

Documenta

---

Um Dia de Festa: Documentos de  
um processo criativo

Marcus Mota  
Universidade de Brasília

## Resumo

Neste artigo são disponibilizados os textos e os artigos em torno da realização do espetáculo musical *Um Dia de Festa*, de 2003.

Palavras-chave: Dramaturgia, Dramaturgia musical, Cultura Popular, Trabalho Coletivo.

## Abstract

*In this paper, texts about the performance of the musical Um Dia de Festa/ A Day Party (2003), are made available.*

*Keywords: Dramaturgy, Musical Dramaturgy, Popular Culture, Collective Work.*

**E**m 2006, foi realizado um processo criativo fundamental para o Laboratório de Dramaturgia: trata-se do musical Um dia de Festa. A pesquisa e a dramaturgia foram elaboradas dentro dos preparativos e realização de projeto de fim de curso das alunas Bárbara Tavares, Luciana Barreto, Mariana Baeta, Paula Barrenechea, Rebbeka Dela Aguila e Silvia Paes.

Em fato as atividades se iniciaram no ano anterior, com encontros com as atrizes e discussão sobre as possibilidades dramatúrgicas. A decisão foi de se centrar em figuras femininas dentro do universo não urbano, partindo de memórias familiares e também de traços das próprias atrizes. Ainda, além das memórias, iríamos levar em conta o universo musical correlato, em canções de trabalho e festa que acontecem no ambiente rural.

Em uma época em que se registrava pouco os materiais de processos criativos, elencamos os seguintes documentos:

- a) o texto da peça;
- b) artigo sobre o processo criativo, apresentado ao *IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio imaterial, performance cultural e retraditionalização*, de 2003;
- c) e o panfleto/programa das apresentações com toda a ficha técnica.

A dramaturgia de *Um dia festa* procurou desenvolver algumas técnicas da dramaturgia ateniense, principalmente nas partes faladas: “a técnica de ‘blocos de versos’ e a da esticomitia ou debate trágico. Embora associados às partes faladas, tais técnicas explicitam como havia uma ‘concepção volumétrica’ da performance antiga: personagens em contracenação proferiam falas contínuas com certa magnitude. Um respondia ao outro por meio dessas falas em blocos. A tensão, a luta pela hegemonia da cena pode ser acompanhada pela contagem dos versos nos blocos. Por meio da contagem de versos, temos o ritmo da cena e, das cenas em sucessão, o ritmo da obra. A esticomitia é uma variação dessa técnica de blocos: com a diminuição dos números de versos nas contracenações, chegamos a um maior grau de disputa entre os agentes, no embate verso a verso. A hipótese apresentada em minha tese e depois confirmada em *Um dia de Festa* e em *Saul* era a seguinte: a diminuição do número de versos entre os integrantes de um debate rítmico intenso produzia uma aproximação física entre eles. O texto grego, enfim, era a escritura da movimentação dos agentes, sua especialização. Isso nas partes faladas.”<sup>1</sup>

Tais técnicas foram estudadas alguns anos antes em minha tese *A dramaturgia musical de Ésquilo*, de 2002. E finalmente agora era performadas, testadas em situação de performance. Os cantos, as danças, as falas poéticas de *Um dia de festa* constituíram um verdadeiro laboratório de criação e aprendizagem de uma dramaturgia contemporânea efetivada a partir da recepção clássica.

Em obra multissensorial, tivemos um arranjo multidisciplinar com Direção e orientação de maquiagem pelo professor Jesus Vivas, cenários e figurinos orientados pela professora Sônia Paiva e preparação corporal e orientação de direção pelo professor Cesário Augusto. Para a equipe completa, veja o programa ao fim deste artigo.

## a) Texto do espetáculo

---

<sup>1</sup> Trecho de artigo “Música Grega Antiga em Performance: Modalidades e Experimentos a partir do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília”, em publicação pela Revista Classica.

## Um dia de festa

---

### Personagens

[LINA] Mariana, velha das lembranças, abandonada pelos filhos, fraca de saúde. Mais velha.

[NICOMÉDIA] Bárbara, velha meio louca, meio sã, contadora de causos e supersticiosa, mãe de Rosário e Noêmia.

[ARMINDA] Sílvia, velha parteira rabugenta.

[ROSÁRIO] Luciana, jovem medrosa e retirada. Vê espíritos. Duplica Lina.

[NOÊMIA] Ana Paula, curiosa e centrada. Duplica Nicomédia

[ANITA] Rebbeka agregada da casa, vaidosa e isolada. Duplica Arminda.

*Do lado de fora do teatro, as atrizes informalmente recebem e cumprimentam amigos e parentes. Elas entram com o público e desaparecem na plena escuridão do teatro. Aos poucos um vento frio vai atravessando escuridão. Após sons da natureza alternam com sons de trabalho e vozes em diálogos sobrepostas. Essas ondas sonoras têm picos e quedas, formando um ritmo que aos poucos vai sendo tragado pela noite em tudo, noite completa que abraça todos dentro do teatro. Quebrando o silêncio e escuridão finais, abruptamente irrompe Rosário no meio do público com uma lamparina que ilumina seu rosto apavorado e fôlego espavorido.*

[ROSÁRIO] Ah, que me aperta o coração aqui dentro!

É fim de noite, é noite alta, é quase dia!

Tudo acaba, tudo morre, tudo termina!

As estrelas lá do céu vão sumindo todas.

Perderam as cabeças, minha mãe, as meninas,  
enforcadas, arrancadas, das janelinhas

que se abriam das nuvens grávidas de chuva.

Perderam as cabeças, m'nha mãe, as estrelinhas!

Agora não brilham mais as meninas lindas.

Quem pode com esse céu nessa vida? Quem pode?

Pois, assim que as estrelas morrem, vem o dia

te'apertando'o pescoço feito gargantilha.

E'as casas se enchem de gente e as ruas

se enchem de casas, e'essa gente que fica

lá fora, geme bem aqui dentro, castiga,

geme fino gemido, trincado, agudo,

panela de pressão cozinhando'as fatias,

as sobras, de uma coisa que não se explica.

Ah, quem pode fechar seu coração pro mundo?

*Entram as quatro outras mulheres com um canto alternado, liderado pela Lina, ao qual se junta a Rosário. Canto de apresentação das personagens. Elas cantam vão trazendo as coisas para o preparo dos doces e das comidas.*

## Canção de Apresentação das Personagens

Melodia de domínio popular/Letra do grupo e do prof. Jesus Vivas  
Seis, Seis passará, derradeira ficará.  
Bom bocado, bom bocado você vai experimentar.

Seis, Seis passará: a Rosário ficará,  
venha cá minha menina para se apresentar  
aqui não tem lama penada para vir te assustar.

Cinco, seis passará, Dona Lina ficará,  
deixe as velhas lembranças e a canseira de esperar,  
troque logo os seus bordados pela festa, vem brincar.

Quatro, seis passará, a Noêmia ficará,  
curiosa, muito esperta, suspirando quer saber  
os mistério, os segredos, quanto custa um bem querer.

Três, seis passará, Nicomédia ficará,  
uma história ou um caso se você quer conhecer  
da origem desse mundo ela sabe discorrer.

Dois, Seis passará, a Anita ficará,  
cheia de laços e fitas, ela sonha sem dormir,  
seu espelho, uma janela, por onde ela quer fugir.

Um, seis passará, Dona Arminda ficará,  
uma filha e uma neta ela teve que parir,  
seu destino, maus presságios, ela há de engolir.

*Ao fim este canto é interrompido pela entrada da Arminda. Enquanto temos o debate verbal entre Arminda e Nicomédia, as meninas vão limpando, arrumando o fogão.*

**[ARMINDA]** {Mas quanta bagunça, quanta confusão!}  
Tudo solto, sem costura e sem bainha,  
tanta coisa por fazer hoje ainda  
e não vejo ninguém, ninguém que dê conta.

(para Anita) Cruze as pernas, criatura, ajeite a espinha!  
E tu, Noêmia, não me olhe agressiva:  
pare de'arrastar os pés quando'anda'aqui!  
E tu, menina de'espíritos, é dia,  
vamos ver se o trabalho na cozinha  
vai trazer à vista coisas invisíveis.  
Pois eu já trouxe muita gente prá vida  
com essas minhas mãos e jamais vi pista  
de'outro mundo pior ou melhor que este.  
se fosse assim,olha, ninguém mais nascia:  
prá que se mudar prum lugar sem partida?  
E deixem as músicas, nada de músicas!  
Isso: eu gosto da manhã sem alegria.

**[NICOMÉDIA]** Mas nem bem começou o dia, Arminda  
E minhas filhas tu só quer assustar?  
Por isso a Rosário soca a farinha  
de um medo que não nunca se esvazia.  
Hoje é *Um dia de festa*, mulher, lembra?

**[ARMINDA]** Festa? Festa hoje? Festa eu não sabia!  
Festa com trabalho – isso não combina.

**[NICOMÉDIA]** Mas de onde veio essa bruta idéia?  
Precisou de ajuda ou pensou sozinha?

**[ARMINDA]** Tuas filhas mesmas são a minha guarida:  
Uma após outra foi nascendo em lágrimas  
e com lágrimas banharam sua vida.

**[NICOMÉDIA]** Mas nos aniversários, datas festivas,  
nenhuma lembrança de tristeza ou dor:  
apenas os umbigos nas barriguinhas,  
costura sem costura, linha, é, linha  
sem agulha, sem ponto e sem chororô.

**[ARMINDA]** Então é isso? tu, tu me desafia?

**[NICOMÉDIA]** Vai dizendo, vai dizendo, minha amiga.

**[ARMINDA]** Pois essa festança eu amaldiçôo!

**[NICOMÉDIA]** Praga de ódio não pega nem me agita!

[ARMINDA] Tenho minhas razões, vê se participa!

[NICOMÉDIA] Amargura ressentida não comove.

[ARMINDA] Nicomédia, ouve minha sabedoria...

[NICOMÉDIA] Vejam a parteira que odeia, meninas!

[ARMINDA] Eu já vi muito...

[NICOMÉDIA] Mas eu também vi

[ARMINDA] Mas eu vi pior...

[NICOMÉDIA] Viu só o que queria.

[ARMINDA] Os céus vazios...

[NICOMÉDIA] ...a chuva limparia.

[ARMINDA] A noite sem olhos...

[NICOMÉDIA] Eu conto melhor

*(Sai ARMINDA. PLANO DO PASSADO. Conta-se a história de Arminda em forma de uma ciranda misturada com um côco. Com esta mistura de andamentos e ritmos, deslocam-se os referentes: o côco, mais agitado e sincopado é usado para as partes mais descritivas da cena e a ciranda para as partes mais impactantes)*

## Causo do Parto sem Medida

*(coco)*

É famosa essa história  
que se conta por aí  
Dona Arminda tá de prova  
e não vai me desmentir.  
Ela mesma é personagem  
do que a gente vai ouvir.

Figurino, maquiagem  
tá na hora de vestir.  
Porque eu vou contar sem medo  
a loucura de existir



a mulher que nunca chora,  
a mulher que nunca ri.

A galinha e seus pintinhos,  
os peixinhos lá no rio  
as cabritas e as jumentas,  
os cachorros e os colibris,  
E os deuses lá de cima  
tenham pena de mim.

Pois eu já me arrependo  
de contar tudo que eu vi  
Pois eu já me desconsolo  
com a desgraça que há de vir  
E vocês não têm saída:  
Vão ter... que ouvir.

*(Ciranda)*

Era um dia de festa  
todos vieram a pé  
caminhos cheios de pedras  
caminhos cheios de fé

Chegaram de manhãzinha  
logo tomaram café  
no quarto então gemia  
moça virando mulher.

Arminda lá na cozinha  
fervia o escaldapé  
os outros todos rezavam  
pru que der ou vier.

*(coco)*

E com tudo preparado,  
Nada mais por descobrir,  
dona Arminda foi pro quarto  
dar um jeito de parir  
A criança, o resultado,  
de um amor que se cumpriu.

Os parentes lá da sala  
não paravam de pedir

mais comida, mais sossego  
mais silêncio prá ouvir  
a menina acamada  
que cantava sem dormir.

Pois as dores desse parto  
em sua boca eram jasmim,  
que perfume escorria  
e chegava até o vizim.

*(ciranda)*

Mas veio a hora exata  
e um grito rasgou o céu:  
a moça assim expulsava  
um monstro, um anjo rebel(de)

Massa de carne e sangue  
do corpo dela escorreu  
prás mãos da parteira Arminda  
calada sem escarcéu

O povo veio correndo  
e vendo deram de ré  
chegou sim o fim do mundo  
na casa dessa mulher.

*(coco ralentando)*

Toda a gente foi embora  
todos sem se despedir  
nunca mais depois voltaram  
bem trataram de sumir  
nos caminhos espalhavam,  
aumentavam o que houve aqui.

E a pobre da Arminda  
não conseguia fugir  
pois o monstro assassino  
continuava a sair  
carne e sangue confundidos  
um rio morto que pariu.

A parteira não entende  
em suas mãos a coisa assim

viva coisa se desmancha  
bicho podre, coisa ruim,  
Da mulher morta na cama  
Filha de Arminda sim.

*(Ciranda. Mais acelerando)*

Olhem a parteira Arminda  
olhos perdidos no céu  
o céu vazio de estrelas  
o rosto que endureceu.

Era um dia de festa  
para Arminda e a mulher  
seria o primeiro neto,  
seguido de um rastapé.

Mas olhem a parteira Arminda,  
olhos perdidos sem fé,  
viver sua desgraça nos outros  
é isso o que ela mais quer.

*Na cozinha. Enquanto preparam alimentos, picam coisas*

[NOÊMIA] Rosário, por que esse medo, por quê?

[ROSÁRIO] Ora, Noêmia tu sabe, tu imagina...

[NOÊMIA] Eu não sei nunca vi coisa parecida.

[ROSÁRIO] Mas bem que gostaria não é verdade?

[NOÊMIA] Fui eu quem perguntou primeiro, irmãozinha!

[ROSÁRIO] Prá que discutir, vamos deixar de briga.

[NOÊMIA] Então me conta, me fala tudo agora!

[ROSÁRIO] Minha tarefa prá festa é tão fraquinha...

[NOÊMIA] Que tu quer chamar atenção. Eu devia...

[ROSÁRIO] Devia nada, Noêmia, nada mesmo.

[NOÊMIA] Mas por que desde tão cedo essa mania?

[ROSÁRIO] Mania? eu queria era ser a Anita.

[NOÊMIA] Como assim? Agora estou mais que confusa

[ROSÁRIO] O tempo todo se arrumando, que vida,  
O esforço imenso em ser muito mais linda.  
Uma luta, uma cansa, uma vontade...

[NOÊMIA] Entendi a brincadeira que despista...

[ROSÁRIO] Não estou brincando, não sei ser divertida.

[NOÊMIA] Então me fala, mulher, então responde:  
O que te apavora? O que te castiga?

[ROSÁRIO] Quando tudo estiver pronto, ao fim do dia,  
Eu sozinha tenho de ir chamar os músicos.

[NOÊMIA] E por que o medo? É o medo de ir sozinha?

[ROSÁRIO] Pavor, pavor Noêmia. Pavor da trilha...  
Entre a nossa casa e a casa dos músicos

[NOÊMIA] fica a mata velha e o riacho que fascina.

[ROSÁRIO] Eu sei, eu sei disso desde pequenina.

[NOÊMIA] Não me venha com desculpa, viu Rosário?  
É tua função atravessar a trilha  
enquanto a gente prepara as boas vindas.

[ROSÁRIO] É por isso que eu não durmo, não sossego:  
As vozes todas dessa mata, todinhas,  
Vem e voltam em cima de mim, em cima,  
E não vejo nada além de um céu escuro.  
Almas, minha irmã, são as almas perdidas,  
Almas de ontem, almas das falecidas  
almas de gente sem nome e sem rosto.

[NOÊMIA] Assim eu concordo com a tia Arminda,  
que não é alma, mas preguiça o que domina

o teu caso. Mas como nem nego ou afirmo  
coisa alguma sem antes fazer pesquisa,  
vou saber de nossa mãe ou da tí'a Lina  
o que se passa contigo. Ouviu Rosário?

[ROSÁRIO] Ouvi, Noêmia. Assim depois tu me ensina  
pois eu mesma não sei o que me destina.

[ANITA] Destina ou desatina, amiga Rosário?

[NOÊMIA] Anita, livrou-se da roupas e fitas?

[ANITA] Eu pelo menos tento ser mais bonita...

[ROSÁRIO] Mas não consegui muita coisa até hoje...

[ANITA] É que ainda não vi teu planeta espírita.

[NOÊMIA] Deixa disso, Anita. Estamos bem vestidas  
com as mesmas roupas de sempre e sempre.  
Temos muita coisa prá fazer e brigas  
Não mexem panela e nem ralam o côco.

## Canção de trabalho. Bombocados.

{melodia de Mariana Baeta, Letra de Marina, Sílvia e Bárbara  
Bom-bocado original, eu vou lhe ensinar  
a receita mais antiga que você vai preparar(2x)  
um quilo de açúcar, meio litro de água  
e um coco bem ralado ai, rala o coco sem parar,  
rala o coco, rala o coco(2x)  
Tô ralando, tô ralando(2x)  
Rala o coco bem fresquinho ai, pra meu bem não reclamar(2x)  
Olha o queijo, pega o queijo, rala o queijo sem parar,  
tô ralando esse queijo pra poder acompanhar (2).  
TR6es colheres de manteiga, 110 gramas de farinha,  
doze ovos com a gema muito, muito amarelinha (2x).

Junte o açúcar e a água e leve ao fogo e deixe ferver,  
coloque o coco, o queijo e o coração,  
cozinhe a alma, com trabalho e servidão,  
apague o fogo e misture a farinha  
e bem devagar, não deixe embolar,  
asse no forno, na brasa desse chão,

pequenas formas de sua invenção.  
Essa receita tem um gosto de saudade (2x)  
de um tempo antigo, outra gente, outra cidade (2x)}

*No quarto, em cima.*

**[LINA]** (fazendo o crochê)  
O buraco da agulha... não encontro.  
E nem a agulha e o buraco e a linha.  
Não consigo acabar essa roupinha,  
Esses olhos já não vêem mais muita coisa.

**[ARMINDA]** É melhor não ver, Lina, é bem melhor.

**[LINA]** Mas eu preciso acabar isso, Arminda,  
eu preciso: logo chegam minhas visitas.

**[ARMINDA]** Quem? os músicos? Os vizinhos? Quem? Quem?

**[LINA]** Deixe de besteira, minha irmã. Sabia  
que essa noite mesmo eu sonhei com as crias  
de minhas filhas correndo pelos quintais?

**[ARMINDA]** Não seriam as criações, porcos, galinhas  
não seriam essas as crias de Lina?

**[LINA]** Só porque não enxergo mais essa agulha  
Não quer dizer que perdi o rumo da vida  
pois mesmo assim no abandono e envelhecida  
eu sei das coisas, sei quando vai chover  
ou fazer sol, sei cicatrizar feridas.

**[ARMINDA]** Mas por acaso, Lina, há serventia  
em costurar coisa que nunca se fecha,  
apagar as manchas de velhas camisas,  
tentar acabar com o incômodo da brisa?

**[LINA]** Eles vão chegar, Arminda, já estão chegando.

**[ARMINDA]** Pois Mês passado, essa gente é esquisita,  
veio por estas bandas – tu não sabia?

**[LINA]** Minhas filhas, netas não quiseram me ver?

[NICOMÉDIA] Que negócio sem rumo é esse, heim Arminda?

[LINA] Não posso acreditar, nessa idade ainda...

[NICOMÉDIA] Deixe disso, Lina, deixe disso agora

[ARMINDA] Conta Nicomédia em ti ela acredita.

[NICOMÉDIA] Mas tu acha que eu sou uma cadela maldita a ponto de entristecer a minha irmã?  
Acaso meu nome rima com Arminda?

[ARMINDA] É, mas, pelo que sei, o de Lina rima.  
Todos têm o meu nome, o meu destino.  
Não fui eu quem pari a todos? Euzinha,  
mesmo a morte sem olhos, noite vazia,  
com essas mãos, viu, com essas mãos, irmãs.

[LINA] Chega! Escuto essa história já antiga  
que é mais velha que eu e que as vizinhas  
e acho sempre existiu, vai continuar  
porque as vezes não importa o que se diga  
mas sim o mal que se faz, até que atinja  
cada vez mais os desejos as esperas,  
e não sobre mais nada senão a vida  
engaiolada, presa, igual marmitta  
que esqueceram no fundo do armário.

[ARMINDA] Me culpando assim eu fico ofendida.

[LINA] É mais que tempo, é tarde, amarga Arminda,  
para alguém de nossa idade estar grávida,  
o bucho cheio de tanta, tanta espinha,  
tristeza tão grande que até contamina.

[NICOMÉDIA] Hoje temos muita coisa pela frente.

[ARMINDA] Eu que o diga, minhas irmãs, eu que o diga.

*Saem. Cena lírica com Lina fazendo croche e cantando e enquanto canta volta para seu passado, quando era criança. Canta uma canção infantil, de roda, valsinha, uma oraçãozinha e vai dançando. A roda da memória. Flores, luzes. Ela valsa por entre os jardins imaginários, o público.*

A - mai sem - pre'as cri - an - ci - nhas: e - las são

mi - nhas. A - mai com mui - to ca - ri - nho: e - las brin - cam.

## Canção Lírica

Amai sempre as criancinhas  
 elas  
 são minhas  
 Amai com muito carinho  
 Elas  
 Brincam

Cuidai sempre dos bichinhos  
 Todos  
 os bichos  
 cuidai com muito carinho  
 eles  
 bicam.

Banhai lá nos riachinhos  
 águas  
 tão vivas  
 Banhai com muito carinho  
 Eles brilham.

Correi pelos jardimzinhos  
 flores  
 mais lindas  
 correi com muito carinho  
 Elas  
 breves.

Lembraí da sua mamãezinha  
 todos  
 os dias  
 lembraí com muito carinho



ela  
beija.

Abraços com muitos beijos  
sempre  
ah sempre  
lembrai com muito carinho  
sempre  
sempre.

Pois Deus fez as criancinhas  
Flores  
Tão Lindas  
Lembrai com muito carinho  
Elas  
Brilham  
Elas  
Bicam  
Elas breves  
Ela  
Beija (*Repete até acabar em fade out*)

*Em seu quarto*

**[ANITA]** (*se arrumando frente ao espelho*)  
Ah, vivendo uma vida que não é minha  
vestindo roupas emprestadas e velhas  
quem de verdade então não se sentiria  
menor, pouco, uma coisa sem valia?  
Pois de quem eu sou filha se pais não tenho  
além de mim mesma, de minha ousadia?  
E de quem mais eu me originaria  
se somente conto comigo, comigo?  
O que mais esse espelho refletiria  
senão aquilo que vejo e me cativa,  
nos momentos sem trabalho eu descanso  
que eu possa estar perto de águas doces, minhas,  
um lugar escondido onde se caminha  
sem ferir os pés com o ferro das panelas,  
lugar sem cheiro ou barulho da cozinha,  
onde me servem pronta minha comida.  
Por que ser filha de quem não é minha mãe?  
E por que irmã das que nem são primas?

Quisera eu de mim mesma ser nascida,  
ah, gerada pelo ventre desse espelho  
e sempre jovem eu nunca envelhecia,  
bastando limpar com'um pano a face fria  
do vidro, meu berço, ventre, paraíso.

[NICOMÉDIA] Mas o que é isso, que coisa descabida?  
Será que Arminda te deu a luz, Anita?

[ANITA] Não sou filha de ninguém, sou a agregada,  
de roupas novas quero estar bem vestida,  
assim não fico como Rosário, aflita,  
pois não preciso de nada, só de mim.

[NICOMÉDIA] Ah, quanta bobagem, Anita menina!  
Essa inútil revolta que te desfia,  
tudo com razão mas sem presteza alguma.

[ANITA] Então me responda, me mostre a saída?  
Pois não é melhor esconder a ferida?

[NICOMÉDIA] O que te falta, Anita, o que te persegue?

[ANITA] Outras coisas que Rosário e tia Lina.

[NICOMÉDIA] Carinho, cuidado, palavra, comida?

[ANITA] Não sou, não sou como'elas as tuas filhas.

[NICOMÉDIA] Isso eu sei, isso todos sabem. E daí?

[ANITA] Quero casa em que me sinta bem, tia?//.

[NICOMÉDIA] Outra casa? outra gente? outra companhia?

[ANITA] Só sei o que não quero e não mais preciso.

[NICOMÉDIA] Só quer o que não sabe, não'o que precisa.

[ANITA] Por que'a senhora tanto me recrimina?

[NICOMÉDIA] Escute, minha filha, escute outra história.

[ANITA] Não ouço a senhora desde criancinha?

[NICOMÉDIA] Então ouça melhor. Todos nessa vida somos estrangeiros, uns peregrinos, expulsos que fomos de uma terra linda, outro paraíso que' o seu espelho, Anita.

[ANITA] Ah não: de novo a história de Adão e Eva.

[NICOMÉDIA] Ouve: essa é nossa origem e nossa sina: Sobre Eva disseram muita mentira. E' a partir de' Eva que tudo se entende. Pois dela veio toda a raça andarilha e dela também a raça agradecida. (*Chama Rosário e Noêmia*) Venham vocês também ouvir sobre Eva. A terra era sem forma, escura e vazia. Nosso senhor, em sua sabedoria, colocou Eva bem no centro do mundo a gerar sem descanso noite e dia folhas, grãos, bichos todas as coisas vivas. E então de seu pequeno e único ventre a cada instante o visível nascia. E foi assim que a terra sua fisionomia recebeu: todos filhos de' uma só mãe. Mas o que era benção prá terra seria um castigo prá mulher nunca menina, já feita mãe sem nunca ter sido cri'ança. Pois Eva, tão cansada e aborrecida de dar a luz a tudo'o que'existiria resolveu fechar seu abundante ventre.

[NOÊMIA] Credo, tia! Que estranha mitologia!

[ROSÁRIO] Ai, Pobre de Eva, como padecia!

[ANITA] Não entendi' o que'isso tem a ver comigo!

[NICOMÉDIA] Escutem: sem gerar, seu ventre crescia; sem o ventre, nada nascia ou morria. O ventre de Eva cresceu tanto, tanto que fez sumir espaços de moradia: rios secaram, casas, montanhas destruídas. Sem ter o que o comer e vivendo séculos,

as gentes foram devorando'o que' havia:  
raízes e animais – tudo era comida.  
Quando tudo'acabou e a terra não mais  
nada de comer ou beber possuía,  
as gentes raivosas, febril e famintas  
se viraram contra Eva, mãe de todos.  
E ela, enorme, crescendo sem medida,  
vendo-se tão injustiçada e ofendida  
pariu tudo que estava lá dentro dela,  
abriu o ventre de uma vez e'em um só dia  
com tanta força e vontade destemida  
que lançou prá longe de si e das gentes  
todas as coisas que em seu ventre escondia.  
Houve imensa escuridão e correria.  
Tudo se dispersou, ninguém se encontrava.  
Todos perdidos, tudo se confundia.  
Cada um sem entender o que'o'outro dizia.  
E Eva desapareceu para sempre  
em meio ao negror que a tudo cobria.  
Então os que vieram depois inventaram  
Sem demorar uma infama cantoria:  
esqueceram o ventre da mulher-menina,  
e divulgaram apenas o mal, o pior.

[NOÊMIA] A gente vive tão despercebida...

[ROSÁRIO] Doces pensamentos, doces armadilhas...

[ANITA] Tia'Arminda'uma parteira como Eva...

[NICOMÉDIA] Por isso nós aqui, gente peregrina,  
não temos lembrança das coisas divinas,  
e das cicatrizes erguemos estátuas  
e visões para aquilo que nos fascina:  
a nossa condição de mera nostalgia  
de algo que nem sabemos alcançar.  
Por isso, eu digo pra todas vocês filhas,  
Lembrem, não esqueçam do ventre da vida,  
não se esqueçam do ventre, de suas surpresas,  
abundante e oculto quando mais se precisa.  
Chega de conversa – vamos prá cozinha.

*Retomam o canto de trabalho, terminam de fazer os bombocados e distribuem para o público. Depois entra Lina no espaço superior do teatro. Ela canta uma*

*canção infantil, uma brincadeira com animais. Depois volta a fazer bordado. Enquanto fala, Lina se aproxima*

**[LINA]** Por que eles não chegaram, por que por que?  
Há tantos anos nessa espera infinita  
que às vezes chego a pensar que esquecida  
fui porque estou como algo tão perdido  
e sem resposta que nem eu poderia  
eu mesma me encontrar. E se acaso um dia  
eu me encontrasse quem sabe incapaz  
de me reconhecer, Lina, não seria.  
Da gente de idade dizem com má língua  
que vão perdendo memória, rosto, tudo  
até virar uma coisa que não se registra.  
Mas o que de verdade acontece é a ruína:  
Os velhos olham de um lado pro'outro em volta  
e já não há ninguém para lembrar, pois filhas,  
netas, irmãs, sobrinhas, quantas amigas  
nada ficou, tudo foi embora e se dispersou,  
é, feito'um saco rasgado de farinha.  
E sobrei eu costurando'essas roupinhas,  
prá quem nunca vai vestir, correr com elas.  
Fico vestindo o vazio que não termina,  
o tempo meu aqui sentada e bem passiva,  
fio a fio trançando uma espera sem fim,  
me perguntando o que fiz tão, tão maligna  
assim para que feito'uma louca varrida  
me deixassem largada nessa velhice.

**[NOÊMIA]** Deixe disso tia, essa melancolia  
É tristeza puxando tristeza, tia.

**[LINA]** Por acaso Noêmia, será que eu não  
pari monstros como a minha irmã Arminda?  
Será que preciso usar lamparina  
como a Rosário que tão jovem caminha  
para um lugar do qual jamais se volta?

**[NOÊMIA]** Deixe disso, tia? Quem imaginaria  
ver a senhora assim triste, sofrida?

**[LINA]** *(largando seus bordados)*  
Mas nenhuma carta ou recado, Noêmia

não ouvir nada dos seus, nem por escrita  
Voz! Minha dor não é mera nostalgia.

[NOÊMIA] Agora eu começo a entender tudo, tudo.

[LINA] *(olha para uma última peça pronta)*  
O corpo sem corpo de uma menina!

[NOÊMIA] Agora eu sei o que antes não sabia.

[LINA] *(girando com a roupinha, desfilando)*  
Quem além de mim cabe nesse tecido?

[NOÊMIA] O ventre de Eva, a história acontecida.

[LINA] Como é bom dançar de novo, minha Lina!

[NOÊMIA] Brincadeira de verdade, de verdade.

[LINA] Uma boneca, uma criança, Lina.

[NOÊMIA] Jogo dura'um tempo, não a mitologia.

[LINA] *(fala-canto. Vai soando uma valsa que cada vez mais acelera até se deformar.)*  
Em volta de mim tantos rostos, tantos, tantos.

[NOÊMIA] Ninguém mais te quer tão sozinha, tão sozinha.

[LINA] Em volta de mim quanta vida, quanto vida.

[NOÊMIA] Trazendo de novo uma festa, uma festa.

[LINA] A música traz alegria, alegria,

[NOÊMIA] Quem disse que a idade é fadiga, é fadiga

[LINA] Em volta de mim tantas coisas, tantas coisas

[NOÊMIA] É bom não esquecer a cantiga, a cantiga

[LINA] Em volta de mim quantas Linas, quantas Linas

[NOÊMIA] *(dançando junto com Lina)*  
Querendo te ver tão contente, tão contente.

[LINA] A dança espanta a preguiça, a preguiça

[NOÊMIA] E o corpo leve // vira brisa, vira brisa.

[LINA] Em volta de mim tudo muda, tudo muda

[NOÊMIA] É festa prá toda a família, a família.

[ARMINDA] *(corte abrupto. Lina continua sua dança.)*  
Mas não é só gente velha que delira  
por minha culpa existe isso no mundo.

[NICÔMÉDIA] Prá que esse escândalo, amarga Arminda?  
E vocês, prá que a festa se ainda  
há muita coisa prá fazer. Daqui' há pouco  
o terreiro enche e a multidão faminta  
vai embora reclamando da receptiva.

[ANITA] E daí sobra prá mim, como é costume.  
Trabalho mais e nem me arrumo e por cima  
de tudo tenho que ver uma louquinha  
com medo de'alma e outra que dança mal.

[ROSÁRIO] Ao menos vejo algo que não desafina  
de primeira. Se eu pareço esquisita  
pi'or é se'arrumar prá nada, feito vi'úva.

[ARMINDA] Casa de mulheres cheia de cortinas,  
sem assoalho, o chão de terra batida,  
barro velho, pisado, de nada adianta:  
Ah, tudo se mostra ao raiar do dia!

[NOÊMIA] Agora tia Arminda fala por enigmas!

[NICOMÉDIA] Um modo besta de dizer coisa nenhuma!

[ANITA] Pelo menos ela vê além da esquina!

[ROSÁRIO] Eu também mas isso não me facilita...

**[LINA]** Mas por que as brigas, essa discussão?  
Hoje não é dia de festa? A Arminda  
reclama porque perdeu o que não tinha  
e deixou de ganhar para não perder.  
Mas em troca recebeu o que merecia.  
Por isso agora sem entender profetiza  
contra algo que desconhece e não quer.  
(para Arminda) Pois há pouco, minha irmã, eu padecia,  
em pedaços tristes panos desfazia  
e em pedaços foi embora o que rasguei.  
Fiquei eu ali largada e maltrapilha  
Segurando remendos, tão constrangida  
de ter lutado com meu próprio fôlego.  
E depois, cansada e vazia, eu Lina  
vi que me tornei meu próprio parasita,  
medonha criatura que eu mesma pari.  
Chega a Noêmia e uma fotografia  
melhor que a vida ela me testifica:  
gemendo, eu ainda estaria em pedaços,  
como os panos que eu rasgava. Pois Arminda  
não vale a pena doença sem vacina.

**[ARMINDA]** Então agora o mal se resume a mim?  
(para si) E é só afogar este aborto que termina  
toda essa desgraça estabelecida?  
Sou eu pois o monstro do bucho ventrudo  
escorrendo pelas mãos dessa família?  
Só porque nego e não aceito com justiça  
que se oculte essa escuridão que nos rodeia.

**[NOÊMIA]** E o que a gente vai fazer com a comida?  
E povo que vem pra festa prometida?

**[ANITA]** Quem chamou esse povo todo quem foi?  
Ainda não estou pronta, essa bainha...

**[ROSÁRIO]** Pior sou eu que tenho a pior fatia//:  
atravessar a mata escura e perigosa.

**[ARMINDA]** Prá que tanto esforço, tanta iniciativa?

**[LINA]** Eu não vou passar o resto de meus dias,  
Arminda, contando os dias que me restam.



[ARMINDA] Para uma velha, minha irmã, esquecida e largada cê tem uma língua ferina.

[LINA] Respondendo tua dúvida, amarga Arminda é que não perco tempo ferindo a ferida.

[NICOMÉDIA] Vamos acabar com isso olhem o exemplo! Já estão chegando ali filhos da vizinha.

[NOÊMIA] Eu vejo outros vindo, roupa colorida. Daqui há pouco isso, cheio mesmo.

[ARMINDA] Não sei porque vieram qual garantia Podem ter que só vai haver alegria?

[NOÊMIA] É só começar antes, antes que eles que o resto então vem depois de companhia.

[LINA] Vamos mostrar, Noêmia, minha sobrinha, o que a gente mesma já vinha fazendo.

*(Abre-se dança e canto primeiro entre os atores depois com o público. Depois Noêmia larga a dança e pega uma bandeja com suspiros e passeia em meio ao público falando, até escolher alguém para maravilhar).*

[NOÊMIA] Aceite esses doces, prove essa comida, ponha na boca com uma só mordida. Sinta o sabor do açúcar, água e limão assim descendo no corpo que respira. Suspiros, doces suspiros, minha amiga, se desfazendo no calor de tua boca. Era desse jeito que eu quando menina das coisas desse mundo me distraía enquanto em volta de nós, feito um cão, ela rondava pesquisando: tia Arminda! Por que nos vigiava? O que queria? “Vai, come, come os doces, continua! Estufa esse ventre, come os doces, me’nina!” Dentro dessa preparada armadilha a gente passava as tardes de chuva se divertindo com a Tia Arminda, fanática em vigiar nossas barrigas, esperando que crescessem e explodissem

em pus e doenças, como a de sua filha.  
Ah, seus olhos vidrados em coisa nenhuma!  
“Coma os doces, pegue essa comida,  
deixa eu ver brotar desgraça tão faminta!”  
De início, tia Arminda acreditava tanto  
haver dentro de nós toda a porcaria  
imaginada por ela que fazia  
doces e mais doces o tempo inteiro.  
Depois ela percebeu que não havia  
monstro nenhum, mas mesmo assim pressentia  
que o ventre estava fechado, escondendo  
todas as tristezas nunca, jamais vistas,  
todas as podridões juntas, reunidas.  
E eu fiquei findo, comendo meus suspiros,  
desfiando um sabor sem justificativa,  
sabor e saber. Nos doces descobria  
uma verdade mais pura e cristalina  
que as visões pela casa se espalhando.  
Pois, antes ser solitária que sozinha,  
e afugentar os encantos das mentiras.  
Aceite esses doces, nada mais que doces!  
Coma esses doces novamente, menina,  
o sabor que derrete negras neblinas.  
Aceite esses doces e coma sem medo:  
nada há melhor ou coisa parecida  
que os suspiros adoçando quem suspira,  
que tua boca laçando o coração.  
E a menina de ontem, aquela menina  
comento em teu peito, ela ainda precisa  
de mais doces, sempre, de muito mais doces.

*Sai de cena ofertando doces, até fazer alguém chorar.*

*No quarto Anita chorando enquanto se escolhe um vestido e não se satisfaz com nenhum. Entra Noêmia*

**[NOÊMIA]** Mas por que esse choro logo hoje, Anita?

**[ANITA]** Sei que é festa mas por que eu ficaria contente? Nunca, desde pequena eu lembro: era só ver música e gente reunida que sem mais nem menos eu me entristecia.

**[NOÊMIA]** Que estranha atitude e tão sem razão.

[ANITA] Razão? E por que a festa? Como se explica?  
Por que a festa, Noêmia, quem precisa  
dela? Eu não quero e nem preciso mais.

[NOÊMIA] Anita, Anita vem já prá fora e linda  
senão te tomo por filha de Arminda!

[ANITA] *(Se aproxima de Noêmia até deitar a cabeça em seu colo)*  
Roupa alguma me veste, nenhum vestido  
me cai bem.

[NOÊMIA] Deixe, deixe disso, Anita.

[ANITA] Não tenho escolha

[NOÊMIA] Largue essa choraminga

[ANITA] Nas festas me perco não me encontro.

[NOÊMIA] Anita!!

[ANITA] Na multidão sou mais sozinha.

[NOÊMIA] Anita,  
Vem, troque as lágrimas sempre escondidas  
por outras e renovadas maravilhas.

[ANITA] Será que existe festa para mim, Noêmia?

[NOÊMIA] A festa é só quem dela participa.  
e depois é de ninguém, minha amiga.

[ANITA] Ah, tão pouco prá vestir ou comemorar...

[NOÊMIA] Largue o espelho, o calendário e as intrigas  
meta os passos no caminho das cantigas.

[ANITA] Me deixe Noêmia, prá minhas angústias  
bem sei que não inventaram medicina.

*Som e luz no baile entre o público. Noêmia vem com Anita bem a contra gosto. Após alguns instantes a música pára de novo e Nicomédia começa a narrar o último caso. Enquanto isso, Arminda realiza parte das ações narradas. Depois será a vez de Rosário fechar a história.*

[NICOMÉDIA] Um último caso, minha gente, um último.  
depois voltem prá suas estrepolias.  
Antes, peço que me ouçam, que é antiga,  
e sabida essa mania de não ouvir.  
Por que Rosário nas madrugadas frias  
vésperas de festa é vigília tão aflita?  
Logo ela que tem de chamar os músicos  
e atravessar veredas duras, malditas?  
Conto a verdade, minha mitologia.  
Pois após o parto daquela criatura  
e após a morte de sua querida filha  
Arminda, minha'irmã, tão enlouquecida  
e sem rumo, tendo a mente doentia,  
nos partos seguintes se perguntava  
se era um novo e pior monstro o que ela paria.  
se devia deixar vivo o que nascia.  
E assim foi crescendo a sua amargura  
Pois deixando viver e vendo crescidas  
as crianças que se tornavam feridas,  
desgraças, Arminda então se lamentava  
retorcendo suas mãos, arrependida.  
Pois se não tivesse sido indecisa  
Poderia acabar com o mal do mundo.  
Então, prá complicar vieram minhas filhas  
Todas pelas mãos de Arminda nascidas.  
E ela agora cada vez mais segura  
de sua missão, um massacre mastiga  
dentro de si: de parteira em assassina  
o passo não estava longe. Primeiro  
veio Noêmia, olhar sereno que enfeitiça  
e a parteira, vendo-se desprevenida,  
nada fez. Lavou as mãos na bacia  
enxugou e o sangue parou de escorrer.  
Mas com Rosário foi diferente: Arminda  
mal recebe a criança e algo a instiga,  
terrível visão por tudo se espalhando,  
com a menina nos braços em correria  
dispara para as matas feito suicida.  
Lá se ajoelha em frente de um rio  
E contra o céu com todas as forças grita:  
"Por que? Por que?" E tudo sem serventia.  
Porque passou noite, veio madrugada  
e o sol embalou o choro da menina.

E em meio as coisas nunca respondidas  
encontram de manhã Arminda e Rosário.  
Para completar razões acontecidas  
esses mistérios que a gente não fabrica,  
ao lado das duas estava também  
outro bebê, vindo do nada : a Anita.  
Querendo se livrar das criancinhas  
vejam Arminda cercada e mais confusa.

*Rosário começa a andar para sua missão com a lamparina, desviando entre as  
árvores e o chão perigoso. Maior escuridão vem vindo, como do começo da peça.*

Anita, um presente, é mal agradecida.  
E agora Rosário no escuro caminha.

**[ROSÁRIO]** Ah, que é noite: em meu rosto brilha o medo!  
E com o brilho desse medo se ilumina  
o calor oculto, voz sem voz, chamas vivas  
de algo que me persegue e me arrasta inteira.  
O brilho dessas águas, a Lua à mingua  
me aproximam de quem quer que me persiga.  
E eu, o coração na mão, nada mais carrego  
Para vencer estrada tão dolorida  
Todos os anos, nessa data, mesma lida  
de atravessar a mata e passar o rio. (*sons da mata, dos rios*)  
E as vozes, as vozes o escuro se agita!  
As vozes, meu deus, as almas tão aflitas!!  
Ai, eu ouço agora, todas elas, todas!!!  
Ai, que eu não queria vir, eu não queria!!!  
Ah, não vou conseguir, quem conseguiria!!!  
Os músicos, por favor, chamem os músicos!!!  
Corram, corram comecem a cantoria  
Ah, coitada de mim!!! ah, triste!!! tadinha!!!  
Todos os anos!!! Todos os anos, todos!!!

*Luzes todas. Música entram todos para agradecimento. Falso final. Apagam-se  
as luzes e catira sobre a história do trabalho.*

## b) Artigo sobre o processo criativo<sup>2</sup> Dramaturgia Musical e Cultura Popular: Apropriação e Transposição de Materiais Sonoros para a Cena

*Uma festa é sempre para todos*  
GADAMER 1985:61.

Desde o início dos anos 2000, a partir de alunos e professores do Departamento de Artes Cênicas da UnB, tem havido uma tendência à apropriação e transformação de formas da cultura popular<sup>3</sup>.

Tal tendência dentro de um teatro universitário exhibe, em um primeiro momento, questionamento do conhecimento teatral e de sua transmissão dentro da academia. Predominantemente tanto teorias de interpretação quanto o repertório ensinados nos cursos de graduação repercutem identidades e conceitos baseados em processos criativos cuja refinada intelectualização seleciona enfoques desprovidos da consideração de teatralidades tradicionais<sup>4</sup>.

Exemplificando: em teoria da interpretação, uma abordagem mais stanislavskiana centra-se em uma situação isolada do ator, reproduzindo os dilemas do individualismo europeu. No forte contexto reativo antinaturalista que se seguiu após, temos uma negatividade cada vez mais radical, preponderando dissociações, fragmentações e uma notável recusa da mimesis.

O dualismo mimesis-antimimesis configura o arco dentro do qual se distendem as parcialidades e hegemonias nos estudos teatrais, bem como os libelos contra qualquer forma de representação ou teorização, acarretando uma desorientação educada, uma consciência limitada pela sedução que um ou outro extremismo proporciona. Questões e procedimentos mais integrais ficam sem contexto, esclarecimento e exercício. Como todo dualismo na verdade é uma prerrogativa de exclusão, reforço de perspectiva privilegiada adotada de antemão, as parcialidades miméticas e antimiméticas entram em rota de colisão com paradigmas coletivistas e interacionistas.

Desse modo, é como uma opção para práticas, teorias e repertório que o incremento de processos criativos que se apropriam de teatralidades tradicio-

---

2 MOTA, M. Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena. In: TEIXEIRA, João Gabriel, GARCIA, Marcos Vinícius & GUSMÃO, Rita.(orgs.). *Anais do IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio imaterial, performance cultural e retraditionalização*. Brasília: TRANSE/CEAM, 2003,p. 203-213.

3 Lembro os espetáculos *Rosa Negra*, sob direção de Hugo Rodas, *O Presépio de Hilariedades*, a partir da obra de Ariano Suassuna, ambos de 2002, e o trabalho de Diplomação *Entrama*, orientado pela profa. Paula Vilas, de 2003.

4 Como os de Stanislavski ou de Grotowski. Há também os casos das teorias amplas sem processo criativo, paradoxo da incorporação dos estudos teatrais nos centros superiores de ensino.

nais tem se efetivado. E essa opção que nos propomos a debater, a partir da apresentação de algumas discussões do processo criativo de um espetáculo.

Na elaboração do espetáculo “Um dia de festa” reunimos algumas insatisfações, desejos, histórias, procedimentos. Uma primeira questão diz respeito à correlação entre repertório, interpretação e identidade. Tanto o grupo de estudantes-atrizes, quanto os professores orientadores convergiram para uma reação à cansativa e extenuante (embora sempre regenerada) ação da cultura de massa na determinação do cotidiano. Vivendo em cidades, podemos observar que cada vez mais se amplia a homogeneização das identidades, ao passo que se reduzem espaços outros de figuração.

A possibilidade de um outro mundo que não este, de um outro rosto, de realidades não tão mentais como alternativas aos mundos variados e repetidos, aos rostos e mentes indexados à reprodução de um rosto e mente enredados em uma trama convencionalizada e imposta foi se tornando uma provocação e uma meta para os membros do espetáculo. Pois, se a capacidade efabuladora da cultura de massas reside em sua oferta de virtualidades aprazíveis, por que não efabular também, como forma de se descolar da esquematização dos atos de pensar, agir e sentir?

A partir dessa motivação de se buscar outras referências que as habituais consagrações do mesmo, de nosso regime de fascinação e encantamento com contextos privados e imediatistas da experiência humana, nós nos dirigimos para as teatralidades tradicionais.

Inicialmente, interrogamos nossa memória, pois a maioria dos membros do grupo pertence a uma primeira geração urbana. Parentes, agregados, conhecidos, entre outros, foram sendo narrados e analisados. Gestos, modos de vestir, falar, olhar, ouvir, responder, corpos inteiros, multidimensionais, em nexos e atos. Esses quadros sem moldura foram anotados e dissecados. Sem trama alguma, eles se impunham por meio do conjunto, amplitude e atratividade.

Sem seguida aos quadros, desenvolveu-se uma discussão sobre a identidade e interpretação. A academia privilegia a encenação de clássicos ocidentais europeus cujas traduções, por sua vez, frequentemente valem-se de molduras literárias na seleção de seus materiais verbais. A fala estrangeira duplica-se nessa moldura literária, ratificando uma dissociação entre voz e corpo do ator. Sem lugar de onde falar, ou falando de um lugar já definido e definitivo por suas exclusões, a interpretação muitas vezes procura complementar esse alheamento, insistindo em um encaixe entre a pessoa do papel e a pessoa que o representa. A memória biográfica é movida para promover a biografia de uma figura.

Ora, assim agindo, a interpretação aproxima-se dos métodos propagandísticos da cultura de massificação. Não é à toa que existe uma estética da mídia enquanto persiste uma estética de figuras isoladas. Eis o estranho paradoxo que unifica atividades diversas: o paradoxo do individualismo hodierno, no qual temos a socialização das instâncias privadas, um coletivismo que torna comum o mesmo, a *in-diferença*.

No caso da preparação do espetáculo “Um dia de festa”, essas questões sobre identidade e interpretação ganham maior evidência em virtude de os articuladores da cena ser todos do sexo feminino: seis mulheres<sup>5</sup>.

Na manipulação de materiais sonoros, frente aos hábitos hodiernos de se subordinar o som à imagem, tínhamos na formação de atores um obstáculo a enfrentar: a separação entre voz e corpo. Vendo e ouvindo os materiais sonoros das teatralidades tradicionais, era mais do que preciso focalizar a dimensão aural da representação. Mais que uma limpeza de ouvidos<sup>6</sup>, tornou-se imprescindível acompanhar a produtividade do som em um contexto performativo. Tal fato tem sido continuamente ratificado durante o processo criativo. Não há exceção ou alternativa diante disso. Tornou-se necessário enfrentar uma dramaturgia que levasse em consideração essa situação clara e definida sem o recurso a desvios e adaptações.

Afinal, a confrontação com esse limite e possibilidade desdobra a busca por referências que ultrapassem esquematizações prévias e estereótipos de ação. A memória de figuras atrativas em contextos não urbanos acopla-se à unanimidade actancial feminina. Pois, dentro do repertório ocidental é reconhecível uma tendência hegemônica na distribuição assimétrica entre funções e sexualidade, havendo tanto uma reduzida esfera protagônica feminina, quanto uma definição desse protagonismo ou não por oposição ou dependência a uma agentividade masculina.

Tal tendência no repertório dispõe estereótipos de ação que, dentro de uma trama, adquirem o status de eventos resolvidos, constantes. Daí resulta a seguinte genérica equação como expediente dramaturgico: a contracenação entre sexos diferentes é igual a eliminação de suas diferenças por meio de uma expectativa de enlace a ser ratificada. Os encontros e desencontros entre os sexos diferentes apenas protelam ou reafirmam uma lógica de enredo. O feminino sobrevive como elemento subsidiário, como ‘recompensa’.

Na verdade, para além das questões de gênero, prevalece a vitória do esquema sobre os elementos na representação, sendo o masculino o veículo do esquema. A representação é um meio de exibição, simulação e aprendizagem de uma perspectiva sem contradições que tudo explica por que se demonstra inflexível a característicos.

Assim sendo, a presença de um grupo de seis mulheres como articuladores de cena intensifica a reivindicação de um universo ficcional e de uma dramaturgia que não se limitem a reproduzir esquema e estereótipos actanciais tão despejados e reproduzidos nos grandes centros urbanos.

Aos exercícios de memória, seguiram-se exercícios de ações dentro de situações

---

5 As alunas-atrizes Ana Paula Barbosa, Bárbara Tavares dos Santos, Fabyola Rebbeka Barbosa Del Aguila, Mariana Nunes Baeta Neves, Luciana Moura Barreto, Sílvia Beatriz Paes Lima Rocha.  
6 SCHAFFER 1992:67-68, SCHAFFER 1997:291-294.



de produção tradicionais<sup>7</sup>. Para o grupo de atrizes foi proposto a elaboração de improvisos a partir da memória e da observação de rotinas de sobrevivência presentes em um cotidiano não urbano. Os improvisos foram posteriormente escritos como cenas, mas cenas sem referências a uma macro-estrutura dramática.

Dentro desse cotidiano de experimentações, uma outra atratividade foi ganhando relevo: o calendário das festas. A alternância entre trabalho e festa revela uma organização cíclica bem diferente da dicotomia ocupação/lazer presente nas sociedades urbanas. O trabalho da festa é apropriado diferentemente por seus realizadores e possui diversas orientações de interação e participação.

A complementaridade festa-trabalho transformou-se em um eixo de macro-estruturação do espetáculo, nominando-o. Para esse eixo e seu imaginário implicado foram agregados procedimentos e opções de representação e interpretação: interação cena/plateia a partir de atos que se direcionem para e exibam rotinas em seu não acabamento simultâneas ao cotidiano que envolve tais rotinas. Por isso *Um dia de festa*. A correlação entre fazer e contracenar permitiu-nos pensar em uma definição integrativa para o espetáculo. Frente ao particularismo e restrições dos esquemas e estereótipos, a integração dramática se apresenta como corretivo e proposição de percurso investigativo.

Nesse ponto, ampliou-se a manipulação e apropriação de materiais da cultura tradicional e o eixo trabalho-festa, por haver a passagem da memória e exercício de improvisos para a sua observação. As atrizes participaram de eventos nos quais puderam analisar e compreender in loco performances festivas em suas audiovisualidade e dramaturgia, realizadas no entorno de Brasília e em Recife.

Em seguida a essa participação e seu estudo com os conceitos desenvolvidos por M. Schaffer, consolidou-se a prerrogativa da configuração aural – sobre-determinação do som em um processo criativo que interroga teatralidades tradicionais.

Historicamente, a equação visão = conhecimento tem produzido sérias distorções na compreensão de atos auralmente orientados em situação de representação. Ora, os sons são vistos somente em relação à imagem visual, como desdobramentos ou construtos da visão, ou são progressivamente eliminados frente ao papel protagônico da visualidade. E a hegemonia da visualidade, pelo menos nas teorias herdeiras do platonismo, incrementa a predominância de estéticas mentalistas, e o hábito dê e trabalhar com práticas dramáticas sem referência às suas marcas performativas ou ao seu processo criativo.

Na manipulação de materiais sonoros, em confronto aos hábitos hodiernos de se subordinar o som à imagem, tínhamos na formação dos atores um obstáculo a enfrentar: a separação entre voz e corpo. Ver e ouvir os materiais so-

---

<sup>7</sup> A preparação do espetáculo *Um dia de Festa* inicialmente foi realizada no espaço de duas disciplinas optativas no primeiro semestre de 2003: 'Corpo trágico', orientada pelo prof. Jesus Vivas, e 'Técnicas experimentais em Artes Cênicas', orientada por mim. No segundo semestre de 2003 foram incorporadas as orientações dos professores Cesário Augusto e Sônia Paiva.

noros das teatralidades tradicionais era mais do que preciso para que se enfatizasse a dimensão aural do espetáculo que estava sendo construído<sup>8</sup>. Mais que uma 'limpeza de ouvidos'<sup>9</sup>, tornou-se imprescindível acompanhar a produtividade do som em um contexto performativo.

Mário de Andrade, procurando definir e descrever os eventos dramático-musicais tradicionais nota, que apesar da variedade de suas designações<sup>10</sup>, temos uma composição ou divisão em partes bem distintas: o cortejo e a embaixada<sup>11</sup>. Essa divisão bipartite caracteriza-se por diferentes nexos entre os articuladores do espetáculo e espaços de interação. No cortejo, temos a locomoção dos articuladores, promovendo a movimentação e acompanhamento do público. Durante o percurso, o espaço de representação não localizado generaliza a presença do som das cantigas como fator organizativo das performances. A canção situa os performers e a audiência. O percurso expande a realidade aural do espetáculo entre o acaso dos incidentes do caminho e a configuração do material sonoro. Já durante a embaixada, o espaço de representação é fixo, mesmo que a partir desse espaço os episódios ou jornadas desempenhados abarquem situações de tempo e espaços outros que o tablado de agora. A fluidez física do espaço no cortejo é desdobrada na fluidez imaginativa do espaço da embaixada<sup>12</sup>.

A atratividade do som desempenhado pelos articuladores de cena, reunindo e mobilizando sua audiência, estabelece distinções para a compreensão e realização dos eventos<sup>13</sup>.

De forma que a disposição e arranjo dos materiais sonoros são selecionados por sua ocasião, por sua situação de representação. Assim, ouvir essas

---

8 Além do material gravado nos laboratórios etnográficos já citados, consultou-se a seguinte discografia: *Música popular do Norte*, vols 1-4. Discos Marcus Pereira, Brasil, 1976; *Os negros do Rosário*. Lapa Discos, Oliveira-MG, 1986-1987; *Da idade da pedra-Dona Zabé da Loca*. Ensaio Discos, Pernambuco, 1995; *Cantos de devoção-Coco de Cabedelo*. Terrero Discos, Cabedelo-PB, 1996; *Lia de Itamaracá*. Ciranda Produções, Recife, 1997; *Sertão Ponteador: Memórias musicais do Entorno do DF*. Roberto Corrêa Discos, Brasília e Goiás, 1998; *Música do Brasil*, vols. 1-4. Editora Abril, Brasil, 1998. *Coco Raízes de Arco Verde*. Terrero Discos, Arco Verde-PE, 1999; *Comadre Florzinha*. CPC-UMES, Recife, 1999; *Boizinho Tucum-Vitória de Mearim*. Associação Boizinho Tucum e Prefeitura Municipal de Vitória-ES, 2000; *Mestre Salustiano-Cavalo Marinho*. Toni Braga Produções, Olinda-PE, 2001.

9 SCHAFFER 1992:67-68 e SCHAFFER 1997:291-294.

10 ANDRADE 1982 a: 33 "nunca houve um nome genérico designando englobadamente todas as nossas danças dramáticas"

11 ANDRADE 1982 a: 57. Amplio essas considerações em MOTA, 2013.

12 ANDRADE 1982 a: 82 "o que há de mais característico nas danças dramáticas como cenário é o uso imemorial do processo de aglomeração de lugares distintos. (...) O tablado, a frente da casa, enfim a arena em que dançam a parte dramática é suposta representar este e aquele lugar indiferentemente, e às vezes dois lugares distintos ao mesmo tempo."

13 ANDRADE 1982 a: 61"o princípio da música nesses cortejos europeus é nitidamente de encantação atrativa, pois os instrumentos de sopro são mais comumente empregados como chamamento mágico dum qualquer benefício."

músicas é analisar seus procedimentos de organização do espetáculo, ao invés de se ocupar do autofechamento das formas, sua exclusividade e alheamento frente ao contexto de execução.

Para tanto, uma operação intelectual afigura-se inadiável: trata-se da ultrapassagem da moldura. Para ouvir o som e compreender suas referências e implicações performativas, é necessário integrar som, palavras e movimentos em sua mútua complementação, mútua complementação que não é uma síntese *a priori*, forjada intelectualmente, mas o resultado da manipulação dos materiais em função de sua situação de representação, levando em conta a diferença desses materiais e a descontinuidade decorrente de sua apresentação.

Os materiais sonoros escutados harmonicamente eram simples, baseados em reiterados horizontes de tensão e relaxamento que dividiam o texto musical. Mas esse binarismo reiterado acarretava o princípio de repetição como fator estruturante das performances. Por meio da repetição do padrão harmônico eram providas determinadas expectativas de configuração e abarcamento dos desempenhos – fins e inícios, a possibilidade do encaixe, expansão e montagem de partes dentro das partes. A repetição situa a marcação básica a partir da qual diferenciações outras serão efetivadas.

Dentro desses arcos de tensão e relaxamento harmônico, temos a instrumentação. Em simultaneidade ou não com o canto, o acompanhamento atravessa a performance e sua instrumentação, a escolha de seus materiais, determina o que se representa. Principalmente o sistema percurssivo. Os instrumentos escolhidos, combinados e os ritmos desempenhados interpretam e especificam, mais que o caráter da música, referências tanto para universo imaginativo concretizado quanto para os movimentos dos articuladores de cena. A dança e o canto valem-se desses padrões para elaborar sua coreografia e seleção vocabular. Pois o sistema percurssivo exhibe módulos que em sua combinação e variação são escutados durante os cantos e danças, seja durante as pausas do canto, o que demonstra o fato que é a partir de um *continuum* sonoro, de um espaço organizado ritmicamente que a performance se organiza. As variações da textura são os contínuos atos de se repropor o espaço sonoro e seus suportes materiais. A correlação entre figura e fundo aqui mais se entende: ao invés de uma dicotomia simplista entre principal e secundário, observamos que a reiteração de padrões rítmico-sonoros não se faz com o objetivo de reforçar um primeiro plano da palavra cantada. Antes, é a simultaneidade de atos representacionais *in loco* para mobilizar a audiência e configurar o espaço de desempenhos que fundamenta esse encadeamento de atividades que se interpenetram. É sempre para além da moldura, para uma repercussão que os sons se dirigem.

Do mesmo modo, o texto cantado e a coreografia realizada não se definem por suas instâncias individuais. A alternância entre os desempenhos e suas materialidades insere a continuidade sonora na continuidade da variação do que se mostra e integra. A co-ocorrência ou separação entre as modalidades

de performance que analiticamente podem ser descritas e mapeadas não se justifica formalmente. A alternância entre as modalidades de performance é movimento de amplitude da configuração dos desempenhos. Contra a atomização de seus constituintes, a dramaturgia musical avança na promoção de sua perspectiva de integração. Ouvir e ver as performances aurualmente orientadas é participar da extensão de uma ação sobre materiais diferentes integrados justamente na formação de amplos contextos de recepção.

Após estes estudos, discussões e improvisos, a preparação do espetáculo chegou a um momento crucial: o da elaboração de um roteiro de representação. Já dispúnhamos de diretrizes do imaginário a ser representado, dos materiais sonoros, da construção de personagens e cenas, da macro-estruturação do espetáculo.

Para essa etapa, solicitou-se que as atrizes compusessem dois exercícios escritos que seriam retrabalhados pela orientação de dramaturgia. O primeiro descrevia um dia, o arco que se distende da madrugada até a noite, um dia e suas ocupações. O segundo exercício era o da escritura de um roteiro a partir das discussões já realizadas.

Esses exercícios funcionavam como aproximações a uma maior concretização de um roteiro base para a fase posterior da encenação, principalmente no que diz respeito à ordem e sequência dos eventos e na seleção e nomeação das figuras.

De posse desses exercícios de roteiro, a orientação de dramaturgia passou à escritura do roteiro base. A tarefa de escrever para um elenco definido dentro de diretrizes comuns e com a necessidade de facultar momentos de igual destaque para avaliação das atrizes, constitui-se em uma situação-problema<sup>14</sup>. Partindo desses limites e determinantes, procedeu-se à roteirização como incorporação mesma da situação-problema.

Eis alguns procedimentos dramáticos utilizados na elaboração do roteiro de Um dia de festa: como *medium* das performances, exibindo seu controle rítmico e expondo as materialidades sonoras do espetáculo e vínculo com as dramaturgias tradicionais, adotou-se o verso. Uma dramaturgia em versos, dominante na cultura popular, foi hegemônica na erudita e literária até o século XVIII. O reino da prosa encontrou seu auge no século XIX com propostas realistas-naturalistas<sup>15</sup>. A necessidade de legitimar os conteúdos e referentes de

---

<sup>14</sup> Não esquecer que todo o processo criativo é articulado dentro do espaço institucional e didático de um Projeto de fim de curso em interpretação teatral.

<sup>15</sup> Note-se a desproporção: se tomamos os documentos do século V a.C (tragédia grega) como ponto de partida e o intervalo entre sec. XVIII e sec. XX como início e auge do reino da prosa, temos vinte e dois séculos contra três, vinte e dois séculos de drama versificado, o que nos mostra uma outra escala temporal digna de ser pensada. Note-se que é durante esse mesmo intervalo (séc. XIX-XX) que temos uma separação de atividades, com a dramaturgia musical mais associada a espetáculos operísticos.

uma representação, de transformar o espetáculo em produto do pensamento, de uma ideia, cada vez mais, desde o Iluminismo, foi expurgando atos e referências que demonstrassem a teatralidade da representação. A busca da transparência das representações, cancelando as perturbações do *medium*, proporcionou a separação de atividades verbais e musicais, cabendo à fala sem marcas de uma configuração audiofocal mais explícita uma dominância nunca antes vista nos palcos. Entre o público e os atores, não há mais a diferença que a palavra contracenando com sua organização rítmico-sonora e com a organização rítmico-sonora do espetáculo produz, tanto que drama versificado tornou-se exceção presente apenas nos autos populares, em obras antigas ou em isoladas criações modernistas.

A opção por uma dramaturgia em versos, ao mesmo tempo em que se insere dentro de uma grande tradição teatral como a de Shakespeare e a do teatro grego, retoma e transforma dramaturgias tradicionais. Essa dupla pertença à cultura tradicional e erudita, determinou a modelação dos versos. Dois tipos de versos foram utilizados no espetáculo: um verso recitado contínuo que fisiciza espaços de interação entre os personagens, e o verso cantado.

No verso caso do contínuo, optou-se pelo verso de 11 posições métricas, ao invés do verso de 10 posições, este de imensa produtividade literária, e dos versos de 7 e 5 posições, tão eficientes na dramaturgia tradicional<sup>16</sup>.

A motivação de tal escolha deu-se em razão da busca por desenvolver uma dramaturgia em versos impusesse seus padrões rítmicos por meio de sua concepção e estruturação musical e não na transposição de padrões já tão reconhecidos. Frente à imediata correlação entre os conhecidos metros de 10 e 7/5 posições, preferiu-se fundamentar a resposta da plateia em um metro que incorpora as vantagens de ambos os metros contínuos tradicionais e literários, sem as desvantagens de suas convenções e familiaridade. Para que as palavras não fossem acobertadas pela satisfação e identificação do metro, optamos pelo mascaramento inicial da metrificação através do verso de 11 posições. Tal estratégia se apresenta válida frente ao reino da prosa. É partir desse reino que nos movimentamos.

Ainda, além do verso contínuo de 11 posições, temos a rima. O desgaste do uso da rima nas canções da cultura de massas e a reação anti-parnasiana que insufla a formação da moderna experiência poética brasileira, determinou a escolha de um padrão de rimas que repercutisse o mascaramento utilizado na metrificação. Adotou-se um esquema que alterna rima e ausência de rima. Sempre temos um verso sem coincidência final de som com o verso seguinte,

---

<sup>16</sup> Segundo CÂMARA CASCUDO 1984:339 “ O metro do romance, fundado no tetrâmetro trocaico acatalético, o octanário trocaico, *pie de romances*, como lho diziam os espanhóis, determinou o setissílabo, pela não contagem de uma sílaba no hemistíquio. O espírito do idioma, a índole do ritmo popular fixou o setissílabo como sendo o metro nacional. (...) O Povo não cultivou as formas cultas do soneto nem os versos de 12 sílabas.”

seguido por dois versos que tem coincidência: abbcddeffghhijllmmnooppqrrss ... Além disso, as rimas são soantes, somente as vogais coincidem – em nosso caso sons com as vogais ‘i’ e ‘a’ em sílabas tônicas.

A utilização de um verso contínuo com terminações soantes e outras não marcadas para um drama em versos apresentou-se como solução para uma cultura prosaica, ou de neutralização aural, que engloba tanto as atrizes, quanto a audiência. Tanto para quem ouve, quanto para quem atua o uso de organizações rítmico-sonoras é um obstáculo. A prevalência de esquemas actanciais veiculados em prosa incentiva a adoção de uma fala plena, homóloga de uma unificação dos níveis de realidade do espetáculo. Já com versos, há os constrangimentos sintáticos, semânticos, vocabulares e referenciais que seleção e combinação das palavras efetiva<sup>17</sup>. Quem atua e quem participa do espetáculo vê-se confrontado com materialidades organizadas com as quais terão de contracenar para poder interagir com o que é representado. Há a necessidade de um esforço, de um impulso para além de uma normalidade comunicativa. A dramaturgia musical vale-se de padrões rítmicos e sonoros para modificar a situação do intérprete. Frente ao som, o espaço de troca e interação é transformado.

Dessa maneira, os procedimentos de metrificação não se reduzem a expedientes de ornamentação. Nessa peça, a adoção de um verso contínuo com constrangimentos rítmicos e sonoros procura interpretar auralmente o movimento de aproximação e estranhamento que perpassa tanto as situações representadas, quanto o evento mesmo de um drama musical. O verso atravessa a representação, indexando referências ao imaginário encenado, à construção das performances das atrizes e da audiência e ao modo mesmo de articulação das possibilidades não prosaicas em uma sociedade de consumo. Atravessando a representação, o verso correlaciona a amplitude e organização do espetáculo com a amplitude e mútua implicação das referências. Como agente de repercussão e horizonte de expectativas, o verso contínuo de rima soante faz irromper sobre seus articuladores e receptores uma coerção que se traduz em recusa a hábitos e situações comunicacionais convencionalizadas<sup>18</sup>.

---

17 Como nem todas as palavras possuem a mesma terminação sonora, a restrição aural acarreta a restrição vocabular.

18 Sobre este ponto, R. Wagner (1995:231,233) comenta: “Atores inteligentes, aos quais importava comunicar-se com o entendimento dos ouvintes, pronunciaram {o iambo, verso contínuo} como simples prosa. Os insensatos, que diante do ritmo do verso não eram capazes de compreender seu conteúdo, declamaram como melodia sem sentido e sem som, tão incompreensível quanto não melodiosa. (...) a rima soante se estabeleceu como condição indispensável do verso em geral. (...) O verso que conclui com rima consoante é capaz de determinar a atenção ao órgão sensorial do ouvido até o ponto em que este possa sentir-se atraído pela escuta do regresso da parte rimada pela palavra. Pois com isso este órgão está disposto à atenção, quer dizer, cai em um espera expectante (...) Somente quando a inteira capacidade sensorial do homem é estimulada plenamente ao interesse por um objeto comunicado a ela por um sentido receptor, consegue a força para estender-se de novo.”

Modelando a inteligibilidade do que é dito, as palavras deixam de se justificar pela identidade entre papel e estabilidade psicológica, como se aquilo que se diz em cena fosse exclusivamente propriedade de quem se é ou do que se faz, uma 'natureza'. O excesso que a configuração sonora do verso contínuo realiza ao modificar práticas e táticas interpretativas impulsiona o som ao ato, fazendo uma montagem entre palavra e ação. É a partir desse excesso de organização da performance que a performance mesma correlaciona suas diferentes modalidades em seus diversos tempos e habilidades. A organização rítmico-sonora da performance em cena abre-se para além de seu registro escrito, exibindo a ampla contextura dos atos representacionais e recepcionais, expondo a audiovisualidade do espetáculo. Ao invés do apagamento das marcas aurais, os quais revelam e orientam a ficção desempenhada e compreendida, a continuidade do padrão rítmico-sonoro impõe justamente a sua configuração. Ora, uma situação de representação audiovisual exige meios audiovisuais e uma recepção orientada para estes meios e situação.

O segundo tipo de verso utilizado no espetáculo *Um dia de festa* foi o cantado. As partes cantadas do espetáculo sucediam-se as partes de verso contínuo. Essa alternância encontra-se bem fundamenta na prática dramatúrgica ocidental<sup>19</sup> e no interior mesmo da organização das performances tradicionais. O princípio de alternância já havia sido utilizado na metrificacão das partes não cantadas. Macroestruturalmente, a alternância entre partes cantadas e partes de versos contínuos encontra na organização das performances cantadas sua matriz.

Assim sendo, os ritmos escolhidos para as partes cantadas, a composicão mesma das partes cantadas justifica-se em virtude da macroestrutura do espetáculo. Para tanto, foram escolhidos e refigurados materiais tradicionais previamente escutados e analisados, materiais esses que se configuravam como interpretantes de sua situação de representacão. Logo após o monólogo de abertura da peça, temos um canto de apresentacão das personagens, construído a partir de um coco também utilizado em abertura de performance. Após a primeira cena de diálogos, nos valem de uma composicão que justapõe um coco e uma ciranda, para uma dramatizacão de um relato. Segundo a rubrica, "Conta-se a história de Arminda em forma de uma ciranda misturada com um coco. Com essa mistura de andamentos e ritmos, deslocam-se os referentes: o coco, mais agitado e sincopado é usado para as partes mais descritivas da cena e a ciranda para as partes mais impactantes."

Durante o espetáculo, cantos de trabalho alternam com diálogos e, ao fim, temos uma catira para fechar o espetáculo, retomando e invertendo o canto de apresentacão.

Enfim, o que podemos até aqui afirmar que o caminho rumo às dramaturgias tradicionais satisfaz e estimula uma apreensão mais global do fazer cênico, in-

---

19 V. MOTA 2002.

tegrando práticas e saberes que se caracterizam pelo enfrentamento de sua multidimensionalidade e das problemáticas implicações dessa multidimensionalidade. Fazer ver, fazer-se ouvir e mobilizar, crescer para além de nós mesmos<sup>20</sup> diante de alguém são diferentes e correlacionadas atividades e metas inspiradas na aprendizagem de dramaturgias tradicionais. E é rumo a uma dramaturgia musical que todas essas atividades e metas se definem e se compreendem.

## Bibliografia

ANDRADE, Mário. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

CÂMARA CASCUDO, Luís. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre Composição, Realização e Recepção de Ficções Audiovisuais**. Tese, Brasília, Universidade de Brasília, 2002. (posteriormente publicada pela Editora UnB, em 2008).

MOTA, Marcus. **Nos Passos de Homero. Ensaio sobre performance, filosofia, música e dança a partir da antiguidade**. São Paulo: Annablume, 2013.

MURRAY SCHAFER, Raymond. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

MURRAY SCHAFER, Raymond. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

WAGNER, Richard. **Opera y Drama**. Sevilla: Asociación Sevillhana amigos de la Ópera, 1995.

---

20 GADAMER 1985:79.



c) Programa



*Seis, Seis passará derradeira ficará  
Bombocado, Bombocado você vai experimentar  
Hoje é dia de Festa, você vai se encantar.*

Essas são algumas imagens que compõem o saboroso espetáculo *Um Dia de Festa*. Uma feminina e intrigante fábula que alterna cenas de trabalho e cenas de festas.

Tudo começou com o enorme desejo de falar da mulher dentro do contexto da cultura popular brasileira. O elenco que compõe *Um Dia de Festa*, indubitavelmente, formou-se devido ao projeto de diplomação.

Éramos a princípio duas, depois três, quatro, cinco e seis. Fechamos em seis o número de mulheres, mães e atrizes, que, além de estarem se formando, tinham como objetivo em comum a pesquisa das crenças, músicas, danças, comidas e bebidas que fazem parte do cenário festivo do nosso país.



O espetáculo *Um Dia de Festa* se originou de uma pesquisa sobre a cultura popular brasileira e da insatisfação das alunas frente ao tratamento da figura feminina em grande parte do repertório teatral.

Na peça, a partir de um cotidiano de trabalho na preparação de uma festa, as personagens estabelecem com o público um saboroso jogo de suspense e revelação: certas figuras e situações complexas, extraordinárias, extremamente atrativas são apresentadas em meio a narrativas, cantos, danças. A cada momento, novas, variadas e surpreendentes manifestações de um mundo em constante transformação.

**Elenco e personagens:**

Bárbara Tavares (*Nicomédia*)  
Luciana Barreto (*Rosário*)  
Mariana Baeta (*Lina*)  
Paula Barrenechea (*Noêmia*)  
Rebeka Del Aguila (*Anita*)  
Silvia Paes (*Arminda*)

**Músicas:**

- 1- Seis, Seis Passará (grupo/domínio público)
- 2- Causo do Parto sem Medida (Marcus Mota)
- 3- Bombocado Original (Bárbara Tavares, Mariana Baeta e Silvia Paes/ Mariana Baeta)
- 4- Infâmia Cantoria (Marcus Mota/ domínio público)
- 5- Amai Sempre as Criancinhas (Marcus Mota)
- 6- Valsinha (Marcus Mota)
- 7- É só com Pé (grupo/domínio público)

*Rosário: Tudo acaba, tudo morre, tudo termina!*

*Arminda: Há serventia em costurar coisa que nunca se fecha...?*

*Anita: Quisera eu de mim mesma ser nascida...*

*Nicomédia: Não se esqueçam do ventre da vida...*

*Lina: Fico vestindo o vazio que não termina...*

*Noêmia: Desfiando um sabor sem justificativa...*



**Ficha Técnica:**

**Texto Final e Dramaturgia Musical:**

Marcus Mota

**Direção:**

Jesus Vivas e Cesário Augusto

**Direção Musical:**

Janaína Sabino e Mariana Baeta

**Cenografia:**

Orientação: Sônia Paiva

Bruno Mendonça, Carmen Sueht, Fabiana Santos, Lílian Maria, Rosanna Viegas

**Contra-regra:**

Equipe de cenografia

**Figurinos:**

Orientação: Sônia Paiva

Chico Nunes, Mariana Botelho, Marta Aguiar, Raphael Balduzzi, Rosanna Viegas, Roustang Carrilho, Tatiana Carvalhedo

**Costureira:**

Alda Viana de Queiroz

**Fotografia:**

Randal Andrade

**Iluminação:**

Moisés Vasconcellos

**Maquiagem:**

Jesus Vivas

**Arranjos:**

Janaína Sabino/ Colaboração: George Lacerda

**Preparação Vocal:**

Luciana Oliveira

**Programação Visual:**

Bruno Bazílio

**Produção:**

Bárbara Tavares, Mariana Botelho e Paula Barrenechea.

