eu via-o. Eu via-o., Eu via-o. Eu via-o.

Um cavalo branco sobre pernas altas estava de pé quieto. O céu era azul. As pernas eram altas. O cavalo estava imóvel. A crina pendia e não se mexia. O cavalo estava imóvel. A crina pendia e não se mexia. O cavalo estava de pé imóvel sobre pernas altas. Mas ainda estava vivo. Nenhum músculo estremeceu, a pele não tremia. Estava vivo.

Sim, sim. Estava vivo.

No vasto prado uma flor crescia. A flor era azul. Era apenas uma flor no vasto prado.

Sim, sim, sim. Estava lá.





NÃO

O homem saltador interessava-me bastante. Ele excitava-me. Esgravatava na terra plana, dura e seca uma pequena depressão muito redonda e saltava por cima dela sem parar todos os dias das quatro às cinco horas. — Ele saltava de um lado da depressão para o outro com um tal esforço que teria sido suficiente para alcançar um buraco de três metros de largura. E imediatamente outra vez para trás.

E imediatamente outra vez para trás. E outra vez para trás! Para trás, para trás. Oh! outra vez para trás, outra vez para trás! Outra vez, outra vez. Oh, outra vez, outra vez, outra vez. Ouu-tra vez ... Ouu-tra veez ...

Não devia ser possível testemunhar uma coisa destas.

Mas já lá estando, mesmo que por uma única vez, uma única e pequeníssima vez, então... sim, então ... como desviar então o olhar de uma tal coisa? Como não dar atenção a uma coisa assim? Uma coisa assim? Às vezes, o não é impossível de alcançar. Que haja pessoas que vivam agora a segunda (e última) metade de sua vida na terra, não sei ... Todos o sabem! E é por isso que continuo a ter de voltar ao homem saltador. E ele excita-me. Ele entristece-me. Ele ...

Nunca mais lá voltes!! Nunca olhes para ele!! Nunca!!

.....

.....

.....

Já passa das três e meia. Vou andando. Caso contrário, chego atrasado.



AINDA?



Tu, espuma bravia.

Tu, caracol sem préstimo, tu que não me amas.

Silêncio vazio dos passos infinitos dos soldados, que não consigo ouvir aqui.

Vós, quatro janelas quadradas, com uma cruz ao meio.

Vós, janelas do salão vazio, do paredão branco, a que ninguém se encostava.

Vós, janelas narradoras com suspiros inaudíveis. Vós mostrais-me frieza: não fostes feitas para mim.

Tu, cola autêntica.

Tu, andorinha meditabunda, que não me amas.
Silêncio engasgante das rodas que rolam, que desfazem e fazem as formas.
Vós, pedras mil, que não fostes postas por mim, e que martelos enterram. Vós
escravizais os meus pés.
Vós sois pequenas, duras e cinzentas. Quem vos deu o poder de me dar a ver
o ouro reluzente?
Tu, ouro narrador. Tu estás à minha espera. Tu transmites-me calor: foste
feito para mim.

Tu, cola anímica.



SONORIDADES



Rosto.

Longe.

Nuvem.

....

....

Está ali um homem com uma longa espada. A espada é longa e também é larga. Muito larga.

....

....

Ele tentou enganar-me muitas vezes e eu confesso que ele o conseguiu. Conseguiu mesmo enganar-me. E talvez demasiadas vezes.

....

.....

Olhos, olhos, olhos ... olhos.

.....

.....

Uma mulher, que é magra e não é jovem, tem um lenço na cabeça, que lhe cai sobre o rosto como um escudo e a deixa na sombra

.

A mulher puxa à corda o vitelo que ainda é pequeno e vacila sobre as pernas tortas. Por vezes o vitelo caminha atrás dela muito obediente. E outras vezes oferece resistência. Então a mulher puxa à corda o vitelo. Ele inclina a cabeça, abana-a e entesa as pernas. Mas as suas pernas são fracas e a corda não cede.

A corda não cede

.....

.....

Olhos olham de longe.

A nuvem eleva-se.

.....

.....

O rosto.

O longe.

A nuvem.

A espada.

A corda.





ÁGUA

Pela areia amarela ia um pequeno homem vermelho e magro. Ele estava sempre a escorregar. Parecia que ele caminhava por cima de uma camada de gelo. Era, porém, areia amarela da planície sem limites.

De tempos a tempos, ele dizia: “Água... Água azul.” E não compreendia porque o dizia. Um cavaleiro vestido com um casaco verde plissado passou apressado sobre um cavalo amarelo.

O cavaleiro verde armou o seu espesso arco branco, rodou na sela e atirou a flecha na direcção do homem vermelho.

A seta assobiou como um soluço e quis entranhar-se no coração do homem vermelho. O homem vermelho agarrou-a com a mão no último instante e atirou-a para o lado.

O cavaleiro verde sorriu, dobrou-se sobre o pescoço do cavalo amarelo e desapareceu ao longe.

O homem vermelho aumentou de tamanho e a sua passada tornou-se mais segura. “Água azul”, dizia.

Continuou a andar e a areia formava dunas e duras colinas, que eram cinzentas. Quanto mais ele caminhava, mais duras, mais cinzentas, mais altas eram as colinas, até que finalmente começaram os penhascos.

E ele teve de forçar o caminho através dos penhascos, porque não conseguia parar nem voltar para trás. Voltar para trás não é possível.

Ao passar por um penhasco muito íngreme e pontiagudo, ele notou que um homem branco estava agachado lá em cima e queria atirar um pesado bloco cinzento para cima dele. Voltar para trás não é possível. Ele teve de seguir pela estreita passagem. E seguiu. Assim que estava debaixo do penhasco, o homem lá em cima, com um esforço ofegante, deu o último empurrão.

E o bloco caiu em cima do homem vermelho. Ele apanhou-o com o ombro esquerdo e atirou-o para trás das costas. — O homem branco lá em cima sorria e acenava-lhe de forma amigável com a cabeça. — O homem vermelho tornou-se ainda maior, i. e. mais alto. — “Água, água”, dizia. — A passagem entre os

penhascos tornava-se cada vez mais ampla, até que finalmente voltaram dunas mais planas e cada vez mais planas e ainda mais planas, até desaparecerem.
— Até voltarem a ser uma planície.



A FENDA

O homem pequeno queria quebrar a corrente em duas e, claro, que não era capaz. O homem grande quebrou-a muito facilmente. O homem pequeno quis logo escapar-se.

O homem grande segurou-o pela manga, inclinou-se para ele e sussurrou-lhe ao ouvido: "temos de manter isto entre nós." E os dois riram a bom rir.





DIFERENTE

Era uma vez um grande 3 — branco sobre castanho-escuro. A sua curva superior era do mesmo tamanho da inferior. Assim pensavam muitas pessoas. E afinal a curva superior era

um pouco, um pouco, um pouco

maior do que a curva inferior.

Este 3 estava sempre a olhar para a esquerda — nunca para a direita. Também olhava um pouco para baixo, pois o número só aparentemente estava todo direito. Na realidade, em que não era fácil reparar, a parte superior e maior era um pouco, um pouco, um pouco inclinada para a esquerda.

Assim este grande 3 branco estava sempre a olhar para a esquerda e um pouquinho para baixo.

Talvez pudesse ter sido diferente.





SAÍDA

Bateste as palmas. Não inclines a cabeça para a felicidade.

Nunca, nunca.

E lá volta ele a cortar com a faca.

Ele volta a cortar a direito com a faca. E o trovão enrola-se no céu. Quem é que te conduziu mais a fundo?

Na plácida, profunda e escura água estão as árvores com as pontas para baixo.
Sempre. Sempre.
E ele lá suspira. Um suspiro profundo. Ele volta a suspirar.
A suspirar.
E o pau bate em qualquer coisa seca.
Quem aponta para a porta, a saída?



NA FLORESTA



A floresta tornava-se cada vez mais espessa. Os troncos vermelhos cada vez mais grossos. As copas verdes cada vez mais pesadas. O ar cada vez mais escuro. Os arbustos cada vez mais frondosos. Os cogumelos cada vez mais abundantes. Por fim, pisavam-se cogumelos por todo o lado. Era cada vez mais difícil ao homem caminhar, penetrar, sem escorregar. Mas ele continuou a caminhar, repetindo sempre e cada vez de forma mais rápida a mesma frase: --

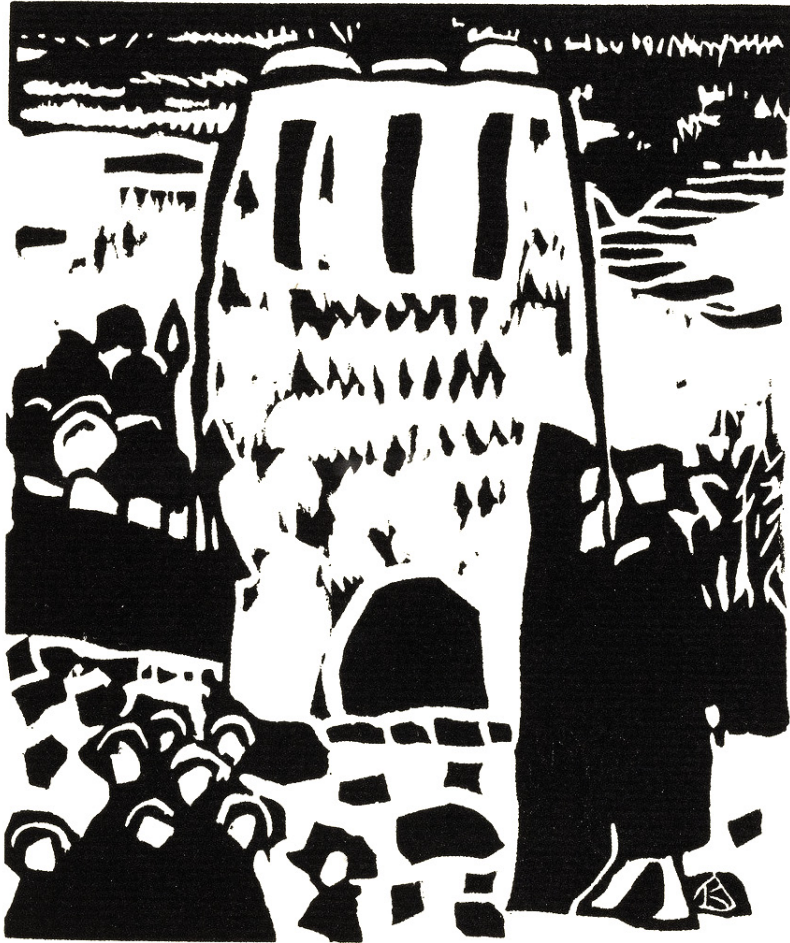
Camadas vegetais cicatrizantes.

Cores correspondentes.

À sua esquerda e ligeiramente atrás dele caminhava uma mulher. Sempre que o homem terminava a sua frase, ela dizia muito segura e rolando com vigor o “r”:
Prrrofusamente prrrático.







CORTINA



A corda desceu e a cortina subiu. Esperámos todos tanto tempo por este momento. A cortina pendia. A cortina pendia. A cortina pendia. Ela pendia ainda em baixo. Agora está lá em cima. Quando subiu (começou a subir) ficámos todos muito felizes.



ESPUMA BRANCA

Eu gostaria de saber porque é que isto é assim e não de outra maneira

Isto poderia ser de outra maneira, de outra, de outra maneira.

Em cima de um cavalo negro-corvo, cavalga uma mulher por campos verdes e planos. Não consigo ver esses campos até ao fim. A mulher está vestida de vermelho, o seu rosto coberto por um véu amarelo-canário. A mulher fustiga o cavalo sem piedade. Ele, porém, não consegue ir mais depressa. Ele continua a correr de uma maneira qualquer, espumando uma branca e quente espuma cada vez mais branca. A mulher endireita-se sem balançar e bate no cavalo preto.

Vocês não acham que seria melhor se o cavalo preto pudesse morrer? Ele está a ficar todo branco da branca e quente espuma!
Mas ele não pode morrer. Ah não! Isso ele não pode.
Quão diferente isto poderia ser, quão diferente.



HINO

De dentro baloiça a onda azul.
Rasgado o pano escarlate.
Farrapos escarlates. Ondas azuis.
O livro antigo fechado.
Olham em silêncio para a distância.
Escura errância na floresta.
As ondas azuis tornam-se mais profundas.
O pano escarlate em breve se afunda.





MAIS TARDE

Na cúpula profunda sei que te encontro. Lá onde o suave pica. Lá onde o afiado não corta. Tu seguras o anel na tua mão esquerda. Eu seguro o anel na minha mão direita. Nenhum de nós vê a corrente. Mas estes anéis são os últimos elos da cadeia.

O início.

O fim.



AVENTURA

Uma vez visitei um conjunto de casas de veraneio onde não vivia ninguém. Todas as casas eram de um branco imaculado e tinham portadas verdes bem fechadas. No meio deste conjunto de casas de veraneio havia uma praça verde com erva a crescer. No meio desta praça havia uma igreja muito antiga com uma enorme torre sineira com telhado pontiagudo. O grande relógio funcionava mas não dava horas. Na base desta torre sineira estava uma vaca vermelha, de pé, com uma barriga muito gorda. Ela estava de pé sem se mexer e mastigava sonolenta. Todas as vezes que o ponteiro dos minutos marcava no relógio um quarto, meia ou uma hora, a vaca mugia: “Eh! Não sejas tão medroso!”

Depois voltava a mastigar.







GIZ E FULIGEM

Oh, quão devagar ele vai.

Se ao menos lá houvesse alguém que pudesse dizer ao homem: Mais depressa, anda lá mais depressa, mais depressa, mais depressa, mais depressa, mais depressa.

Mas esse alguém não está lá. Ou está?

Esse rosto negro de lábios brancos, lábios muito brancos, como se tivessem sido pintados, retocados, cobertos de giz.

E as orelhas verdes!

Elas eram verdes? Ou não? Ou eram?

Em cada Outono as árvores perdem as suas folhas, as suas vestes, as suas jóias, o seu corpo, a sua copa.

Em cada Outono. E quantos haverá? Quantas Outonos haverá? Uma eternidade? Ou não? Ou?

Quão devagar ele vai.

E em cada Primavera crescem violetas. E têm odor, odor. Elas têm sempre odor. Elas nunca páram de ter odor? Ou páram?

Preferias que ele tivesse um rosto branco e lábios negros, como se tivessem sido pintados, retocados, cobertos de fuligem? Preferias isso?

Ou há alguém lá que dirá ao homem e talvez já esteja a dizer: Mais depressa, mais depressa, mais depressa.

Mais depressa, mais depressa, mais depressa, mais depressa, mais depressa.









PRIMAVERA

1.

A oeste a lua nova.
Diante da lua nova um chifre, uma estrela.
Uma estreita casa preta e alta.
Três janelas iluminadas.
Três janelas.



2.

Há manchas azuis pálidas sobre o amarelo estridente. Apenas os meus olhos viram as manchas azuis pálidas. Elas fizeram bem aos meus olhos. Porque é que ninguém viu as manchas azuis pálidas sobre o amarelo estridente?

3.

Mergulha os teus dedos na água fervente.
Escalda os teus dedos.
Deixa que os teus dedos cantem de dor.



FOLHAS

Consigo lembrar-me de uma coisa.

Uma montanha negra triangular muito alta que chegava ao céu. Mal se via o seu cume de prata. À direita desta montanha havia uma árvore muito grossa e com uma copa verde muito espessa. Esta copa era tão espessa que era impossível separar as folhas umas das outras. À esquerda, apenas numa mancha, mas muito espessa, cresciam pequenas flores brancas que pareciam pratinhos rasos.

Fora isso nada mais havia.

Eu parei diante dessa paisagem e olhei.

De repente, vem da direita um homem a cavalo. A cavalo num bode branco, que parecia muito comum, excepto não ter os chifres apontados para trás, em vez disso, tinha-os virados para a frente. E a sua cauda não se mantinha empinada e atrevida como habitualmente, mas pendia e sem pêlo.

Mas o homem tinha um rosto azul, um pequeno nariz arrebitado. Ria-se e mostrava os seus dentes que eram pequenos, bastante separados uns dos outros, estragados, mas extremamente brancos. Reparei que havia qualquer coisa de um vermelho acentuado.

Fiquei muito surpreendido, porque o homem sorriu para mim.

Ele passou por mim num lento cavalgar e desapareceu por detrás da montanha.

Achei estranho que, ao olhar de novo para a paisagem, todas as folhas estivessem caídas no chão e, à esquerda, não houvesse mais flores. Em vez disso, apenas bagas vermelhas.

A montanha, claro, permaneceu imóvel.

Desta vez.



CANÇÃO

Um homem está sentado
Em apertado círculo,
Em apertado círculo
De estreiteza.
Está satisfeito.
Falta-lhe o ouvido
E os olhos não vêem.
Para ele não há sinais
Do som vermelho
Da bola de sol.
O que se desmorona,
Volta a erguer-se.
E o que era mudez
Entoa uma canção.
Ao homem
A quem falta o ouvido
E sem olhos que vejam
Chegam delicados sinais
Do som vermelho
Da bola de sol.

RAÍZ

Pequenas aranhas em movimento desapareceram diante da minha mão.
Pequenas aranhas ágeis. Os meus olhos reflectiram as tuas pupilas.

⊙

— "Ele ainda se lembra da árvore?"

— "Do vidoeiro?"

⊙

A luz da estrela da tarde chega à hora indicada. Sabes quando?

⊙

— "A árvore que eu vi, ele não a conhece.

— "A árvore medra crescendo de hora em hora.

— "E o fogo destrói as folhas secas.

— "As folhas secas.

⊙

O sino tenta fazer buracos no ar.
E não o consegue.
É sempre apanhado.

◉

- "Da árvore ele consegue lembrar-se. A árvore tremia a partir de baixo, das suas raízes, até ao topo, até à copa.
- "Oh!! as folhas mais altas.
- "Ele ainda se lembra da árvore!!
- "Do vidoeiro?



CAMPO COLORIDO

Num campo que não tinha erva, apenas flores amplamente coloridas, estavam sentados cinco homens em linha recta.

Um sexto homem estava à parte:

O primeiro homem disse:

"O telhado está fixo ... Está fixo o telhado ... Fixo ...

Passado um tempo, o segundo disse:

"Não me toquem: estou a suar ... Eis que estou a suar ... Sim!

E então o terceiro disse:

"Por cima do muro não!

„Por cima do muro não! Não!

Mas o quarto disse:

"Frutos a amadurecer!!

Após longo silêncio, o quinto gritou com voz estridente:

"Acordem-no! Abram-lhe os olhos! Uma pedra rola montanha abaixo. Uma, pedra, uma pedra, uma pedra, uma pedra! ...

Desce da montanha! ... Rola montanha abaixo! ... Tornem sedentos os seus ouvidos! Oh, abram-lhe os olhos! Tornem longas as suas pernas! Longas, longas ... as pernas!!

O sexto homem que estava à parte, gritou de forma breve e com vigor:

"Silêncio!

OLHAR

Porque é que olhas para mim através da cortina branca? Eu não chamei por ti, eu não te pedi para olhares para mim através da cortina branca. Para que é que ela esconde de mim o teu rosto? Porque é que que não consigo ver o teu rosto atrás da cortina branca? Não olhes para mim através da cortina branca! Eu não chamei por ti. Nada te pedi. Através das pálpebras fechadas, vejo como olhas para mim, quando me olhas através da cortina branca. Puxo para o lado a cortina branca e verei o teu rosto, e tu não verás o meu. Porque é que não posso puxar para o lado a cortina branca? Para que é que ela esconde de mim o teu rosto?

A TORRE

Homem de *maillot* verde com o bigode penteado para cima estava quase estendido no prado verde. Eu nunca gostei dele. Tudo em redor eram cogumelos vermelhos.

Mulher saiu da floresta verde. Ela era azul e desagradável para mim.

Ela sentou-se ao lado dele e todos os cogumelos desapareceram.

Se foram.

Homem levantou-se e foi-se embora. E mulher ao lado dele. E eles saíram da floresta verde para a grande casa vermelha.

A porta cinzenta estava bem fechada. A porta não estava lá.

Ela entrou. Então ele entrou também.

Lá no alto da torre, ambos ficam de pé muitas vezes, o que é desagradável.

A porta cinzenta está bem fechada.

OLHAR E RELAMPEJAR

Na altura em que ele (o homem) se queria alimentar, o denso pente branco derrubou o pássaro-rosa. Agora ele envolve as janelas em molhados panos de madeira! — Não as que estão distantes, mas as tortas. — A orquestra explodiu — ai! ai! Meros círculos em semi-círculo fazem quase pressão sobre tabuleiros de xadrez e! livros de ferro! Ajoelhando-se junto ao bizarro boi Nürnberg quer estender-se quer — peso tremendo das sobrancelhas. Oh, céus, oh, céus, podes aguentar volumes impressos... Da minha cabeça também poderia crescer a perna do cavalo de cauda curta com o focinho pontiagudo. Mas o vermelho dentado, o amarelo picado no lacado do pólo norte como um foguete ao

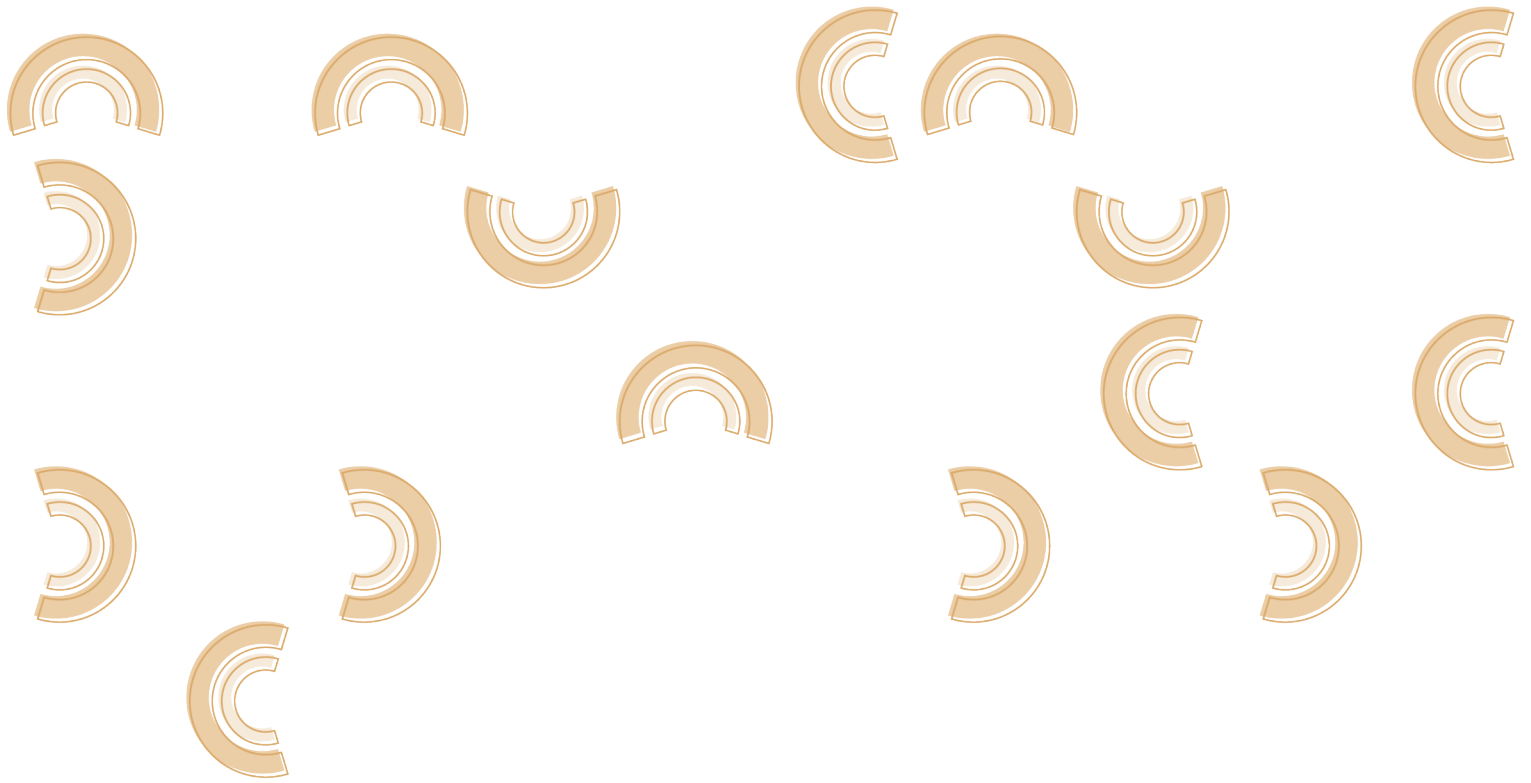
meio dia!

O SUAVE

Cada um estava deitado sobre o seu próprio cavalo, o que era deselegante e indecoroso. É apesar de tudo melhor, se um pássaro gordo poisa num fino ramo, que não é o seu, acoplado a uma folha tremulante, estremecente, vivente. Qualquer um pode ajoelhar-se (quem não pode, aprende como). Todos podem ver as torres pontiagudas? Abrir a porta! Ou a dobra arranca o telhado!



Recebido em: 15/09/2018 | Aprovado em: 30/10/2018



TEXTOS E VERSÕES

WASSILY KANDINSKY

COMPOSIÇÕES PARA PALCO E TEXTOS

TEÓRICO-DRAMATÚRGICOS¹

Anabela Mendes

Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É tradutora, ensaísta, dramaturgista, dramaturga e encenadora.

Universidade de Lisboa

E-mail: anmendes@netcabo.pt

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi9.24911>

RESUMO

Tradução de todas *Composições para o Palco* elaboradas por Wassily Kandinsky e textos teóricos relacionados.

Palavras-chave: Composições para palco. Autonomia da obra de arte. União das artes. Bidimensionalidade. Tridimensionalidade. Sonoridade interior. Necessidade interior. Arte como fonte de alegria.

ABSTRACT

Translation of all Wassily Kandinsky's Stage Compositions and essays on these artistic works.

Keywords: Stage compositions. Autonomy of the work of art. Union of the arts. Two-dimensionality. Tridimensionality. Inner sound. inner necessity. Art as a source of joy.

A obra de arte torna-se sujeito. Como pintura é um organismo espiritual que, à semelhança de um organismo material, é constituída por muitas partes individuais.

Wassily Kandinsky, Pintura como arte pura
Der Sturm, vol. 4, nº 178-179,
Setembro de 1913.

NOTA INICIAL

Estão reunidas neste artigo todas as Composições para Palco criadas por Kandinsky entre os anos de 1909 e 1914. A Composição para Palco *Quadros de uma Exposição*, inspirada na partitura homónima de Modest Mussorgsky, surgiu posteriormente durante o período de actividade de Kandinsky na Bauhaus.

Agregadas estão também as reflexões teóricas do artista dedicadas a este género performativo.

O trabalho de tradução destes materiais, do alemão para o português, teve como suporte bibliográfico a obra organizada, comentada e ilustrada por Jessica Boissel (ed.) 1998. WASSILY KANDINSKY – ÜBER DAS THEATER DU THÉÂTRE O TEATPE, Köln: Dumont.

É nas Composições para Palco que as questões relacionadas com a materialidade e a espiritualidade se agregam sempre à criação de construção com variados elementos de que vive este tipo de obras, tal como as essencialmente plásticas, com a diferença de que se torna preponderante a presença da tridimensionalidade.

Dotar de subjectividade uma obra de arte é como equipará-la ao seu criador. O acidental, por exemplo, pode ser incorporado a partir da presença de várias versões de uma mesma composição. Quem decide não é o criador sozinho mas o processo que a obra lhe revela. Em Artes do Espectáculo isto faz sentido.

Anabela Mendes
7 de setembro 2018

1 Utiliza-se como fonte para as traduções a obra de Jessica Boissel (ed.), 1998, *Wassily Kandinsky – Über das Theater Du Théâtre O Teatpe*, Köln, DuMont Verlag.

NOITE²

1906 – 1907

[1]

NOITE

(Estou a escrever. Minette e Vas'ka estão deitados, apertados um contra o outro, em cima da cadeira, junto ao fogão.)

VAS'KA

De facto, quanto mais cresço, mais antipáticas acho as pessoas. Essa mania parva de lamberem com a mão! Quando o tipo me lambe assim, fico sempre transtornado.

MINETTE

Eu pura e simplesmente não deixo.

VAS'KA

É claro! Bem sabes que ele tem por ti um enorme respeito, mas comigo pouco se importa. E o tipo é estúpido, estúpido!.. Inacreditável! Imagina, ainda agora ele acha que quando eu ronrono, isso quer dizer satisfação!!...

MINETTE

As pessoas são esquisitas! Apesar disso, às vezes percebem perfeitamente que ronronar quer dizer pedir qualquer coisa.

VAS'KA

O que mais me irrita é a secura das mãos dele. E é assim que ele quer lamber. Com os demónios! Quando penso nisso, fico virado do avesso.

MINETTE

Olha, vê lá se não aprendes com as pessoas a usar essas expressões idiotas e ainda por cima em alemão! Que mau gosto!

VAS'KA

Sim, mamã... Mas ao menos deixa-me mamar um pouco em ti! Sim? Deixa, deixa!

2 Trata-se de uma “comédia de gatos”, um texto à margem num conjunto de pequenas obras para teatro. Considerada uma das primeiras tentativas de W. Kandinsky na área teatral em língua alemã, esta comédia felina foi escrita provavelmente em Sèvres, nos arredores de Paris, onde o pintor russo residiu por um ano, a partir de Junho de 1906. Esta residência foi partilhada entre Junho e Novembro desse ano de 1906 com a pintora Gabriele Münter, sua ex-aluna, com quem manteve por um período de quase vinte anos uma intensa e difícil relação afectiva. (N. T.) Todas as notas apresentadas ao longo das Composições para Palco, quando não referenciadas de outra autoria, são da responsabilidade da tradutora.

MINETTE

Ele vai zangar-se outra vez.

VAS'KA

Que o maior cão do mundo o agarre!

MINETTE

Quem me dera saber em que é que isto lhe diz respeito: não é nele que tu mamas. Sabes, da última vez em que ele se voltou a zangar assim (*ele acha que eu percebo, quando ele se põe a falar*

[2]

o chinês dele!), então fiquei mesmo furiosa e quando ele {se sentou à mesa de refeições} e começou a mamar no seu cachimbo fedorento, nessa altura sentei-me ao pé dele e fixei-o, ‘tás a ver, fixei-o longamente. Pensei que ele ia compreender. Mas nem sinal. Riu-se apenas e disse que aquilo não era para mim.

VAS'KA

Ele é mesmo estúpido... Mas lá bater sabe ele!

MINETTE

Claro, nisso as pessoas são tão perigosas como os cães. Nesses casos o melhor é trepar a uma árvore. E mesmo assim ainda nos mostram os dentes. Só que das pessoas não precisas de ter medo: elas não mordem.

VAS'KA

Mas a mim ele já mordeu algumas vezes. Palavra de honra, mamã.

MINETTE (*pensativa*)

Não, um cão é que ele não é. Primeiro não tem cauda e depois só tem 2 pernas.

VAS'KA

É estranho como as pessoas são feitas. Neles mal se conseguem ver os olhos e à noite despem a pele. Nem sei como isso não lhes faz doer!?

MINETTE

Mas o mais esquisito é eles não se conseguirem sentar sem cadeira.

VAS'KA

Mamãzinha, por favor, diz lá então quem é afinal o meu pai? Não é aquele homem ali, pois não?

MINETTE

Cruzes! Vê se tens vergonha! Como tens coragem

[3]

de dizer uma coisa dessas à tua mãe! Credo! Vou desancar-te! Zás! Zás! Zás!

(lambe carinhosamente M.) Perdoa-me, querida, querida mamã. Não te zangues! Tu nunca queres responder a esta pergunta, por isso pensei que tivesse havido qualquer coisa no teu passado...

MINETTE

Mas não uma coisa dessas. E deixa-me em paz com essas perguntas. Simplesmente encontrei-te na cave.

VAS'KA *(tímido)*

E aquele belo vizinho da casa de cima? O Frimms disse-me uma vez...

MINETTE

O Frimms é um tipo grosseiro. Muitas vezes choro quando penso que ele é o castigo dos meus pecados.

VAS'KA

E o vizinho?

MINETTE

Ah, deixa isso. Tu ainda nem {sequer} és capaz de distinguir um homem de uma mulher.

VAS'KA

Sou, pois!

MINETTE

E qual é a diferença?

VAS'KA (*embaraçado*)

Em relação aos gatos, de facto, ainda não sei, mas sei em relação às pessoas.

MINETTE (*ri-se e mal consegue falar de tanto rir*)

Então... e
ela... seria?

VAS'KA (*orgulhoso*)

Entre os seres humanos o homem tem 2 pernas e a mulher apenas uma, mas uma muito volumosa. É isso mesmo!!

MINETTE (*continuando a rir*)

É por isso que eu estou sempre a ler nos nossos romances sobre a perdição da mulher. (*em voz baixa*) Curioso, mas nós temos quatro pernas e afinal...

[Final ou interrupção do manuscrito que apresenta na última página a seguinte inscrição a lápis feita pela mão de G. Münter:] “Os gatos Minette e Vas’ka em Sèvres/ História de Ka[ndinsky].”

JARDIM DO PARAÍSO³ E ASA MÁGICA

1908 – 1909

[1]

JARDIM DO PARAÍSO

Quadro: um Príncipe vê uma estrela que cintila intensamente como a Ilha da Felicidade ao afundar-se na Terra.

Está tudo escuro, excepto o Príncipe e a estrela que vai progressivamente ficando mais brilhante (Música).

A luz da estrela torna visível uma caverna.

Morte: e todos os mil anos trá-lo-ei de novo à vida. (5^o)

Morte como no desenho na sala de canto. Príncipe – segundo o esboço azul celeste para impressão.

Jardim do Paraíso – apenas frutos gigantescos.

[Esboço]

Quadro – vôo do Príncipe: **Vamos, assim deve ser**, pelo caminho da Morte até à morada da felicidade?*

As vozes estão sublinhadas.

[2]

Pode fazer-se um chão colorido?

Figurinos: devem simplesmente ser feitos e a única excepção deverá acontecer no primeiro acto.

[Esboço com a seguinte anotação do autor:]

em cores claras e simples sem refinamento dos tons

[Cores] complexas e ricas só em concordância com a música

uma grande trombeta

3 A adaptação cénica do conto O Jardim do Paraíso de Hans Christian Andersen foi para o pintor Wassily Kandinsky uma forma de envolvimento activo num projecto estético-dramatúrgico mais alargado, que visava renovar a criação teatral na viragem do século. Segundo notas diarísticas de Gabriele Münter, a companheira do pintor durante a fase de Munique, Kandinsky teria concebido os cenários para a encenação do referido conto, ao longo do Inverno de 1908-1909. Data deste período o aprofundamento da amizade e a colaboração entre o pintor e o músico e compositor russo Thomas von Hartmann, que terá composto a partitura para este projecto cénico.

- I Príncipe e Árabe com serpente, cavalo do arauto.
- II Acto. Asa Mágica. Uma nuvem eleva-se. Frutos cintilam do interior para fora. Agrupar as pessoas ao longo da escada, à direita e à esquerda, e em relação à árvore à direita e ao edifício à esquerda, isto é, as mesmas cores, mas depois da entrada do Arlequim, o movimento e as cores misturam-se.
- IV Preto-branco. As flores brancas adquirem cores sumptuosas.

[Primeiro fragmento]

[1]

ASA MÁGICA

No início: palco vazio, a seguir entrada dos actores e do público por detrás.

W. PRIMEIRO ACTO: Danças sobre o pódio e descida da escada: Árabe com serpente muito grande – linha direita com uma espiral,

Mágico [esboço] Arlequim [esboço]

Atleta com gordas pernas cor-de-rosa em fato de baile, vestido (?) com conchas.

Mágico, todo de preto com uma barba esverdeada, pequenas lâmpadas vermelhas sobre o barrete, por cima das vestes a Via Láctea.

[esboço]

Árabe, todo de branco com um rosto muito escuro.

Preto colorido com rosto preto.

Arlequim – amarelo com fato vermelho.

Estão agarrados uns aos outros e só se separam para dançar, depois voltam a enlaçar-se.

Mágico, Árabe, Arlequim, Atleta, pódio elevado, conjunto de pessoas olhando para cima

[1 VERSO]

Velha de verde vivo com um lenço vermelho vivo na cabeça. Antes do aparecimento do arauto faz-se escuro; quando se ouvem trombetas atrás do palco, aparece uma coloração amarela que se acentua com a entrada das trombetas. Ela transforma-se num tom avermelhado durante a leitura da ordem e com a palavra “morte” — num instante tudo desaparece.

[Segundo fragmento]

[2]

ASA MÁGICA

Primeiro Acto: Depois das danças da multidão faz-se de repente silêncio e escuro, e, depois de uma pausa, ouvem-se ao longe sons de trombetas acompanhadas por uma luz amarela que vai aumentando devagar (ambas se incendiam em conjunto). De ambos os lados saem dois trompetistas e ouve-se o martelar dos seus tacões altos em madeira.

ff [fortissimo] das trombetas e da luz amarela. Pausa. Martelar dos sapatos. A luz amarela baixa e dela aparece um vermelhão que aumenta com a chegada do arauto. Enquanto ele lê, a luz torna-se progressivamente num vermelho claro e quando se ouve a palavra “morte” todas as cores desaparecem, o movimento suspende-se e

[2 VERSO]

tudo fica cinzento opaco. Depois, de repente, um movimento em voo como se fosse vento. Pausa e afastamento do arauto e reaparecimento das cores.

DAFNE E CLOÉ⁴

1908 – 1909

[1]

JARDIM DO PARAÍSO

Dafne e Cloé⁵

Prelúdio: quadro, figuras que se deslocam devagar umas a seguir às outras, o coro com os mesmos movimentos.⁶

[esboço]

Quadro: barco preto

[esboço]

Quadro: mar vermelho, de uma onda à direita, a crescer de repente até ao tecto, aparece uma silhueta negra e indistinta e agarra-se ao barco. Imediatamente a seguir escuro.

[esboço]

[1 VERSO]

Prólogo

Quadro I: flores, borboletas

Jogos, danças. Apresentação de sacrifícios. Uma fonte.

[?] – Disputa sobre a beleza. Um beijo.

Quadro II: Rapto de Cloé

Quadro III: Desespero de Dafne

Quadro IV: Tempestade

Quadro V: Cenário do Quadro I, regresso de Cloé.

Carícias e insatisfação. Um velho. Aparecimento da grega e acordar da paixão.

Quadro VI: Cenário do Quadro I. Os pretendentes. Dança de Cloé que se afasta dos pretendentes em direcção a Dafne. Os pais. Consentimento do casamento.

Quadro VII: Banquete, danças, narração sobre Siringe e apresentação de Dafne e Cloé. Leito nupcial.

⁴ A colaboração entre Wassily Kandinsky e o compositor Thomas von Hartmann alarga-se, no início do ano de 1908, ao bailarino e coreógrafo Alexander Sacharoff. É no salão literário de Marianne von Werefkin e Alexej Jawlensky, em Munique, que Kandinsky e Sacharoff se apercebem do interesse comum por peças de cerâmica grega antiga com representações de cenas de dança.

Esta parceria artística alimentou em Kandinsky a ideia de adaptar ao palco o romance pastoril *Dafne e Cloé* de Longos que o pintor conhecia a partir de uma versão em russo da autoria de D. Merežkovskij, publicada em São Petersburgo em 1904.

De acordo com o testemunho de Gabriele Münter, Kandinsky escreveu os textos, concebeu o cenário e até uma maquete cénica, sem que, contudo, tivesse havido qualquer representação.

O bailarino Serge Diaghilev obteve, com o seu agrupamento *Les Ballets Russes*, um êxito assinalável ao apresentar em Paris, em 1912, uma versão dançada do referido romance com coreografia de Michel Fokin, música de Maurice Ravel e cenografia e figurinos de Léon Bakst.

⁵ O texto original desta Composição para Palco foi escrito em russo com algumas palavras em alemão, tendo o autor procedido à tradução do mesmo para língua alemã.

Trata-se de um conjunto de folhas soltas manuscritas, contendo diversos fragmentos posteriormente ordenados para corresponderem a um desenvolvimento de uma acção.

⁶ Estas duas linhas encontram-se em alemão no original.

⁷ Nome de uma Hamadriade da Arcádia que foi amada por Pã. O deus perseguiu-a nas margens do rio Ládon e quando estava quase a alcançá-la,

Pequeno pátio interior.

[2]

Dafne e Cloé

A **cortina** não desce entre os quadros, mas no fim de cada quadro há escuridão até ao preto total, por vezes de forma progressiva (Quadro I), outras vezes de forma repentina (II, IV, V e VII), às vezes de forma rápida mas não de repente (III, VI).

[3]

Prólogo: Lentamente como num sonho o **Coro** avança até à boca de cena. Quando os últimos tiverem quase abandonado o palco, ouve-se (atrás dos bastidores) o canto deles do prólogo.

Por cada nome pronunciado aparece a respectiva personagem que, devagar como num sonho, passa em redor pela boca de cena, olhando para diante de si. Quando, no sonho, as ninfas cantam, elas tornam-se visíveis (projecção) no plano anterior do palco à esquerda da árvore. Ao serem ditas as palavras “rapaz com setas”, vê-se à direita da árvore Amor.

Quando termina o canto **imediatamente** o Quadro I.

[4]

Prólogo. Coro⁸

Muitas vezes as pessoas são mais rudes e cruéis do que
[os animais.

Muitas vezes também, grosseiramente envergonhado pelo
[exemplo dos animais,

Um homem, de repente, em vez do Mal pratica uma boa [acção.

Um qualquer pastor de cabras viu, entre os ramos de um arbusto, um recém-nascido deitado e quieto, vestido de púrpura

[com uma fivela doirada.

Uma teta cheia de uma cabra estava mesmo por cima dele.

A teta cheia, agarrada pelas mãos da criança alimentava-a
[como um peito.

Lamon, o pastor, pensou logo em roubar a púrpura e a fivela,

ela transformou-se numa corça. Como o vento tivesse começado a soprar, Pã lembrou-se de juntar com cera canas de vários tamanhos. Foi assim que nasceu a flauta de Pã ou Siringe, em honra da ninfa fugidia. Outras versões do mito referem que em vez de corça, Siringe teria tomado a forma de uma cana, transformando-se desse modo no mesmo instrumento musical. (cf. Grimal, 1992: 421)

8 Este subtítulo aparece escrito na vertical da margem esquerda do documento manuscrito.

Quando a boa acção da cabra o envergonhou.
Assim, pegou na criancinha e deu-a à sua esposa Myrtale.
As mulheres são melhores do que os homens, pois Myrtale
[pegou logo na criança
Com ternura e ao enfeitadinho foi dado o nome de Dafne.
A criança foi alimentada por aquela mesma boa cabra.
Dois anos mais tarde, aconteceu o mesmo a Dryas, o
[pastor de ovelhas.
Numa gruta encontrou um recém-nascido com uma fita
[dourada nos cabelos
Com um pano de algodão bordado a oiro.
Uma ovelha alimentava-o com a sua teta.

[4 VERSO]

Nape, a mulher de Dryas, também ficou com a criança.
Assim, de modo rústico, puseram à menina o nome de Cloé.
Em sonhos também as ninfas apareceram a Dryas e a Lamon.
A um adolescente verdadeiramente belo, portador de asas, [flechas e
arco
As ninfas entregaram Dafne e Cloé.
O adolescente tocou Dafne com uma flecha
E ordenou-lhe que guardasse e apascentasse as cabras.
E a Cloé, as ovelhas. Isto aconteceu ao fim de quinze [Primaveras.
Por vontade das Ninfas Dafne tornou-se pastor e Cloé [pastora.

[5]

Ninfas no sonho de Dafne

Dafne não nos envies repreensões: estamos cheias de
[cuidados com Cloé.
Pã, a quem tu não ofereceste flores nem orações,
Atendeu as nossas súplicas para salvar Cloé do cativoiro.
Com a sua força tremenda, Pã levantou-se contra os terríveis
Metimneus⁹
Amanhã já Cloé inesperadamente regressa outra vez para ti
O deus do Amor consumará tudo isto, tudo o que tem de ser
[consumado.

⁹ Habitantes da cidade de Metimna, na costa norte da ilha de Lesbos, e raptos de Cloé.

[6]

Quadro II. No palco, paisagem; lentamente uma nuvem borrascosa azul eleva-se e rasga-se aqui e acolá, de modo a ver-se o céu amarelo. Mais tarde, um barco pret avança da esquerda e devagar ocupa todo o palco anterior. No momento em que pára, eleva-se imediatamente na proa um guerreiro, segurando nas mãos levantadas uma lança e um escudo. Ele olha para cima e em frente. Nesta mesma pose elevam-se também, um a seguir ao outro, outros guerreiros. Fazem descer uma escada muito íngreme e deixam-se escorregar por ela até ao chão. Dançam entre rochedos, procuram qualquer coisa e saem um a seguir ao outro para os bastidores. Depois de uma pausa, ouve-se a sua corrida rápida, o tilintar das armas. Eles entram no palco, um a seguir ao outro. Um traz nos braços Cloé, ela agarra-se com uma mão ao pescoço dele e a outra mão fica estendida. Eles sobem depressa para o barco e tiram a escada. Neste momento faz-se imediatamente escuro.

[7]

Quadro III. Cenário como no primeiro quadro. No palco está Dafne em desespero. Procura, corre, atira-se inesperadamente de um lado para o outro. Em breve os seus cabelos esvoaçam de um lado para o outro, em breve tombam-lhe sobre o rosto e ele afasta-os para trás com as mãos. Por fim ele deixa-se cair sobre os joelhos diante da estátua da Ninfa, ora, põe-se de repente em pé, de um salto, agita os punhos como que a maldizer as Ninfas. De repente as suas forças diminuem e ele ajoelha-se, cobrindo o rosto com as mãos. Depois procura de novo Cloé. Como não a encontra, abraça a estátua e chora. Depois de ter acabado de chorar, dirige-se para a esquerda com passos fatigados, seca as lágrimas, senta-se junto à fonte e adormece. Devagar surgem por cima¹⁰ da fonte as Ninfas “iguais às estátuas”, como que criadas a partir da própria espuma. O coro canta Pã. As Ninfas tornam-se cada vez mais precisas. No final do coro, escurecimento rápido.

[8]

Pã durante a tempestade¹¹

Quem vos acordou, seres de coração desvairado, para
[actos desvairados?
Injuriando a Deus, ó sacrílegos, ofendestes aquela que

¹⁰ A locução prepositiva também poderia ser ‘por baixo’.

¹¹ Este fragmento pertence ao quadro IV e encontra-se no verso 1 do manuscrito, em conjunto com um desenho a lápis em papel de linhas, da autoria de Wassily Kandinsky.

[tanto amamos,
Os rebanhos sagrados sob nosso cuidado vós atingistes,
Ao deus do amor vós vos opusestes, raptos de Cloé,
As ninfas, vós não respeitastes, nem a mim,
[tanto intimidastes Pã!
Que todos os dilúvios vos engulam, que atirados aos peixes
[eles vos comam,
Se não trouxerdes já Cloé de volta para a margem.
[Mal Cloé pise terra
(se me quiserdes escutar), então vos enviarei ventos
[bonançosos
A vossa viagem por mar verá então o fim na casa
[dos regressados.
(calmo e cinzento)

[9]

Quadro IV. Durante a dança de Dafne e Cloé (Siringe), passa ao fundo, por cima do mar verde, um barco colorido com velas vermelho vivo. No princípio há rapazes e raparigas ajoujados sob o peso de imponentes cestos de uvas (um com uvas pretas, um outro com uvas vermelho-rosa, um terceiro com uvas brancas, um quarto com uvas amarelas).

Os cestos serão colocados no proscénio, segundo a ordem das cores.

PREFÁCIO

1908 – 1909

[1]

Prefácio

Estas peças de teatro foram designadas de composições cénicas, pois não se enquadram em nenhuma das formas habituais e são compostas por elementos que requerem impreterivelmente o palco como meio de representação. Estes elementos são 1) sonoridade musical, 2) sonoridade da cor, 3) movimento (em sentido restrito). Estes elementos serão utilizados de forma tão despojada quanto possível, i. e., a sua eficácia específica torna-se no meio de produzir a impressão sobre o espectador. Cada sonoridade,

[2]

Cada cor, cada movimento tem um valor interior. Eles agem directamente, mesmo se utilizados em separado. A combinação dos diferentes meios tem como resultado um efeito complexo que oferece duas possibilidades:

- 1) ou se combinam meios que agem ao mesmo tempo – então aumenta a força do efeito, ou
- 2) a combinação de diferentes meios em acção desencadeia uma complicação do sentimento.

[3]

Quando se pega, por exemplo, em sentimentos simples e grosseiros, então o sentimento de alegria pode, por ex., ser expresso através do som, da cor e do movimento, e esta utilização simultânea de meios conduz ao desenvolvimento da eficácia (origina, digamos, um *fortissimo* do sentimento); ou um elemento provoca alegria e os outros dois provocam tristeza. Produz-se uma complicação do sentimento: a alegria é bastante

[4]

perturbada, neutralizada pelo sentimento de tristeza. A sonoridade interior que daí resulta, assemelhar-se-á à sonoridade física de um vaso rachado. Estes sentimentos segundos {impuros}, sem uma sonoridade clara, são antes de mais sentimentos do homem moderno: o materialismo decadente e aquilo que há-de vir são as 2 sonoridades que afinam de igual modo a nossa alma.

O princípio da combinação dos

[5]

meios inumerados é o seguinte: o elemento que pode imediatamente provocar com mais intensidade o efeito desejado será utilizado neste caso como elemento principal. Os outros subordinar-se-ão a este, passam para segundo plano ou desaparecem pura e simplesmente. Assim, a cor desempenha por vezes o papel principal, mais tarde a tonalidade musical ou o movimento. Este é apenas o princípio que só

[6]

é de considerar como tal. As composições partiram apenas do sentimento puro e nenhuma violência foi exercida sobre o sentimento puro. {Isso} Assim terá de ser e assim será sempre também, onde se tenha como objectivo da arte apenas o efeito sobre o sentimento, sobre a alma. Estes sentimentos que têm de nascer através da acção, não podem ser definidos com exactidão através de palavras: eles são de uma substância delicada e

[7]

não se podem cobrir com a palavra material.

Já a designação sentimento é demasiado material para estas vibrações da alma, demasiado precisa e, por isso, restritiva.

Toda a vida interior da alma, que existe meio adormecida no homem, é o princípio e o fim das obras subsequentes. O abaixo-assinado é o autor da parte literária e pictórica das

[8]

composições. A música <para orquestra> que não pôde aqui ser publicada foi concebida para orquestra pelo compositor Th.[omas] v. [on] H. [artmann]. {As três partes foram trabalhadas em conjunto como afinação homogénea.} {Ambos os autores} A unidade de todas as três partes {essa} foi elaborada a partir da estreita colaboração dos dois autores.

A. GIGANTES

1908 – 1909

12 [O minucioso manuscrito de G. Münter dá a entender que se trata de música em registos “altos”.]

[1]

"Gigantes"

Fundo a[zul]. Canto (mecânico) atrás – Barco verde estridente com gigantes amarelos. Ombros altos, om[bros] baixos / Movimentos lentos uns em direção aos outros e para os lados. Música. Gigantes levantam-se, sentam-se <atrás>. Pássaros vermelhos com rostos humanos. Canto dos gigantes (*pianíssimo*). No barco, música em registo al[to]¹², mais tarde misturada atrás com canto [?] e palco pre[to]. O canto prolonga-se por muito tempo.

“As fl.[ores] da poesia

[2]

estão espalhadas no mundo

Junta-as numa coroa eterna

Na pri.[são] serás livre

No deserto não estarás só.”

Ao m.[esmo] tempo peq.[enas] figuras indistintas [esboço]

Sobre a colina, olhando para a fren.[te]. Pessoas voam colina acima. Os Gigantes murmuram algo entre si.

[esboço]

Música {eles desapar.[ecem] a pouco e pouco} e cada vez mais estridente.

Mais tarde procissão estridente. E[sc]u[r]o e ermita. Música.

[3]

Céu cinzento com grande nuvem pre.[ta]. Sino.

[Esboço com pormenores das cores:] vermelho – verde-amarelado – branco – pre.[to] – pre.[to]]

Música. – Um gigante ocupa o palco todo como uma cruz em fundo azul.

Os braços erguem-se e crescem. Amarelo claro. Rosto branco indistinto.

B. COMPOSIÇÃO PARA PALCO I ("GIGANTES")

1908 – 1909

13 [Repetição por engano de G. Münter] Boissel, 1998: 56.

[1]

Composição para palco I.
"Gigantes"

(À direita e à esquerda do espectador)

I. Cortina levantada e no palco, ao fundo, o cume largo de uma colina verde com algumas poucas flores singelas. Bem atrás, fundo bastante azul, profundo, liso e baço. Em breve soa a música em registos agudos. De repente, ela torna-se grave e a moldura de f[un]do escurece até ficar negra. Por detrás do palco ouve-se um grande coro mecânico, desajeitado, sonante, sem palavras (sem sentimento). A seguir a música pára. 5 gigantes amarelo estridentes são puxados para o palco da dir. para a esq., sem barulho (se possível sobre rodas).

[1^a]

Os gigantes (ombros altos e baixos) mexem muito devagar as cabeças, uns em direcção aos outros e para o lado, fazem movimentos simples com os braços. Mantêm-se de pé em frente da colina. Passado algum tempo, música. Um pouco depois soa o canto baixo dos gigantes (*piano*), sem palavras, e os gigantes dirigem-se **muito devagar** para a ribalta.

Figuras vermelhas semelhantes a pássaros com rostos parecidos com os dos humanos voam pelo ar (o que se reflecte na música). Quanto mais os gigantes se aproximam do proscénio, mais obscuros eles ficam, devido às cortinas de gaze azul. O seu canto soa como o do coro desajeitado no princípio. O palco torna-se

[2]

o palco torna-se¹³ azul opaco (cortinas). A orquestra começa a lutar com o coro (durante longo tempo).

II. A pouco e pouco desaparecem as cortinas azuis. No fundo do palco uma colina verde estridente com < muitas > flores singelas. (Majores do que em I)

Fundo violeta. Da esquerda surgem pessoas em trajes claros com muitas flores e dizem:

“As flores da poesia estão espalhadas pelo mundo

“Junta-as numa coroa eterna

“No deserto não estarás só

“Na prisão estarás livre.”

(Isto é para ser dito em conjunto e de forma repetida,

[2^a]

dizem-no uns aos outros ou para si mesmos, cada voz por si: contralto, baixo, soprano. Pouco depois entra a orquestra, na qual se torna perceptível uma ideia. A seguir surgem, da dir. para a esq., pequenas figuras indistintas que empurram lentamente qualquer coisa colina acima, olhando em frente (elas são cinzentas esverdeadas). As pessoas reparam nelas, ficam imóveis, correm para a ribalta, olham para si próprias e uma escuridão **repentina** envolve o palco.

III. Entre 2 grandes rochedos castanho-avermelhados estão os 2 gigantes de pé a segredar (os mesmos que em I), fundo preto. Desde o início, a música torna-se cada vez mais estridente. Da esq. vêm

[3]

muitas pessoas com trajes diferentes (curtos, compridos, justos, largos, etc.). Primeiro vêm sobretudo de cinzento, depois especial [mente] de preto, de branco; por fim às cores. Elas repartem-se de maneira diferente pelo palco: algumas sentam-se em grupos apertados, outras ficam afastadas umas das outras, enquanto outras estão de pé, em grupo ou sozinhas. As pessoas olham em direcções diferentes, para cima e para baixo. Elas alteram pouco estas posições. À esq., próximo do fundo, alguém faz movimentos rápidos e simples com os braços e as pernas. A pouco e pouco todos olham para esse alguém. De repente, esse alguém senta-se, pouco depois estica um braço e movimenta [-o], mexe a mão lentamente em direcção à cabeça. Todas as cabeças se esticam na sua direcção ele. O seu movimento

[3^a]

acaba com o cotovelo a apoiar-se no joelho e a cabeça deitada na palma da mão. Da música ecoam cores isoladas. Em conformidade com isto várias pessoas se levantam devagar, de maneira solene ou precipitada e olham para cima ou para o lado. Elas voltam a sentar-se ou ficam de pé. Em diferentes cantos tem início um movimento, as pessoas abandonam os seus lugares e dirigem-se rápida ou lentamente para outros grupos. Aqueles que estão de pé sozinhos aproximam-se uns dos outros e formam pequenos grupos de 2, 3 pessoas. Grandes grupos desagregam-se. A pouco e pouco todos se levantam e iniciam um movimento arrítmico. Grupos inteiros vão para trás dos bastidores e voltam outra vez. Mas a pouco e pouco o número de pessoas aumenta.

[4]

O preto-acinzentado e o branco desaparecem, o colorido fica. Em diferentes pontos acontece dança, que se torna cada vez mais vigorosa e se expande a toda a volta. Movimentos enérgicos de aproximação e de afastamento, corridas, saltos, quedas no chão. Pessoas isoladas executam movimentos enérgicos apenas com os braços, outras com as pernas, algumas delas articulam os dois movimentos entre si. Aqui e ali há movimentos de grupo (nos quais, **por vezes**, é executado **um** movimento por todo um grupo).* Por fim, o amontoado de pessoas executa movimentos bruscos de todos os tipos. Música a condizer. No momento da máxima agitação, escuridão e silêncio repentinos. Atrás ficam apenas visíveis os gigantes

que também serão progressivamente

[4^a]

engolidos pela escuridão.

IV. Visível: céu amarelo-acinzentado, nuvem vermelho-negra à direita, em cima. Debaixo da nuvem, em primeiro plano, mesmo junto aos bastidores, um homem preto com barba branca, braço esquerdo junto ao peito, o direito esticado para o lado. No fundo à esquerda, uma casinha branca com uma torrezinha (sino), uma chaminé comprida, estreita e com fumo vermelho. Junto à casinha, de joelhos e curvado, um garoto preto toca a corda do sino. Durante todo o tempo ouve-se música não em uníssono com o sino. A pouco e pouco tudo fica completamente escuro.

* [Este acrescentamento, escrito à mão, (a lápis) por Kandinsky, encontrava-se na página [3^a verso]:] No centro agrupam-se figuras vestidas de vermelho. Elas {estão de pé} formam um círculo e têm os rostos inclinados para o peito. Batem com os pés e cantam a compasso uma melodia monótona, sem palavras, que soa sempre cada vez mais alto. Ao mesmo tempo batem com os pés cada vez mais vigorosamente. As outras pessoas colocam-se à dir. e à esq. destas, juntam-se à melodia e ao batimento de pés.

V. O primeiro fundo azul baço (sem margem preta) No meio do palco, um gigante amarelo-claro (rosto branco e indistinto, grandes olhos pretos). Ele levanta ambos os

14 [A palavra “ele” foi primeiro riscada e depois novamente inserida.]

[5]

braços, perpendicularmente ao corpo, e assim cresce. Quando {ele}¹⁴ consegue colocar os braços em cruz (com as costas das mãos para cima), faz-se escuridão repentina. A música é expressiva e acompanha a acção.

Fim.

C. O SOM AMARELO, 1912

Impressão especial, excerto do Almanaque
O Cavaleiro Azul com notas à mão e acrescentamentos de Kandinsky

[1]

O SOM AMARELO

Uma composição para palco
de KANDINSKY¹⁵

[1]

O SOM AMARELO

Uma composição para palco*

Participantes:

Cinco gigantes

Seres indistintos

Tenor (por detrás do palco)

Uma criança

Um homem

Pessoas em traje solto

Pessoas em *maillots*

Coro (por detrás do palco)

[1]

INTRODUÇÃO

Alguns vagos acordes na orquestra.

Pano de boca.

No palco um crepúsculo azul claro que começa por ser esbranquiçado e só depois se vai tornando num azul-escuro intenso. Algum tempo depois, torna-se visível no meio do palco uma pequena luz que, com o acentuar da cor, vai ficando mais clara. Algum tempo depois,

Música de orquestra. Pausa.

Atrás do palco ouve-se um coro que tem de ser organizado de modo a não se reconhecer

* A parte musical esteve a cargo de Thomas von Hartmann.

15 [O exemplar que se encontra nos Arquivos Kandinsky, completado pelo autor, possui a inscrição seguinte:] “A vida é realmente bela... mas as pessoas são demasiado estúpidas/ Prof. Dr. N. v. Hildebrandt, Stuttgart, 28 de Junho de 1924.” (Boissel, 1998: 60.)

a origem do canto. Devem ouvir-se principalmente as vozes dos baixos. O canto é uniforme, sem temperamento, com paragens que são assinaladas por reticências.

[6]

Primeiro v o z e s g r a v e s:

“Sonhos péticos... <3”> E rochedos falantes... <4”>

Leivas com enigmas de perguntas saturantes... <5”>

Do movimento do céu... <3”> E fusão... <2”> das

Pedras... <4”>

Crescendo invisível em direcção às alturas... <5”> um bastião...” <2”>

V o z e s a g u d a s:

“Lágrimas e risos... <3”> Orações por entre imprecações... <3”>

Unidos o prazer e as mais negras batalhas.”

T o d a s a s v o z e s:

“ Luzes das trevas no... <4”> mais ensolarado... <5”> dia

(extinguindo-se depressa e de repente).

“Sombra de um brilho estridente na mais escura noite!!”

A luz desaparece. De repente, faz-se escuro. Pausa mais prolongada. <15”> A seguir entra a orquestra...

[7]

1º QUADRO

<Pausa 5”> (À direita e à esquerda do espectador.)

Neste quadro o palco tem de estar a grande profundidade. Lá atrás, uma vasta colina verde. Por detrás da colina, um telão liso, baço, azul, de cor razoavelmente escura.

Em breve <5”> começa a música, primeiro em registo agudo, <10”> passando, imediatamente a seguir e de forma rápida, para registos graves. Ao mesmo tempo o fundo torna-se azul-escuro (acompanhando as mudanças musicais) e adquire largas margens pretas (como num quadro). Por detrás do palco ouve-se um coro sem palavras que canta sem emoção, bastante seco e mecânico. <60”> Quando o coro acaba de cantar, pausa geral: ausência de movimento, ausência de som. <10”> A seguir escuro. <5”>

A seguir a mesma cena será iluminada. Da direita para a esquerda, cinco gigantes de um amarelo estridente (tão grandes quanto possível) serão empurrados para cena (como se estivessem suspensos mesmo por cima do solo).

Eles ficam de pé, bem lá atrás, ao lado uns dos outros – uns com os ombros levantados, outros com eles descaídos, com rostos estranhamente amarelos e indistintos. <5-10">

M u i t o devagar eles voltam as cabeças uns para os outros e executam movimentos simples com os braços. <30">

A música torna-se mais acentuada.

Logo a seguir, o canto m u i t o grave e sem palavras dos gigantes torna-se audível (pianissimo), e eles aproximam-se m u i t o devagar da ribalta... <15"> Da esquerda para a direita voam a toda a pressa seres vermelhos indistintos que, d e c e r t o m o d o, fazem lembrar pássaros com grandes cabeças, vagamente aparentados com seres humanos. Este vôo reflecte-se na música.

[Esboço]

[8]

Os gigantes continuam a cantar e sempre cada vez mais baixo, tornando-se por isso cada vez mais indistintos. A colina ao fundo vai aumentando devagar e torna-se cada vez mais clara. Por fim, fica branca. O céu torna-se completamente preto. <20">

Por detrás do palco começa a ouvir-se o mesmo coro seco. <30"> Os gigantes deixam de se ouvir.

O proscénio torna-se azul e cada vez mais opaco.

A orquestra luta com o coro e vence-o. <5'>

Uma nebulosidade espessa e azul torna todo o palco invisível.

[11]

2º QUADRO

<Pausa 10">

A nebulosidade azul vai a pouco e pouco dando lugar à luz que é de um branco totalmente estridente. <20"> No palco, ao fundo, uma colina tão grande quanto possível, de um verde estridente.

O fundo é violeta, bastante claro.

A música é estridente e impetuosa, com repetições constantes de *lás* e de *sis* e de *sis* e de *lás bemol*. Estes sons individualizados acabam por ser engolidos pela forte impetuosidade da música. <5-10"> De repente, faz-se silêncio total. Pausa. <10"> O *lá* e o *si* voltam a gemer lastimosos, mas com determinação e estridência. Isto dura bastante tempo. <10"> Depois novamente uma pausa. <5">

Nesse momento, o fundo torna-se de repente castanho sujo. A colina torna-se verde sujo. E mesmo no centro da colina forma-se uma mancha negra indefinida que ora se evidencia or desaparece. <15"> Sempre que se altera a nitidez, a luz branca estridente torna-se, de modo descontínuo, mais cinzenta. À esquerda sobre a colina vê-se de repente uma enorme flor amarela. Ela parece-se vagamente com uma espécie de enorme pepino curvo e vai-se tornando cada vez mais estridente. A haste é comprida e fina. <10"> Do meio do caule cresce apenas uma folha estreita, espinhosa e que está inclinada obliquamente. Longa pausa. <25">

[12]

Pouco depois, em c o m p l e t o s i l ê n c i o, a flor baloiça muito devagar da direita para a esquerda. A seguir também a folha se move mas não em simultâneo. <10"> Pouco depois ainda, baloïçam ambas em ritmo desencontrado. <5"> Voltam então a baloïçar, cada uma por si <10">, embora o movimento da flor seja acompanhado pelo som muito fraco de um *si*, e o movimento da folha, acompanhado por um *lá* muito profundo. Depois voltam ambas a baloïçar ao mesmo tempo e os dois sons ouvem-se em consonância. <10"> A flor estremece violentamente e fica sem se mexer. As duas notas continuam a ouvir-se na música. Ao mesmo tempo aparecem, vindas da esquerda, muitas pessoas de vestes soltas, compridas e estridentes (uma está toda de azul, a segunda de vermelho, a terceira de verde, etc., só falta o amarelo). As pessoas trazem na mão flores brancas muito grandes que se parecem com a flor sobre a colina... As pessoas mantêm-se o mais possível perto umas das outras, passam junto à colina e ficam do lado direito do palco, muito apertadas umas contra as outras. Elas falam com vozes misturadas e recitam:

“As flores cobrem tudo, cobrem tudo, cobrem tudo.

Fecha os olhos! Fecha os olhos!

Nós contemplamos. Nós contemplamos.

Cobrimos de inocência a concepção.

Abre os olhos! Abre os olhos!

Já lá vai. Já lá vai.” <30">

Primeiro, todas juntas e como que em êxtase, dizem isto (com muita clareza). Depois repetem tudo individualmente, uma a seguir à outra, e projectando à distância as vozes de contralto, baixo e soprano. Ao dizerem “Abre os olhos, abre os olhos”, ouve-se um *si*. Ao dizerem “Já lá vai, já lá vai”, ouve-se um *lá*. De vez em quando, a voz torna-se rouca. De vez em quando, alguém grita como se estivesse possesso. De vez em quando, a voz torna-se nasal, ora lenta, ora furiosamente rápida.* No primeiro caso, todo o palco fica de repente iluminado por uma luz vermelha mate que o torna indistinto. No segundo caso, alterna a total escuridão com uma luz azul estridente. No terceiro, tudo se torna de repente acinzentado (desaparecem todas as cores!) Só a flor amarela brilha ainda com mais intensidade! <60”>

A pouco e pouco a orquestra ataca e abafa as vozes. A música torna-se agitada, dá saltos de *fortissimo* para *pianissimo*. A luz torna-se um pouco mais clara e as cores das pessoas reconhecem-se de forma indistinta. <60”> Da direita para a esquerda deslocam-se muito devagar, colina acima, umas figurinhas muito pequenas, indistintas, de uma cor verde acinzentada de tonalidade vaga. Elas olham à sua volta. No momento em que a primeira figura se torna visível, a flor amarela baloiça como se tivesse espasmos. Depois desaparece de repente. Com a mesma rapidez, todas as flores brancas se tornam amarelas.

As pessoas deslocam-se devagar, como num sonho, em direcção ao proscénio e vão-se afastando cada vez mais umas das outras.

[13]

A música baixa e volta a ouvir-se o mesmo recitativo.** Em breve as pessoas ficam de pé, como que em êxtase, e voltam-se de costas. Apercebem-se, de repente, das pequenas figurinhas que continuam a passar por cima da colina numa sequência interminável. As pessoas voltam-se, dão uns passos rápidos em direcção ao proscénio, voltam a ficar imóveis, viram-se de novo e ficam impassíveis, como que ligafas umas às outras.*** <10”> Por fim atiram fora as flores que parecem impregnadas de sangue e, libertando-se com violência da imobilidade, correm coladas umas às outras em direcção ao proscénio. Frequentemente olham em redor.**** De repente faz-se escuro.

* Meia frase pronunciada em conjunto; o final da frase de uma voz soa muito indistinto.

** Estes movimentos têm de ser executados como se fosse uma ordem.

*** Estes movimentos não precisam de ir a compasso.

* **Luz:** qd. a voz é nasal – vermelho / qd. ela é lenta – azul cl.[aro] / qd. é rápida – cinzento. [Acrescentado à mão por Kandinsky na margem esquerda] (Boissel, 1998: 76.)

** Meia frase pronunciada em conjunto; o final da frase de uma voz soa muito indistinto.

*** Estes movimentos têm de ser executados como se fosse uma ordem

**** Estes movimentos não precisam de ir a compasso.

3º QUADRO

<Pausa 30”> <Cores sujas.>

Plano anterior do palco: dois grandes rochedos de um vermelho acastanhado, um pontiagudo, o outro arredondado e maior do que o primeiro. Entre os rochedos estão de pé os gigantes (do 1º quadro) e sussurram uns aos outros qualquer coisa que não se ouve. Em breve sussurram aos pares, em breve todas as cabeças se aproximam umas das outras. O corpo permanece imóvel. Em mutações rápidas surgem de todos os lados feixes de luz de cores estridentes (azul, violeta, verde, mudando diversas vezes).

<20-30”> Depois todos os feixes de luz convergem em direcção ao centro, sendo aí misturados. Tudo permanece imóvel. Os gigantes estão quase a deixarem de se ver. De repente todas as cores desaparecem. Durante um momento fica tudo preto. Depois derrama-se no palco uma luz amarela mate que, a pouco e pouco, se vai tornando cada vez mais intensa, até todo o palco ficar amarelo-limão estridente.* Com o aumento da luz a música baixa e torna-se cada vez mais sombria (este movimento faz lembrar um caracol a comprimir-se na casca). <a.l. 5’>¹⁶ Durante estes dois movimentos não deve ver-se no palco nada a não ser luz: nenhuns objectos. A luz atingiu a sua intensidade máxima, a música é completamente langorosa. Os gigantes voltam a ser perceptíveis, estão imóveis e olham em frente. Os rochedos não voltam a aparecer. No palco estão apenas os gigantes: agora estão mais separados uns dos outros e tornaram-se maiores. O fundo e o chão são pretos. Longa pausa. <20”> De repente ouve-se atrás do palco uma voz estridente e assustada de tenor que grita muito depressa palavras completamente incompreensíveis (ouve-se muitas vezes *lá*: p. ex.. Kalasimunafakola!). Pausa. <5”> Durante um momento faz-se escuro. <3”>

4º QUADRO

<Não há qualquer música neste quadro!>

À esquerda, no palco, um pequeno edifício inclinado (semelhante a uma ermida muito simples) sem porta nem janela. Ao lado do edifício (a par-

16 [a. l. é a abreviatura da expressão latina *ad libitum* – à escolha.]

* [Este acrescentamento do autor (margem esquerda) não se refere a uma passagem específica do texto:] O amarelo domina tudo. Tudo – se funde. Também a música deve ser melodiosa. Deve terminar com instrum.[ento(s)] de madeira – em tonalidade baixa e nasalada (oboé).

* É óbvio que a música tem igualmente de se repetir.

tir do telhado) uma torrezinha estreita, inclinada, com um pequeno sino rachado. Pendente do sino uma corda. Uma criança pequena, de camisinha branca e sentada no chão (virada para o espectador), puxa devagar e compassadamente a parte inferior da corda. <30"> <uma batidela cada 3"> À direita, no mesmo alinhamento, um homem muito gordo está de pé, todo vestido de preto. O rosto todo branco, muito indistinto. A ermida é de um vermelho sujo. A torre, azul estridente. O sino é de lata. Fundo cinzento por igual, liso. O homem de preto está de pé, de pernas abertas e com as mãos postas nas ancas. O homem (ordenando muito alto, com bonita voz):

“Caluda!!”

A criança larga a corda. Faz-se escuro.

[16]

5º QUADRO

O palco enche-se a pouco e pouco de uma luz vermelha fria que progressivamente <60"> se vai tornando mais intensa, ao mesmo tempo que passa devagar a amarelo. <60"> Nesse momento, os gigantes ao fundo tornam-se visíveis (como no 3º quadro). Também lá se encontram os mesmos rochedos.

Os gigantes voltam a sussurrar (como no 3º quadro). Nessa altura, quando as cabeças deles voltam a estar juntas, ouve-se atrás do palco o mesmo grito, mas muito rápido e breve. Durante um momento faz-se escuro. <3"> O mesmo processo repete-se uma vez mais. * Depois de ter clareado (luz branca sem sombras), os gigantes voltam a sussurrar, ao mesmo tempo que executam ligeiros movimentos com as mãos (estes movimentos têm de ser diferentes, embora subtis). De vez em quando, um deles espreguiça-se (este movimento também não deve passar de uma alusão) e põe a cabeça um pouco de lado, olhando para o espectador. Por duas vezes todos os gigantes deixam cair os braços de repente, tornam-se um pouco maiores e olham imperturbáveis para o espectador. Depois os corpos deles são alvo de uma espécie de convulsão (semelhante à da flor amarela) e põem-se de novo a sussurrar, afastando de vez em quando os braços ligeiramente

como se se queixassem. <a.l. não mais de 3 a 5"> A música vai-se tornando a pouco e pouco mais estridente. Os gigantes permanecem quietos. Da esquerda surgem muitas pessoas com *maillots* de diversas cores. Os cabelos estão cobertos com a cor do respectivo *maillot*. Tal como os rostos. (As pessoas parecem bonecos articulados). Primeiro aparecem pessoas cinzentas, depois

pretas, brancas e finalmente às cores. Os movimentos são diversos em cada grupo: um caminha depressa e em frente; o outro devagar, com esforço; o terceiro dá de vez em quando saltos divertidos; o quarto está permanentemente a olhar em torno de si; o quinto avança com passos teatrais e festivos e traz os braços cruzados; o sexto caminha em bicos de pés com a palma da mão para cima, etc.. <3 a 5’>

Todos se espalham de modo distinto pelo palco: uns sentam-se em pequenos grupos fechados, outros sentam-se sozinhos. Outros estão de pé em grupo, enquanto outros estão isolados. Toda a distribuição não tem que ser nem “bonita”, nem muito ordenada. Também não deve ser uma total confusão. As pessoas olham para diferentes lados, algumas estão com as cabeças levantadas, outras com elas baixas ou completamente viradas para o chão. Como que atingidas por um abatimento, raramente mudam de postura. A luz mantém-se sempre branca. A música muda muitas vezes de andamento, mas de vez em quando também enfraquece. Exactamente num destes momentos, uma pessoa de branco, à esquerda (bem ao fundo), executa movimentos indefinidos mas muito rápidos, ora com os braços, ora com as pernas. De vez em quando mantém um movimento durante mais tempo e conservam-se na respectiva posição por alguns momentos. É como se fosse uma espécie de dança. Só que o ritmo também se altera com frequência, daí que muitas vezes vá ao compasso da música e outras não. (Este processo simples tem de ser desenvolvido com particular cuidado, para que o que vem a seguir exerça um efeito expressivo e surpreendente). As outras pessoas começam progressivamente a olhar para a pessoa de branco. Algumas esticam os pescoços. Por fim, olham todas para ela. Esta dança, porém, termina muito de repente: a pessoa de branco senta-se, estica um braço como se se tratasse de uma preparação festiva, e dobrando-o devagar pelo cotovelo, leva-o à cabeça. A tensão geral torna-se particularmente expressiva. A pessoa de branco, porém, bate com o cotovelo no joelho e põe a cabeça na palma da mão. <Música – dança popular divertida.> Por momentos faz-se escuro. <3’> Depois vêm-se os mesmos grupos e posições. Muitos dos grupos são iluminados de cima, com maior ou menor intensidade, com diversas cores: sobre um grande grupo que está sentado incide um vermelho intenso; sobre um grande grupo que está de pé cai um azul desmaiado, etc.. A luz amarela estridente (à excepção dos gigantes que aparecem agora com particular nitidez) concentra-se apenas sobre a pessoa de branco que está sentada. De repente, desaparecem todas as cores (os gigantes continuam amarelos) e uma luz branca crepuscular enche o palco. <20’> Cores isoladas começam a dialogar na orquestra. Para lhes corresponder, levantam-se de diferentes lugares figuras isoladas: rápi-

das, bruscas, festivas, lentas, e começam a olhar para cima. Algumas ficam de pé. Outras voltam a sentar-se. <5"> Depois todas são tocadas por um abatimento e tudo se imobiliza. <5">

*

[18]

Os gigantes sussurram. Mas também eles permanecem agora imóveis e direitos, enquanto no fundo do palco se torna audível o coro seco que se faz ouvir apenas por pouco tempo. <10">

Depois ouvem-se de novo na orquestra cores isoladas. <a.l. não mais de 60"> Um feixe vermelho de luz surge por cima dos rochedos e estes estremecem. <3"> Com esta iluminação estremecem alternadamente os gigantes. <3">

Em algumas extremidades é perceptível um movimento. <30">

Na orquestra repetem-se várias vezes *si* e *lá*: separadamente, soando em conjunto, ora muito fortes, ora quase inaudíveis. **

Diversas pessoas abandonam os seus lugares e dirigem-se para outros grupos, ora depressa, ora devagar. Os que estão sozinhos formam pequenos grupos de duas ou três pessoas ou enquadram-se em grupos maiores. Os grandes grupos desintegram-se. Algumas pessoas põem-se a correr para fora do palco, olhando sempre à volta. Entre elas desaparecem todas as pessoas de preto, cinzento e branco. No palco acabam por ficar apenas as pessoas coloridas. <60 a 80"> <Os feixes de luz desaparecem.>

A pouco e pouco generaliza-se um movimento arritmico. Na orquestra impera a confusão. O grito estridente do 3º quadro torna-se audível. Os gigantes tremem. Diversos focos de luz varrem o palco cruzando-se. <30">

Grupos inteiros abandonam o palco. Tem origem uma dança generalizada: começa em lugares diversos, espalha-se a pouco e pouco e arrasta todas as pessoas. Corridas, saltos, corridas como aproximação e dispersão, quedas. De pé, uma quantidade de pessoas move apenas os braços com rapidez, outras apenas as pernas, apenas a cabeça, apenas o tronco. Outras combinam todos estes movimentos. À *s v e z e s* são movimentos de grupo. Grupos inteiros fazem à *s v e z e s* um e o mesmo movimento. <30">

No momento em que se atinge a maior confusão na orquestra, nos movimentos e na iluminação, faz-se *d e r e p e n t e* escuro e silêncio. Só ao fundo do palco continuam a ser visíveis os gigantes amarelos que lentamente vão sendo engolidos pela escuridão. Parece que os gigantes se apagam como candeeiros, ou seja, no meio da completa escuridão a luz relampeja algumas vezes. <40">

* [Entre as p. 16 e 17 o autor enfiou uma folha solta onde anotou. Saltos na música: “bonita” – repentina polifonia grosseira (brutal, angulosa), depois notas triunfantes, a seguir – tristeza até às lágrimas, etc. a.l. música desaparecendo, [?] não mais de 3 a 5/ **diz respeito à p.17.** (Boissel, 1998: 82.)

** [Esta anotação do autor encontra-se em pé de página:] Alternadamente, durante períodos de tempo irregulares, feixes de luz caem sobre diferentes grupos: vermelho, vermelho, vermelho, azul, vermelho, azul, azul, etc. – por vezes dois ou três em conjunto. Como abelhas sobre as flores, a sugarem-lhes o pólen. (Boissel, 1998: 84.)

[19]

6º QUADRO

(Este quadro tem de surgir tã o d e p r e s a q u a n t o p o s s í v e l).

Fundo azul mate como no 1º quadro (sem as margens pretas).

No meio do palco, gigante amarelo claro com um rosto branco indistinto, grandes olhos pretos e redondos. Fundo e chão pretos.

Ele levanta ambos os braços devagar, ao longo do corpo, (as palmas das mãos para baixo) e eleva-se em altura.

No momento em que atinge a altura do palco e a sua figura se assemelha a uma cruz, faz-se escuro d e r e p e n t e. A música é expressiva, assemelhando-se ao que acontece no palco.*

{Fundo e chão pretos}

Verticalmente cai sobre ele um feixe de luz amarelo limão de intensidade média.

[Fim do parágrafo seguinte.]

O feixe de luz amarelo torna-se cada vez mais intenso e mais abrangente, englobando também os braços que se elevam. O gigante dissolve-se quase completamente nesta luz. É preciso que nesta altura o movimento, a cor e a música caminhem de facto em paralelo e construam um final calmo. Muito amplo!

**

[20]

<**Final** – ao contrário de toda a acção – muito ampla! O amarelo eleva os braços e a música deve ser calma, solene, um pouco supra-sensível (aquilo que aqui se alcança não é de natureza terrestre, mas supra-terrestre¹⁷, como um **processo natural** – como se fosse uma nuvem que evolui lentamente, de forma determinada, fria, **objectiva** e ampla (*largo! largo!*), não no sentido de um qualquer estado de espírito, mas no sentido de uma acção objectiva). A m[ú]s[i]ca [?] é semelhante à da introdução, imprecisa, dilacerada, com interrupções, cheia de respirações (como uma libertação – esforço natural caótico, tensão – só Deus sabe como se desfaz a tensão!)

[20 VERSO]

Depois vem o canto sem temperamento (o contrário da libertação) – como um vento de força média atravessando a floresta: ALGUÉM fala aqui objectivamente, i. e., sem sentimento pessoal em relação a um facto estabelecido.>

* [Para o 6º quadro, o autor tinha igualmente sugerido, em relação ao Almanaque do *Cavaleiro Azul*, correcções que o editor não aceitou. Estas correcções manuscritas encontram-se numa folha solta Arquivos Kandinsky, Paris). Elas dizem respeito aos três últimos parágrafos, cf. Fig. 6, p. 85.] (Boissel, 1998: 86)

** [Sobre uma folha solta, acrescentada ao texto (cf. Fig. 6), coberta de notas na página da frente e verso, o autor comenta o fim desta composição para palco como se segue:]

17 Inicialmente o autor tinha escolhido a ordem inversa: «supra-terrestre e não terrestre.»

**VOZES
OU
SOM VERDE**

1908 – 1909

[1]

Composição para palco II

"VOZES"

(À direita e à esquerda, da perspectiva do espectador.)

Ouvem-se alguns acordes. Pausa.

O pano sobe.

No palco, na esquerda baixa, 3 figuras de cócoras, ao lado umas das outras. À direita, quase no limite, uma figura muito direita, de pé, com o rosto voltado para os bastidores. Três figuras sentadas, da esquerda para a direita, estão vestidas de vermelho frio (com um pouco de azul), verde frio e azul bastante claro. Rostos: verde escuro frio, verde claro a tender muito para amarelo, verde frio muito claro <(as mãos laranja)>. A figura de pé tem um traje preto, rosto

[2]

e mãos amarelo escuro. Os trajes são muito amplos, informes, cobrem o cabelo e vão até ao chão. Na esquerda alta, uma colina gigante*, à direita montanhas longínquas**, céu às manchas [?], cinzento, chão azul esverdeado. Tudo quase irreconhecível, imperceptível, em contrapartida as cores devem falar com intensidade. Após um curto espaço de tempo, música***. Ela pára e nesse mesmo momento entra da direita homem com um traje com manchas coloridas. Ele mantém-se muito direito e caminha devagar pelo palco, por detrás das figuras (em 2º plano), olhando para a sua frente. Pouco depois, ainda uma maior imperceptibilidade no palco ao fundo

[3]

e um barulho, como se o céu caísse sobre a terra. Logo a seguir, o homem que caminha põe-se a falar:

“À minha volta uma vaga neblina. Dentro de mim o sossego do silêncio.”

Música. O homem sai.

* no cimo da encosta, verde um pouco quente, em baixo, a tender para azul muito forte, vertente rosa.

** azul {verde} claro, contorno espesso, azul acinzentado esuro, parte inferior azul profundo.

[Estas duas notas suplementares encontram-se na p. [1 verso]]

*** A música só será referida quando for o elemento principal.

A figura á direita vira a cabeça **devagar** em direcção às 3 figuras sentadas e levanta o braço esquerdo co a mão rígida, um pouco inclinada (palma da mão para cima).

As 3 figuras sentadas põem-se de pé {e}, voltam as cabeças umas para as outras e saem pela direita. De tempos a tempos dão olhadelas para diferentes

* As pessoas caminham sem destino em diferentes velocidades e direcções. Aqui e ali uma espécie de conversação ou narração.

[4]

lados.

Ao mesmo tempo, todo o palco {sempre o fundo do palco} escurece. <A figura à frente mantém-se indistinta mas visível.> Música.

2º QUADRO

Depois do fundo do palco ter permanecido durante algum tempo mergulhado em completa escuridão, de repente, aparece atrás um muro <amarelo> com um portão baixo muito colorido. Por detrás do muro vê-se um conjunto desordenado de cúpulas singulares coloridas. A figura <preta> à frente desaparece de repente nesse mesmo instante. O portão abre-se para fora e uma torrente de pessoas (hoens, mulheres, crianças) sai a correr e enche o palco.

[5]

Todo este quadro, ao contrário do anterior, deve manter-se muito colorido, claro e estridente. Os trajes dos homens são cafetãs compridos, que estão fechados ou abertos e deixam ver camisas compridas. Os cabelos são longos e em alguns dos homens vão até aos ombros. Rostos coloridos em consonância pictórica com traje e cabelo. O mesmo em relação às mulheres, que trazem uma espécie de sarafã como vestido, também de cor uniforme ou com motivos muito simples (quadrados ou círculos, etc.). As crianças têm camisas soltas ou apanhadas por um cinto.

[6]

Através de agrupamentos* sucessivos forma-se ao fundo uma massa animada por um vago e inquietante movimento. As pessoas querem aceder ao centro deste movimento. Vêm-se braços levantados, às vezes <com> os punhos cerrados. A multidão é atirada de um lado para o outro do palco, como um barco no mar.

À frente {formam-se} diversos grupos e figuras, que nada têm a ver com os outros nem com a multidão ao fundo. À frente um homem muito velho com bastão (nº 1). Perto dele, uma mulher sentada com uma criança (2); atrás dela 2 raparigas e um rapaz. Mais adiante, um jovem músico a tocar (4).

[7]

Ele toca para uma jovem rapariga (5) que aí se encontra com ar sonhador e talvez nada oiça; na frente dela, um rapazinho (6) que, interessado, observa o músico a tocar. Mais adiante, à direita, uma mulher sentada, <muito> gorda, vestida de forma colorida. Ligeiramente atrás dela, um par de namorados abraçados. Do outro lado do velho, 2 rapazinhos (9) de mãos dadas (um vestido de vermelho com rosto vermelho de feições grosseiras e barrete pontiagudo à banda; o outro <com> <rosto magro> muito pálido, traje branco com grandes pintas azuis. {Um pouco} atrás deles à esquerda, um mendigo sentado, ligeiramente curvado, torto – segurando muletas com a mão esquerda, na direita uma tijela para as esmolas. Por detrás dele 6 guerreiros com trajes amarelos <estridentes>, ornamentados

[8]

com grandes quadrados vermelhos. Mais à frente 2 garotos (10), um de costas viradas para o espectador, olhando o outro, que está pálido, tem grandes olhos <rasgados> e olha em frente, com as mãos contra o peito. Atrás deles, um grande homem preto com uma fina barba branca comprida. Perto dele um pequeno homem rubicundo com as mãos apoiadas nas ancas. No canto esquerdo, uma velha mulher sentada. Atrás dela, uma mulher jovem, vestida de verde-claro, com um véu comprido e o rosto inclinado para cima. (Música contínua).

Depois dos grupos se terem formado, todas [?] as figuras permanecem imóveis, durante muito tempo, à boca de cena.

Atrás, a multidão

[9]

é impelida, a pouco e pouco, para fora de cena, pela direita. Ao mesmo tempo, vindo da direita, onde se encontra o par de namorados, ouve-se um monólogo de amor cantado por uma voz grave de mulher:

“Eterno será o passado

E a cura ao dilacerado

Chegará. E a seguir
O seco irá florir.

—

Sem obrigação e sem nome
Se une a verdadeira semente
E em fusão se transfigura...
Onde nasce? Onde acaba?

[10]

Durante este canto, por detrás dos grupos, corre a toda a pressa, da esquerda para a direita, palco fora, um número de figuras muito brancas com rostos brancos dificilmente reconhecíveis. Nessa altura a música pára por momentos. Logo a seguir, uma figura feminina completamente verde desloca-se muito devagar, da direita para a esquerda à boca de cena, sempre a olhar para os espectadores. O seu rosto é de um verde muito pálido com grandes olhos <escuros> sem movimento. Ouve-se da esquerda, onde o mendigo está sentado, uma voz lastimosa (masculina, aguda, um pouco nasal), que

[11]

canta num andamento lento e arrastado:

“Sou paralítico. Sem me apoiar

Eu não posso andar.

Antes de nascido

Tinha a força perdido.

Eu não vislumbro o sol a cintilar

Como poderei a luz tocar?

Antes de nascido

O rosto perdido.

Apodreço em desabrigo

Para as massas¹⁸ eu vivo

Antes de nascidos

Já estamos perdidos!”

A pouco e pouco todo o palco

[12]

18 No texto original o autor usa o substantivo “Maßen” (medidas), embora a palavra que faz sentido neste contexto seja o substantivo “Massen” (massas). Os organizadores do volume mencionado na nota 1 alertam para a confusão do autor. Ver *op. cit.*, p. 96.

escurece completamente. Só a figura verde é visível. Música. A figura continua a andar, mas torna-se imperceptível e sai. Escuridão completa. A música continua.

PRETO E BRANCO

1908 – 1909

A. [Sem título; primeiras anotações para *Preto e Branco* 1908 – 1909]

[79]

[Sem título]

I. [esboço]

um movimento de nuvens {[?]}¹⁹

II. [esboço]

Deslocamento de preto e branco.²⁰ Muitos deslocam-se (de modo ritmado). Depois, vindos da esquerda, páram em posição de marcha. Voltam-se lentamente, os braços pendentes afastam-se do corpo. Ao fundo caminham mulheres (de branco) da esquerda para a direita. A mesma cena paradas. (Um som **mu**ito breve de corneta). Silêncio, apenas movimento de nuvens.

[80]

O preto cresce. Adormecimento. Voz.

[III. 2 esboços sem qualquer texto]

IV. [esboço com indicações de cores: limão – amarelado – branco – cinábrio + verde – esverdeado – pret.[o]

Em cima de um cavalo branco (malhado)²¹ cavalga um cavaleiro preto. Mais tarde,²² vento nas árvores. Desaparecimento das nuvens. (Barulho de cascos). Chegam pessoas que se sentam de perfil.

[Esboço] O céu torna-se branco azulado.

[81]

Preto [esboço]²³

Faz-se escuro. As pess.[oas] põem-se de pé. De repente transportam fachos brancos e afastam-se com estranhos movimentos.

19 No manuscrito a palavra riscada poderá ser “nuvens”]

20 [No manuscrito a palavra “branco” foi riscada e posteriormente reescrita.]

21 [A ideia é a de um cavalo russo.]

22 [“Mais tarde” foi riscado e depois novamente introduzido.]

23 [Este final do 4º quadro está escrito na p. 81 a seguir a uma receita de culinária.] (Boissel, 1998: 100.)

PRETO E BRANCO

1908 – 1909

A. Composição para palco III – *Preto e Branco*

* tudo apenas esboçado

[1]

Composição para palco III ("Preto e branco").

I. <"Branco".> Música. Sobe o pano. No fundo do palco uma figura sentada, de formas arredondadas, * branca, grande, (a partir dos ombros a parte superior desaparece na teia do palco). Ela tem sobre os joelhos uma espécie de lenço branco que cai em grandes pregas sobre o chão. Lá bem ao fundo, montanhas azuis (de um azul muito profundo com manchas avermelhadas e amareladas sobre a direita). Em baixo o céu verde-sujo eleva-se à esquerda em azul, à direita em rosa. Nuvens oblongas, brancas e comprimidas passam enviuzadas sobre o céu, da esquerda para a direita. O chão é branco-róseo. À esquerda, à boca de cena, sobre uma pedra cinzenta, um homem vestido de preto mantém ambos os braços no colo.

[2]

Muito tempo depois, ele levanta o braço esquerdo para o alto, mantém-no esticado por cima da cabeça, enquanto o braço direito cai em direcção ao chão. Cortina. A música continua.

II. {Movimento de} "Preto" {e branco}. {Azul-esverdeado} Céu verde-azulado com 2 nuvens (em cima à direita, maiores, algodoadas, quase brancas; em baixo à esquerda, pequenas, muito claras, branco-amareladas). Grande montanha preta, ao fundo, <um pouco> {parecida com} u<m> monstro deitado sobre todo o palco. Muito em breve, homens vestidos de preto (jovens, velhos com rostos esverdeados, róseos, etc.) deslocam-se devagar no palco, da esquerda para a direita, em direcção à boca de cena, apoiando-se em paus (pretos). Quando tiverem passado entre 10 a 12, pequena pausa; a seguir prossegue o movimento. Depois de entre 6 a 8 já estarem em cena, vem a correr da esquerda um jovem todo vestido de branco com um rosto de um amarelo muito quente e cabelos

[3]

muito loiros. Aproximando-se bastante dos outros, ele estica de repente o braço esquerdo, com a palma da mão para cima e para a frente, o braço direito estendido um pouco para trás. Tudo se imobiliza. <Atrás dos homens> deslocam-se, da esquerda para a direita, mulheres vestidas de branco com rostos escuros ou claros, os braços caídos ao longo do corpo e de costas direitas. Depois de 10 a 12 terem passado, pausa, mais 6 a 8,* da direita entra uma mulher vestida de preto a andar depressa que, tal como acima se menciona, interrompe o movimento. Por um momento tudo se imobiliza. A seguir todas as pessoas se movimentam muito devagar em direcção ao espectador. Pausa. Elas levantam os braços com os cotovelos ligeiramente flectidos e as mãos abertas e estendidas (as costas das mãos para cima) até à altura das ancas, as cabeças inclinadas.

[4]

Ouve-se por um momento um subtil e acentuado som de corneta. Os braços elevam-se completamente, as cabeças pendem para trás. Silêncio. Apenas as nuvens se deslocam devagar para cima e desaparecem. Os braços tornam a cair, as pessoas sucumbem e sentam-se em lugares diversos. Só o homem branco e a mulher preta ficam de pé, imóveis (aliás, eles nunca tomam parte nesses movimentos e permanecem muito direitos, de perfil, com as mãos <bem> cruzadas sobre o peito). A montanha pret.[a] eleva-se primeiro devagar e depois cada vez mais depressa. Assim que ela tenha praticamente coberto todo o fundo, começa a ouvir-se por trás do palco uma voz gutural muito aguda que anuncia qualquer coisa indistinta, nervosa e incómoda.

[5]

Escuridão progressiva, na qual também a voz se dilui [?].

III. <“Preto e Branco”>. Música (com duração mais longa). Cortina. Atrás 2 montanhas gigantes que deixam apenas entrever uma estreita faixa verde clara de céu (a montanha da esquerda é de um azul muito sombrio a tender para o preto, com manchas pretas espalhadas irregularmente, a da direita tem <umas quantas> listras vermelhas aqui e acolá). À boca de cena, uma colina preta (não muito alta) que evoca um pouco um{caixão} ataúde. Sobre ela <deitada> de perfil uma figura de mulher {branca}, grande, in-

* O número depende da dimensão do palco: não deve haver muitas pessoas em cena.

distinta, 5 x maior do que o tamanho natural, coberta com um tecido branco <(a cabeça também)> e até aos pés que, ao chegar ao chão, continua por aí fora. Após um momento, surgem da esquerda muitas pessoas vestidas de cores várias, com os rostos na mesma tonalidade do fato. Coladas umas às outras, elas caminham como

[6]

uma comprida fita colorida em direção ao fundo <do palco> e depois até à boca de cena (como numa procissão), comunicando entre si através de movimentos dos braços.

Por fim, elas formam uma longa fila no fundo à esquerda <e cantam>:

“Medo profundo, intuições alegres

“Gélidos cumes e trilhos vacilantes.

“Véu preto como a morte. Ventos em sanha.

“Silêncio branco. Despedaça e enlaça!

“Laços em pedaços!

“À vista lugares remotos!

Despedaça e enlaça!

“Pedaços enlaçados

“ O preto dominado!

“Despedaça e enlaça!”

(Aquando de “Pedaços enlaçados”, as pessoas deslocam-se devagar para a direita – postura erecta, ligeiramente a des

[7]

cair para a frente, os pescoços direitos, os braços pendentes). A pouco e pouco faz-se escuro. No palco vazio, durante um certo tempo, luz difusa, cinzenta. Depois, a pouco e pouco, escuridão total.

IV. Música forte. Cortina. Céu amarelo-alaranjado com nuvens brancas, arredondadas e alongadas. Três grandes árvores altas com formas arredondadas e enviuzadas, com ramos pretos (dos quais 2 têm manchas coloridas – arredondadas – como se fossem frutos). À esquerda, no horizonte, faixas pretas estreitas. Em cima de um cavalo branco (cavalo russo-rodado), da direita para a esquerda, cavalga devagar um cavaleiro vestido de preto (grande barulho dos cascos). Um vento agita as árvores, as nuvens elevam-se e tornam-se cada vez mais densas. {Atrás} Da direita surgem figuras

[8]

cobertas com véus (o primeiro verde-claro quente, o segundo verde-claro frio, o terceiro verde-claro quente, etc.). Assim que elas tiverem alcançado 2/3 da cena {ajoelham-se} sentam-se de perfil com os joelhos flectidos, de viés, umas atrás das outras. Depois de um curto momento, ouve-se atrás do palco um forte cavalgar. O céu vai-se tornando completamente branco, algumas faixas pretas formam-se bem no cimo. Escurece <bastante>. As figuras levantam-se de repente e de repente têm nas mãos fachos a arder. Afastam-se precipitadamente, sempre a olhar para todos os lados. As ásvores voltam a balançar. Um pássaro {azul} verde eleva-se nos ares e desaparece no alto, tornando-se cada vez mais azul e por fim completamente azul.

FIGURA PRETA

Composição para palvo IV

[Figura preta]

[1]

1º QUADRO

No palco (6) a 8 figuras vestidas com diversos fatos coloridos. Estão imóveis. {A lua crescente (laranja, e a tender para o vermelho-zarcão em baixo e à d.) desce lentamente em direcção oblíqua e para a direita} As vozes têm diferentes timbres que se adequam entre si.

Figura 5 – Pleno... Pleno... (voz *mezzo*)

“7 – “Profundidade” (voz de baixo)

Pausa

“8 – “Nenhum som” – (voz sem timbre, *mezzo*)

Pausa

“4 – Tendência para os agudos (voz de mulher, alto)

[2]

Figura 6 – “Tenso tremor” (contralto)

“1 – “Vida salutar” (Tenor)

“2 – “e ardor profundo” (baixo)

(A lua crescente laranja e a tender para o vermelho em baixo à d. descendo lentamente num movimento {oblíquo} para a direita.

“8 – “Sem som, sem ruído”

“2 – Palavra oculta

Todos <(lentamente e sem esforçar a voz)> - Quem a construiu?

(Escuro)

2º QUADRO. Chão branco, fundo completamente liso de um vermelho estri-dente (cinábrio). 2 grandes árvores pretas de cada um dos lados à frente

[Esboço]

[3]

Duas figuras vestidas de branco (homem e mulher), ambas com longos cabelos pretos e com rostos muito rosados, vão da direita para a esquerda ao fun-

do {de mãos dadas} muito juntinhos e com os braços caídos ao longo do corpo. Antes de começarem a andar, mantêm-se de pé, virados para os espectadores, muito direitos e próximos um do outro.

Ela A eterna fusão [?] no coração e no peito

A eterna alegria e o prazer sonante

Ele E a eterna esperança no céu e na terra

E a eterna aspiração ao ser e ao devir

Da direita aparece um cortejo <de seres azuis claros> que transportam uma liteira branca, colocada no meio do palco. As duas figuras brancas sobem para a liteira.

O cortejo põe-se em movimento e sai.

<Exactanebte> atrás dele caminha

[4]

uma silhueta ne.[gra] {violeta} com uma grande [?] cabeça esverdeada pálida sobre um pescoço estreito e comprido. De repente ela mostra o seu braço longo (dentro de uma manga estreita) e estende-o por cima da liteira. O céu torna-se vermelho-púrpura. As árvores inclinam as copas para o chão. O cortejo sai.

3º QUADRO. Decoração do 1º quadro. As mesmas figuras mas todas reunidas em pequenos grupos e muito juntas, ao fundo à esquerda. Elas cantam:... oh – oh – oh... Ao fundo, por cima da água azul segue um barco preto de onde se eleva muito direita a silhueta negra, que volta a estender o braço. Ela passa lentamente e desaparece

[5]

entre o primeiro e o segundo rochedo à esquerda. As figuras voltam-se para ela e {tentam} durante algum tempo acompanhar o seu trajecto. Depois elas sentam-se como no 1º quadro e dizem (em voz baixa):

Figura 5 - Pleno... Pleno...

“7 – Profundidade...

“8 – “Nenhum som

(Escuro)

4º QUADRO. Sobre um céu violeta um gigantesco arco-iris sobre todo o fundo.

[Esboço]

Por cima dos rochedos, de um azul como lápis-lazúli, um castelo com 2 cúpulas douradas. Tiras de mar verde-esmeralda. Uma árvore vermelha com grandes flores cor-de-rosa à direita e, um amarelo <claro> sobre flores brancas à esquerda. Um grande número de homens

[6]

e mulheres, todos vestidos de cor-de-rosa, entram pela direita a correr e de mãos dadas. Eles oram, puxam as mãos uns dos outros, beijam-se, atiram para trás a cabeça como sob o efeito de uma grande felicidade, formam uma roda e dançam de forma selvagem e divertida com gestos vivos, saltos. A seguir, a roda desfaz-se, as pessoas formam 2 grupos que se perseguem mutuamente para voltarem a dançar. Por fim, já muito cansados, caem no chão aos pares (1 homem e 1 mulher), formando grupos desiguais, mas regularmente repartidos sobre todo o palco. Cantam. Da {esq.} da dir. aparecem, a caminhar sobre as pontas dos pés, de cabeça levantada à procura de qualquer coisa, e de dedo estendido diante do rosto, uma figura

[7]

toda coberta de azul com rosto branco. Ela acaba por parar e acena com o dedo. Logo a seguir aparece, vinda da esq., uma figura semelhante, também ela com o dedo levantado. Ela avança um pouco no palco, pára, vira-se e acena também com o dedo. De novo da esq. aparece ainda uma outra figura parecida. A figura que se encontra à direita e de pé vira-se e acena com o dedo. Chegam ainda mais duas figuras da dir. Todas se aproximam umas das outras, depois viram-se e voltam a acenar. A seguir, aparecem dos dois lados, pequenos grupos de 2 ou 3 dessas figuras. Por fim, elas formam uma <linha> que ocupa todo o fundo do palco. O arco-íris desaparece. Uma grande nuvem

[8]

de tempestade redonda e branca-acinzentada eleva-se ao fundo sobre o mar. As árvores estremecem. Ouve-se por detrás do palco o canto: "oh – oh – oh". Os seres de cor-de-rosa viram-se com medo, vêem as mulheres azuis e ficam hipnotizados a olhar para elas. As mulheres azuis movem-se lentamente em direcção à ribalta. O céu torna-se preto, a nuvem completamente branca. Bem

ao fundo, como por cima da água, aparece a figura negra. Um enorme grito se escapa dos seres cor-de-rosa. As figuras azuis continuam sempre a avançar e inclinam-se agora <um pouco> para a frente.

Escuro.

Por detrás do palco o coro: “Nenhum som, nenhum som”.

[9]

5º QUADRO

O céu está laranja, os grandes pinheiros informes são azuis. À esquerda de baixo de um dos pinheiros senta-se de perfil um rapazinho de 8 a 10 anos, com uma camisa verde clara <comprida>, de pernas estendidas. A princípio está imóvel, depois levanta a cabeça e suspira. Um pouco mais tarde, pega numa das pequenas vara que estão junto dele, numa faca, e põe-se a tirar a casca à vara. Passado algum {tempo}, ouve-se um cuco. O rapaz procura-o com os olhos, mas não o vê, volta a suspirar e canta:

Queridas varinhas vou fazer de vocês qualquer coisa boa
Farei de vocês belas coisas.

Ouve-se o cuco.

[10]

O rapaz volta a segui-lo com os olhos e repete em pensamento

Farei de vocês belas coisas.

Queridas varinhas vou fazer de vocês qualquer coisa
boa.

Vem da dir. uma menina, com cerca de 8 anos de idade, ela vê o rapaz, pára, põe um dedo na boca e olha. O rapaz, pouco amável, {diz}:

“O que queres tu daqui?”

A rapariga:

“Ando à procura de morangos. Olha! (Ela pega num raminho de morangos de dentro do cestinho que traz no braço, e

[11]

mostra ao rapaz).

Ele: Sim... dá cá!

Ela: (dirige-se a ele com a mão estendida) Come lá, come lá! Eras tu que estavas a cantar?

Ele: Sim, era eu. (Ele pega no raminho de morangos)

Ela: Come lá, come lá! O que estás tu aqui a fazer?

Ele: (orgulhoso) Estou a construir qualquer coisa de muito belo. Estás a ver, com estas varinhas? Estou a construir um castelo.

Ela: (ri) Que engraçado! Um castelo! Mas não se pode construir um castelo com estas va.[rinhas].

Ele: E porque não?

Ela: Tu {tonto}! Elas são demasiado pequenas.

[12]

Ele: (convencido) Mas eu ainda vou cortar muitas e muitas varinhas. Oh, muitíssimas!

Ela: Quem irá viver no castelo?

Ele: Eu... (olha para ela) e tu.

Ela: (batendo as palmas) Oh, claro, eu também quero viver no castelo!

Ele: (levanta-se) Tu queres ser minha mulher? Queres?

Ela: Sim, quero (Ela estende os lábios para o beijar)

Ele: (Beija-a e mantém os morangos cuidadosamente na mão estendida).

O cuco canta.

Ela: Oh, o cuco!

[13]

De detrás de um pinheiro aparece o homem pret.[o]. Ele dá alguns passos de mansinho e levanta o braço. As crianças vêem-no, {e}, fazem um movimento de recuo e apertam-se uma contra a outra. O homem acena-lhes com o dedo. Elas olham para ele durante muito tempo, dão as mãos uma à outra e dirigem-se com um passo hesitante na direcção do homem, que continua a acenar-lhes. Ouve-se o cuco a gritar ainda por 2 X, brevemente. As crianças procuram-no com olhos e avançam apesar de tudo na direcção do homem.

Escuro

FIGURA PRETA

Composição para palvo IV

[1]

Epílogo (sem música)

Sobre a direita no fundo do palco, uma colina: abrupta à esquerda, suavemente inclinada à direita, desaparecendo progressivamente nos bastidores. <Os bast.[idores] formam uma simples moldura cinzenta também em cima>. A colina é azul. Sobre o seu cume alongado, um comprido banco branco <com um suave encosto branco.> Por detrás da colina (e <um pouco> também sobre <a sua> direita) uma montanha cónica mas irregular – branca com <grandes> manchas pretas irregulares. Sobre a esquerda e bem ao fundo, duas árvores estreitas, pretas, tombando uma sobre a outra, com finos ramos de um amarelo estridente. <Os contornos das árvores são pura e simplesmente uniformes.> Eles alcançam toda a altura (?) do palco. No banco estão sentadas duas fi

[2]

guras : vermelho estridente <também os rostos> e rosa estridente. {Por detrás do palco (e da esquerda e da direita)} Dos bastidores do lado direito vai até ao cume da colina uma escada branca. <Os degraus podem ser visto de perfil.> Um certo número de figuras, também elas vermelhas e cor-de-rosa, sobem <lentamente e umas atrás das outras> os degraus dessa escada. Elas sentam-se no banco, muito apertadas umas contra as outras. A última figura, porém, parece-se com um velho com uma longa barba branca e fina. Esta figura é completamente preta. Todos olham para ela fixamente. Passado um bocado, uma dessas figuras começa de repente a rir de forma <estridente e aguda>.

Pausa... Uma outra boceja..., <mas sem viva.[cidade]>

Pausa...

Vindo da esquerda, atravessa o palco

[3]

um grande número de freiras, apressadas e coladas umas às outras, <um pouco inclinadas para a frente> e <todas a olhar nessa direcção>. De repente, a última <antes de sair de cena> vira-se para os espectadores com o seu rosto branco uns olhinhos pretos muito pequeninos. As freiras são pequenas e <avançam bastante em direcção à ribalta. A fig.[ura] atrás é grande.

Pausa...

{Também} chega da direita um <enorme> homem azul <(completamente azul)>, <aproximando-se bastante do proscênio> e arrastando uma grande e pesada barra vermelha estridente. Ele dobra-se sob o gigantesco peso que carrega. Uma das extremidades da barra assenta-lhe sobre o ombro, a outra é arreastada chão fora. Ele sai.

Longa pausa...

[4]

O velho homem lá no alto (com um tom calmo, quase mecânico, mas simples):
“Bom, agora o sol (tem de) pode (quase) nascer.”

Por detrás da inclinação íngreme da colina, da direita para a esquerda, ela-va-se o **gigantesco** sol de um vermelho tão estridente que tudo asfixia e esmaga.

Todos permanecem imóveis.

O sol já cobriu praticamente a metade do fundo. (O fundo está de um violeta muito sombrio). E **de repente** faz-se escuro total.

Fim

[SEM TÍTULO]

[1]

Sol dourado }
 } sobre um céu azul
Sol prateado }

Sobre a esquerda em baixo, uma nuvem verde clara ácida [Esboço]

À direita uma árvore cor-de-rosa.

Chão preto. <O cavaleiro branco. Crianças.
Realejo e canto. Meros
soldados. Cocotes. Pantera
ma.[lhada]. O cav.[aleiro] bra.[nco] com
uma espada de vidro [?] e vestes amplas
ligeiramente *envasés*.

II

Céu cinzento com grossas camadas de nuvens paralelas

[Esboço]

No meio uma fonte amarelo vivo
Um homem de sobrecasaca tira de dentro dela o balde.
O chão é de um vermelho escuro. O homem e a voz atrás.

III

O céu violeta com uma nuvem em forma de couve-flor preta
no meio.

[Esboço]

Cortina verde
O chão branco

À direita algumas pessoas azuis de pé apertadas umas contra as outras
À esquerda “ “ vermelhas sentadas apertadas umas contra as
outras

O par de apaixonados a cavalo.

IV

Por detrás do mar azul ondas brancas
O céu azul claro, perto do mar cor-de-rosa
À esquerda uma grande palmeira com folhas largas [Esboço]

À direita tendas brancas
No meio, índios sentados sob a forma de um triângulo, enfeitados
com penas, grandes anéis no nariz, um grande número de ornamentos com-
postos por: cadeias de crânios humanos, grandes moedas, dentes, pauzinhos
pintados, conchas, etc.
<Chão {preto} amarelo estridente> <O barco>. Atrás um combóio. Apita.
Baleia. [Esboço]

V

Tudo preto. Uma figura branca atravessa o palco.
Lua crescente prateada [Esboço] está suspensa no ar.

[1]

Botequim

Linsmuh: Meus senhores, declaro aberta a reunião.

X.: Eu peço a palavra. Proponho que na abertura da sessão, mencionemos não apenas os cavalheiros, mas também as damas. Digamos, o presidente deveria no futuro dizer “meus senhores e minhas senhoras”.

Schwunz: Acho isso supérfluo. Não nos dirigimos aqui a senhores e senhoras mas a artistas.

Condessa de.: Sim... acho bem... sim... isso dos artistas.

Empregada de mesa (entrando na sala): Desejam alguma coisa para beber?

Linsmuh: Menina, traga um sifão para este senhor. (Apontando para Kuku)
Ele está com

[1 VERSO]

dores de cabeça

Condessa de.: Não, não, não lhe dê nenhum sifão.

Kuku: Não percebo... porque (elevando os sobrolhos) tenho tanta sede...

Condessa de.: Mas peço-te, peço-te... Sabes que...

Kuku: Ah! Sei melhor do que tu

Condessa de.: Kuku, Kuku, peço-te, não, suplico-te...
Tu bem sabes (sussurra-lhe ao ouvido)

Kuku: (eleva ainda mais os sobrolhos, com voz fraca)
Bom, está bem, dê-me...

X.: Dê-lhe rum.

[2]

Fuzus: (com voz grave) Ah, sim, Dê-lhe rum.

Kuku: Não, não, não... Eu não quero nenhum rum.

Bä: (furioso de repente) Porque é que não quer rum [?]

O artista trabalha pelo dinheiro, o artista trabalha pela glória!²⁴

Neinsa (?) (*sussurra-lhe* em voz alta): não, não, eu estou a falar do álcool, do rum, está a perceber, e não da glória. A bebida rum, não da glória. Beber – rum. Nada de glória – nada de dinheiro.

Bä (com curtas inspirações pelo nariz): Desculpem, eu não percebi nada.

Linsmuh: Sim, mas peço-lhe que me perdoe.

[2 VERSO]

Este idealismo de nada serve. Matisse também trabalha pela glória.

Voze: Sim, rum. Matisse, a glória, Cézanne... Gogh... [?] Strauss é um grande músico... 2 m e 50... enorme! Uma bela mulher... Nós não nos dirigimos aos senhores...

Erbsmuh: (tocando a campainha de mesa) Sim, meus senhores e ... uh (lançando um olhar tímido àquele que se cala) e... (murmurando ao ouvido daquele que se cala):

Aquele que se cala (acena com a cabeça com solenidade)

{Erbs} **Lindsmuh**... e as senhoras, queria pedir-vos...

Dr. Klappmann (baixando os olhos e tapando-os com a mão): Parece-me

[2^a]

que acabámos de decidir que naaada tínhamos aqui a ver com damas e cavaleiros, mas com artistas.

²⁴ Em português não é possível traduzir a palavra alemã Ruhm (glória) para manter o jogo homofónico com a palavra Rum (rum).

Bä (levanta-se de repente e precipita-se para fora da sala).

Todos: Onde é que ele vai? Onde? Ele foi-se embora! Eu também vou! Volta! Agarrem-no.

{Erbs} **Linsmuh** (precipita-se atrás de Bä e sai porta fora)

Todos (silêncio embaraçador)

Empreg[ada] de mesa: Os senhores desejam beber qualquer coisa?

Pausa

{Schwunzl} **Empregada:** Os senhores...

Schw.[unzl] (em tom exigente): Traga-me uma...

[2ª VERSO]

Linsmuh (entrando com um sorriso desencorajador): Bä está aí a chegar. Ele não foi à casa de banho... Ele apenas foi lá fora... Ele está aí a chegar.

Todos: O Bä é uma pessoa muito, muito boa.

Condessa de: Ele está terrivelmente apaixonado por mim... Quero contar-vos uma coisa. Quando eu ainda era uma criança de 25 anos, altura em que o meu pai ceava 4 X por dia em casa do Czar, um monge apaixonou-se por mim. Ah, que maravilha! Ele era um sujeito estranho.

[3]

Müstrich: Imaginei que estávamos aqui por causa de uma reunião...

Dr Fi: Eu ainda não recebi nenhum voto... Apenas queria dizer que devíamos... votar.

Linsmuh: Sim meus senh... eu queria dizer (olhando para Schwunzel), meus artistas, nós estamos aqui para uma reunião.

X: Muito bem! Queria então dizer alguma coisa sobre a planeada exposição. Há alguns...

Vozes: Isso não faz parte da ordem de trabalhos, isso é supérfluo. Alguns de nós também são

Linsmuh (toca a campainha de mesa): Não faz parte da ordem do dia falar de alguns de nós.

Kuku (suspira)

[3 VERSO]

Dr. Klappmann (olha para o relógio e bichana qualquer coisa no ouvido de Linsmuh)

L.[insmuh]: Sim, claro... Ainda temos de ir ao aeródromo... Hum! Eu explico...

{Domten} **Bä** (entra, {atrás dele o senhor Bä} inspirando como antes): É um...

Domten (entrando com rapidez e empurrando o senhor Bä para o lado, aproxima-se do senhor Kuku, tirando a boina por cortesia e falando em voz alta): Senhor Barão, a enfermeira chegou!

Kuku (muito espantado): Enfermeira?

(K.): Porquê?

Domten: O senhor Barão mandou chamar

[3^a]

a Titi.

Kuku (cala-se, embaraçado, depois sorri muito suavemente e bem disposto): Ah, cometo sempre o mesmo erro. O que eu queria era um *chá*, chá, e não a Titi.

Dr. Fi: Eu não tenho direito a voto... Mas acho estranho que ainda possamos ver hoje o Drusmann [?], uma vez que...

Coro: O Ciclista Vermelho²⁵ põe-se em andamento!

Fuzus (com uma voz profunda de baixo): E o Cavaleiro Azul também.

Cortina
(Faz-se escuro)

25 Rote Radler (Ciclista Vermelho) é o nome de um percurso de bicicleta que se fazia no tempo de Kandinsky dentro da cidade de Munique, por vezes nos arredores.

A. [SEM TÍTULO]

[cerca de 1911]

[SEM TÍTULO]²⁶

[1]

O palco enquanto tal fornece o meio mais rico e mais correcto para reunir as artes. Não existe nenhum meio, colocado à disposição desta ou daquela arte, que possa, mesmo que de forma aproximada, comparar-se à potência do palco, porque ele reúne em si todos estes meios. É assim que nele podem ser utilizados o som, a cor e o movimento. Ao descrever-se o som, nele entra a palavra, que é ela própria som, mas associada a uma relativa concretude. A palavra é o meio do drama sob toda qualquer forma, o som em forma pura é o meio da música. A cor é o meio da pintura. O movimento é o meio do ballet. Estes meios em breve passaram a ser apresentados separadamente no palco (o drama em sentido estrito), em breve unindo-se a dois (ópera, ballet).

[2]

Tanto quanto parece, a completa união das artes em palco é a ópera, desde a época de R. Wagner. Wagner lutou por isso: 1) ao fornecer sentido ao uso dos elementos separados da ópera; 2) ao combiná-los, ao entrelaçá-los. O movimento que antes de Wagner era quase entendido como desnecessário, no entanto, era considerado, no mais elevado grau, como um atributo não essencial da ópera (mãos apertadas contra o peito para exprimir o amor, mãos elevadas em direcção ao céu como sinal de oração, mãos a gesticularem para os movimentos do coração, etc.). Foi ele que estabeleceu a ligação destas expressões com a música: ele (o movimento) submetia-se ao compasso musical. Naturalmente que esta ligação é puramente exterior, e o movimento, i. e., o seu **sentido interior**, é totalmente desaproveitado.

A música

[3]

sujeita-se também à exterioridade do movimento, reflectindo os golpes de martelo, o assobiar do ferro na água, etc. E ao movimento e à música é atribuído o papel do imitador ou, na melhor das hipóteses, o do espelho. As cores estão completamente sujeitas à acção exterior do drama, ao qual Wagner ten-

²⁶ O manuscrito que aqui se traduz é um primeiro esboço para o texto que se segue, intitulado *Prefácio para Composições para Palco*. (Boissel, 1998: 142)

tou conferir um lugar essencial no seu palco. Mas o seu dramano passa de uma narrativa exterior como acontece nas outras óperas. Continuava a ser o mesmo som que tinha sido chamado a participar na caracterização dos heróis, mas também esta caracterização se mantém exterior, ela revela-se como uma etiqueta colada à figura do herói.

[4]

Uma outra forma de utilização do palco é a representação do drama, que Maeterlinck foi buscar à forma das narrações da vida quotidiana. Ele foi um dos primeiros a prestar atenção ao valor interior da palavra (enquanto sonoridade concreta), que está oculto sob a sua forma literária exterior. Mas Maeterlinck não conferiu nenhum lugar específico ao movimento; este continua a ter para ele o mesmo papel auxiliar como no drama realista. A pintura partilha este destino, i. e., ela limita-se a reproduzir a vida, espaços, etc.. O próprio Maeterlinck tem consciência

[5]

da completa insignificância deste papel que, em caso de necessidade, o leva a suprimir toda a cenografia. Em todo o caso, quando os vemos, os dramas de Maeterlinck, eles nada perdem, antes ganham com isso, o que demonstra com clareza o papel fortuito, tanto do movimento como também da pintura. Existe ainda uma arte que usa o palco – o ballet, que é sobretudo constituída por movimento tanto individual como de conjunto. De facto, o movimento perdeu totalmente a sua integridade primordial, tornando-se afinal num mero ritmo exterior. Não importa qual o ballet em que se possa suprimir uma dança, colocando em seu lugar uma outra, misturando-as a seguir, e a totalidade do ballet não será afectada, pois ela não existe de todo.

[6]

E, no entanto, todos estes elementos individualizados possuem uma totalidade interior, que talvez em breve seja capaz de romper o revestimento exterior. Dentro em pouco virá o tempo em que tudo será perceptível não apenas pelo ouvido, olho ou cabeça – aquilo a que chamamos coração -, mas também pela alma. O palco é um meio poderoso para o efeito sobre a alma; pois quanto mais ricos forem os meios de expressão, tanto mais forte será o resultado – estas vibrações interiores, que não têm nome, mas que são o eterno objectivo de qualquer arte.

Que ressoe um qualquer som, não importa qual. Imediatamente lhe responderá uma certa

[7]

vibração interior. Que ao olho seja perceptível uma mancha branca ou colorida e o resultado será de novo uma vibração interior. É esse resultado que provoca também todo o movimento (passivo ou activo). As vibrações são indeterminadas. Se virmos uma grande mancha vermelha, podemos sentir diferentes vibrações, que exactamente por isso serão muito difíceis de definir, porque elas dependem do estado momentâneo da psique, tal como de particularidades próprias de cada pessoa singular. Mas uma longa permanência num meio colorido provoca uma absoluta excitação que destrói por vezes o sistema nervoso.

[8]

Uma pessoa fechada numa sala repleta com uma cor forte sente um apaziguamento que por vezes chega a alcançar a paralisia dos membros inferiores. Foram feitas diversas tentativas para determinar o significado da influência tanto das cores como dos sons na psique, mas é duvidoso que o sucesso de tais investigações seja possível, porque somos demasiado influenciados pelas representações literárias. O homem moderno está em geral habituado a procurar em tudo um significado prático directo: quer se trate de um gesto, da cor ou de uma forma real. Apenas a música continua a ser arte abstracta,

[9]

i. e., ela exerce efeito sobre o "sentimento". Os "retratistas de costumes" também fazem da música um meio de transmitir exterioridade aos fenómenos. Isto é aquilo a que chamamos de música-programa. Eles não se conseguem afirmar e continuam a constituir uma minoria. Mas este fracasso explica-se melhor através da inaptidão da forma musical para perseguir objectivos isolados, em vez de ansiar, com zelo, por alcançar pelo menos um campo da arte em seu apogeu, sem o reduzir a um papel acessório; através da aspiração de pelo menos salvar alguma coisa "para a alma". Mas a alma enterrada em algum lugar nas profundezas, enterrada por todos os tipos de aparências exteriores, não pode ser lançada ao mar, como muitos pensavam.

[10]

Ela teve de sair e saiu mesmo, e é possível que ela já reapareça renovada. Isso ajuda a conseguir evocar essas almas que dormem como se tivessem morrido, eis a questão das artes. Elas [as artes] têm todas de se unir e **cada uma elevar com seus meios** o poderoso vórtice e varrer o lixo do exterior.*

É exactamente **isto** que é a união das artes, onde **todas** elas falam em **conjunto**, mas cada uma na **sua** própria língua, e involuntariamente há um impulso subjacente às nossas composições.

[11]

Queremos que cada uma das artes se coloque em primeiro plano quando ela, e especialmente ela, for capaz de dizer num minuto o que for necessário e da maneira mais forte possível. Uma outra questão é nesta altura a que se prende com um cenário **favorável** ou, **se necessário**, ela pode ser silenciada. Graficamente, este princípio condutor é representado por três curvas:

1. som

2. cor

[cf. Fig. 12, b]

3. movimento

que vão numa única direcção e que, em alternância,

[12]

alcançam a mais elevada altura, i. e., "ressoando" mais fortes do que as outras, atraindo sobre si próprias uma atenção especial. Ao mesmo tempo, esforçamo-nos por utilizar estes meios não para descrever as coisas exteriores mas para excitar o movimento interior da alma. É por isso que utilizamos também a voz, às vezes muito simplesmente sem palavras. Predominantemente a própria voz provoca ela mesma uma certa emoção e por vezes uma emoção mais forte quando a palavra não está em jogo, aspecto que obscurece com frequência esta significação interior da voz enquanto som musical e enquanto som psíquico.

[13]

Assim, o palco permite a possibilidade de movimento para todo o tipo de arte e mesmo para a pintura que, estando associada à parede ou à tela, está privada de movimento no tempo. Todos conhecemos o poder que tem a utilização numa língua de palavras de outra língua, especialmente quando se trata de palavras

* Quando falamos de "lixo" exterior, não queremos chamar de lixo às coisas nem a tudo o que é exterior, porque o exterior também é de certa maneira interior. Mas aqui não podemos envolver-nos neste tipo de pensamentos.

fortes, claras e ricas. Se uma tal mistura de diversas línguas não tem objectivo, então essa mistura desencadeia uma impressão manipuladora e desagradável de afectação. Se por seu turno [a mistura] é adequada, ela torna o discurso consistente, forte e claro. Da mesma maneira acontece no nosso domínio,

[14]

no qual nos esforçamos também por afastar toda a afectação como um elemento perturbador e abjecto. Aquilo que criámos é provocado por uma determinada necessidade interior mas que também pode ser indeterminada. Nós tentamos falar a linguagem das artes. Aqueles que se interessarem por nos escutar que o façam com os ouvidos da arte, i. e., com o ouvido **interior**, o ouvido da alma. Aqueles que tiverem ouvidos, podem escutar!

B. PREFÁCIO PARA AS “COMPOSIÇÕES PARA PALCO”

[cerca de 1911]

PREFÁCIO

Para as “Composições para palco”

W. KANDINSKY
Ainmillerstr. 36/II
München

[1]

Cada arte tem a sua linguagem, i. e., os meios que só a ela pertencem. Estes meios das diversas artes estão pelo seu aspecto exterior muito distantes uns dos outros, mas estão unidos em torno do mesmo objectivo. Cada meio deste tipo é um canal que vai da alma do artista à alma do "público". Tudo o que é indeterminável e o que é determinável, que passa

[2]

por este canal, que vai de alma a alma, é o conteúdo da arte. Quanto mais importante for este conteúdo e mais perfeito for o canal que o conduz, maior será o resultado da obra de arte. Mas como cada arte tem a sua linguagem, capaz de exprimir as diferentes partes de um **conteúdo geral** com uma força específica, a maior grandeza exterior* do conteúdo obtem-se através da união das diversas artes como um todo. Se uma tal união é utilizada sem objectivo, então

[3]

surge qualquer coisa como uma linguagem mundana em que são introduzidas as palavras de uma língua estrangeira que não conduzem à força de expressão do pensamento mas a um brilho exterior prejudicial. A união dos meios das diferentes linguagens deveria estar em conformidade artística com o objectivo em vista.

O **palco em si** representa o mais rico e o mais cómodo **meio de união das artes**. Aqui podem unir-se a música (som), a pintura (cor), o drama** (movimento). O significado do som abrange também

* Anotação na p. 2: [Esta anotação encontra-se na p. (1 verso)]
Aqui a referência diz respeito ao volume, à duração e à plenitude. Infinitamente "grande" pode significar a emoção interior que não é senão provocada por **um único** golpe desenhado com engenho no papel. Mas esta emoção será sobretudo grande através do seu aprofundamento na alma. Esta grandiosidade extrema no que diz respeito ao volume, à duração e à plenitude é alcançada sob as condições de união de todas as forças que gratificam as artes. (Boissel, 1998: 150)

** Anotação na p. 3 [Esta anotação encontra-se na p. (2 verso)]
Por drama entende-se também o ballet que utiliza igualmente o movimento na sua forma pura.

[4]

a voz humana, que também é ela mesma som, mas revestida de uma relativa capacidade de concretização.*

[5]

Estes meios em breve passaram a ser utilizados de forma separada em palco (o drama no sentido estrito do termo), em breve em dupla ligação (ópera, balé). Visivelmente, a união mais completa das artes em palco é, desde Ricgard Wagner, a ópera, porque neste caso se manifestam duas tendências:

[6]

- 1) atribuir um sentido ao uso de elementos separados da ópera,
- 2) combiná-los, entrelaçá-los.

O **movimento**, que era antes de Wagner um atributo quase desnecessário e pueril da ópera (mãos apertadas contra o peito para exprimir o amor, mãos elevadas em direcção ao céu como sinal de oração, mãos a gesticularem para os movimentos do coração, etc.), estabeleceu a ligação destas expressões com a música: ele (o movimento) submetia-se ao ritmo musical. Naturalmente que uma tal ligação

[7]

é puramente exterior: o **sentido interior** do movimento permanece completamente desaproveitado. E muitas vezes a música também se sujeita exteriormente à acção (movimento em sentido alargado do termo), reflectindo os golpes de martelo, o assobiar do ferro na água, etc.. Parece que um elemento reflecte o outro, mas como este reflexo é puramente exterior, sem ter origem numa necessidade interior, ele faz lembrar acções próprias do ser humano numa reprodução simiesca. Da mesma maneira

[8]

a outra forma exterior da ligação do som com o movimento (em sentido alargado) – é a «caracterização» musical das personagens. Como esta caracterização também é exterior, ela assemelha-se a uma etiqueta que seria colada musicalmente à personagem. O terceiro elemento, que foi utilizado por

** Anotação:

Toda a palavra pronunciada é constituída por 3 elementos:

- 1) Representação puramente concreta ou real (por ex. o céu, uma árvore, uma pessoa)
- 2) Todo o som psíquico, por assim dizer, que não é exprimível através de palavras (será que é possível exprimir qual é o efeito em nós das palavras «céu», «árvore», «pessoa»?)
- 3) O som puro, pois cada palavra tem a sua própria sonoridade que lhe é intrínseca. É assim que se forma de maneira geral o carácter concreto relativo da palavra, à qual, por exemplo, Maeterlinck prestou atenção***.) Fim da anotação.

*** **A propósito da anotação da página 4** {Esta anotação suplementar encontra-se na p. (4 verso) Se isolarmos a voz da palavra (por ex. o canto sem palavras), apenas restará a musicalidade do som mas com um carácter particular, porque antes de mais nesse som é o próprio ser humano que ressoa em consonância ou é até uma representação semi-consciente feita dele mesmo enquanto ser vivo, que nos é próxima ou que nos é totalmente idêntica.

Wagner para criar uma arte monumental, é o drama. Independentemente da sua vontade de também querer introduzir uma renovação neste elemento, o seu drama pouco se distingue nos meios

[9]

de um libretto de ópera comum.

A verdadeira esfera de utilização do movimento é o ballet. Aqui o movimento individual e o movimento da massa são o principal meio de expressão. Infelizmente ele quase nunca é utilizado na sua forma pura, servindo apenas como linguagem bastante ininteligível para exprimir os sentimentos comuns (amor, ódio, tristeza, medo, etc.). Como aspecto artístico do movimento no ballet é apenas de mencionar o seu carácter rítmico. Ele [o movimento] funde-se ritmicamente

[10]

com a música, fornecendo ao som uma forma mais concreta. A dependência **interior** entre os movimentos individuais é tão restrita que qualquer que seja a dança ela poderá ser substituída por uma outra qualquer. Nesse sentido, a totalidade do ballet não sai prejudicada, porque ela, de facto, não existe. Exactamente esta **totalidade interior**, deixada quase sem atenção, dos simples elementos separados do palco (som, cor, movimento), é o **fundamento** destas [nossas] **composições**.

[11]

Considerando justamente esta totalidade interior como base das construções, a escolha não foi feita com base numa forma cénica determinada e reconhecida como integral. **Todos os 3 elementos desempenham da mesma maneira um papel necessário**, em consequência do qual estas composições não puderam ser inseridas nem na forma de ópera, nem na forma de ballet, nem na do drama. Exactamente estas composições anseiam por conferir, p. ex., à música, um lugar de primeiro plano somente no caso

[12]

em que exactamente a forma musical é a mais expressiva e a mais capaz de criar a «disposição anímica» exigida. A música passa completamente para

segundo plano, quando a acção, p. ex., da cor ou do movimento é suficientemente expressiva, não podendo ser enfraquecida pelo vigor da música. Em breve virá o tempo em que deixaremos de nos aperceber das obras de arte através do olho, do ouvido, da cabeça, aquilo a que chamamos o coração.

[13]

A arte não é um acepipe, nem sequer existe para sentidos mais requintados, ela é antes o pão quotidiano da alma. O palco é o meio mais poderoso do efeito sobre a alma, quanto mais ricos forem os seus meios de expressão, tanto mais forte será o resultado: cada vibração interior que não tem nome, é uma vivência anímica sem palavras.

Que soe qualquer que seja o som. De imediato lhe responderá uma determinada

[14]

vibração interior. Que o olho descubra qualquer que seja a mancha colorida e de novo haverá uma vibração interior, a qual será provocada também por todas as espécies de movimentos (passivos e activos). Estas vibrações são indeterminadas, mas é exactamente nisso que está a sua riqueza e a sua profundidade, porque a indeterminação é a esfera das possibilidades.

O período materialista que temos estado a viver conduziu maioritariamente a que passássemos a valorizar as práticas mais diversas de todos estes fenómenos. Uma

[15]

cor, que é em si uma força, foi submetida a objectivos materialistas, a que estão agregados os meios de representação, p. ex., a representação da natureza exterior. Desde a época de Giotto que se mantém a ideia de que as cores correspondem a uma certa representação mais ou menos abstracta: ao branco – a pureza, ao verde – a esperança, etc. Também vemos alusões parecidas no caso de Delacroix. Mas não foi por acaso que acabámos de nomear representações semelhantes comparáveis mais ou menos a representações abstractas:

[16]

a pureza e a esperança são sem dúvida materiais em comparação com as mencionadas vibrações indeterminadas.*

* Anotação.

As experiências de médicos mostraram que, p. ex., a cor vermelha em excesso pode conduzir à completa destruição do sistema nervoso através da excitação produzida; a cor azul pode provocar a paralisia das extremidades inferiores.

Idêntica é também a influência do som. Assim, aquilo a que chamamos música «de programa» não o conseguiu reduzir à mera função de servir o exterior. Talvez se pudesse concluir

[17]

a partir deste facto, que a música não só não é adequada a experiências deste tipo, como também há uma aspiração inconsciente de a preservar "para a alma" como um domínio no campo da arte.

O papel de uma linha curva que corre, ondula, ou que se mantém tranquila, se expressa como forma redonda ou angulosa, e a sua influência sobre a psique do observador são igualmente observáveis de modo constante: não é por acaso que a linha, e só ela, é chamada de "tranquila" ou "que segue em frente".

[18]

Nestas [nossas] composições são estas forças interiores dos meios individualizados das artes individualizadas que aspiram também a unir-se numa **totalidade acústica**. Todas as artes têm de se unir para elevarem o protentoso turbilhão que varre o lixo da exterioridade. Que **todas** as artes falem em conjunto, mas cada uma na **sua própria** língua. Quando uma delas se manifesta, então as outras criam, ou um meio favorável, ou – se possível – desaparecem mesmo.

[19]

Graficamente, este princípio condutor é representado por três curvas:

1 som

2 cor [cf. Fig. 12, d]

3 movimento

que vão numa única direcção e que, em alternância, alcançam a mais elevada altura, i. e., «ressoando» mais fortes do que as outras, atraindo sobre si próprias uma atenção especial.*

Aqui tratou-se menos de princípios de utilização de um tal meio

[20]

do que do seu valor interior. É que para a sua utilização não existe **princípio**, ou melhor, não existe temporariamente. Todas estas construções não são fundadas sobre projectos arquitectónicos calculados e pesados, mas especi-

* **Anotação na p. 19** [Esta anotação encontra-se na p. (18 verso)]
Esta representação gráfica é sem dúvida esquemática. A montagem desta ou daquela linha ondulada tem repercussões sobre as outras, não de natureza gráfica mas como necessidade interior.

ficamente sobre o sentimento, que é sempre será um estímulo, uma inspiração e um construtor. Aquilo que aqui foi feito é provocado

[21]

por uma necessidade **interior**, talvez hoje indeterminável mas determinada. A aspiração fundamental destas composições é serem capazes de falar a língua pura da arte pura.

Kandinsky

C. SOBRE COMPOSIÇÃO PARA PALCO

[1912]

Reprodução do texto publicado em 1912 no
Almanaque *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro Azul)

[103]

Sobre composição para palco
de KANDINSKY

Toda a arte tem uma linguagem própria, i. e., ela possui os meios que só a ela dizem respeito.

Assim, cada a arte é qualquer coisa de fechado em si mesma.

Cada arte é uma vida independente. Ela é um mundo à parte e basta-se a si própria.

[104]

Por isso os meios das diversas artes são do ponto de vista exterior completamente diferentes. Som, cor, palavra!..

No seu fundamento interior final estes meios são totalmente os mesmos: o objectivo final apaga a diferença exterior e desvela a identidade interior

Este objectivo final (o conhecimento) é alcançável através da alma humana por meio de finas vibrações da mesma. Estas finas vibrações, que são idênticas no seu objectivo final, possuem apesar disso e em si mesmas movimentos interiores diferentes e distinguem-se por isso umas das outras.

O processo da alma indefinível e ao mesmo tempo totalmente determinado (a vibração) é o objectivo dos meios artísticos individualizados.

Um complexo determinado de vibrações – eis o objectivo de uma obra.

A soma desses complexos determinados e que produz o constante refinamento da alma – eis o objectivo da arte.

A arte é por isso insubstituível e conforme ao seu objectivo.

O meio de expressão adequado e encontrado pelo artista é uma forma material da vibração da sua alma, que ele está obrigado a materializar custe o que custar.

[105]

Se este meio for o correcto, ele provocará uma vibração quase idêntica na alma do espectador.

Isto é inevitável. Mas esta segunda vibração é complicada. Em primeiro lugar, ela poderá ser forte ou fraca segundo o grau de desenvolvimento do espectador, bem como depender de influências fortuitas (a alma absorvida). Em segundo lugar, esta vibração da alma do espectador fará oscilar também as outras cordas correspondentes da sua alma. Assim, a obra de arte provoca uma excitação na "imaginação" do espectador que continua a "criar obra"*. As cordas da alma, que conseguiram ressoar com mais frequência, vibrarão praticamente com a oscilação das outras cordas que foram tocadas antes delas. E às vezes com tanta intensidade, que elas abafam a sonoridade original: há pessoas que através de música «divertida» são levadas ao choro e vice-versa. Por causa disso, os efeitos individualizados de uma obra recebem dos diferentes espectadores uma coloração diferente.

Mas neste caso a sonoridade original não é destruída, continuando a viver e a realizar, mesmo que de forma imperceptível o seu trabalho com a alma**. Portanto não há ninguém que não seja sensível à arte. Toda a obra e cada meio em particular provocam no ser humano, sem excepção, uma vibração da alma, que é idêntica à do artista.



[106]

A identidade interior dos meios individualizados das diferentes artes, identidade essa que tem sido, em última instância, a base acessível à observação, sobre a qual se tenta sustentar e fortalecer uma sonoridade particular de uma arte através de idêntica sonoridade de outra arte e, assim, produzir um efeito particularmente poderoso. Eis a eficácia dos meios.

Mas a repetição de não importa que meio de uma arte (p. ex. a música) através de um meio idêntico de uma outra arte (p. ex. a pintura) é apenas um caso, uma possibilidade. E se essa possibilidade também for utilizada como um meio interior (p. ex. com Scriabin)***, assim, no campo da antítese e da composição complicada, encontramos primeiro um antípoda dessa repetição e, mais tarde, uma série de possibilidades situadas entre a coação e a contração. Este é um material inesgotável.

* Hoje em dia, as encenações esforçam-se por utilizar a "colaboração do espectador", com a qual os artistas sempre contaram. Daí a aspiração que apareceu de deixar qualquer coisa de não-dito, um certo espaço que separa a obra do último grau da sua expressão. Este inacabamento do pensamento a exprimir foi exigido com uma particular insistência, como elemento incondicional da composição, por Lessing e por Delacroix. Este espaço é precisamente o domínio livre no qual a imaginação do espectador é convidada a criar.

** Eis porque com o tempo cada obra se torna verdadeiramente "compreensível".

*** Kandinsky faz aqui referência a um artigo de L. Sabanejew, publicado no Almanaque *O Cavaleiro Azul*. Nesse artigo é destacado o trabalho de Scriabin não só como compositor mas essencialmente como alguém capaz de juntar todas as artes, em particular, a música, a palavra e o "movimento plástico". Scriabin cria um escalonamento no qual integra também, como artes secundárias, a luz e a fragância. É na sua obra *Prometeu* que o compositor melhor articula a música com o jogo das cores, criando correspondência entre sonoridades e cores. Cf. L. Sabanejew, *Prometheus von Scriabin in Wassily Kandinsky und Franz Marc* (ed.) *Der Blaue Reiter*, München, Zürich: Piper, 2000, 107-124. (N. T.)



O séc. XIX apresentou-se como uma época em que a criação interior se mostrava distante. O interesse demonstrado quase exclusivamente pelos fenómenos materiais e a sua concentração sobre o lado material desses fenómenos conduziu logicamente ao afundamento das forças criadoras no reino da interioridade, que à primeira vista conduziu à deterioração em último grau.

Desse grau de unilateralidade se desenvolveram naturalmente outras unilateralidades.

Tal acontecendo também no palco:

1. também aqui (como noutras áreas) foi necessário ser capaz de elaborar de forma detalhada as partes já existentes (previamente criadas), as quais, por conveniência, foram severa e definitivamente separadas umas das outras. Isso reflecte a especialização que sempre surge quando não se criam novas formas e
2. o carácter positivo do espírito de época (Zeitgeist) só poderia levar a uma forma de combinação igualmente positiva. Pensava-se de facto: dois é mais do que um, e procurava intensificar-se cada efeito pela repetição. No efeito interior, no entanto, pode ser o contrário, e muitas vezes um é mais do que dois.

Do ponto de vista matemático, $1 + 1 = 2$. Do ponto de vista anímico, $1 - 1 = 2$.

[107]

Adenda 1. A primeira consequência do materialismo, i. e., a especialização e elaboração posteriores, puramente exteriores, das partes individualizadas a que ela deu origem, conduziu à petrificação de três aspectos de obras cénicas separadas umas das outras por altos muros:

1. o drama,
2. a ópera,
3. o ballet.

a) O drama do séc. XIX revela-se como uma narrativa mais ou menos refinada e aprofundada de um acontecimento de carácter mais ou menos pessoal. É normalmente a descrição da vida exterior, na qual a vida interior do ser humano (elemento psicológico) representa um papel, na medida em que ela está ligada a essa vida exterior*. O elemento cósmico falta completamente.

O acontecimento exterior e a ligação exterior da acção constituem a forma do drama actual.

* São poucas as excepções. E também estas poucas (p. ex. Maeterlinck, *Os Espectros* de Ibsen, *A vida do Homem* de Andrejew, entre outros) não abandonam as formas do acontecimento exterior.

b) A ópera do séc. XIX é como um drama, no qual se faz intervir a música como elemento principal, embora o aprofundamento e o refinamento do elemento dramático sofram com isso fortemente. Ambas as partes estão totalmente ligadas entre si do ponto de vista exterior. Isto é, a música ilustra (e por vezes reforça) a acção dramática, ou é a acção dramática que é chamada a resgatar e a explicar o conteúdo musical.

[108]

Essa ferida foi notada por Wagner e ele tentou auxiliá-la de várias maneiras. A sua ideia fundamental foi ligar entre si de forma orgânica as partes individualizadas da ópera e desse modo conseguir criar uma obra monumental*.

Ao repetir um e o mesmo movimento exterior em duas formas de substância, Wagner procurou fortalecer os meios a alcançar e elevar esse efeito a uma altura monumental. O seu erro, neste caso, foi a ideia que ele tinha de que dispunha de um meio universal.

Este meio é, na verdade, apenas um de uma série de possibilidades muitas vezes poderosas da arte monumental.

Mas para além do facto de que uma repetição paralela é apenas um meio, e que essa repetição é apenas exterior, Wagner concedeu-lhe uma nova forma que a deveria orientar daí em diante. Antes de Wagner, por exemplo, o movimento tinha apenas um sentido puramente exterior e superficial na ópera (talvez apenas degeneração). Ele era um apêndice ingénuo da ópera: as-mãos-no-peito – o amor, o-levantar-dos-braços - a oração, o-agitar-dos-braços-no-ar – emoções fortes, e por aí fora. Essas formas infantis (que ainda hoje podem ser vistas todas as noites) estavam relacionadas exteriormente com o texto da ópera, que continuava a ser ilustrado pela música. Aqui Wagner criou uma conexão direta (artística) entre o movimento e o ritmo musical: o movimento subordinava-se ao ritmo.

Mas essa conexão é apenas exterior por natureza. A sonoridade interior do movimento está fora de jogo.

[109]

Segundo o mesmo princípio, ainda que artístico e embora exterior, Wagner por vezes submeteu a música ao texto, i. e., ao movimento em sentido amplo. O ferro crepitante a queimar na água, os golpes de martelo do ferreiro e coisas semelhantes reflectem-se na música.

* Esta ideia de Wagner levou mais de meio século para conseguir passar os Alpes, onde ela recebeu uma espécie de parágrafo expresso oficialmente. O "Manifesto" musical dos "Futuristas" diz o seguinte: "Proclamer comme une nécessité absolue que le musicien soit l'auteur du poème Dramatique ou tragique qu'il doit mettre en musique" [Proclamar como uma necessidade absoluta que o músico seja o autor do poema dramático ou trágico que ele tem de musicar.] (Maio, 1911, Milão)

Porém, esta sujeição variável de um primeiro elemento a um outro produziu também um enriquecimento dos meios da acção, a partir da qual se podiam formar novas combinações.

Assim, por um lado, Wagner enriqueceu os efeitos produzidos pelos meios individualizados e, por outro, diminuiu o seu sentido interior - o seu puro significado interior artístico como meio de apoio.

Estas formas são apenas reproduções mecânicas (e não colaborações interiores) dos processos apropriados à acção. De natureza semelhante é também a outra articulação da música com o movimento (no sentido amplo do termo), i. e., a «característica» musical dos papéis individualizados. Esta sonoridade obstinada de uma frase musical que acompanha o aparecimento de um herói acaba por perder a força e afectar o ouvido como um velho rótulo de garrafa que o olho conhece bem. O sentimento acaba por resistir a tais aplicações programáticas consistentes perante uma e a mesma forma*.

Por fim, Wagner precisa da palavra como meio para a narrativa ou para exprimir os seus pensamentos. No entanto, nenhum ambiente adequado foi criado para tais fins, pois as palavras são geralmente abafadas pela orquestra. Não basta fazer ressoar a palavra em muitos recitativos. Mas a tentativa de interromper o canto incessante já causou um tremendo choque na "unidade". Apesar disso, o processo exterior também se manteve intocável.

Partindo do ponto de vista de que Wagner, apesar dos seus esforços para criar um texto (movimento), permaneceu aqui completamente ligado à velha tradição do exterior, ele não se ocupou do terceiro elemento, que ainda hoje continua a ser utilizado isoladamente de uma forma primitiva** – a cor e a respectiva forma pictórica associada (decoração).

[110]

O processo exterior, a ligação exterior entre as partes individuais e os seus dois meios (drama e música) são a forma da ópera de hoje.

c) O ballet é um drama com todas as suas características já descritas e o mesmo conteúdo. Só que neste caso o carácter sério do drama sofre ainda mais do que com a ópera. Na ópera, para além do amor, encontramos outros temas: relações religiosas, políticas, sociais, nos acontecimentos históricos, adaptadas a uma compreensão fácil e ingénua, elas formam o terreno sobre o qual crescem o entusiasmo, o desespero, a honestidade, o ódio e outros sentimentos primitivos semelhantes. O ballet satisfaz-se normalmente com o amor numa forma infantil, própria de contos de fadas. Além da música, os movimentos individuais e de grupo são usados aqui. Tudo permanece como uma

* O carácter programático atravessa toda a obra de Wagner e encontra uma explicação não apenas na sua personalidade mas igualmente na aspiração de descobrir determinadas formas para a nova criação, uma vez que o espírito do séc. XIX imprime sobre essas formas o selo do "Positivismo".

** Ver o artigo de Sabanejew.

forma ingênua de ligação exterior. Na prática, são mesmo mantidas ou retiradas à vontade danças individuais. O "todo" é tão problemático que tais operações passam completamente despercebidas.

O processo exterior, a ligação exterior entre as partes individuais e os seus três meios (drama, música e dança) são a forma do ballet de hoje.

Adenda 2. Através da segunda consequência do materialismo, i. e., através do procedimento de adição positiva ($1 + 1 = 2$, $2 + 1 = 3$), foi apenas usada uma única forma combinatória (ou de reforço), que exigia o decurso paralelo dos meios de expressão. P. ex., uma emoção forte é imediatamente sublinhada em música por um *fortissimo*. Este princípio matemático constrói também as formas de expressão sobre uma base puramente exterior.

[111]

Todas as formas mencionadas, a que eu chamo formas de substância (no drama – a palavra, na ópera – o som, no ballet – o movimento), bem como as combinações dos meios de expressão individualizados, a que chamo meios eficazes, constituem-se como uma unidade exterior. Todas estas formas provêm do princípio da necessidade exterior.

É daí que flui a limitação, a unilateralidade (= empobrecimento) de formas e meios como um resultado lógico. Gradualmente eles vão-se tornando ortodoxos, e cada mudança minuciosa surge como revolucionária.



Coloquemo-nos no terreno da interioridade. Toda a situação muda significativamente.

1. A aparência exterior de cada elemento desaparece de repente. E o seu valor interior adquire completa sonoridade.
2. É claro que quando o som interior é usado, a ação exterior pode não apenas ser secundária, mas prejudicial como obscurecimento.
3. O valor da ligação exterior apresentar-se-á na sua verdadeira luz, i. e., como uma força que limita e enfraquece, sem que haja necessidade do efeito interior.
4. O sentimento de necessidade da unidade interior vem de si mesmo, que pode não apenas ser reforçado pela dispersão exterior mas também directamente criado por ela.
5. Abrir-se-á a possibilidade de manter para cada um dos elementos a sua própria vida exterior, que é exteriormente contraditória à vida exterior de um outro elemento.

[112]

Se, indo mais longe, conseguirmos obter resultados práticos destas descobertas abstractas, daí resultarão as seguintes possibilidades,

Ad. 1 utilizar como meio de expressão o único som interior de um elemento,

Ad. 2 sublinhar o processo exterior (= a acção),

Ad. 3 em consequência do qual a ligação exterior cai por si mesma, tal como

Ad. 4 a unidade exterior e

Ad. 5 o aparecimento da unidade interior e dos unímeros meiso de expressão que antes não podiam existir.

Daqui resulta que a necessidade interior é a única fonte de criação.



A seguinte pequena composição para palco é uma tentativa de criar a partir dessa fonte.

Estão aqui três elementos que se aplicam aos meios exteriores no que diz respeito aos valores interiores:

1. tom musical e o seu movimento,
2. sonoridade físico-emocional e o seu movimento expresso através de pessoas e objetos,
3. tom colorido e o seu movimento (uma possibilidade especial para palco).

Assim o drama surge finalmente de um conjunto de experiências interiores (vibrações da alma) do espectador.

ad 1. À ópera foi-se buscar o principal elemento - a música como fonte de sonoridades interiores -, que de modo algum deverá estar subordinada ao processo exterior.

ad 2. Ao ballet foi-se buscar a dança, que como movimento actuante abstracto está relacionado com a sonoridade interior.

ad 3. O tom colorido obtém um significado independente e é tratado como um meio em igualdade de circunstâncias.

[113]

Os três elementos em conjunto desempenham uma função importante, mantendo-se exteriormente autónomos e são ao mesmo tempo são tratados de forma idêntica, i. e., submetidos ao objectivo interior.

Por isso, a música, por ex., pode ser completamente empurrada para trás ou para o fundo, quando, por ex., o efeito do movimento é suficientemente expressivo e poderia ser enfraquecido pela forte participação musical. O crescimento do movimento na música pode corresponder a uma diminuição do movimento na dança, dando a ambos os movimentos (positivo e negativo) maior valor interior, etc. etc. Uma série de combinações que existem entre os dois pólos: cooperação e reação. Pensados do ponto de vista gráfico, os três elementos podem executar os seus próprios caminhos exteriores, independentes uns dos outros, e com autonomia.

A palavra como tal, ou associada a frases, tem sido usada para criar uma certa "disposição" que liberta e torna sensível o fundo da alma. O som da voz humana também tem sido usado de forma pura, i. e., sem qualquer obscurecimento através da palavra, através do significado da palavra.



O leitor é convidado a não atribuir por princípio à pequena composição "O Som Amarelo" quaisquer fraquezas, mas a colocá-las na conta do autor.

[1]

CRÓNICA

O problema há muito conhecido que se ocupa do relacionamento interior entre a sonoridade musical e a sonoridade da cor volta a excitar o artista de hoje com uma violência em si particular.

Aproximamo-nos desta questão conseqüente sob dois ângulos: pela via da ciência positiva – caminho exterior – e pela via das experiências emocionais – caminho interior. Tentamos também explorar de duas maneiras as conseqüências deste relacionamento, que ainda não é claro: como significado teórico e como aplicação prática.

[2]

Um palco, do qual não {podemos} imaginar os limites,
Sobre este palco um<a> {peça} acção.

A que chamamos tragédia:

Movimento. Sons. Colisão. Detonação. Explosão.

Desaparecimento. Aparição. Nenhum princípio. Nenhum fim.

Um turbilhão de poeira – Os planetas estão num vórtice.

Sobre um planeta – {nós} – pessoas.



Um acto {da peça} da acção em três quadros:

1. Criação do corpo – criação do mundo.

<Revelação> {do poder} da vontade de Deus-Pai
{sou] união –

2. Formação {do} princípio da harmonia {para
o corpo} - <revelação do> amor – Deus-Filho

3. Respiração do espírito – movimento – revelação
da liberdade – Deus-Espírito Santo.



Antes, um ponto de interrogação.

Depois, um ponto de interrogação.

Nas duas extremidades – um imenso silêncio.

[3]

Os 3 quadros visíveis deste mesmo acto – a decorrerem em conjunto:

O corpo cresce

A união interior tem liugar

{o espírito} Uma mão invisível abre a cortina.

Do sol infinito vemos o primeiro raio – liberdade.



O que é liberdade?

Liberdade não quer dizer ter a possibilidade de ir ao mesmo tempo para a direita e para a esquerda, mas a ilimitada possibilidade de ir ou para a direita ou para a esquerda... com alegria.

O que é alegria?

Alegria é a possibilidade de seguir o caminho que atrai interiormente.



Qual é o caminho da alegria?

O caminho da alegria é o caminho do conhecimento.

[4]

O que é conhecimento?

Conhecimento são as experiências da alma.



Qual é o caminho para as experiências da alma?

A arte.



Assim a arte reflecte e anuncia o caminho do conhecimento.

Assim a arte actual reflecte o movimento,
profetiza a liberdade.



Qual o meio indispensável à arte para que ela seja reflexo e profecia?

A {o caminho da} liberdade ilimitada.



Assim a arte já hoje revela o primeiro raio do infinito sol – liberdade.



A arte é {a criança}

O profeta dos que hão-de vir.

[5]

Este {esta criança} profeta vem da terra do acto total.

Assim a arte é também ela o reflexo dos dois primeiros quadros:

a criação do corpo – construção

formação do princípio da harmonia – meios artísticos



Assim a arte é um ser profético que continua a crescer como um corpo autónomo e que através da liberdade serve o espírito.

[1]

POR CIMA DO MURO

"Mas a razão é sempre mesquinha comparada com o sentimento; uma é naturalmente limitada, como tudo o que é positivo, e a outra é infinita. Usar a razão onde deve existir o sentimento, caracteriza a alma que não é capaz de um ímpeto." (Balzac)

[A1]

Toda a obra nasce no inconsciente. Na alma forma-se um movimento ondulante. Há tensões que se elevam como grandes vagas, provocam instabilidade, caem, suscitam esperança, voltam a subir e voltam a cair. É como uma pulsação interior poderosa contra as paredes que aprisionam a alma, parecida com as dores de parto. Algumas dessas tensões, alguns desses choques são tão fortes, que é possível prever o seu avanço a todo o momento. E de repente tudo volta a cair. Instaura-se {vem} uma calma <de pesado silêncio> e acreditamos que deixámos passar o momento, que tudo desaparecera misteriosamente. Ceros silêncios e certas decepções duram muito. Avançamos com o sentimento de termos perdido qualquer coisa importante. De a termos <deixado> cair no fundo do mar – sem retorno, sem resgate. E então, de novo, há qualquer coisa que se começa a mexer. A alma enche-se, como um púcaro que é fácil de derramar. Andamos às voltas como possessos. Acreditamos. Temos medo. Até chegar a certeza. A hora

[A2]

<da última tensão>, do último avanço. De acordo com uma direcção hábil e experimentada, de acordo com a paciência e um amor verdadeiro, a força interior escorre da alma – de forma doce e espumosa -, guia a mão que é irresponsável e encarna na obra.

Em termos concisos e um pouco esquemáticos esta é a história da verdadeira génese de toda a obra.

Mas esta também é a história da verdadeira génese de todo o artista. Cheia de segredos, deixando-se envolver, emaranhando-se, jorrando em erupção, perdendo-se na areia, retida pelas pedras, quebrando vestígios dispersos, surgem, correm, desenvolvem-se, manifestam-se, escondem-se as primeiras emoções da alma do artista. Os ensaios e os estudos encontrados, à primeira

vista, pré-organizados e «talentosos» raramente são precursores de uma verdadeira revelação futura, de um verdadeiro presente, que geralmente flui como um rio largo, desafiando pântanos, arrastando pedras, derrubando rochas, penetrando nas montanhas, escavando-as. O verdadeiro dom não espalha a sua luz em todas as direcções e não pode exprimir-se com talento sob todas as formas que dele se esperam,...²⁷

27 O manuscrito foi aqui interrompido. (Boissel, 1998: 198.)

[1]

O homem grande e forte chorava....

As árvores gemiam, abaladas pelo vento maligno.....

As negras nuvens de chuva precipitavam-se sobre o sol e devoravam-no.....

Oh!!

Ou:

Ele entrou no quarto e viu, pousada em cima de uma mesinha amarela, uma maçã verde.....

A tesoura não conseguia cortar de imediato o fio....

Três janelas.....

Um cervo.....

Uma coruja....

E....

Devido a razões amargas e secretas, as pessoas diferenciam-se pelo **grau de intensidade** das suas vivências. Trata-se de diferenças entre as almas. A alma dura, incapaz de uma vibração, precisa de um soco nas costelas para se sentir abalada.

[2]

O homem grande e forte chorava....

Uma frase tirada de um romance em folhetim ao qual a alma mais insensível sucumbe.

As árvores gemiam, abaladas pelo vento maligno.....

Uma frase que sacode o adolescente.

Esta frase não tem necessidade de nada que a preceda nem de nada que a siga: ela é eficaz enquanto tal e... terrível. Ela pode causar uma série de vivências e é por isso todo um poema.

Haverá alguém que ouse pretender não ter estado totalmente subjugado a esta frase – sob esta ou qualquer outra forma – à maneira de um escravo?

Oh!

Um único som que tem o poder de exprimir as duas frases acima apresentadas. Neste único som estão incorporados emoção, dor, compaixão, felicidade, entusiasmo, amor, ódio, esperança, desespero.

A maneira como este som é articulado determina o seu conteúdo.

O som --- a articulação --- o conteúdo.

Assim uma pessoa pode comunicar a outra os seus sentimentos mais importantes num único som. Com esse som ela alcança a alma da outra pessoa e agita-a até ao mais fundo do seu ser.

E ninguém ousará pretender afirmar que não foi subjugado, não está subjugado, não será subjugado por esse som.



E eis que intervêm bruscamente as forças secretas e amargas e constroem um muro, um muro que apenas o espírito pode atravessar.

[3]

Nos exemplos anteriores, quais são os elementos utilizados que possuem o enorme e inquietante poder de mergulhar a alma humana numa tempestade? Quais são as forças que fizeram bruscamente nascer esta tempestade?

O homem grande e forte chorava....

Cinco palavras. Vinte e cinco sons.

Oh!!.....

Um som....

Ou:

Ele entrou no quarto e viu, pousada em cima de uma mesinha amarela, uma maçã verde.

Quinze palavras. Sessenta e cinco sons.

E nenhum efeito. Nenhuma tempestade. A alma repousa e continua a espelhar o céu, o inferno ou o café quente que está a ponto de ser bebido.

E.

Um som.

E a alma silenciosa.

A palestra sobe de tom. O orador quer ser escutado. Ele quer acordar a alma. Ele quer forçar a tempestade. Ele grita. Ele uiva como um louco.

E! E!! E!!!

A alma fica em silêncio e espelha o café quente.

O ouvido irrita-se. Está descontente e o pobre auditor diz – dependendo do seu temperamento –: Ah! Pare, por favor.



[4]

Mas do outro lado do muro assustador, que só o espírito consegue atravessar, vivem muitas, muitas pessoas.

Como é que o espírito as levou para lá?

Três janelas.

E quanto mais calma e impassível for a palestra, mais forte será a tempestade no fundo da alma. A vida estremece. O mundo fala. Tudo adquire uma boca e a alma tem milhares de ouvidos. Criaturas novas e nunca imaginadas-suregem e povoam uma nova terra. Ao mundo antigo junta-se um novo.

Processo cósmico.



Este muro, que só o espírito consegue atravessar, não é uma ilusão. Ele separa dois imensos mundos um do outro, ele mantém afastados entre si dois elementos estranhos. E só o espírito é capaz de os fundir num só.

Tenhamos um pouco de paciência e procuremos estabelecer, para além da comparação **exterior**, entre os dois tipos de frases, palavras e sons, uma comparação **interior**. A análise interior é o bastão do caminhante que o mantém e que não falha nem no pântano nem na montanha. Ele é mais sólido do que o aço e não se quebra – devemos apoiar-nos nele com toda a calma. Ele é mais leve do que o ar e transporta cargas mais pesadas do que todos os Zepelins e aeronaves juntos. Devemos apoiar-nos nele com toda a calma.

Vamos utilizá-lo e teremos um pouco de paciência.

Desde a sua primeira vibração que ele nos abre os portões do mistério.

O orador:

Sobre uma mesinha amarela havia uma maçã verde....

[5]

O ouvinte:

(passado algum tempo, impaciente): E então?

O orador:

Em cima de uma mesinha amarela havia uma maçã verde.....

O ouvinte:

(admirado) Sim! E então?

O orador:

Em cima de uma mesinha amarela havia uma maçã verde.....

O ouvinte:

(assustado e de si para si): O homem é doido! O que é que eu tenho a ver com a mesinha e com a maçã!

E nesta frase está a solução do enigma.

O muro assustador, que só o espírito pode atravessar, separa estes dois reinos um do outro. O reino das pessoas que apenas e tão só se agita com as coisas **que lhes dizem respeito**.

A estas chamaria de subjectivistas.

O reino das pessoas que se agita através de **coisas**, e que não lhes dizem respeito pessoalmente.

A estas outras chamaria de objectivistas.

E como os objectivistas também conhecem os sentimentos pessoais, eles não estão apenas do outro lado do muro, mas ao mesmo tempo num reino superior.

E só para eles é que a arte é concebida, no seu conteúdo puro e livre de toda a dimensão pessoal.



[6]

O ser humano a quem só o homem grande e forte que chora comove, uma vez que também ele poderia chorar um dia, a quem só o sol abrasador abala, pois também poderia chover e ficar-se molhado, este ser humano vive o mundo que apenas em exclusivo consigo se relaciona.

E assim continuará a ser para ele o mundo e também a arte, enquanto ele existir. Ele não os vivencia no seu valor interior.

E em particular na pintura, ele quer a todo o preço alcançar o homem forte que chora e o sol abrasador condenado a ser engolido. O que é que ele tem a ver com a maçã verde, que desempenhou um extraordinário papel na história de arte, e que nos permitiu atravessar o muro inquietante, e que rolou diante de nós até ao limiar da pintura pura, dita absoluta, onde a abandonámos com toda a nossa gratidão e a nossa eterna recordação.



Estamos agora do outro lado do muro e encontramos-nos entre pessoas, cuja maçã verde em cima da mesinha amarela conduz a experiências espirituais.

Que bom, dizem alguns, que a maçã não seja vermelha mas verde. E a mesinha amarela.

Não há alegria que dure sempre. Uma mão maléfica corta-lhe a parte de cima, para que ela não possa continuar a crescer. E uma seiva vermelha escorre. E sem esta seiva, nenhum ser humano conseguiu até agora ultrapassar os limites **do que lhe era habitual**. Nem um único passo. Nem sequer um pas-sinho. A alegria é demasiado subjectiva e na alma ela desperta para uma nova vida as sementes subjectivas inferiores. Crescem as ervas daninhas e a alma parece-se com um jardim votado ao abandono. Morte!



[7]

A natureza interior da alma, a sua riqueza interior, a sua participação no que é objectivo permite-lhe assimilar as formas mais subtis da arte.

Assim, a diferença entre as duas categorias de exemplos não reside na quantidade de materiais utilizados (uma vez que ela é idêntica nos dois casos: frase, palavra, som), mas na possibilidade que a alma tem de se abrir a seres que são **es-tranhos**, que **estão fora dela**, que nada têm a ver com o seu interesse **exterior**.

É curioso, pode até parecer à primeira vista enigmático, mas é de facto verdade, que pessoas, as mesmas pessoas que são capazes de vivenciar uma maçã verde no quadro, sejam incapazes de vivenciar a mesma maçã verde, quando ela não é pintada ou – pior ainda – quando ela não se encontra diante dos seus olhos fisicamente. Se fosse de outra maneira, estas pessoas poderiam também vivenciar **Três janelas**. Mas aí muitas falham. O que é que eu tenho a ver com as Três janelas, é o que elas dizem.

E isto resulta apenas do facto de que a sua capacidade objectiva, a capacidade objectiva de vivenciar o que é objectivo, é ainda muito restrita.

Não é tanto que ela seja restrita, mas que permaneça ligada à materialidade.

Ela é material, mas quer o homem grande e forte que chora – pelo menos as lágrimas – porque ela não pode vivenciar as Três janelas que não têm existência material e porque é preciso que ela exista sob o verde da maçã e sob o amarelo da mesa-

Sim, uma mesa amarela é bonita, dizem elas (que sorte que ela seja precisamente amarela!), mas apenas «mesa» ou apenas «amarela», que tenho eu a ver com isso?



[8]

Todas as pessoas falam a mesma língua. Para umas, **o limite** situa-se aqui: no ponto em que elas **afirmam, terrivelmente afirmam**: "o que é que eu tenho a ver com isso?" Para outras, o limite situa-se um pouco mais além, um pouquinho mais além. Mas com uma terrível certeza, com uma determinação aterradora, chega sempre o ponto em que elas dizem: "O que é que eu tenho a ver com isso?"

Que sorte que este amarelo vá bem com o verde, dizem as senhoras ao recolherem os seus vestidos.

Que sorte que o amarelo desta mesinha condiga tão bem com o verde da maçã, dizem as pessoas ao olharem para um quadro.

A mesinha **enquanto tal** adequa-se à maçã?



Diante de mim arde a lâmpada verde. Ela alumia uma cartão verde. Dois verdes.

Eu preciso da lâmpada, porque ela me alumia.

O cartão dá-me acesso a uma entrada gratuita num salão de pintura.

Que fazer com o verde? Com os dois verdes?



A primeira frase sobre o homem grande e forte que chora é uma narrativa dramática com cooperação dos objectos. Trata-se de três elementos que produzem o efeito: 1) aspecto dramático, 2) aspecto narrativo, 3) objecto.

A primeira frase do outro lado do muro é uma narrativa lírica com a **cooperação** dos objectos. Três elementos intervêm sobrepondo-se aos precedentes, uma vez que o elemento lírico e o elemento dramático são idênticos do ponto de vista do seu último valor interior.

Três elementos intervêm sobrepondo-se aos precedentes, uma vez que o elemento lírico e o elemento dramático são idênticos do ponto de vista do seu último valor interior.

E apesar deste reagrupamento e desta identidade, descobrimos entre estas duas frases um abismo insuperável, intransponível, um abismo que corresponde ao muro.

A analogia **exterior** é aliás perfeitamente secundária. O elemento decisivo é a diferença **interior**.

É por isso que a analogia interior é determinante.



Exemplos muito simples e uma lógica muito simples conduziram-nos a esta afirmação que, apesar da sua aparente simplicidade inofensiva, esconde em si uma força que pode assustar muitos.

De forma breve e clara: sem sofrimento podemos, como vimos, separar as cores dos objectos, sendo que elas se mantêm vivas entre as nossas mãos e ficam presas pela sua pulsação, uma mais viva pulsação da alma.

E isso acontece assim, porque a mesinha é um ser autónomo, que conduz a sua própria vida, que tem qualquer coisa a dizer à alma objectiva, qualquer coisa que ora adquire uma tonalidade lírica, ora adquire uma tonalidade dramática que forma o conteúdo de uma vibração da alma e pode elevar-se, e pode elevar-se até formar o conteúdo de uma obra.

E exactamente vivas, vibrantes e cheias de conteúdo são as Três janelas, cuja cor nos é desconhecida.

[10]

Cervo....

Coruja....

E....

E agora o E já não precisa de ser gritado.

Também a sua articulação em voz baixa e, claro, o seu silêncio profundo estão cheios de conteúdo para nós.

Portanto o "E" foi elevado a material poético e pode perfeitamente sobreviver sem sol, sem nuvens de chuva, sem o homem a chorar.

É assim que um quadro pode passar sem sol, sem nuvens de chuva, sem o homem vestido ou despido, e não precisa nem de mesinhas nem de maçãs.

Apenas as cores na infinita riqueza de possibilidades que elas oferecem e a sua forma pictórica elevam o quadro a obra, que é um ser – e enquanto tal – tem vida própria, conduz completamente os próprios destinos e fala à alma objectiva, que não pensa em si mesma, amando antes o mundo e sobretudo reconhece a linguagem divina.

Munique, Janeiro de 1914.

C. SOBRE COMPOSIÇÃO PARA PALCO

[1912]

Reprodução do texto publicado em 1912 no

VIOLETA
A. PRELÚDIO

1914

[AI VERSO]

Prelúdio²⁸

O pano de boca sobe.

Sobre uma grande tela quadrada um grande círculo vermelho. (10)*

No meio do círculo um pequeno círculo violeta, que cresce devagar e que acaba por cobrir completamente o círculo vermelho. (10)

O círculo vermelho vai, a pouco e pouco, ficando mais pequeno, de tal modo que se forma uma margem azul. Lentamente, o vermelho encolhe-se. Ele desaparece e o grande círculo fica azul. (5)

De repente faz-se escuro.

28 Este *Prelúdio* não se encontra registado em nenhum outro manuscrito. (Boissel, 1998: 214.)

* Os números indicam o tempo em segundos.

B. VIOLETA

1914

[AI]

Cortina violeta

(uma composição para palco)

QUADRO I – um quarto

QUADRO II – um muro

Interlúdio

QUADRO III – colinas

QUADRO IV – um quarto

Interlúdio

QUADRO V – duas árvores

QUADRO VI – uma rua

QUADRO VII – um quarto

[Apoteose} Epílogo

PERSONAGENS

Funcionário do teatro

Uma dama

Um cavalheiro

Um mendigo.

Uma voz feminina.

Um homem velho.

Um contralto

Uma voz de criança

Uma multidão colorida.

Uma mulher verde.

Uma vaca

Um grupo

Um cavaleiro

Dez mulheres

Dez homens

Homem preto

Um rapazinho

Uma rapariga

Um acendedor de candeeiros

Um tocador de realejo

Um homem jovem

Habitantes de uma casa

Passantes

Operários

Lacaios de libré

Um limpa-chaminés

Vozes nos bastidores

Munique – Murnau 1914.

[1]

CORTINA VIOLETA

QUADRO I

<Faz-se luz>

Fundo liso de um ocre escuro sujo. Chão branco. No meio da parede de fundo, uma pequena porta coberta com uma cortina violeta. Nos cantos sobre o chão, duas palmeiras insignificantes e artificiais. Os bastidores laterais são de um vermelho comum com franjas douradas.

Um **funcionário do teatro** faz entrar, pela porta com a cortina, uma pequena mesa oval de um pvermelho de cinábrio. Só com esforço ele consegue fazer passar a mesa através da pequena porta: a mesa às vezes aparece, às vezes desaparece ficando presa na cortina. Então o funcionário do teatro aparece no palco e tenta puxar a mesa. Depois sai e esforça-se por a fazer passar empurrando-a. Finalmente a mesa aparece e é quase colocada no centro do palco, do lado direito. Depois o funcionário do teatro traz uma cadeira muito simples, pintada de cor-de-rosa doentio e coloca-a à direita da mesa.

O **funcionário do teatro** sai.

Uma dama bastante gorda apresenta-se com um vestido de baile branco, decotado, exuberante, e com um penteado moderno. Ela vem da porta e fica presa na*

cortina pelos cabelos. Ela arranja o penteado e coloca-se não muito longe dos bastidores à esquerda {bastante atrás} <na ribalta> na pose de uma cantora. A princípio ela está de pé com os olhos baixos. Depois levanta-os lentamente na direcção do público. O seu olhar é um pouco rígido. Devagar os seus olhos dirigem-se para a esquerda, para a direita, para os camarotes, para a galeria. Então a dama volta a baixar os olhos.

PAUSA (5) *

{Da direita) Um senhor muito elegante e magro, de cartola na cabeça, entra pela porta. A cortina, que ele afasta para o lado, volta a cair <e faz tombar a cartola.> Enfurecido, um pouco à pressa, ele volta a empurrar para o lado a <cortina>, <colocando> o chapéu no sítio, e o senhor entra um pouco zangado e embaraçado.

* **Antações para os actores.** Os actores têm total liberdade de interpretação. As excepções são as seguintes:

1. As palavras sublinhadas devem ser pronunciadas de forma expressiva,
2. As palavras com o sinal (!) devem ser pronunciadas muito alto e brusca-mente. tal como as sílabas isoladas, marcadas com o mesmo sinal,
3. Os pontos entre as palavras e as sílabas exprimem pausas mais ou menos prolongadas.

* {Os números designam o tempo em segundos.}

Descuidadamente ele senta-se na cadeira.

* {Os números designam o tempo em segundos.}

PAUSA (10)

Senhor (olhando para as unhas)

Eis o começo.

Dama (arranjando o cabelo, olhando para todos os lados, usando um tom muito simples, <voz de peito>

Ontem o baluarte caiu.

O peixe está com falta de ar

A porta está a tremer

[3]

(A palmeira à direita cai).

Cavalheiro (com um tom de indiferença, de mãos nos bolsos das calças)

Nem uma só vez, nem a mais pequena vez... {(com grande ênfase)} vós haveis acreditado {(atencioso)} **em mim**.

Dama (virando a cabeça para a direita)

Ontem, a nova corte entrou em colapso

Cavalheiro (levanta-se, boceja com a mão à frente da boca e anda para cá e para lá junto à ribalta. A luz começa a tremer com toda a força, a vacilar, tornando-se ora vermelha, ora verde.)

Nem a mais pequena vez... vós... haveis... acreditado... em mim.

(mantém-se de pé {à direita} à esquerda <do lado direito da dama>)

Dama (percorre toda a ribalta e coloca-se à direita junto aos bastidores, com uma voz tremulante)

O oriente é vermelho

(De repente a luz torna-se precisa e de um vermelho-púrpura vivo.

[4]

Cavalheiro (acentuando cada sílaba)

O céu {é verde} torna-se azul.

(Luz forte {de um verde venenoso} azul substitui o vermelho).

PAUSA (3)

Faz-se escuro de repente <(5)>

A seguir, de novo uma luz branca clara e berrante.

Cavalheiro (já lá não está)

Dama (encontra-se de pé no lugar onde estava ao princípio, de olhos baixos, a seguir, como ao princípio, ela corre com os olhos toda a sala (10), e diz com toda a clareza e devagar, como se estivesse a ditar um texto a crianças:

Ontem o baluarte caiu.

A pouco e pouco escurece. Com a progressiva escuridão, começam a ouvir-se, primeiro de forma indistinta, depois cada vez de forma mais precisa, os barulhos da cidade: o som dos chicotes sobre o dorso de cavalos, buzinas de automóveis, campainhas de eléctricos, os sinos das igrejas <de repente de forma muito clara e audível> soldados a marchar, conversas em voz alta indistinta, um grito de medo <Pausa (5)>, batidelas de relógio, {choro}, um realejo que pára de repente, vozes de

[5]

comando: "Olhar... à direita!!" Voz estridente de criança que a pouco e pouco se sobrepõe a tudo, como se fosse um vendedor de jornais: O Baluarte! O Baluarte! 5 kopeks!!²⁹ pelo Baluarte! O Baluarte a 5 kopeks!
O baluarte caiu ontem.

Pausa <(5)>

Voz de criança (canta muito alto <em completa escuridão> como se fosse um salmo) en-t-o-o-o-a-a-a-a-a.

[B1]

QUADRO II

29 O autor utiliza a letra "d" (parecida com a letra grega "delta"), e com correspondência à palavra latina "denarius". A letra foi aqui substituída pela palavra "kopek" por ser aquela que melhor serve o ambiente descrito neste quadro. (Boissel, 1998: 222.) e N.T.

Exemplo aproximado da organização em palco³⁰

<Organização de cena:>

- a) ribalta: 3 plantas <(f, g, h,)> que poderão estar fixas a uma parede de madeira não muito alta que é de ouro mate.
- b) bastidor de fundo: o céu tem de ser bastante vermelho mate, como tijolos corroídos pelo tempo, mas mais escuro. O melhor seria suspendê-lo atrás do bastidor e um pouco afastado dele.
- c) Uma pedra com o mendigo
- d, e) Rochedos, entre eles o par de namorados. {Tempo de crinolinas. Do rochedo à direita cresce a flor.}
- {f, g, h) Flores em primeiro plano}

Personagens: <(a título de exemplo)>

- 1) Um velho com uma longa barba branca, uma grande careca redonda, rosto redondo, corado, com bonomia. Um comprido cafetã branco, cinto preto de couro. Às costas, um pequeno saco de linho. Na mão direita, um bastão comprido.
- 2) Um rapaz }
} Vestidos para a confirmação
- 3) Uma rapariga}
- 4) Um rapaz com uma camisa comprida amarela clara, <calça curta, descalço>
- 5 – 9) Legionários romanos
- 10) Mendigo coberto de farrapos castanhos
- 11– 12) Par de namorados do tempo das crinolinas.
- 13) Pessoas com camisas à russa, vermelhas e verdes, todas com cabelos de um louro claro e penteadas à russa. Elas constituem o núcleo do movimento de massas.

[B2]

- 14) Um egípcio
- 15) Uma Lapoa de grandes olhos azuis
- 16) Uma mulher gorda dos nossos dias
- 17) {Um rapaz pálido, de mãos postas para a oração, olha para cima}<tipo professor com óculos dourados e uma barba comprida>
- 18) Uma mulher velha de luto está sentada e segura no colo um cesto de compras

30 As folhas [B1] e [B2] estão intercaladas e escritas a lápis no Quadro II. (Boissel, 1998: 222.) Trata-se de desenhos de Kandinsky, esboços de cena, concebidos para melhor se visualizar a distribuição dos actores no espaço cénico. (N. T.)

- 19) {Uma dama tipo Império com um ramo de rosas na mão direita}
<Um domador de animais>
- 20) <Uma japonesa de traje tradicional, de braço dado com> uma dama vestida à Idade Média, com touca pontiaguda e um véu pendente que cai sobre o ombro esquerdo e que ela pressiona com a mão direita sobre o coração. Belas pregas!
- 21) Um Boiardo
- 22) Um senhor vestido com um fato elegante actual
- 23) 4 a 6 homens e mulheres vestidos com maillots de um amarelo estridente (que no fim integram o movimento rodopiante de massas)
- 24) 4 a 6 homens e mulheres com maillots de um verde estridente
- 25) Um negro com um adorno de penas na cabeça.
- 26) Uma criada de quarto de hoje
- <27 – 28) Caixeiro-viajante de hoje.>

Se a área do palco o permitir, ainda se poderão introduzir diversas personagens de hoje, pertencentes a diversos estratos sociais, e elas podem ser colocadas entre as filas de pessoas à frente e atrás.

Os números sublinhados não integrarão o movimento rodopiante, mantendo-se imóveis.

[5]

QUADRO II

Escuro <na sala>. No palco ouvem-se exclamações:

O muro preto! Queremos o muro preto!.. As cúpulas, as cúpulas – Atenção! (ouve-se um tinir parecido com o barulho de vidros em cima de uma bandeja) Olá!!! Oláá-á!!!! Abaixo o sol (rolar abafado) Mais acima as nuvens (toques de sinos profundos e magestosos). O portão fecha-se. Depressa, depressa, depressa! (ouve-se um assobio engraçado e um martelar: lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá!) Pum! Pum! etc. Várias vozes em unísono dão uma ordem brutal) Silêncio!

PAUSA (10)

De repente fica tudo muito claro. No palco, a todo o comprimento do fundo, eleva-se um muro preto à esquerda, de maneira inesperada <sob a forma de estreitas faixas>, sobre uma colina {verde escura} violeta e que desce repentinamente. Sobre a colina {com aspecto de labaredas} há traços amarelos pontiagudos em sentido ascendente. O muro está coberto de diversas cúpulas

muito coloridas. Por cima da colina elas são pequenas. O céu <branco, apenas num lugar por cima do muro junto à colina> de um azul escuro muito intenso <sob a forma de um ovo>, {com} nuvens e nuvenzinhas entalhadas que em muitas partes são muito coloridas. <Cúpulas e nuvens constroem por cima do muro uma confusão colorida.> No <meio do> muro um portão baixo, {pintado de branco}, {guarnecido com ferro} e coberto de ornamentos generosos. Diante do muro, algumas pedras manchadas e partidas. À frente, junto à ribalta, plantas invulgares: quase no meio, à direita e à esquerda dos bastidores laterais <que são pretos e que pendem em pregas pesadas.> Em cima de uma grande pedra ao fundo à esquerda, está sentado um mendigo coberto de farrapos, com muletas e com ar submisso. À direita, entre 2 pedras brancas, elevadas e pontiagudas, <(uma rosada, a outra esverdeada)>, um par de namorados: ela põe as mãos sobre os ombros dele; {e} ele segura-a pelo pescoço com a mão direita, com a mão esquerda, enlaça-a pela cintura. Ambos – do tempo das crinolinas.

De repente o portão abre-se completamente. Um grande grupo de pessoas aparece a correr: de todas as épocas, idades, cores, caracteres.

[7]

Alguns têm sapatos de madeira, outros trazem nas mãos pequenas campainhas, guizos, outros assobiam {etc.}.

Ao saírem pelo portão, ouve-se logo {o som musical} o martelar dos sapatos de madeira, <ora a compasso, ora em confusão>, a seguir apenas os guizos. Em breve muitos assobiam. <Outros tocam campainhas.> As pessoas correm <em círculo> palco fora e às voltas: primeiro todos, depois apenas os que têm sapatos de madeira, depois os que trazem os guizos, etc., sempre em combinações. Depois todos juntos outra vez e a pouco e pouco cada um encontra o seu lugar.*

PAUSA (15 – 20)

<Uma {luz violeta} escura <feixe de luz violeta> atravessa 3 vezes o palco <da esquerda para a direita>.

Uma **trombeta** e um **tambor** atrás do palco <ao mesmo tempo>: Pum! Catrapum!

PAUSA (5)

* Durante o tempo em que os sapatos de madeira martelam, a luz torna-se violeta. Com o soar das campainhas, ela torna-se cor-de-rosa, ao som dos guizos, ela fica azul claro, com os assobios – ela torna-se verde. As luzes agem em conjunto por combinações <de forma alternada>. Quando cessam os sons, a luz fica branca.

Uma luz vermelho-claro {em tom cinábriço} passa rapidamente, ela repete-se de maneira mais prolongada (3).

31 O autor parece confundir "cortar" com "soltar". Boissel, 1998: 230.)

Trombeta: Pum!

PAUSA (5)

A luz {torna-se} azul escura.

Tambor: Catrapum! Catrapum! Catrapum! etc. (sempre cada vez mais fraco <e a luz cada vez mais branca>).

A partir deste som e desta luz cresce a voz do mendigo: (quente, lenta, às vezes subindo no ar inesperadamente,

[8]

às vezes baixando de repente, em certos momentos quase gritada, por fim nasalada, sem expressão.):

"Coxo e sem muletas,

Não me posso mexer.

(em pranto) Ainda não nasci

A força perdi.

<(com modulações, como {harmónicos} um glissando de violoncelo>

O radioso sol não vejo.

A luz, como a apalpo?

(profunda e solene) Ainda não nasci.

O rosto perdi.

(cortante,³¹ algo apressado)

Em abandono me arruíno

(muito arrastado)

É para as massas que vivo

(nasalado)

Ainda não nascidos

Estamos como perdidos.

PAUSA (10)

Vozes isoladas de diversos lados:

Uma voz média: Cheia... Completa...

Uma voz baixa: Pro-fundi-dade.

PAUSA

Uma voz média insonora: Sem som.

Pausa

[9]

O mendigo {(como antes)} (arrastado)

Coxo e sem muletas...

(interrompe de repente)

Uma voz aguda de mulher: Zumbido {a tender para} muito aguçado.

Diversas vozes de criança (rápidas) Quem? Constrói? Quem constrói? Quem constrói? Quem consatrói?

Voz de contralto: Rugido tenso {estremecente}

Crianças (cortantes e audíveis) Sem! Som!
Sem! Tom!

Tenor (alto, divertido): Saudável viver.

O Mendigo (como antes)

Eu não me consigo mexer.

Baixo (muito baixo): E o profundo ardor.

Trombeta (por detrás do palco): ta-ta-ra-ta!

Ta-ta-ra-ta-a-a-a!

Baixo (muito baixo) Palavra escondida.

Todos (muito arrastado, com suavidade, sem acentuar a pergunta)

Quem o construiu? (3)

<A luz torna-se conzenta, muito difusa (5)>

[10]

Atrás à direita <precipita-se de cima um estreito feixe de luz vermelha, qualquer coisa perturba as pessoas em baixo, o feixe de luz vai-se tornando cada vez mais claro e> nasce um forte **movimento**: um grupo de entre o conjunto das pessoas move-se como se fosse um barco em plena tempestade, atirado de um lado para o outro. Alguns tentam esgueirar-se e sair do meio do amontoado, outros são expulsos e voltam de novo para lá. A pouco e pouco, esta movimentação vai na direcção da esquerda. <O feixe de luz segue o amontoado.> As pessoas que estão atrás são abrangidas por ele. O <feixe de luz vai alargando o seu raio de acção e> o amontoado cresce e rola para a esquerda dos bastidores laterais, em direcção à frente. O feixe de luz vai abrangendo cada vez mais pessoas, é direccionado para trás, até chegar ao meio. As pessoas restantes não olham à sua volta, embora sejam arrebatadas como um pedacinho de madeira pelo caudal de luz: {costas, lados, rosto.} {Aqui e acolá levantam-se braços, cabeças são atiradas para trás, e assim} Todo este movimento continua com braços pendentes, como criado por pessoas adormecidas. No momento em que se fazem ouvir os primeiros sons de uma voz **de mulher**, tudo permanece como petrificado

[11]

à esquerda, onde o par de namorados se encontra (voz profunda e bela) {as interrupções são assinaladas por pontos}.

A luz torna-se <de repente> tão verde escura quanto possível.

{Eternamente} Aquilo que é passado... permanece
e tudo {será cura} se ligará e renascerá,
tudo o que... se rom-peu... e... ass-im
<(rapidamente)> o que está murcho florescerá.

<(Os participantes no movimento sentam-se devagar no chão e {ficam} encolhidos e sem se mexerem com as cabeças e os braços pendentes {sentam-se em silêncio}).>

O mendigo (em tom nasalado)

Ainda não nascidos

Estamos como perdidos.

A voz de mulher (como acima):

Sem coerção e se-em no-me
A unidadeeeee ééééé a verdadeira semente
E-e-e-e-e numa só! Transsss-fi-ggggu-rrra-daaa fonte!..

* Todos estes sons estão associados a correspondentes e diferentes desenhos de luz.

<**Voz de criança**> (rápida)

Onde é o princípio?... Onde é o fim?

Os sapatos de madeira: toc-toc-toc-toc!

As campainhas: Tlim! Tlim!... Tlim! Tlim!

Os assobios: Pfiu! Pfiu...

A trombeta <(como acima)> ta-ra-ta-a-a-a!

O tambor <(como acima, mas uma oitava abaixo)>

Pum!* {como acima o som do tambor mais profundo}

[11A]

O homem velho perto da ribalta (com uma voz tremulante):

O mistério. O grande, o doce mistério. O mistério inexprimível. O mistério não sentido. O mistério, o grande, o doce mistério da barca, da barca preta, da barca na água, da barca preta, que não receia um único peixe. Gentes amáveis, amáveis gentes, gentes amadas, amadas de modo insignificante. Pobres gentes! Pobres!! Pobres!!! O fio que prende a barca. O fio, o pobre fiozinho. Pobre!! Pobre fiozinho. Água verde, verde clara, verde leitosa esmeralda. E por cima dela a barca preta presa a um fio. E por cima da barca um céu verde oliva, verde oliva sujo, verde oliva da cor da sujidade da rua. Uma pequena mancha branca, a única, mesmo a única, a única de todas. A pobre manchinha branca. A manchita branca, a única, a única. E a...

O homem velho (a luz de um azul muito escuro - mal se pode ver alguma coisa) à frente, primeiro com voz mecânica, a seguir inesperadamente viva)

O mistério, o grande. O inexprimível. O não sentido. (Luz branca) O mistério, o grande mistério da barca, da barca preta (luz negra), da barca na água, da barca preta que não receia um único peixe, que não receia um único (a luz azul clara turquesa). (perguntando) Gentes? (de forma acentuada) Gentes! (de forma mecânica)... [?] (com clareza) O fio que prende a barca (luz cor-de-rosa). O fio, o pobre fiozinho (de forma expressiva). Pobrezinho! Pobre fiozinho! Água verde (luz verde leitosa), verde clara (a luz mais clara), verde leitosa esmeralda (a luz verde esmeralda). E por cima dela a barca preta presa a um fio (a luz branca). E por cima da barca um

céu verde oliva, verde oliva sujo, verde oliva da cor da sujidade da rua. Uma pequena mancha branca (de modo expressivo), a única, mesmo a única, a única de todas. A pobre manchinha branca. A manchita branca, a única, a única. A silenciosa mancha branca (luz mais clara). A manchita branca, a única (luz ainda mais clara), mesmo a única. E todos os

* Os números correspondem ao plano de construção do quadro.

[IIA VERSO]

peixes <a luz fica verde>, que não perturbam nem são perturbados. <(Com muita clareza)> Em fila. <(A luz torna-se violeta)> Em fila <(a luz torna-se amarela)> <(em tom baixo)> Pobres, pobres peixes (a luz fica verde). <(em voz alta)> Pobres, pobres gentes (a luz fica azul).> Ah! Que pobres, que pobres. <(com muita clareza)> Em fila.

<A luz vai baixando lenta e cada vez mais profundamente.>

Vozes isoladas <(sob diferentes modos)> (A luz {de um azul muito profundo, adequa-se ao que é dito} <fica branca quando há gritos e logo a seguir de novo azul profundo>).

<22* Uma voz média > Setenta toneladas! Setenta?
Inconcebível. Espantoso!

<21. (Baixo)> Com a ajuda da corda, claro! Antes, porém, a sua elasticidade tem de ser experimentada com exactidão.

<a partir de 24. > (muito alto <e por trás, de modo muito barulhento>) Medir (!)

Medir! Muito simplesmente medir com exactidão.

Do modo mais penoso possível!

<a partir de 13. (Tenor)> E além de tudo o mais, isso não é seguro.

<a partir de 23. (num tom muito mais baixo)> Não determinado?

<a partir de 13.> Não de todo! Essa é justamente toda a piada!

<a partir de 23. > Não determinado mesmo?

<a partir de 13.> Ora! Está a ver! É sempre assim: primeiro fazemos uma pergunta e depois não acreditamos nela.

{6.} 2. 45 Kopeks? Fora de questão!

7. Se, porém, extrairmos a raiz de 6/17 avos...

{3.} <a partir de 24.) (muito alto) Medir! Do modo mais penoso possível!>
{(muito alto)}

<17.> Nunca se deve puxar a tromba ao elefante!!

[11B]

8. <(Baixo)> Oh, sim! Sempre em frente.

9. De acordo com a sua opinião há muitas divisões aqui...

8. São possíveis? Estou convencido disso. E elas não são apenas possíveis com mais do que certas.

{1} 22. A sério? Setenta toneladas? Incrível!

{10} 26. <(com vivacidade e bastante alto)> Sim, sim! Uma garota simpática adorável. Mas foi assustador: durou quase 48 horas.

Sofrimentos absolutamente horríveis. O marido dela
{estava como} quase ia ficando louco.

{1} 22. See-tenta toneladas! Disso eu gosto!

{11} 27. Não, perdão! O primeiro era afinal melhor, muito, muito
melhor. Esta flor!

{12} 26. Oito rublos, acho?

{11} 27. Sim, sim! E apenas oito rublos a garrafa.

{3} a partir de 24. (muito alto) Não é preciso falar disto em voz alta!!

{13} 11. <(Voz de mulher)> Não! Não! Eu já não acredito em ti!

{19. Espancar apenas com o bastão. Patético.

Isso foi uma boa lição.}

<22. Disso eu gosto>

4. (Voz de contralto {à frente à direita junto à ribalta} <(A luz muito vermelha profunda)> Rochedos amarelo claros. Só os cumes vermelhos. Ver-meee-lho como... oh!! Ver-meee-lho. (ela chora com amargura) oh, tão vermelho, tão vermelho, tão vermelho,

[11B]

Oh, tão vermelho! A-a-a-ah! Não! Não! (em soluços) Tão vermelho, tão vermelho, tão vermelho, tãã-o ver-meee-lho.

{1} 22. Voz Disso eu gosto!
<(A luz amarelo-limão).>

3. **Voz de criança** (entusiasmada, quase sem fôlego, apressada)

O amarelo, o amarelo – caiu em pedaços. Em pedacinhos. Assim de repente! Pumba! E já está!

Esmaguei-o completamente com o pé.

<(A luz branca)> Tão completamente, tão completamente.

E o vermelho ficou suspenso no ar. Ficou suspenso!

Quero agarrá-lo – mas não consigo.

E tudo ficou completamente vermelho, completamente.

Quero agarrá-lo – mas não consigo.

<a partir de 24. > (**Voz média de homem**) <(A luz vai-se tornando mate)>

O **cas-ta-nho** e-le-va-se! Espezinhá-lo. O verde nãã-o!

Poo-sso **contar** coo-m is-soo!

{1} 22. **Voz** Disso eu gosto!

[12]

A luz torna-se branca estridente.

PAUSA (5)

Atrás num turbilhão passa a correr, da esquerda para a direita, um bando de figuras brancas <(com roupas esvoaçantes)> e rosotos brancos.

<**Trombeta** ta-ra-ta-ta-ta

PAUSA (5)

Tambor (abafado) Pum... Pum – Pum (5)>

À direita, mesmo junto à ribalta, aparece uma figura de mulher verde-estri-dente, muito grande, magra. O seu rosto é de um verde muito claro. {Os gran-des olhos estão imóveis.} Ela caminha muito devagar ao longo da ribalta e {olha}, o rosto voltado para os espectadores. Os seus <grandes> olhos conti-nuam imóveis.

Pouco depois faz-se escuro no fundo do palco. A escuridão estende-se cada vez mais em direcção à ribalta.

A voz do mendigo soa penetrante e nasalada:

Já estamos perdidos.

Escurece completamente. Apenas a figura verde continua a estar iluminada num tom claro.

Escuridão

[C1]

Interlúdio (antes do **QUADRO III**)

Escuro (5). No canto superior direito surge um pontinho vermelho mínimo que a pouco e pouco vai adquirindo força e tamanho. Do canto esquerdo in-ferior estende-se na sua direcção um feixe de luz negra {branca} <(o branco será possível?)>. O vermelho dirige-se para o centro e constrói um grande círculo. O {branco} negro foge para cima à direita. À direita em baixo movi-menta-se aos saltos uma forma oval azul clara. No meio, à direita do verme-lho, surge um círculo amarelo amachucado e desloca-se rapidamente para cima, escondendo-se no canto {direito} esquerdo. Isto repete-se tr~es vezes. A forma oval azul torna-se esverdeada e vira-se devagar por cima do vermelho. O {branco} preto cai em direcção ao chão e leva consigo o amarelo.

O vermelho retrai-se e recebe uma borda azul. Toda uma série de manchas de variadas cores e variadas formas agrupa-se no centro.

A borda azul recebe <ela própria> uma borda amarela estridente.

De repente escuro (3).

O pontinho vermelho, em cima à direita, corre rapidamente para o centro. A grande velocidade o feixe de luz {branca} negra repete-se.

Escuro. (3)

O pontinho vermelho no centro. Ele cresce muito rapidamente e inunda toda a superfície.

Trombeta e tambor Pum! Catrapum!

Escuridão

[13]

QUADRO III

<Começa por estar escuro; {a seguir começa a aparecer luz branca}, depois fica amarelo; a luz amarela vai ficando cada vez mais clara e quase chega a atingir o branco: uma névoa amarelada parece permanecer suspensa no ar. Atrás à direita, encontra-se <o relevo[?]> de uma alta colina rochosa, cujo cume <e em direcção à direita> deixou de ser visível <e se alarga para diante.>* De cima qualquer coisa que faz lembrar uma queda de água em curvas bruscas. Ela é de um vermelho mate. Queda de água – prateada com traços pretos <perpendiculares> {que se assemelham a água. Por cima da colina, píncaros verde estridente de aspecto ornamental. Aqui e ali, eles parecem crescer a partir dos contornos superiores da colina, e destacam-se claramente contra o céu negro, hastes brancas cujo desenho às vezes se assemelha a pinheiros mortos. No céu, ordenam-se de maneira um pouco esquemática pequenas nuvens encaracoladas. À direita, mais perto da ribalta, há pedaços lascados da colina, tão pontiagudos como a própria colina angulosa, dura. {Em direcção à esquerda a colina torna-se suave e dilui-se em formas ondulantes.} À esquerda, perto da ribalta, aparece uma forma redonda e rechonchuda que faz lembrar uma grande pedra branca. Sobre ela encontra-se uma vaca de cabeça muito grande, com o pescoço estendido e a boca aberta. O seu úbere é azulado esverdeado, grosso e pesado

[14]

e pende em direcção ao chão. {Bem à frente e à direita há um grupo de <10 a 12> homens e mulheres que em <grande> parte estão de pé, mas que também em parte estão sentados em cima de pedras brancas redondas com manchas.** (estas pedras não são de um branco tão estridente como a pedra grande à esquerda)}³² Os fatos são parecidos com os trajes regionais russos, muito coloridos: amarelo estridente, verde, vermelho, azul, com manchas, ornamentados, etc. {Todo o quadro está como que inserido numa moldura bastante larga, que possui no exterior linhas prateadas e que no interior é vermelha brilhante (carmim). Em cima há um triângulo: truncado no topo e de forma oblíqua: no meio <prateado>, de superfície irregular, de modo que a prata brilha fortemente sobre ele. Nos cantos superiores, à direita e à esquerda, há

* [Este acrescento encontra-se na margem esquerda do manuscrito.] Na direcção da esquerda a colina corre ondulante e desaparece por detrás dos bastidores. (Boissel, 1998: 242.)

** Alguns têm posições muito melancólicas, alguns são de madeira, alguns orgulhosos, etc. Todos eles se parecem com bonecos de madeira pintados.

32 [Nas costas da página. [C1] existe uma variante desta parte do texto:] Fundo liso preto.

À esquerda, em frente a uma grande forma de ovo, encontra-se uma grande vaca desajeitada e vermelha, com um úbere pesado e azulado.

À direita, 10 a 15 homens e mulheres. (Boissel, 1998: 242.)

cortinas curtas, <em veludo vermelho> barato com franjas e borlas douradas.} <O chão branco> A luz pisca muitas vezes.

<PAUSA (3)>

Por detrás do palco ouve-se um violino a tocar em escala lenta: {As n[otas] mais altas, quanto mais altas forem, mais lentas; as {notas} tons superiores

[15]

possuem um desenho infinitamente longo. Isto acontece três vezes.

Logo a seguir

Coro (muito divertido, em modo de dança)

Eh! Quão solene a parede caiu!

Eh! Em pedaços seu estrondo se ouviu!

(repete-se três vezes; com a palavra Eh!, todos - {mesmo os tristes} batem <mecanicamente> com o pé)

De repente faz-se escuro. (5) A seguir tudo recomeça desde o princípio: <A luz amarela [a tremeluzir], violino (uma vez); luz a tremeluzir> e o coro (uma vez). Tudo pára de repente. Da frente, surge um feixe de luz violeta que começa por varrer o coro, a seguir: o canto superior esquerdo (5), o meio, nuvenzinhas isoladas, o canto superior direito (3), de repente, ele incide sobre a vaca que ele varre de uma ponta à outra. Durante este processo de iluminação, ouvimos em sons nasalados uma flauta pastoril primitiva – melancólica, arrasada. Luz e som param ao mesmo tempo.

PAUSA (5)

Sons profundos, pensativos de **fagote**:

Brom... brom... brom... ououououou... Uma luz vermelha suave {aparece do meio} do centro das decorações do fundo que se projecta na sala de espectáculo, errando de lugar em lugar – <em breve aos saltos, em breve devagar, de forma calma.> Uma voz humana profunda

[16]

repete caricaturando os sons do fagote. A seguir regressa a luz violeta e a seguir agem em conjunto: Ambas as luzes, ambos os instrumentos, <ora ao

mesmo tempo, ora desencontrados.> (10)

PAUSA (10)

A **voz humana**: Brom... brom... brom... ououououou...

No canto superior esquerdo aparece um enorme sol dourado (com a superfície rugosa e brilho dourado), que só é visível ao público a 2/3 da sua grandeza. Ele produz uma **luz** <(como um projector)> violenta amarelo-limão sobre o coro, {que por isso}.

Logo a seguir

Coro Eh! Quão solene a parede caiu!
Eh! Em pedaços seu estrondo se ouviu!

(A vaca é iluminada de frente por uma luz cor-de-rosa, de tal modo que a sua gigantesca sombra projecta-se no fundo. A sombra adquire através desta luz um brilho glorioso cor-de-rosa.)

A vaca: muge de forma breve e alto.

Coro: Eh! Em vão todo o belo rio se dissolve!
Eh! Vem aí uma nova fonte!
(de modo espaçado)
Eh! Vem – aí – uma – nova fonte!
(para cada sílaba o coro bate com o pé).

[16A]

A partir da frente, um grande feixe de luz <bastante> oval, verde estridente, tóxico, é lançado sobre a grande colina, ligando os troncos das pessoas ao fundo.

A vaca muge de forma mais prolongada e mais alto. Seguindo-se uns aos outros, breves, rápidos {com} um violino <(faz trilos a partir de uma nota alta)>, uma flauta <(trila sobre uma nota baixa)>, um fagote <(uma nota muito aguda, muito baixa, média - longamente)>, uma voz. Por um momento escuro. (2) Em seguida, rapidamente as luzes, umas atrás das outras: violeta, vermelho (na sala de espectáculo), cor-de-rosa, amarelo, verde.

Coro (mais alto, mais rápido, mais intrusivo, muito animado, com batimentos)

Homens Eh! Já nele acreditam e de forma modesta!

PAUSA (3)

Mulheres (sons muito agudos) Eh! Nem sempre é eterna a floresta!

A vaca (muge ininterruptamente e de fazer partir o coração)

Coro (grita)

Eh! A parede! O estrondo! O rio! A fonte!

A floresta!

Eh! Em breve! Em breve! Em breve!

(primeiro como um espasmo com pausas muito curtas. A seguir, sempre cada vez mais depressa, uns

[16B]

atrás dos outros, algumas vozes gemem. <Todas as luzes se mostram <na sala à exceção do vermelho> e permanecem fixas.>

O mugido da vaca acontece. Aqui e ali ouvem-se mugidos ou o coro sozinho, <(ora homens, ora mulheres)>. A seguir de novo tudo misturado. Enquanto isto acontece, as luzes baixam e desaparecem devagar. A luz geral torna-se azul, cada vez mais azul. Primeiro bruscamente e depois de modo uniforme o barulho retrai-se.

A vaca muge de forma deplorável (como se lhe tivesse levado o bezerro).

A pouco e pouco faz-se escuro. Apenas no meio da ribalta se vê uma pequena fonte. Ela é iluminada de cima com uma luz branca. Ao fundo surge um arco-íris. De resto tudo escuro.

Vozes de baixos Eh! Eh! Eh!

PAUSA (3)

A vaca muge de forma miserável

PAUSA (3)

Vozes de baixos (cheias de mistério)

Eh! Eh! Eh!

(O arco-íris desaparece).

17

PAUSA (3)

Vozes de baixos (cheias de mistério)

Eh! Eh! Eh!

A vaca (muge <de forma breve> alto e d e partir o coração).

PAUSA {3} (5)

Escuro total.

PAUSA (3)

Vozes de baixos <(em uníssono e secas, logo cortadas)>

Eh! Eh! Eh!

QUADRO IV

Decoração como no Quadro I, com a diferença de que agora a palmeira da esquerda está virada, enquanto a palmeira à direita se eleva, bastante afastada do canto, e longe o suficiente da parede lateral, ela está de pé sem motivação.

O cavalheiro (está sentado, o braço esquerdo encostado e pendendo por cima do encosto da cadeira, um pouco esticado para o lado, o braço direito está pousado em cima da mesa, na respectiva mão um limão)

A dama (está de pé à esquerda, em guarda como um soldado)

<Em breve> (após 5) a cortina violeta balança-se como batida pelo vento para cá e para lá. Depois esvoaça como uma vela.

O cavalheiro (com cortesia) Querida senhora!... Querida senhora!.....

Peço perdão pela minha insistên

[18]

cia!...

PAUSA (3)

O cavalheiro Querida Senhora!... {grita} (beixinho)

Querida senhora! {!!}

A dama (tensa) Não é por nada!... Oh, não! (muito expressiva) oh! não! (a seguir a uma curta pausa, ela vira <algumas vezes> a cabeça para a direita e para a esquerda <devagar> como que a dizer não.

O cavalheiro (poisa o limão em cima da mesinha. O limão começa a rolar, ele volta outra vez a colocá-lo com cuidado e com toda a atenção junto à borda da mesa que está do lado oposto, a seguir coloca a cartola debaixo da cadeira e limpa o suor da testa com o lenço, que é azul claro, e coloca-o depois na borda da mesa junto ao limão. A seguir pega no limão e põe-no perto de si. De seguida pega no lenço e coloca-o no meio da mesa, <perto do limão.> Depois pega no lenço com a mão direita, com a esquerda pega no limão e abre os braços na direcção do público. Depois aproxima-os do rosto e olha para eles com toda a atenção. A seguir volta a mostrá-los ao público).

[19]

Atrás do palco a tuba –Ta-ta-ra-ta! Ta-ta-ra-ta! O violino faz uma escala em *pizzicato*.

A cortina é soprada do quarto, balança-se um pouco e cai direita.

A dama (com as mãos apertadas contra o peito, muito emocionada, com interrupções e uma voz por vezes entrecortada, faz voz de peito fortemente sublinhada).

Ontem... ontem no... baile.

<(A cortina inchada como um balão irrompe sala adentro.)>

O cavalheiro <(enfia o lenço no bolso das calças>, pega na cartola, atira o limão pela porta que está debaixo da cortina, que cai imediatamente, <retira o lenço do bolso>, limpa com ele o topo da cartola [com o lenço], <volta a enfiar o lenço no bolso, põe-se de pé, (5) apoia-se com a mão {esquerda} direita na borda

da cadeira, com a mão esquerda segura no chapéu pela borda exterior e pressiona-o com a coxa. Uma voz de baixo profundo, brusca, imperiosa)

O baile!!!

A dama (quase implorando)

Ontem, ontem, ontem, ontem... ontem no, no, no baile.

[20]

O cavalheiro pega na cartola com ambas as mãos por de trás das costas, balanceia-se nas pontas dos pés, com desdém)

Ah!

Atrás do palco, <feio>, de maneira brusca, em uníssono, numa só nota, como no fim do Quadro III

Eh! Eh! Eh!

A dama (convicta, sincera e com simplicidade, com voz interior)

O senhor sabe, cada ser tem no coração... Está a compreender! Eu não sou capaz de me exprimir bem, mas é assim que se diz – não é verdade?

{Mas diz-se assim?} Pode dizer-se assim? Não sei como me poderia exprimir de outra maneira! Mas estou a dizer a verdade! A sério! Como poderia eu dizer isto de outra maneira? Cada ser tem no coração... (após uma curta pausa, pensativa) Parece estranho e quase ridículo (embaraçada) Expresso-me como uma colegial. Mas não sei – como é que eu hei-de... Sim! Não! Não consigo dizê-lo de outra maneira!

[21]

O cavalheiro Querida senhora, mas continue a falar!

A dama (de novo como um soldado em guarda, mantém-se calada)

O cavalheiro (também ele fica rígido, depois de repente começa a tremer)

Querida senhora!... Querida senhora! Ah! Por amor de Deus! Fale lá! (Grita como possesso) Fale! Com os diabos...! (amedrontado, em tom baixo) Estive quase a cometer um pecado. (suplicante) Querida senhora! Peça-lhe, peça-lhe, por favor!

(De repente faz-se escuro)³³

{Quadro de Interlúdio}

<Interlúdio>

33 [O autor interrompe aqui a página, introduz o interlúdio correspondente (à página 21a) e regressa depois à página 21]

Interlúdio (antes do **QUADRO V**)

Sobre uma tela branca esticada uma mancha preta esborrachada no centro, que em breve ora se transforma num verdadeiro círculo, ora volta à forma original. Do canto inferior direito nasce um traço preto em direcção ao canto esquerdo superior. Repete-se este movimento da esquerda para a direita.

A mancha preta desaparece.

<Em breve> ambos os traços estremecem, <em breve> tornam-se indistintos, e voltam a tornar-se nítidos.

Enquanto eles se mantiverem indistintos, a mancha preta volta a aparecer, mas também ela indistinta.

Tudo desaparece (2)

De novo os dois traços muito acentuados. (3)

A seguir eles movem-se como raios de rodas, sempre cada vez mais depressa, até se fundirem {derreterem} ambos numa mancha.

Imediatamente aparece um caleidoscópio (10).

Escuro (10)

Atrás do palco uma explosão.

Pausa (3)

{Rapidamente e a seguir uns aos outros, sons de tambor}

Pancadas de tambor desaustinadas (5)

Assobios agudos atrás do palco.

PAUSA (3)

Voz de criança (como no **QUADRO I**)

Ele co-co-co-la-la-la-psou-psou-psou-psou

PAUSA (3)

Flauta pastoril repete as notas <nasaladas> da voz de criança.

Atrás do palco, um cavalo a galope.

A trombeta repete o mesmo motivo num tom muito baixo.

[21]³⁴

QUADRO V

À direita bem à frente, uma tenra bétula, à esquerda bem atrás um enorme abeto <com a forma de pirâmide> {cujos ramos inferiores pendem junto ao chão}. Os seus ramos inferiores pendem junto ao chão. Céu limpo vermelho zarcão. <Cortinas laterais, estreitas, lisas, azuis.> Um gigantesco pássaro amarelo (semelhante a um pelicano) com uma cauda verde vôa do meio do palco e desaparece devagar no céu. Diversos **instrumentos de sopro** tocam de forma desencontrada (**música**

[22]

de caserna). A **tuba** soa a uma espécie de acompanhamento Ta-ta-ra-ta! Ta-ta-ra-ta!

Um cavaleiro cavalga <na diagonal> palco fora – da bétula até ao abeto, atrás do qual desaparece. (O cavalo é branco e malhado; o cavaleiro tem um rosto todo branco, cabelo preto muito curto penteado para a frente {escovado}; veste uma camisa larga verde estridente, por cima da qual tem uma toga amarela baça, oernas nuas, muito brancas, colados aos pés, sapatos rasos vermelhos. A garupa do cavalo está coberta por um pano ricamente bordado com <grandes> motivos {florais} de flores e animais. O pano tem a forma de uma cauda.)

PAUSA (5)

Dez mulheres cobertas com véus azuis (vão <umas atrás das outras> fazem o mesmo caminho com passos teatrais. As suas vestes têm pregas abundantes, as <muitas> pregas são finas e tesas; os [rostos] as cabeças também estão cobertas, de tal modo que os rostos não se vêem.)

A tuba (a solo) Ta-ta-ra-ta! Ta-ta-ra-ta!

[23]

As mulheres (gritam palavras incompreensíveis atrás do placó em diferentes vozes; de repente uma ri em voz alta).

PAUSA (5)

A bétula (estremece)*

PAUSA (5)

Voz de criança atrás do palco (soprano agudo), forte e brusca:

d-e-e-e....

Thek (!) –la (!)

Dez homens (de maillots vermelho escuro, com manchas, rostos <escondidos> fazem em cima de andas <altas> o mesmo caminho <e desaparecem por detrás do abeto>. Na cabeça têm chapéus chapéus amarelos, brilhantes, semelhantes a bolas; as andas martelam o chão com barulho)

A tuba Ta-ta-ra-ta! Ta-ta-ra-ta!

PAUSA (5)

De detrás do abeto aparece **um homem** {está vestido à árabe, também é só isso}, a sua vestimenta árabe, tal como o rosto, muito escuros, de tal modo que ele se parece com uma silhueta. Ele acena com o dedo, olha rapidamente para todos [?] os lados e volta a acenar).

Um rapaz e uma rapariga (vestidos à Verão, seguem rapidamente pelo mesmo caminho do homem de preto).

Os **instrumentos de sopro** em conjunto (tocam de maneira festiva, <com muito sentimento>, qualquer coisa como um salmo.)

[24]

O homem de preto <ao som desta música> pega nas crianças ao colo e segue com passos muito pesados <difíceis> em direcção à ribalta.

(**As mulheres azuis** aparecem hesitantes e caminham como se fossem sonâmbulas. Elas formam um círculo à volta do homem.) (**Os homens das andas** chegam com muito barulho e formam um círculo atrás das mulheres. O grupo todo {ou quase todo} aproxima-se da bétula). Por detrás do abeto, **o cavaleiro** inclina-se por cima do pescoço do cavalo e olha para o público.

A música emudece. O quadro permanece imóvel. (10)

* [O texto que se segue termina com a palavra "Thekla" e encontra-se no verso da pág. 22]

Em relação à pág. 23, ouve-se atrás do palco uma voz de homem (tenor) muito forte e acentuada:

La-a-auren-ti-i-i-ius

La-a (!) –ouviiii-dooos

Voz de mulher (Contralto) atrás do palco igualmente forte e acentuada

Vi-i-i (!) –i (!!) ra (!!!) gem

O teu-eu-eu-eu ou (!) –vi (!!) do

A pouco e pouco faz-se escuro.

QUADRO VI

{Primeiro} Escuro. Uma **voz insolente de rapaz canta** muito alto:

"**A voar vem um pássaro.**"

Uma voz de homem: Não! Não! Pára! (O canto silencia-se) Tem cuidado! Calate! (Ouve-se o violino tocar longa e meticulosamente; a seguir ele toca a dança popular "a Kamarinskaja"³⁵ que, de repente, é interrompida.

PAUSA (5)

[24A]

Em completa escuridão **dois coros** falam em recitativo de maneira muito simples e cordial:

Homens Não olhem para as árvores. Não olhem para as árvores no ar. Mas olhem para as árvores na água. Vejam como elas baloçam, fazendo arcos, curvas, ziguezagueando os seus troncos, ramos, galhos, galhinhos e que confusão está a acontecer.

Mulheres Não olhem para a barca, e também não olhem para as pessoas na barca, não olhem para os remos. Olhem para o montículo de água que se formou com uma remadela. Basta que olhem apenas para esse montículo: vejam como esses flancos – ora lisos, ora agitados, escalam esses lado como barrancos, como essas margens, quais ranhuras e cristas, estão cheias de cor, e são {macias} flexíveis e afiadas, e são obstinadas (parecem irreprimíveis e logo a seguir desaparecem), e são macias (e não se deixam esmagar, apenas furar com o dedo). E por cima do montículo de água o cume é um todo de pulverizações

[24B]

e estas ora se confundem com o montículo, ora crescem a partir dele, ora permanecem suspensas no ar acima dele.

³⁵ A "Kamarinskaja" designa um tipo de dança popular em rondel, que inclui a atmosfera e as palavras desta dança. O seu nome vem da aldeia de Kamarinskoe. (Boissel, 1998: 256.)

Homens Não olhem para a barca. Não olhem para a água azul profunda, verde profunda, não olhem para a água branca, rosa, cerúlea, violeta, vermelha, preta, lilás, oliva, castanha. Não olhem para a água plena nem para a água vazia. Olhem apenas para a água verde estridente, que gostaria de ser afagada, que gostaríamos de lambar, na qual existe o desejo de enfiarmos a mão, que gostaríamos de beber, que deveria ser trazida para casa, com a qual respirar se torna possível, através da qual sentimos no peito a juventude, a frescura, a transparência, a luminosidade, a calma, o divertimento, a segurança, que cheira a eternidade que só é visível debaixo da barca que é tão leve, tão casta, que é impossível compreender e acreditar que ela possa sustentar a barca.

Mulheres Não olhem para esse homem. Olhem para as suas pernas, olhem antes para as plantas dos seus pés e como cada uma delas se curva, à sua maneira e vôa no ar e, à sua maneira,

[24B]

cada uma delas atinge a base do calcanhar, se apoia em direcção ao chão e de novo à sua maneira, se curva e volta a voar no ar.

{Não olhem para os troncos mas para o que há entre eles, olhem para o que está debaixo da mesa, para o que está em cima do telhado, para o que está debaixo da flor, para o que está debaixo do pombo que voa, por cima dos cereais, debaixo da língua, dentro do sino, dentro do canhão, por detrás da cortina e no meio da sua borla.}

Vozes de baixo: Não olhem para os troncos

Vozes de crianças: mas para o que há entre eles.

Vozes de contralto: Para o que está debaixo da mesa

Soprano: {para} o que está em cima do telhado,

Tenor: debaixo da flor,

Criança: debaixo do pombo que voa,

Baixo: por cima dos cereais,

* Ver p. 24b

Vozes de contralto: debaixo da língua dentro da boca,

** [Este acrescento encontrava-se na margem esquerda do manuscrito:] O céu - comprimido, nuvens cinzentas escuras parecidas com salsichas.

Soprano: dentro do sino,

Vozes de contralto: dentro do canhão,

Criança (muito alto) por detrás da cortina

Baixo (muito profundo) e-no-meio-da sua borla.

[25]*

{a "Kamarinskaja" que de repente termina.

PAUSA (1)

A pouco e pouco, surge uma luz suave como ao nascer do dia.

Avista-se uma rua sem graça. Grandes casas, desinteressantes, baixas, um pouco sujas com janelas pequenas** {das quais saem pessoas de tempos a tempos.} formam o plano de fundo. Bastante à frente à esquerda está aceso <esparsamente> um candeeiro de rua que um homem manipula com o apagador extinguindo-lhe a chama. <Apesar disso, está claro.> Da esquerda e da direita chegam diversas pessoas <como as de hoje>. Muitas cumprimentam-se. À esquerda em cima, <(frente à casa)> aparece o sol anterior, mas que agora é prateado.

Um homem do realejo (vem da esquerda, ocupa-se durante bastante tempo com o seu realejo, a colocá-lo bem à frente junto ao candeeiro. Vai dando à manivela – nenhum som. Ele sacode-o – nenhum som. Ele empurra-o ora para a direita, ora para a esquerda – nenhum som. Ele pega no realejo, põe-no às costas e sai

[26]

pela esquerda. Enquanto isto acontece, todas as janelas se fecham, apenas aqui e acolá caminha depressa rua fora uma pessoa, sem olhar para o homem do realejo. Depois de ele se ter ido embora, o trânsito também acaba. O sol lança raios coloridos em todas as direcções. Absorve-os e volta a lançá-los.

Atrás do palco cai qualquer coisa com estrondo. I sol desaparece.

* N. B.: A altura do andar orienta-se conforme o palco: quanto mais alto, melhor)

Uma mulher gorda (abre uma janela no {3º} 1º andar* e agita-a [?] com o pano de pó.)

Um homem jovem (abre uma janela no rés-do-chão, olha na direcção da mulher e ri alto.)

A mulher Imbecil!

O homem jovem (lisonjeador) Que mulher tão gorda! Heh! Heh! Uma mulher tão gorda assim até pode... oh! Perdão!

A mulher (fecha a janela com estrondo.)

[27]

O homem do realejo (aparece da direita, instala com rapidez e destreza os seu órgão)

O homem jovem (fala-lhe com convicção) Ora bem! Tem toda a razão: aqui ele vai soar.

O homem do realejo (começa a dar à manivela que de imediato emite uma série de sons estridentes, grosseiros. Acontecem sucessivas interrupções, durante as quais {ele diz} o jovem homem fala)

O homem jovem Bom! Bom! É isso, é isso! À esquerda não soa... nunca... À direita... já... soa... À esquerda nunca!.. À direita... soa! <(isto é dito muitas vezes)>; ele começa por dizer algumas frases com rapidez, outras de forma muito expressiva, outras apenas murmuradas, a seguir quando diz "à esquerda nunca», "à direita já", de forma acentuada e enérgica, apontando com o dedo para a esquerda e para a direita; a seguir, silencioso, ele deixa passar algumas pausas no silêncio, parece preocupado, olha para cima, para baixo, esfrega a testa e grita de repente aliviado: "esquerda! nunca! direita! jááá!! Depois a sua maneira de falar torna-se mecânica...

[28]

... entretanto todas as janelas, umas a seguir às outras, se abrem; pessoas muito diversas

* 2-3 passos, a seguir descansar, cuspir, limpar o suor, assoar o nariz, etc.

[29]

tornam-se visíveis). A pouco e pouco todos falam com o homem jovem:

À esquerda nunca! (de forma doce, misteriosa)

À direita já! (gritado e em fúria)

Pelo meio apenas o órgão.

Da esquerda aparece um enorme carrinho de mão branco, em cima dele uma cómoda, por cima da cómoda um papagaio numa gaiola dourada. O carrinho de mão é empurrado com grande esforço por operários.* Ao mesmo tempo volta a aparecer na esquerda em cima e no seu lugar anterior, o sol que agora é prateado. Do chão, vinda da direita sobe uma lua vermelha e prossegue por cima na direcção das casas. O homem do órgão está rodeado de luz azul. De repente um terrível estrondo. Tudo permanece como que petrificado.

[30]

Os operários (cantam de forma arrastada e mecânica):

Da esquerda apareceu qualquer coisa.

O papagaio (grita) Bom dia!

As pessoas (à janela falam em uníssono de maneira entrecortada)

Ah! Pa-pa-gaio gentil!

(escuro; 5" depois ouve-se em voz abafada)

Ah! Pa-pa-gaio gentil!

<Uma voz alta e irritada: E afinal veio do lado esquerdo!>

[QUADRO] VII

Não há nada no palco, fundo cinzento, bastidores laterais amarelos (ocre). Entram, pela direita, 2 **criados de libré** e transportam uma mesa posta (pratos a fumar, garrafas). Põem-na à esquerda e dispõem tudo. Da direita espreita um **limpa-chaminés** que faz:

[31]

Pst! Pst!

Os criados olham para ele.

O limpa-chaminés acena com o dedo.

Os criados pegam na mesa e voltam a sair com ela.

PAUSA

Os mesmos criados vêm da esquerda e trazem uma maca, em cima da qual está alguém deitado, eles colocam-na à direita. Da esquerda vem o limpa-chaminés e a mesma cortina.

PAUSA

A seguir a maca da esquerda e a mesma cortina.

PAUSA

[32]

O cavalheiro da cartola chega da direita.

A dama gorda da esquerda.

Eles colocam-se junto à ribalta, ficam de pé por uns momentos, olham à volta, olham um para o outro, riem.

O cavalheiro Ufa! (sai rapidamente)

A dama (levanta muito os ombros, boceja para o lenço de assoar, segura as suas saias e desaparece rapidamente).

PAUSA

Atrás do palco voz alta de criança: O Baluarte! O Baluarte! 5 Kopeks! O Baluarte!
O próximo Baluarte! O próximo e muito novo Baluarte!!

PAUSA

Uma voz masculina surpreendida:

A-a-a!

Munique – Murnau 1914

C. APOTEOSE

1914

[1]

Apoteose

Por cima do chão azul que {era} é <irregularmente> amarelado, forma-se no meio um pontinho vermelho.

Fios brancos {estendiam-se} estendem-se em conjunto a partir dos cantos em direcção a este pontinho.

Uma forma oval verde estridente corre para cá e para lá, em todas as direcções, a partir do chão azul.

Só que ela não {conseguia} consegue aproximar-se do pontinho vermelho: ela aproxima-se bastante – quanto mais próxima, maior o seu esforço – mas volta outra vez para trás.

Em seguida ela rola {va} quase horrorizada por cima do chão azul.

Os fiozinhos brancos estremecem e parte deles {tinham} têm de fugir de novo para os cantos.

Até voltarem a ter novas forças – a seguir voltam a tentar aproximar-se do pontinho vermelho. E de cada vez, nesse exacto momento, o pontinho estremece {ia}, tornando-se maior e de novo

[2]

mais pequeno.

É então que do canto inferior direito aparece uma mancha violeta, que tem {tinha} a forma de um 8 desmanchado. Ela desloca-se {deslocava-se} com cautela ao longo da borda do chão azul – por baixo, de lado, por cima, e passa a um movimento oval. Quanto mais pequena a forma oval, mais rápido é o movimento. Esquecendo-se de si próprio, o 8 contorna {contornava} o pontinho vermelho, sempre cada vez mais depressa e cada vez mais perto. A mancha verde {estava} está instalada no canto superior esquerdo e aguarda {va} os desenvolvimentos.

Eis que o 8 toca {va} no pontinho e dá-se uma estrondosa explosão que abala {va} o chão azul. {O que é que restou dele?} O azul desapareceu e o chão tornou-se vermelho, agitado por uma violenta vibração. A forma verde oval dissipou-se.

Os fiozinhos brancos tornaram-se

[3]

invisíveis. {Amigos, descubram o vermelho! Gentes, o azul não desapareceu!}*
No meio do vermelho acontece uma nebulosidade. Lentamente nasce um triângulo preto, que a pouco e pouco inclina a sua extremidade para a direita, se torna mais estreito, em baixo redondo, o lado esquerdo inchado de forma irregular, o lado direito balançando para dentro aos tropeções. A extremidade expande-se, alonga-se cada vez mais e forma um bico palpável, que inseguro, como que cego, tende para o canto direito que quase alçaça. A parte inferior dirige-se para a esquerda e para baixo e faz crescer os seus arredondamentos. Ao mesmo tempo, o azul misturou-se com o vermelho em cima à esquerda e lembra vagamente o 8.
Um traço direito e branco vâa com toda a rapidez de baixo à direita para cima à esquerda e atravessa o 8.

[4]

Uma quantidade de manchas coloridas mostra-se em diversas combinações e em diversos lugares.
O vermelho esmorece.
À direita, bastante em baixo, junto à margem, cresce rapidamente um grande círculo verde a partir de um ponto.

Todo o quadro se põe a girar: ele vira-se sobre o lado esquerdo que fica para baixo; então a parte de cima já é parte de baixo. Ainda uma rápida rotação. Outra ainda. Outra e outra ainda.
Cada vez mais depressa. Todo o quadro gira como uma roda – aumentando a velocidade.
Ouvem-se estalidos de chicote. Cada vez mais altos e mais rápidos. As cores e os sons desatam a correr de forma selvagem.
Sempre cada vez mais rápido. Todo o quadro anda à volta como se fosse uma roda – aumentando a velocidade.
Ouvem-se estalidos de chicote. Cada vez mais altos e mais rápidos.
As cores e os sons desatam a correr de forma selvagem.
Um tiro. Tudo {fica} escuro e imóvel.

* [Este acrescento do autor encontra-se na pág. 2 verso:] para a pág. 3.
Por detrás do palco:

Homens (em tom de recitativo)
Ve(!)jam, ve(!)jam, vejam(!)
O verrrrrr-me-me-me-me-lho
(Este "ver" rola *glissando* para baixo e termina a seguir)

Mulheres (sobre o tom do recitativo)
Não-de-sa-pa-re-cer
(em tom agudo) O-o-o- a-a-
-a-zul-zul-zul

D. VIOLETA;

QUADRO VI

[1]

QUADRO VII³⁶

Fundo liso cinzento. No meio uma pequena porta com uma cortina violeta. À direita na parede um quadro (paisagem de um verde venenoso) com moldura dourada. Bastidores laterais em amarelo ocre. A luz branca e uniforme.

Um servo assalariado chega da esquerda em passo rápido. Em direcção a ele **um segundo**. Ambos de libré vermelha. Ficam no meio do palco de pé e saem pela pequena porta do meio. Trazem para palco, da esquerda, uma pequena mesa redonda e colocam-na à esquerda a partir do meio do palco. Em cima da mesa dois couverts, uma garrafa de champanhe e um ramo de flores vermelhas.

Os criados arranjam a mesa.

Escuro (5)

A mesma cortina, mas da direita.

Escuro (5)

A mesma cortina – de novo da esquerda.

Escuro (5)

O cavalheiro da cartola vem muito pensativo da direita.

A dama decotada também da esquerda.

Eles encontram-se no meio do palco e seguem em direcção à margem da ribalta. Durante alguns segundos olham para os espectadores- Depois olham um para o outro.

O cavalheiro (baixinho): Vamos acabar...

A dama eleva muito os ombros, boceja para o lenço de assoar, (cansada): Oh, claro!

Ambos deixam o palco de braço dado (pequena porta).

36 Nos anos vinte (em Dessau) o autor retrabalhou o texto da Composição para Palco "romântica" *Violeta* e escreve esta nova versão do Quadro VII, cujo texto se segue.] (Boissel, 1998: 274.)

PAUSA (10)

Uma **voz forte de criança** (por detrás do placó) O Baluarte! O Baluarte! 5
Kopeks! O Baluarte! O próximo Baluarte! O próximo e muito novo Baluarte!!

A pouco e pouco escuro total (5)

Uma **voz de mulher** (atrás do palco, voz forte, espantada, ansiosa)

A-a-a-a-a!

[2]

Fundo – branco. No meio do palco – um grande triângulo preto. Diante do triângulo – um banco vermelho comprido. Sobre o banco – duas figuras todas cinzentas.

Primeira Figura: ... é sempre assim que tudo continua.

2ª Figura: Sim! É sempre assim que tudo continua.

1ª “: Como assim?

2ª “: Quero dizer: é sempre assim que tudo continua.

1ª “: O que é que isso quer dizer: é sempre assim que tudo continua?

2ª “: Sim! Quero dizer... Foi você que disse: é sempre assim que tudo continua!

1ª “: Ah, bom! Sim! Eu disse isso: é sempre assim que tudo continua.

2ª “: E eu também disse isso: é sempre assim que tudo continua.

1ª “: Como assim?

2ª “: Exactamente assim...

(5)

1ª Figura: Eu não compreendo... A luz deveria ter ficado esverdeada na altura de «exactamente assim»...

2ª “: Não é do conhecimento geral que «exactamente assim” corresponda a esverdeado.

Elas sussurram qualquer coisa uma à outra, levantam-se e em conjunto voltam-se para a sala de espectáculo

Ambas: "Exactamente assim» é esverdeado.

Luz – esverdeado.

(3)

1ª Figura: Hoje apanhei um choque. Sabe que agora, mesmo em círculos restritos, é preciso usar colarinho engomado com os cantos das pontas dobradas?

2ª “: Mas as pontas são muito mais pontiagudas do que há 14 anos.

1ª “: Ah, sim?

(3)

Voltam a sussurrar, levantam-se e

Ambas as figuras: "pontiagudo" é amarelo.

De cima, da teia, vem um grande triângulo em forma de flecha, fica suspenso por cima da figura, à esquerda, e torna-se amarelo estridente.

[3]

1ª Figura: Funciona bem.

2ª “: O que é que funciona bem?

1ª “: O amarelo pontiagudo desceu no momento certo.

2ª “: De acordo!.. Mas como ainda podemos usar o colarinho mole em casa, seria preciso então também que aparecesse o azul.

1ª “: Porque «mole» é azul?

De cima, da teia, vem uma forma oval em posição vertical e permanece suspensa por cima da figura à direita.

Ambas as figuras: Ora aí está. Isto resulta às mil maravilhas!

(5)

2ª Figura: (muito satisfeita) Finalmente consigo compreendê-la! Disse e muito bem: é sempre assim que tudo continua.

As duas luzes apagam-se.

1ª Figura: Do amarelo

A forma amarela brilha.

2ª Figura: Passemos ao azul

Sai o amarelo, ilumina-se a forma azul.
Isto repete-se por três vezes: do amarelo para o azul,
do azul para o amarelo,
do amarelo para o azul.

Ambas as figuras: Às vezes misturam-se.

O amarelo e o azul desaparecem. Da frente aparece um verde forte.

Ambas as figuras: O verde tédio.

Escuro.

SOBRE A SÍNTESE ABSTRACTA PARA PALCO

[1]

[CARIMBO DE DATA:] 30 DE JULHO DE 1923

Sobre a síntese abstracta para palco

<W. Kandinsky>³⁷

O teatro esconde em si um estranho íman com um estranho e oculto poder.

Mais do que uma vez, esse íman tem sido capaz de gerar uma tal tensão que aparentemente poderia conduzir a uma emocionante participação mais intensa.

Mas à ascensão seguiu-se o declínio, e uma crosta firme e fria formou-se sobre o ser interior do teatro.

Exactamente hoje em dia, esta crosta tornou-se tão poderosa, espessa e fria, que a força pulsante parece paralisada há séculos.

Hoje mais do que nunca, faz sentido que falemos do declínio do teatro. Não é por acaso que se lhe viram as costas com indiferença e o rosto esperançoso se volta, não por acaso, para o teatro de variedades, para o circo, para o cabaret ou para o cinema.

As antigas formas teatrais – drama, ópera, ballet – tornaram-se formas museológicas endurecidas e apenas podem produzir efeito como objectos em museu. Tudo o mais elas perderam.³⁸

E apesar disso, o dia de hoje é o limiar de uma nova ascensão que ultrapassará de longe na sua grandeza germinal e futura todas as anteriores elevações.

O íman oculto tornar-se-á vivo e a sua pulsação será cada vez mais perceptível. Do exterior acorrerão em seu auxílio novas armas afiadas para fazerem ir pelos ares a dura crosta.



O edifício (arquitectura), que não pode existir se não for colorido (pintura), e que a qualquer momento é capaz de fundir divisões de espaço (escultura), aspira através das suas portas abertas caudais de gente e ordena-os de forma esquemática em filas.

Todos os olhos vão na mesma direcção, todos os ouvidos se voltam para uma mesma fonte. A suprema tensão receptiva à espera de ser descarregada.

Esta é a possibilidade exterior do teatro, que aguarda por uma nova forma.

37 [O nome foi inserido à mão. A letra não se conseguiu identificar. Todos os erros ortográficos da mesma caligrafia foram corrigidos.] (Boissel, 1998: 282.)

38 Ver a propósito o ensaio *Sobre Composição para Palco* incluído nesta edição. (N. T.)



[2]

Neste mundo isolado de tensão encontra-se um outro mundo isolado, para o qual estão voltados olhos e ouvidos – o palco.

Este é o centro promissor do teatro que, devido à suprema tensão da sua própria vida, deverá libertar as filas expectantes de espectadores da mais elevada tensão.

A capacidade de absorção deste centro é infinita – devido às suas extremas tensões, ela é capaz de comunicar todos os poderes de todas as artes às filas expectantes.

Esta é a possibilidade interior do teatro, que aguarda por uma nova forma.



O conjunto das diferentes artes actuais é absorvido desde há décadas pelas suas próprias energias. Elas desmantelam de forma implacável os seus próprios meios até às últimas consequências e verificam esses meios, de forma consciente ou inconsciente, em relação a uma escala interior.

Esta é a fase da grande análise que proclama em voz alta a grande síntese. A fragmentação deve estar ao serviço da recomposição. A desmontagem – a reconstrução.

Eis como se apresenta hoje o «grande mundo» e os pequenos mundos que nele vivem, reflectem exactamente os seus destinos. Este destino tem de ser partilhado pelo teatro.



Toda a arte tem uma linguagem própria e meios que lhe estão adequados – a sonoridade interior abstracta dos seus elementos. Nesta sonoridade interior abstracta não é possível substituir nenhuma das linguagens por outra. Assim, toda a arte abstracta é basicamente diferente das outras. É nisso que reside a força do teatro.

O íman escondido do teatro tem em si o poder de atrair todas as outras linguagens, todos os meios das artes que, em conjunto, oferecem a maior possibilidade da arte abstracta monumental.

Palco:

1. Espaço e dimensão – os meios da **arquitectura** –

[3]

- a base que permite a cada arte elevar a sua voz, para que surjam frases comuns,
2. a cor é indissociável do objecto – os meios da pintura – na sua extensão espacial e temporal, muito em particular na forma da luz colorida,
 3. as extensões espaciais individualizadas – os meios da escultura – com a possibilidade de estruturar positiva e negativamente o espaço,
 4. a sonoridade organizada – os meios da música – com as suas extensões temporais e espaciais,
 5. o movimento organizado – os meios da dança – movimentos temporais, espaciais, abstractos, não apenas individuais, mas do espaço, das formas abstractas, que estão sujeitas a leis próprias.
 6. Por fim, a última forma de arte que conhecemos, que ainda não descobriu as suas origens abstractas – a poesia – coloca à nossa disposição a palavra humana em toda a sua extensão temporal e espacial.

Da mesma maneira que a escultura se funde parcialmente na arquitectura, o mesmo acontece com a poesia que se funde parcialmente na música. No sentido mais restrito, a pura forma **abstracta do teatro** é a somada sonoridades abstractas:

1. da pintura – a cor
2. da música – o som
3. da dança – o movimento

na ressonância comum da forma arquitectónica.

É aqui que começa o palco abstracto que pode conduzir às formas puras da composição para palco abstracta, o que em breve acontecerá, e para o qual o período analítico de todas as artes representa um primeiro passo inevitável.



As artes, que manterão uma vida própria, e para as quais o período analítico é igualmente importante e indispensável, poderão estar ao serviço do palco de um modo puramente sintético. Neste caso, elas renunciarão aos seus próprios objectivos, para que se sujeitem à lei da composição para palco, a qual, como as outras artes, estabelecerá o seu novo *modus operandi* apenas com o apoio

da teoria da arte.

Os métodos da ciência da arte, das diferentes artes e da arte teatral sintética matêm-se os mesmos, i. e., eles devem abranger três questões principais:

Em particular, no palco:

1. **Os elementos** do palco e as suas forças interiores – elementos básicos, elementos acessórios, etc., i. e., um exame exacto e sistemático dos valores abstractos,
2. A lei de construção – a **estrutura** dos elementos de palco que do mesmo modo pressupõem experimentação científica pura,
3. a lei de subordinação de ambos os elementos e da estrutura com vista a propósito interior da obra: **composição**.

É preciso que sejam criados laboratórios de teatro, onde os elementos individuais sejam experimentados em função e na óptica do teatro. Uma montagem esquemática dos diferentes elementos deve revelar e permitir avaliar as forças e os meios da construção, a regra principal a aplicar deverá ser a do contraste, no sentido de uma convergência e de uma divergência dos elementos – a considerar as ligações entre cor, som e movimento e a sua acção concertada no tempo.

Estes estudos preparatórios servirão o espírito criador como ferramentas para a criação da obra viva da arte.

QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO

[1]

MUSSORGSKY – "QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO"

encenados por Kandinsky,

com orquestração de Muralli (?)³⁹

Este texto deve ser sempre comparado com as indicações da parte correspondente ao piano, pois ambos se completam mutuamente.

{Os números entre parêntesis () a referência aproximada em segundos.}

As letras acompanhadas dos números indicam: a página p., o lado correspondente e a respectiva linha do excerto da partitura para piano, P.. Os diferentes quadros estão numerados a lápis vermelho em cada excerto. As dimensões da abertura para palco estão indicadas nos desenhos.

Em todos os quadros (à exceção eventual do Quadro 13 – Catacombae), o fundo de palco está coberto por uma cortina de pelúcia preta que causa a impressão de uma profundidade imaterial.

QUADRO 1 – PROMENADE

Aos primeiros acordes da música, abre-se o pano de boca. O palco apresenta-se de uma profundidade negra indefinida e imaterial. Bastante à frente nesta obscuridade está suspenso um círculo ainda não iluminado (com 2 metros de diâmetro), que é feito de um tecido translúcido colorido a vermelho, por detrás do tecido estão algumas lâmpadas vermelhas (o vermelho é cinábrio) que ao segundo compasso (p. 5; P. 2) se começam a iluminar lentamente e que ao primeiro compasso (P. 4) alcançam incandescência máxima.

No segundo compasso (P. 5) a incandescência diminui.

Ao terceiro compasso (P. 6) a luz vermelha apaga-se e o círculo é içado para a teia.

[2]

Mussorgsky

QUADRO 2 – GNOMO

³⁹ [Existem informações muito contraditórias no que diz respeito à partitura utilizada na versão orquestral da representação. Tratava-se de uma orquestração de Maurice Ravel (1922) ou de uma versão ciontemporânea? O nome referido (Muralli) poderia ser uma deturpação do nome do então maestro da orquestra do Teatro de Dessau, Alfons Mourot.] (Boissel, 1998: 292.)

(Os números entre parêntesis são segundos mas apenas a a título aproximativo). O palco não está iluminado, está portanto escuro, assim permanecendo durante os 10 primeiros compassos.

(Ver o excerto da partitura para piano para indicações mais precisas!)

As listras **horizontais** tornam-se visíveis (iluminadas detrás a branco), (15).

Escuro!

As listras **verticais** tornam-se visíveis (15).

Escuro!

O fundo branco torna-se visível, e a partir de *sf* (*sforzando*) (p. 6; P. 3) a pequena figura negra (III) é endireitada (até então ela estava suspensa virada para baixo e não se distinguia no meio do fundo negro, ela é puxada pelo fio) (30).

Em *Poco negro...* (P. 5) a **figura colorida** (IV) é também elevada da mesma maneira.

Imediatamente a seguir a **figura em forma de grade** (V) é baixada a partir do alto.

Em *Vivo* (p. 7; P. 1), o **círculo** é descido, está iluminado por dentro.

Ao entrar *sempre ff* (P. 2) tudo desaparece.

2 a 3 compassos depois, vemos reaparecer ao mesmo tempo as listras **horizontais e verticais**.

Em *poco a poco* (P. 3) **todo o quadro** se torna visível.

Em *Sempre vivo* e, especialmente ao ritmo *fff* (P. 5 e 6), luz muito forte.

Escuro! (em *velocíssimo*)

Em *velocíssimo*, o **círculo vermelho** é descido lentamente e permanece sem iluminação.

NB! A complexa figura IV pode ser pintada de branco, que se mantém invisível sobre o fundo branco (fundo de cena). Assim consegue-se que o conjunto das partes coloridas da figura IV apareça ao mesmo tempo no momento em que ela é levantada.

[3]

Mussorgsky

QUADRO 3 – PROMENADE

Tudo **negro**. O círculo vermelho invisível está contido pendurado (cf. Quadro 2!).

Ao terceiro compasso (p. 8; P. 1), ou seja, em *più piano*, o **círculo** é iluminado de um vermelho de intensidade média e de dentro, segue-se uma fraca **luz azul** que é projectada de cima sobre o círculo vermelho – criando uma espécie de de violeta.

Em *ritardando* (P. 3) a luz vermelha do interior apaga-se e no último compasso também o violeta desaparece.

Escuro!

40 [f não existe nesta linha, apenas piano.] (Boissel, 1998: 296.)

QUADRO 4 – O VELHO CASTELO

Escuro!

Em *espressivo* (p. 8; P. 5), as **três listras verticais** tornam-se visíveis. (Elas são iluminadas por trás, dito de outro modo, por transparência!).

No último compasso da p. 9, P. 1, as listras desaparecem (i. e., o painel não é içado e as listras tornam-se quase invisíveis).

Em *espressivo* (P. 29) a **superfície vermelha** é empurrada da direita para cena (ela é de um vermelho suave – semelhante ao vermelho inglês – mas no momento da sua aparição, ela é iluminada de cima (ou da direita) por um feixe de luz vermelho intenso e frio que deverá produzir um efeito de tonalidade vermelha muito profundo e grave).

No final do terceiro compasso (P. 2), entra agora da esquerda a **superfície verde**, iluminada a verde (luz suave de um verde profundo).

Ao primeiro compasso (P. 5), a **figura IV** reaparece do alçapão; a partir do momento em que ela se mostra totalmente visível, é iluminada do interior, **por transparência**, através de uma luz colorida.

(Se não houver alçapão, esta figura pode eventualmente também entrar pela direita.)

Ao quarto compasso (P. 6) a **figura V** entra em cena empurrada da esquerda e, ao mesmo tempo, a **figura VI** (já iluminada do interior) é baixada do alto. Pouco depois, os pequenos triângulos da figura V são iluminados por transparência.

Em *espressivo* (p. 10; P. 4), a **figura VII** é trazida da direita para cena (atrás da figura encontra-se um manipulador, que levanta a **figura VIII**, uma vez que ela esteja em equilíbrio). Ela é imediatamente iluminada por transparência.

Em *poco largamente*, a iluminação baixa progressivamente.

Em p (p. 11; P. 1), escuro!

Em *espressivo* (P. 2) as três **listras brancas**

[3 VERSO]

reaparecem como no início do quadro.

Em f (P. 3), escuro! Uma cortina preta intermédia cai⁴⁰

QUADRO 5 – PROMENADE

Diante da cortina preta intermédia, um **longo rectângulo branco** é transportado devagar da esquerda para a direita (ele deve ser mantido bem na vertical! e se possível fazê-lo deslizar suavemente!).

A iluminação branca frontal vinda de baixo deve ser muito fraca (a luz proveniente do fosso de orquestra pode ser suficiente). A atmosfera deve ser crepuscular, como se de um sonho se tratasse!

Este deslizamento tem início durante o primeiro compasso da Promenade, terminando ao penúltimo compasso (o último compasso soa já no escuro).

QUADRO 6 – TUILERIES

Um **écran branco** é colocado a média profundidade do espaço cénico, sobre o qual é usado um projector que ilumina detrás um **caleidoscópio**.

O caleidoscópio deve ser fortemente colorido, mas em tons alegres e divertidos.

A **rotação** começa com o primeiro compasso do quadro e termina com *poco ritardando* (p. 13; P. 2). Volta a fazer-se escuro e o écran branco é retirado.

A velocidade da rotação e a intensidade da iluminação estão indicadas com precisão no excerto da partitura para piano:

As letras H, S significam "mais claro" [H = *hell* = claro] e "mais rápido" [S = *schnell* = rápido],

As letras D e L significam "mais sombrio" [D = *dunkel* = sombrio] e mais lentamente [L = *langsam* = lentamente].

QUADRO 7 – BYDLO

As diversas figuras estão indicadas através de números romanos na partitura para piano e também no desenho.

Bastante à frente e em baixo é colocada uma parede preta de 1,5 m de altura, sobre a qual as diferentes figuras (à excepção de VII e VIII) se movem ao som da música (por trás desta parede pode haver manipuladores que deslocam as figuras sobre a parede).

Figura I está em palco ao primeiro acorde do quadro. As outras figuras estão marcadas na partitura para piano e surgem uma a uma, de tal modo que com o rápido aparecimento da figura seguinte ainda é visível a anterior (dito de outra maneira: enquanto uma sai devagar, a outra já está em cena, etc.).

Figura VI move-se sozinha longamente.

Figura VII rola lentamente no chão **diante** da parede preta, também sozinha e é iluminada por uma luz branca.

Figura VIII está suspensa no ar, mais elevada do que as seis primeiras (ela pode estar pendurada por um fio).

Em *ppp* (p. 15: P. 2) a figura VIII desaparece e a luz apaga-se. Escuro!

À exceção da Figura VII, todas as figuras são iluminadas por uma luz crepuscular brnca-esverdeada (eventualmente de frente em baixo).

Todas as figuras devem causar um efeito de imaterialidade pairando na incerteza.

A **Figura IV** tem um movimento um pouco vacilante. A **Figura VIII** move-se um pouco de forma ondulatória.*

*[Indicações à mão de Kandinsky, em fim de página:] As Figuras III e V movem-se aos solavancos. [E na margem esquerda:] NB! No desenho de luz, a iluminação das diferentes figuras é diferente. Se a estrutura de iluminação do teatro for suficiente, estas instruções devem ser seguidas!

[4]

Mussorsgky

QUADRO 8 – PROMENADE

No palco atrás é colocada uma **tela ou um painel em cartão de 2 x 2 m**, de cor preta em que estão recortadas listras ondulantes de 10 a 15 cm de largura (cf. com o desenho!)

Durante os oito primeiros compassos, desloca-se em movimento amplo por detrás da parede uma **luz azul** (lanterna de bolso) sobre as listras superiores, o que produz uma iluminação errante na escuridão. Se necessário, esta luz pode movimentar-se também sobre a segunda (a contar de cima) série de listras.

Os dois últimos compassos no escuro!

QUADRO 9 – BAILADO DOS PINTAINHOS DENTRO DAS SUAS CASCAS DE OVO

Ao primeiro compasso **3 luzes amarelas** movem-se muito rapidamente ao longo das listras da direita em baixo para cima (elas movem-se de forma ascendente). A música dá o ritmo: em *f* (p. 16: P. 3) todas as 3 já têm de estar no alto.

* [Indicações à mão de Kandinsky, em fim de página:] As Figuras III e V movem-se aos solavancos. [E na margem esquerda:] NB! No desenho de luz, a iluminação das diferentes figuras é diferente. Se a estrutura de iluminação do teatro for suficiente, estas instruções devem ser seguidas!

No trio (P. 4) **cada uma das luzes** vai e vem sobre as linhas I, III, V (cf. a partitura para piano!).

Em *pp* (P. 6) as **três luzes** seguem as listras de baixo para cima.

Ao quinto compasso (p. 17; P. 1) as 3 luzes mantêm-se aglutinadas no alto à direita. Com a *tempo* elas voltam a descer.

Em f (P. 2) as **luzes apagam-se**. Escuro! A cortina intermédia preta desce durante a *coda*.

QUADRO 10 – SAMUEL GOLDENBERG E SCHMUYLE

Em palco 2 superfícies transparentes. Por detrás de cada uma destas superfícies um bailarino vestido com o traje judaico tradicional – sob o círculo vermelho um gordo rico, sob o círculo amarelo, um magro pobre.

Ao terceiro compasso (p. 17; P. 3) o **círculo vermelho** é iluminado de frente por uma luz branca e a **crux** move-se lentamente (no sentido dos ponteiros do relógio). De resto escuro total.

Ao quarto compasso o **bailarino** é iluminado de trás, o que permite ver uma silhueta de perfil e imóvel. A iluminação do círculo desaparece no fim do 4º compasso (P. 4) e o bailarino desaparece também.

Ao primeiro compasso (P. 5) o **círculo amarelo** é iluminado de frente a branco e a cruz que ele comporta vira-se rapidamente para a esquerda (ao contrário dos ponteiros do relógio).

Ao primeiro compasso (P. 6) o **segundo bailarino** é iluminado de trás e de perfil. Em *andante grave* (p. 18; P. 2) os **dois círculos** são iluminados de frente, eles movem-se como anteriormente.

Ao mesmo tempo e até ao último compasso do quadro, os dois bailarinos gesticulam como se estivessem a conversar de forma enérgica – o gordo com dignidade, o magro muito enervado, às vezes servil.

[4 VERSO]

QUADRO 11 – PROMENADE

Ao primeiro compasso surge a **longa superfície** branca (tal como no quadro V) e ela é empurrada bruscamente (de forma irregular), em sintonia com a música, da direita para a esquerda. Ela desaparece no início do terceiro compasso (p. 19; P. 6).

Escuro!

QUADRO 12 – O MERCADO EM LIMOGES

Ao primeiro compasso da música **todo o quadro** se torna visível – luz branca distribuída de modo uniforme. Os **dois bailarinos** estão de pé, cada um em cima de um palanque vermelho-branco-azul – no princípio em cima do degrau superior vermelho. Nada se move.

Com *sf* (p. 20; P. 6) o **bailarino da direita** salta do degrau vermelho para o azul. Ao mesmo tempo a luz faísca como um relâmbago.

Com *f* o **bailarino da esquerda** salta também para o azul, acompanhado por um relâmpago.

Com *sf* os dois bailarinos saltam do azul para o chão, relâmpago. Tem início a dança dos dois bailarinos que exprime: palmas, lutas, de novo reconciliação e palmas, etc..

Com *mf* (p. 22; P. 1) é erguido o prospecto (plano da cidade) e os dois palanques são removidos para os lados. Ficam apenas os bailarinos sobre o fundo negro que está iluminado de cima por uma tonalidade azulada.

Seguindo a dança, cada um dos bailarinos é iluminado por um projector colorido mas suave. Ao terceiro compasso (P. 1) o fundo de palco recebe a cor vermelha em vez da azul. Ao segundo compasso (P. 2) – verde.

Com *f* (P. 3) tudo volta a ser iluminado a branco (inclusivé os bailarinos).

Com *sf* (P. 4) regressam todas as cores anteriormente mencionadas.

Com *meno mosso* (P. 5), as luzes mudam (de forma violenta!) num tempo rápido e desaparecem a partir do segundo compasso.

Ao primeiro compasso (P. 6) todas as cores desaparecem à excepção do branco. No meio da contenda, os cestos tinham sido colocados no meio do palco. Agora os bailarinos dirigem-se para os cestos, pegam neles apressadamente e saem do palco – para a esquerda e para a direita. Eles desaparecem com a última nota deste quadro.

QUADRO 13 – CATACOMBAE

Toda a primeira linha da música pressupõe uma **mudança de cor** antecipada.

(Ver a informação na partitura para piano!)

A segunda linha destina-se à construção das figuras:

Figura I é empurrada da direita

Figura II vem da esquerda

Figura III vem da direita e é colocada junto a I

Figura IV vem da esquerda e é colocada junto a II
Figura V é descida de cima e apoia-se a III e IV.
Figura VI e VII de cima, mas ainda não estão iluminadas.}

[5]

Mussorgsky

QUADRO 13 – CATACOMBAE

O fundo de palco é branco, vindo a colorir-se por diferentes luzes de cores variadas – atmosfera geral sombria.

Os 2 primeiros compassos no escuro.

A seguir o fundo de palco torna-se primeiro **esverdeado** (ton de base que permanecerá), ao qual se junta imediatamente o **vermelho**.

Quinto compasso vermelho, desaparece o verde! etc. – cf. partitura para piano!

A disposição das figuras será sublinhada através das luzes coloridas.

A disposição acontece de acorodo com a ordem numérica:

Figura I entra pela direita,

Figura II entra pela esquerda,

Figura III entra pela direita,

Figura IV entra pela esquerda,

Figura V desce do alto,

Figura VI desce do alto,

Figura VII desce do alto

(as duas últimas unicamente como no início do

QUADRO 14 – COM MORTUIS IN LÍNGUA MORTUA

No início descem as **figuras VI e VII**, mas não estão iluminadas.

No meio do 2º compasso (p. 23; P. 4) a figura VI é iluminada de dentro em vermelho, a seguir a figura VII em verde. O fundo quase não está iluminado.

Ao 3º compasso (p. 24; P. 1) desaparecem as luzes coloridas! Quase escuro total. Os outros signos inscritos na partitura para piano indicam a alternância das luzes vermelha e verde sobre as figuras VI e VII.

No último compasso escuro!

QUADRO 15 – A CABANA DE BABA YAGA

O prospecto consta de **três partes**: meio – branco, as laterais a preto, nas quais estão recortados buracos (cf. desenho!), através dos quais são iluminados por lanternas de bolso (como nos Quadros 8 e 9).

Escuro total no início, estando a parte central branca oculta por um écran preto invisível. A figura que aí vai aparecer (IV) já está no lugar mas escondida.

Ao compasso 9º (p. 24; P. 3) a iluminação processa-se como se fosse um relâmpago por detrás das duas partes laterais.

Ao compasso 3º (P. 4) acontece a mesma coisa, mas 2 vezes.

Em *mf* (P. 4) os buracos compridos do lado direito são iluminados de baixo para cima e detrás, etc. Outras indicações ver a partitura para piano! (Também seria possível iluminar os buracos com cores – como indicado no desenho – o que poderia ser feito com diversas lanternas de bolso coloridas, se os meios técnicos o permitirem).

A parte central só se torna visível com o *andante mosso* (p. 27; P. 1) Tudo termina com *ppp* (p. 28; P. 4).

Para detalhes ver a partitura para piano.

Para as mudanças de cena do Quadro 16 dispomos de 4 minutos, o que é suficiente.

[6]

Mussorgsky

QUADRO 16 – A GRANDE PORTA DE KIEV.

As **figuras I e II** estão em palco desde o início, mas ocultas pela cortina preta intermédia. (Como com III e IV)

Apenas com *f energico* (p. 32; P. 2) se sobe a **cortina intermédia**.

Durante o compasso seguinte o **grande arco** (figura V) é descido lentamente (!!).

Com *p* (P. 5) a **cidadela** (figura VI) desce lentamente (!!)

Com *crescendo* (p. 33; P. 3) o grande **prospecto** desce lentamente (!!)

Com *meno mosso* (p. 34; P. 3) a **figura III** é deslocada para a esquerda, a **figura IV** para a direita (figurinos).

O *sempre maestoso* é sublinhado por fortes **mudanças de luz**.

Branco – Vermelho – Amarelo

Amarelo – Vermelho – Azul

Branco – Vermelho – Amarelo

Com *mf* (p. 35; P. 1) a iluminação é introduzida (lentamente!) e passa ao vermelho.

Ao quinto compasso (P. 2) as figuras VII, VI e V são içadas (= desaparecem no alto).

Com *f* (P. 3) a luz torna-se num vermelho forte (*f* sob a luz!)

Com o primeiro compasso (P. 4) a luz vai sempre esmorecendo e com *poco a poco...* (P. 4) escuro! (A cortina-écran preta baixa.)

Com o terceiro compasso (P. 5) o **círculo vermelho** (como no quadro 1) desce, mas ele só é **iluminado por transparência** aquando de grave... (P. 5). Este **vermelho do círculo** alcança rapidamente a intensidade suprema (= *ff* da partitura musical!).

No segundo compasso (P. 6) a luz vermelha baixa e apaga-se no final do quinto compasso. (P. 6).

Durante os três últimos compassos a cortina exterior corre e fecha-se.

Fim

[1]⁴¹

{para Quadro VIII: É possível uma forte coloração se houver preto atrás e por cima dele luz espalhada?

As formas em maillot preto podem ser utilizadas?

É possível apontar alternadamente? P. 10 de «Gnomo»?

No **velho castelo** o sol e alua são transparentes e iluminados detrás. O castelo aparece isolado e em último lugar – elevando-se de baixo – com pontos brilhantes iluminados de trás.

Na **dança dos judeus** – alternância da iluminação em transparência = acentuada e difusa – por ex., mãos, cabeças etc. Por fim (último compasso) salto e imobilidade.

Limoges na dança – luta

conversa que

degenera em luta

pausa = saída

[1 VERSO]

VII **Bydlo** da direita para a esquerda em procissão (3)
em parte aos solavancos
em parte de forma suave
[esboço]

VIII **Promenade** [esboço] (30')
uma luz diante das listras

IX **Pintainhos** 5 listras onduladas [esboço]
1 em baixo à direita – esquerda
2 no meio à esquerda – direita
3 em cima à direita – esquerda
4 todas em conjunto apressadamente
direita – esquerda
esquerda – direita. etc.

X Samuel Goldenberg e Schmuyle 1 ½ compassos – círculo

41 [Indicações manuscritas complementares de Kandinsky, paginadas de (1)- (2 verso).] (Boissel, 1998: 308.)

à direita e no sentido dos ponteiros
do relógio esquerda – direita
bailarinos
saem ambos
1 compasso – círculo à esquerda e ponteiro
bailarinos
saem
imediatamente em conjunto círculos
bailarinos

42 [Erro de numeração: é a figura 4 que aparece da direita e a figura 5 do alto.] (Boissel, 1998: 310.)

XI **Promenade** Luz sobre todo o palco. Fundo preto (90°)
Verde – Vermelho – Amarelo... - Escuro

XII **Limoges** Plano preto/branco. Figuras francesas (1°)
Por fim – o plano desaparece e o fundo torna-se
azul sombrio
Figuras – Projectores vermelho e verde (ou amarelo?)

[2]

XIII **Catacombae** Disposição:

Escuro

1. *ff* – vermelho > *p* – vermelho-mate
2. *crescendo* a *ff* vermelho – *p* – verde-mate
3. *ff* □ 1 da esquerda – verde forte por detrás
4. *ff* □ 2 da direita – azul forte por detrás
5. *p* □ 3⁴² da esquerda e da direita – mais mate
6. *pp* figura 4 de cima || ainda mais mate
7. *poco a poco crescendo* o azul aumenta
8. *ff* – azul profundo
9. último *ff* – vermelho forte e frio > *p* – escuro

XIV **Com mortis...**

1. primeira linha – azul esvoaçante
2. ^s – – – – – verde [esvoaçante]
3. preto
4. ^s – – – – – azul + verde
5. p. 24 *tranquillo* – pequenas luzes
brancas (com a música) [esboço]

substituindo-se umas às outras.

6. Último compasso – todas as luzes

XV **Baba Yaga**

1. Primeira frase até *andante* – luzes multicolors que dançam
2. *Andante* – cabana
p. 27 o ponteiro move-se
3. *Allegro* – foguete
4. Luzes e alguns foguetes

[2 VERSO]

XVI **Kiev**

[esboço] [anotado ao alto à direita :] "preto com irradiações"]

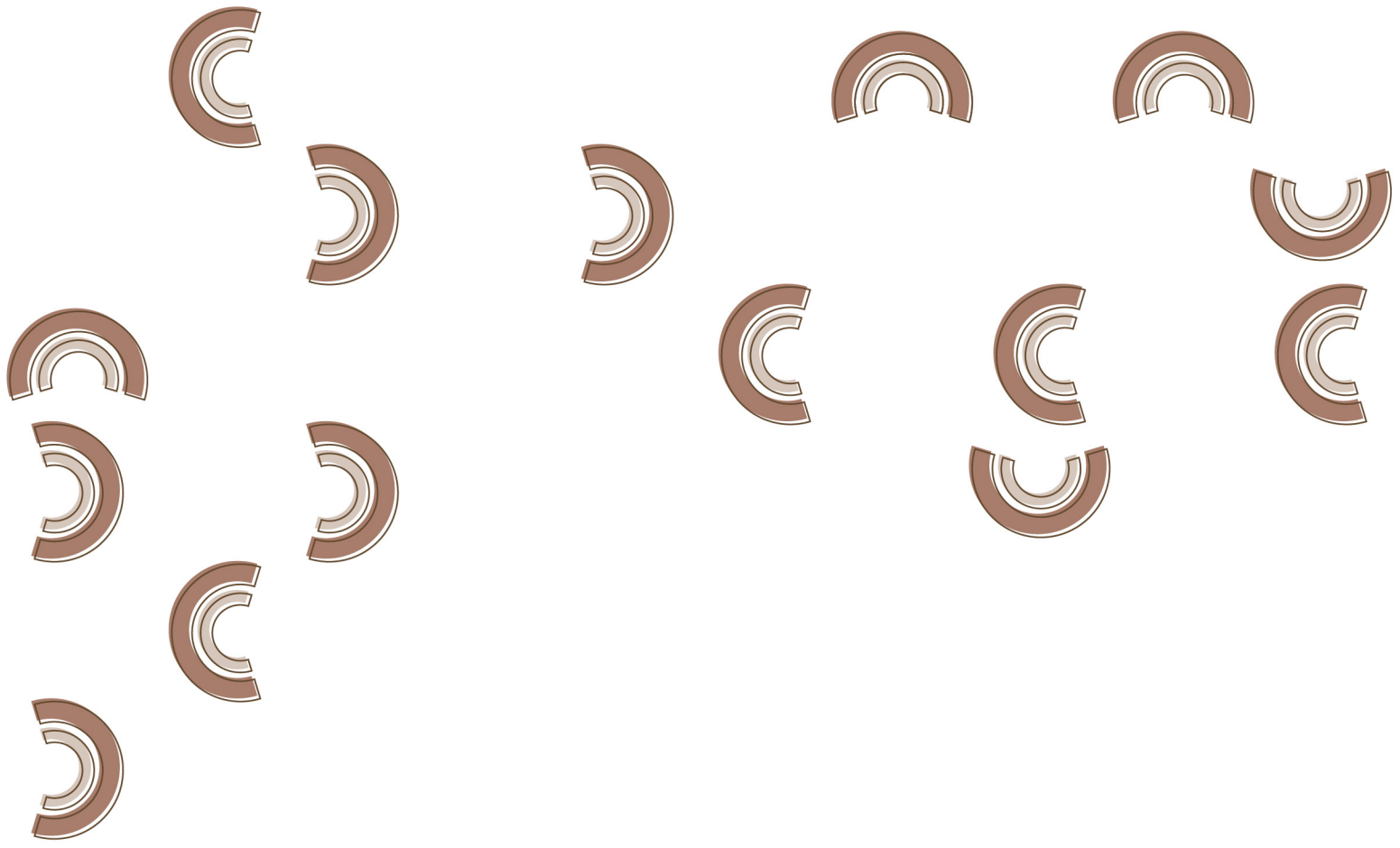
Até *ff* 3ª linha da disposição: em primeiro lugar fundo preto

1. da esquerda superfície azul
2. 5º compasso luz amarela sobre preto
3. 2º compasso linha à esquerda prateado, à direita [esboço]
4. 3ª linha *mf* porta e cidadela
5. 3ª linha *crescendo* [esboço] e direita [esboço]
6. *ff* sol e lua e de imediato tudo vermelho
7. 4ª linha *senza espressione* vermelho e cinzento
8. p. 32 ⁸ ----- a. as figuras desaparecem
b. as figuras desaparecem sobre *sempre espressivo*
c. as figuras desaparecem sobre
⁸ -----

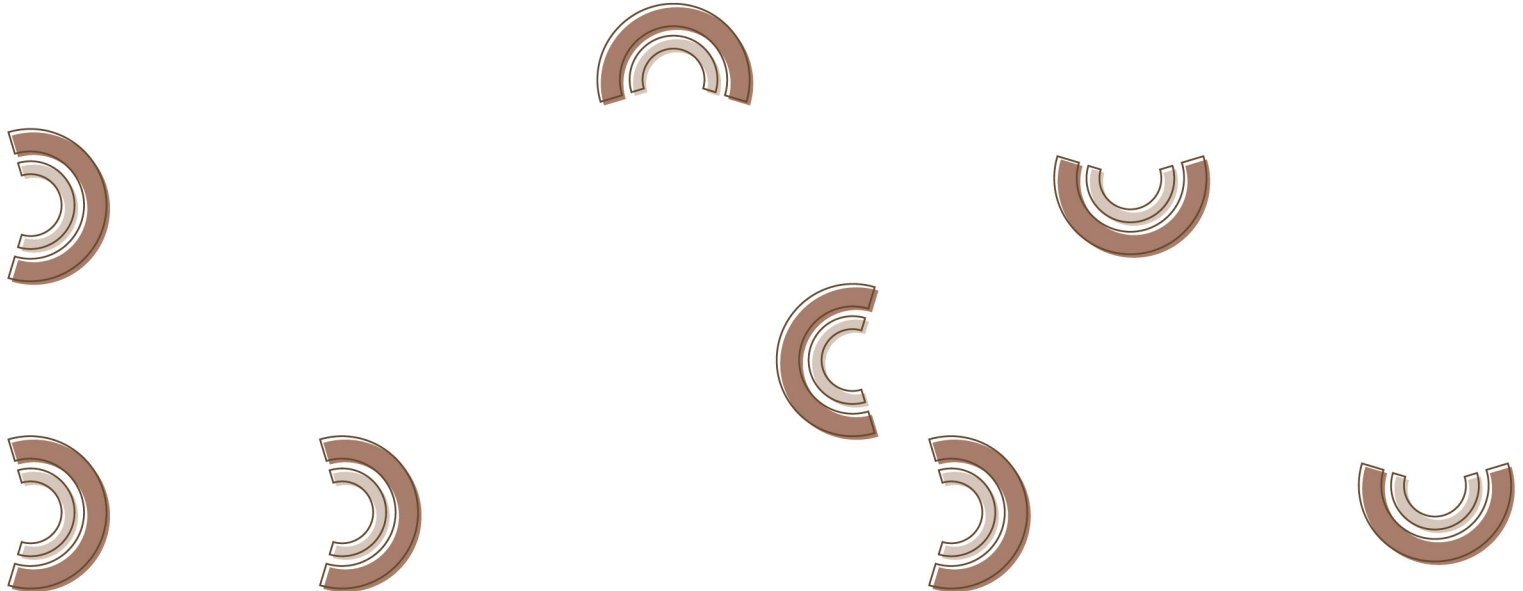
9. p. 34 2ª linha ⁸ ----- as figuras deslocam-se
Em sentido contrário
faz-se escuro, apenas duas listras azuis claras
meno mosso – apenas as figuras – todas a preto e branco
Atrás, mudança de cores muito profundas *grave* (p. 35) o círculo vermelho inflama-se três vezes, apagando-se em seguida.⁴³

43 [Todas estas indicações manuscritas complementares parecem ser de uma fase posterior. Elas não foram registadas na partitura para piano.] (Boissel, 1998: 312.)

Recebido em: 15/09/2018 | Aprovado em: 30/10/2018



ORCHESIS





ORCHESIS

LE SOL DANS LA DANSE GRECQUE

O PISO NA DANÇA GREGA

Marie-Hélène Delavaud-Roux

Université de Bretagne Occidentale, Brest

E-mail: MarieHelene.DelavaudRoux@univ-brest.fr

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi9.21129>

RESUMÉ

Le sol conditionne en grande partie la danse, quelle que soit sa nature. Ce qui peut apparaître un obstacle pour nous, le fait de marcher pieds nus ne l'était sans doute pas pour les Grecs de l'Antiquité, beaucoup plus habitués que nous à se déplacer pieds nus. Mais pouvaient-ils pour autant danser sans se blesser sur des sols en terre battue ou en pierre, forcément très durs et très loin de nos planchers flottants hérités du système du double lambourrage mis au point en France à l'époque de Louis XIV? Les risques sont importants dès qu'il y a des sauts, notamment pour les tendons d'Achille, mais aussi pour les talons, en raison des chocs répétés, dus aux mauvais amortissements sur un sol trop dur, qui peuvent provoquer une talonnade. Comment les danseurs pouvaient-ils évoluer dans la danse et adapter leur chorégraphie à un cadre aussi difficile pour se préserver?

Mots clefs: Architecture. Sol. Théâtre grec antique. Danse grecque antique.

RESUMO

O solo/piso condiciona e muito a dança, seja qual for a sua natureza. O que pode ser um obstáculo para nós, como andar descalço, provavelmente não o era para os gregos da antiguidade, muito mais acostumados do que nós a se moverem descalços. Mas poderiam eles dançar em pisos de barro ou pedra sem se machucar, necessariamente muito duros e muito longe de nossos pisos flutuantes herdados do sistema de piso e contrapiso desenvolvido na França na época de Luís XIV? Os riscos aumentam a partir do momento que há saltos, especialmente para os tendões de Aquiles, mas também para os calcanhares, devido a choques repetidos, ao amortecimento deficiente em terrenos muito duros, o que pode causar tendinite. Como os dançarinos poderiam evoluir na dança e adaptar sua coreografia a um ambiente tão difícil de se preservar?

Keywords: Arquitetura. Solo/piso. Teatro Grego Antigo. Dança grega antiga.

1 "De nouveaux planchers pour les studios de l'Opéra Garnier", <https://dansercanalhistorique.fr/?q=content/de-nouveaux-planchers-pour-les-studios-de-l-opera-garnier-0>

Le sol conditionne en grande partie la danse. Dans l'Antiquité grecque, il était le plus souvent en terre battue ou en pierre. Se déplacer pieds nus sur de tels sols peut nous sembler aujourd'hui un obstacle mais ne l'était sans doute pas pour les Grecs de l'Antiquité, beaucoup plus habitués que nous à marcher pieds nus. C'était en effet sans chaussures qu'évoluaient les athlètes du stade, et on peut imaginer qu'à force de pratiquer leurs sports favoris, leurs pieds s'étaient endurcis: ils avaient sans doute une couche épaisse de corne (c'est-à-dire de callosités sur la peau) sous la plante des pieds. Les danses processionnelles et chorales n'étaient pas plus difficiles à pratiquer que la course à pied. Cependant certaines chorégraphies pouvaient être plus éprouvantes en raison des mouvements spécifiques qu'elles exigeaient.

Ainsi pour la pyrrhique et les danses armées des Couroi crétois, ou celles Corybantes. En apparence elles ne demandent pas plus d'effort que la course en armes (*hoplitodromos*) puisqu'elles s'effectuent le plus souvent avec les armes réduites de l'hoplite, casque, lance et bouclier. Mais leurs mouvements comportent des sauts. On peut le voir pour la pyrrhique d'après la définition qu'en donne Platon:

"Elle imite d'une part les mouvements qu'on fait pour éviter tous les coups portés de près ou de loin, se jeter de côté, reculer, sauter en hauteur, se baisser; et d'autre part les mouvements contraires, ceux qui portent aux attitudes offensives et essaient d'imiter le jeu de l'arc ou du javelot ou le geste d'asséner de près n'importe quel coup."²

Parmi les gestes de la défense, Platon évoque le fait de se jeter de côté, et celui de sauter en hauteur. Ces mouvements requièrent un effort musculaire important, d'autant plus qu'ils sont effectués en portant des armes très lourdes. Si l'on sait qu'un hoplite totalement armé portait environ quinze à vingt kilos,

² Platon, Lois, VII, 815a, trad. A. Diès, C.U.F.

un homme équipé des seuls casque, bouclier et lance supportait au moins dix kilos. Le poids accentuait encore le choc de la retombée sur le sol. Les principaux dangers de blessure concernaient les tendons d'Achille, trop sollicités, et les talons qui pouvaient être touchés par la talonnade, en raison des chocs répétés. Le caractère spectaculaire des concours de pyrrhique accentuait aussi le problème car les danseurs recherchaient forcément la performance physique afin de se surpasser. Les danses des Couroi Crétois exigeaient certainement un effort musculaire important, car elles semblaient fondées en grande partie sur les sauts comme le rappelle l'hymne de Palaiokastro³:

"Pour nous sautez pour emplir nos jarres
sautez pour la belle laine de nos moutons
Et pour faire lever le sillon de nos moissons sautez
(...)
Pour nos cités sautez
Sautez pour nos nouveaux citoyens
Et sautez pour Thémis"

De ce point de vue, les danses des Corybantes semblent moins rudes car non constituées exclusivement de sauts.

Qu'en était-il au théâtre où l'orchestrique devait être encore plus spectaculaire, bien que ne contraignant pas les danseurs à porter un équipement aussi lourd que lors des pyrrhiques ou autres danses armées? Pour la tragédie, le sol, quelle que soit sa nature, ne constitue pas un réel obstacle, puisque les mouvements des danses sont plutôt lents et ne comportent pas de sauts, excepté dans les *Bacchantes* d'Euripide. Pour les comédies et les drames satyriques, c'est tout le contraire et le sol peut devenir une véritable contrainte pour le corps de danseurs, même habitués à se déplacer pieds nus. Les chorégraphies des comédies, telle le *kordax*, utilisent une énergie très terrienne: certains pas sont frappés dans le sol avec le talon ou la plante du pied, travail que les danseurs de *sevillanas* ou de *flamenco* réalisent avec des chaussures à talon, préservant le tendon d'Achille et le talon des chocs répétés. Le *kordax* comporte aussi des sauts, dont l'accent rythmique est mis sur l'atterrissage, c'est-à-dire que le temps fort est placé en bas au lieu d'être en haut. On imagine ainsi des retombées un peu lourdes, mais parfois plus légères car tout dépend de la nature des personnages. Ainsi par exemple, pour le chœur des *Grenouilles*, dont la chorégraphie est en grande partie faite de sauts⁴, assez légers en raison de la nature de ces animaux: le sol nécessaire à cet exploit devrait être normalement un plancher flottant, seul à même d'amortir les chocs répétés des atterrissages. Dans les conditions de l'Antiquité grecque, on peut imaginer

³ IC III, 2, 2 = SEG XXVIII, 1978, 751 et datée du IIIe s. av. J.-C., <http://epigraphy.packhum.org>, cf. Jeanmaire, op. cit., p. 431, 434 et 441-444 ; Delavaud-Roux M.-H., *Les danses armées en Grèce antique*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993, p. 50-51. Il existe aussi une autre inscription comparable à Itanos : IC III, 4, 8 = SEG XIII, 464.

⁴ Delavaud-Roux M.-H., "Musiques, rythmes et danses dans la *parodos* des Grenouilles. d'Aristophane", Delavaud-Roux, M.-H. (dir.), *Actes du colloque international "Musiques rythmes et danses dans l'Antiquité"*, Brest, 29-30 septembre 2006

que le sol de terre battue, qui était sans doute le même que les athlètes foulait à la course, pieds nus, sans être idéal, pouvait convenir. Le sol en pierre, comme au théâtre de Dionysos à Athènes construit à la fin du IV^e s. av. J.-C., beaucoup plus dur, éprouvait déjà davantage les muscles et les tendons des danseurs. Le problème est encore plus important dans tous les drames satyriques, où le chœur, composé de satyres, effectue la plupart de ses interventions en sautant pour être conforme à son rôle. Ces sauts exigent encore plus de légèreté que pour la danse de la comédie car leur accent rythmique est placé pendant l'élévation même du saut, c'est-à-dire que le temps fort est placé en haut et non en bas⁵. Cela implique aussi de sauter plus haut, d'où le risque pour la retombée, même si celle-ci est plus légère. On peut imaginer que les danseurs portaient des chaussures, mais cela ne correspond guère à l'image que nous offrent les sources textuelles et iconographiques des performances théâtrales antiques⁶. Les danseurs étaient certainement pieds nus. Si l'on compare avec les conditions de représentations des actuelles danses folkloriques en spectacle, par exemple au théâtre Dora Stratou à Athènes, les danseurs non seulement sont toujours chaussés mais évoluent sur un plancher en bois flottant, posé sur la scène du théâtre. Dans les villages grecs où l'on pratique encore la danse traditionnelle, c'est le sol naturel de chaque lieu qui est utilisé, mais les danseurs portent toujours des chaussures. On peut donc dire que la plupart des chorégraphies théâtrales de l'Antiquité étaient, du fait de leurs conditions d'exécution (pieds nus et sur des sols durs), musculairement très éprouvantes.

Un autre problème est aussi celui des tours. Un sol en terre battue ou en pierre ne permet pas d'effectuer beaucoup de tours sur une jambe. On imagine donc plutôt des tours sur deux jambes, en utilisant souvent des pas piétinés. Mais supposons que le chœur dans les *Bacchantes* d'Euripide ait voulu tourner à la manière des derviches tourneurs, c'est-à-dire en utilisant un pied pivot et en tournant autour de cet axe pendant une, voire plusieurs minutes. C'était alors toujours le même pied qui était sollicité et son frottement sur le sol pouvait certainement devenir très vite insupportable. La technique des Ménades différait de celle des derviches tourneurs: elles ne tournaient pas tout le temps et constamment dans le même sens. Elles n'étaient pas toujours droites pendant leur giration. Il n'y avait pas forcément un pied pivot pour les tours, mais elles martelaient parfois le rythme de leurs pieds, ou évoluaient sur la demi-pointe. Les tours, quelle que soit leur nature, étaient forcément adaptés à la nature du sol.

Examinons maintenant les rapports avec le sol pour une catégorie particulière de mouvements, ceux qui s'effectuent à terre. Le meilleur exemple est ceux des Karkinites à la fin des *Guêpes* d'Aristophane⁷: le sol de terre battue ralentit

⁵ A.-I. Muñoz pense que l'on peut ainsi mettre en valeur des contre-temps qui n'apparaissent pas dans le schéma métrique. Nous la remercions au passage pour ce point de vue inédit.

⁶ Voir l'ensemble des synthèses sur la danse grecque antique depuis M. Emmanuel, *La danse grecque antique*, Paris/Genève : Slatkine, 1987 (réédition de son ouvrage de 1896), jusqu'à K. Slapbach, *The Anatomy of Dance Discourse: Literary and Philosophical Approach Dance in the Later Graeco-Roman World*, Oxford University Press, Oxford, 2018. Sur l'historiographie du sujet, voir F. G. Naerebout, *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*, a cura di Giorgio Di Lecce, Lecce : Piero Manni, 2001 (traduction italienne de son ouvrage publié en anglais en 1997) et M.-H. Garelli, "Gestuelle et danse dans le monde antique. Deux questions de bibliographie", *Pallas*, 71, 2006, p. 151-169.

⁷ Aristophane, *Guêpes*, 1518-1537.

davantage qu'un sol de pierre les mouvements tournants effectués sur le postérieur: il est donc impossible d'effectuer plus d'un tour de cette manière si l'on se trouve sur un sol de terre battue. Dans tous les autres cas, le sol ne paraît pas être un obstacle. La comparaison avec nos actuels danseurs de hip-hop s'imposera tout naturellement: danse de rue, née sur le sol bétonné des cités, qui met en œuvre une très grande énergie, faisant appel aux sauts, mais aussi aux pirouettes. Ces dernières peuvent s'exécuter non seulement sur le postérieur mais aussi sur la tête ou sur d'autres parties du corps⁸. Nos danseurs grecs de l'Antiquité étaient sans doute leurs ancêtres très lointains⁹, même si nous avons eu l'occasion de montrer dans un précédent article qu'ils en différaient considérablement¹⁰.

Reste un dernier problème à évoquer, celui de l'évacuation des eaux de pluies, qui pouvait avoir une incidence sur les prestations des danseurs. Cette évacuation était normalement prévue par un caniveau spécifique, bordant l'orchestra, mais qui semble-il était rarement présent à l'époque classique. On peut bien sûr penser que les pluies sont peu fréquentes dans l'espace méditerranéen qui est celui du monde grec. Cependant pour Athènes, les deux grandes périodes consacrées aux principaux concours de théâtres, à savoir pendant le mois de Gamelion (janvier/février) les Lénéennes et pendant le mois d'Elaphébolion (mars/avril) les Grandes Dionysies, n'étaient pas complètement dépourvues de pluies. Rappelons qu'actuellement le théâtre Dora Stratou, situé en plein air, sur la colline Philoppapou (l'antique colline des Muses) ne donne ses représentations qu'entre début mai et fin septembre en raison des pluies qui abîmeraient les costumes et rendraient le plancher de bois inutilisables. Ceci nous conduit à supposer que les costumes antiques ne devaient pas être trop fragiles et que les Grecs étaient habitués aussi à gérer leurs déplacements dans des sols en terre-battue devenus boueux, ou sur un sol en pierre devenu quelque peu glissant en raison de la pluie.

Il est donc clair que les danseurs de la Grèce antique devaient s'adapter à leur sol, probablement en réglant leur chorégraphie en conséquence, afin d'éviter les blessures aux muscles et aux tendons. Toutefois, comme ils étaient habitués à marcher et à courir pieds nus, ils étaient sans doute capables parfois d'exploits techniques qui nous surprendraient aujourd'hui.

⁸ Je remercie Laura Steil Docteur en Anthropologie de l'EPHE, Aurel Fleureux, étudiant en M2 EMAD à l'Université de Paris Nanterre et Sidy Seye, danseur de hip hop et étudiant en anthropologie à l'Université de Paris Nanterre pour m'avoir aiguillée dans le vaste monde du hip hop. Parmi une abondante bibliographie, citons Taddei-Lawson H., "Le mouvement hip-hop", *Insistance* 2005/1 (no 1), p. 187-193.

⁹ Le premier danseur ancêtre du *hip-hop* connu n'est pas un danseur de théâtre mais du *symposion*. Il s'agit du fameux Hippocleidès qui a manqué son mariage avec Agaristè, fille du tyran de Sicyone pour avoir "gesticulé des jambes en cadence", en équilibre sur la tête, sur une table qu'il avait fait apporter pour cette occasion, cf. Hérodote VI, 129. Cette anecdote est à replacer dans le contexte des années 572-570 av. J.-C.

¹⁰ "La Grèce antique connaissait la Break Dance !", *Dramaturgias. Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB*, 7, 2018. Article téléchargeable en ligne: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/30284/20971>



MUSICOGRAFIAS



MUSICOGRAFIAS

SETE (2013).

CANÇÕES E ARRANJOS DO ESPETÁCULO

Marcus Mota

Universidade de Brasília

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi9.21130>

RESUMO

Canções e arranjos do espetáculo **SETE**, baseado em **Sete Contra Tebas** de Ésquilo, e **As Fenícias**, de Eurípides

Palavras-chave: Dramaturgia Musical. **Sete Contra Tebas**. Recepção.

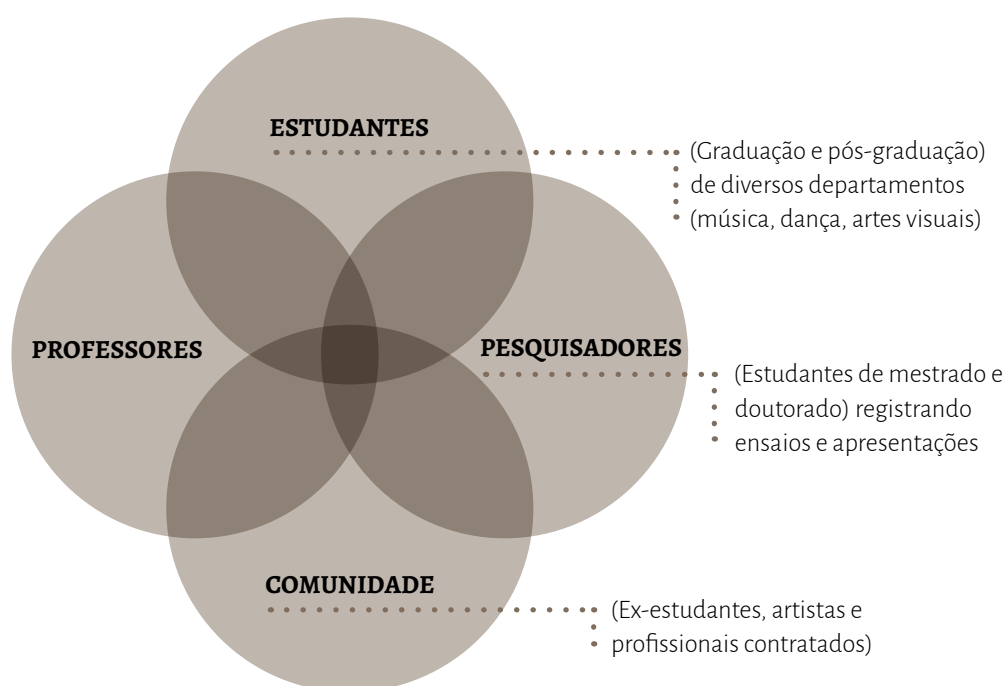
ABSTRACT

*Songs and Arrangements from **SETE**, musical drama based on Aeschylus' **Against Thebes** and Euripides' **The Phoenician Women**.*

*Keywords: Musical Dramaturgy, **Seven Against Thebes**, Reception.*

Uma das atividades mais prazerosas de **SETE** foi o da composição das músicas do espetáculo. Este trabalho envolveu a prática de um modelo de processo criativo já desenvolvida desde **Saul** (2008), e que foi aplicada em diversos musicais montados pelo LADI, como **Calibã** (2007), **No Muro** (2009), **David** (2012), **Mobamba** (2012), **Uma noite de Natal** (2013), **Salomônicas** (2016 e 2017).

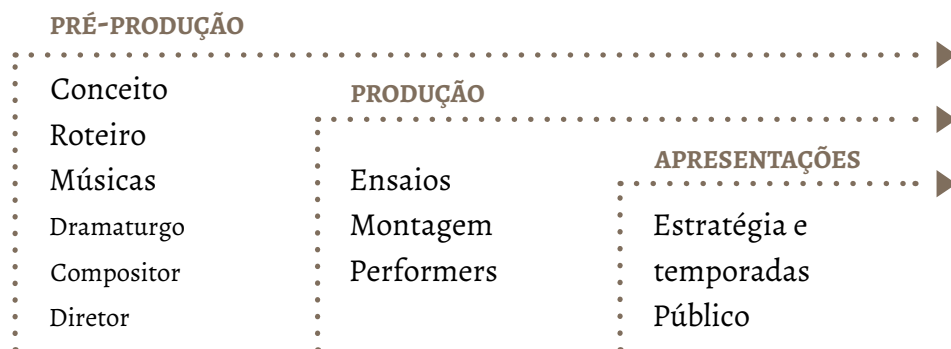
Esse modelo é o seguinte¹: primeiro, temos a organização do processo criativo em diversos grupos que se integram durante as atividades dentro e fora da sala de ensaios:



¹ Valho-me de materiais apresentados nas comunicações “Musical Dramaturgy Online: Using Digital Archiving for Musical Theatre Research”, apresentado congresso **Reading Musicals: Sources, Editions, Performance**, The Great American Songbook Foundation, Carmel-EUA, 2018; e “The Composer in the Classroom: Creative Strategies for Interaction between Musician and Actors at DramaLab–Brazil”, apresentado ao conferência internacional **Instrumental Theatre. Music and the Stage in Latin America** (1954-2006), Buenos Aires, Argentina, 2018.

O processo criativo segue o calendário de aulas, e disciplinas optativas são apenas para que as atividades sejam formalizadas. Antes do semestre se iniciar, há uma reunião entre os professores, pesquisadores e técnicos que irão conduzir a disciplina. O texto, tema, ou obra do semestre é debatido e escolhido. Há um primeiro esboço de roteiro construído:

PROCESSO DE PLANEJAMENTO, ESCRITA, PERFORMANCE

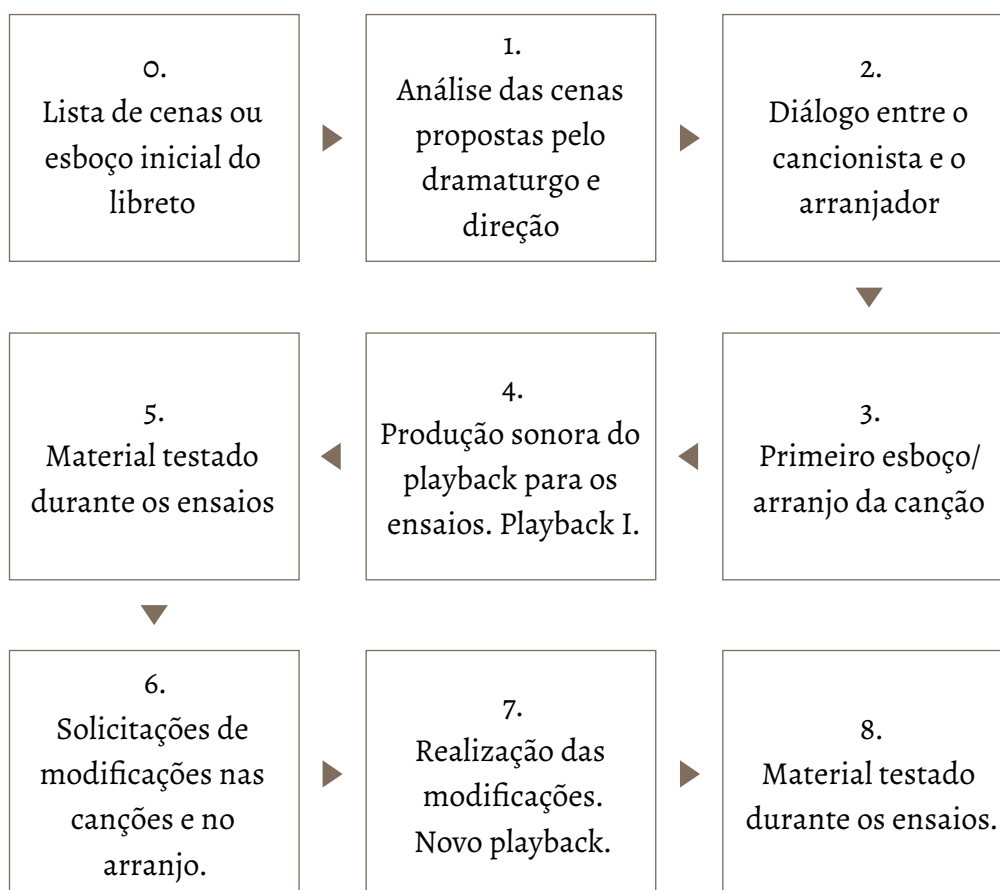


Quando dos ensaios, as músicas são compostas especificamente para o grupo de intérpretes que está matriculado e a partir de decisões do processo criativo:

PONTOS DE PARTIDA	ORIENTAÇÃO COLABORATIVA	CONTROLANDO O CAOS
<ul style="list-style-type: none"> • Esboço escrito; • Um tema; • Um evento contemporâneo; • Um texto teatral; • Ponto de partida é definido pela direção do LADI; • Todo o processo criativo se estende por dois semestres (um ano acadêmico). 	<ul style="list-style-type: none"> • Reunir artistas mais experientes com menos esperientes; • Reunir estudantes da Universidade e pessoas da comunidade; • Reunir amadores e profissionais. 	<ul style="list-style-type: none"> • Blog; • Registro em vídeo dos ensaios, que ficam disponíveis online; • Diálogos/debates curtos após cada ensaio

O material musical é elaborado pelo dramaturgo musical, que providencia junto da produção musical os playbacks de ensaio. Uma variação disso é quan-

do há um músico presente a todos os ensaios, como foi no musical As partes todas de um benefício (2003, Momamba (2012) e Salomônicas (2016,2017). Esses playbacks são utilizados e revistos durante os ensaios, gerando uma cadeia de reprocessamento, abaixo descrita:

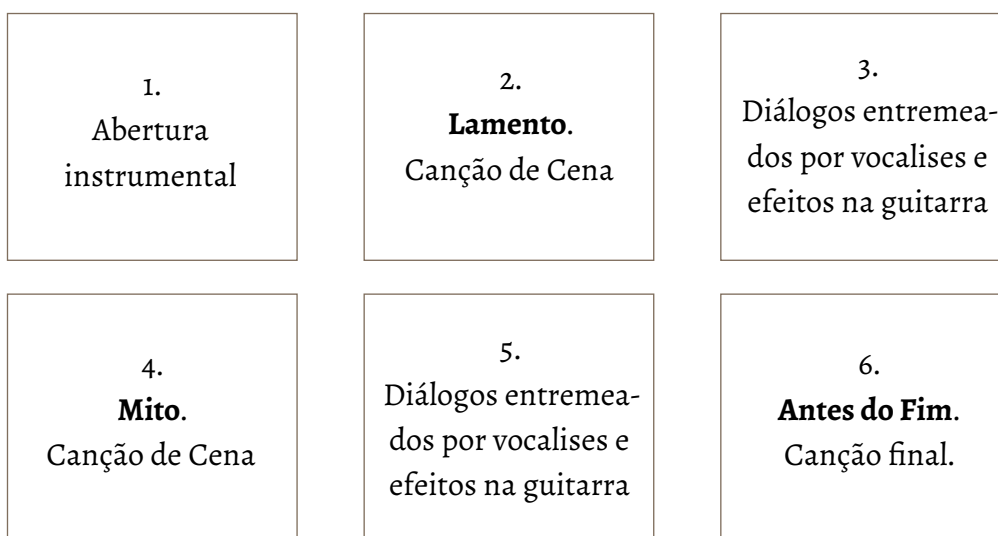


Com a aproximação entre planejamento, escrita e performance, temos, como consequência, uma maior definição dos materiais e escolhas composicionais a partir da correlação entre tempo, sala de ensaios e processo criativo:



DRAMATURGIA MUSICAL DE SETE

Antes de tudo, a macroestrutura ou distribuição de partes da obra:



Em **SETE**, havia a preocupação inicial de se utilizar sonoridades relacionadas com o universo da tragédia grega. Desde minha tese de doutorado em 2002, trabalha com esquema métricos dos textos trágicos para compreender a musicalidade da dramaturgia ateniense. Agora teria a oportunidade de testar em cena tais conhecimentos².

Com a recusa de se trabalhar com a tradução de **Sete Contra Tebas de Ésquilo**, e a escrita de um roteiro original/intertextual, a elaboração do material sonoro reorientou meu campo de opções e decisões para referência contemporâneas.

Como a peça girava em torno de lutas fratricidas e morte, e houve o consenso na condução do espetáculo de se trazer a tragédia para nossos dias, achei por bem começar com a ideia ter elementos de matriz africana em nosso espetáculo. Além da intérprete afrodescendente nas canções, eu havia em **David** (2012) mergulhado em ritmos e rituais africanos redimensionados nas Américas. Daí a primeira canção do espetáculo ter sido elaborada: pensei no universo sonoro de New Orleans, com suas seções de sopros, nos funerais que misturam emoções diversas e opostas, no *bas-fond* e sua teatralidade. Assim, no lugar de transpor metros grego para cena, eu transpus funções: a canção de abertura da peça situa o espectador em um universo fora do tempo, entre Grécia e Brasil via África.

A questão africana nos estudos clássicos é bem polêmica. Desde a provocante série de publicações de Martin Bernal (**Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization**) e sua recepção crítica, temos acompanhado,

2 Demonstrações desse know-how em métrica se efetivam: 1) nas pesquisas aprovadas e financiadas pelo CNPq – “Teatro, Música e Metro: Simulações Audiovisuais a partir de Padrões Métricos da Tragédia Grega (2009-2011), “Tragédia e Hipertexto: Desenvolvimento de Edição Online de Obras Dramáticas Clássicas (2010-2012)”;

2) nos artigos publicados sobre o tema: “Hearing and Dancing Beats: An Interartistic Appropriation of Meters in Greek Tragedy and Brazilian Traditional Dance”. USCHINA FOREIGN LANGUAGE. , v.13, p.2015-538, 2015; “PALAVRA, CENA E MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA: EDIÇÃO ONLINE DE OBRAS DRAMÁTICAS CLÁSSICAS”. **Revista da ANPOLL** (Online). , v.35, p.143-162, 2013. “OUVIR E DANÇAR RITMOS: EXPERIMENTOS COM METROS DA TRAGÉDIA GREGA”. **Clássica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos**. , v.25, p.133-148, 2012; “Dança, metro e música: geração de arquivos sonoros de textos da tragédia grega” In: Art. **Arte e Tecnologia. Modus Operandi Universal**. Brasília : PPGArte UnB, 2012. v.1, p. 129-143; Metro e representação: geração de arquivos sonoros e midi a partir de textos da tragédia grega In: 7 SIMCAM, 2011, BRASÍLIA. **ANAIS 7SIMCAM**, 2011. p.254-266. “Meter Matters: Embodied Rhythms at Stage as a Challenge to the Acoustics of Ancient Theatre” In: The Acoustics of Ancient Greek Theatre, 2011, PatrasGreece. **Proceedings The Acoustics of Ancient Greek Theatre**. , 2011. p.11-12. Além disso, temos o meu livro **Nos Passos de Homero. ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da antiguidade**. São Paulo: Annablume, 2013.

fora do Brasil, um debate sobre as matrizes africanas e/ou a recusa dessas matrizes tanto na construção dos estudos clássicos, quanto na modelação mesma de obras clássicas antigas.

Então, para mim foi um impulso criativo bem poderoso me valer das referências musicais de diversos estilos que foram efetivados a partir da herança africana.

Isso se vê na segunda música da peça, **Mito**. Havia a necessidade de uma canção que contasse a trama da família de Édipo. E intertexto com a canção que o coro dança/canta após a saída de Etéocles para lutar com seu irmão, no v. 719 de Sete contra Tebas. Nessa canção (v.720-791) em pares estróficos o coro faz uma retrospectiva dos males que assolam a família de Édipo: Laio, Édipo e os filhos de Édipo. No original grego, a canção é o interlúdio para a guerra que acontece fora da cena: enquanto o coro dança e canta, os irmãos lutam e morrem em violência recíproca. No lugar de ser na parte final da peça, deslocamos para o meio, como um párodo explicativo ou prólogo eurípidiano, um corte temporal e espacial no mundo da cena. Mas para conservar o seu caráter guerreiro, trocamos a textura polimétrica do original grego, que vai alinhando diversos padrões rítmicos que alternam foco no presente da cena e foco no mito, para a uniformidade enfática de um *riff* ou motivo rítmico-melódico repetido do começo ao fim da peça no baixo. A esse *ostinato* liga-se a percussão que atualiza padrões do maracatu. Essa dança guerreira brasileira sinaliza a dimensão bélica da peça.

A ideia do *ostinato* retornou na última música que fecha a peça – **Antes do Fim**. Novamente, temos um tema instrumental no baixo que atravessa as performances dos atores e das projeções visuais, dando coerência à cena. Aqui o material rítmico negocia com o funk. Durante as pesquisas para **David** (2012) e **No Muro** (2009), havia entrado em contato com as tradições estadunidenses que se utilizavam das sonoridades de cultura africana. Então, procedemos a essa estética *fusion*, mesclando instrumentação e estilos. Importante para mim foram as aulas que estava tendo no mestrado em Arranjo e Composição pela Berklee³. Essas definições de estilo para compor foram esclarecidas nas duas primeiras disciplinas do curso. Para uma visualização, seguem as disciplinas que cursei durante o mestrado:

3 Discuti essas questões na comunicação “O sistema online Berklee: uma autoetnografia” apresentada ao **13 ENCUN Encontro Nacional de Compositores Universitários**; Inst. promotora/financiadora: Unicamp, 2015.

DISCIPLINAS	PROFESSOR	DURAÇÃO	CONTEÚDO
Arranging I. Rhythm Section	Tom Rudolph	12 semanas. Jan/Mar 2013	Estrutura formal de canção, notação de percussão, baixo, guitarra e teclado.
Arranging. Contemporary Styles	Dan Moreti	12 semanas. Abr/Jun 2013	Escrita a partir de padrões rítmicos como rock/pop, soul, funk, samba/bossa, hip-hop.
Contemporary Vocal Arranging	Sharon Broadley- Martin	12 semanas. Jul/Set 2013	Tessitura vocal, harmonização
Arranging: Small Ensemble and Horns	Mark Poniatowski	12 semanas. Out/Dez 2013	Instrumentação, combinação de metais, harmonização
Arrangin: Advanced Horns Writing	Jeri Sykes	12 semanas. Jan/Mar 2014	Técnicas de distribuição das vozes e texturas
Arranging: Woodwinds and Strings	Jerry Gates	12 semanas. Abr/Jun 2014	Instrumentação, combinações cordas e madeiras
Counterpoint	Beth Denisch	12 semanas. Jun/Set 2014	Manipulação de motivos, escrita de cânones
Orchestration 1	D.J. Sparr	12 semanas. Jun/Set 2014	Revisão de instrumentação por famílias e contrapartidas em orquestração digital (midi, samples, etc.)
Orchestration 2: Writing Techniques for Full Orchestra	Ben Newhouse	12 semanas. Set/Dez 2014	Cores, Texturas, Layers, Mockups, Orquestra digital

Como se pode observar, seguindo o cronograma do processo criativo de **SETE**, temos uma sobreposição entre as disciplinas “*Arranging. Rhythm Section*” e “*Arranging Contemporary Styles*” e a elaboração das canções para o espetáculo.

Mas a música de **SETE** não se limita às canções: como se pode acompanhar pelo vídeo, havia uma contracenação entre cena e efeitos sonoros produzidos ao vivo⁴. Esses efeitos ou música incidental (*cues*) materializam diversas referências no espetáculo: o jogo de presença-ausência das divindades atraídas pelo sangue derramado (Erínias), o jogo com a figura da Esfinge, o incremento das tensões na cena, a sensação de guerra, entre outras.

Seguem em ordem as partituras da Abertura Instrumental e das três canções elaboradas para o espetáculo.

4 Eu toco a guitarra ao vivo, me valendo de efeitos da pedaleira Boss GT-10. A cantora lírica Aida Keller faz as improvisações vocais. Os arquivos pré-gravados das canções (os acompanhamentos) foram produzidos pelo artista e Técnico do Departamento de Artes Cênicas da UnB Glauco Maciel, que também fez a sonorização do espetáculo. Além das intervenções fora das canções, eu e a cantora lírica também performamos com os *playbacks*. Agradeço e muito o tempo de aula no GTR-Asa Norte (2010-2013), na formação com o mestre Marcelo Pereira (BUby), e, depois, e, depois, com o talentoso músico Fernando Oliveira.

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

A Moderato (♩ = c. 108)

The score is for a 4/4 time piece in a moderate tempo. It features a variety of instruments. The Tuba, Timpani, Snare Drum 1, Snare Drum 2, Bass Drum, Bass Guitar, Cello, and Contrabass all play a rhythmic pattern of eighth notes, with some triplets and accents. The Snare Drum 1 part has a complex rhythmic pattern with triplets. The Cymbals play a simple pattern of eighth notes. The Bass Trombone and Violin parts are mostly rests. The Viola part is also mostly rests. The Cello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with some triplets and accents. The dynamic markings are *f* (forte) for most parts, *mp* (mezzo-piano) for Snare Drum 2, and *mf* (mezzo-forte) for Bass Drum. The score is divided into four measures, with first, second, third, and fourth endings marked above the staves.

Marcus Mota 2013

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

B

Score for measures 5, 6, 7, and 8. The score includes parts for:

- i. Tbn. (First Trombone)
- Tuba
- Timp. (Timpani)
- Cym. (Cymbal)
- 3. Dr. 1 (Snare Drum 1)
- 3. Dr. 2 (Snare Drum 2)
- B. Dr. (Bass Drum)
- D. S. (Double Bass)
- Bass
- Vln. (Violin)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

Measures 5, 6, 7, and 8 are marked with measure numbers 5, 6, 7, and 8 respectively. The score features various rhythmic patterns, including triplets and accents, across the different instruments.

Marcus Mota 2013

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

C

1. Tbn.
Tuba
Timp.
Cym.
3. Dr. 1
3. Dr. 2
B. Dr.
D. S.
Bass
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

Marcus Mota 2013

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

D

1. Tbn.
Tuba
Timp.
Cym.
3. Dr. 1
3. Dr. 2
B. Dr.
D. S.
Bass
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

Marcus Mota 2013

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

E

Musical score for Abertura do Drama Musical Sete, measures 17-20. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- 1. Tbn.** (First Trombone): Measures 18-20, playing a simple harmonic line.
- Tuba**: Measures 17-20, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Timp.** (Timpani): Measures 17-20, playing a simple harmonic line.
- Cym.** (Cymbal): Measures 17-20, playing a simple harmonic line.
- 3. Dr. 1** (Snare Drum 1): Measures 17-20, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- 3. Dr. 2** (Snare Drum 2): Measures 17-20, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- B. Dr.** (Bass Drum): Measures 17-20, playing a simple harmonic line.
- D. S.** (Double Bass): Measures 17-20, playing a simple harmonic line.
- Bass**: Measures 17-20, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Vln.** (Violin): Measures 17-20, playing a simple harmonic line.
- Vla.** (Viola): Measures 17-20, playing a simple harmonic line.
- Vc.** (Violoncello): Measures 17-20, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Cb.** (Contrabasso): Measures 17-20, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Marcus Mota 2013

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

F

1. Tbn.
Tuba
Timp.
Cym.
3. Dr. 1
3. Dr. 2
B. Dr.
D. S.
Bass
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

Marcus Mota 2013

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

G

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- 1. Tbn.** (1st Trombone): Bass clef, eighth-note accompaniment.
- Tuba**: Bass clef, eighth-note accompaniment.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, quarter-note accompaniment.
- Cym.** (Cymbal): Percussion clef, quarter-note accompaniment.
- 3. Dr. 1** (3rd Snare Drum 1): Percussion clef, quarter-note accompaniment with a long slur across measures 25-28.
- 3. Dr. 2** (3rd Snare Drum 2): Percussion clef, quarter-note accompaniment.
- B. Dr.** (Bass Drum): Percussion clef, quarter-note accompaniment.
- D. S.** (Double Bass): Percussion clef, quarter-note accompaniment.
- Bass**: Bass clef, eighth-note accompaniment.
- Vln.** (Violin): Treble clef, eighth-note accompaniment with various accidentals.
- Vla.** (Viola): Bass clef, eighth-note accompaniment.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, eighth-note accompaniment.
- Cb.** (Contrabasso): Bass clef, eighth-note accompaniment.

Measures 25, 26, 27, and 28 are indicated above the staves.

Marcus Mota 2013

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

[11]

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- i. Tbn. (1st Trumpet):** Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Tuba:** Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Timp. (Timpani):** Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Cym. (Cymbal):** Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- 3. Dr. 1 (3rd Snare Drum):** Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- 3. Dr. 2 (3rd Snare Drum):** Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- B. Dr. (Bass Drum):** Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- D. S. (Double Bass):** Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Bass:** Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Vln. (Violin):** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- Vla. (Viola):** Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Cb. (Contrabasso):** Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.

Measures 29, 30, 31, and 32 are indicated at the beginning of each staff. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 32.

Marcus Mota 2013

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

The image displays a musical score for the 'Abertura do Drama Musical Sete' by Marcus Mota, covering measures 33 to 36. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- i. Tbn. (First Trombone):** Plays a melodic line in bass clef with a key signature of one sharp (F#).
- Tuba:** Plays a rhythmic accompaniment in bass clef.
- Timp. (Timpani):** Plays a rhythmic accompaniment in bass clef.
- Cym. (Cymbal):** Plays a rhythmic accompaniment in common time.
- 3. Dr. 1 (Snare Drum 1):** Plays a rhythmic accompaniment in common time.
- 3. Dr. 2 (Snare Drum 2):** Plays a rhythmic accompaniment in common time.
- B. Dr. (Bass Drum):** Plays a rhythmic accompaniment in common time.
- D. S. (Double Bass):** Remains silent throughout these measures.
- Bass:** Plays a melodic line in bass clef.
- Vln. (Violin):** Plays a melodic line in treble clef.
- Vla. (Viola):** Plays a melodic line in alto clef.
- Vc. (Violoncello):** Plays a melodic line in bass clef.
- Cb. (Contrabasso):** Plays a melodic line in bass clef.

Measures 33, 34, 35, and 36 are clearly marked at the top of each staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Marcus Mota 2013

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

Score for measures 37-40, featuring the following instruments:

- i. Tbn.** (First Trombone): Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Tuba**: Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Cym.** (Cymbal): Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- 3.Dr. 1** (Snare Drum 1): Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- 3.Dr. 2** (Snare Drum 2): Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- B. Dr.** (Bass Drum): Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- D. S.** (Double Bass): Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Bass**: Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Vln.** (Violin): Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Cb.** (Contrabasso): Bass clef, playing a rhythmic eighth-note pattern.

Measures 37, 38, 39, and 40 are indicated at the top of each staff.

Marcus Mota 2013

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

I

The musical score for the first system (I) of the 'Abertura do Drama Musical Sete' is presented for various instruments. The score is organized into staves for the following instruments: 1. Tbn. (Tenor Trombone), 2. Tuba, 3. Timp. (Timpani), 4. Cym. (Cymbal), 5. 3. Dr. 1 (Snare Drum 1), 6. 3. Dr. 2 (Snare Drum 2), 7. B. Dr. (Bass Drum), 8. D. S. (Double Bass), 9. Bass, 10. Vln. (Violin), 11. Vla. (Viola), 12. Vc. (Violoncello), and 13. Cb. (Contrabaixo). The score covers measures 41 to 44. Measures 41, 42, 43, and 44 are marked at the top of their respective staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The Vln. staff shows a melodic line with a key signature change to one sharp (F#) in measure 43. The other instruments primarily play sustained notes or rhythmic patterns.

Marcus Mota 2013

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

The image displays a musical score for the 'Abertura do Drama Musical Sete' by Marcus Mota, covering measures 45 to 48. The score is arranged in a grand staff format with the following instruments and parts:

- i. Tbn. (1st Trumpet):** Bass clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.
- Tuba:** Bass clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.
- Timp. (Timpani):** Bass clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.
- Cym. (Cymbal):** Treble clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.
- 3. Dr. 1 (3rd Snare Drum):** Treble clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.
- 3. Dr. 2 (3rd Snare Drum):** Treble clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.
- B. Dr. (Bass Drum):** Treble clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.
- D. S. (Double Bass):** Treble clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.
- Bass:** Bass clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.
- Vln. (Violin):** Treble clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.
- Vla. (Viola):** Bass clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.
- Cb. (Contrabasso):** Bass clef, playing a half note G2 in measure 45, which is sustained through measures 46, 47, and 48.

Measures 45, 46, 47, and 48 are clearly marked at the top of each staff. The notation for all instruments is a single half note G2, indicating a sustained low-frequency sound throughout the four measures.

Marcus Mota 2013

ABERTURA
DO DRAMA MUSICAL
SETE

49 50

i. Tbn.

Tuba

49 50

Timp.

49 50

Cym.

49 50

3. Dr. 1

3. Dr. 2

B. Dr.

D. S.

49 50

Bass

49 50

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Trumpet in B \flat

Trombone

Bass Trombone

Piano

5 Strings.

Electric Bass

Drum Set

Contralto

Violin

Violins 2

Viola

Violoncello

Double Bass

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

5 6 7 8

B♭ Tpt.

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

Pno.

E.B.

D. S.

Bbm7 Ebm7 Fm7 Bbm7 Ebm7 Fm7

CAlt.

Meus

Vln.

Vln 2

Vla.

Vcl.

D.B.

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

A

B. Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Pno.

E.B.

D. S.

CAlt.

Vln.

Vln 2

Vla.

Vc.

D.B.

fi - lhos meus se - gre - dos eu quis re - con - ci - liar a

Bbm7(add 9) Ebm7 Fm7 Bbm7(add 9) Ebm7 Fm7

9 10 11 12

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

13 14 15 16

B. Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Pno.

E.B.

D. S.

Bbm7(add 9) Ebm7 Fm7 Bbm7(add 9) Ebm7 Fm7

CAlt.

guer ra se'a pro xi ma en - tre nós Um

Vln.

Vln 2

Vla.

Vc.

D.B.

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

17 18 19 20

B. Tbn.

Pno.

E.B.

D. S.

17 18 19 20

Bbm7(add 9) Ebmin7(add 13) Fm7 Bbm7(add 9) Fm7

CAlt.

rei na'e traz de sor dem lu - xú ri'a'e ple - no caos o

Vln.

Vln 2

Vla.

Vc.

D.B.

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

21 22 23 24

B. Tbn.

Pno.

E.B.

D. S.

CAlt.

Vln.

Vln 2

Vla.

Vc.

D.B.

ou - tro vem fa - min to se vin gar _____ Meus

Bbm7(add 9) Ebm7 Fm7 Bbm7(add 9) Fm7

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

B **Allegro** (M.M. ♩ = c. 120)

25 26 27 28

B. Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Pno.

E.B.

D. S.

CAlt.

Vln.

Vln 2

Vla.

Vc.

D.B.

o - lhos vêem a ris car o céu a vo -

Ebm7 Ab7(9) D \flat F B \flat 7/F

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

29 30 31 32

B. Tbn.

Pno.

E.B.

D. S.

29 30 31 32

29 30 31 32

CAlt.

ar ve loz a pi - or vi são Os he -

29 30 31 32

Vln.

Vln 2

Vla.

Vc.

D.B.

Ebm7 Ab7(9) Db Fm7

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

33 34 35 36

B. Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Pno.

E.B.

D. S.

CAIt.

Vln.

Vln 2

Vla.

Vc.

D.B.

Ebm7 Ab7(13) D \flat F m7 B \flat 7/F

róis vão mor - rer não há mu - ros mais E - la'en -

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

37 38 39 40

B. Tbn.

Pno.

E.B.

D. S.

Ebm7 Ab7(9) Db F7

CAlt.

fim che - gou a des - gra - ça nos traz a nos - sa

Vln.

Vln 2

Vla.

Vc.

D.B.

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

C

11

41 43 44

B. Tbn.

Pno.

E.B.

D. S.

41 42 43 44

Bbm7(add 9) Ebm7 Ab7(13) Dbmaj7/Bb

CAIt.

41 42 43 44

paz. Os he - róis vão mor - rer não há mu - ros

Vln.

Vln 2

Vla.

Vc.

D.B.

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

45 46 47 48 *rit.*

B \flat Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Pno.

E.B.

D. S.

F7 Ebm7 A \flat 7(9) B \flat m7(add 9)

CAlt.

mais E - la'en - fim che - gou a des - gra - ça nos

Vln.

Vln 2

Vla.

Vc.

D.B.

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

49 50 51 52

B. Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Pno.

E.B.

D. S.

CAlt.

Vln.

Vln 2

Vla.

Vc.

D.B.

F m7 Bbm 7(add 9)

traz a nos - sa paz.

3

Marcus Mota 2013

LAMENTO MÃE
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Bb Tpt.:** Treble clef, playing a sustained note with a slur across measures 53-56.
- Tbn.:** Bass clef, playing a sustained note with a slur across measures 53-56.
- B. Tbn.:** Bass clef, playing a sustained note with a slur across measures 53-56.
- Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs), playing sustained chords with slurs across measures 53-56.
- E.B.:** Bass clef, playing a sustained note with a slur across measures 53-56.
- D. S.:** Drum set, indicated by a small square symbol in each measure.
- CAlt.:** Treble clef, playing a sustained note with a slur across measures 53-56.
- Vln.:** Treble clef, playing a sustained note with a slur across measures 53-56.
- Vln 2:** Treble clef, playing a sustained note with a slur across measures 53-56.
- Vla.:** Bass clef, playing a sustained note with a slur across measures 53-56.
- Vc.:** Bass clef, playing a sustained note with a slur across measures 53-56.
- D.B.:** Bass clef, playing a sustained note with a slur across measures 53-56.

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

$\text{♩} = 95$

E string in D

2 3 4

Electric Guitar

Bass Guitar

Drum Set 1

Drum Set 2

Snare Drum

Violin

Contrabass

Voz

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

A

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for E.Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, showing rests in measures 5, 6, and 8. The second staff is for Bass in bass clef, with a melodic line. The third staff is for D.S. (Double Bass) in alto clef, with a melodic line and 'x' marks indicating mutes. The fourth staff is for D.S. 2 (Double Bass 2) in alto clef, with a melodic line. The fifth staff is for S.Dr. (Snare Drum) in alto clef, with a rhythmic pattern of eighth notes and accents. The sixth staff is for Vln. (Violin) in treble clef, with a melodic line and accents. The seventh staff is for Cb. (Cello) in bass clef, with a melodic line. The vocal line is at the bottom, with lyrics: Pri - mei ro foi o pai a so-frer cas -

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system of seven staves. From top to bottom, they are: E. Gtr. (Electric Guitar), Bass, D.S. (Double Bass), D.S. 2 (Double Bass 2), S. Dr. (Snare Drum), Vln. (Violin), and Cb. (Cello). The vocal line is written on a separate staff at the bottom. The score covers measures 9, 10, 11, and 12. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The E. Gtr. part is mostly rests. The Bass part plays a steady eighth-note pattern. The D.S. and D.S. 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks indicating mutes. The S. Dr. part plays a consistent snare drum pattern with accents. The Vln. part plays a melodic line with accents. The Cb. part plays a simple eighth-note accompaniment. The vocal line has lyrics in Portuguese.

9 10 11 12

9 10 11 12

9 10 11 12

9 10 11 12

9 10 11 12

9 10 11 12

9 10 11 12

ti-go de A po — lo se-nhor ne-nhum fi-lho de-ve - ri — a nas cer pois sem

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

13 14 15 16

E.Gtr.

Bass

D.S.

D.S. 2

S.Dr.

Vln.

Cb.

13 14 15 16

fi - lhos não mais ter - ror Mas quem po-de-o de se - jo ven- cer ir

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score consists of eight staves and a vocal line. The instruments are: E.Gtr. (Electric Guitar), Bass, D.S. (Double Bass), D.S. 2 (Double Bass 2), S.Dr. (Snare Drum), Vln. (Violin), Cb. (Cello), and a vocal line. The key signature is B-flat major (two flats). The score shows measures 17 through 20. The vocal line lyrics are: "con-tra o des-ti-no e'os céus Vei o'a noi te'a-bra-ços bei - jos e'a mor e'um me-".

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

B

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for E. Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, showing rests for measures 21-24. The second staff is for Bass in bass clef, with a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for D.S. (Double Bass) in alto clef, with a rhythmic pattern of eighth notes and 'x' marks. The fourth staff is for D.S. 2 (Double Bass 2) in alto clef, with a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for S. Dr. (Snare Drum) in alto clef, with a rhythmic pattern of eighth notes and accents. The sixth staff is for Vln. (Violin) in treble clef, with a rhythmic pattern of eighth notes and accents, and a long note in measure 24. The seventh staff is for Cb. (Cello) in bass clef, with a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics are written below the Cb. staff: 'ni no de-la nas - céu Mal - di ção'. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated above the staves.

ni no de-la nas - céu Mal - di ção

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for E. Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, showing rests for measures 25-28. The second staff is for Bass in bass clef, with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The third staff is for D.S. (Double Bass) in bass clef, with rests. The fourth staff is for D.S. 2 (Double Bass 2) in bass clef, with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The fifth staff is for S. Dr. (Snare Drum) in bass clef, with a pattern of eighth notes and quarter notes, each marked with an accent (>). The sixth staff is for Vln. (Violin) in treble clef, with chords. The seventh staff is for Cb. (Cello) in bass clef, with a melodic line. The lyrics 'mor - te cer ta Su a mão' are written below the Cb. staff, aligned with measures 25-28.

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system of seven staves. The instruments are: E. Gtr. (Electric Guitar), Bass, D.S. (Double Bass), D.S. 2 (Double Bass 2), S. Dr. (Snare Drum), Vln. (Violin), and Cb. (Cello). The score covers measures 29 to 32. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The lyrics are: nos fe - riu mal di ção nos la bi.

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score consists of the following parts:

- E. Gtr.:** Electric guitar part in treble clef, playing chords and single notes.
- Bass:** Bass line in bass clef, featuring a steady eighth-note pattern.
- D.S.:** Double bass part in bass clef, playing a rhythmic pattern with 'x' marks indicating muting.
- D.S. 2:** Second double bass part in bass clef, playing a similar rhythmic pattern.
- S. Dr.:** Snare drum part in bass clef, playing a consistent eighth-note pattern with accents.
- Vln.:** Violin part in treble clef, playing a melodic line.
- Cb.:** Contrabass part in bass clef, playing a simple harmonic accompaniment.
- Vocal Line:** A single staff in treble clef with lyrics: "rin tos des sa ter - ra Te bas es pe ra".

The score is divided into four measures, numbered 33, 34, 35, and 36. The key signature is one flat (B-flat).

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system of seven staves. From top to bottom, they are: Electric Guitar (E.Gtr.), Bass, Double Bass (D.S.), Double Bass 2 (D.S. 2), Snare Drum (S.Dr.), Violin (Vln.), and Cello (Cb). The vocal line is at the bottom. The key signature is B-flat major (two flats). The score covers measures 37 to 40. A common time signature (C) is indicated in a box above measure 39. The vocal lyrics are: 'Te bas ve rá Me - ni-no cres-ceu ho -'.

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

41 42 43 44

E.Gtr.

Bass

41 42 43 44

D.S.

D.S. 2

S.Dr.

41 42 43 44

Vln.

Cb.

41 42 43 44

- mem tor nou seus pés in cha dos san—gue-no chão quem di - ri a vol ta ri—

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

45 46 47 48

E.Gtr.

Bass

D.S.

D.S. 2

S.Dr.

Vln.

Cb.

45 46 47 48

— a re ver o seu pai sua mae con fu são - Pri - mei-ro foi o pai

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for E. Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, showing chords for measures 49-52. The second staff is Bass in bass clef, with a rhythmic line of eighth notes. The third and fourth staves are D.S. (Double Bass) and D.S. 2 (Double Bass 2) in bass clef, with a rhythmic line of eighth notes and 'x' marks indicating muted notes. The fifth staff is S. Dr. (Snare Drum) in bass clef, with a rhythmic pattern of eighth notes and accents. The sixth staff is Vln. (Violin) in treble clef, with a rhythmic line of eighth notes and accents. The seventh staff is Cb. (Cello) in bass clef, with a rhythmic line of eighth notes. The bottom staff is the vocal line in treble clef, with lyrics: "a mor-rer fe - ri-do por seu fi - lho do'a mor de- pois dis-so o pi - or". Measure numbers 49, 50, 51, and 52 are indicated above the staves.

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

53 54 55 **D** 56

E.Gtr.

Bass

D.S.

D.S. 2

S.Dr.

Vln.

Cb.

53 54 55 56

— foi sa ber que sua mãe vi-sou sua mu lher - Mal - di

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for E.Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, showing a sustained chord. The second staff is for Bass in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for D.S. (Drum Set) in bass clef, showing a drum pattern. The fourth staff is for D.S. 2 (Drum Set 2) in bass clef, showing a drum pattern. The fifth staff is for S.Dr. (Snare Drum) in bass clef, showing a snare drum pattern with accents. The sixth staff is for Vln. (Violin) in treble clef, showing a sustained chord. The seventh staff is for Cb. (Cello) in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The eighth staff is a vocal line in treble clef, with lyrics: "cão mor - te cer ta Su a".

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for Electric Guitar (E. Gtr.) with a treble clef and a key signature of two flats. The second staff is for Bass with a bass clef and the same key signature. The third and fourth staves are for Double Bass (D.S. and D.S. 2) with a double bar line clef. The fifth staff is for Snare Drum (S. Dr.) with a double bar line clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The sixth staff is for Violin (Vln.) with a treble clef and two flats. The seventh staff is for Cello (Cb.) with a bass clef and two flats. The vocal line is at the bottom, with lyrics: 'mão nos fe - riu mal di'. Measure numbers 61, 62, 63, and 64 are indicated above the staves.

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

65 66 67 68

E.Gtr.

Bass

D.S.

D.S. 2

S.Dr.

Vln.

Cb.

65 66 67 68

cão nos labirintos desta terra Te bases

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for E.Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, showing rests for measures 69-72. The second staff is Bass in bass clef, with a melodic line. The third staff is D.S. (Double Bass) in alto clef, with a rhythmic pattern of eighth notes and some 'x' marks. The fourth staff is D.S. 2 (Double Bass 2) in alto clef, with a similar rhythmic pattern. The fifth staff is S.Dr. (Snare Drum) in alto clef, with a consistent rhythmic pattern of eighth notes and accents. The sixth staff is Vln. (Violin) in treble clef, with a melodic line. The seventh staff is Cb. (Cello) in bass clef, with a melodic line. The bottom staff is the vocal line in treble clef, with lyrics: pe ra Te bas ve rá To -

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

E

74 75 76

E.Gtr.

Bass

73 74 75 76

D.S.

D.S. 2

S.Dr.

73 74 75 76

Vln.

Cb.

73 74 75 76

ma-do de um re mor - so fa tal o li-lho fu-ra'os o - lhos fe-roz a ce-

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

77 78 79 80

E. Gtr.

Bass

D.S.

D.S. 2

S. Dr.

Vln.

Cb.

guei-ra se ar ras — ta no ar nin-guém mais vai dor mir so nhar. A

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

81 82 83 84

E.Gtr.

Bass

D.S.

D.S. 2

S.Dr.

Vln.

Cb.

81 82 83 84

go-ra há'u-ma guer - ra ge-ral os fi-lhos da des gra - ça'a lu tar to-dos

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

85 86 87 88

E.Gtr.

Bass

D.S.

D.S. 2

S.Dr.

Vln.

Cb.

85 86 87 88

que-rem es - se rei - no'in-fe liz on-de'os lou cos mor rem de rir.

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for E. Gtr. (Electric Guitar) with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). A box labeled 'F' is placed above the first measure. The second staff is for Bass with a bass clef. The third staff is for D.S. (Double Bass) with a bass clef. The fourth staff is for D.S. 2 (Double Bass 2) with a bass clef. The fifth staff is for S. Dr. (Snare Drum) with a drum clef and a pattern of eighth notes with accents. The sixth staff is for Vln. (Violin) with a treble clef and a key signature of two flats. The seventh staff is for Cb. (Cello) with a bass clef. The eighth staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics 'Mal - di ção mor - te cer ta' are written below the vocal line. Measure numbers 89, 90, 91, and 92 are indicated above the staves.

Mal - di ção mor - te cer ta

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

93 94 95 96

E. Gtr.

Bass

D.S.

D.S. 2

S. Dr.

Vln.

Cb.

93 94 95 96

93 94 95 96

Su a mão nos fe - riu

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system of seven staves. The instruments are: E.Gtr. (Electric Guitar), Bass, D.S. (Double Bass), D.S. 2 (Double Bass 2), S.Dr. (Snare Drum), Vln. (Violin), and Cb. (Cello). The score covers measures 97 to 100. The key signature is B-flat major (two flats). The lyrics are: mal di ção nosabi rin tosessa ter-ra.

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

101 102 103 104

E.Gtr.

Bass

D.S.

D.S. 2

S.Dr.

Vln.

Cb.

101 102 103 104

Te bas es pe ra Te bas ve rá

Marcus Mota 2013

MITOS
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for E. Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, showing rests for measures 105, 106, 107, and 108. The second staff is for Bass in bass clef, featuring a melodic line with eighth notes and quarter notes. The third staff is for D.S. (Double Bass) in bass clef, marked with 'x' symbols above the notes. The fourth staff is for D.S. 2 (Double Bass 2) in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for S. Dr. (Snare Drum) in bass clef, with a consistent pattern of eighth notes and accents. The sixth staff is for Vln. (Violin) in treble clef, with rests for all four measures. The seventh staff is for Cb. (Cello) in bass clef, playing a melodic line with quarter notes. The eighth staff is a vocal line in treble clef, with rests for all four measures. Measure numbers 105, 106, 107, and 108 are indicated above the staves.

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- Voice - Alto:** Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains rests in all four measures, with measure numbers 2, 3, and 4 indicated above the staff.
- Bass Guitar:** Bass clef, 4/4 time signature. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes across four measures, with measure numbers 2, 3, and 4 indicated above the staff.
- Drum Set:** Percussion clef, 4/4 time signature. The staff contains rests in all four measures, with measure numbers 2, 3, and 4 indicated above the staff.
- Organ:** Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains rests in all four measures, with measure numbers 2, 3, and 4 indicated above the staff.
- Shakers:** Percussion clef, 4/4 time signature. The staff contains a rhythmic pattern of quarter notes across four measures, with measure numbers 2, 3, and 4 indicated above the staff.
- Bass Drum:** Percussion clef, 4/4 time signature. The staff contains a rhythmic pattern of quarter notes across four measures, with measure numbers 2, 3, and 4 indicated above the staff.

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in five systems, each corresponding to a different instrument or voice part. The first system is for the vocal line, with lyrics 'Fren - - - te'a fren - - - te.' written below the notes. The second system is for the Bass (BASS), showing a rhythmic accompaniment. The third system is for the Saxophone (S.), with a treble clef and a few notes. The fourth system is for the Shofar (Sh.), with a bass clef and a series of notes. The fifth system is for the Drum (Dr.), with a bass clef and a series of notes. Each system is numbered 5, 6, 7, and 8, indicating measures.

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is for the vocal line (A), with lyrics: "Fren - te'a fren - te. Fren te'a". The second staff is for the bass line (ass). The third staff is for guitar (.S.), showing chord positions. The fourth staff is for strings (Sh.), showing a simple harmonic accompaniment. The fifth staff is for drums (Dr.), showing a rhythmic pattern. The score is divided into measures 9, 10, 11, and 12.

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

13 14 15 16

A
fren-te dois ir mãos Tan to ó-dio'emsu as mãos Quanto san-gue vão jor-rar E les que rem se ma tar A fe-

13 14 15 16

13 14 15 16

13 14 15 16

13 14 15 16

13 14 15 16

13 14 15 16

13 14 15 16

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

21 22 23 24

A
tei meu ir - mão eu ma - tei meu ir - mão Eu ma -

21 22 23 24

21 22 23 24

21 22 23 24

21 22 23 24

21 22 23 24

21 22 23 24

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in five systems. The first system contains the vocal parts: Soprano (A) and Alto (ass). The Soprano part has lyrics: "tei meu ir mão eu ma tei meu ir - mão On das". The Alto part has lyrics: "On das". The second system contains the instrumental parts: .S. (likely a guitar or similar stringed instrument), Sh. (Shamisen), and Dr. (Drum). The .S. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Sh. part consists of a series of quarter notes. The Dr. part consists of a series of quarter notes.

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

29 30 31 32

A
ne gras de ter ror àguas su jas so bre nós Mar de ma les nos feriu A des gra ça nos pa riu Es as

29 30 31 32

ass

29 30 31 32

. S.

29 30 31 32

Sh.

29 30 31 32

Dr.

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

33 34 35 36

A
águas eu bem sei São as lágrimas dos reis são o sangue dos mortais são as minhas digitais São as

33 34 35 36

33 34 35 36

33 34 35 36

33 34 35 36

33 34 35 36

33 34 35 36

33 34 35 36

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

A

37 38 39 40

di gi tais São as mi - nhas mãos são as

ass

. S.

Sh.

Dr.

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

41 42 43 44

A di - gi - tais são as mi - nhas mãos To dos

41 42 43 44

. S.

41 42 43 44

Sh.

41 42 43 44

Dr.

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

45 46 47 48

A
que rem meu po der as mu ra lhas a ba ter as ci da des con quis tar so bre cor pos ir mar char a bro'os

45 46 47 48

ass

45 46 47 48

. S.

45 46 47 48

Sh.

45 46 47 48

Dr.

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

49 50 51 52

A
bra-ços pra vo-cês eu sa - ú do su as leis sou a mãe dos ge ne rais só a gue ra nos traz paz Só a

49 50 51 52

ass

49 50 51 52

. S.

49 50 51 52

Sh.

49 50 51 52

Dr.

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

53 54 55 56

A
guer - ra é paz Eu ma tei meu ir mão Só a

53 54 55 56

53 54 55 56

53 54 55 56

53 54 55 56

53 54 55 56

53 54 55 56

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

57 58 59 60

A
guer ra é paz eu ma tei meu ir mão

57 58 59 60

57 58 59 60

57 58 59 60

57 58 59 60

57 58 59 60

57 58 59 60

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in six staves. The vocal parts are labeled 'A' (Alto) and 'ass' (Bass). The instrumental parts are labeled '. S.' (Saxophone), 'Sh.' (Shamisen), and 'Dr.' (Drum). The score covers measures 61 to 64. The vocal parts have lyrics written below the notes. The instrumental parts provide accompaniment for the vocal lines.

61 62 63 64

A

61 62 63 64

ass

61 62 63 64

. S.

61 62 63 64

Sh.

61 62 63 64

Dr.

Marcus Mota 2013

ANTES DO FIM
CANÇÃO DO MUSICAL
SETE

The musical score is arranged in six staves. The vocal parts are: A (Alto), ass (Soprano), and .S. (Soprano). The instrumental parts are: Sh. (Shamisen) and Dr. (Drum). The score covers measures 65 to 68. The vocal parts have lyrics written above the notes. The instrumental parts provide accompaniment for the vocal lines.

Marcus Mota 2013

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

EXPEDIENTE

EDITOR CHEFE

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

EDITOR ASSISTENTE

Geraldo Martins (Laboratório de Dramaturgia, Brasil)

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo

Berton (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) | Philippe Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

ORGANIZADOR DO DOSSIÊ

Lissa Tyler Renaud

EDIÇÃO DE TEXTOS

Marcus Mota

COMISSÃO CIENTÍFICA

A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

PROJETO GRÁFICO

Camila Lombardi Torres
Emille Catarine Rodrigues Cançado
Rogério Câmara

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Emille Catarine Rodrigues Cançado

LADI Laboratório de
Dramaturgia e
Imaginação
Dramática

20 ANOS (1998 - 2008)

Essa revista foi composta em tipografia Alegreya,
tamanho 12pt, desenhada por Huerta Tipográfica.