

# DRAMATURGIAS

15

Revista do Laboratório de Dramaturgia  
(LADI) da Universidade de Brasília

Ano: 2020

ISSN: 2525-9105



**Dossiê:** Música da Antiguidade e do Medievo:  
Performance, recepção e recriação

# DRAMATURGIAS



15

Revista do Laboratório de Dramaturgia  
(LADI) da Universidade de Brasília

Ano: 2020

ISSN: 2525-9105



# Apresentação

---

**E**m tempos de pandemia, somos levados a todas as direções no tempo e no espaço. Uma das maneiras de nos manter saudáveis está na continuidade de nossos trabalhos e inquietações. A *Revista Dramaturgias* segue adiante, como a carroça da mãe Coragem, herdeira do mítico veículo de Téspis, concluindo seu quinto de existência com este número 15 e um dossiê especial dedicado aos sons do passado e sua reconstrução.

O LADI-UnB encontra um de seus fundamentos estéticos e investigativos na recepção dos textos da Antiguidade Greco-Latina. Para tanto, tem estabelecido diálogo ininterrupto tanto com recentes abordagens dos materiais do passado quanto com a interpretação intelectual e/ou artística desses materiais.

Em 2019, deu-se na Universidade Federal de Pelotas um encontro de pesquisadores nacionais e de fora do Brasil em torno dessas questões – na verdade um triplo encontro: XX JORNADA DE HISTÓRIA ANTIGA “Melodias visuais, poesias musicais: Antiguidades sonoras”, I Encontro Brasileiro de Estudos sobre a Música da Antiguidade e I Colóquio Internacional de Música Antiga e Medieval. A dimensão multidisciplinar e interartística dos sons do passado levou historiadores, filólogos, arqueólogos, musicólogos, músicos, entre outros, a discutir investigações diversas quanto ao objeto e metodologias. Desse evento plural, capitaneado pelo colega Fábio Vergara, foram selecionados alguns textos que compõem o dossiê que ora se publica.

Neste dossiê, emergem questões de reconstrução de sons e performances de eventos aurais, que nos conectam hoje a tradições multisseculares, como bem frisa Fábio Vergara em sua apresentação ao dossiê, contextualizando tanto o evento em Pelotas quanto a relevância e alcance das pesquisas nesse intercampo. O grupo reunido em Pelotas deu o primeiro passo na construção de uma rede brasileira de pesquisadores em torno de eventos aurais na Antiguidade e sua recepção. A *Revista Dramaturgias* agradece a todos os envolvidos nesse esforço de tornar compreensíveis as implicações da tradição clássica em sua audiovisualidade.

Em conexão ao dossiê, as seções “Documenta” e “Musicografias” apresentam textos e partituras conectadas ao tema da recepção dos sons do passado, os quais revelam pesquisas e processos criativos desenvolvidos no LADI-UnB, assim como a seção “*Orchesis*”, em que a nossa recorrente colaboradora Marie Hélène Delavaud-Roux discute questões metodológicas sobre a dança grega.

As demais seções seguem sua função já estabelecida na revista: na Seção “Huguianas”, temos uma entrevista com Hugo Rodas realizada por Santiago Dellape. Na seção “Ideias e Críticas”, temos temas livres, não relacionados imediatamente ao dossiê, como a dramaturgia filosófica de Sêneca, por Camila Machado Reis e Sandra Maria Gualberto Bianchet, e as relações entre Wassily Kandinsky e Aby M. Warburg, por Anabela Mendes.

Enfim, chegamos a este fim de ano, a este longo e difícil ano de 2020, que nos fez ter medo de tudo e todos, e repensar nosso estar aqui, nosso futuro. Em meio a tanta desgraça, o papel da universidade, da pesquisa, da criatividade, dos sentidos foram novamente enfocados: quando nos tiram quase tudo, temos que nos reinventar com o que temos. E o que temos é o desejo de perseverar, de saber fazer, de querer entender para nos viabilizar. Continuemos!

Brasília, 27 de novembro de 2020.

**Marcus Mota**

Editor-Chefe da *Revista Dramaturgias*



# Sumário

---

---

## Dossiê Música da Antiguidade e do Medievo: Performance, recepção e recriação

- 10 Apresentação do Dossiê  
Fábio Vergara Cerqueira
- 17 Una versión musical del Poema I de Safo  
Sergio Antonini
- 34 Recriando música antiga medieval no século XXI  
Eliana Vaz Huber
- 43 A Teatralidade Ibérica em algumas canções de Juan del Encina  
W. Soares João A. Straub Gomes; Marcelo Borba e Leonora Oxley
- 50 A performance nas cantigas galego-portuguesas: desafios entre oralidade e tradição manuscrita trovadoresca  
Felipe Pessoa
- 78 Experimentos com poesia e performance: um ensaio no (e com o) ensino da poesia grega antiga  
Agatha Bacelar
- 95 Sobre a composição musical **Marsias contra Apolo**: uma associação entre composição musical contemporânea e mitologia grega  
Thiago Perdigão

---

## Documenta

- 112 Baú de Rejeitos I. Projetos do LADI-UnB que não foram viabilizados  
Marcus Mota

---

## Huguianas

- 283 Entrevista  
Hugo Rodas e Santiago Dellape

---

## Ideias e críticas

- 294 Sêneca Dramaturgo – Questões a partir do estudo de Fedra  
Camila Machado Reis e Sandra Maria Gualberto Bianchet
- 365 “O sol crestante derrama os seus raios ardentes”, enquanto a serpente, como secreta protectora, repousa no meu quarto nº 59 do Palace-Hotel de Santa Fé – Experiência e discurso antropológico em Wassily Kandinsky e Aby M. Warburg  
Anabela Mendes

---

## Orchesis

- 385 Danse grecque antique et métrique: approche historiographique  
Marie-Helène Delavaud-Roux

---

## Musicografias

- 403 Suíte Clássica: Para vozes e instrumentos  
Marcus Mota

---

## Lista de obras cênicas





# Dossiê

---

Música da Antiguidade e do Medievo:  
Performance, recepção e recriação

# Música da Antiguidade e do Medievo: Performance, recepção e recriação

---

Apresentação dossiê

Fábio Vergara Cerqueira  
Universidade Federal de Pelotas  
E-mail: [fabiovergara@uol.com.br](mailto:fabiovergara@uol.com.br)

**A** música foi uma das mais ricas manifestações culturais da Antiguidade grega, grande marco civilizacional de seu gênio criativo, em vários campos: na luteria, na composição, no pensamento teórico, na didática musical, na arquitetura voltada aos espetáculos musicais, nos festivais musicais, entre outros. No entanto, como manifestação artística, diferentemente da pintura ou da escultura, a música é uma arte da performance, do momento e da imaterialidade. Por essa razão, muito se afirmou que a experiência musical grega seria inapreensível pela Modernidade. Na contramão disso, muitos estudos foram feitos, desde o século XVI, em torno de uma plêiade de vestígios desta cultura musical, de textos com notação musical e tratados teóricos a remanescentes físicos de instrumentos musicais e representações iconográficas destes, ou mesmo tentativas de se inferir aspectos melódicos e ritmos a partir do texto poético, baseando-se na suposta vinculação entre música e poesia. Esses estudos têm fomentado, nas últimas décadas, experiências diversas de recriação e interpretação. Este impulso de investigação e criatividade motivado pela música grega antiga chegou mais recentemente ao Brasil e à América Latina. E são diversas as formas de se tornar a música grega antiga uma música do presente, desde a busca de uma interpretação que se pense como mais fiel ao que seria à musicalidade grega antiga, com base em rigorosos estudos sobre os instrumentos, teoria e notação musical, até propostas de recriação de melodias e ritmos com base na fonética e na métrica, ou por meio de aproximações baseadas na analogia etnográfica com músicas tradicionais e folclóricas. Mas as possibilidades não se esgotam por aí. Entre outras, incluem-se composições modernas que recorrem a modos musicais gregos ou se inspiram em mitos, narrativas ou produções literárias da Antiguidade.

Diferente da música antiga grega e romana, os estudos e práticas da performance da música medieval já possuem uma tradição bastante consolidada, haja vista não haver uma ruptura histórica de transmissão desta cultura até o Mundo Moderno, diferente do que ocorreu com a música da Antiguidade grega. Entretanto, compartilham desafios semelhantes no que tange à interpretação, à performance e à prática de criação/recriação da música medieval hoje, como música no e do presente. Em ambos casos, nos esforços de performance moderna quer da música da Antiguidade, quer do Medieval, não é possível prescindir de exaustiva pesquisa interdisciplinar, que faça interagir disciplinas como história, filologia, iconografia, musicologia, teoria musical, arqueologia da música, arqueoorganologia, acústica, e saberes práticos, industriais e artesanais, como a luteria.

Neste dossiê propomos um espaço para artigos que tratem dessas experiências variadas de fazer acontecer hoje música a partir ou sobre ou inspirados pela música antiga e medieval. Queremos inclusive oportunizar ao leitor um olhar transversal sobre as experiências de investigação e performance com (a partir de) música da Antiguidade e do Medieval.



Junho de 2019 foi um momento especial para os estudos da música da Antiguidade no Brasil e no Cone Sul. A **XX Jornada de História Antiga** da UFPel, intitulada “Melodias visuais, poesias musicais: Antiguidades sonoras”, foi o primeiro encontro dedicado exclusivamente à música da Antiguidade grega e romana em nosso país e, segundo meu conhecimento, na América Latina. Durante uma semana, interagiram, numa intensa troca de conhecimentos, pesquisadores nacionais e internacionais, seniores e juniores, estudantes da pós-graduação e graduação, em diálogos multi e interdisciplinares. A música da Antiguidade foi examinada da perspectiva filológica, filosófica, arqueológica, iconográfica, musicológica, e ainda, em um horizonte intrinsecamente musical, na dimensão da teoria musical e da cultura performativa. De um lado, olhares teóricos na busca de compreensão da cultura musical; de outro, esforços criativos e técnicos para se tornar possível a performance da (e a partir da) música grega e romana antiga. E como a tradição musical grega não nasce de um ponto zero, mas se desenvolve a partir de tradições musicais orientais precedentes, abriu-se espaço para temas relativos à música no Egito, na Mesopotâmia e mesmo na Índia antiga.

Neste evento, ocupou um lugar de destaque a presença da performance musical, seja em recitais, seja em mesas redondas, minicursos e oficinas, que debateram diferentes experiências de performance musical sustentada/inspirada/informada na tradição da música antiga greco-romana e medieval. Este dossiê tem como escopo, portanto, apresentar ao leitor algumas destas possibilidades, deste campo que está bastante aquecido, aguardando apenas a epidemia passar para retomar seus projetos, experimentos, composições e ensaios.



O dossiê compõe-se de seis textos, metade deles relacionados à música antiga grega, metade deles à música de raiz medieval. Inicia-se com a contribuição de Sergio Antonini, sob o título “Una versión musical del poema I de Safo”. Antonini atua na Facultad de Filosofia y Letras da Universidad de Buenos Aires, mais especificamente junto ao Instituto de Filologia Clássica, ocupando-se com metodologias relativas ao ensino e didática do latim e do grego antigo. A escolha deste texto para abrir o dossiê se deve primeiro à cronologia de seu objeto, poema da poetisa lírica da ilha de Lesbos, Safo, mas também por relatar uma experiência cuja metodologia é herdeira em seus paradigmas das primeiras tentativas de “reconstrução” da música grega antiga.

Foi a partir da busca de experiências inovadoras para facilitar o aprendizado das línguas clássicas antigas, que Sergio Antonini conheceu o uso de modelos musicais para o estudo e ensino da poesia antiga. Em seu artigo, apresenta uma versão musical da “ode a Afrodite”, de Safo (fr. 1 Voigt) – “versão” aqui significando “reconstrução lato senso”. Vale ressaltar que sua “versão musical” está inserida em um projeto realizado na Universidad de Buenos Aires, em que a musicalidade é um elemento central em sua proposta metodológica para tornar o latim e o grego mais familiares aos estudantes, facilitando assim seu aprendizado.

Antonini apresenta seu trabalho como filiado a uma tradição de experimentos que remontam à Renascença, quando foram feitas as primeiras tentativas de uma aproximação musical visando a uma abordagem mais “natural” da poesia clássica. Em Buenos Aires, o autor tem participado de experiências realizadas com estudantes, de ensino médio e superior, em que percebeu o quanto esses experimentos didáticos poético-musicais podem facilitar entre estudantes uma melhor compreensão da poesia clássica, por meio de efeitos produzidos pelo ritmo e pela melodia inerente à acentuação. A abordagem musical do corpus poético na língua original permite que estudantes com escassa formação em métrica possam, com relativa facilidade, identificar os diversos ritmos e formas de versificação, e assim conhecê-los em novos textos.

O segundo texto, de autoria de Eliana Vaz Huber, tem como título “Recriando música antiga medieval no século XXI”. A autora é graduada em música e professora do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, campus Porto Alegre, lecionando música e flauta doce. Como musicista, integra o grupo “Musica Mundana”, da capital gaúcha. Em sua contribuição, apresenta o grupo, sua formação, instrumentos utilizados, e se aprofunda na análise de como se dá o processo de recriação de música medieval, diante do desafio de interpretar um repertório de canções de diferentes origens, remanescente dos séculos XII, XIII e XIV.

O terceiro artigo, focado igualmente na música de tradição medieval, é de autoria de um conjunto de professores da área de música da UFPel, e que formam o “Grupo Iluminura”, que tem se dedicado ao repertório tardo-medieval, renascentista e do barroco inicial. Assim sua contribuição traz precisamente o entrecru-

zamento entre a pesquisa musicológica, histórica, literária, e os desafios de realizar hoje a performance da música medieval. Werner Ewald, João A. Straub Gomes, Marcelo Borba, Leonora Oxley e Carlos W. Soares apresentam o texto “A teatralidade ibérica em algumas canções de Juan del Encina”, poeta, músico e dramaturgo do pré-renascimento espanhol, que integra o repertório de seu grupo.

Juan del Encina (1468- 1529) foi patriarca e um dos mais importantes fundadores da dramaturgia ibérica. Sua veia teatral liga-se diretamente ao Auto Medieval, composição teatral simples e curta, ao mesmo tempo que tem muito da música renascentista. Os poemas de Encina são concebidos para serem cantados, compondo cada um dele um ato dramático muito breve. De inspiração popular, carregam aspectos de tradição oral e escrita. Texto e música compõem uma unidade. Os autores propõem uma análise macroestrutural, para balizar a produção de um arranjo e de uma performance musical acompanhada de comentários sobre as canções e sobre o autor, para que o público do “Iluminura” conheça o vigor e dramaticidade do teatro espanhol de Encina.

Por exemplo, é no ambiente de teatralidade festiva que se insere a peça “Oy Comamos y Bebamos”, uma das peças mais conhecidas do cancionero medieval ibérico. Para ressaltar a sua dramaticidade popular e festiva, nela acontece movimento, alegria, dança, assim como ruídos próprios de uma feira popular. Os autores explicam como procuram fazer presente em sua performance o conteúdo dramático e emocional dessas obras, de inspiração popular, em que textos, ação e música compõem uma unidade, expressa em melodias pungentes e ritmos fortes, aliados à forte dramaticidade de temas como amor, dor, fé ou mesmo a sátira.

A quarta contribuição é mais um exemplo de estudo sobre a música medieval, de autoria de Felipe Ferreira de Paula Pessoa, intitulada “A performance nas cantigas galego-portuguesas: desafios entre oralidade e tradição manuscrita trovadoresca”. O autor tem graduação e mestrado em música pela Universidade de Brasília, quando se dedicou ao estudo do choro e do violão, e atualmente cursa doutorado em história na mesma universidade. É professor da Escola de Música de Brasília, atuando na formação de profissionais, ao mesmo tempo em que leciona música no ensino médio. Em comparação aos textos anteriores, agora o foco se desloca um pouco. Menos direcionado aos desafios da performance contemporânea da música medieval, Felipe Pessoa se propõe compreender a historicidade da performance de cantigas galego-portuguesas, entendendo que esta compreensão poderá contribuir para sua interpretação e recriação musical modernas. Enfatiza a questão da criação e transmissão oral prevalentes nas cantigas galego-portuguesas, ao passo que boa parte dos esforços modernos para recriação de música medieval acomodaram-se no material filiado à tradição musical escrita. Debruça-se sobre os pergaminhos Vindel e Sharrer, fragmentos que contêm respectivamente cantigas de amizade e de amor, acompanhadas de notação musical. O autor considera que compreender o conceito medieval de performance é fundamental

para interpretar a performance trovadoresca. Assim, Felipe Pessoa propõe uma análise dos fragmentos melódicos de seis cantigas de amigo de Martim Codax – o *Pergaminho Vindel* – e das sete cantigas de amor do rei português D. Dinis – o *Pergaminho Sharrer*, valiosos testemunhos da lírica trovadoresca produzida na Península Ibérica, entre o final do século XII e o primeiro quartel do século XIV. De forma complementar, o autor recorre ainda ao *Cancioneiro da Ajuda*, para tentar responder a questões atinentes à análise da notação musical dos pergaminhos.

Os dois últimos textos do dossiê ancoram-se de modo diferentes na cultura musical grega. O primeiro deles, de autoria da helenista Agatha Bacelar, intitulado “Experimentos com poesia e performance: um ensaio no (e com o) ensino da poesia grega antiga”, nos apresenta uma importante experiência, que envolve o tripé ensino|pesquisa|extensão, desenvolvida na Universidade de Brasília, onde a autora é professora de grego antigo e de literatura grega. Trata-se do projeto de iniciação científica, na modalidade PIBIC/CNPq, “Entre festas e ritmos: aspectos performativos e musicais da poesia grega antiga”, concebido para acolher estudantes no desenvolvimento de estudos de caso sobre poemas específicos. O projeto relatado tem a seguinte dinâmica: cada plano de trabalho, sobre um poema determinado, deve realizar um estudo introdutório sobre o contexto performativo do poema em questão e, em um segundo momento, incentivar experimentos de vocalização e percussão com o poema. Esses experimentos, adaptados de jogos de improviso vocal e de percussão corporal, são então propostos em oficinas de extensão abertas ao público não especializado. O texto que integra nosso dossiê apresenta os estudos de caso desenvolvidos por dois estudantes entre 2018 e 2019 e faz um relato da primeira edição da oficina, realizada em 2019.

A autora agrega a esse relato reflexões teóricas que embasam essa guinada no ensino do grego e da literatura grega, que passou a incorporar experimentos de performance, em que a dimensão musical – rítmica e melódica – tem centralidade. O interesse dos helenistas pela cultura performativa antiga não para de crescer desde os anos 1970, impactando em novos olhares incorporados às abordagens filológicas dos textos, sempre ressaltando impacto das propostas de Parry e Lord sobre uma nova forma de entender a produção literária antiga, que leva em conta a performance, seja em sua dimensão social ou em sua dimensão poético-musical. Como ressalta Agatha Bacelar, “o texto deixa de ser [visto como] poema, transforma-se em *script* de uma performance”.

O dossiê encerra com a contribuição de Thiago Costa Perdigão, “Sobre a música *Marsias contra Apolo*: uma associação entre composição musical contemporânea e mitologia grega”. Perdigão é músico, graduado em composição pela Universidade Federal de Pelotas, onde realizou também seu mestrado, explorando interfaces entre Wagner e Nietzsche, compositor em que a presença da Grécia antiga é prevalente, e que se ocupou do debate moderno sobre a dualidade dionisismo/apolinismo. Seu texto trata de uma experiência de

composição baseada em um mito grego que consubstancia talvez da forma mais paradigmática a dualidade nietzschiana dionisíaco x apolíneo. Em seu artigo, o autor expõe e analisa o contexto mitológico da composição musical “Marsias contra Apolo”, para flauta solo, em sua relação com as técnicas e elementos musicais utilizados ao compor. Num primeiro momento, traz o mito grego do embate musical entre o sileno Marsias, que havia se tornado famoso e admirado por sua habilidade na arte do *aulos* (frequentemente traduzido como “flauta-dupla”, apesar de que pelo uso da embocadura dupla se aproxima mais do oboé) e o poderoso deus da música, o citado Apolo. Marsias, convencido de que havia se tornado o melhor dos músicos, decide desafiar Apolo. Ao sair derrotado na disputa, foi condenado pelo deus, seu castigo trágico variando conforme a versão, esfolamento, degola... Trata-se de um mito em que o instrumento de sopro (*aulos*) é alinhado ao dionisíaco, ao passo que o cordófono (lira ou cítara), é associado ao apolíneo. A escolha da flauta para solar a peça é uma forma de dar voz a Marsias, que toca o instrumento de sopro. Como leitor de Nietzsche que é, não há como não pensar se pensar em uma motivação nietzschiana para a composição!

Em um segundo momento, Perdigão aponta a relação deste mito com os elementos musicais essenciais em sua composição e como estes foram desenvolvidos. Em anexo, o autor disponibiliza a partitura da peça “Marsias contra Apolo”. Durante a XX Jornada de História Antiga, em Pelotas, a peça foi apresentada, numa interpretação do flautista Raul Costa d’Ávila.

Acredito que o dossiê “Música da Antiguidade e do Medievo: performance, recepção e recriação” cumpre seu papel, fornecendo ao leitor e aos músicos referências variadas sobre as possibilidades de performance e interpretação musical da música de tradição greco-romana antiga e de tradição medieval. Quem sabe um estímulo a que alguns encarem o desafio de recriar a música grega em nosso país, assim como já se faz por aqui há tempo com os repertórios medievais e tem se feito com a música grega, com experiências muitas variadas, em países como Espanha, França, Grécia, Inglaterra, Itália e Estados Unidos.



Música da Antiguidade e do  
Medievo: Performance, recepção  
e recriação

---

Una versión musical del Poema I  
de Safo

*A musical version of Sappho's  
Poem I*

**Sergio Antonini**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
E-mail: [santonini@filo.uba.ar](mailto:santonini@filo.uba.ar)

## Resumen

En este trabajo presentamos una versión musical (o reconstrucción en sentido laxo) de la “oda a Afrodita” de Safo (fragmento 1 Voigt) con el detalle de la metodología empleada en su realización, entendiendo que estos modelos musicales pueden resultar de utilidad en el estudio y la enseñanza de la poesía antigua.

Palabras clave: Safo, Himno a Afrodita, Lírica griega, Recreación musical.

## Abstract

*In this paper we offer a musical version (or reconstruction in a broader sense) of Sappho’s “ode to Aphrodite” (fragment 1 Voigt) with details of the methodology used in its realization, believing that musical models can be useful in studying and teaching ancient poetry.*

*Keywords: Sappho, Hymn to Aphrodite, Greek Lyric, Music recreation.*

## Motivación y antecedentes

Los intentos por volver a poner en canto los poemas clásicos abundan en la historia de la música occidental, resabio de una práctica antigua casi ininterrumpida y gesto de resistencia de la unidad originaria entre poesía y música. El acierto mayor de esas experiencias probablemente resida en haber recuperado la sonoridad de los ritmos antiguos, como en el caso de la oda humanista.<sup>1</sup> Frente a la modalidad de escansión heredada de nuestra tradición académica, más desvelada por la colocación del *ictus* que por reflejar la regularidad del ritmo,<sup>2</sup> estos experimentos renacentistas proponen una aproximación musical que puede facilitarnos un abordaje más natural de la poesía clásica.

La producción de modelos musicales mediante metodologías que garanticen un *maximum* de verosimilitud puede resultar de utilidad e interés literario y didáctico,

---

1 Cf. BERGUÁ CAVERO 2012:85-95.

2 Cf. STROH 2008: 2-3.

pues permiten, como mínimo, la captación del objeto poético antiguo no despojado de su organizador primario, el ritmo. Por otro lado, estos ensayos pueden también facilitar el análisis de parámetros no inmediatamente evidenciados, como los efectos producidos por el ritmo, y por la melodía de los acentos en el caso de los poemas en lengua griega; además, lo que no es menos relevante, pueden propiciar un abordaje orgánico y atractivo de los poemas clásicos en un contexto educativo.<sup>3</sup>

En la Academia *Vivarium Novum* de Roma y en otras experiencias en Argentina hemos podido observar cómo el abordaje musical del corpus poético en lengua original permite que estudiantes con escasa formación en métrica pueden, con relativa facilidad, identificar los diversos ritmos y formas de versificación, y reconocerlos en nuevos textos, ilustrando lo que el mismo Cicerón dice: “neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed natura atque sensu” [pues el verso mismo es conocido no por una consideración razonada sino por su naturaleza y por la percepción].<sup>4</sup> La buena recepción de estas prácticas permiten pensar en la posibilidad de un cambio de paradigma respecto del modo tradicional de acceso a la poesía antigua. Las deformaciones de la *perversa institutio scholastica* que Strohm critica<sup>5</sup> se deben, a nuestro entender, a la misma negligencia que algunos señalan en el ámbito de los estudios clásicos:<sup>6</sup> haber relegado a la música a un lugar absolutamente marginal por demasiado tiempo.

Sería bueno corregir tanto descuido, y desarrollar en nosotros las aptitudes mínimas que nos permitan recuperar los aspectos musicales fundamentales de la παιδεία antigua, estrechamente ligados al quehacer poético,<sup>7</sup> y no solo emplear sino también desarrollar herramientas musicales para el abordaje y la transmisión de la poesía. El objetivo de esta comunicación es, pues, presentar nuestra versión musical (o reconstrucción en sentido laxo) de la “oda a Afrodita” de Safo (fragmento 1 Voigt) y comentar la metodología empleada en su realización.

En 2011 el compositor Douglas Leedy publicó una reconstrucción musical de este poema, haciendo mención, en sus comentarios, de una versión anterior presentada por él en 1997, y de otra publicada por Erik Wahlström en 1970.<sup>8</sup> Nuestras principales objeciones a la versión de Leedy tienen que ver con el

---

3 Cf. ARCAZ POZO 2009:83-86.

4 Cic. Orat. 183

5 STROHM 2008:1

6 Por ejemplo WEST 1992:1-2.

7 Refiere Platón que “una vez que <los niños> han aprendido a tocar la cítara, les enseñan los poemas de buenos poetas líricos, adaptándolos a la música de la cítara [εἰς τὰ κιθαρίσματα ἐντέινοντες], hacen que los ritmos y las armonías se vuelvan familiares a las almas de los niños, para que se vuelvan más eurrítmicos y armoniosos al hablar y al obrar”, Pl. Prt. 326ab. Quintiliano argumenta por su lado que también al orador le son necesarios los conocimientos musicales que se presuponen imprescindibles para la poesía. Cf. Quint. Instit. 1.10.23. Y Arístides Quintiliano señala que la música es adecuada “para transmitirles a los <niños> avanzados las bellezas de la dicción métrica y, en una palabra, de todo el discurso” Aristid. Quint. 1.1

8 LEEDY 2011:211-213. No tuvimos acceso a la versión de Leedy de 1997, y tampoco encontramos la versión de Wahlström.

género y la ἀρμωία elegidos, por razones teóricas y prácticas que expondremos más adelante.

## Aspectos estructurales y rítmicos

Al enfrentarnos a una obra estructurada en estrofas, en nuestro caso sáficas, surge un primer interrogante acerca de su realización musical: ¿se repetía la misma melodía en todas las estrofas? Y esto abre todo un abanico de respuestas. Algunos sostienen, por un lado, que el contorno melódico en las composiciones líricas y corales seguía fielmente los acentos del texto,<sup>9</sup> conservando este rasgo de la épica arcaica.<sup>10</sup> Otros piensan, por el contrario, que las estrofas sí eran cantadas con una misma melodía para facilitar, como señala Pöhlmann, su memorización.<sup>11</sup> Si bien esta estructura recursiva puede haber tenido en algún momento su correlato melódico, creemos que en la lírica arcaica prevaleció la tendencia a salvaguardar la melodía de los acentos propios de la lengua, como sostiene D'Angour.<sup>12</sup> Frente al argumento de Pöhlmann, creemos que, como recurso mnemotécnico, la aplicación de una melodía divorciada de los acentos bien podría haber causado el efecto contrario.

Para la transcripción del ritmo aceptamos como irrefutable la correspondencia entre cantidad silábica y χπόροι musicales, y la proporción 2:1 entre unidades largas y breves,<sup>13</sup> representando con negras las primeras, y las segundas, con corcheas. La realización musical de esta alternancia binaria recupera fielmente el ritmo sáfico, aunque nuestra certeza se circunscribe a los límites de cada verso.

A nivel de la estrofa es necesario resolver aún cómo conectar los versos entre sí, en especial el adonio<sup>14</sup>, y dentro del verso, cómo integrar los valores variables de las sílabas *incipites*.<sup>15</sup>

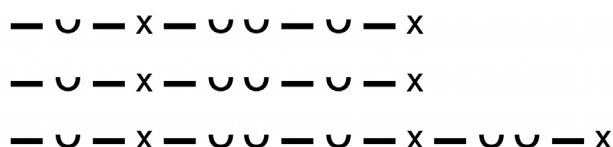


Figura 1: Esquema métrico de la estrofa sáfica

---

9 RUIJGH 2001:333-334.

10 DANEK y HAGEL, 1995.

11 PÖHLMANN 1991:2.

12 D'ANGOUR 2006:277-279.

13 Cf. WEST 1992:130-131

14 Usamos esta denominación con fines solo instrumentales, sin adscribir necesariamente a la opinión de que sea una unidad separada.

15 Separando el adonio a fines prácticos, la cuarta y la última sílaba de cada verso.

A fin de resolver estas decisiones sobre la base de algún criterio plausible, si bien no podemos postular una *συνεχῆς ῥυθμοποιία*<sup>16</sup> en la rítmica polimétrica, tampoco podemos eludir cuestiones que ciertamente preocupaban a la teoría antigua, como la conmensurabilidad de los ritmos y sus implicancias prácticas, o la manera en que han de completarse los silencios entre versos y estrofas.<sup>17</sup> Respecto de estas cuestiones, podemos entrever que el ritmo sáfico puede medirse fácilmente sobre la base de un patrón yámbico, y que solo algunas sílabas variables impugnarían una *ritmopea* yámbica continua.<sup>18</sup> En función de esto proponemos un esquema de marcación ajustado a la dipodia yámbica:<sup>19</sup> un yambo en θέσις y un yambo en ἄρσις. (v. figura 2) Esto al solo efecto de aproximarnos al modo en que podría mensurarse en la práctica un ritmo como este, sin que se derive de esto ninguna implicancia dinámico-acentual.



Figura 2: Análisis mensural del verso sáfico

En este contexto yámbico, el espondeo resultante de la realización larga de una sílaba anceps no final podría ser entendido como espondeo yámbico ἄλογος [irracional], es decir, equivalente a la duración de un yambo, opción tan válida como la otra solución: mantener su valor neto y dividir la dipodia inicial en un troqueo y un espondeo, que es lo que preferimos hacer:



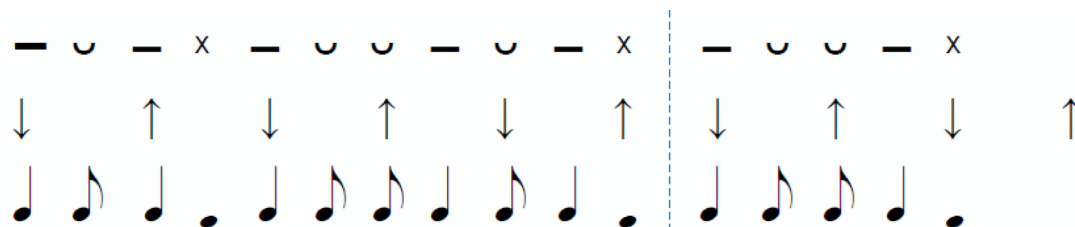
<sup>16</sup> En términos de Aristóxeno, que llama así a la *ritmopea* continua producida por la yuxtaposición de pies de un mismo género rítmico. Aristox. Ryth. 2.30

<sup>17</sup> Cf. Aug. Mus. IV 13.16-15.26

<sup>18</sup> En consonancia con la interpretación de West, que sostiene que la vaguedad en el comienzo de los versos eólicos es un resabio de un tipo arcaico de canción en el cual “it was only towards the end of the line that a particular pattern of long and short notes was imposed on them” (WEST 1992:147).

<sup>19</sup> El dáctilo yámbico [δάκτυλος κατ’ ἴαμβον] para la tradición aristoxénica, en Aríst. Quint. 1.17. Cf. BARKER 1989:442; WEST 1992:137; HAGEL 2008:127-128.

El punto en que el tercer verso se expande por la adición del adonio es particularmente conflictivo. Si bien el decurso de la marcación nos llevaría a esperar allí un silencio de uno o dos χρόνοι, la necesidad de un enlace inmediato se evidencia con fuerza particular en la tercera estrofa. Creemos que la mejor solución es reducir el ἄρσις del enlace a dos *morae*.<sup>20</sup> Por lo demás, la pausa entre versos y estrofas se ajusta al diyambo.



## Aspectos melódicos

El terreno más nebuloso del proceso es, por cierto, la recreación de la melodía, dado que requiere múltiples decisiones sobre aspectos inciertos. Debemos determinar, como mínimo: a) la relación de la melodía con la acentuación del texto y, en el caso de que aquella refleje esta última, el grado y la manera en que lo hace; b) el *ambitus*; c) el género; d) la ἁρμονία, y cómo se verá reflejada.

Ya hemos dicho que pensamos que en este repertorio la melodía debió seguir de cerca, y no contradecir, la prosodia. Para definir la manera de reflejar esta última hemos tenido en cuenta tanto las investigaciones lingüísticas sobre el acento griego<sup>21</sup> como el análisis de las melodías antiguas existentes y estudios musicológicos como los de Hagel.<sup>22</sup> Sobre esta base decidimos emplear intervalos móviles en vez de un sistema de alturas fijas,<sup>23</sup> considerando que, si bien este último está muy bien justificado para el ámbito de un tetracordio, un ámbito mayor a este requiere mayor movilidad para un canto que posiblemente ya no estuviera tan próximo al registro hablado como el de la épica.

En efecto, consideramos que la realización melódica de este repertorio poético debió exceder el *ambitus* de las supuestas cuatro notas de la φόρμιγξ y la épica, pero sin que esta ampliación nos lleve necesariamente a un sistema

<sup>20</sup> En la tercera estrofa, como en el punto del enlace no consideramos válido ni cortar la palabra (ὠρᾶνωαίθε-ρος) ni alargar la ε, optamos por reducir el arsis a una sola mora.

<sup>21</sup> Un panorama sucinto de la cuestión en ABRITTA, PRADA y ANTONINI 2019:5-6.

<sup>22</sup> HAGEL 2010; DANEK; HAGEL 1995.

<sup>23</sup> En ABRITTA y PRADA 2018:3-4 se utiliza un sistema de altura fija. La movilidad que proponemos permite conservar el perfil acentual aun cuando la melodía se mueva en diferentes zonas del ámbito.

heptafónico, pues los esquemas de ámbito menor a la octava referidos por algunas fuentes<sup>24</sup> dan cuenta de opciones intermedias.

Si tuviéramos que escoger necesariamente entre los géneros canónicos según constan en las sistematizaciones posteriores, deberíamos decidir entre el enarmónico y el diatónico. Si bien podemos decir que el primero de ellos era el más consolidado y prestigiado hacia el siglo V, esta proposición no es válida para todas las regiones y prácticas: sabemos, por ejemplo, que la solución diatónica era la más difundida en algunas regiones del ámbito griego,<sup>25</sup> pero no podemos saber si era este el caso de Lesbos. Sin embargo, en atención a consideraciones prácticas y a los objetivos didácticos de nuestra reconstrucción, preferimos permanecer en terreno diatónico. Como explicaremos más adelante, podemos hacerlo incluso sin separarnos completamente del género enarmónico.

La elección de una ἀρμονία determinada es un tema más complicado todavía, pues aun cuando tuviéramos suficiente certeza acerca del funcionamiento de los modos en la práctica, sabemos demasiado poco sobre sus formas tempranas, y prácticamente nada sobre los usos musicales entre los poetas eólicos. En un trabajo anterior propusimos para un fragmento de Alceo un esquema cercano al mixolidio antiguo de Arístides Quintiliano,<sup>26</sup> pero sería inconcebible que un poeta hubiera usado un único modo: como sostiene D'Angour, la elección del modo, del tono y del género eran los recursos que el poeta / compositor tenía a disposición para evitar la monotonía,<sup>27</sup> y de hecho la cita que vincula a Safo con el mixolidio dice de él que es apropiado para expresar lo patético (podemos inferir entonces que había otros afectos y modos), y por otro lado, que habría sido inventado por la poetisa,<sup>28</sup> lo que supone el uso de otros modos más arraigados, a partir de los cuales este habría sido pergeñado como μίξις [mezcla].

El aporte de Hagel en relación al comportamiento de los modos antiguos en la práctica es muy significativo, a pesar de que su análisis cuantitativo de las melodías se realice necesariamente sobre el corpus conservado, en su mayor parte tardío.<sup>29</sup> Sus conclusiones muestran que los saltos de tercera mayor resultan tanto o más privilegiados que los intervalos canónicos de cuarta y quinta, lo cual es consistente con la centralidad que ocupa la tercera mayor

---

24 Cf. WEST 1992:172-175

25 Cf. WEST 1992:165

26 ABRITTA, PRADA y ANTONINI 2019:3-5.

27 D'ANGOUR 2006:279.

28 Ps. Plut. *De Mus.* 16: καὶ ἡ Μιξολύδιος δὲ παθητικὴ τίς ἐστι, τραγωδίας ἀρμόζουσα. Ἀριστόξενος δὲ φησὶ Σαπφῶ πρώτῃν εὐρασθαι τὴν Μιξολυδιστί, παρ' ἧς τοὺς τραγωδοποιούς μαθεῖν. [también el mixolidio es patético, adecuado para la tragedia. Y Aristógeno dice que Safo fue la inventora del mixolidio, y de ella lo aprendieron los tragediógrafos.]

29 HAGEL 2009: 219-250.



tanto en el sistema tritónico primitivo postulado por Aristóxeno<sup>30</sup> y en los modos ‘antiguos’ de Arístides Quintiliano, como en el δίτονος del género enarmónico. La insistencia en este intervalo puede observarse no solo en melodías heptafónicas, sino también en los casos en que la omisión sistemática de la λιχανος y/o la παρανήτη configura modos directamente incompletos: esto es lo que sucede, por ejemplo, en amplias secciones del *Peán délfico* de Athenaios. Pöhlmann acierta al interpretar esto como una búsqueda deliberada de arcaísmo,<sup>31</sup> pues el recurso permite, a nuestro juicio, evocar en un contexto diatónico el género enarmónico clásico, o tal vez un sistema incluso anterior a la diferenciación de los géneros.

Sobre la base de estas consideraciones diseñamos un esquema que puede ser entendido como la ampliación natural del tetracordio dórico incompleto<sup>32</sup> que algunos colegas han utilizado en reconstrucciones de himnos arcaicos<sup>33</sup> y que nosotros hemos adoptado para nuestra reconstrucción de *Ilíada* 1.1-21<sup>34</sup> y del proemio de *Odisea*.<sup>35</sup>



Por encima de este tetracordio básico adicionamos otro de idéntica estructura, separado por un tono de disyunción [διέζευξις],<sup>36</sup> lo que da como resultado un esquema dórico incompleto de naturaleza pentafónica, que cubre con seis notas el ámbito de la octava central [ὑπάτη a νήτη] del Sistema Perfecto. Para mayor comodidad de la tesitura, fijamos la μέση a la altura de nuestra nota moderna sol.<sup>37</sup>

---

30 Aristox. fr. 81

31 PÖHLMANN 2001:73

32 Con su ὑπερυπάτη, pero sin la λιχανος; re / mi fa la. Cf. LEEDY 2011:133; Abritta, Prada y Antonini (2019:2)

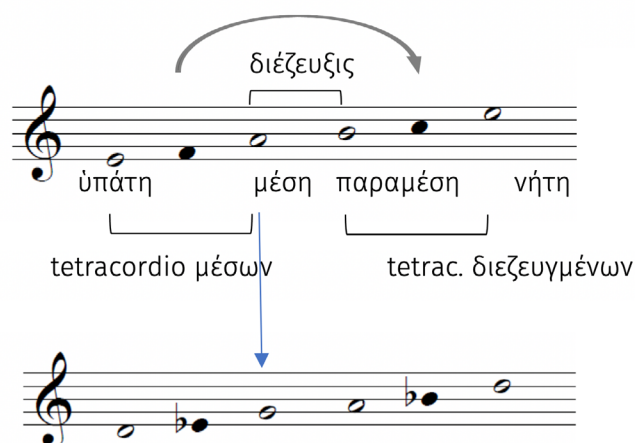
33 Cf. Abritta y Prada (2018)

34 Presentada en performance en la “Lectura pública del canto 1 de *Ilíada*” en el marco del Festival Européen Latin Grec, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 22 de marzo de 2019.

35 Presentada en performance en el recital de apertura de las II Jornadas del Centro de Estudios Grecolatinos del NOA, Universidad Nacional de Catamarca, 2 de mayo de 2019.

36 El tetracordio base es reinterpretado como el de las notas ‘medias’ [μέσων], y el agregado, como el de las notas ‘disjuntas’ [διεζευγμένων] del Sistema Perfecto Mayor.

37 En la ejecución utilizamos un sol correspondiente al diapasón barroco la = 415.



La adopción de un esquema de corte dórico aporta cierta verosimilitud al resultado, no solo porque la dórica era la ἀρμονία culturalmente más prestigiada, fundamental para la παιδεία y con seguridad conocida y empleada por los líricos, sino también porque estaba asociada tanto a expresiones religiosas como a cantos de amor,<sup>38</sup> lo que se ajusta perfectamente al πάθος fundamental de este poema-himno.

## Aspectos de ejecución

En la partitura que aquí ofrecemos hemos separado las dipodias (y los pies sueltos cuando la cuarta sílaba toma valor largo) con líneas punteadas, los versos, con una línea simple, y las estrofas, con línea doble. Señalamos con un punto de *staccato* las sílabas largas con vocal corta para sugerir que la consonante que sigue acorte la vocal, y en el caso de las líquidas, este acortamiento se indica mediante una nota pequeña sobre la consonante.

Con respecto a la ejecución, a partir de algunos giros de la melodía resultante confeccionamos una ἀναβολή [preludio] para la κιθάρα, que entre algunas estrofas se retoma a modo de interludio. En la grabación (en <https://youtu.be/RZp7uv6M4ok>)<sup>39</sup> nos permitimos sumar instrumentos de percusión, lo cual, aunque no verosímil, refuerza la percepción del ritmo.

<sup>38</sup> Cf. WEST 1992:179-180.

<sup>39</sup> En el mismo canal hay una versión anterior con ligeras variantes: <https://youtu.be/fWzXtcB30Yo>

## Texto y traducción

Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα  
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,  
μή μ'άσαιδι, μηδ' ὀνίαισι δάμνα, πότνια, θῦμον,

ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἴ ποτα κάτέρωτα  
τὰς ἔμας αὔδασι ἀίοισα πῆλοι  
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα χρύσιον ἦλθες

ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δὲ σ' ἄγον  
ῶκεες στρουῖθοι περὶ γᾶς μελαίνας  
πύκνα δίνεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωαίθερος διὰ μέσσω·

αἴψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,  
μειδίασαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ  
ἦρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι δηῦτε κάλημι

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι  
μαινόλαι θυμῳ· τίνα δηῦτε πείθω  
ἀψ ἄγην ἐς σάν φιλότατα; τίς σ', ὦ Ψάπφ', ἀδίκησι;

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,  
αἰ δὲ δώρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,  
αἰ δὲ μὴ φιλεῖ, ταχέως φιλήσει κωὺκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον  
ἐκ μερίμναν, ὅσσα δὲ μοι τέλεσσαι  
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτὰ σύμμαχον ἔσσο.

...

Afrodita inmortal, de trono bien labrado,  
hija de Zeus, urdidora de engaños, te ruego  
que no esclavices con disgustos y aflicciones mi corazón, Señora.

Más bien ven aquí, si ya otra vez  
al oír mis gritos desde lejos me escuchaste,  
y tras dejar la morada [dorada] de tu padre viniste, una vez que

unciste tu carro [dorado]. Hermosos y ágiles  
gorriones sobre la negra tierra te trajeron  
desde el cielo y por el medio del éter, agitando rápidamente las alas.

Enseguida llegaron, y tú, oh bendita,  
sonriendo en tu rostro inmortal  
me preguntaste qué me pasaba y por qué te llamo,

y qué es, en mi alocado corazón, lo que  
más quiero que suceda. “¿A quién convenzo  
para que vuelva a tu amor? ¿Quién, oh Safo, no [te] corresponde?”

“Pues si huye, pronto te seguirá;  
si no acepta regalos, los dará;  
si no [te] ama, pronto [te] amará aun cuando ella no quiera.”

Ven también ahora, y líbrame de mis duras  
preocupaciones, cúpleme cuanto  
el corazón desea que se cumpla, y sé tú misma mi aliada.

# Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα

Ad Venerem

Sapphus poetriae  
Carmen I

1



Ποι - κι - λό - θρον' ἀ - θα - νάτ' Ἀ - φρό - δι - τα



παῖ — Δί - ος δο - λό - πλο - κε, λίσ - σο - μαί — σε,



μή μ'ἄ - σαι - σι, μηδ' ὀ - νί - αι - σι δάμ - να, πόν - τι - α, θῦ - μον,

2



ἀλ - λά τυίδ' — ἔλθ', αἶ πο - τα κά - τέ - ρω - τα



τάς ἔ - μας αὔ - δας ἀ - ί - οι - σα πή - λοι



ἔκ - λυ - ες, πά - τρος δὲ δό - μον λί - ποι - σα χρύ - σι - ον ἦλ - θες

3



ἄρμ' ὑ - πασ - δεύ - ξαι - σα· κά - λοι δέ σ'ἄ - γον



ὦ - κε - ες στρουῖ - θοι πε - ρὶ γᾶς — με - λαί - νας



τύκ - να δῖν - νεν - τες πτέρ' ἀπ' ὦ - ρά - νωαί - θε - ρος δι - ἄ μέσ - σω·

4

αἴ - ψα δ'έ - ξί - κον - το· σὺ δ',ὦ - μά - και - ρα,

μει - δι - αί - σαι - σ'ά - θα - νά - τωι προ - σώ - πωι

ἤ - ρε' ὅτ - τι δηῦ - τε πέ - πον - θα κῶτ - τι δηῦ - τε κά - λημ - μι

5

κῶτ - τι μοι μά - λισ - τα θέ - λω γέ - νεσ - θαι

μαι - νό - λαι θύ - μωι· τί - να δηῦ - τε πεί - θω

ἀψ ἄ - γην ἐς σὰν φι - λό - τα - τα; τίς σ',ὦ Ψάπ - φ', ἀ - δί - κη - σι;

6

καὶ γὰρ αἰ φεύ - γει, τα - χέ - ως δι - ώ - ξει,

αἰ δὲ δῶ - ρα μὴ δέ - κε - τ', ἀλ - λὰ δῶ - σει,

αἰ δὲ μὴ φί - λει, τα - χέ - ως φι - λή - σει κωὺκ ἐ - θέ - λοι - σα.

7

ἔλ - θε μοι καὶ νῦν, χα - λέ - παν δὲ λῦ - σον

ἐκ με - ρίμ - ναν, ὅσ - σα δέ μοι τέ - λεσ - σαι

θῦ - μος ἰ - μέρ - ρει, τέ - λε - σον, σὺ δ' αὖ - τα σύμ - μα - χος ἔσ - σο.

Modis musicis instruxit  
Sergius Antonini  
Bonis Auris mense Februario  
AD MMXIX

## Bibliografía

ABRITTA, A.; PRADA, G. “Una reconstrucción musical del Himno Homérico a Ártemis (HH 27)”. XXV Simposio Nacional de Estudios Clásicos – I Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico, 2018. Link:

<https://ubacyttorres.files.wordpress.com/2018/08/una-reconstruccic3b3n-musical-del-himno-homc3a9rico-a-c3a1rtemis.docx>

ABRITTA, A.; PRADA, G.; ANTONINI, S. “Una aproximación a la música de Alceo 140 V”. II Jornadas del Centro de Estudios Grecolatinos del NOA, San Fernando del Valle de Catamarca, 2019.

ARCAZ POZO, J. “Poesía latina y música: la recreación musical de textos líricos como herramienta complementaria a la enseñanza del latín”. In: *Reduca. Series Classica* 1 (2009), 75-92

BARKER, A. (ed.) *Greek Musical Writings. Volume I: The Musician and his art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

BARKER, A. (ed.) *Greek Musical Writings. Volume II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BERGUÁ CAVERO, J. “La traducción musical de los clásicos en el Renacimiento: Antecedentes, presupuestos y logros de una práctica secular”, en Pérez Jiménez, A.; Volpe, P. (eds.), *Musa Graeca tradita, Musa Latina recepta. Traducciones de poetas griegos (siglos XV a XVII)*, Zaragoza: Pórtico, 2011, pp. 11-22.

BERGUÁ CAVERO, J. *La música de los clásicos. Versiones de la poesía antigua, de la Edad Media al Renacimiento tardío*, Valencia: Pre-Textos, 2012.

BERGUÁ CAVERO, J. “Invention and Imitation: an overview of musical settings of Classical poetry and the rediscovery of Ancient music, from the Middle Ages to the Renaissance”, *Anabases* 18 (2013), 61-69

DANEK, G.; HAGEL, S. “Homer-Singen”, *Wiener Humanistische Blätter* 37 (1995), 5-20. Link: <https://www.oeaw.ac.at/kal/sh/whb37.pdf>

D’ANGOUR, A. “The New Music: so what’s new?”, en Goldhill, S. y Osborne, R. (eds.), *Rethinking revolutions through ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 264-283.

HAGEL, S. “Ancient Greek Rhythm: The Bellermand Exercises”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 88 (2008), 125-138. Link: [https://homepage.univie.ac.at/Stefan.Hagel/lit/QUCC\\_2008\\_Hagel.pdf](https://homepage.univie.ac.at/Stefan.Hagel/lit/QUCC_2008_Hagel.pdf)



HAGEL, S. *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

LEEDY, D. *Singing Ancient Greek: A Guide to Musical Reconstruction and Performance*, 2011. Link: <https://escholarship.org/uc/item/1rj4j3n1>

PÖHLMANN, E. "Die Überlieferung der Musik in der Antiken Welt", *Die Musikforschung* 44 (1991), 1-9.

PÖHLMANN, E.; WEST, M. *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

RUIJGH, C. J. "Le 'Spectacle des lettres,' comédie de Callias (Athénée X453c-455b), avec un excursus sur les rapports entre la mélodie du chant et les contours mélodiques du langage parlé", *Mnemosyne* 54 (2001), 257-335.

STROH, W. "De versibus recte recitandis". 2008. Link: <https://vdocuments.mx/de-versibus-recte-recitandis-auctore-valahfrido-stroh.html>

TÓTH, E. "De canendi carminibus latinis", en Sajovic, M.; Sollena, A., *Christum amplecti: studi in onore del prof. Biagio Amata*, Roma: Flumina ex fontibus, 2014, pp. 248-276.

WEST, M. *Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

Música da Antiguidade e do  
Medievo: Performance, recepção  
e recriação

---

Recriando música antiga medieval  
no século XXI

*Recreating early music in the 21st  
century*

Elia Vaz Huber  
IFRS – Instituto Federal do Rio Grande do Sul  
E-mail: [evazhuber@gmail.com](mailto:evazhuber@gmail.com)

## Resumo

Neste artigo apresentamos o processo de trabalho de recriação de música medieval realizado com o grupo Música Mundana. É apresentado o grupo, sua formação, instrumentos utilizados e especificamente como foi recriada cada música de seu repertório atual que consiste em canções dos séculos XII, XIII e XIV.

Palavras-chave: Música Antiga, Música Medieval, Recriação.

## Abstract

*In this article we present the process of re-creating medieval music performed with the group Música Mundana. The group is presented, its formation, instruments used and specifically how each song in its current repertoire was recreated, which consists of songs from the 12th, 13th and 14th centuries.*

*Keywords: Early Music, Medieval Music, Re-creating.*

## Introdução

Este trabalho é um relato da experiência que vem sendo realizado pelo grupo Música Mundana – conjunto de músicas antigas e tradicionais. O objetivo do grupo é recriar coletivamente de maneira prazerosa, imaginativa e remodeladora, as melodias advindas da música antiga e tradicional de várias partes do mundo. O processo é embasado em tratados, gravuras e manuscritos relativos a cada época da música estudada e articulado com a formação musical e instrumental de cada componente. O grupo compõe-se de estudantes ou professores de música e suas atividades consistem em pesquisas de repertórios, ensaios semanais, recriações coletivas do material musical e apresentações públicas.

O Música Mundana começou em 2013 com o professor Fernando Lewis de Mattos vinculado a um projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, integrado pelos músicos Flávia Domingues Alves, Helena Oliveira Nunes e Lucas Alves. Atualmente, é um grupo independente e formado por Angelo Primon, Deisi Coccaro, Eliana Vaz Huber, Flávia Domingues Alves, Guilherme Roman Marangon e Laís Belinski Roman, entre eles: dois alaudistas, uma rabequista, dois cantores e uma flautista, mas que também transitam por

outros instrumentos, inclusive vocais. O grupo desenvolve um trabalho de pesquisa e recriação de música antiga e tem apresentado repertórios diversificados, desde música da Grécia Antiga até modinhas do início da colonização brasileira. Os musicistas têm adicionado novos instrumentos ao longo dos anos e contam com um grande acervo de instrumentos antigos, alguns reconstruídos a partir de cópias de museus ou gravuras.

Com o advento de feiras medievais em muitas cidades do Brasil e também do Rio Grande do Sul, nossa inserção tem atingido um público mais abrangente, tornando a música antiga mais popular.

Consta, no programa deste ano, diferentes narrativas medievais acerca da religiosidade, do amor cortês, das relações humanas e dos elementos da natureza, apresentando canções do século XII, XIII e XIV como as Cantigas de Santa Maria, as canções sefarditas, as danças instrumentais do manuscrito da Toscana e o cânone possivelmente mais antigo do mundo *Sumer is icumen in*.

## Processo de Criação no Repertório Atual

O processo de reconstrução da música antiga é um longo caminho de ensaios, leituras, troca de conhecimentos, experimentações de instrumentos do acervo e pesquisas sonoras.

Neste repertório atual – Narrativas Medievais – incluímos músicas de autores e épocas diversas nas quais procuramos transitar e recriar sonoridades supostamente medievais já que nosso parâmetro, conhecimento e experiência apresentam-se na ordem inversa (do século XXI para os séculos anteriores). Em um primeiro momento lemos as partituras, pesquisamos a época e também seu papel no contexto histórico em que foi composta. Depois começamos as experimentações vocais e instrumentais. Cada participante do grupo contribui com sua experiência e conhecimento aumentando assim as possibilidades de criação e improvisação. Nesta fase as mudanças acontecem de ensaio para ensaio até chegarmos a um consenso de aquela é a melhor maneira de fazermos a melodia no momento. Se trocar algum componente, ou se tivermos um instrumento novo, ou se alguém apresentar uma nova ideia, mesmo já tendo uma forma fixada daquela obra, podemos modificá-la novamente. A partir disto, nosso repertório atual tomou a forma como estamos apresentando nos recitais. Uni as peças de acordo com sua época e afinidades para melhor descrevê-las.

Nossa primeira música, o canto islâmico *Allahu akbar*, é um chamado à prece. Esta evocação possui muitas variantes e tem sido feita desde os primórdios da Idade Média. Por se tratar de melodia árabe, com bastante cromatismo e ser um chamado à oração, utilizamos voz masculina com melismas<sup>1</sup>, ins-

---

<sup>1</sup> Um grupo extenso de notas sobre uma sílaba do texto.

trumento de sopro com ornamentações ao redor da melodia, rabeça, alaúde, e oud<sup>2</sup> realizando improvisações no modo maqan<sup>3</sup> e na escala hijaz<sup>4</sup> e com algumas passagens sonoras de microtons. É dado ênfase à melodia e às improvisações melismáticas em detrimento da harmonia e do ritmo.

As próximas músicas são duas canções sefarditas as quais se tem registros a partir do século XII pelos judeus espanhóis instalados em Castilha, Andaluzia e Aragão (Levy, 1949). A Península Ibérica era chamada de Sefard em hebraico, originando a palavra sefardita. Estas peças têm, como predominância em sua constituição, uma linha melódica simples com extensão de uma oitava para privilegiar a voz humana (os cantores podem ser adultos ou crianças, homens ou mulheres) sem necessidade de grande extensão vocal.

A primeira peça, *Morenica a mi me llaman*, possui uma letra em forma de diálogo na qual a moça fala que: “minha pele era branca, mas morena se tornou devido ao sol” e a voz masculina repete que: “és muito graciosa e possui olhos negros”. Esta música é considerada em algumas literaturas pesquisadas como canção de casamento e também faz alusão a visita da rainha de Sabá ao rei Salomão. Optamos por fazê-la cantada por dois cantores com instrumentações diferentes para cada um. Dobramos a voz masculina com flauta doce tenor e ornamentação dentro da escala e a voz feminina é feita com bordão de rabeça e improvisações de alaúdes. Também utilizamos uma versão instrumental com rabeça e flauta doce fazendo a linha melódica e ornamentações, mais alaúdes e percussão.

A canção sefardita seguinte, *La rosa en floresce*, é de origem medieval em estilo andaluz. É uma canção de amor na qual é feita uma comparação: quanto mais a rosa desabrocha mais a dor do poeta aumenta, devido à ausência de sua amada. Esta melodia foi feita na mesma escala (jihaz) e modo (maqan) do canto islâmico *Allahu akbar*, O texto aparece musicalizado utilizando o tetracorde hispano-árabe, que transita da música árabe a hebraica, ocorrido no período de convivência multicultural do medievo peninsular. Nesta música utilizamos a voz, flauta, rabeça e alaúde fazendo a melodia baseada num arranjo de J.C.Grootes (2008) onde as vozes interagem por vezes em contracanto, repetindo a mesma melodia como num cânone, subdividindo com ornamentação ou numa base com notas mais longas.

No início do segundo milênio o culto a virgem Maria tomou proporções maiores e também a expansão das canções em sua honra. Durante o reinado de Afonso X (1221-1284), rei de Leão e Castela, foram escritas 427 composições em galego-português que se encontram distribuídos em quatro manuscritos:

---

2 Cordofone em forma de meia pera ou gota, similar ao alaúde, instrumento do qual se distingue sobretudo pela ausência de trastes. É comumente usado em música do Médio Oriente.

3 Sistema de modos melódicos usados na música árabe tradicional constituindo uma ferramenta de improvisação.

4 Escala com o primeiro tetracorde formado de semitom, um tom e meio e semitom.

um, na Biblioteca Nacional da Espanha, dois, no Escorial e os restantes, em Florença. Essas composições são chamadas de Cantigas de Santa Maria e não se sabe com certeza se todas elas são de fato do Rei Afonso X, mas segundo Mettmann (1972), ele teria escrito oito ou dez cantigas. Elas são divididas em dois temas: louvores (poemas profundos, místicos, de adoração e oração) e milagres (compilação de milagres realizados pela virgem). Nesse programa apresentamos três Cantigas de Santa Maria: *Quen a omagen da virgen* (353), *Rosa das Rosas* (10) e *Santa Maria strela do dia* (100).

As melodias das Cantigas de Santa Maria são monódicas e baseadas na lírica popular e nas canções dos trovadores, apresentando um refrão que se repete após cada estrofe. *Quen a omagen da virgen* conta a história de um menino que os abades criavam e que levava de comer ao menino da imagem da Virgem (Jesus), o qual falava com ele. Nesta música cantamos o refrão todos juntos, e as estrofes são feitas mais individualizadas sendo utilizada uma voz em bordão e em quintas cantando a melodia. A música trata de uma narrativa de um milagre e é mais ritmada, cantada provavelmente na corte do Rei Afonso. Nessa música utilizamos *darbak*, pandeiro (*riq*), dulcimer, cornamusa, flautas agudas, alaúdes com plectro e guizos. A próxima canção, *Rosa das Rosas*, é de louvor, introspectiva, onde o trovador se entrega totalmente a sua dona e senhora, terminando a canção com as palavras: *Esta dona que tenho por senhor, de quem quero ser trovador, se eu por tudo puder ter seu amor, dou ao demônio os outros amores*. Nesta, optamos por começar com *gemshorn*, instrumento de sopro mais aveludado, fazendo melismas e improvisações seguidas pela entrada do cantor, primeiro em ritmo livre, depois gradativamente chegam ao ritmo grafado com a utilização de percussão (*darbak*). São acrescentados improvisos de rabeça, alaúdes e sinos em ritmos bem marcados. Ao final, o ritmo é diluído novamente e na frase citada acima fica somente a voz do cantor com os instrumentos retornando em seguida e termina como começou. Pensamos que esta frase *se eu por tudo puder ter seu amor, dou ao demônio os outros amores* é muito significativa sobre a adoração à Virgem Maria e o enaltecimento da figura feminina retomado com o culto mariano. A terceira cantiga de Santa Maria, *Santa Maria strela do dia*, cantiga de louvor, utilizamos rabeça, viela de roda, percussão (*darbak* e pandeiro) e alaúdes em ritmo bem marcado. Nos refrãos todos cantam, sugerindo uma procissão. A letra fala sobre Santa Maria nos mostrar e guiar no caminho para Deus.

As *Cantigas de Santa Maria* (Castro, 2006) possuem estruturas estróficas claramente identificadas no padrão árabe do *zejel*, isto é mais um fato a dar ênfase que as culturas cristãs, árabes e judias (sefarditas) conviviam e influenciavam-se mutuamente na Península Ibérica apesar do tensionamento existente entre elas.

As músicas instrumentais da idade média são pouco conhecidas e temos poucos exemplos. Entre elas, um pequeno conjunto de danças saltitantes presentes no manuscrito de Toscana (manuscrito de Londres), duas das quais es-

tamos fazendo neste programa: *Saltarello* e *Il trotto*. O Manuscrito de Londres (London, British Library) é um manuscrito medieval contendo músicas do trecento italiano e está atualmente na Biblioteca Britânica. O texto é bastante heterogêneo e provavelmente foi reunido num único volume depois do ano 1400. As peças que fizemos são saltitantes e rápidas, utilizando os instrumentos em quintas, quartas e em oitavas. São usadas percussão e muita improvisação com dulcimer e alaúdes. Utilizamos também flauta, krumhorn e rabeça. As danças possuem um ritmo bem marcado e fizemos diferenças tímbricas entre elas utilizando os instrumentos de modos diversos.

Temos em nosso programa o trovér Ricardo Coração de Leão (1157-1199). Trouvér era a designação dos trovadores no norte da França, que escreviam na langue d'oïl, enquanto que trovadors eram os trovadores do sul da França, que escreviam na langue d'oc. Normalmente eram da nobreza. Ricardo, entre uma guerra e outra, cultivava a poesia e a música. Em um retorno das Cruzadas foi capturado e esteve preso durante dois anos. Durante este tempo, compôs *Já nus hons pris* onde narra sua angústia e tristeza ao se ver abandonado por todos. O texto está em langue d'oïl porque mesmo sendo rei da Inglaterra, era Duque da Normandia onde passou grande parte de sua vida. Apresentamos esta música como um lamento, que vai ficando mais marcado ritmicamente no decorrer da música. Utilizamos cordas, percussão e palhetas com dobramento de vozes.

Outra peça que está em nosso repertório é *Al entrada del Temps Clar* (A entrada do tempo claro), que é uma balada anônima do século XII de trovadoresca. Esta canção refere-se a dança da bela rainha para comemorar a entrada da primavera em uma provável referência a Eleonora de Aquitânia (1122-1204), mãe de Ricardo Coração-de-Leão, uma das principais entusiastas da canção trovadoresca no século XII. A poesia fala do rei ciumento (inverno) e a bela rainha de abril (a primavera) e faz um convite a todos para dançar e se divertir: "quem quer que a visse dançar, na verdade, e ela mover seu belo corpo, na verdade, poderia muito bem dizer, por sua farsa, de fato, que ela não tem nenhum par neste mundo, a rainha alegre. Pegue a estrada você ciumento! Vamos, vamos dançar entre nós, entre nós". O texto é alegre e a música é animada e feita para dançar, provavelmente com passos pulados ou saltados, como mostram os manuscritos e iluminuras contemporâneos. Nessa música alternamos versões com vozes e versões instrumentais (em uma delas tocando rabeça e flauta doce em cânone), refrãos com todos cantando, percussões e alaúdes. Também temos convidado a plateia a cantar junto o estribilho. A balada *Al entrada del Temps Clar* está contida no repertório de Saint-Germain-des-Prés, preservado em Paris na Bibliothèque Nationale de France.

O cânone possivelmente mais antigo do mundo é *Sumer is icumen in* também está em nosso repertório. É a mais antiga composição musical conhecida com polifonia em seis partes de meados do século XIII. O título traduz aproximadamente para "O verão chegou" e é composta no dialeto Wessex do inglês



médio. Embora a identidade do compositor seja desconhecida hoje, pode ter sido W. de Wycombe. O manuscrito em que é preservado foi copiado entre 1261 e 1264. Essa música é notável por estar à frente de seu tempo. Possui quatro partes cantadas sobre uma linha de “pé” ou duas linhas de baixo. Isso torna toda a música uma composição polifônica em seis partes, numa época em que a música mais “avançada” estava em polifonia de duas ou três partes. A música com instruções de performance estava no manuscrito Harley, originalmente em Reading Abbey. Este cânone apresentamos em duas versões: instrumental e somente vocal. Na instrumental começamos com sons onomatopaicos imitando um cuco e lentamente o alaúde e o dulcimer fazem as bases (os pés) em maneiras invertidas e três instrumentos melódicos, o cânone. No final retornamos para o canto do cuco. Na versão vocal fizemos semelhantemente: bases e vozes em cânone.

## Considerações Finais

A música recriada, por se tratar de monodias com muita improvisação e liberdade instrumental e vocal, está sempre viva. Dessa forma, mais do que uma reapropriação da Idade Média nos nossos dias, realizamos uma recriação ou até mesmo invenção da mesma. O grupo Música Mundana é muito coeso dentro do trabalho e diversificado em habilidades pessoais tornando nossos encontros sempre estimulantes e criativos, ocasionando modificações frequentes numa mesma música. Temos procurado aprimorar nosso trabalho inclusive pelo estudo mais aprofundado das pronúncias das melodias já que cantamos juntos e em várias línguas antigas. Em cada música procuramos a sua essência musical e cultural estudando a poesia e a melodia e a partir disso, ressignificando-a sonoramente para o século XXI.

## Programa

- 1) Anônimo – Allahu Akbar (canto evocatório islâmico)
- 2) Anônimo – Morenica a mi me llaman (canção sefardita)
- 3) Anônimo – La rosa enflorace (canção sefardita)
- 4) Anônimo – Saltarello (dança instrumental)
- 5) Afonso X (1221 – 1284) – Cantigas de Santa Maria – 353 – Quen a omagen da virgen
- 6) Afonso X (1221 – 1284) - Cantigas de Santa Maria – 10 – Rosa das Rosas
- 7) Afonso X (1221 – 1284) - Cantigas de Santa Maria – 100 – Santa Maria strela do dia
- 8) Anônimo – Summer is icumen in (versão vocal)
- 9) Anônimo – Il trotto (dança instrumental)

- 10) Ricardo Coração de Leão (1157-1199) – Já nuns hons pris
- 11) Anônimo - Summer is icumen in (versão instrumental)
- 12) Anônimo – Al entrada del temps Clar

## Referências

BENNETT, R. *Uma Breve História da Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

CANDÉ, R. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, v. 1, 2001.

CASTRO, B. M. *As cantigas de Santa Maria: um estilo gótico na lírica ibérica medieval*. (Coleção Estante Medieval). Niterói: EdUFF, 2006.

LEVY, I. *Chants Judéo – Espagnols*. Londres, Inglaterra: Publications de la Fédération Sêphardite Mondiale, Département Culturel, 1959.

METTMANN, W. *Cantigas de Santa Maria*. Edição crítica de Walter Mettmann. 4 volumes. Coimbra, Portugal: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959-1972.

REESE, G. *Music in the Middle Ages: with an introduction on the music of ancient times*. New York: W.W. Norton and Company, 1940.

RIGG, A.G.; KLAUSNER, D.N. *Singing early music: The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*. Toronto, Canadá: Timothy J. McGee, 1996.

ROSCOW, G. H. "O que é 'Sumer is icumen in'?" *Revisão dos Estudos de Inglês* 50, n°. 198. Inglaterra: 1999.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música, edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

# Música da Antiguidade e do Medievo: Performance, recepção e recriação

---

## A Teatralidade Ibérica em algumas canções de Juan del Encina

### *Iberian Theatricality in Select Songs by Juan del Encina*

Werner Ewald  
E-mail: wernerew1311@gmail.com

João A. Straub Gomes  
joalexandrem6@hotmail.com

Marcelo Borba  
E-mail: marcelopercussao@hotmail.com

Leonora Oxley  
E-mail: loloxley@terra.com.br

Carlos W. Soares  
E-mail: carloswasoares@gmail.com

Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

## Resumo

Poeta, músico e dramaturgo do pré-renascimento espanhol, Juan del Encina (1468-1529) foi patriarca e um dos mais importantes fundadores da dramaturgia ibérica. A veia teatral de sua obra musical apresenta, por um lado, ainda uma direta continuação do Auto Medieval, composição teatral de linguagem simples e extensão curta, e por outro uma já distinguida qualidade Renascentista. Seus poemas são concebidos para serem cantados e cada um deles forma um brevíssimo e sintético ato dramático. A forma literário-musical do Romance é largamente utilizada na obra de Encina, que se encontra também desmembrada em outras formas como as *Cantigas*, as *Tonadas* e os *Villancicos* signos de uma obra marcadamente étnica. De inspiração popular, sua obra transita entre eras de tradição oral e escrita da transmissão das habilidades e da cultura musical. Os textos e a música de Encina compõem uma unidade expressa em melodias pungentes e ritmos fortes através da força dramática de temáticas como o amor, a dor, a religiosidade, e a sátira. Estudando e considerando todos estes importantes elementos criadores e instituidores da obra de Encina, propomos uma análise macroestrutural visando o arranjo e a performance musical comentada de algumas canções do referido autor, exemplificando e trazendo a tona o vigor e a dramaticidade contextual do teatro musical espanhol na obra de Juan del Encina.

Palavras-chave: Juan del Encina, Música Antiga, História da Música Ibérica.

## Abstract

*Poet, musician and playwright of the Spanish pre-Renaissance, Juan del Encina (1468-1529) was patriarch and one of the most important founders of Iberian dramaturgy. The theatrical vein of his musical work presents, on the one hand, a direct continuation of the Medieval (actus) drama, and on the other, an already distinguished Renaissance quality. Encina's poems are intended to be sung, each forming a brief and synthetic dramatic act. The literary-musical form Romance is widely used in the work of Encina. His work can also be sub-classified into other forms such as Cantigas, Tonadas and Villancicos, signs of a markedly ethnic work. Of popular inspiration, Encina's work transits between a period of oral and written musical skills and culture. His texts and music compose a unit expressed in pungent melodies and strong rhythms through the dramatic force of themes such as love, suffering, religiosity, and satire. Through a studying that considers all the above important creative and instituting elements of Encina's work, we propose a macro-structural analysis aiming the arrangement and the musical performance of a selection of pieces by the author. We also propose to include illustrative comments on this song selection, to highlight the vigor and contextual dramaticity of Spanish musical theater in the work of Juan del Encina.*

Keywords: Juan del Encina, Ancient Music, History of Iberian Music.

**J**uan del Encina, espanhol, nasceu em 1468 e morreu cerca de 1530 sendo, portanto, um autor do pré-renascimento espanhol e considerado precursor da dramaturgia Ibérica. Poeta, músico e dramaturgo, este autor tem uma obra caracterizada por uma original fusão onde texto, música e dança se entrecruzam constantemente na elaboração de um tipo de arte de representação. Nela podemos verificar que estão presentes duas dimensões. Primeiramente, o auto medieval pode ser identificado nas características de uma composição teatral de linguagem simples e extensão curta. E por outro lado, a música apresenta distinguidas qualidades renascentistas, como o uso de passagens polifônicas e madrigalismos, recursos técnico-compositivos estes, típicos do renascimento europeu.

Juan Del Encina concebeu seus poemas para serem cantados/recitados e dramatizados com a particular característica de serem brevíssimos e sintéticos atos dramáticos. Para exemplificar, selecionamos duas de suas canções: “Levanta, Pascual” e “Oy Comamos y Bebamos.” Abordaremos estas duas obras de modo macro-textual e estrutural. Nosso objetivo é realizar uma abordagem que contemple a dimensão intertextual e o panorama estético-estilístico das obras. Uma análise descritiva que se debruce em cada microestrutura seria mais apropriada para outros objetivos (WHITE, 1976). No entanto, algumas estruturas menores (intermediárias e micro) serão expostas para contextualização e clareza.

Nas duas canções em foco Juan del Encina lança mão de recursos expressivos de texto (poéticos) e rítmico-musicais que apresentam possibilidades diversas para uma representação cênica. Podemos citar como exemplos a descrição de situações dramáticas e satíricas, a movimentação e o diálogo de diferentes personagens, além de procedimentos musicais específicos utilizados deliberadamente para contribuir e enriquecer a perspectiva poético-literária.

A peça “Levanta Pascual” é um Romance. Romances são composições dramáticas escritas por músicos e escritores profissionais, na maioria das vezes para celebrar determinadas personalidades e/ou acontecimentos especiais, como bem exemplifica a canção “Levanta Pascual” especialmente escrita para cantar as proezas dos exércitos de Dona Isabel de Castela (1451-1504) e Dom Ferdinando II de Aragão (1469-1504), os monarcas de Castela, chamados também de os Reis Católicos. É digno de ser observado que Juan del Encina é o poeta-músico mais prolífico do reinado deste casal de monarcas espanhol (WHETNALL, 2017:88).<sup>1</sup>

Esta composição foi dedicada à capitulação da cidade de Granada, situada na região da Andaluzia, Espanha. Fundada em 756 pelos árabes, desde o sécu-

---

<sup>1</sup> As obras de Encina encontram-se registradas em vários *Cancioneros* sendo, no entanto, o que contém o maior número de suas canções o “*Cancionero Musical de Palácio*”. Este manuscrito é a maior de todas as fontes de canções seculares espanholas desta época. Contém um total de quatrocentos e trinta e oito obras de autores vários e foi compilado nos anos de 1490 para a corte de Isabel e Ferdinando.

lo XIII era a capital do reino muçulmano de Granada. A sua rendição, celebrada durante vários dias, é o culminar de dez anos de guerras (1482-1492) encerrando um ciclo de oito séculos de domínio muçulmano na Península Ibérica. “Levanta Pascual” foi composta para o festejo musical e dramático relativo a este evento histórico que gerou enorme literatura. Composta no dramático gênero Romance, esta canção inclui recitados, polifonia semi-improvisada, frases com cadências finais bem marcadas, acompanhamento instrumental em geral homofônico e participação de um coro em alternâncias entre canto solista e em grupo. Todos estes elementos expressivos são característicos da pioneira teatralidade Ibérica de Juan de Encina, apresentando singulares soluções musicais para a interpretação de canções dramatizadas onde se requeria que atores cantassem e dançassem na execução das peças<sup>2</sup>.

Em “Levanta Pascual”, percebemos que justamente em torno das palavras “levanta, Pascual” o contorno melódico da frase musical é ascendente, fazendo referência ao seu significado literal. E no verso seguinte, cujo texto é “*aballe-mos a Granada*”, o contorno melódico da frase musical é descendente, em alusão ao descenso geográfico do caminho em direção a Granada:

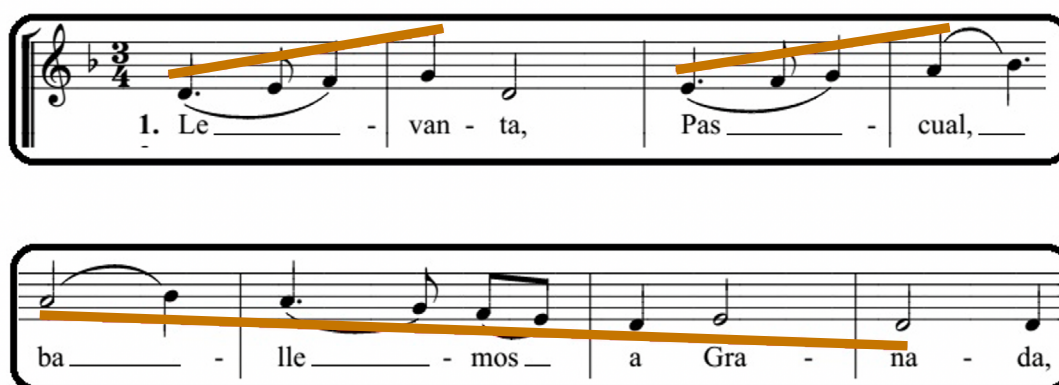


Figura 1: Técnica composicional de movimentação melódica ilustrativa

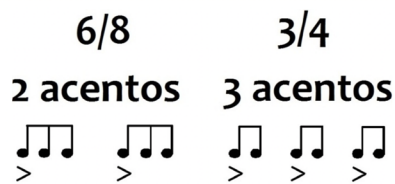
Nesses momentos Juan del Encina utilizou um procedimento composicional que seria largamente utilizado na renascença em vários países da Europa. Tal procedimento, em que a movimentação melódica encontra paralelismo na dimensão verbal do texto da canção, é típico da retórica de representação na música renascentista (SHUTE, 1972). O teórico inglês Charles Butler (1560-1647) fez o registro de algumas das convenções da época em duas obras, intituladas “*Rhetoricae Libri duo*” (1629) e “*Principles of Musik*” (1636). Esse paralelismo observado é uma das modalidades de elaboração da técnica de *word-paint*. Por

<sup>2</sup> Além de na obra de Juan de Encina, estas características podem ser encontradas também na obra de Gil Vicente (1465-1536), considerado o primeiro dramaturgo português, além de grande poeta, músico e ator.

vezes, a estrutura musical ‘pinta’ apenas uma determinada palavra e, outras vezes, a melodia ‘pinta’ ideias mais amplas como, por exemplo, a ascensão aos céus (GOMES, 2015).

Já a segunda peça trabalhada “Oy Comamos y Bebamos” explora especialmente as figuras rítmicas já que se trata de um *baile de jiga*. Embora seja uma antiga dança popular de marcado caráter de habilidades de improvisação, esta composição de Juan de Encina já se configura dentro de um período transacional de crescente produção e circulação de fontes e tratados musicais que se propõe a disseminar as antigas habilidades de improvisação musical, antes transmitidas oralmente por tratados e música escrita. É exatamente a época dos monarcas de Castela, Isabel e Ferdinando, que marca esta transição (FIORENTINO, 2017:547-48).

“Oy Comamos e Bebamos” é um *villancico* um gênero que, na maioria das vezes, exhibe textos que evocam o dia a dia dos camponeses espanhóis. A música do *villancico* aqui em questão é planejada de modo a parecer rústica com texturas homofônicas e figuras rítmicas bem marcadas da *jiga*, uma dança rápida, saltitante e escrita geralmente em compasso 6/8 (BURKHOLDER; PALISCA: 2010: 288-89). Uma característica muito comum nesta dança é a apresentação de cadências finais com alguma variação na acentuação rítmica do compasso 6/8, de modo a sentirmos um ritmo ternário, então em 3/4:



**Figura 2:** Acentuação rítmica de compassos binários compostos e ternários simples

Como podemos observar na imagem, ambas as fórmulas de compasso são formadas pela quantidade de colcheias e cada uma delas dura o mesmo tempo. No entanto, a maneira como a acentuação das colcheias acontece proporciona encadeamentos rítmicos e ideia de movimentação distintas. Nos compassos em binário composto, há dois acentos principais, que repousam sobre a primeira e quarta colcheias. Enquanto isso, os compassos ternários simples apresentam uma subdivisão em que três acentos marcam a primeira, terceira e quinta colcheias.

O recurso de variação na acentuação, preservando-se a quantidade de colcheias que compõe o compasso, é chamado de hemíola. As hemíolas também são utilizadas quando a música é escrita em 3/4, sendo que nesse caso os compassos finais têm sua acentuação alterada para 6/8. Em “Oy Comamos y Bebamos”, Juan del Encina explora de modo distinto as duas características mencionadas

da dança de *jiga*, ou seja, o andamento movido e a estrutura da hemíola. Aqui a alternância entre o 3/4 e o 6/8 como recurso de variação na acentuação rítmica não está restrito às finalizações das frases, mas sim é um elemento estrutural da métrica de versificação já que se trata de uma canção.

Pelo seu conteúdo literário é uma peça da religiosidade popular em que em uma poesia burlesca é estendido um convite para que todos encham suas panças e comam até explodir em honra ao santo. A ocasião invocada é a Terça-feira Gorda, véspera da Quarta-feira de Cinzas, período do calendário litúrgico cristão que tem início o jejum da Quaresma<sup>3</sup>. Embora de conotação religiosa (popular) o texto é burlesco enfatizando através da sátira que somente depois, amanhã, na Quarta-feira de Cinzas, pensaremos no jejum. Hoje, na Terça-feira Gorda é tempo de comer, beber e dançar e é isso que importa. É neste ambiente de teatralidade festiva que está inserida a peça “Oy Comamos y Bebamos” de Juan del Encina. Para ressaltar a sua dramaticidade popular e festiva nela acontece movimentação, algazarra, dança e barulho de feira popular. Deste lócus projetamos recursos de interpretação musical para iluminar seu caráter e tornar palpável seu conteúdo dramático e emocional em nossas performances musicais.

De inspiração popular, os textos, a ação e a música de Juan del Encina compõem uma unidade expressa em melodias pungentes e ritmos fortes através da força dramática de temáticas como o amor, a dor, a religiosidade, e a sátira. Estudando e considerando todos estes elementos criadores e instituidores da obra de Encina, propomos como grupo de pesquisa e execução musical que somos (Grupo Iluminura – Centro de Artes – UFPEL) o arranjo e a performance musical com comentários ilustrativos, exemplificando o vigor e a dramaticidade contextual do teatro musical espanhol na obra de Juan del Encina.

Para finalizar, destacamos que em nosso trabalho de pesquisa e performance musical, nos guiamos pelo princípio de que toda interpretação representa não a escolha de algum ideal, mas uma escolha. Deixamo-nos guiar pela perguntas: quais das relações implícitas numa peça precisam ser enfatizadas e reveladas? Quais os meios que dispomos de projetá-los? É neste sentido que nos percebemos enquanto artista músicos co-criadores do material musical com o qual nos ocupamos em nosso trabalho de pesquisas em música tradicional e antiga.

## Referências

BURKHOLDER, J. Peter; PALISCA, Claude V. (eds.). *Norton Anthology of Western Music*, v.1: Ancient to Baroque, 6ªed. New York/London. W.W.Norton and Company, 2010.

---

<sup>3</sup> Período de quarenta dias em que as comunidades cristãs se voltam à penitência em preparação para a Páscoa, sendo o jejum de comida e bebida um dos seus aspectos mais conhecidos.



GOMES, João Alexandre Straub. *A Representação da Melancolia nas Ayres de John Dowland*. 163f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

FIORENTINO, Giuseppe. "Unwritten Music and Oral Traditions at the Time of Ferdinand and Isabel". In: *Companion to Music in the Age of Catholic Monarchs*. Tess Knighton (ed.). Leiden/Boston: Brill, 2017, pp.504-548.

SHUTE, John Derek. *The English Theorists of the Seventeenth Century with Particular Reference to Charles Butler and the Principles of Musik in Singing and Setting 1636*. 252f. Tese (Master of Letters), Durham University, England, 1972.

WHETNALL, Jane. "Secular Song in Fifteenth-Century Spain". In: *Companion to Music in the Age of Catholic Monarchs*. Tess Knighton (ed.). Leiden/Boston: Brill, 2017, pp. 60-96.

WHITE, John. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

# Música da Antiguidade e do Medievo: Performance, recepção e recriação

---

A performance nas cantigas  
galego-portuguesas: desafios  
entre oralidade e tradição  
manuscrita trovadoresca

*Thinking about performance in  
galician-portuguese songs:  
challenges between orality and  
the manuscript tradition of the  
troubadours*

Felipe Ferreira de Paula Pessoa  
Doutorando PPGHIS-UnB/  
CEP-Escola de Música de Brasília  
E-mail: felipe7cordas@gmail.com

## Resumo

Apesar do significativo aumento de interesse do público pela Idade Média, a música da lírica medieval galego-portuguesa ainda representa um grande desafio de interpretação e recriação. Motivados por essa questão, propomos neste artigo uma reflexão sobre a performance das cantigas galego-portuguesas, reconhecendo suas especificidades enquanto canção em um meio de criação e transmissão oral. Para tanto, analisaremos as perspectivas e métodos propostos pela musicologia e pelo movimento da Música Antiga – *Early Music* – para as fontes medievais e os principais desafios diante do escasso material oferecido pelos pergaminhos Vindel e Sharrer, fragmentos que contêm cantigas de amigo e de amor, respectivamente, com notação musical. Consideramos que o conceito de performance e sua compreensão no contexto medieval é fundamental para avançarmos na interpretação da performance trovadoresca, cujas próprias cantigas propiciam alguns indícios, que pretendemos explorar neste artigo.

Palavras-chave: Cantigas galego-portuguesas, Performance, Musicologia histórica.

## Abstract

*Apart from the significant increase in interest in the Middle Ages by the public, Galician-Portuguese medieval songs still represent a great challenge for its interpretation and recreation today. Motivated by this issue, we propose, in this paper, a debate on the construction of the performance of Galician-Portuguese songs recognizing its specificities as a song in a context of creation and oral transmission. Therefore, we will analyze the perspectives and methods proposed by Musicology and the Early Music movement for medieval sources and the main challenges in view of the scarce material of the 'Vindel' and 'Sharrer' scrolls, fragments that contain cantigas de amigo and cantigas de amor, respectively, with musical notation. We consider that the concept of performance and its understanding in the medieval context is fundamental to advance in the understanding of troubadour performance, whose own songs provide some evidence, which we intend to explore in this article.*

Keywords: Galician-Portuguese songs, Performance, Historical Musicology.

**A** cultura medieval, mais uma vez, atrai holofotes. O interesse pelos conflitos, guerras, contos e histórias dos tempos cavaleirescos ganham espaço no meio do entretenimento e seus usos representam interesses diversos para legitimar identidades de grupos sociais e até nacionais. De forma similar, a música que compõe as obras de inspiração medieval, normalmente, está muito mais próxima da estética atual do que de seu tempo. Esse resultado é um retrato da forma como nos relacionamos com o passado: por meio dos olhares – e, no caso, ouvidos – do presente.

Tal perspectiva não se observa apenas no meio da cultura pop. As pesquisas musicológicas e o movimento da Música Antiga, visando propor performances historicamente informadas, acabam buscando interpretar as partituras e testemunhos sobre a música do passado a partir de um conceito bastante moderno do que é música e do próprio processo composicional. Reconhecemos, portanto, uma problemática acerca das abordagens sobre a performance da música medieval, com destaque especial para as cantigas galego-portuguesas.

Neste artigo, propomos um debate sobre a construção da performance das cantigas galego-portuguesas, reconhecendo suas especificidades enquanto canção em um meio de criação e transmissão oral. Para tanto, refletiremos acerca das abordagens da musicologia e como a formação da disciplina esteve associada a uma compreensão moderna e racional de música. Essa forma de interpretar, tanto a obra musical como o processo de composição, teve grande influência em como músicos e pesquisadores abordaram as fontes medievais voltando-se, primordialmente, para as fontes com notação musical.

Propomos uma análise dos fragmentos melódicos de seis cantigas de amigo de Martim Codax – o Pergaminho Vindel – e das sete cantigas de amor do rei português D. Dinis – o Pergaminho Sharrer, testemunhos da lírica trovadoresca produzida na Península Ibérica, entre o final do século XII e o primeiro quartel do século XIV. Se tais registros, à primeira vista, podem parecer insuficientes para embasar um estudo aprofundado sobre sua performance, será necessário recorrer a outras fontes, como o Cancioneiro da Ajuda para, de forma complementar e contrastada, tentar responder a questões que surgem da análise da notação musical dos pergaminhos.

Dessa forma, pensamos que é fundamental desenvolver uma abordagem que pense as cantigas a partir da performance, tanto como evento tanto como pro-

cesso de criação. Assim, discutiremos alguns aspectos acerca do conceito de performance e sua significação relativamente aos eventos das cortes régias e senhoriais ibéricas da baixa Idade Média. Por fim, procuraremos entender como a performance trovadoresca está representada nas cantigas e, a partir dessa análise, proporemos algumas questões para sua interpretação e criação na atualidade.

## Recepção e performance da música medieval: entre a musicologia e o entretenimento

A estética medieval encontra-se em alta na cultura de entretenimento midiático; séries e filmes, jogos eletrônicos, animações etc. O cuidado na construção do enredo, nas associações a fatos históricos, na emulação das técnicas de batalha e o caprichado figurino, revelam o interesse de estabelecer laços fortes entre a ficção e a verosimilhança histórica, produzida pelas narrativas profissionais e que chegam a creditar a tais obras um lugar de “quase realidade” histórica.

Entretanto, o pano de fundo musical dessas produções não apresenta o mesmo estreito vínculo com o passado, pelo menos no que tange aos vestígios materiais que dão seu testemunho. Grandiosas obras sinfônicas, impaciantes e de temas carregados de forte teor autoral, caracterizam as aberturas e os dramáticos momentos em que o indivíduo e seus dilemas modernos se veem retratados no contexto medieval<sup>1</sup>.

Mas há uma figura histórica ligada ao universo da musicalidade que, frequentemente, aparece nos ambientes ficcionais que retratam a Idade Média: é a do bardo errante, do jogral ou trovador<sup>2</sup>. Seu mester, no caso do bardo e, por vezes, do jogral, é fazer canções que relatam os feitos heroicos vistos ou ouvidos, ou declamar os belos versos do amor cortês cavaleiresco<sup>3</sup>. Nessas representações modernas sempre estão acompanhados por um alaúde, mas a música que cantam está intimamente fundamentada nas canções de nossa contemporaneidade ou, quando muito, aproxima-se de uma proposta modal para dar o sabor do medievo.

Na outra ponta desse interesse pela recriação da música do “passado antigo”, especialmente, o medieval, estão os musicólogos e intérpretes que buscam a construção de uma performance historicamente informada. Movimento cujos primeiros passos foram dados em fins do século XVIII – com a criação da

---

1 Citamos, a título de exemplo, a abertura e a trilha sonora das séries *Game of Thrones* e *The Witcher* ou do filme *O Senhor dos Anéis*.

2 Para uma síntese da distinção entre essas artes, ver: LE GOFF, J. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 127 – 138; e 227 – 234.

3 Para demonstração, o cantador hispânico Fernando, na abertura do desenho animado *Mike, o cavaleiro*; o icônico personagem Jaskier, da série *The Witcher*; e o próprio rei Arthur, que é representado como um trovador, em seu tempo anterior à *Excalibur*, na série *Cursed*.

*Academy of Ancient Music*, em 1726, em Londres, seguido do *Concert of Ancient Music*, em 1776 – e que visava conseguir uma música não da Antiguidade, “but music old enough not to be in the modern repertory” (KELLY, 2011: 12).

Atualmente, como lembra Kelly, o movimento que chamamos de Early Music, ou Música Antiga, não está somente associado a um repertório do passado. A música de Mozart e de Beethoven possui mais de 200 anos, mas está em acordo com uma perspectiva artística moderna, fundamentada no artista gênio e criador. No conceito de Música Antiga ressoam formas diferentes de se experimentar a música, embasadas na concepção política e cultural de uma maior proximidade com a natureza e da ampla participação; “a notion that early music was a participant’s music as much as it was a listener’s” (Ibidem: 2).

Uma diferença marcante reivindicada por esse movimento foi a de se contrapor à experiência moderna da música, em que poucos dominam a técnica instrumental e se colocam a serviço das notas imortalizadas pelos gênios do Classicismo e do Romantismo. O público e o músico amador, nessa proposta, ficam fora do evento oficial em que a performance é realizada<sup>4</sup>. A música desse passado distante, então, possibilitaria aos intérpretes e ao público resgatar uma experiência participativa em que o contexto histórico é de suma importância.

O interesse dessa retomada ia além do repertório, voltando-se para o conhecimento histórico sobre a sociedade, os costumes, a cultura e sua relação com o evento musical. Como fontes, usou-se literatura, cartas pessoais, diários, tratados teóricos, imagens, esculturas e, claro, partituras. Assim, dimensionou-se a área de Música Antiga dos períodos Barroco, Renascentista e Medieval, lembrando sempre do caráter arbitrário dessa fragmentação, associado à divisão da História em “pedaços”.

Embora se considerem fontes diversas na pesquisa, a partitura, ou seja, a música fixada em códigos sobre o papel e a figura do compositor ainda são os guias principais dessa empreitada. Os pesquisadores, cantores e instrumentistas debruçaram-se sobre as obras musicais e seus compositores a partir de uma concepção moderna, buscando estabelecer um elo de origem com as formas musicais mais elevadas da tradição sinfônica e defendendo, dessa maneira, uma postura evolucionista da música. A pesquisadora Anna Maria Busse Berger afirma, com afiada crítica, que a musicologia se voltou para os “pais fundadores” de seu passado, ou melhor, esteve à procura de quem seria o primeiro grande compositor – homem e branco – que representaria esse passado (2005: 9).

Ao investigar sobre o papel da memória e das técnicas de memorização nos processos de aprendizado, transmissão e composição da música polifônica medieval, Berger discute o lugar da análise tradicional, voltada para elementos relacionados com a notação musical em contraposição a uma lógica de

---

<sup>4</sup> Questões também problematizadas pela etnomusicologia durante a mesma época de efervescência do movimento da Early Music, nos anos 1960 e 1970. Cf. BLACKING, J. *How musical is man?* University of Washington Press, 1974, p. 4.

criação e performance para a qual o efeito musical está submetido ao modo de transmissão oral (Ibidem: 47). A matéria básica da pesquisa musicológica tradicional, cujo foco vem sendo a partitura e modelos que valorizam a análise do que está escrito, mais do que os efeitos sonoros da música, é posta em questão por Berger ao pesquisar os processos de memorização e relacioná-los com as técnicas de composição. O lugar comum defendido por diversos pesquisadores de que a polifonia seria fruto do desenvolvimento da notação musical é, dessa forma, posto em xeque<sup>5</sup>.

O problema que surge de tal questão está no cerne da própria disciplina, filha, assim como a História e a Antropologia, do contexto cientificista e evolucionista do século XIX. A Musicologia também sofreu com os efeitos do racionalismo e do projeto colonial, levando a uma visão na qual a música instrumental sinfônica, pura e autônoma, apresentaria o mais alto grau de experiência estética. Gary Tomlinson reflete sobre as influências de Kant na construção dessa categoria, a música autônoma – ou seja, instrumental – que retiraria o status universal da canção e a colocaria como arte dependente.

Kant considers song only in absentia, so to speak, by specifying that free beauty is restricted to instrumental music; but this restriction poses, in effect, a deep-seated differentiation of the two. In this distinction – thought he certainly he would not have relished the consequence – Kant prepared the ground for the ennoblement of instrumental music throughout the nineteenth century [...]. (TOMLINSON, 2001: 26)

Essa diferenciação entre canção e música instrumental resulta em classificações não apenas no que tange à experiência estética, mas também ao grau de elaboração técnica. A qualidade do que está contido na partitura, a técnica de composição, os motivos escritos, passam a ser o objeto da genialidade e de admiração. É também resultado de uma apropriação histórica na qual a identidade europeia encaixa-se no projeto teleológico cujo início identifica-se nos gregos e no surgimento da escrita, direcionando-a, inevitavelmente, ao apogeu cultural e científico oitocentista.

À vista disso, Tomlinson ainda argumenta que essa separação está na base da própria distinção entre uma história da música e uma antropologia da música, o que deixou a música escrita em partitura para a pesquisa histórica enquanto a música de tradição oral tornou-se campo dos estudos antropológicos (Ibidem: 28). Ao citar o trabalho de Johann Nikolaus Forkel, contemporâneo de Kant, Tomlinson reforça como a visão racionalista associou o projeto da escrita com o resultado de uma perfeição artística: “Forkel subsumes the evolution of musics worldwide under a history pointing toward the circum-Medi-

---

5 Cf. DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, Heloísa (Org.) Música e Mídia. Novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/FEPESP, 2007, p. 52.

terranean achievement of the alphabet”. Na perspectiva de Forkel, “societies with the alphabet can move closer to a perfect musical art” (Ibidem: 29).

A música medieval, a partir da notação musical do cantochão, estabeleceu-se como a gênese que resultaria na escrita polifônica e, portanto, na arte mais próxima à perfeição. Da mesma maneira, a musicologia histórica a tinha sob seu guarda-chuva por encontrar nela o traço primitivo de tal evolução. O cantochão, como mais antigo registro dessa notação, assume-se, nas palavras do historiador Eduardo Henrik Aubert, “comme une base fondamentale pour les développements polyphoniques ultérieurs, c’est à dire toujours par rapport au telós évolutionniste” (AUBERT, 2010: 4).

Entretanto, o movimento da Música Antiga e a virada culturalista da Nova Musicologia<sup>6</sup>, que a aproximou da sociologia e da antropologia, deram novo fôlego às pesquisas que passaram, então, a se interessar mais pelos aspectos sociológicos e culturais em que as músicas estavam inseridas do que propriamente na qualidade de sua notação musical. Consequentemente, a música medieval é compreendida sob o ponto de vista da alteridade e suas diferenças com as práticas musicais modernas são realçadas. Seus cantos passam a ser entendidos como pertencentes a um estágio primitivo e, logo, deveriam ser submetidos ao olhar antropológico. Entre alteridade primitiva e progenitora do moderno, a música medieval estabelece-se em um não-lugar; objeto insatável entre as disciplinas e seus métodos que, como problematiza Aubert (2010), pode também ser visto como um fértil terreno para suplantiar as bases que criaram essas diferenças acadêmicas.

Podemos intuir ser essa uma das razões para tamanho descompasso entre a música medieval e suas representações no mundo dos jogos, filmes e séries, como referimos anteriormente. Esse não-lugar acaba por dificultar a identificação com o passado musical da Idade Média. Além disso, é a figura do cavaleiro, de sua honra e violência – formuladas como características identitárias da masculinidade ocidental –, e não os votos da vida monástica, que é explorada pelas narrativas ficcionais.

---

6 O final dos anos 1980 e os anos 1990 marcaram, principalmente nos EUA, um momento de questionamentos acerca das divisões entre os gêneros e suas respectivas áreas de pesquisa, assim como uma ruptura no papel autônomo da análise musical na musicologia. A disciplina passa a abarcar as influências da virada linguística e traz a música escrita para seu contexto sociocultural, abrindo-se mais ao diálogo com a sociologia e com a antropologia. Joseph Kerman, Lawrence Kramer e Gary Tomlinson, são alguns nomes que marcaram essa virada. Contudo, um grande incômodo passou a circundar a área decorrente do suposto abandono da análise: se o objetivo é investigar a cultura e a sociedade, qual seria a especificidade da musicologia frente a suas irmãs das humanidades? Ver. KERMAN, J. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Harvard University Press, 1985; AGAWU, K. Analyzing Music under the New Musicological Regime. In: *The Journal of Musicology*, vol. 15, nº 3, 1997, p. 297 – 307. BÉHAGUE, G. “Música ‘erudita’, ‘folclórica’ e ‘popular’ do Brasil: interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas”. In: *Latin American Music Review* vol. 27, no.1, 2006, p. 57-68; Volpe, Maria Alice. Para uma nova musicologia. In: *Música em Contexto* (Revista do PPG-MUS/Universidade de Brasília), vol.1, 2007, p. 107 – 122.



Avançando no problema, deve-se ressaltar que, por exemplo, o cantochão e os estilos de música sacra que derivaram dele – como *organum*, *conductus*, *moteto* – possuem registros notacionais suficientes para uma interpretação moderna de suas partituras, pelo menos a partir de uma concepção tradicional da musicologia. Mas, tal como apontávamos, embora a música profana careça de partituras suficientes para permitir uma interpretação semelhante, não se pode dizer que faltem fontes para compreendermos e interpretar, mesmo que parcialmente, as canções de gesta e as canções trovadorescas e suas performances.

Dessa forma, impõe-se novamente a discussão epistemológica e disciplinar acerca dos paradigmas que moldaram a musicologia e a etnomusicologia. Aprofundando ainda mais nesses termos, podemos questionar a própria concepção de música e performance musical no contexto em debate e arriscamos, consonantes à concepção pré-racionalista apontada por Tomlinson, que é necessário não ciências da música para investigarmos o papel do som artístico antes da afirmação racionalista, mas de uma “cantologia” (TOMLINSON, 2001: 24), um estudo do canto que considere sua performance na sociedade e sob uma perspectiva que se afaste da polaridade primitivo-moderno.

Tal concepção encontra eco na forma como se estrutura o pensamento medieval sobre música e seu papel nas artes liberais. Juntamente com a aritmética, a geometria e a astronomia, a música forma o *Quadrivium*, área de conhecimento associada à razão e à proporção numérica, enquanto as disciplinas do discurso – gramática, retórica e dialética – estão organizadas no *Trivium*. Dessa estrutura fundamental na ordem cognitiva medieval, principalmente inspirada por Boécio, a música aparece não como uma arte do fazer, uma arte técnica; mas como fruto da razão.

À luz dessa filosofia, podemos conceber uma distinção entre “falar sobre música” – produto da razão, do pensamento e da reflexão e, portanto, não sujeita ao instinto do corpo – e o fazer, tocar e cantar, atividades inferiores e guiadas pelo instinto, como explica Umberto Eco (2018: 66). É nos séculos XII e XIII, já sob a influência do pensamento tomista, que as sensibilidades e as técnicas passam a ser consideradas formas de conhecimento.

Observamos que o conceito de música do *Quadrivium* se encontra diferenciado de suas práticas seculares, como a dança e o canto. Johannes de Grocheio, no início do século XIV, reforça esse argumento em seu tratado *De Musica*, em que aborda os aspectos musicais das canções seculares e o faz, como bem lembra Elizabeth Aubrey, a partir da nomenclatura de *cantus* e cantilena (2008: 109).

O termo música não abrangia todas as manifestações sonoras compartilhadas socialmente e as performances artísticas, seja a dança, a declamação ou a canção, são consideradas formas específicas de manifestação sonora e corporal, cada uma em suas características particulares. Abre-se, assim, um lugar específico para a canção, em que corpo, poesia e som interagem na formulação de uma experiência estética. Não se trata de uma negação das características musicais da canção; há melodia, há ritmo, e, mesmo que tardiamente,

estes foram também escritos em partitura. Contudo, a música das canções trovadorescas não é concebida como forma autônoma, ela está estreitamente relacionada com o texto poético e com o evento da performance.

Ao contrário do que possa parecer, esse vínculo não equivale à sentença de uma música simplória e sem méritos. Os testemunhos melódicos dos manuscritos, principalmente da tradição aquitana e parisiense, em virtude do volume de composições registradas, revelam que há uma complexidade composicional dessas melodias e um mester específico na criação da canção, como defende a musicóloga Christelle Chaillou-Amadiou:

Faire une chanson aux XIIe et XIIIe siècles suppose aussi de posséder une double compétence d'auteur et de musicien. La qualification de « compositeur » est toutefois peu adéquate car, d'une part, l'auteur ne se considère pas comme tel: il est celui qui 'trouve', 'fait', 'tisse' des chansons, évoquant par ces expressions une simultanéité d'invention entre texte et musique. (CHAILLOU-AMADIEU, 2013: 58)

Não se pode buscar no fazer das canções trovadorescas a definição de compositor tal qual a musicologia generalizou, associada a uma autoria do indivíduo que produz uma peça singular reflexo de seu próprio gênio. Tampouco essas criações são parte de um coletivo social que carece de autoria, de um manejo próprio, característico do Gaio saber.

Essa especificidade requer uma modalidade de investigação que também combine diferentes abordagens entre a interpretação da melodia e da palavra escritas, mas que também considere a simultaneidade da criação de texto, música e interpretação: a criação poético-musical em performance. Significa combinar a análise dos manuscritos com outras fontes que permitam dialogar com o processo da performance, incluindo as próprias referências contidas nas canções e as tradições iconográficas.

Para tanto, abordaremos as principais questões que envolvem os manuscritos e, a seguir, discutiremos sobre a performance e as possibilidades de interpretação a partir das próprias cantigas. Nosso foco recai sobre a tradição lírica galego-portuguesa e em como a performance trovadoresca pode ser pensada historicamente.

## Os manuscritos da lírica galego-portuguesa: mediadores de uma tradição oral

Os textos dos trovadores ibéricos encontram-se, principalmente, em três grandes recolhas: o Cancioneiro da Ajuda (A), o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) e o Cancioneiro da Biblioteca da Vaticana (V); uma significativa disparidade se comparados às tradições transpirenaicas. Tais recolhas evidenciam uma relação particular entre si, pois B e V são cópias do século XVI, produzidas a man-

do do humanista Angelo Colocci, a partir de um cancionero comum. Somente A, que possui apenas cantigas de amor, apresenta uma proximidade com a prática trovadoresca, datando, possivelmente, do final do século XIII e início do XIV, embora esteja incompleto. Porém, A não representa o protótipo que serviu de cópia para B e V, sendo derivado possivelmente de um cancionero inicial comum que deu origem também ao modelo dos cancioneros italianos<sup>7</sup>. Entretanto, os cancioneros revelam uma estreita relação entre si, tanto no que diz respeito ao ordenamento das trovas quanto aos seus autores. Apesar de B ser o mais completo entre os cancioneros, A apresenta um conjunto de iluminuras que muito contribui para a discussão sobre o som e a performance trovadoresca<sup>8</sup>.

Além da escassez da tradição manuscrita dos textos da lírica medieval galego-portuguesa, os silêncios que guardam a música de seus cantos são ainda mais evidentes. Se comparados aos manuscritos da tradição trovadoresca ocitânica, que contêm notação musical, a desproporção é marcante: dos dois mil e quinhentos poemas conservados em cerca de quarenta manuscritos, apenas duzentas e cinquenta melodias estão conservadas, e em dois manuscritos somente<sup>9</sup>. No que tange ao universo ibérico, das cerca de mil seiscentas e oitenta cantigas, cuja maioria foi preservada exclusivamente nos cancioneros italianos do século XVI, dão-nos raro exemplo dos contornos melódicos das cantigas d'amor e d'amigo, dois fragmentados pergaminhos: o Pergaminho Vindel (R) e o Pergaminho Sharrer (T)<sup>10</sup>.

O primeiro foi descoberto na encadernação de um códice trecentista por Pedro Vindel Alvarez, que o tornou público em fevereiro de 1914 e, no ano seguinte, editou uma versão ampliada de sua descoberta, contendo a reprodução fotográfica do pergaminho<sup>11</sup>. Esta reprodução levou filólogos de peso, como

---

7 Tais cancioneros foram minuciosamente estudados por filólogos, historiadores e linguistas. Destaque para os estudos de VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis. *O Cancioneiro da Ajuda*. Halle: Marx Niemeyer, 1904; OLIVEIRA, Antônio Resende. *Depois do espetáculo trovadoresco*. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa: Colibri, 1994; TAVANI, G. *Trovadores e Jograís*. Introdução à Poesia Medieval Galego-Portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002; RAMOS, Maria Ana. *O Cancioneiro da Ajuda*. Confecção e escrita. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

8 Ver. FERREIRA, Manuel Pedro. *Cantus Coronatus: 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberger, 2005, p. 38 et seq.

9 Cf. AUBREY, E. *The music of the troubadours*. Bloomington: Indiana University Press, 2000, p. 26. Dados também levantados por ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 36 et seq.

10 Utilizaremos as siglas convencionais R (= rótulo) para o Pergaminho Vindel, e T (= Torre do Tombo), para o Pergaminho Sharrer, adotadas pelos estudiosos de forma ampla. Contudo, vale destacar que R não se trata propriamente de um rolo, mas sim de um bifólio. Ressalta-se também que há autores que utilizaram L (=Lisboa) para designação de T, o que trouxe confusões acerca de outros códices também encontrados na capital portuguesa. Ver. TAVANI, G. *Trovadores e Jograís*: Introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002, p. 87.

11 Cf. TAVANI, G. *Trovadores e Jograís*: Introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002, p. 86.

Carolina Michaëlis de Vasconcellos, a reconhecer no pergaminho o endosso da clássica tese de Gustav Gröber acerca da disseminação inicial dos cantos trovadorescos por meio de rolos volantes. O musicólogo Manuel Pedro Ferreira esclarece: “Não sendo conhecido, até a década de 1980, nenhum outro documento avulso medieval com lírica profana, o Pergaminho Vindel era ideal para ilustrar concretamente o rótulo trovadoresco” (FERREIRA, 2016: 22)

Entretanto, após um estudo aprofundado do manuscrito, em 1985 – que levou à publicação de uma edição crítica musicológica, em 1986, O Som de Martim Codax –, Ferreira concluiu que não se tratava de um rótulo. O pergaminho apresentava-se morfologicamente como um bifólio, escrito somente no lado da carne, contendo sete cantigas de amigo de Martim Codax, sendo seis delas com notação musical. A terminologia R, ou Pergaminho Vindel, ainda continua em uso apesar de o manuscrito estar hoje na Pierpont Morgan Library, em Nova York. Os aspectos relativos à sua circulação ainda apresentam dúvidas, visto que uma nova análise de Ferreira revelou marcações de uma provável integração do bifólio em um cancioneiro: “seu caráter de ‘folha volante’ passou pois de provável a meramente plausível, na medida em que uma fase anterior de circulação independente explica mais facilmente do que a posição central num caderno a ausência total de escrita em um dos lados” (Ibidem: 23).



**Figura 1:** Pergaminho Vindel.

Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/pergaminhovindel.asp>.

Último acesso em: 7 de agosto de 2020.

Outro ponto que orienta nosso estudo sobre a performance trovadoresca é fruto da descoberta, em 2 de julho de 1990, do pergaminho Sharrer (T), pelo filólogo norte-americano Harvey L. Sharrer, que compunha a capa de um livro

do Cartório Notarial de Lisboa, em estado bastante fragmentado<sup>12</sup>. Esse fólio escrito em reto e verso, de avantajadas dimensões, apresenta sete cantigas de amor do rei português D. Dinis (1261 – 1325) com notação musical. Infelizmente, na tentativa de restaurar o manuscrito, a Torre do Tombo empregou técnicas equivocadas que provocaram o desaparecimento de parte do seu conteúdo. Entretanto, o contato prévio de Manuel Pedro Ferreira com o documento permitiu-lhe organizar uma edição crítica da notação com base em fotografias de sua autoria feitas anteriormente ao restauro<sup>13</sup>.



**Figura 2:** Pergaminho Sharrer.

Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscritos.asp>.

Último acesso em: 7 de agosto de 2020

Além de conter o registro parcial de sete melodias de um dos autores mais fecundos do trovadorismo ibérico, T apresenta algumas questões que permitem,

<sup>12</sup> Cf. SHARRER, H. Fragmentos de sete cantigas d'Amor de D. Dinis, musicadas – uma Descoberta. In: *Literatura Medieval* Vol. I: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Cosmos, 1991, p. 13.

<sup>13</sup> Cf. FERREIRA, M. P. *Cantus Coronatus: 7 cantigas d'El-Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberger, 2005, p. 10.

em comparação com R, chegamos a conclusões importantes acerca de sua produção e circulação na Península. Ferreira explica que

[o] formato avantajado, a disposição em três colunas, e a apresentação relativamente pobre do documento, com recurso a estratégias escriturais para poupança de pergaminho e ausência de uma campanha de notação musical unificada, convidam a especular sobre o propósito e origem do cancionero perdido de que originalmente ele fez parte. (FERRERIA, 2005: 9)

Assim, se R põe em questão sua condição entre folha volante ou parte de um códice, T sugere fortemente fazer parte de um cancionero maior, podendo tratar-se de uma coletânea quiçá anterior aos cancioneros B e V, ou mesmo um cancionero individual de D. Dinis.

Ambos os pergaminhos já foram estudados detalhadamente pelo professor Manuel Pedro Ferreira, que concluiu haver uma proximidade das cantigas de Martim Codax com o universo litúrgico a partir do reconhecimento de fórmulas salmódicas em comum que, no entanto, não representam uma tipologia gregoriana clássica, mas

uma modalidade, pois, com traços arcaicos, imbuída de salmodia, teoricamente não formatada. Se observada do ponto de vista do canto litúrgico, tal modalidade remete-nos, por um lado, para uma época recuada e sugere, por outro, uma sobrevivência periférica; se vista no seu contexto jogralesco, ela aponta para uma concepção melódica informal, mas fortemente influenciada pela estruturação sonora de uma prática litúrgica conservadora. (FERREIRA, 2009: 166)

Assim sendo, os cantares de Martim Codax fortalecem a explicação de que as cantigas de amigo matizam influências de tradições locais e da liturgia gregoriana, o que é também reforçado pela presença de fórmulas comuns entre as encontradas em R e no cancionero mariano de Alfonso X (Ibidem: 166).

Em contrapartida, as melodias de D. Dinis afastam-se dessa tradição e, segundo Ferreira, “estas pouco devem, em geral, ao mundo sonoro da liturgia, do qual ignoram as fórmulas típicas” (Ibidem: 169). Apesar de apresentarem algumas fórmulas em comum, não estão restritas a elas, característica também compartilhada pela tradição de além-Pireneus. É importante frisar que tais conclusões derivam da comparação com a teoria e repertório gregoriano, cujas composições seguem à risca as fórmulas referentes aos momentos litúrgicos. As melodias dionisinas estariam, assim, mais próximas de um aspecto autoral e estilisticamente bem definido referente às cantigas de amor, enquanto as cantigas de amigo apresentam maior diálogo com outras tradições musicais anteriores às práticas trovadorescas.

Um dos aspectos mais destacados das cantigas está na ornamentação. O material que compõe a estrutura da obra é, em grande maioria, desenvolvido

a partir de fórmulas comuns, como cadências de terceiras – ré, fá, lá – que podem ser encontradas nos modos, nas canções regionais arcaicas e mesmo nas cantigas dionisinas. Contudo, é na ornamentação que estão as características que especificam os estilos correspondentes e até uma possível autoria. Ferreira ainda expõe que

a ornamentação melódica em Codax aparece-nos espontânea, em consonância com processos tradicionais de composição e vocalização, enquanto as cantigas de D. Dinis, ao submergirem o melisma ocasional num estilo claramente florido, sugerem uma vontade de saturação ornamental que implica a solenização estética da sua produção pessoal [...]. (Ibidem: 174)

Sob tais argumentos, encontramos nos pergaminhos dois estilos distintos que ajudam a pensar as cantigas para além das classificações de gênero tradicionais, fundamentadas unicamente nos textos em cantigas de amor, de amigo ou de escárnio e maldizer. Os pergaminhos também revelam diferenças musicais entre elas. Todavia, a performance delas se diferencia? Em que condições ela se realiza? Há acompanhamento de instrumentos? O andamento se assemelha? Essas e outras perguntas acerca da performance são verdadeiros desafios para os intérpretes e estudiosos da música trovadoresca, uma vez que o conteúdo da notação musical não contém essas informações. Apesar disso, podemos buscar em outras fontes algumas sugestões. As próprias cantigas e uma compreensão melhor de seu contexto de performance podem esclarecer alguns desses pontos.

## Trovar, criar (poesia e música) em performance

As cantigas trovadorescas, contrariamente à relação atual que mantemos entre leitura e manuscritos, se davam a conhecer por meio de suas performances. Nestas, seria construída uma relação dialógica entre trovador-compositor, o cantor que punha a performance em cena – podendo ser o próprio trovador ou um jogral a seu serviço – e o público, composto por aqueles que se encontravam nas cortes, ocupando/representando diversas posições e papéis sociais.

Portanto, trata-se de uma arte em performance, ou seja, o momento da experiência de ouvir a poesia cantada dos trovadores influi diretamente em sua compreensão. Os atores sociais envolvidos, as situações conhecidas pelo público e todos os elementos componentes da performance interagem no espaço e no tempo, criando o contexto de recepção e produzindo diferentes resultados a cada vez que a arte é “performada”.

Sob tal perspectiva, não se trata de uma ação unilateral, que parte apenas da voz que interpreta a cantiga; é também uma ação de reconhecimento

da performance e da concretização daquilo que publicamente já se sabe<sup>14</sup>. No entanto, dela também se retira algo novo, algo que se cria com o evento da performance. Como explica Zumthor,

A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (2007: 31)

Nesse evento, que é a performance – situacional e cultural – todos os elementos que dela fazem parte atuam em conjunto na criação e entendimento de seus significados. Logo, a música que acompanha e faz do texto poético um *cantar d’amor, d’amigo ou d’escarnio e maldizer*, também carrega significados e sutilezas que poderiam propiciar um entendimento consistentemente diferente daquele que se alcançaria com a mera leitura do texto.

Alcança-se, portanto, um patamar mais complexo, no qual as cantigas configuram mais do que uma prática em que música e poesia atuam conjuntamente, como debatemos no tópico anterior. Ampliando a concepção do canto trovadoresco para além de um conceito contemporâneo e restrito de música – arte dos sons – e poesia – arte da palavra – encontra-se um conjunto de elementos que compõem a performance e dão ao evento um sentido. É palavra, é melodia, é som, é voz; mas também é corpo. Um corpo que sustenta e emana uma voz. Esta, por sua vez, está inserida na dinâmica cultural e social que contempla as dimensões teatrais da performance. Uma vez mais, ressaltamos as contribuições de Zumthor: “a performance não apenas se liga ao corpo, mas, por ele, ao espaço. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade” (Ibidem: 39).

Tal perspectiva busca explicar a relação entre corpo, espaço e tempo na criação da performance, conduzindo à compreensão de que naquele momento e lugar há o reconhecimento de um espaço de ficção. A voz preenche esse espaço de ficção, junto com o corpo, com as palavras e os sons melódicos. A performance atua na condução entre o espaço de ficção e a realidade; entre a voz poética do trovador e a voz do sujeito real. Porém, não há uma substituição ou obliteração desses dois espaços, que existem simultaneamente no espaço composto da performance. A presença da voz em performance marca-o e lhe dá legitimidade. Faz-se necessário reforçarmos que não se trata de uma mera representação em que a performance se caracteriza apenas como uma ficção. É um espaço real de construção de significados em que a corte também possui papel ativo.

Investigando as relações entre ritos, cerimônias e o exercício do poder em Castela na baixa Idade Média, a historiadora Scarlett Dantas de Sá Almeida questiona uma visão que trata os rituais e cerimônias da corte de forma ex-

---

14 Ver. ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 27 et seq.



clusivamente alegórica. A partir da obra de Rita Costa Gomes, Almeida ressalta que o evento cerimonial não está focado na ação exclusiva de quem realiza a performance, “os integrantes destas cerimônias não são apenas espectadores ou destinatários de mensagens políticas legitimadoras, mas são participantes ativos e trabalham de forma reflexiva nesses eventos” (ALMEIDA, 2016: 32). Compartilha-se nas cerimônias de corte costumes e concepções que se reconhecem na performance e dela também elaboram novos significados.

Por isso, compreendemos essa construção da performance como um espaço de ação e realização da sociedade medieval.

Por que razão é necessário que a corte “represente” (e para quem?) através dela uma qualquer ordem ou mensagem outra, que seria o “verdadeiro” conteúdo do acontecimento cerimonial? A ação ritual é o objeto próprio da cerimônia, a sua eficácia e o seu fim. Se relemos os textos medievais, veremos de resto que essa era também a compreensão que então se tinha destes acontecimentos, e que seria talvez tão fora de propósito falar-se de uma “representação de corte” no banquete cortesão como de uma “representação da cidade” na procissão de Corpus Christi ou de uma “representação da divindade” no ritual da missa [...] (GOMES apud ALMEIDA, 2016: 32 e 33)

A voz que canta as cantigas, que realiza essa ação em performance, é a dos trovadores, jograis e, até mesmo, dos reis. Não é fácil compreender o papel dessa voz na Idade Média. São vozes que se fundamentam em interações outras que não as contemporâneas, que revelam uma alteridade e, por isso, desafiam os que buscam compreender sua presença na sociedade. “A voz medieval não é a nossa”, afirma Zumthor, “desintegrou-se o mundo onde ela ressoou e onde produziu – este o único ponto certo – a dimensão de uma palavra” (1993: 22). Compreendê-la exige, então, desemaranhar as pistas que formam esse evento que é a performance. Apesar das questões abordadas no tópico anterior sobre as condições materiais que continham elementos acerca da música, podemos ainda nos valer de elementos da tradição oral para iluminarmos esse contexto. Para tanto, procuraremos as pistas que os trovadores deixaram nas próprias cantigas.

## A voz e os sons nas cantigas

O tema da performance está notoriamente presente nas cantigas, seja como uma referência à arte do trovador, o que por vezes é usado para intensificar e legitimar a coita, ou como motivo satirizante, sendo o alvo, na maioria das vezes, um jogral. O canto, a (má) execução instrumental, a beleza da voz de uma dama e o modelo de uma boa voz para a arte trovadoresca, são alguns temas que perpassam as cantigas. A minuciosa análise desse material já foi desenvolvida por outros pesquisadores, com destaque especial para os trabalhos de Graça Videira Lopes e de

Manuel Pedro Ferreira<sup>15</sup>. Ambos oferecem uma extensa pesquisa sobre o vocabulário e a etimologia da língua galego-portuguesa, além de inferências quanto às questões musicais que esclarecem sobre a performance trovadoresca.

Um dos aspectos importantes apontados por Manuel Pedro Ferreira é o papel dos instrumentos na poesia galego-portuguesa. Partindo de uma análise dos instrumentos da época e das suas técnicas, presentes nos textos das cantigas, Ferreira argumenta em prol de uma visão mais complexa e matizada da polêmica acerca da textura musical: as cantigas seriam cantadas *a capella*, ou seja, de forma solista e sem acompanhamento instrumental, ou seriam acompanhadas por instrumentos?

Uma romantizada visão oitocentista criou o imaginário do poeta medieval acompanhado, geralmente, por um alaúde ou uma viola de arco, inventando uma narrativa sobre a sonoridade da *chanson de fine amors*. Como comentamos no início deste texto, tal concepção foi ainda sedimentada por filmes, séries, quadrinhos, jogos e toda a cultura do entretenimento que se alimenta do imaginário medieval. Assim, a ideia do trovador errante, do bardo ou do jogral sempre acompanhados de seu alaúde consolidaram o senso comum sobre a sonoridade e a performance das canções medievais.

Ferreira lembra que tal visão vem sendo questionada na musicologia desde meados do século XX (2005: 32). Com o objetivo de propor uma perspectiva fundamentada na documentação, os pesquisadores encontraram-se diante da dúvida sobre se havia ou não o uso de instrumentos na lírica medieval. Por um lado, os limitados cancioneiros com notação musical trazem apenas a melodia das canções, deixando-nos, em *stricto sensu*, um estilo de canto monódico, ou seja, de uma só melodia. Por outro, há uma pluralidade de referências a instrumentos e danças nas iluminuras dos códices e testemunhos literários que inspiraram a perspectiva tradicional da textura de uma melodia acompanhada, seja homofônica ou heterofônica<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Ver. LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1994; FERREIRA, Manuel Pedro. *Cantus Coronatus*: op. cit... 2005.

<sup>16</sup> Na música, a realização dos sons a partir do parâmetro da altura, ou seja, da frequência, é classificada em texturas. A textura monofônica apresenta uma só sequência de notas musicais, uma melodia, sem acompanhamento instrumental ou ocorrência de notas diferentes simultaneamente. Quando há mais de uma melodia cantadas ou tocadas de forma simultânea, ocorre uma polifonia. Na polifonia o desenvolvimento horizontal das melodias se sobressai à relação vertical entre as notas (harmonia). Entretanto, há ainda a textura homofônica, cuja dimensão vertical é predominante, resultando em um acompanhamento harmônico a partir das vozes ritmicamente iguais – acompanhamento em acordes – e uma voz superior que conduz o desenvolvimento melódico, ou seja, horizontal. A música antiga, notadamente a música medieval antes do século XIV e a música da Antiguidade, nos coloca algumas hipóteses do uso dos instrumentos musicais e das vozes em coro, uma vez que não possuímos registros precisos da função destes instrumentos. Uma das hipóteses recorrentes e assumidas neste trabalho é a perspectiva da heterofonia, na qual há o domínio da horizontalidade, porém, sob uma mesma melodia e suas variações. Ferreira define tal textura como “Combinação simultânea de diferentes realizações lineares de uma mesma melodia-base”. FERREIRA, M. P. *Cantus Coronatus*... op. cit. 2005, p. 110. Ver também MICHELS, Ulrich. *Atlas de música vol I*. Lisboa: Gradiva, 2003, p. 93 – 95.

É importante destacar que grande parte dos estudos que abordaram a questão do uso de instrumentos no acompanhamento da poesia medieval refere-se aos contextos da região do norte da França e da produção em língua provençal, anteriormente ao desenvolvimento dos estudos da lírica galego-portuguesa. Entretanto, considera-se que muitas das conclusões geradas por tais pesquisas seriam também aplicáveis como práticas prováveis às performances trovadorescas no universo ibérico.

A partir das contribuições de pesquisadores como Christopher Page, Sylvia Huot e Joel Cohen, Ferreira sintetiza o estado da arte.

Nada indica que, normalmente, os instrumentos acompanhassem em simultâneo a canção trovadoresca de registo mais elevado; isto sugere que a composição trovadoresca teria sido cantada a solo; há contudo alguns (magros) indícios de que um instrumento poderia actuar, de algum modo, na mesma ocasião em que a canção era entoada, caso em que a execução de prelúdios e poslúdios, a alternância vocal/instrumental e a harmonização em pedal seriam as possibilidades de participação mais prováveis, se bem que a coloração harmónica pontual e a duplicação melódica em simultâneo (ao unísono, à quinta ou à oitava), praticada em círculos clericais, permaneçam teoricamente admissíveis. [...] tudo indica, porém, que a participação instrumental era de importância secundária. (Ibidem: 35)

Endossamos o argumento de Ferreira de que a participação instrumental não era o principal na performance das cantigas. Mas, o conceito de canção de “registro elevado”, entretanto, nos suscita uma série de questionamentos. Este ponto de vista está filiado às interpretações musicológicas contemporâneas, que marcaram diferenças dos estilos dos tratados e artes de trovar medievais – como o já referido tratado *De Musica*, de Johannes de Grocheio, sobre a música profana em língua vulgar. Retomando as considerações de Elizabeth Aubrey sobre esse tratado de Grocheio, temos que o conceito de um registro elevado de canção reflete, novamente, a busca dos estudiosos pela legitimação de suas categorias nos documentos do passado.

It is tempting to view his cantus and his cantilena as a medieval articulation of the notion of “high style” and “low style.” But this is not as tidy as it might seem. By including both chansons and chansons de geste as types of cantus, he defies many modern classifications of medieval song into lyric and nonlyric types, as well as the separation that Page makes between “High-Style” lyric love songs and “Low-Style” narrative works. (AUBREY, 2008: 112)

Nesse artigo fundamental sobre a música dos trovadores, principalmente sobre a produção occitânica, Aubrey contrapõe a visão de “high style” e “low style” da musicologia moderna com as referências contidas nos tratados medie-

vais sobre os distintos estilos de canto. A parte mais preciosa de sua contribuição reside na profunda análise do próprio material melódico encontrado nas canções. Suas conclusões revelam que, apesar de haver uma diferença entre estilos e gêneros, não há uma separação hierárquica solidamente definida como um “registro elevado”.

The manuscripts and theoretical documents suggest that while scribes and theorists, at least by the thirteenth century, recognized distinctions among different genres in theme, function, or structure, they did not perceive some genres as being in a ‘high’ style and others in a ‘low’ style. [...] It is hard to escape the conclusion that notions of ‘high’ style and ‘low’ style, specifically in reference to genres, were unknown to scribes, theorists and composers. (Ibidem: 117)

É notório, no caso ibérico, que diferentes gêneros de canção eram cantados em contextos semelhantes, inclusive, pelos mesmos trovadores. Fossem jograis, nobres de importantes linhagens ou mesmo reis, compartilhavam não só cantigas de amor, mas também cantigas de amigo, de escárnio e maldizer e tensões, evidenciando uma ausência de distinção de espaço e público que restringisse determinados gêneros à corte e outros para fora da estrutura palaciana.

Com isso, não queremos negar as particularidades estilísticas ou os diferentes graus de elaboração textual e musical. Tal como colocamos anteriormente, a diferença na elaboração ornamental entre as cantigas de amigo de Martim Codax e as cantigas de amor de D. Dinis é verificável nos pergaminhos, aspecto muito bem demonstrado por Ferreira. Essa diferença, porém, não representa uma distinção social ou conjectural de sua performance como o conceito de registro elevado propõe. Justificar uma diferença no uso de instrumentos e interpretação vocal a partir dessa classificação seria, de certa forma, anacrônico e fundamentada primordialmente em elementos da análise da notação musical.

Nossa proposta para essa questão é analisar algumas cantigas que fazem referência aos instrumentos e ao canto. Diferentemente de outras abordagens, não visamos uma especificação detalhada sobre os instrumentos, mas procuramos evidências acerca do contexto da performance. Para tanto, utilizamos a base de dados on-line desenvolvida pelo Projeto Littera, do Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (IEM/FCSH) da Universidade Nova de Lisboa<sup>17</sup>. Além da edição crítica de todo o *corpus* profano da lírica trovadoresca galego-portuguesa, a base também disponibiliza o acesso aos manuscritos.

Encontramos quinze cantigas que abordam diretamente a questão do canto, enquanto quatro falam sobre a execução instrumental e seis fazem refe-

---

<sup>17</sup> Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Último acesso em 15 de agosto de 2020. Disponível em: <<http://cantigas.fcs.unl.pt>>.

rência a instrumentos musicais, entre os quais, a cítola (instrumento de cordas dedilhado), o citolom (com dimensões maiores que a cítola, caracteriza-se a partir das cantigas como um cordofone friccionado, possivelmente, uma viola de arco) e o adufe (instrumento percussivo semelhante ao pandeiro)<sup>18</sup>.

Em nenhuma dessas cantigas há realmente uma descrição da atividade simultânea entre tocar e cantar, como bem observou Ferreira. Os ciclos de cantigas jocosas acerca da arte dos jograis Lopo e Lourenço são bons exemplos que fundamentam esse argumento, como nesta famosa cantiga do trovador Martim Soares:

Foi a cítola temperar  
Lopo, que citolasse;  
e mandarom-lh'algo dar,  
em tal que a leixasse;  
e el cantou logo entom,  
e ar derom-lh'outro dom,  
em tal que se calasse.  
B1363<sup>19</sup>

Também a tenção entre o trovador João Garcia de Guilhade e seu jogral Lourenço reforça a diferença nas duas ações:

- Lourenço jogar, hás mui gran sabor  
de citolares, ar queres cantar,  
des i ar filhas-te logo a trobar  
e teens-t'ora já por trobador;  
e por tod'esto ua rem ti direi:  
Deus me confonda, se hoj'eu i sei  
destes mesteres qual fazes melhor!  
B1493

Uma questão pouco esclarecida em ambas as cantigas é acerca de quais gêneros musicais Lopo e Lourenço estão “citolando” ou cantando. No primeiro exemplo, a crítica às qualidades de instrumentista e de cantor de Lopo ficam evidentes; no outro, Lourenço é ironicamente criticado nas atividades de tocar, cantar e por tentar trovar, ou seja, compor. Mas o que eles cantavam?

O teor de tais críticas será esclarecido por meio de uma interpretação mais atenta, uma vez que a prática trovadoresca também está associada ao jogo do *hequivocatio*, do uso de palavras com mais de um sentido, questão essa que foge

---

<sup>18</sup> Para maiores detalhes sobre os instrumentos retratados nos textos e na iconografia ver FERREIRA, M.P. *Cantus Coronatus*:... op.cit. 2005, p. 16 – 32.

<sup>19</sup> As referências às cantigas foram feitas a partir de sua posição no Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B).

aos objetivos deste trabalho<sup>20</sup>. Porém, os cancioneiros também contêm cantigas destes dois jograis, e não nos surpreendemos ao não encontrarmos nelas uma evidente falta de maestria na arte de trovar. Ao contrário, trata-se de cantigas que se apresentam dentro das formas e tropos tradicionais do Gaio saber.

De Lopo, os manuscritos conservaram onze cantigas, sendo três de amor e oito de amigo. Lourenço está mais representado, com dezessete cantigas, sendo três de amor, seis de amigo, uma cantiga de escárnio e maldizer e sete tenções. Entretanto, uma das cantigas de Lourenço pode ser questionada em sua classificação, pois apesar das estrofes serem ditas em voz masculina, sua forma, ritmo, rima e tema muito se aproxima das cantigas de amigo.

Três moças cantavam d'amor,  
Mui fremosinhas pastores,  
Mui coitadas dos amores.  
E diss'end'ua, mia senhor:  
- Dized'as amigas comigo  
O cantar do meu amigo.

B1262

Na cantiga, ao ouvir sua *senhor* cantando sua composição, o jogral, posto como observador, se deleita. Em outra cantiga, Lourenço também traz o tema de uma dama a cantar as cantigas de amigo (B1261). Tema recorrente, tanto nas cantigas de jograis como nas de trovadores, a exemplo de Estevão Coelho, “Seguia la fremosa seu sirgo torcendo/a voz manselinha fremoso dizendo/ cantigas d'amigo” (B720), e de João Airas de Santiago, “Pelo souto de Crexente/ ua pastor vi andar/muit'alongada da gente/alçando a voz a cantar” (B967). Percebemos que o cantar está associado ora à coita da *senhor*, que entoa as cantigas de seu amigo, ora à característica da voz da dama, associando a branda (manselinha), aguda e jovem voz feminina à sua beleza.

Se os instrumentos aparecem, em grande parte, como sátiras a jograis pelo seu mau desempenho na execução, a voz, contudo, se faz presente de forma mais variada; suas qualidades para a boa performance trovadoresca também aparecem nas cantigas. Retomando as sátiras aos jograis Lopo e Lourenço, comentadas acima, em que são acusados de tocarem mal, elas também exploram o tema do que é a boa voz. A última estrofe da referida cantiga de Martim Soares, criticando o desempenho do jogral Lopo, qualifica a sua voz como a de um “jogral braadador”, que berra (ou que supostamente não afina?), “que nunca bom som disse”; que não seria capaz de cantar corretamente uma melodia?

A transmissão oral, possivelmente, aceita variações em sua performance, o que não significa abrir mão de certa interpretação que respeitasse os elementos pri-

---

<sup>20</sup> Ver. SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010.

mordiais que caracterizavam a obra. Logo, o cantar mal também se refere ao cantar errado, podendo ser poética, rítmica ou melodicamente. O jogral Pedro Amigo de Sevilha nos fornece esse mesmo argumento em uma cantiga de amigo:

Um cantar novo d'amigo  
querrei agora aprender  
que fez ora meu amigo  
e cuido log'entender  
- no cantar que diz que fez  
por mi, se o por mi fez

Um cantar d'amig'há feito  
e, se mi o disser alguém  
dereito como el é feito  
cuid'eu entender mui bem  
- no cantar que diz que fez  
por mi, se o por mi fez  
B1214

O modo de circulação oral fica evidenciado na cantiga. A dama quer aprender um cantar d'amigo que dizem ter sido feito para ela. Por sua vez, precisa que alguém cante para que possa aprender e verificar se realmente lhe foi dedicada. Podemos também interpretar se esse bem entender está relacionado com a veracidade da coita de seu amigo. O que é necessário para que ela aprenda a cantiga, no entanto, é que a cantem "dereito", sem erro.

A qualidade da voz também é associada a um bom timbre, outra vez evocando a juventude e o registro agudo. Pero Garcia Buralês associa a qualidade da voz ao cantar bem. Em cantiga, satirizando Fernand'Escalho (B1377), o trovador afirma que costumava cantar bem "mentre pastor" (enquanto jovem), e que, nessa época, tinha "mui boa voz, e vi-o cantar bem". No entanto, uma vida de abusos – o principal mote da sátira – o teria feito perder essa voz de qualidade. Esse seria um recurso essencial para a performance, como afirma Gil Perez Conde, "Jograr, três cousas havedes mester/ pera cantar, de que se paguem en:/é doair'e voz e aprenderdes bem" (B1515); a elegância ou boa apresentação<sup>21</sup>, a boa voz e o saber bem as cantigas, aprendê-las e ser capaz de cantá-las corretamente.

Até aqui, podemos sintetizar que o tema da performance surge nas cantigas a partir da sátira ao jogral que toca e canta mal e da crítica aos jograis que não possuem uma boa voz ou dos que perderam essa qualidade, caracterizada como jovem, aguda, sem gritos e berros, pelo contrário, branda. A boa voz

---

21 "Doair", lido como *doaire*: graça, gentileza, elegância ou boa apresentação. Cf. SODRÉ, Paulo Roberto. Glossário. In: MONGELLI, L. M. *Fremosos Cantares*: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 479.

“manselinha”, jovem e aguda também é encontrada nas cantigas de amigo, contribuindo para atribuir mais qualidades à “fremosidade” da musa.

A boa voz é uma das questões essenciais para o bem trovar. Mas, como disse Gil Perez Conde, há ainda a necessidade de uma boa apresentação e da capacidade de aprender os versos e melodias dos cantares. Esse é um ponto que merece atenção: a boa performance não pode ter erros, deve ser cantada corretamente, implicando tanto os aspectos textuais como musicais.

Nessa perspectiva, as cantigas satíricas sobre os jograis Lopo e Lourenço ganham outro peso. Mais do que questionarmos se esses jograis eram ou não capazes de tocar bem a cítola e o citolom, o fato de as cantigas acusarem o problema revela que este era importante no universo trovadoresco. Para a performance ideal destes eventos, era necessário um jogral afinar e tocar bem, caso contrário, o humor da cantiga não seria entendido pelo público. Como colocamos anteriormente, a performance é realização e reconhecimento; um evento em que a construção de seus significados é da competência de artistas e público. Como explica Paulo Roberto Sodré,

Chave para a compreensão do que aqui se investiga é o momento em que o rei [ou as cortes senhoriais] se reúne com os seus, na intenção de *gasaiado*, isto é, o gozar ‘la alegría o el pasatiempo placentero em compañía’ (MONTROYA MARTÍNEZ, 1991, p. 371). Nesse ambiente, entram os trovadores, jograis e soldadeiras, com a finalidade de contar histórias ou apresentar cantigas, tocar a cítola ou dançar, [...] A competência é aquilatada por meio da capacidade dos trovadores de entreterem aqueles que os assistem. Narrativas ou cantares líricos, amorosos ou burlescos, todos obedeciam a uma expectativa de discurso sancionado pela tradição. (SODRÉ, 2010: 103)

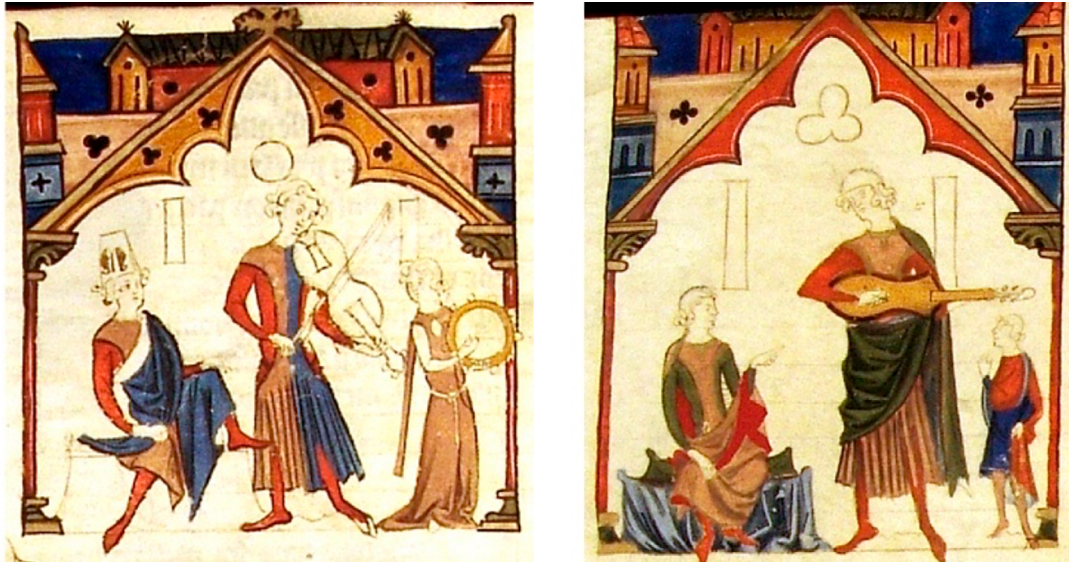
Se fictícias ou verdadeiras, as críticas a Lopo e Lourenço revelam a expectativa do que se conhece e é legitimado: sons afinados e bem tocados de cítola e citolom nos momentos de “*fablar en gasaiado*” da corte. Os trovadores e jograis cantam a tradição, o modelo, o ideal, mesmo que, por vezes, o apontem ao avesso ou negativamente.

Cada personagem, cada vício ou defeito ou desajuste apontado nas cantigas – não obstante o peso das tintas e o exagerado das descrições com vistas ao riso –, indica ou sugere, subliminarmente, um ideal de ordem e de norma que os trovadores, diante das ‘zonas de tensões sociais (LIU, 2004, p. 131), explicitamente ou não acusavam. Ainda que os equívocos de palavras e de situações constituíssem um jogo cortesão, um jogo de avessos, neles se contra põem, ineludivelmente, o erro e o acerto, o ideal e o repudiado, o claro e o não claro da etopéia dos medievos peninsulares, mesmo ilustrados por meio de personagens que fossem porventura nada disso. (Ibidem: 152 e 153)



Desse modo, ainda que as cantigas não especifiquem a simultaneidade dos atos de tocar e cantar, a participação dos instrumentos nas cortes é importante a ponto de levar os trovadores a compor sobre elas, apontando, inclusive, a exigência na qualidade esperada para o momento.

É mister, ainda, ressaltar que as iluminuras do Cancioneiro da Ajuda adensam esse argumento ao mostrarem, em sua maioria, um trovador, à esquerda, e um jogral, executando uma cítola ou uma viola de arco, acompanhado de uma jogralesca com um instrumento de percussão, ou uma soldadeira dançando.



**Figura 3:** Cancioneiro da Ajuda, fl. 21r e fl 40v, respectivamente.

Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/iluminuras.asp>.

Último acesso em: 14 de agosto de 2020.

Por outro lado, as cantigas de amigo que falam sobre os cantares das moças – ora cantando cantigas de amigo, ora de amor – não fazem referência ao acompanhamento de instrumentos. Apenas a cantiga de amigo de Martim Gizo (B1277) cita um instrumento percussivo, que é contextualizado pela característica rítmica de seus versos: “A do mui bom parecer/ mandou lo adufe tanger / ‘Louçana, d’amores moir’eu”.

Os temas e motivos das cantigas de amigo, juntamente com sua formalidade e o refrão, aproximam-nas das tradições regionais e arcaicas. Tais características levaram alguns estudiosos a debaterem sobre uma origem fictícia, atribuindo-lhes uma qualidade inventiva dos trovadores; outra origem estabelece ligações com tradições anteriores, advindas da hibridação de uma antiga forma de canção de mulher com as especificidades da região ocidental da Península. Rip Cohen (2005), em seu efusivo artigo “*In the beginning was the strophe: origins of the cantigas d’amigo revealed!*”, reforça essa conclusão, com base nos “arcaísmos” evidenciados pela forma da estrofe. Entretanto, tais ar-

gumentos denotam uma forma de encarar as cantigas de amigo como produtos de uma cultura “simples”, ou como exemplo de “*low style*”. Sobre esse particular, Lênia Marcia Mongelli entende que

‘popular’ não significa necessariamente ‘simplicidade’, ‘ingenuidade’, e conteúdo ‘fácil’. Pelo contrário, o que se verá [...] é o intenso trabalho com a língua, preciosismos de originalíssimas soluções formais, os mesmos que os autores empregaram nas *cantigas de amor*, a ponto de ser hoje constatação indiscutível a frágil fronteira genológica *amor/amigo* em porção elevada de composições. (2009: 92)

Os argumentos de Mongelli fazem-nos recordar que são os mesmos trovadores e jograis que compõem as cantigas, seja de amor, amigo ou escarninhas; e que elas são apresentadas publicamente nos mesmos ambientes: as cortes. A frágil divisão entre os gêneros não só se faz presente nas estruturas formais das cantigas como também em suas performances. Ainda que Lopo e Lourenço tenham sido citados tocando seus instrumentos em cantigas satíricas, a maioria de suas cantigas registradas nos manuscritos é de amigo, ainda que eles também tenham composto cantigas de amor e de escárnio e maldizer.

## Conclusões

Nosso objetivo, neste artigo, não foi o de abrir uma discussão capaz de exaurir os aspectos da performance nos cancioneiros; há muitas cantigas que ainda podem ser analisadas sob esse viés. Por ora, avançamos com os resultados parciais que envolvem a pesquisa de doutorado em andamento. Foi possível, todavia, apresentar algumas reflexões sobre como a performance trovadoresca vem sendo pensada, tanto sob uma visão musicológica como nas obras de entretenimento dirigidas ao grande público e contrastá-las com as próprias cantigas. A consciência de que nossos olhares para o passado são orientados pelas demandas do presente nos ajuda a fundamentar uma abordagem crítica para com determinados conceitos e afirmativas que endossaram boa parte das pesquisas nos últimos anos, mas que frequentemente não dedicam demasiada atenção às fontes, ou, então, as utilizam com pouca empatia histórica.

Pensar as cantigas a partir da performance, não apenas como ato de interpretar publicamente, mas de memorizar, aprender, entender e, mesmo criar, é uma das possibilidades de ampliar o conhecimento sobre os aspectos musicais e contextuais acerca do lugar do trovadorismo na sociedade medieval ibérica. É, também, uma forma de colocar questões importantes para intérpretes que buscam, hoje, elaborar uma performance das cantigas que tenham subsídios históricos. As cantigas podem dar o fundamento para tanto.

Nossas considerações sobre a performance a partir dos discursos das cantigas levantam como problema a participação dos instrumentos e as caracte-

rísticas das vozes que atuavam em performance nos cantares trovadorescos. Entendemos que o canto é o motivo próprio da cantiga, poética e musicalmente. Contudo, a participação instrumental talvez não estivesse tão ausente como frequentemente se supõe. Ainda que a ação simultânea de tocar e cantar não possa ser confirmada nas fontes, acreditamos que a presença dos instrumentos nos eventos cortesãos, em que as cantigas eram entoadas, era fundamental. Observamos não somente que os instrumentos e sua execução é tema recorrente nas cantigas, como também há um nível de exigência esperado, que faz parte da tradição. Sabemos que há muito ainda a ser debatido sobre as cantigas e suas performances, mas esperamos que a discussão aqui apresentada contribua para futuras investigações que visem ampliar tais perspectivas e para recriações do belo verso trovadoresco nos dias de hoje.

## Bibliografia

### Fontes

LOPES, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Último acesso em 15 de agosto de 2020. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Scarlett Dantas de Sá. *Ritos, cerimônias e poder em Castela: uma análise político-cultural dos costumes de corte (séc. XV)*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, 2016.

AUBERT, E. H. L'anthropologie historique par le détour de la musicologie : une ethnomusicologie historique du Moyen Âge est-elle souhaitable ? In: *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 06 | 2010, mis en ligne le 29 juin 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/acrh/1916>; DOI: <https://doi.org/10.4000/acrh.1916>. Acesso em 27 de julho de 2020.

AUBREY, Elizabeth. Reconsidering “High Style” and “Low Style” in Medieval Song. In: *Journal of Music Theory*, vol. 52, nº 1, 2008, p. 75 – 122.

BERGER, Anna Maria Berger. *Medieval Music and the Art of Memory*. University of California Press, 2005.

BLACKING, J. *How musical is man?* University of Washington Press, 1974

CHAILLOU-AMADIEU, Christelle. « Faire gaia chanso »: la tradition des troubadours, un art de faire entre musique et littérature ». In: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, [En ligne] 26 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2016, p. 57-68. Disponível em <http://journals.openedition.org/crm/13392>; DOI: 10.4000/crm.13392. Acesso em 22 de julho 2019.

COHEN, Rip. "In the Beginning was the Strophe: Origins of the Cantiga d'Amigo Revealed!". In: LARANJINHA, Ana Sofia; MIRANDA, José Carlos (Coords.). *Modelo: Actas do X Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 243-255.

ECO, Humberto. *Arte e beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

FERREIRA, Manuel Pedro. *Cantus Coronatus: 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberger, 2005.

\_\_\_\_\_. Estrutura e ornamentação melódica nas cantigas trovadorescas. In: FERREIRA, M. P. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*, vol. 1: Música Palaciana. Lisboa: Imprensa Nacional/ Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 150 – 174.

\_\_\_\_\_. Ler o Pergaminho Vindel: suporte; textos; autor. In: Lopes, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro (eds). *Do Canto à Escrita: Novas questões em torno da lírica galego-portuguesa – nos cem anos do Pergaminho Vindel*. Lisboa: IEM/CESEM, 2016.

KELLY, Thomas Forest. *Early Music*. A very short introduction. Oxford University Press, 2011 (E-book Kindle).

LE GOFF, J. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2011.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de música* vol I. Lisboa: Gradiva, 2003.

MONGELLI, Lênia Marcia. *Fremosos Cantares: Antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OLIVEIRA, António Resende. *Depois do espetáculo trovadoresco*. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa: Colibri, 1994.

SHARRER, H. Fragmentos de sete cantigas d'Amor de D. Dinis, musicadas – uma Descoberta. In: *Literatura Medieval* Vol. I: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Cosmos, 1991

SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010.

TAVANI, G. *Trovadores e Jograis: Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2002.

TOMLINSON, Gary. Musicology, Anthropology, History. In: *Il Saggiatore Musicale*, vol. 8, nº1, 2001, p. 21 – 37.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Música da Antiguidade e do  
Medievo: Performance, recepção  
e recriação

---

Experimentos com poesia e  
performance: um ensaio no (e com o)  
ensino da poesia grega antiga

*Experiments in poetry and  
performance: an attempt in (and  
with) teaching ancient Greek poetry*

Agatha Bacelar  
Universidade de Brasília  
E-mail: [agathabacelar@unb.br](mailto:agathabacelar@unb.br)

## Resumo

O projeto de iniciação científica (PIBIC) “Entre festas e ritmos: aspectos performativos e musicais da poesia grega antiga” foi concebido para acolher estudantes no desenvolvimento de estudos de caso sobre poemas específicos. Cada plano de trabalho deve realizar um estudo introdutório sobre o contexto performativo do poema em questão e, em um segundo momento, incentivar experimentos de vocalização e percussão com o poema. Esses experimentos, adaptados de jogos de improviso vocal e de percussão corporal, são então propostos em oficinas de extensão abertas ao público não especializado. Este texto apresenta os estudos de caso desenvolvidos por dois estudantes entre 2018 e 2019 e faz um relato da primeira edição da oficina, realizada em 2019.

Palavras-chave: Poesia grega antiga, Performance, Canção, Circlesongs.

## Abstract

*The undergraduate scientific initiation project “Between festivals and rhythms: performative and musical aspects of ancient Greek poetry” was conceived to receive students developing case studies on specific poems. Each case study is expected to accomplish an introductory investigation on the performative context of the poem in question and, in a second moment, to encourage experiments in vocalizing and tapping the poem. These experiments, adapted from improvising vocal and body-percussion games, are then proposed to a non-specialist public on a workshop. This paper presents the case studies developed by two students in the year of 2018-19 and gives an account of the workshop’s first edition in 2019.*

*Keywords: Ancient Greek poetry, Performance, Songs, Circlesongs.*

## Introdução: Canções da Grécia antiga

Nos círculos especializados dos Estudos Clássicos, os estudos sobre a poesia grega passaram por mudanças significativas ao longo do século XX, não apenas em suas ferramentas e métodos, mas também na forma sob a qual se configura (se define, se imagina, se idealiza...) seu objeto mesmo de estudo. Eleita a antiguidade grega como a origem iluminada do Ocidente no século XIX, a produção poética desta cultura, hoje há vinte e cinco séculos de distância, foi lida, traduzida, referenciada e teorizada no centro de um cânone totalizador (os “Clássicos da Literatura Universal”) através de um irônico jogo de espelhos. A posição de passado ideal ocupada pela Grécia antiga no imaginário ocidental – passado de força ilocutória, que legitima e autoriza práticas e gostos presentes, essa Grécia que “descobre” a razão, a filosofia, o teatro, a democracia... – consiste justamente nisso: um lugar de projeção. Um “eu lírico” romântico pôde se conceber e se identificar com o que leu em fragmentos de versos Safo e a crítica especializada pôde ver no emprego da primeira pessoa verbal nesses fragmentos os sinais de uma “descoberta da subjetividade”... Compreende-se, assim, a resistência inicial às propostas de Parry e Lord a partir da comparação da épica homérica com a tradição dos *guslars* servo-croatas nos anos de 1930, que explicavam aquilo que a filologia considerava inconsistências no texto homérico através dos mecanismos próprios de composições orais – como o texto homérico, fundador da Literatura com letra maiúscula, poderia ter sido produzido por uma cultura iletrada?

Se os debates decorrentes das propostas de Parry e Lord – que inauguram igualmente um novo campo teórico, os estudos da poesia oral – continuam preenchendo páginas de publicações acadêmicas (BOUVIER, 2002, p. 155-162; MOTA, 2013, p. 17-47), seu argumento principal – a oralidade da poesia homérica, ainda que matizada em fases de textualização – não somente se tornou consenso, como se amplificou, passando a abranger a Grécia arcaica e clássica como um todo. Dos anos 1970 aos dias de hoje, o crescente interesse de he-



nistas pela *performance culture* antiga tem impacto, inclusive, em abordagens filológicas dos textos. Boa parte dos estudos recentes sobre a poesia grega dos períodos arcaico e clássico se volta tanto para a importância das performances poéticas no cotidiano das cidades helênicas, quanto para os traços dessas performances identificáveis nos textos poéticos que nos chegaram. No fim das contas, a consequência última das propostas de Parry e Lord vai muito além da adoção de métodos e ferramentas antropológicas no trabalho filológico sobre a poesia grega; ela promove uma reconfiguração radical do objeto mesmo desses estudos: não mais o (quase sempre fragmento de) texto poético concebido como obra literária (ou seja, passível de ser lido como unidade autônoma e fechada em si mesma), mas a execução desses poemas, a(s) performance(s) desses textos nos contextos antigos. O texto deixa de ser poema, transforma-se em *script* de uma performance.

As tradições poéticas gregas antigas admitem uma primeira grande subdivisão: a de versos lineares, ou estíquicos, na qual se insere a épica, o iambo e a elegia; e a de blocos de versos, ou estrofes, mais conhecida como “lírica”, porém nos círculos especializados mais comum e recentemente denominada “métrica”. Ambas são sempre acompanhadas de instrumentos musicais e de dança (THOMAS, 2005; NAGY, 1990; 2000); a distinção na organização rítmica dos versos marca também uma distinção na modulação vocal: a tradição estíquica, em que cada verso ou par de verso tem sempre a mesma duração, com variações rítmicas no interior de cada um, se aproxima mais de uma recitação, uma fala fortemente ritmada como no repente ou no *rap*; já na tradição estrófica, os grupos de versos de tamanhos e ritmos variados que se repetem, formando uma grande célula rítmica, são cantados. A tradição estrófica cantada e frequentemente coral, a métrica, por sua vez, costuma ser definida como um supragênero ocasional, já que as convenções genéricas, como temática, ritmo e melodia se definem em função da ocasião de performance. De fato, as celebrações poético-musicais pontuavam a vida dos indivíduos e das comunidades cívicas na Grécia, balizando os eventos em torno dos quais se organizava a vida social em suas diversas esferas. Citem-se os himeneus e epitalâmios cantados durante casamentos, os trenos, na ocasião de ritos fúnebres, os parteneus, que marcam a passagem das adolescentes à idade adulta, assim como os diferentes tipos de hino dirigidos às divindades durante inúmeras festas religiosas (GENTILLI, 1988, p. 115-154; DANIELEWICZ, 1990; CALAME, 1997; 2008, p. 100-106 e 145-166; NAGY, 1990; LONSDALE, 1993; BACON 1994/5; KOWALZIG, 2007; SWIFT, 2010). Esse caráter ocasional da poesia métrica se verifica no frequente uso de formas deícticas que remetem ao *hic et nunc* da enunciação. A voz métrica se define como uma voz performativa, que, por meio da autorreferência, realiza a cerimônia por ela mesma cantada. A poesia métrica grega antiga pode, portanto, ser definida como “atos de canto” que não raro são simultaneamente “atos de culto”. Deste modo, longe de se limitar a seus conteúdos semânticos, as significações desses poemas em seu contexto original de execução

abrangem igualmente os aspectos pragmáticos de seus vínculos com a ocasião de performance e os aspectos musicais (rítmicos e melódicos) de sua composição. Resumindo: na Grécia antiga, a poesia não era literatura, era canção. É possível fazer um estudo literário sobre as letras de Chico Buarque? É claro que sim, possível e legítimo; mas isso não significa afirmar que as letras de Chico Buarque esgotem os sentidos de suas canções. As dificuldades na tentativa mesma de ler a letra de uma canção sem seguir seu ritmo e melodia mostram o quanto um estudo efetivo da canção precisa conjugar ferramentas de análise musicais e poéticas (FINNEGAN, 2008).

Desse modo, o emprego da denominação “méllica”, em vez de “lírica”, busca justamente enfatizar a distância entre as categorias das formas poéticas gregas antigas e as categorias dos gêneros literários nos estudos modernos e contemporâneos, tanto mais que os últimos costumam buscar autoridade nas primeiras. Ainda que o adjetivo *lyrikós* tenha sido empregado pelos eruditos antigos quando das primeiras edições da poesia grega arcaica e clássica no período alexandrino, seu significado antigo remetia a poemas acompanhados pela lira (CALAME, 2008, p. 85-96), muito distante portanto do significado de “lírico” nas línguas modernas: “Diz-se da poesia em que o autor expressa suas emoções, revela seu íntimo”, segundo a primeira acepção do *Aulete Digital*. Porém, os poetas qualificados pelos eruditos alexandrinos e da antiguidade tardia como “*lyrikoi*” compuseram poemas a serem executados não apenas com o acompanhamento da lira, mas também do *aulós* (flauta). Ora, *méllos* em grego antigo, étimo do vernáculo “melodia”, tem a acepção mais ampla de “canção” e assim parece mais adequado para designar uma série de gêneros poéticos que têm na performance musical seu denominador comum, independentemente do(s) instrumento(s) que a acompanhasse(m). As diversas classificações antigas, não sistemáticas, de que temos notícia têm fundamentação sobretudo pragmática: por vezes remetem à divindade ou ao herói destinatários do poema (peã, ditirambo), por vezes remetem a atos cultuais: por exemplo, o *prosódion* é o hino cantado enquanto o coro se encaminha ao altar, o *hypórchema* o hino cantado durante o sacrifício... (FURLEY & BREMMER, 2001 (I), p. 8-14; CALAME, 2008, p. 99-100). Tais poemas estão muito distantes da expressão de uma subjetividade lírica, no sentido moderno do termo.

A distinção terminológica vem, assim, ilustrar a “entextualização” da mélica grega antiga, compreendida como “o processo de tornar um discurso extraível, de transformar uma certa extensão de produção linguística em uma unidade – o texto – que pode ser extraída de seu cenário interacional” (BAUMAN & BRIGGS, 1990, p. 73), processo que, por sua vez, não raro dificulta em muito a compreensão dos poemas, cuja própria ancoragem enunciativa apela para seus vínculos com suas ocasiões de execução. Tanto mais que em performances rituais, como na maior parte dos casos dessa tradição poética grega, os enunciados costumam estar inteiramente a serviço do evento enunciativo (DUPONT,

2010, p. 10). Como provocação, pensemos na transformação que daí decorre para a análise dos fragmentos de Safo: na proposta de Calame (1996), os versos de temática erótica eram cantados e dançados por um coro de garotas ainda não casadas em ocasiões públicas, diante de toda a comunidade cívica; qual espaço há, nesse contexto, para a projeção da imagem de um “eu” lírico romântico nos usos da primeira pessoa verbal em tais fragmentos?

Nunca será possível saber como, de fato, os fragmentos de Safo foram cantados originalmente. O que sabemos nos dias atuais sobre o contexto antigo nos permite afirmar que a prática cultural a que se dedicava Safo era muito diferente da prática a que se dedicou Emily Dickinson, por mais que os versos da primeira possam ter influenciado os da segunda. As lacunas nos textos antigos que nos chegaram não são apenas ausências na transmissão dessa tradição, são igualmente espaços a serem preenchidos pelas hipóteses do trabalho interpretativo, e, portanto, terreno fértil das projeções anacrônicas... Ora, o anacronismo é condição inescapável da frequência de tradições antigas; porém, metodologicamente, faz toda diferença atentar para o fato de um artefato cultural do passado estar sendo observado, estudado, desfrutado ou mesmo consumido no presente, de estar configurando sentidos e experiências em outro tempo, a partir de outros pressupostos. O ato de “corrigir” “lírico” em “mético” não pretende, assim, revelar uma verdade sobre a poesia grega antiga; antes, ele assume a condição provisória dos conhecimentos que podemos construir sobre essa poesia.

## Entre festas e ritmos: um projeto de iniciação científica

Pesquisando a poesia grega antiga na perspectiva acima descrita, comecei a participar no primeiro semestre de 2016 do projeto de Extensão “Canto Coletivo Improvisado (Circlesongs)” proposto e coordenado pela professora Uliana Dias Ferlim, do Departamento de Música da UnB. A ação de extensão propunha encontros semanais nos quais Uliana liderava rodas de canto improvisado, trabalhando as dinâmicas de improviso desenvolvidas por Bobby McFerrin no que ele mesmo denominou *circlesongs*. Nenhum conhecimento musical formal é requerido dos participantes. As dinâmicas propostas se fundamentam na construção de uma comunidade de prática em que o aprendizado ocorre de forma coletiva, espontânea e colaborativa (FERLIM, 2015; FERLIM & LIMA, 2017). Em um dos encontros, o convidado Pedro Consorte, um dos integrantes da “Música do Círculo” (comunidade que propõe diversas atividades, de vivências a retiros, de rodas de improviso vocal e de percussão corporal), iniciou a roda com um jogo em que cartões vários com diferentes sílabas – tá, tí, tum – eram dispostos no centro formando uma partitura rítmica a ser lida pelo grupo tanto vocalmente quanto corporalmente (tá = palma; tí = estalo; tum = palma no peito). Os cartões no chão me deram a ideia: por que não fazer experimentos de vo-

calização e escansão de canções-poemas gregos antigos? Se somos capazes de apreciar canções sem entender o que dizem suas letras, se os frequentadores de aulas de yoga abrem suas práticas entoando mantras em sânscrito sem que o desconhecimento do idioma antigo constitua um empecilho, por que não cantar em grego antigo?

A ideia permaneceu ideia por dois anos, durante os quais continuei frequentando o “Canto Coletivo Improvisado”. Em 2018, dei início ao Projeto de Iniciação Científica “Entre festas e ritmos: aspectos performativos e musicais da poesia grega antiga”. A partir da problemática da ausência de acesso à dimensão sonora nos estudos que tomam os poemas gregos por canções, o projeto foi formulado para acolher planos de trabalho concebidos como estudos de caso: cada plano se dedica a um (fragmento de) poema e investiga, em um primeiro momento (mais teórico, de iniciação científica na área de Estudos Clássicos), hipóteses sobre as prováveis ocasiões de performance da qual o texto do poema é o *script*; em um segundo momento, o plano prevê uma iniciação aos estudos de métrica grega antiga e experimentos de vocalização e escansão com o poema estudado, a serem desenvolvidos em oficina de extensão aberta ao público em geral, adaptando dinâmicas das rodas de “Canto Coletivo Improvisado” com o texto do poema em grego escandido em cartões de cores diferentes dispostos no meio do círculo, e com propostas de tradução em português pensadas não para a leitura, mas para o canto.

Nesse primeiro ano, participaram do projeto os estudantes Matheus Ely Pessoa e Victor de Souza Campos, com planos sobre o terceiro estásimo da *Antígona* de Sófocles e o Ditirambo 2 de Píndaro, respectivamente. Na primeira etapa do projeto, a bibliografia especializada utilizada para a leitura dos poemas nos dá ótimos exemplos do impacto da performance nos estudos filológicos. O trabalho sobre *Antígona* seguiu a interpretação proposta por Swift (2010, p. 241-297): o terceiro canto coral da peça de Sófocles se inicia como um “hino a Eros e Afrodite” (v. 781-800), que retoma uma série de temas de outras “canções de amor” da poesia grega, mas sem envolvimento direto de seus enunciadores (o coro canta sobre Eros e Afrodite sem sofrer sob suas ações); tal hino, porém, é interrompido pela entrada de Antígona (v. 801-805): a mudança de tema é acompanhada pela mudança de métrica dos versos e o caminhar da heroína é anunciado no ritmo (e supõe-se na melodia) de uma marcha nupcial; Antígona foi condenada a ser enterrada viva, seu casamento (como o de diversas outras jovens que morrem antes de casar nos cantos-poemas gregos) será com Hades; sua marcha nupcial se transforma em lamento fúnebre, na última cena, cantada, da personagem viva (v. 806-882).

A análise de Swift abriu novos caminhos a serem explorados nos experimentos sonoros com o texto sofocliano, que, no entanto, acabaram se revelando impraticáveis. O texto de Sófocles neste estásimo de *Antígona* transita musical e tematicamente entre três subgêneros da métrica grega: canção de amor, marcha nupcial e lamento fúnebre – o que evidencia a articulação entre ritmo,

melodia e temática nas tradições cançãoeiras. Começava a se esboçar um roteiro de dinâmicas a serem trabalhadas na segunda etapa da iniciação científica. Em um primeiro momento da oficina, tomar o texto de Sófocles escandido em cartões como ponto de partida para improvisos rítmicos e melódicos sem traduzir nem identificar para os participantes da oficina; o objetivo era o de perguntar aos participantes em que tipo de tradição de canção a forma assumida pelos improvisos sem conhecimento do texto além de sua sonoridade podia ser inserida. Em seguida, apresentar a tradução do texto e usá-la em experimentos de improviso vocal que remetessem à modulação dos três gêneros de canção: por exemplo, uma canção eletropop sobre o poder do amor (lembramos que o coro não canta um amor por ele mesmo sentido) que se quebra em um “Com quem será que Antígona vai casar?” na marcha nupcial de Wagner e se transforma num blues em que Antígona lamenta sua própria morte.

Já no trabalho sobre o Ditirambo 2 de Píndaro, seguiu-se principalmente a interpretação e reconstituição do texto proposta por D’Angour (1997), que busca em questões de performance as soluções para problemas textuais. Uma tradução possível do início do fragmento é a seguinte:

Antes o canto do ditirambo se arrastava *schoinoteneia*  
E o “s” soava *kíbdelon* das bocas até as pessoas.  
Mas agora se espalham em círculos bem centrados  
os jovens bem versados  
nos ritos de Brômio  
que, junto ao cetro de Zeus, os filhos de Urano  
em suas moradas celebram.

A leitura de D’Angour não somente propõe suplementos às lacunas do texto, mas se volta para a interpretação das duas palavras que mantive transliteradas acima. *Kíbdelon*, adjetivo que qualifica o “s”, significa “espúrio” e o sentido do sintagma é tema de debate entre os estudiosos do texto: o que viria a ser um “s” espúrio? Como existe toda uma tradição antiga que atribui a Laso de Hermione, mestre de Píndaro, a composição de canções-poemas assigmáticos (i.e. sem palavras que contenham o som “s”), parte do debate tende a se encaminhar para tal tradição. A solução de D’Angour parte da interpretação de *schoinoteia*, lit. “esticado em linha reta”, a que se atribuía o sentido de “monótono”; no entanto, o texto distingue um “antes” de um “agora”: se o “agora” é marcado pela disposição circular dos jovens que celebram Dioniso, a “linha reta” que caracteriza o “antes” pode muito bem designar a organização espacial dos membros do coro. O texto faria, assim, referência a diferentes formas de performance na tradição dos ditirambos. Tal interpretação de *schoinoteneia*, por sua vez, se apoia em um argumento extratextual que informa igualmente a interpretação de *kíbdelon*, propondo uma resposta ao enigma do “s” espúrio: a dificuldade que os regentes de coros têm de manter uma nota uníssona quando a última palavra cantada termina em “s”, uma consoante surda. Segundo D’Angour, o tex-

to do Ditirambo 2 de Píndaro faria referência às mudanças na tradição de performance do ditirambo que, inicialmente executado por um coro em fileiras, passou a ser cantado por um coro em círculo, facilitando a comunicação e sincronismo entre seus membros: com o coro disposto em linha reta, o “s” chegaria “dissonante” aos ouvidos do público.

Ainda antes de começarmos a explorar a prática dos experimentos, os planos de trabalho incluíam uma iniciação à métrica grega antiga. Nessa etapa, os entusiasmos iniciais com as análises dos textos esbarraram na mistura de frustração e receio diante do abismo que se abria entre o aparato altamente técnico dos estudos de métrica e a espontaneidade das dinâmicas de *circle-songs* que pretendíamos adaptar... Como observa Robert de Brose, a filologia clássica “relegou o estudo da métrica a um mero expediente editorial, a uma ferramenta auxiliar no estabelecimento do melhor texto de diferentes versões” (DE BROSE, 2015, p. 129). De fato, ao enfatizarem tanto uma tecnicidade erudita refletida em uma nomenclatura extremamente complexa, quanto uma lógica tipográfica altamente focada na descrição dos esquemas de alternância entre as quantidades silábicas em que se fundamentam os ritmos helênicos, os próprios manuais de métrica grega (por exemplo, WEST, 1982; DAIN, 1965), ainda que obviamente discutam a escansão rítmica dos poemas, raramente propõem meios efetivos de aplicação de seu objeto de estudo, de transformar os metros em ritmos, já que, neles, o estudo de manifestações vocais se faz exclusivamente por discussões verbais, submetendo-se o dizer ao dito. Após um primeiro contato com as abordagens mais tradicionais do estudo textual da métrica grega, entramos em contato com as propostas de A. P. David (2007) e de Ph. Brunet (2014), que entram nos eruditos debates sobre os ritmos helênicos convidando seus leitores a assistir ou mesmo experimentar a escansão dos poemas em canto e dança. Esses dois trabalhos serviram de base para as adaptações desenvolvidas na oficina de extensão, e foi durante sua leitura que ficou bastante claro, para todos os envolvidos no projeto, o propósito da oficina que planejavamos: não seria absolutamente questão de buscar um tipo de reconstituição da performance original. Entrar nos debates eruditos com ambições de reconstituir algo requereria aprofundados estudos em musicologia, fonética indo-europeia entre outras especialidades. A oficina não somente se propunha a adaptar as dinâmicas do “Canto Coletivo Improvisado”, que não têm nenhum conhecimento formal como pré-requisito, mas integrava a programação desse Projeto de Extensão no primeiro semestre 2019: as dinâmicas precisavam ser o mais simples possível, possibilitando a participação de qualquer pessoa interessada.

As primeiras experiências para o preparo da oficina foram feitas com um grupo de estudantes que cursava a disciplina Grego 2 no segundo semestre de 2018, principalmente Beatriz Hilário, Gabriela Hammes, Francinete Leão. Matheus, Víctor e eu estávamos dispostos a seguir as propostas de David (2009, p. 52-93), que retoma a reconstituição da prosódia do Grego antigo de Allen (1968, p. 106-

124), segundo o qual os acentos em grego antigo marcam modulação tonal à maneira do sânscrito védico: toda elevação de tom é imediatamente acompanhada pela descida do tom – em uma sílaba longa com acento circunflexo, há subida e descida do tom na mesma sílaba; em uma sílaba com acento agudo, o tom sobe nesta sílaba mas desce na sílaba seguinte, em um único tempo caso a seguinte seja breve e no segundo tempo caso a seguinte seja longa. O peso da tradição textual nos Estudos helênicos é tão grande que os métodos de língua grega antiga raramente incentivam a pronúncia em voz alta e, quando o fazem, dificilmente enfatizam a realização sonora da diferença de duração nas sílabas longas e breves. Assim, quando estudamos o Grego antigo, não temos o costume de treinar nossos ouvidos para o contraste básico do ritmo dos versos gregos antigos – a alternância de duração das sílabas<sup>1</sup>.

As dificuldades nos experimentos iniciais com o grupo de estudantes voluntários (ou seja, mesmo em um grupo já em contato com o Grego antigo) contribuíram muito para a melhor delimitação do objetivo da oficina: não o de reconstituir as performances antigas, mas oferecer algum acesso à dimensão sonora dos poemas, tanto com o intuito pedagógico de dinamizar o ensino da língua grega quanto com o de talvez despertar o interesse pela língua por um viés que se afasta da aura de erudição que envolve o estudo da Grécia antiga<sup>2</sup>.

## Experimentos com poesia em performance: a primeira edição da oficina

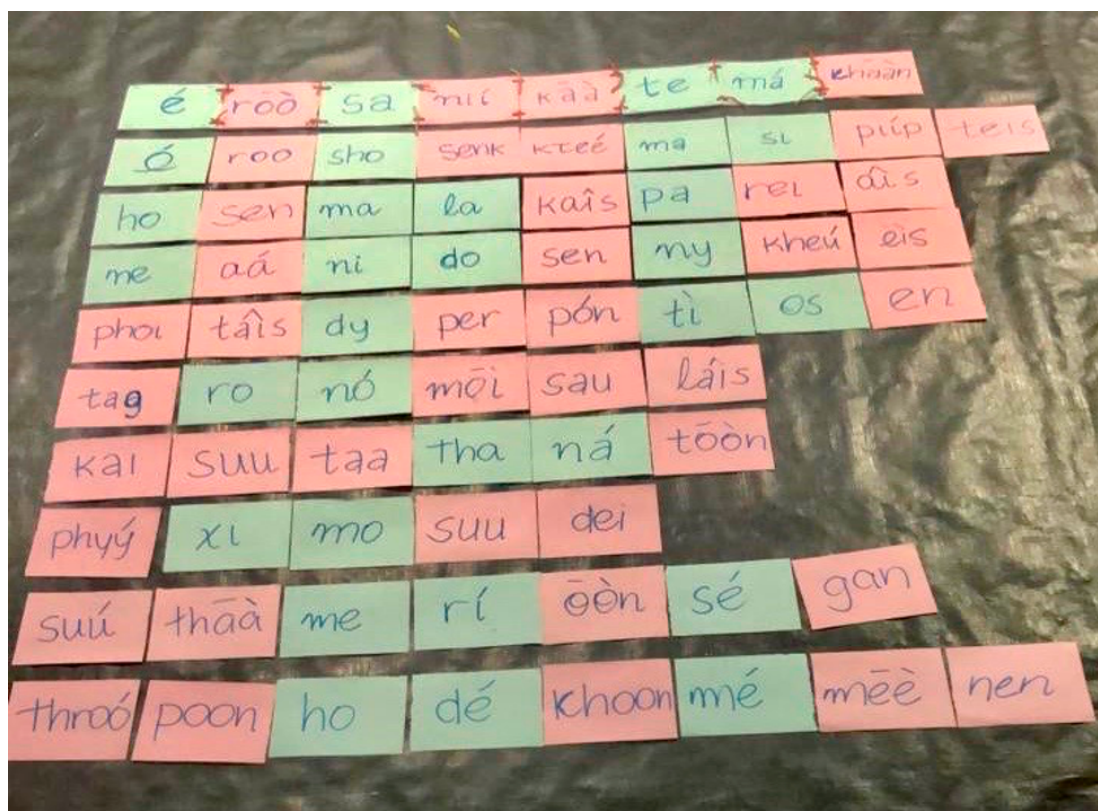
Deste modo, no final de 2018, havíamos deixado de lado as modulações tonais da acentuação grega e simplificado ao máximo a transposição, proposta por Brunet (2014), dos metros gregos para passos de dança: as sílabas longas corresponderiam ao pé levantado, fora do chão, e as sílabas breves ao pé no chão. Uma vez por semana, nos reuníamos numa roda em torno dos poemas transliterados e escandidos em cartões: cartões rosa para as sílabas longas e verde para as breves, como na foto abaixo (fig. 1), que traz a primeira estrofe do *Hino a Eros*, o início do terceiro estâsimo de *Antígona*. Nesses encontros de preparo da oficina, também ficou claro o quanto a escolha dos poemas estudados nos planos de trabalho, motivada por temas por mim já trabalhados em pesquisa de outro enfoque, facilitou a parte teórica dos planos, mas dificultou a

---

<sup>1</sup> O próprio Allen, logo após defender a hipótese, comenta: “The carefully considered advice is therefore given, albeit reluctantly, not to strive for tonal rendering, but rather to concentrate one’s effort on fluency and accuracy in other aspects of the language. (...) These practical difficulties, however, should not be allowed to obscure the fact that the tonal accent was one of the most characteristic phonetic features of ancient Greek.” (1968, p. 118)

<sup>2</sup> Aqui, não há como negar a influência do fato de os seis níveis de língua grega antiga ofertados nos cursos de graduação da UnB serem disciplinas optativas...

parte prática... as células rítmicas dos cantos corais trágicos e das odes de Píndaro são mais complexas do que as da poesia estíquia, por exemplo. Além disso, a extensão dos textos era grande demais para as dinâmicas em roda (chegamos a fazer uma versão dos cartões para o estásimo de Sófocles que trazia a estrofe na frente e a antístrofe no verso, por exemplo; mas a ideia de trabalhar as transições de gênero poético-musical do texto também foi abandonada, pois utilizamos apenas os nove versos da primeira estrofe, em vez dos cem que compreendem o *Hino a Eros* seguido pelo *kommós* com Antígona). Enfim, os encontros semanais de preparo da oficina também mostraram que os cartões eram de grande utilidade para a marcação da duração das sílabas, uma partitura rítmica, mas que o aprendizado das sílabas na oficina precisava ser feito sonoramente: nós que preparávamos a oficina decoramos os versos para serem trabalhados em dinâmicas de repetição (primeiro percorrendo cada verso acrescentando sílaba por sílaba; em seguida, repetindo verso a verso e, por fim, grupos de versos). Nos encontros de preparo, que além dos estudantes anteriormente mencionados também contava com participações menos regulares, o grupo espontaneamente alternava duas ou três pessoas apenas cantando, duas ou três pessoas apenas dançando e duas ou três tentando cantar e dançar ao mesmo tempo.



**Figura 1:** A primeira estrofe do terceiro estásimo de *Antígona* escandida com os cartões de cores diferentes para marcar as diferentes durações silábicas.



Na semana anterior à realização da oficina, fizemos um ensaio geral com o “núcleo pensante” do projeto “Canto Coletivo Improvisado” (desde 2018, o projeto passou a incluir um horário de encontros para desenvolvimentos de técnicas de regência das rodas, bem como de reflexão sobre as mesmas). E descobrimos, na prática, que a correspondência da sílaba longa com o pé no ar e da sílaba breve com o pé no chão não era de execução tão simples como havíamos concebido: por um acaso, a maioria dos envolvidos no preparo da oficina tinha algum contato anterior com dança... A dinâmica dos cartões passou, assim, por mais uma simplificação: as sílabas breves corresponderiam a uma palma e as longas a duas batidas de pé no chão – o que evidenciava ainda mais, para nossos ouvidos destreinados em perceber a duração silábica, o contraste entre as duas quantidades de sílaba.

A oficina aconteceu nos dias 22, 23 e 24 de maio. Para garantir um público de participantes, adotei a estratégia de propor a oficina como opção de atividade avaliativa nas duas turmas da disciplina de graduação “Tragédia Grega” por mim ministrada no mesmo semestre; os estudantes matriculados na disciplina fizeram uma prova no meio do semestre e, para a segunda nota, poderiam ou escrever um ensaio sobre *Antígona* ou comprovar a participação na oficina e o preenchimento do formulário de *feedback*. Os horários de realização, porém, não coincidiam inteiramente com os horários das aulas. Ainda assim, tivemos 37 inscrições na oficina e 25 dos inscritos frequentaram 100% das oito horas de oficina e preencheram o formulário.

Na quarta-feira, o encontro inicial de duas horas se abriu com jogos comuns nas rodas do “Canto Coletivo Improvisado”: o da seta (em que os participantes dispostos em um círculo passam individualmente a palma-seta direcionando o gesto e o olhar entre si), os nomes cantados (em que cada participante improvisa uma melodia para seu próprio nome e, em seguida, o grupo é convidado a lembrar do nome e da melodia pela indicação gestual do líder), os improvisos em língua inventada. Tais dinâmicas são fundamentais para estabelecer uma conexão de escuta atenta entre os participantes. Daí, passamos para as dinâmicas com os cartões do *Hino a Eros da Antígona*. Em primeiro lugar, trabalhamos apenas o aspecto percussivo do texto: a leitura dos cartões segundo o código “rosa= pé +pé”; “verde = palma” (*Figura 2*). Em seguida, as dinâmicas em eco (silábico e verso a verso) sem recurso direto aos cartões e, por fim, sobrepondo a percussão corporal aos improvisos vocais com as sílabas em grego. Na quinta-feira, o encontro se dividiu em duas partes, de duas horas cada. Na primeira parte, foram repetidas as dinâmicas com os cartões rosa e verde para a escansão do Ditirambo 2 de Píndaro. Na segunda parte, apresentamos os poemas que serviram de provocação para os improvisos anteriores, mostrando suas traduções e discutindo suas ocasiões de performance nos contextos antigos.



**Figura 2:** Registro da “leitura rítmica” da primeira estrofe do Ditirambo 2 de Píndaro.

Na sexta-feira, o encontro foi realizado no mesmo horário das rodas regulares de imersão do “Canto Coletivo Improvisado” daquele semestre, de 12h a 13h45. Contamos com a presença e participação de dois facilitadores do Projeto de Extensão, Gabriel Melo e Jairo Faria (FAC-UnB), que regeram primeiro a roda com improvisos melódicos a partir de versos soltos do *Hino a Eros*, como a dinâmica do carrossel (em que o grupo é dividido em dois círculos, cada um com um regente, que se respondem; por exemplo, um grupo improvisava loops do verso 8 –  $\kappa\alpha\iota\ \sigma\prime\ \omicron\upsilon\tau\prime\ \acute{\alpha}\theta\alpha\nu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$  – e o outro do verso 9 do *Hino* –  $\varphi\acute{\upsilon}\xi\mu\omicron\varsigma\ \omicron\acute{\upsilon}\delta\epsilon\iota\varsigma$ ; cf. figura 3) ou, ainda, um longo improviso de todo o grupo com a repetição do primeiro verso –  $\text{Ἔρως ἀνίκητε μάχῃαν}$ , “Éros invencível na batalha”<sup>3</sup>. Por fim, na última roda da oficina, foi distribuída uma cópia impressa da tradução dos versos 781 a 791 de *Antígona* realizada por Matheus Ely Pessoa para os improvisos da oficina (Figura 4).



**Figura 3:** Registro do improviso com versos soltos em grego antigo, com dois grupos em “carrossel”.

<sup>3</sup> Breves registros em vídeo estão disponíveis <https://www.instagram.com/p/Bx3Zf73Fept/?igshid=ebzillenpncy>.



Figura 4: Registro do improviso com a tradução do *Hino a Eros*.

## Considerações Finais

O que mais surpreendeu na primeira edição da oficina - e o que tornou a experiência extremamente gratificante - foi a entrega dos estudantes que participaram, sobretudo os que estavam matriculados na disciplina Tragédia Grega - e portanto estavam estudando essa tradição poética através de metodologias mais convencionais (aulas expositivas sobre os textos da bibliografia do curso). A entrega e felicidade dos estudantes em fazerem experimentos com ritmos e sons de uma língua morta a meu ver se explica muito mais metodologicamente do que em termos de conteúdo propriamente dito. Sendo a escuta, a comunicação e a cooperação elementos chave das dinâmicas das rodas de imersão do “Canto Coletivo Improvisado”, tais dinâmicas adaptadas a experimentos com a poesia grega antiga se transformam em instrumento de potente humanização pedagógica. A vivência das rodas na oficina instaurou um outro tipo de cumplicidade entre os participantes, que afetou de modo muito positivo a disposição do grupo para a leitura em voz alta de *Antígona* em tradução nas aulas das semanas subsequentes. Seguindo a enquete lançada no formulário de *feedback*, a oficina será novamente ofertada conjuntamente à disciplina de graduação “Tragédia Grega”, mas nos horários fixos das aulas como atividade obrigatória. Neste ano de 2020-21, o projeto de Iniciação Científica “Entre festas e ritmos: aspectos performativos e musicais da poesia grega antiga” acolhe os planos de trabalho de três outras estudantes (uma das voluntárias do grupo de preparo da primeira edição da oficina e uma das estudantes participantes da oficina que cursava

“Tragédia Grega”), cada um voltado para um fragmento de Safo. Porém, com a suspensão das atividades acadêmicas presenciais devido à pandemia de COVID-19, ainda estamos refletindo se os planos de trabalho irão se dedicar ao preparo de uma oficina presencial futura ou se será possível adaptar a oficina para um ambiente virtual (as iniciativas que começam a ser ensaiadas entre os participantes do “Canto Coletivo Improvisado” são animadoras nesse sentido).

Para concluir, cabe retomar parte das reflexões iniciais do presente texto a partir de um comentário de um dos participantes do “Canto Coletivo Improvisado”. Na primeira roda em que comentei que boa parte da poesia grega antiga era cantada e dançada por coros e, no caso dos Ditirambos, por “coros cíclicos”, um dos integrantes retorquiou de imediato: “Mas, puxa, até isso foram os Gregos que inventaram?”. Conjugados com a bibliografia sobre a recepção da cultura grega, os experimentos com a poesia grega antiga em performance propostos pela oficina buscam simultaneamente oferecer um acesso lúdico e criativo à sonoridade do Grego antigo e oferecer uma perspectiva de reflexão crítica sobre a constituição das tradições que se afirmam tributárias da antiguidade grega. Dito de outra forma: a existência de “cantos circulares” na Grécia antiga não faz desses cantos mais uma “invenção” helênica, do mesmo modo que a existência de espetáculos teatrais na Grécia antiga não garante seu estatuto de “marco-zero” do teatro... Como afirmou Jacyntho Lins Brandão:

Eu sempre comentei com meus alunos que estudar a Antiguidade é basicamente esse entrar em contato com o outro, cuja consequência deve ser a perda da mesmice do que nos é próprio. Nós costumamos pensar a alteridade em termos espaciais, os outros sendo os diferentes de nós, mas que se encontram, como nós, aqui e agora, esquecendo-nos de que os antigos, incluindo os nossos antigos, também são outros com relação a nós. No caso dos nossos antigos a relação fica mais complicada, pois temos muito deles, nossa visão de mundo se expande até eles, ao mesmo tempo que eles guardam, diante de nós, inúmeras diferenças. Gosto de pensar que, menos que eles serem nosso passado, o sentido deles está em que nós somos o seu futuro (BRANDÃO & GONTIJO FLORES, 2018).

Os gregos antigos não são nosso passado, nós que somos o futuro deles: os experimentos realizados com a poesia grega antiga em performance buscam justamente esta inversão na lógica da “origem”, que deixa de ser o ponto de partida que asseguraria a inteligibilidade e a excepcionalidade grega ao longo dos séculos para se tornar um ponto de chegada a ser constantemente reformulado, recriado e reapropriado.

## Referências bibliográficas

ALLEN, S.W. *Vox Graeca*. A guide to the pronunciation of Classical Greek. Cambridge University Press, 1968.

BACON, H. "The Chorus in Greek Life and Drama", *Arion* Third Series 3 (1994/1995): 6-24.

BAUMAN, R. & BRIGGS, C. L. "Poetics and performance as critical perspectives on language and social life". *Annu. Rev. Anthropol.* 19 (1990): 59-88.

BOUVIER, D. *Le Sceptre et la lyre. L'Illiade ou les héros de la mémoire*. Grenoble: Jérôme Million, 2002.

BRANDÃO, J. L.; GONTIJO FLORES, G. "Ler a Antiguidade como exercício de total alteridade". In: *Pernambuco. Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado*. Edição n. 144, fevereiro de 2018, p. 8-9. Disponível em [http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2049-entrevista-jacyntho-lins-brandao.html?fb\\_comment\\_id=1597175647069836\\_1603492536438147](http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2049-entrevista-jacyntho-lins-brandao.html?fb_comment_id=1597175647069836_1603492536438147) (acesso em 15/8/20)

BROSE, R. de. "Da fôrma às formas: metro, ritmo e tradução do hexâmetro". *Cadernos de tradução* v.35 n.2 (2015): 124-160.

BRUNET, P. "La philologie à l'épreuve de la scène : métrique et choréographie du grec ancien". In: *VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte na UnB*. Brasília, v. 13, nº 2 (2014): 36-46.

CALAME, C. "Sappho's Group: an Initiation into Womanhood". In: GREENE, H. (ed.). *Reading Sappho. Contemporary approaches*. University of California Press, 1996, p. 113-124.

\_\_\_\_\_. *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*. Trad. anglaise de D. Collins & J. Orion. Lanham/ Boulder/ New York/ London : Rowman & Littlefield, 1997.

\_\_\_\_\_, *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*. Grenoble, Jérôme Millon, 2008.

DAIN, A. *Traité de métrique grecque*. Paris, Klincksieck, 1965.

DANIELEWICZ, J. "Deixis in Greek Choral Lyric." *QUCC* 63 (1990): 1-17.

D'ANGOUR, A. "How the Dithyramb got its shape." *The Classical Quarterly* 47 (1997): 331-351.

DAVID, A. P. *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

DUPONT, F. "Introduction" in: \_\_\_\_ et alii (éd.) *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris, Kimé, 2010. p. 7-20.

FERLIM, U. D. C. "Circlesongs: uma abordagem de prática musical criativa e colaborativa". In: *Anais do XXII Encontro Nacional da ABEM*, Natal, RN, 2015.

\_\_\_\_; LIMA, S. T. A. "Voz com corpo e movimento: uma experiência com *Circlesongs*". In: *Anais do XXIII Congresso Nacional da Abem*, Manaus, 2017.

FINNEGAN, R. "O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?". In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (org). *Palavra cantada. Ensaios sobre poesia, musica e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 15-43.

FURLEY, W. & BREMER, J. M. *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*. Vol. 1: The Texts in Translation; vol. 2: Greek Texts and Commentary. Tübingen, Mohr Siebeck, 2001.

GENTILLI, B. *Poetry and its Public in Ancient Greece*. From Homer to the fifth century. Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press, 1988.

KOWALZIG, B. *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LONSDALE, S. H. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore / London : The Johns Hopkins University Press, 1993.

MOTA, M. *Nos passos de Homero*. Ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da Antiguidade. São Paulo, Annablume, 2013.

NAGY, G. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore/ London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

\_\_\_\_. *Poetry as Performance. Homer and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SWIFT, L. A. *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

THOMAS, R. *Letramento e Oralidade na Grécia Antiga*. São Paulo, Odysseus, 2005.

WEST, M. L. *Greek Metre*. Oxford, Clarendon Press, 1982.

# Música da Antiguidade e do Medievo: Performance, recepção e recriação

---

Sobre a composição musical  
Marsias contra Apolo: uma  
associação entre composição  
musical contemporânea e  
mitologia grega

*On the musical composition  
Marsias against Apolo*

Thiago Perdigão  
UFPEL  
E-mail: [thiago.costaperdigao@gmail.com](mailto:thiago.costaperdigao@gmail.com)

## Resumo

O presente artigo tem por objetivo expor e analisar o contexto mitológico da composição musical Marsias contra Apolo, para flauta solo, em sua relação com as técnicas e elementos musicais utilizados em sua composição. Assim, procuraremos expor primeiramente o mito grego que envolve o cerne da composição, depois a relação deste mito com os elementos musicais mais essenciais, e, por fim, como tais elementos foram então desenvolvidos.

Palavras-chave: Composição musical, Mitologia grega, Análise musical, Mito.

## Abstract

*This article aims to expose and analyze the mythological context of the musical composition Marsias against Apollo, for solo flute, in its relationship with the techniques and musical elements used in the composition. Thus, we will try to expose first the Greek myth that involves the heart of the composition, then the relationship of this myth with the most essential musical elements, and, finally, how these elements were then developed.*

*Keywords: Musical composition, Greek mythology, Musical analysis, Myth.*



## Introdução: mito e questões composicionais gerais

A composição Marsias contra Apolo (opus 28) consiste em uma suíte para flauta solo, e foi composta por mim em 2015 e estreada pelo flautista e professor da UFPel Raúl Costa d'Ávila, ao qual a composição foi dedicada.

Marsias, sátiro muito popular na mitologia grega, era um excelente flautista e desafiou o deus Apolo em um concurso musical; nesse concurso, porém, as Musas foram os juízes e, no final, Apolo saiu vencedor. Os sátiros viviam nos campos e bosques, participavam dos cortejos de Dionísio, tinham frequentes relações sexuais com as ninfas e, apesar de serem seres divinos, não eram imortais. Com efeito, eis uma das versões mais difundidas do mito:

Marsias, personagem mitológico, ligado ao período mais antigo da música grega. Ele é chamado de filho de Hyagnis, ou de Oeagrus, ou de Olympus. Alguns fazem dele um sátiro, outros um camponês. Todos concordam em colocá-lo na Frígia. A seguir, o esboço de sua história, segundo os mitógrafos. Atena tendo, enquanto tocava flauta, visto o reflexo de si mesma na água, e observado a distorção de suas feições, jogou fora o instrumento com desgosto. Foi apanhado por Marsias, que mal começou a soprar através dele, a flauta, uma vez inspirada pelo sopro de uma deusa, emitiu por si mesma as mais belas notas. Exultante com seu sucesso, Marsias foi precipitado o suficiente para desafiar Apolo para um concurso musical, cujas con-

dições eram que o vencedor fizesse o que quisesse com os vencidos. As musas, ou, de acordo com outros, os nisaus, eram os árbitros. Apolo tocou na cítara e Marsias na flauta; e foi só quando o primeiro adicionou sua voz à música de sua lira que o concurso foi decidido em seu favor. Como justa punição pela presunção de Marsias, Apolo o amarrou a uma árvore e o esfolou vivo. Seu sangue foi a fonte do rio Marsias, e Apolo pendurou sua pele na caverna de onde flui esse rio. Suas flautas (pois, de acordo com alguns, o instrumento em que tocava era a flauta dupla) foram transportadas pelo rio Marsias para o Meandro, e novamente emergindo no Asopus, foram lançadas em terra por ele no território sicônico, e foram dedicado a Apolo em seu templo em Sicyon. (SMITH 1873)<sup>1</sup>

Unindo tal contexto a elementos musicais técnicos, a composição musical Marsias contra Apolo usa-se de uma espécie de *leitmotifs* (conceito relativo inicialmente à obra de Richard Wagner, mas aqui reinterpretado)<sup>2</sup> que “simbolizam”, cada um a seu modo e seguidamente, algo da vida do sátiro, o qual, em meio sua batalha contra Apolo, toca em sua flauta semelhantes “motivos condutores” e suas expansões, advindos como expressões de suas próprias cenas de vida – qual sejam, na ordem da peça: vida nos campos e bosques; relações sexuais com as ninfas; cortejo de Dionísio e mortalidade. Antes destas partes, no entanto, há uma pequena introdução, qual simboliza o heroísmo de Marsias frente a batalha que está por vir.

Além disso, a obra usa-se de um tetracorde (base da música grega) de quartas justas, com as seguintes notas: Dó#, Fá#, Si e Mi. Apenas estas notas são utilizadas ao longo da peça – embora em distintas oitavas. A relação entre as notas assim estabelecidas gera uma sonoridade que alude à atmosfera da música asiática – já que Marsias era um sátiro de origem frígia, e os frígios ocuparam a Ásia menor, atual Turquia. Vale ainda dizer que a competição entre Apolo e Marsias é considerada um símbolo do eterno conflito entre os aspectos apolíneos e dionisíacos da natureza humana.

## Reinterpretação do conceito de leitmotiv

O conceito de leitmotiv foi popularizado na literatura referente ao compositor alemão Richard Wagner, o qual, a fim de relacionar música e drama – aqui entendido enquanto a ação dramática que tem por base a peça teatral ou

---

1 Tradução nossa do inglês.

2 Esta “modificação” abordaremos separadamente na próxima sessão do presente texto denominada “Reinterpretação do conceito de *leitmotiv*”. Ademais, *leitmotifs* são também conhecidos como “motivos condutores”.

poema dramático –, usou motivos musicais específicos, os quais são relacionados a objetos, personagens ou ações determinadas, e que, quando repetidos e variados ao longo do drama musical, criam as sensações ora de presciência, ora de rememoração, além de ligarem os pontos mais longínquos do drama representado, gerando certa unidade no todo da obra.<sup>3</sup> Com efeito, a ideia de *leitmotiv*, ou “motivo condutor”, de cuja unidade melódica florescem variações melódicas diversas, poderia fazer com que aquilo que já havia transcorrido no drama pudesse vir a retornar ao longo deste, não como repetição da cena ou do sentimento, mas como uma variação musical capaz de trazer estes à memória do espectador, gerando assim ainda mais unidade entre as várias partes do drama – e, do mesmo modo, tal processo que serviria como rememoração do passado, poderia também servir de pressentimento, isto é, de imaginação acerca das possibilidades de acontecimentos futuros no drama: em suma, todos estes processos e técnicas trariam maior unidade à totalidade da obra.<sup>4</sup>

No caso do processo composicional da obra *Marsias contra Apolo*, o conceito de *leitmotiv* foi reinterpretado no sentido de carregar em si os seguintes significados: 1) um motivo essencial que se liga a uma ideia extramusical – no caso a cenas determinadas do mito de Marsias –, embora aqui esta não esteja dentro de um drama real, mas antes de um “drama imaginário”, já que, por ser uma música instrumental, não possui poesia nem ação dramática (como em Wagner e outros), antes se referindo ao mito de maneira objetiva apenas em seu título e, portanto, os motivos essenciais apenas aludem de modo subjetivo às possíveis atmosferas internas ao mito de Marsias; 2) é conservada a ideia de motivo condutor no sentido de “conduzir” um trecho da música, uma vez que o motivo essencial de cada parte a delimita

---

3 O próprio Wagner, em texto teórico, reflete sobre a relação entre motivo instrumental e pressentimento ou presciência: “o ponto central e vivificante da expressão dramática é a melodia dos versos do ator: a melodia orquestral preparatória absoluta se refere a ela como pressentimento; dela é derivado como uma memória o ‘pensamento do motivo instrumental’” (WAGNER 2013: p. 232).

4 Também aqui resume Wagner a ideia de como motivos oriundos da ação dramática, combinados com motivos musicais, podem vir a formar uma totalidade unitária e coesa: “os principais motivos da ação dramática, transformados em momentos melódicos claramente discerníveis e concretizando plenamente seu conteúdo, organizam-se em seu retorno rico em relações, sempre bem condicionado – à semelhança da rima –, em uma forma artística unitária, que se estende não apenas em uma parte reduzida do drama, mas em todo o próprio drama como uma conexão vinculante, na qual não apenas esses momentos melódicos aparecem como reciprocamente inteligíveis e, portanto, como uma unidade, mas também se manifestam ao sentimento os motivos de emoções e de aparições como englobando com eles os mais fortes da ação e, por vezes, os mais débeis, de modo a constituir uma unidade em virtude da essência do gênero. Nesse sentido, consegue-se a realização da forma unitária perfeita e, por meio dessa forma, a manifestação de um conteúdo unitário, com o qual esse próprio conteúdo agora é verdadeiramente factível!” (WAGNER 2013: p. 239).

e, portanto, na medida em que faz uma ligação entre micro estrutura e macro estrutura formal, conduz o desenvolvimento musical tanto no que diz respeito à separação entre as partes da forma total, quanto em relação à curva dramática da música em geral; 3) a unidade formal é intentada a partir da variação do mesmo motivo essencial que se encontra tanto no início quanto no fim da composição, de modo a trabalhar, ainda que de modo mais brando, a rememoração.

## Mito, motivos e forma

Nesta e na próxima parte do presente artigo, faremos uma análise dos vários elementos internos à composição musical – sempre que possível fazendo referência ao contexto extramusical relativo ao mito anteriormente exposto –, através de recortes das imagens internas à partitura musical, a fim de separar os elementos e partes com o intuito de analisar suas correlações.<sup>5</sup> Em termos de método, levaremos em conta a seguinte divisão proposta por Schoenberg em sua obra *Fundamentos da composição musical*:

Os Fundamentos se dividem em duas partes. A primeira dedica-se a definir e observar normas de construção de elementos que compoariam eventualmente o tema de uma composição. São tratados aí os conceitos de Frase, Motivo, Período, Sentença, Antecedente e Consequente, Tema e Melodia. Na segunda parte, dividida em duas seções, são tratados os meios de articulação desses elementos. (LACERDA 1977)

Assim, em consonância com isso, se nesta parte do presente artigo trataremos dos elementos (como motivo e frase) que compõe a construção dos temas e trechos menores da forma,<sup>6</sup> na próxima parte trataremos da articulação e expansão destes mesmos elementos.

A música, em sua introdução, possui três compassos nos quais as fermatas e notas longas com dinâmicas crescentes criam certa indeterminação temporal e expectativa, aludindo assim à expectativa de Marsias em relação à batalha musical contra Apolo:

---

<sup>5</sup> Vale dizer, após a bibliografia, ao final do artigo, deixaremos disponível a partitura completa da música para a melhor compressão da partitura como um todo.

<sup>6</sup> Acerca do conceito de forma, vale salientar: “para a definição de forma, Schoenberg distingue entre ideias musicais de um lado, e, de outro, lógica e coerência. Com base em algum obscuro princípio de cognição (compreensibilidade, inteligibilidade), ele salienta a importância da subdivisão em partes – ou blocos – como um componente essencial da composição” (LACERDA 1977).



Figura 1

Tal trecho, embora contenha em si mais notas longas, já introduz em termos rítmicos, no compasso 2, o motivo em colcheia do qual será derivado o motivo relativo a semicolcheias (compare-se o início do compasso 4 abaixo com o início do compasso 6), e que prevalecerá na parte seguinte (que denominaremos motivo 1), junto de outro motivo que o complementa (o qual chamaremos de motivo 2 e é formado por tercinas), formando as primeiras frases melódicas da música:



Figura 2

Como o próprio título na figura acima denota, esta primeira parte da forma total se refere, em termos de alusão extramusical, ao início da batalha e ao sentimento de heroísmo de Marsias, para cuja simbolização foram desenvolvidos, em termos tanto rítmicos quanto melódicos, motivos que pudessem dar ensejo a um caráter marcial, aludindo assim à questão de marchas que conduzem a lutas. Tal caráter, por sua vez, é diluído, senão esquecido mesmo, na próxima parte da música, gerando contraste, embora mantenha, de modo indireto, variações do motivo 1, quando este apresenta ritmos derivados de semicolcheias com notas repetidas, como no compasso 29 da figura abaixo:



Figura 3

Esta nova parte se caracterizará, em termos motivicos, por trinados – e, portanto, pela ênfase em saltos de segunda –, que denominaremos motivo 3, e por colcheias com prevalência de saltos de terças, que denominaremos motivo 4. Apesar das diferenças, é conservado em alguns trechos os saltos de quartas justas encontrados em grande quantidade na parte anterior da forma total, gerando certa unidade entre ambas as partes. Conforme diz o título desta segunda parte, ela se refere a cenas de vida de Marsias relacionadas aos campos e bosques nos quais vivia, e para a caracterização destes musicalmente foram usados sobretudo os longos trinados, bem como a relação entre os trinados e notas longas e os motivos de colcheias em staccato que, quando combinados, remetem à atmosfera bucólica dos campos, levando em conta que os trinados costumam lembrar cantos de certos pássaros, bem como a presença de staccatos nos mesmos.

Se as colcheias, em tal parte, são apenas um elemento eventual, na medida em que outros elementos as separam, na parte seguinte elas constituem o elemento rítmico predominante; e assim podemos dizer que a próxima parte da forma total consiste no desenvolvimento do motivo 4 já mencionado, inclusive mantendo as relações intervalares de terça e segunda, além do salto de quarta já presente na primeira e segunda parte da composição:

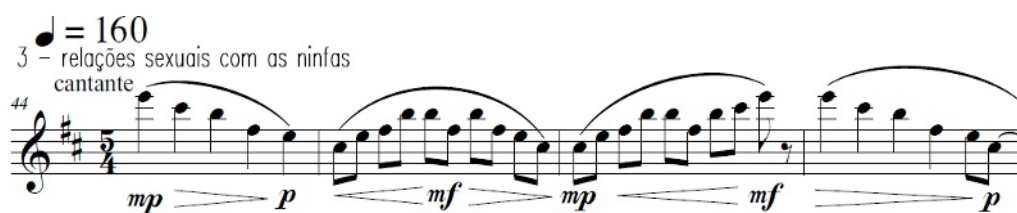


Figura 4

As semínimas que aparecem nesta terceira parte podem ser interpretadas como variações rítmicas do mesmo movimento intervalar já presente entre as colcheias durante todo o trecho. Tanto a irregularidade gerada pelo compasso de 5/4 e pelas síncopas, quanto o movimento de ascendência e descendência intervalares que caracterizam a contínua melodia aí existente, aludem à parte do mito de Marsias referente às suas relações sexuais com as ninfas, de tal modo que a irregularidade e as idas e vindas do movimento melódico simbolizam sonoramente os movimentos da sedução e do ato sexual. Apesar das colcheias predominarem em todo o trecho, em seu final (compasso 62) há novamente o elemento que envolve tercinas, e, portanto, uma variação do já mencionado motivo 2 (presente na primeira parte):

Figura 5

A parte 4, cujo início está presente na imagem acima, por sua vez, desenvolve ritmicamente o motivo 1 (qual também contém semicolcheias), mas agora de modo a expandir ainda mais as possibilidades rítmicas que envolvem as semicolcheias e o uso reiterado de sétimas e oitavas, com grandes saltos consecutivos, ainda não presentes nas outras partes. Tais elementos demasiado movimentados, associados ao uso de staccato, acentuações irregulares e outros elementos que asseveram a ênfase rítmica e percussiva de todo o trecho, aludem ao caráter festivo dos cortejos dionisíacos, parte do mito que relaciona Marsias e Dionísio. De fato, o caráter rítmico acentuado permanece até o fim do trecho, no compasso 84:

Figura 6

Na quinta e última parte acima, o tema aludido consiste na mortalidade, como se Marsias, ao final de sua apresentação contra Apolo – e lembremos que a música foi estruturada como se fosse o próprio Marsias a tocar em meio ao concurso, e cada trecho referindo-se às suas vivências próprias (daí o conteúdo do título de cada parte) –, previsse sua derrota e, portanto, sua morte. A recapitulação do motivo 1 se dá, assim, de modo contrário àquele que o permeou na parte 1, de caráter marcial, isto é, acentuando a “tranquilidade” e serenidade a partir de notas longas e caráter geral plácido.

## Expansão dos elementos composicionais

A seguir analisaremos o desenvolvimento dos motivos e trechos iniciais mostrados anteriormente, de modo a elencar resumidamente como se deram as expansões de tais elementos.<sup>7</sup> Já a questão harmônica, por sua vez, não será analisada em seus pormenores, pois, conforme já foi mencionado anteriormente, a composição foi estruturada e desenvolvida com o uso de apenas 4 notas em diferentes oitavas, sendo a diferença principal entre as partes, em termos “harmônicos” (lembramos que trata-se de uma composição para flauta solo, o que naturalmente torna impossível uma sobreposição vertical de notas suficientes para considerarmos certa densidade harmônica), a ênfase em intervalos diversos entre as mesmas notas, e não a troca de centros harmônicos, cromatismos, modulações etc.,<sup>8</sup> como é mais comum.

O desenvolvimento da primeira parte se dá pela expansão dos motivos 1 e 2, e sobretudo deste último que, iniciando-se enquanto tercina, é então dobrado em termos rítmicos, tornando-se uma sextina que, por sua vez, apresenta variações rítmicas, em geral contendo em si sobretudo os intervalos de terça e segunda, com eventuais saltos de quarta justa:



Figura 7

O trecho é também pontuado por mudanças bruscas entre notas em legato e notas em staccato, assim como com o uso da técnica *pizzicato de vent*, acrescentando em termos timbrísticos ao trecho e privilegiando a questão rítmica do caráter marcial almejado no mesmo, entremeado por melodias não tão “marciais”, gerando certo caráter dual no trecho em geral, como se parte do ca-

7 Também Schoenberg leva em conta o termo “expansão” de elementos e materiais em suas análises: “Schoenberg (...) desloca o foco sobre a atividade composicional como elaboração intuitiva ou mental de materiais historicamente em expansão” (LACERDA 1977).

8 De resto, mesmo uma ênfase na questão motívica, para além da questão harmônica, também pode ser compreendida enquanto necessidade mesmo em Schoenberg: “Harmonia não parece importá-lo mais do que o inter-relacionamento motívico. Esse ponto é importante. Ele vê repetição motívica mesmo em segmentos que apresentam diferenciações harmônicas” (LACERDA 1977).



râter mais sereno encontrado no fim já estivesse, de algum modo indireto, também no início, criando certa unidade no todo formal. Se nesta primeira parte o *pizzicato de vent* foi usado também como elemento caracterizador do trecho – porquanto apenas retorna, agora enquanto efeito ainda mais percussivo, na quarta parte –, na segunda parte foram usados, enquanto diferentes efeitos timbrísticos, determinados harmônicos:

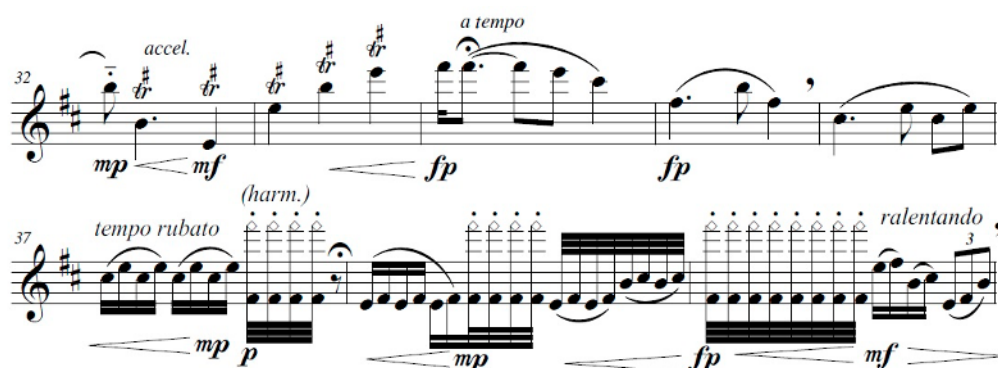


Figura 8

A melodia dos compassos 35 e 36, vale dizer, é aqui exposta rapidamente, enquanto é expandida de forma mais robusta na última parte da obra. O tempo rubato e as fermatas promovem, por sua vez, efeito semelhante ao causado no início da música, e também são usados, em parte, no final da mesma, podendo ser elencados, pois, de certo modo, como elementos estruturais. O uso reiterado da dinâmica forte-piano, por outro lado, emerge enquanto elemento específico apenas de tal trecho, do mesmo modo que uma dinâmica crescente e decrescente continuamente traduz-se enquanto elemento específico da terceira parte:

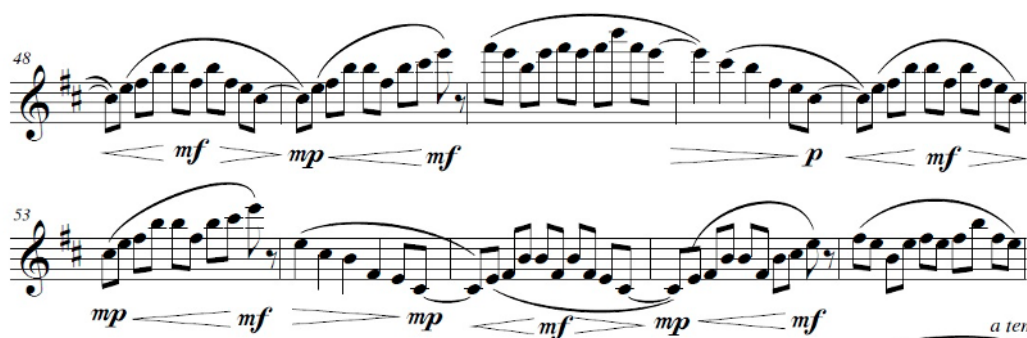


Figura 9

O desenvolvimento do trecho acima, quando comparado aos demais, aparece de um modo mais “estático”, no sentido de permanecer tanto em ritmos semelhantes quanto com características intervalares semelhantes, sem motivos,

pausas, fermatas ou efeitos intercalados em meio ao desenvolvimento, como ocorre nos outros trechos. Um elemento que não deixa a estaticidade ser ainda maior, por outro lado, é a mudança de oitavas e as pequenas variações melódicas. A quarta parte, de modo dessemelhante, apresenta variados contrastes internos, na medida em que faz interagirem tanto diversos ritmos derivados de semicolcheias, quanto efeitos, dinâmicas e acentuações distintas, bem como o uso alternado de legato e staccato:

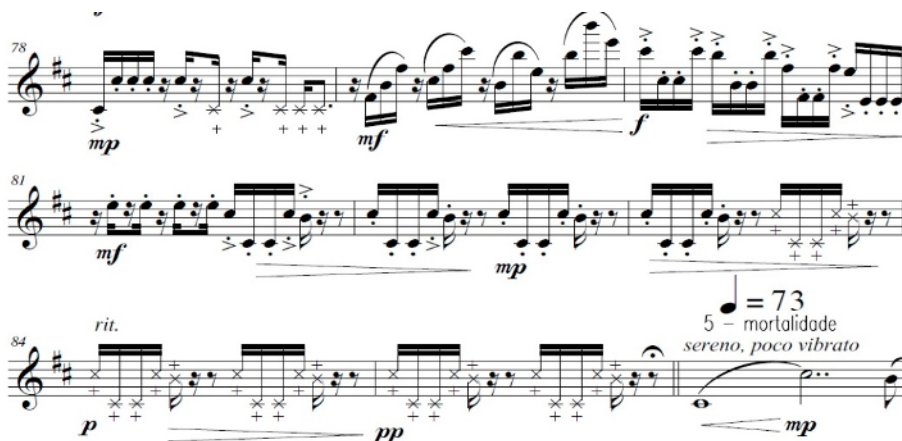


Figura 10

A quinta parte, por fim, rememora elementos de todas as outras, tais como intervalos de quarta no início das melodias (como na parte 1), expansões do fragmento melódico dos compassos 35 e 36 (parte 2), movimentos melódicos descendentes seguidos (como na parte 3), e derivações de semicolcheias (como na parte 4), bem como faz uso de fermatas e harmônico, asseverando, enfim, a unidade total:



Figura 11

## Bibliografia

LACERDA, Marcos. “Resenha das contribuições de Schenker e Schoenberg para a análise musical”. In: *Revista eletrônica de Musicologia*. UFPR. Vol. 2.1. Outubro, 1997. Link: [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr2.1/vol2.1/BreveResenha/BreveResenha.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr2.1/vol2.1/BreveResenha/BreveResenha.html)

SMITH, William. “A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology”. In: *John Murray: printed by Spottiswoode and Co., New-Street Square and Parliament Street, London*. 1873. Link: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0104:entry=marsyas-bio-1>

WAGNER, Richard. *Ópera y Drama*. Trad. Angel Fernando Mayo. Madrid: Ediciones Akal, 2013.

Dedicado ao flautista  
Raul Costa d'Ávila

# Marsias contra Apolo

Suíte para flauta solo

Thiago Perdigão  
Opus 28

**A piacere**

Flauta

$\text{♩} = 73$

1 – heroísmo frente à batalha marcial e resoluto

(frull.)

4

8

12 (pizz de vent)

15

17

20 accel. poco a poco

(harm.)

perdendosi

$\text{♩} = 60$

24

28 scherzando

©Perdigão

Marsias contra Apolo

2

32 *mp* *mf* *fp* *fp* *accel.* *a tempo*

37 *tempo rubato* *mp* *p* *mp* *fp* *mf* *ralentando* (harm.)

40 *tempo ordinario* *p* *mf* *a tempo* *p* *sonoro* (attacca)

$\text{♩} = 160$

3 - relações sexuais com as ninfas cantante

44 *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *p*

48 *mf* *mp* *mf* *p* *mf*

53 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *a tempo*

58 *mp* *mf* *f* *accel.*

$\text{♩} = 82$

62 (pizz.) *f* 4 - cortejo de Dionísio festivo e percussivo

66 (frull.) *sfz* *mp* *mf*

69 *f*

72 *mp*

75 *mf* *f*

78 *mp* *mf* *f*

81 *mf* *mp*

84 *rit.* *p* *pp* *mp*  
♩ = 73  
5 - mortalidade  
sereno, poco vibrato

88 *mf*

92 *mp*

95 *p* (harm.) *morendo*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Marsias contra Apolo'. It consists of nine staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score begins at measure 69 and ends at measure 95. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*). The tempo is marked as *rit.* (ritardando) starting at measure 84, with a tempo of 73 beats per minute. The performance instructions include '5 - mortalidade sereno, poco vibrato' and '(harm.) morendo' at the end. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as accents and breath marks.



# Documenta

---

## Documenta

---

Baú de Rejeitos. Projetos do  
LADI-UnB que não foram  
viabilizados<sup>1</sup>

Marcus Mota  
Universidade de Brasília  
E-mail: [marcusmotaunb@gmail.com](mailto:marcusmotaunb@gmail.com)



## Resumo

Neste artigo, apresento um outro lado do Laboratório de Dramaturgia-UnB: o dos projetos e propostas que não saíram do papel. Na formação de um centro de pesquisas temos não apenas os resultados que foram efetivados, como também uma história de inquietações transformadas e revisadas.

Palavras-chave: Laboratório de Dramaturgia, Revisões, Continuidade.

## Abstract

*In this paper, I present another side of the DramaLab: that of the projects and proposals that have not seen the light of day. In the formation of a research center we have not only the results that were carried out, but also a history of concerns that were transformed and reviewed.*

*Keywords: DramaLab, Reviews, Continuity.*

---

<sup>1</sup> Diversos alunos e ex alunos participaram da formulação dos projetos aqui mencionados. Agradeço a eles pelos anos de convivência e trabalho, para que as produções do LADI fossem formuladas e efetivadas. Agradeço a Constantino Isidoro Filho, companheiro de primeira hora, desde anos 90 do século passado, Rafael Tursi, Julia Carvalhal e Angélica Beatriz Santos e Silva pela companhia a partir dos anos 2000.

**E**m 1998 o Laboratório de Dramaturgia da UnB foi efetivado. Sua intenção inicial era de formalizar institucionalmente atividades de ensino, pesquisa e extensão que vinham sendo realizadas no Departamento de Artes Cênicas. O nome do laboratório era “Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática”, ratificando a formação original de seu coordenador: eu vinha de experiências literárias, com mestrado sobre a imaginação em torno de imagens da finitude, a partir das ideias de Gaston Bachelard<sup>2</sup>. De montagens em disciplinas e projetos de fim de curso, o LADI-UnB foi ampliando e tornando mais complexas as suas atividades, participando de editais locais e nacionais de incentivo às artes, com diversas experiências exitosas. Chegou um tempo que para organizar tantas produções, e já com um *know-how* em dramaturgia musical, foi decidido a criação da *Companhia Brasileira de Teatro Musical*, em 2012<sup>3</sup>. Em virtude de minha posição como professor com dedicação exclusiva e, principalmente, frente às inúmeras burocracias, o projeto não foi adiante.

---

<sup>2</sup> A dissertação de mestrado de 1992, “A hermenêutica da Finitude em Adonias Filho” foi publicada no livro *Imaginação e Morte. Ensaio sobre a Representação da Infinitude* (Editora Universidade de Brasília, 2014).

<sup>3</sup> Em email de 9/09/2012 para o produtor e colega de tantos projetos, Constantino Filho, assim me expressei: “Constantino, quais são os mecanismos para abrir uma companhia teatral? Estou, como você viu no email que te mandei, a fim de abrir Companhia Brasiliense de Teatro Musical. Em email de 4/02/2013, para integrantes do LADI, após consulta jurídica, propus novamente a questão: “Depois de muita pesquisa, precisamos definir entre criar uma associação ou uma cooperativa (vide arquivos anexos). Cada um tem suas vantagens e desvantagens, e depende muito dos nossos objetivos. Vale ressaltar também que uma cooperativa não pode qualificar-se como OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público) sendo que há incentivos fiscais específicos para doadores/ patrocinadores de OSCIPs. Por favor, leiam os docs anexos e vamos conversar a respeito – por Skype ou por email mesmo.”

Após mais de 20 anos do LADI-UnB, diversos empreendimentos não saíram do papel. Pode-se afirmar que, de fato, mais se pensou e planejou do que se efetivou algo. Este seria o material do baú dos rejeitos, um depósito das coisas que não deram certo. Ou melhor: de projetos e ideias que não foram em algum momento aprovados por órgãos de financiamento, mas que depois foram reciclados em outros projetos, ou realizados de outras formas.

Há várias maneiras de interpretar tais fracassos imediatos. O que fica é o seguinte: somos o acúmulo de todos os processos, lado a lado convivendo com a multiplicidade de aspectos de proposição e realização de atividades criativas e de pesquisa.

Neste artigo reúno os tais materiais, com notas de rodapé que esclarecem o contexto das atividades e dos projetos. Classifiquei os materiais em três rubricas, que correspondem a **a)** projetos de pesquisa propostos, esboçados e não aprovados; **b)** palestras/cursos/eventos que não foram realizados ou em parte realizados e não publicados; e **c)** projetos artísticos que foram desenhados e não saíram do papel.

Pelas datas, os materiais se alinham ao momento de consolidação do LADI-UnB, após sua expansão na montagem de óperas e musicais, e com o patrocínio de diversas entidades (Eletrobrás, MINC, Fundo de Arte e Cultura-DF)<sup>4</sup>.

Nesse último tópico, a intensa recusa de projetos entre 2014 e 2015, a crise econômica e institucional pós 2014 e minha vida pessoal mais centrada em cuidar de meus filhos me levaram a parar de participar de editais públicos de financiamento e me concentrar em atividades de composição musical e escrita acadêmica. Paralelamente, a *Revista Dramaturgias* foi fundada, documentando os processos criativos já realizados, e publicando as partituras musicais elaboradas.

Para se ter uma ideia geral desses empreendimentos que não foram realizados, eis uma tabela que apresenta a sucessão cronológica das propostas e seus temas, mostrando como, mesmo não implementados totalmente, tais projetos assinalam uma convergência entre pesquisa universitária e processos criativos.

Ano	Projetos de pesquisa	Projetos de criação
2008	<p>1) Teatro e Música: explorações entre textualidades dramático-musicais e design sonoro da cena</p> <p>2) <i>Design Sonoro. Teatro, Música e Tecnologia</i></p> <p>3) Glauber Pós-dramático? Por uma Dramaturgia interartística, multisensorial e crítica</p>	

<sup>4</sup> Outros projetos do LADI-UnB anteriores a 2005 foram publicados no livro *A Imaginação Dramática*, de 1998, como o interessante projeto “OuvindoLiteratura”. Para o livro, v. [www.academia.edu/7036591/Imaginacao\\_Dramatica\\_Ensaio\\_e\\_Notulas](http://www.academia.edu/7036591/Imaginacao_Dramatica_Ensaio_e_Notulas).

Ano	Projetos de pesquisa	Projetos de criação
2009	Drama and music seminar and workshop	1) <i>Obscuras figuras. Mitopoemas</i> 2) <i>Entrevista com Glauber</i>
2010		1) <i>As Artes da Recusa</i> 2) <i>Dançando as águas do abismo</i>
2011	Audiocenas: Estratégias Para Elaboração De Performances Sonoramente Orientadas Através De Mediação Digital e Espacialização Sonora	1) <i>Do fundo do Abismo</i> 2) <i>Vida Pitagórica</i>
2012		
2013	1) 1º Encontro Luso-Brasileiro De Teatro Antigo 2) Da criação à criação: estratégias para processos criativos	<i>Uma canção para Ícaro. Rockdrama</i>
2014		<i>O drama de Téó e Cléia: as aventuras do amor contra o tempo</i>
2015	1) Teatro Musicado para todos: Mapeamento das produções do Laboratório de Dramaturgia (2003-2013) e sua disponibilização em uma database online 2) Audiocenas: Kandinsky multimodal 3) Kandinskyanas: dos quadros para os sons. Orquestrações e videografias	1) <i>A História da História. Seminário-Espetáculo sobre criatividade em Artes em Contato e Colisão</i> 2) <i>Por que não matar Aquiles?</i> 3) <i>O medonho mar. Teatro do espetáculo</i> 4) <i>Capital em Ruínas. Imagens e sons em movimento</i>

Pela coluna da esquerda, vemos um contínuo de propostas de projetos de pesquisa que lidam com desdobramentos conceituais a partir das pesquisas de meu doutorado sobre a dramaturgia musical de Ésquilo. Há novos campos de investigação, principalmente o do *Sound Studies* e de mediações tecnológicas, muito em virtude do maior trabalho com espetáculo dramático-musicais, que são realizados no LADI-UnB a partir de 2004, com a montagem de *Bodas de Fígaro*, de Mozart<sup>5</sup>.

De outro lado, a tendência interartística da pesquisa acadêmica da primeira coluna é desdobrada nos projetos artísticos da segunda coluna que, em sucessão, vão apresentando obras relacionadas a literatura (ex. *OBSCURAS FIGURAS. MITOPOEMAS*), dança (ex. *Dançando as águas do abismo*), dramaturgia verbal (ex. *Do fundo do Abismo*), Teatro musical (ex. *Uma canção para Ícaro. Rockdrama*), instalação multimídia (ex. *Capital em Ruínas. Imagens e sons em movimento*)





5 Sobre as relações entre o LADI-UnB e a remontagem de obras do repertório operístico, v. meu artigo Repertório Operístico e o LADI-UnB: Realizações e Textos Teóricos. *Dramaturgias*, 10, p.122-161, 2019.

e experimento intergêneros (ex. *A História da História. Seminário-Espetáculo sobre criatividade em Artes em Contato e Colisão*).





No momento em que as propostas estavam ficando mais complexas em termos de produção e concepção, irrompem os entraves econômicos e sociais e o LADI-UnB interrompe suas incursões em editais de fomento à cultura.

Para se ter uma ideia das complexas relações entre propostas apresentadas e recusadas, apresento os *prints* de tela que registram as investigações submetidas ao CNPq:

	Processo	Recebimento	Protocolo	Chamada / Edital	Título do Projeto	Situação
	472074/2009-1	30/07/2009 19:06	5928923156435965	Edital MCT/CNPq 14/2...	Gerando Eventos Rítm ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	400937/2009-3	06/04/2009 15:47	2850469667590094	Edital MCT/CNPq 02/2...	Teatro, Música E Met ...	Termo de Aceite Assinado e Publicado Valor Aprovado: R\$ 9.659,00 <a href="#">Resultado Final: Deferida</a>
	470394/2008-0	15/07/2008 11:04	6384691572276385	Edital MCT/CNPq 14/2...	Teatro E Música: Exp ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	303737/2008-5	29/05/2008 18:13	4497969220984548	Produtividade em Pes...	Dramaturgia Musical ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	303255/2002-1	27/02/2003 15:04	3193790482404259	Produtividade em Pes...	A Dramaturgia Musica ...	Resultado Final:
	303255/2002-1	27/02/2003 14:55	5947228588992747	Produtividade em Pes...	A Dramaturgia Musica ...	Cancelada
	303255/2002-1	24/07/2002 19:26	3472023877266557	Produtividade em Pes...	Dramaturgia Musical ...	Em Análise pelo CNPq

	Processo	Recebimento	Protocolo	Chamada / Edital	Título do Projeto	Situação
	406025/2012-6	26/12/2012 24:21	0114965033683908	Chamada MCTI /CNPq ...	Dramaturgia Musical ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	406025/2012-6	19/11/2012 24:59	9879418605514733	Chamada MCTI /CNPq ...	Dramaturgia Musical ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	307351/2011-4	03/02/2012 18:57	1221245941227958	Produtividade em Pes...	I-chorus: Uso Criati ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	477917/2011-9	19/12/2011 02:30	0386968020962548	Universal 14/2011 - ...	Audiocenas: Estratég ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	307351/2011-4	17/08/2011 17:09	0844556613594277	Produtividade em Pes...	I-chorus: Uso Criati ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	477917/2011-9	08/08/2011 12:05	0107970381750226	Universal 14/2011 - ...	Audiocenas: Estratég ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	307810/2010-0	06/01/2011 17:16	3729931001617883	Produtividade em Pes...	Dramatugia E Musical ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	307810/2010-0	18/08/2010 19:26	6472041877233462	Produtividade em Pes...	Dramatugia E Musical ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	400970/2010-4	03/06/2010 22:09	8352449689756130	Edital MCT/CNPq/MEC/...	Tragédia E Hipertext ...	Valor Aprovado: R\$ 12.600,00 <a href="#">Resultado Final: Deferida</a>
	306657/2009-0	17/08/2009 19:30	8428833250407354	Produtividade em Pes...	Estratégias Metodoló ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>

	Processo	Recebimento	Protocolo	Chamada / Edital	Título do Projeto	Situação
	408766/2016-6	25/02/2016 23:27	0583206895518349	Universal 01/2016 - ...	Dramaturgia E Multis ...	Valor Aprovado: R\$ 77.000,00 <a href="#">Resultado Final: Deferida</a>
	461223/2014-7	22/02/2016 17:34	0373327064802559	MCTI/CNPQ/Universal ...	Dramaturgia Musical ...	Resultado Final:
	453385/2015-0	09/06/2015 10:04	6164420174963229	Apoio à Participação...	Ican - International ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	304504/2014-9	06/02/2015 22:36	8320036169919195	Produtividade em Pes...	Dramaturgia E Música ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	304504/2014-9	29/07/2014 10:47	2812509433176265	Produtividade em Pes...	Dramaturgia E Música ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	461223/2014-7	16/06/2014 23:03	7070513023434960	MCTI/CNPQ/Universal ...	Dramaturgia Musical ...	Valor Aprovado: R\$ 21.500,00 <a href="#">Resultado Final: Deferida</a>

	Processo	Recebimento	Protocolo	Chamada / Edital	Título do Projeto	Situação
	305722/2013-1	03/02/2014 22:58	5994731248250258	Produtividade em Pes...	Dramaturgia E Musica ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	250107/2013-9	27/12/2013 16:14	3654055891138451	Pós Doutorado no Ext...	Dramaturgia E Recepç ...	Aguardando Dados Complementares <a href="#">Resultado Final: Deferida</a>
	456079/2013-0	14/08/2013 21:52	2113559934429809	Apoio à Participação...	Colóquio Internacion ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>
	305722/2013-1	12/08/2013 17:00	6611476291024353	Produtividade em Pes...	Dramaturgia E Musica ...	<a href="#">Resultado Final: Indeferida</a>

Entre 2002, logo após a conclusão de meu doutorado, e 2016, última proposta apresentada ao CNPq, submeti sete vezes solicitações para bolsa em produtividade em pesquisa (Bolsa PQ) sem nenhuma aprovação, nove vezes elaborando projetos, nove vezes preenchendo planilhas eletrônicas, nove vezes esperando algo que não se deu<sup>6</sup>.

O material reapresentado e escrito diversas vezes, sob o título de “Dramaturgia Musical: parâmetros composicionais, realizacionais e recepcionais de ficções audiovisuais para a cena a partir do diálogo entre Ésquilo, Monteverdi, Wagner e Brecht” compõe hoje o artigo “Dramaturgia Musical: Variações em Torno de sua Redefinição”, publicado na revista *Música em Contexto*, em 2020<sup>7</sup>.

Em sua primeira formulação, tal projeto era assim apresentado:

“A pesquisa em torno da especificidade de uma dramaturgia musical revigora-se frente à amplitude do conceito de dramaturgia (PAVIS 1998), concebida não

6 Em 2003 escrevi: “O parecer do Comitê Assessor arrola três razões para não me conceder a bolsa de PQ. Não só arrola essas três razões como estabelece entre elas uma relação de íntima conexão, desconsiderando tanto minha proposta de pesquisa quanto a minha formação e capacidade de realizá-lo. Senão vejamos: 1) o Comitê Assessor recusa me conceder a bolsa porque tenho “pouca experiência acadêmica”. Mas qual o critério? Basta dar uma olhada em meu currículo e ver que fui editor em Editora Universitária reconhecida, sou professor universitário desde 1995, participei de Congressos, sou diretor de um Laboratório de pesquisa (LADI), tenho livros publicados, orientei vários bolsistas de IC, entre outros fatos; 2) recusa novamente porque tenho “recentíssima titulação em nível de doutorado.” Ora, basta novamente ver meu currículo e observar que meu mestrado é de 1992. Terminei o doutorado há mais de 10 anos. E participei de Congressos e ofertei cursos e produzi material de pesquisa. E meu recente, ou melhor, recentíssimo doutorado não é obstáculo para obter a natureza da bolsa; 3) e recusa outra vez mais porque tenho “escassa- embora compreensível- produção acadêmica”. Esta é uma inverdade travestida de ironia. Note-se a repetição de hiperbólica diminuição do candidato – “recentíssima” e “escassa”. Ora, o que eu tenho é publicação. E não só artigo, notas em revistas. Tenho 8, 8 livros publicados. Então, se isso é escasso, o que é o pleno? Acho que se errasse alguma vírgula também seria considerado inapto por “incrível incapacidade de redigir”.

Nos objetivos da bolsa PQ está ‘ estimular a atividade de pesquisa’ e ‘ Contribuir para a geração de conhecimentos e FORMAÇÃO DE PESSOAL QUALIFICADO’. FORMAÇÃO. Este é o meu caso. O parecer vai contra a natureza dos objetivos da bolsa. E é infiel aos fatos. Sem a bolsa, vou ter que interromper minhas pesquisas em virtude do custo para importar livros. Fiz o projeto para PQ para poder continuar e expandir pesquisas. Fiz um doutorado com louvor em três anos.

7 Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/30075/25553> .

mais como uma instância autoral privilegiada mas sim ferramenta que procura explicitar a totalidade do processo criativo para a cena.

Diante disso, o objetivo principal desta pesquisa é de, a partir da análise de um conjunto de obras-autores que integram um longa tradição não só de realizações como também de experimentações e questionamentos de obras dramático-musicais, explicitar os parâmetros de composição, realização e recepção que tal conjunto proporciona no mútuo esclarecimento que o estudo e comparação de suas dramaturgias proporciona.

O estado atual de conhecimento define-se por uma predominante dispersão. As tradicionais antinomias entre texto/espetáculo, palavra/música têm gerado abordagens parciais de uma atividade que se define por integração de saberes e tarefas. A partir de pressupostos parciais ou generalizantes a dramaturgia musical ora confina-se a tradições compositivas bem definidas como a ópera ou fica reduzida a um subcaso do teatro falado. Assim, há uma desproporção entre pressupostos e métodos de análise e um campo de produção-reflexão de obras dramático-musicais.

Nos últimos anos, porém, a partir da redefinição dos conceitos de texto e de contexto, abre-se a oportunidade de novos paradigmas que levam em conta a multidimensionalidade de obras onde marcas aurais atuam e a diferenciação de referências recepcionais que tais marcas efetivam. O sadio encontro entre conceitos e debates da estética da recepção, da hermenêutica gadameriana, da estética aplicada desenvolve uma sensibilidade analítica que se pauta por transformar as operações de interpretação de obras ficcionais em explicitação tanto dos pressupostos do intérprete quanto do pressupostos de espetáculo presentes nessas obras.

Em razão disso, diante da maior coordenação entre a situação do intérprete e a atividade representacional das obras dramático-musicais reivindicamos como necessário um pluralismo metodológico (G. Bachelard) para que esta coordenação melhor se fundamente.

Neste pluralismo nos valem das seguintes atividades correlacionadas: a discussão de procedimentos de dramaturgia musical; discussão das condições de performance implicadas nas obras; acompanhamento da situação de representação de cada obra a partir da sequência de partes, agentes dramáticos, contracenagens e programa sonoro; diálogo com a recepção crítica da obras, de forma a dimensionar o alcance e a importância de determinados tópicos com o vazio historiográfico em torno de outros problemas; identificação de padrões e recorrências de representação como parâmetros de composição, realização e recepção; apresentação de gráficos, tabelas e esquemas que explicitem padrões de representação e suas transformações ao longo das obras analisadas; comparação entre as diversas singularidades de apropriação destes padrões dos autores estudados, de forma a estabelecer tanto as recorrências, continuidades e descontinuidades de uma tradição de obras dramático-musicais.

Como resultado, esperamos encerrar as análises, gráficos e discussão teórica em uma obra que sirva de auxílio e referência sobre dramaturgia histórica

tanto para orientar a encenação das dramaturgias estudadas ou para realização de novas dramaturgias quanto para subsidiar a o conhecimento e interpretação de dramaturgias musicais.”

No ano seguinte, tal intróito foi resumido para “Proponho, nesta pesquisa, identificar, mapear e comparar procedimentos dramáticos que levam em consideração a mútua implicação entre cena e música, de modo a oferecer uma reflexão crítica a cerca da amplitude e escopo de atividades de uma dramaturgia musical.

Com o incremento dos estudos da performance, há uma incorporação de questões composicionais e recepcionais dentro do esforço intelectual de se repensar as práticas representacionais tradicionais e ao mesmo tempo oferecer um controle conceptual do que é descrito.

Metodologicamente, o retorno a textos fundamentais da tradição e sua reconceptualização facultam ao pesquisador um espaço de análise e de compreensão que escapam tanto de uma atitude museológica em relação ao passado quanto de uma glamourização da atividade metacrítica. O detido enfrentamento dos textos escolhidos(vide projeto) transformação na discussão da definição e possibilidades de uma dramaturgia musical.

Esperamos oferecer uma clara distinção de procedimentos utilizados neste tipo específico de dramaturgia que não se confunde com uma dramaturgia apenas da palavra ou sonora. É em busca da fundamentação da audiovisualidade desta dramaturgia que nos colocamos nesta pesquisa.”

Somente em 2009, com a pesquisa “Teatro, música e metro: simulações audiovisuais, a partir de padrões métricos a tragédia Grega”, fui aprovado e recebi recursos mínimos para pesquisar, depois de 7 anos de solicitações e recusas. No lugar de bolsa de pesquisador, obtive financiamento para pesquisas. Depois disso, fui migrando: de solicitar bolsas como pesquisador para solicitar financiamento de pesquisas.

Eis a lista do que será disponibilizado neste artigo:

#### **a) Pesquisas propostas e não aprovadas**

- a.1)** TEATRO E MÚSICA: EXPLORAÇÕES ENTRE TEXTUALIDADES DRAMÁTICO-MUSICAIS E DESIGN SONORO DA CENA (2008).
- a.1.1)** *Design Sonoro. Teatro, Música e Tecnologia* (2008)
- a.2)** GLAUBER PÓS-DRAMÁTICO? POR UMA DRAMATURGIA INTERARTÍSTICA, MULTISENSORIAL E CRÍTICA (2008).
- a.3)** Audiocenas: Estratégias Para Elaboração De Performances Sonoramente Orientadas Através De Mediação Digital e Espacialização Sonora (2011)
- a.4)** DRAMATURGIA E MUSICALIDADE: Estratégias metodológicas para elaboração de obras cênicas sonoramente orientadas a partir de procedimentos do Drama Ateniense Clássico (2013)
- a.5)** Teatro Musicado para todos: Mapeamento das produções do Laboratório de Dramaturgia (2003-2013) e sua disponibilização em uma database online (2015)
- a.6)** Audiocenas: Kandinsky multimodal (2015)
- a.7)** KANDINSKYANAS: dos quadros para os sons. Orquestrações e videografias (2015).



## b) Palestra/cursos/eventos não realizados

- b.1) DRAMA AND MUSIC SEMINAR AND WORKSHOP (2009)
- b.2) 1º ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE TEATRO ANTIGO (2013)
- b.3) Da criação à criação: estratégias para processos criativos (2013)

## c) Projetos artísticos propostos e não aprovados

- c.1) OBSCURAS FIGURAS. MITOPOEMAS (2009)
- c.2) Entrevista com Glauber (2009)
- c.3) As Artes da Recusa (2010)
- c.4) Dançando as águas do abismo (2010)
- c.5) Do fundo do Abismo (2011)
- c.7) Vida Pitagórica (2011)
- c.8) Uma canção para Ícaro. Rockdrama. (2013)
- c.6) O drama de Téio e Cléia: as aventuras do amor contra o tempo (2014)
- c.9) Por que não matar Aquiles? (2015)
- c.1) A História da História. Seminário-Espectáculo sobre criatividade em Artes em Contato e Colisão (2015)
- c.11) O medonho mar. Teatro do espetáculo (2015)
- c.12) Capital em Ruínas. Imagens e sons em movimento (2015)

## Anexos

### a) Pesquisas propostas e não aprovadas

#### a.1) Teatro e música: explorações entre textualidades dramático-musicais e design sonoro da cena (2008)<sup>8</sup>

### Identificação da proposta

Neste projeto propõe-se o desenvolvimento de uma metodologia de análise e de produção de eventos performativos audiovisualmente orientados. A partir do estudo de alguns documentos da dramaturgia musical da tragédia grega, passamos ao mapeamento e discussão de procedimentos empregados e sua representação visual e sonora, por meio de recursos gráficos (tabelas, esquemas) e arquivos de áudio. Esta pesquisa amplia e consolida estudos, composições e montagens de obras dramático-musicais realizados no Laboratório de

---

<sup>8</sup> Este projeto depois foi reelaborado para um projeto de pesquisa que foi aprovado pelo CNPq: "Teatro, música e metro: simulações audiovisuais, a partir de padrões métricos a tragédia Grega", em 2009. Também foi reapresentado como "Gerando eventos rítmico-cênicos: Reinterpretação das Configurações Métricas de Tragédias Gregas", em 2009, também ao CNPq.

Dramaturgia e Imaginação Dramática, que coordeno no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. O projeto será realizado no laboratório supracitado e no Laboratório de Sonoplastia e Vídeo da mesma instituição.

## Qualificação do principal tema a ser abordado

Como campo interartístico e multidisciplinar, a Dramaturgia Musical engloba uma diversidade de procedimentos e uma longa tradição de realizações estéticas, constituindo-se como desafio a estratégias de inteligibilidade e processos criativos<sup>9</sup>.

Dentro desse campo, temos os textos dos espetáculos da Tragédia Grega, verdadeiros fósseis de eventos multidimensionais, que registram, em sua métrica, arranjo das partes faladas e cantadas e rubricas internas, experiências sobre os vínculos entre composição, recepção e produção de obras dramático-musicais<sup>10</sup>. Não se trata aqui de reconstruir o contexto original das performances, e sim de, a partir de uma detida análise (*close reading*) dessas textualidades, gerar os dados que, depois de seu tratamento técnico, serão organizados em padrões e conceitos dos atos de se propor um *design* sonoro da cena. Ainda: não buscamos transformar estes dados organizados por padrões e conceitos operatórios, e explicitados por uma metalinguagem e representações visuais e sonoras, em modelo do que devam ser os nexos entre música e teatro. As textualidades interrogadas são contextos e experimentos desses nexos.

Usar textos restantes da tragédia grega para mapear procedimentos de dramaturgia musical é uma atividade presente tanto nas discussões do grupo de pensadores e músicos organizados em torno da Camerata Florentina (1573-1580), que desenvolveu teorias e expressões responsáveis pelas primeiras óperas, ou 'dramas em música'<sup>11</sup>, como também nas proposições e obras de Richard Wagner, e o desenvolvimento da idéia de Gesamtkunstwerk, ou 'obra de arte total'<sup>12</sup>. Em ambas as propostas a apropriação criativa da tradição ateniense de se elabo-

---

<sup>9</sup> BLASSINGHA, E. *Perspectives: Creating and Producing Contemporary Opera and Musical Theater*. Opera America, 1983; COOK, N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 2001; HEILE, B. "Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera". *Music & Letters* 87,1,72-81,2006; McMILLIN, S. *The Musical as Drama*, Princeton University Press, 2006; ADORNO, T. W. and EISLER, H. *Composing for the Films*. International Publishing Group, 2007; FENEYROU, L. *Musique et Dramaturgie*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

<sup>10</sup> PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford University Press, 1968; SCOTT, W.C. *Musical Design in Aeschylean Theater*. Dartmouth College, 1984; SCOTT, W. C. *Musical Design in Sophoclean Theater*. University Press of New England, 1996.

<sup>11</sup> PALISCA, C. *The Florentine Camerata*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1989; CARTER, T. *Monteverdi's Musical Theater*. Yale University Press, 2002. MOTA, M. e SOARES, E. "A dramaturgia musical de C. Monteverdi" In: Anais Congresso Iniciação Científica. Brasília, Editora UnB, 2001, p. 251.

<sup>12</sup> WAGNER, R. *Opera and Drama*. University of Nebraska Press, 1995; GOLDMAN, A. e SPINCHORN, E. *Wagner on Music and Drama*. Nova York: E. P. Dutton, 1964; Ewans, M. *Wagner and Aeschylus. The Ring and the Oresteia*. Londres, Faber and Faber, 1982.

rar obras dramático-musicais se faz por meio da identificação de conceitos operatórios, de um elenco de procedimentos que são efetivados na composição de eventos multidimensionais, como o recurso ao *leitmotiv*, ou motivo condutor, que explicita modos de construir a coerência da obra e de sua recepção.

Diante disso, a identificação da organização dramático-musical dos textos restantes da Tragédia grega nos oferece não só um estoque de técnicas como uma argumentação sobre o campo de realizações da Dramaturgia musical. A intrincada contextura de distribuição das cenas, de recorrências métrico-temáticas e de rubricas internas singulariza em cada texto restante possibilidades de combinações de procedimentos e nexos recepcionais<sup>13</sup>. Não se trata de explicar obras individuais, de parafrasear seu sentido. A textualidade das obras dramático-musicais atenienses é um código que, decifrado, revela modos de enfrentamento das relações entre teatro e música.

Tais textos foram realizados dentro de uma cultura performativa – *Mousikê* – caracterizada pela transmissão de conhecimentos em situação de contato interindividual em cantos, danças e desempenhos sonoramente orientados. Nos últimos anos tal cultura tem sido submetida a uma exegese mais competente, produzindo uma verdadeira revolução epistemológica nos Estudos Clássicos<sup>14</sup>.

Tal revolução epistemológica só se deu em virtude da modificação dos pressupostos aplicados ao estudo da tradição clássica. É o impacto do conceito de performance sobre tal tradição que tem revigorado a leitura e análise dos ‘monumentos do passado’<sup>15</sup>. O produtivo encontro acadêmico entre Estudos Clássicos e Estudos da Performance dinamiza o diálogo entre tradição e contemporaneidade, enfatizando condições materiais, a materialidade das trocas interculturais e históricas.

Diante disso, o ato de se problematizar tragédias gregas como obras audiovisuais deixa de ser uma atividade museológica, ‘medusante’. Como artefatos de uma Sociedade de Espetáculo, os intrincados padrões performativos presentes nestes textos restantes da *Mousikê* nos proporcionam dados para um maior esclarecimento desse campo interartístico e multitarefa do *design sonoro*<sup>16</sup>.

Em um primeiro grande esforço sobre este tema, durante meu doutoramento – *A Dramaturgia musical de Ésquilo* – eu havia chegado ao limite da aplica-

---

13 SHARON, A. W. *Drama as Opera: The Musical Theater of Classical Athens*. Tese de doutorado, Boston University, 1994; WEST, M. L. *Greek Metre*. Oxford University Press, 1987.

14 GENTILI, B. *Poetry and Its Public in Ancient Greece*. Johns Hopkins University Press, 1988; MURRAY, P. e WILSON, P. (Org.) *Music and the Muses. Culture of Mousikê in the Classical Athenian City*. Oxford University Press, 2004.

15 NAGY, G. *Poetry as Performance: Homer and Beyond*. Cambridge University Press, 1996. NAGY, G. *Pindar's Homer the Lyric Possession of An Epic Past*. The Johns Hopkins University Press, 1990; e de WILES, D. *Greek Theatre Performance*. Cambridge University Press, 2000 e *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge University Press, 1997.

16 LEONARD, J. A. *Theatre Sound* Routledge, 2001; BRACEWELL, J. L. *Sound Design in the Theatre* Prentice Hall College Division, 1993; LEBRECHT, J. e KAYE, D. *Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design* Focal Press, 1999.

ção de uma abordagem estritamente textualista<sup>17</sup>. Os dados encontrados e novas discussões bibliográficas apontavam para a amplitude dos conceitos e das experiências descritas na tese. Seis anos depois, após minha experiência de ter dirigido e composto espetáculos dramático-musicais e de ter apresentado estas experiências em diversos congressos nacionais e internacionais, fica cada vez mais evidente a necessidade de se estabelecer uma abordagem mais completa das relações entre teatro música por meio do desenvolvimento de formas de seu mapeamento e representação audiovisuais<sup>18</sup>.

## Objetivos e metas a serem alcançados

---

<sup>17</sup> MOTA, M. *A Dramaturgia Musical de Ésquilo. Composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Tese de doutorado, Departamento de História, UnB, 2002. Uma versão revisada da tese está sendo publicada pela Editora da Universidade de Brasília neste ano de 2008.

<sup>18</sup> Além das montagens de *Bodas de Fígaro*, de Mozart, em 2004, *Carmen*, de Bizet em 2005, *O telefone*, de Menotti, em 2005, *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, em 2006, e *O empresário*, de Mozart, em 2006, e da composição dos espetáculos *Saul*, em 2006, e *Caliban*, em 2007, retomei e ampliei questões de dramaturgia musical nos seguintes textos apresentados em congressos nacionais e internacionais: “Compondo, realizando e produzindo obras dramático-musicais no Brasil: projeto Ópera Estúdio ou Deus é brasileiro: as complexas relações entre laicidade e religiosidade a partir da montagem de uma ópera com figuras bíblicas” In: *Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)*, 2008, New Orleans. EUA. Resumo nos *Proceedings of Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association*. New, 2008; “A realização de óperas como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais” *XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2005, Rio de Janeiro. Texto Completo nos *Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2005; “Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications”. In: *Performance Matters! International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance*, 2005, Porto. Texto completo in *Annals of Performance Matters. International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance*. Porto, 2005. v. 1; “Teatro grego: renovação teórico-metodológica a partir de sua contextualização performativa.” In: *VI Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*, 2005, Rio de Janeiro. Resumo in *Anais do VI Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*, 2005; “A dramaturgia musical de Ésquilo: tragédia e audiovisualidade.” In: *XII International Congress of FIEC*, 2004, Ouro Preto. Resumo in *Anais do XII Congresso Internacional of FIEC*, 2004; “A definição de espetáculo em Sófocles: a correlação entre dramaturgia musical e a representação de figuras isoladas”. In: *Sófocles El Hombre / Sófocles El Poeta Congreso Internacional Con Motivo Del Xxv Centenario Del Nacimiento De Sófocles*, 2003, Málaga-Espanha. Texto Completo em *Anais Congreso Sófocles*. Málaga, 2003; “Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena. In: *IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio imaterial, performance cultural e retradicionalização*, 2003, Brasília. Texto Completo nos *Anais do IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio imaterial, performance cultural e retradicionalização*. Brasília, 2003; “Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico) In: *III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG*, 2003, Goiânia. Resumo in *Anais do III Encontro de Pesquisa em Música da UFG*. Goiânia, 2003; “Dramaturgia musical de Ésquilo: exploração da textualidade de ficções audiovisuais In: *II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2001, Salvador-Bahia. Texto Completo nos *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2001.

- clarificação conceitual de um campo de atividades (*design* sonoro) cada vez mais decisivo para a compreensão, fruição e elaboração de espetáculos e eventos multidimensionais das mais diferentes definições e estilos;
- desenvolvimento de uma metodologia de análise que promova o acesso a obras cuja textualidade e textura se definam em função das relações entre cena e sonoridade;
- disponibilização de material descritivo que possa ser apropriado para discussões conceituais e processos criativos quanto às relações entre Teatro e Música;
- estabelecimento de um banco de dados de obras dramático-musicais, que mapeie produções auralmente orientadas;
- redação de um texto monográfico que apresente a clarificação conceitual e a metodologia para exploração de textualidades dramático-musicais e *design* sonoro efetivadas nesta pesquisa.

## Metodologia a ser empregada

Este projeto articula-se em torno de um pluralismo metodológico em razão da heterogeneidade do objeto investigado e dos procedimentos de análise e tratamento dos dados<sup>19</sup>. De início temos a explicitação dos padrões audiofocais dos textos estudados a partir do arranjo das partes (macroestrutura), das configurações métricas e das rubricas internas<sup>20</sup>.

Esta primeira etapa da pesquisa caracteriza-se por uma exegese textual que se vale de comentários das obras e pesquisas técnicas de métrica gregas<sup>21</sup>. A macroestrutura está diretamente relacionada com os padrões métricos. Os tipos de performances registrados (monólogos, diálogos, encontros verbo-musicais, duetos musicais) são executados em ambientes métrico-rítmico específicos: partes faladas são organizadas em blocos de falas com musicalidade reduzida, partes cantadas exploram montagens padrões rítmico-sonoros.

Dessa forma, o espetáculo dramático-musical é a exibição de distinções articulatórias (fala/canto) que decorrentes arranjos métricos especificam. Logo, as performances são todas configuradas e o texto é o espaço de emergência dessas configurações. A marcação audiofocal dos agentes em cena é o controle rítmico das performances<sup>22</sup>. Os dados textuais apontam para a tridimensio-

<sup>19</sup> G. Bachelard *A formação do espírito científico*. Contraponto, 1996; ROTH, P. *Meaning and Method in the Social Sciences. A Case for Methodological Pluralism*. Cornell University Press, 1989.

<sup>20</sup> Taplin, O. *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford University Press, 1977.

<sup>21</sup> O repertório de obras analisadas neste projeto inclui: *Os persas, Sete contra Tebas, As suplicantes e a Orestéia de Ésquilo; Ajax, As traquíneas, Filoctetes, Electra, Antígona, Édipo Rei e Édipo em Colono, de Sófocles*. Em uma posterior etapa, em outro projeto de pesquisa, teremos as obras de Eurípides e as de Aristófanes, totalizando as obras restantes integrais da tradição dramático-musical da tragédia antiga.

<sup>22</sup> CHION, *Audiovision. Sound on Screen* Nova York, Columbia University Press, 1994.

nalidade do evento encenado. Assim, é preciso ultrapassar o auto-fechamento das formas, a ilusão de o texto gerando seu próprio significado.

Os esquemas métricos de obras multidimensionais quantificam parâmetros psicoacústicos do som, como duração e intensidade<sup>23</sup>. Os diferentes modos de combinação entre sílabas breves e curtas projetam unidades de combinação chamadas ‘pés’, posto que associadas ao movimento físico dos corpos em um espaço de performance<sup>24</sup>. Estas unidades se combinam com outras formando ‘metros’, os quais por suas vezes se combinam sintaticamente em planos sonoros que, por relações de integração, subordinação e independência, efetivam cenas, ou seqüências auralmente estruturadas. Ao mesmo tempo, esses pés e metros possuem uma tradição etnográfica: são associados a determinadas práticas, a certos eventos performativos como lamento dos mortos, celebração de vitórias<sup>25</sup>.

Esse perfil semântico dos metros é muitas vezes utilizado para produzir ironias dramático-musicais: usar uma textura sonora de lamentação em uma cena de recepção do herói, ou valer-se de uma configuração métrica associada à ira guerreira em uma cena de funeral. Ou seja, a morfologia e sintaxe das unidades métricas não prescindem das informações da situação dramática. A flexibilidade das unidades métricas aponta tanto para a diversidade de seus usos nos textos restantes da tragédia grega quanto para dinâmica representacional de qualquer projeto que objetive trabalhar com as relações entre som e cena. Os padrões audio-focais, em conjunto com as referências do que é cantado/falado, explicitam a amplitude da elaboração de obras dramático-musicais.

Nesse sentido temos o tratamento audiovisual dos dados textuais. A descrição da macro-estrutura e dos arranjos métricos não pode se reduzir a um catálogo de nomes e números. A contextualização performativa do texto passa pelo enfrentamento de sua audiovisualidade. O texto é um roteiro de atos audiofocais, a partir da vetorialidade (orientação no espaço) das distinções articulatórias e especificações métricas<sup>26</sup>. Entramos na segunda parte da pesquisa que é, após o levantamento das formas textuais de organização do espetáculo, produzir representações visuais e arquivos sonoros que interpretem os dados descritos.

Durante essa segunda etapa, teremos uma seqüência de encontros com a empresa de *design visual* para discutir as possibilidades de representação dos padrões encontrados na pesquisa prévia. Nesses encontros de trabalhos mode-

---

23 STEIRUCK, M. *A quoi sert la Metrique. Interpretation Litteraire et Analyse des Formes Metriques Grecques. Une Introduction*. Paris, J. Millon, 2007; SCHAFER, M. *O ouvido pensante*. Editora Unesp, 1992; MENEZES, FLÔ. *A acústica musical em palavras e sons*. Ateliê Editorial, 2003.

24 DALE, A. M. *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge University Press, 1948; RAVEN, D. S. *Greek Metre*. Londres: Faber & Faber, 1962.

25 THOMSON, G. *Greek Lyric Metre*. Cambridge University Press, 1929; IRIGOIN, J. *Recherche sur les mètres de la lyrique chorale grecque*. Paris: Klincksieck, 1953.

26 CLAY, C. *Vector Theory and the Plot Structures of Literature and Drama*. Booksurge Publishing, 2005.

los são discutidos, propostos e refeitos, como gráficos de macro-estrutura, entradas e saídas de personagens, blocos e texturas das configurações métricas, linhas rítmicas recorrentes e divergentes que atravessam o espetáculo. Os modelos representacionais devem contemplar uma visão tanto da totalidade da obra quanto das cenas. Trata-se da tradução geométrica dos parâmetros psico-acústicos registrados nos textos, problematizada pela organização e distribuição das partes do espetáculo. Esta tradução gráfica deve fornecer uma visualização da dinâmica representacional inscrita na alternância de seções marcadas por diversas orientações aurais. A realidade plurisetorial de um espetáculo dramático-musical em sua textura graficamente apresentada fornece uma maior clarificação de conceitos e procedimentos dos atos de *design* sonoro.

À espacialização desta segunda etapa, temos a sonorização da segunda. A partir do *Auditory Scene Analysis*, desenvolvido por A. Bregman, temos hoje uma abordagem integrada entre produção e percepção de eventos aurais. As relações entre som e visualidade deixam de ser meras analogias para se constituírem em um coerente programa de experiências<sup>27</sup>. Diante disso, o *design* sonoro efetiva-se como contextualização de uma atividade recepional bem definida. Nesta terceira etapa da pesquisa, interpretamos os padrões métricos dos textos analisados como orientações espacializantes por meio da elaboração de arquivos sonoros.

Tais arquivos não são a mera transposição dos sinais métricos presentes nos textos<sup>28</sup>. Na organização de uma experiência audiofocal, o espetáculo da tragédia grega efetiva-se na emissão de padrões rítmicos como estímulos para determinadas experiências por parte da audiência. O que está em jogo aqui não é a estreita relação entre um som e uma resposta emocional. Ao invés de um som para imediato efeito, vemos que os eventos performativos auralmente orientados são organizados em pacotes de ritmos, que saturam o espaço observância com tendências para homogeneização ou heterogeneização da percepção audiofocal. Os arquivos sonoros produzidos procuram interpretar esses pacotes e tais tendências, disponibilizando para pesquisadores e artistas materiais que contextualizam o fazer do *design* sonoro.

Resumindo: nos textos analisados cada sílaba é marcada como breve (U) ou longa (-), marcando a duração emissão das sílabas. Assim, impõe-se sobre

---

27 BREGMAN, A. *Auditory Scene Analysis*. The MIT Press, 1990. Como complemento ao livro, temos o cd *Demonstrations of Auditory Scene Analysis*. The MIT Press, 1995.

28 EDWARDS, M. W. *Sound, Sense, and Rhythm: Listening to Greek and Latin Poetry*. Princeton University Press, 2001; DAITZ, S. *Pronunciation And Reading of Ancient Greek*. AudioForum, 2003. Websites como [www.prosodia.com](http://www.prosodia.com), [www.oeaw.ac.at/kal/agm](http://www.oeaw.ac.at/kal/agm) e [www.rhapsodes.fl.vt.edu](http://www.rhapsodes.fl.vt.edu) disponibilizam arquivos sonoros de leitura e interpretação de textos performativos clássicos. Em *Music and Musicians in Ancient Greece*, de W. Andersen, temos uma análise crítica de gravações de reconstituições de arquivos musicais da antiguidade. No site [www.kingmixers.com](http://www.kingmixers.com), o pesquisador J.C. Franklin, da University of Vermont, disponibiliza textos e arquivos sonoros sobre arqueologia musical e reconstrução da música de dramas atenienses como *Coéforas*, de Ésquilo, e *As Nuvens*, de Aristófanes.

a performance uma configuração rítmica que modela os atos em cena. Os agentes em cena e a audiência negociam seus movimentos e suas trocas em função desses padrões. Tais padrões estão nas frases rítmicas, nas montagens dessas frases e, disto, no ritmo representacional do espetáculo, marcado pelas recorrências e pontuais ênfases em determinadas configurações. O texto escrito pode ser todo transposto para as distinções métricas que assinalam distinções de andamento, velocidade e expectativas de continuidade/ descontinuidade dos eventos. A transposição do texto para os sinais rítmicos demanda uma diversa abordagem: do comentário do sentido lingüístico para a tradução visual dos sinais rítmicos, uma outra linguagem cifrada como a binária usada em programação.

De posse dessa tradução gráfica dos algoritmos presentes nos textos analisados, passamos a atribuir aos sinais encontrados uma materialidade sonora que interpreta o pulso registrado<sup>29</sup>. A tradução aural desses registros gráficos se fará em termos de sons percursivos produzidos e tratados digitalmente no Laboratório de Sonoplastia e Vídeo. Por meio da pedaleira Boss GT-10B Multi-Effects Pedal, teremos a interpretação sonora dos dados visuais. A escolha desse processador de som se dá em função de sua capacidade de explorar sons de baixa frequência, produzindo eventos fortes e claros, além de do largo espectro de efeitos e possibilidade de suas combinações.

A opção por sons percursivos – e não melódicos – justifica-se em função tanto do contexto performativo da tragédia grega, quando na imagem acústica que esclarece as imagens visuais elaboradas na segunda fase da pesquisa. Os registros melódicos da tragédia grega, baseados em rudimentos de uma escrita musical presente nos textos, restringem-se a fragmentos de textos<sup>30</sup>. Em nosso caso, por estarmos preocupados com a musicalidade e não com a música dos textos, a opção por produzir padrões percursivos nos coloca nas amplas dimensões das relações entre teatro e *design* sonoro.

Enfim, o texto escrito, os gráficos e os arquivos sonoros registram em conjunto procedimentos utilizados na exploração das tensões entre teatro e música, explicitando modos de sincronizar ou dessincronizar som e imagem.

## Principais contribuições científicas da proposta

A atividade de se propor um evento sonoramente orientado para uma audiência correlaciona técnicas e reflexões que são utilizadas tanto por formas de entretenimento da Indústria Cultural (Cinema, Televisão) quanto em Pesquisas Laboratoriais do Comportamento Humano (*Auditory Scene Analysis*).

---

<sup>29</sup> CIAVATTA, L. *O Passo. A pulsação e o ensino e aprendizagem de ritmos*. L. Ciavatta, 2003. [www.opasso.com.br](http://www.opasso.com.br).

<sup>30</sup> WEST, M.L e PÖHLMANN, E. *Documents of Ancient Music*. Oxford University Press, 2001.



Diante da amplitude de aplicações, nós nos concentramos em descrever e mapear um intercampo de saberes e procedimentos que disponibiliza conceitos, discussões e produtos para pesquisadores de diversas áreas como dramaturgos, compositores, encenadores, diretores, iluminadores, musicistas, atores, técnicos.

Essa 'tecnologia da representação audiovisual' expressa-se em conceitos operatórios, metodologia de análise e produção de eventos auralmente orientados que podem contribuir tanto para a discussão e recepção de obras dramático-musicais realizadas quanto impulso criativo de novas realizações.

Ao mesmo temos fornecemos uma atualizada abordagem tanto de processos do *design sonoro* quanto de textualidades dramático-musicais, integrando discussões, saberes e técnicas que acarretam a superação de estereótipos e pressupostos não produtivos.

## Cronograma

Este projeto tem prazo de execução de 18 meses.

**Primeira etapa:** compra do material bibliográfico. Março de 2009.

**Segunda etapa:** exegese da textualidade dramática das obras de Ésquilo e elaboração de texto descritivo sobre análises e procedimentos efetivados e desenvolvidos. Abril-julho de 2009. Contratação da empresa de design visual.

**Terceira etapa:** produção da representação visual e dos arquivos de som a partir da textualidade de Ésquilo. Agosto-outubro de 2009. Compra do Boss GT-10B Multi-Effects Pedal.

**Quarta etapa:** exegese da textualidade dramático-musical das obras de Sófocles e elaboração de texto descritivo sobre análises e procedimentos efetivados e desenvolvidos. Novembro- março de 2010.

**Quinta etapa:** produção da representação visual e dos arquivos de som a partir da textualidade de Sófocles. Abril- junho de 2010.

**Sexta etapa:** elaboração de texto monográfico final presente a clarificação conceptual e a metodologia para exploração de textualidades dramático-musicais e design sonoro efetivadas nesta pesquisa. Julho-Outubro de 2010.

## Bibliografia

### 1) Edições dos textos

Sommerstein, A.(Ed. e Trad) Aeschylus.Loeb Classical Library, Harvard University Press, 2008.(3 Volumes).

Lloyd-Jones, H. e Wilson, N.G.(Ed.) Sophoclis Fabulae. Loeb Classical Library, Harvard University Press,1990.

## 2) Edições comentadas

- Sommerstein, A. Aeschylus' Eumenides. Cambridge University Press, 1989.
- Collard, C. Aeschylus: Persians and Other Plays. Oxford University Press, 2008.
- Collard, C. Aeschylus: Oresteia. Oxford University Press, 2002.
- Torrance, I. Aeschylus: Seven Against Thebes. Duckworth Publishing, 2007.
- Rosenbloom, D. Persians. Duckworth Publishing, 2007.
- Goward, B. Aeschylus: Agamemnon. Duckworth Publishing, 2005.
- Podeckli, A. Aeschylus: Eumenides. Aris and Phillips, 1989. 150,00.
- Garvie, A. Aeschylus' Supplikes. Bristol Phoenix Press, 2006.
- Garvie, A. Choephoroi. Oxford University Press, 1988.
- Dawe, R.D. Sophocles: Oedipus Rex. Cambridge University Press, 2006.
- Griffith, M. Antigone. Cambridge University Press, 1999.
- Easterling, P.E. Trachiniae. Cambridge University Press, 1982.
- Webster, T.B.L. Philoctetes. Cambridge University Press, 1974.
- Garvie, A. Sophocles: Ajax. Aris and Phillips, 1998.
- March, J. Sophocles: Electra. Aris and Phillips, 2001.
- Ussner, R.G. Sophocles: Philoctetes. Aris and Phillips, 2000.
- Kelly, A. Sophocles: Oedipus at Colonus. Duckworth Publishing, 2000.
- Finglass, P.J. Sophocles: Electra. Cambridge University Press, 2007.
- Levett, B. Sophocles: Women of Trachis. Duckworth Publishing, 2007.
- Jebb, R.C. Sophocles: Oedipus Coloneus, Duckworth Publishers, 2004.

## Bibliografia de apoio

- Baechle, N. Metrical Constraint and the Interpretation of Style in the Tragic Trimeter. Lexington Books, 2007.
- Barker, A. Greek Musical Writings. Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory. Cambridge University Press, 1989.
- Barker, A. Psicomusicologia nella Grecia Antica. A cura di Angelo Meriani. Università degli Studi di Salerno. Napoli, Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità, 2005.
- Barker, A. The Science of Harmonics in Classical Greece. Cambridge University Press, 2007.
- Budelman, F. The Language of Sophocles. Cambridge University Press, 1999.
- Bundrick, S. Music and Image in Classical Athens. Cambridge University Press, 2005.
- Burton, R.W.B. The Chorus in Sophocles' Tragedies. Oxford University Press, 1980.

Cairns, Douglas L. e Liapis, Vayos(eds). *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus And His Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie* (Classical Press of Wales,2007).

David,P. *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford University Press,2006.

Devine, A.M. e Stephens, L. *Discontinuous Syntax*. Oxford University Press, 2000.

Devine, A.M. e Stephens, L. *The Prosody of Greek Speech*. Oxford University Press, 1994.

Dik, H. *Word Order in Greek Tragic Dialogue*. Oxford University Press, 2007.

Dougherty, C. e Kurke, L.(Org.) *The Cultures within Ancient Greek Culture Contact, Conflict, Collaboration*. Cambridge University Press, 2003.

Dugdale, E. *Greek Theatre in Context*. Cambridge University Press, 2008.

Gardiner, C.P. *The Sophoclean Chorus: A Study of Charakter and Function*. The University of Iowa Press, 1987.

Goldhill, S. e Hall, E. *Sophocles and the Tragic Tradition*.Cambridge University Press, 2008.

Glau,K. *Rezitation Griechischer Chorlyrik (Die Parodos aus Aischylos' Agamemnon und Euripides' Bakchen als Tonbeispiel auf CD mit Text- und Begleitheft)*. Heidelberg: C. Winter, 1998.

Gregory,J. (Ed).*A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell, 2008.

Griffin, J. (Org.)*Sophocles Revisited*. Oxford University Press, 2000.

Hagel,S. e Harrauer.C *Ancient Greek Music in Performance Wiener Studien n.30*, 2005.

Hutchinson, G. O. *Greek Lyric Poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford University Press,2001.

Kantizios,I. *The Trajectory of Archaic Greek Trimeters*. Brill Academic Publications, 2005.

Lloyd, M. (Org). *Oxford Readings in Aeschylus* .Oxford University Press,2007.

Macintosh, F., Michelakis,P.Hall,E. e Taplin,O. *Agamemnon in Performance:458 BC to 2004 AD* .Oxford University Press, 2005.

Malhomme, F. e Wersinger, A. G. (eds.) *Mousikè et Aretè. La mousique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne. Actes du colloque international tenu en Sorbonne les 15-17 décembre 2003.* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2007.

McDonald, M. and Walton, J.M. (Eds). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre,* Cambridge Press, 2007.

Nagy, G. *Comparative Studies in Greek and Indic Meter.* Replica Books, 2001.

Wilson, Peter (Org.) *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies.* Oxford Studies in Ancient Documents. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Winnington-Ingram, R.P *Sophocles: An Interpretation.* Cambridge University Press, 1980.

## a1.1) Design sonoro da cena: teatro, música e tecnologia (2008<sup>31</sup>)

### Resumo do projeto

Neste Projeto propõe-se o desenvolvimento de uma metodologia de análise, experimentação e produção de eventos performativos audiovisualmente orientados. A partir da exploração das possibilidades técnicas de manipulação de contextos e ambientes estético-acústicos, passamos ao mapeamento e discussão de suas implicações cognitivas e artísticas. Trata-se de fundamentar uma dramaturgia a partir dos recursos tecnológicos, que modificam nossa percepção do espaço a partir de parâmetros psicoacústicos.

Esta pesquisa amplia e consolida estudos, composições e montagens de obras dramático-musicais realizados no Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática, que coordeno no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. O projeto será realizado no laboratório supracitado e no Laboratório de Sonoplastia e Vídeo da mesma instituição.

### Introdução com principais objetivos e hipóteses

Como campo interartístico e multidisciplinar, a Dramaturgia Musical engloba uma diversidade de procedimentos e uma longa tradição de realizações esté-

---

<sup>31</sup> Proposto à FAP-DF. Não aprovado. Variação do projeto anterior (A1), apresentado ao CNPq no mesmo mês e ano.

ticas, constituindo-se como desafio a estratégias de inteligibilidade e processos criativos<sup>32</sup>.

Nos últimos anos, com a revolução das mídias digitais, há um conjunto de recursos e efeitos que desencadearam novos e diferenciados usos e aplicações de sonoridades em situação de representação. Não se trata mais de reproduzir o papel subalterno do som em relação à imagem<sup>33</sup>. Antes, com a digitalização da imagem, há a aplicação de parâmetros e propriedades do som a eventos espacializados, contribuindo para uma maior compreensão desse intercampo de percepções, referências e conexões.

Assim, a amplitude das possibilidades de experimentações das relações entre som e imagem, efetivada pela revolução digital, acarreta a redefinição das tarefas da dramaturgia musical, não mais confinada a uma relação estreita entre palavra e música. Daí o conceito de *design sonoro da cena*, como tradução dessa amplitude<sup>34</sup>.

Na contemporânea ‘musicalização’ do teatro e das artes performativas, aplicam-se à atuação, cenografia, iluminação do espetáculo parâmetros psicoacústicos (altura, amplitude, timbre, textura)<sup>35</sup>.

*Em nosso caso, proponho nesta pesquisa a experimentação e geração de arquivos sonoros que explorem tais parâmetros, arquivos estes que promovam tanto imagens acústicas dos procedimentos utilizados quanto parte da argumentação e mapeamento de design sonoro da cena.*

A partir desse objetivo maior, pretendemos ainda:

- clarificação conceitual de um campo de atividades (design sonoro) cada vez mais decisivo para a compreensão, fruição e elaboração de espetáculos e eventos multidimensionais das mais diferentes definições e estilos;
- desenvolvimento de uma metodologia de análise que promova o acesso a obras cuja textualidade e textura se definam em função das relações entre cena e sonoridade;
- disponibilização de material descritivo que possa ser apropriado para discussões conceituais e processos criativos quanto às relações entre Teatro e Música;
- capacitar técnica e materialmente o Laboratório de Sonoplastia do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

---

32 BLASSINGHA, E. *Perspectives: Creating and Producing Contemporary Opera and Musical Theater*. Opera America, 1983; COOK, N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 2001; HEILE, B. “Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera”. *Music & Letters* 87,1,72-81,2006; McMILLIN, S. *The Musical as Drama*, Princeton University Press, 2006; FENEYROU, L. *Musique et Dramaturgie*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

33 ADORNO, T.W. and EISLER, H. *Composing for the Films*. International Publishing Group, 2007.

34 LEONARD, J. A. *Theatre Sound* Routledge, 2001; BRACEWELL, J.L. *Sound Design in the Theatre* Prentice Hall College Division, 1993; LEBRECHT, J. e KAYE, D. *Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design* Focal Press, 1999.

35 LEHMANN, H.-T. *Teatro Pós-Dramático*. CosacNaify, 2007. ; MENEZES, FLÔ. *A acústica musical em palavras e sons*. Ateliê Editorial, 2003.

## Metodologia

Este projeto articula-se em torno de um pluralismo metodológico em razão da heterogeneidade do objeto investigado e dos procedimentos de análise e tratamento dos dados.<sup>36</sup> Para efetivar esta pesquisa, estabelecemos 4 módulos com suas respectivas metodologias.

No primeiro, trabalhamos com pesquisa bibliográfica, elencando situações-problema e conceitos fundamentais de *design sonoro* da cena. Em se tratando de uma área em expansão, disposta em realizações e pesquisas exploratórias, o design sonoro da cena partilha conhecimentos com as mais diversos produtos midiáticos, como trilhas sonoras para cinema, video-games e tv<sup>37</sup>. O segundo módulo, complementar o anterior: trata-se de uma análise textual orientada por design sonoro. Ou seja, a exegese de uma obra particular com ênfase em seu tratamento dramático-musical. Tal exegese ao mesmo tempo interroga o documento textual e os conceitos e situações-problemas previamente elencados.

O documento escolhido para a exegese é o poema dramático hebraico Eikah ou Lamentações<sup>38</sup>, que se articula nos sons de uma cidade destruída, e que ainda canta suas desgraças e suplica por ajuda, situação homóloga às grandes e pequenas desgraças urbanas que se tornaram habituais na mídia escrita e televisiva. No poema há alternâncias entre as vozes anônimas, membros da comunidade devastada, e os ruídos do espaço em ruínas, organizando uma polifonia patética que integra sons, movimentos e afetos. Além disso, como os documentos da dramaturgia atenienses (Tragédia e comédias)<sup>39</sup>, o texto se organiza em padrões métrico-rítmicos, verdadeiros fósseis de eventos multidimensionais, que registram referências sobre os vínculos entre composição, recepção e produção de obras dramático-musicais<sup>40</sup>.

Não se trata aqui de reconstruir o contexto original das performances, e sim de, a partir de uma detida análise dessas textualidades, gerar os dados que, depois de seu tratamento técnico, serão organizados em padrões e conceitos dos atos de se propor um design sonoro da cena. Ainda: não buscamos

---

36 G. Bachelard *A formação do espírito científico*. Contraponto, 1996; ROTH, P. *Meaning and Method in the Social Sciences. A Case for Methodological Pluralism*. Cornell University Press, 1989.

37 COLINS, K. *Game Sound: An Introduction to History, Theory and Practice of Video Game Music and Sound Design*. The MIT Press, 2008. ALTMAN, R. *Sound Theory, Sound Practice*. Routledge, 1992.

38 DOBBS-ALLSOPP, F.W. *Lamentations*. John Knox, 2002. “Eikah” significa, em hebraico, ‘Como?’, uma fórmula inicial de canções de lamento. No Ocidente popularizou-se o título dado pela Septuaginta, “Threnoi”, que significa ‘lamentações.’

39 PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford University Press, 1968; SCOTT, W.C. *Musical Design in Aeschylean Theater*. Dartmouth College, 1984; SCOTT, W.C. *Musical Design in Sophoclean Theater*. University Press of New England, 1996. WILES, D. *Greek Theatre Performance*. Cambridge University Press, 2000 e *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge University Press, 1997.

40 HAÏK-VANTOURA, S. *The Music of the Bible Revealed*. Bibal Press, 1991. BERLIN, A. *Lamentations: A Commentary*. John Knox, 2004. HAÏK-VANTOURA, S. *Four Megillot*. FRD, 1987.

transformar estes dados organizados por padrões e conceitos operatórios, e explicitados por uma metalinguagem e representações visuais e sonoras, em modelo do que devam ser os nexos entre música e teatro. As textualidades interrogadas são contextos e experimentos desses nexos.

Em um primeiro grande esforço sobre este tema, durante meu doutoramento – *A Dramaturgia musical de Ésquilo* – eu havia chegado ao limite da aplicação de uma abordagem estritamente textualista<sup>41</sup>. Os dados encontrados e novas discussões bibliográficas apontavam para a amplitude dos conceitos e das experiências descritas na tese. Seis anos depois, após minha experiência de ter dirigido e composto espetáculos dramático-musicais e de ter apresentado estas experiências em diversos congressos nacionais e internacionais, fica cada vez mais evidente a necessidade de se estabelecer uma abordagem mais completa das relações entre teatro música por meio do desenvolvimento de formas de seu mapeamento e representação audiovisuais<sup>42</sup>.

---

41 MOTA, M. *A Dramaturgia Musical de Ésquilo. Composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Tese de doutorado, Departamento de História, UnB, 2002. Uma versão revisada da tese está sendo publicada pela Editora da Universidade de Brasília neste ano de 2008.

42 Além das montagens de *Bodas de Fígaro*, de Mozart, em 2004, *Carmen*, de Bizet em 2005, *O telefone*, de Menotti, em 2005, *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, em 2006, e *O empresário*, de Mozart, em 2006, e da composição dos espetáculos *Saul*, em 2006, e *Caliban*, em 2007, retomei e ampliei questões de dramaturgia musical nos seguintes textos apresentados em congressos nacionais e internacionais: “Compondo, realizando e produzindo obras dramático-musicais no Brasil: projeto Ópera Estúdio ou Deus é brasileiro: as complexas relações entre laicidade e religiosidade a partir da montagem de uma ópera com figuras bíblicas” In: *Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)*, 2008, New Orleans. EUA. Resumo nos *Proceedings of Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association*. New, 2008; “A realização de óperas como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais” *XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2005, Rio de Janeiro. Texto Completo nos *Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2005; “Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications”. In: *Performance Matters! International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance*, 2005, Porto. Texto completo in *Annals of Performance Matters. International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance*. Porto, 2005. v. 1; “Teatro grego: renovação teórico-metodológica a partir de sua contextualização performativa.” In: *VI Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*, 2005, Rio de Janeiro. Resumo in *Anais do VI Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*, 2005; “A dramaturgia musical de Ésquilo: tragédia e audiovisualidade.” In: *XII International Congress of FIEC*, 2004, Ouro Preto. Resumo in *Anais do XII Congresso Internacional of FIEC*, 2004; “A definição de espetáculo em Sófocles: a correlação entre dramaturgia musical e a representação de figuras isoladas”. In: *Sófocles El Hombre / Sófocles El Poeta Congreso Internacional Con Motivo Del Xv Centenario Del Nacimiento De Sófocles*, 2003, Málaga-Espanha. Texto Completo em *Anais Congreso Sófocles*. Málaga, 2003; “Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena. In: *IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio imaterial, performance cultural e retraditionalização*, 2003, Brasília. Texto Completo nos *Anais do IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio imaterial, performance cultural e retraditionalização*. Brasília, 2003; “Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico) In: *III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG*, 2003,

O terceiro módulo é o da produção de arquivos sonoros que não só refigurem os dados encontrados pela exegese de *Eikah*, como também problematizem o encontro entre conceitos e procedimentos de design sonoro. Ou seja, diante da tarefa de transformar um roteiro de eventos audiofocais em uma organização integrada de efeitos e procedimentos tecno-expressivos, a discussão sobre as opções de materialização explicitam pressupostos da atividade de se propor ambientes auralmente orientados. Aqui o foco transpõe-se da textualidade dramático-musical para o repertório de atos e técnicas de tratamento digital do som em situação de representação.

O quarto módulo é o da escrita de um texto monográfico que contemple todo o processo da pesquisa aqui desenvolvida. As observações efetivadas durante as demais etapas serão aqui reelaboradas, com o mapeamento e discussão das questões presentes na elaboração de imaginários aurais (som tratado digitalmente)<sup>43</sup>.

## Cronograma das fases de execução do projeto e cronograma financeiro

A pesquisa seja realizada dentro do período de um ano e meio, com a seguinte correlação de tempo e fases de execução:

**Módulo 1)** Aquisição, leitura e discussão de conceitos de obras sobre design sonoro. Duração: Quatro (4) meses. De dezembro de 2008 a março de 2009.

**Módulo 2)** Exegese de *Eikah*, enfatizando suas possibilidades audiofocais. Duração três (3) meses. De abril a junho de 2009.

**Módulo 3)** Aquisição de equipamentos e experimentação e produção de arquivos sonoros a partir dos módulos 1 e 2. Duração sete (7) meses. De julho de 2009 a janeiro de 2010.

**Módulo 4)** Elaboração de texto monográfico. Duração quatro (4) meses. De fevereiro a maio de 2010.

## Resultados esperados

A atividade de se propor um evento sonoramente orientado para uma audiência correlaciona técnicas e reflexões que são utilizadas tanto por formas de

---

Goiânia. Resumo in *Anais do III Encontro de Pesquisa em Música da UFG*. Goiânia, 2003; "Dramaturgia musical de Ésquilo: exploração da textualidade de ficções audiovisuais In: *II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2001, Salvador-Bahia. Texto Completo nos *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2001.

<sup>43</sup> BLESSER, B. e SALTER, L.-R. *Spaces Speak. Are You listening?* The MIT Press, 2007. CHION, *Audiovision*. Columbia University Press, 1994.



entretenimento da Indústria Cultural (Cinema, Televisão) quanto em Pesquisas Laboratoriais do Comportamento Humano (*Auditory Scene Analysis*<sup>44</sup>).

Diante da amplitude de aplicações, nós nos concentramos em descrever e mapear um intercampo de saberes e procedimentos que disponibiliza conceitos, discussões e produtos para pesquisadores de diversas áreas como dramaturgos, compositores, encenadores, diretores, iluminadores, musicistas, atores, técnicos.

Essa 'tecnologia da representação audiovisual' expressa-se em conceitos operatórios, metodologia de análise e produção de eventos auralmente orientados que podem contribuir tanto para a discussão e recepção de obras dramático-musicais realizadas quanto impulso criativo de novas realizações.

Ao mesmo temos fornecemos uma atualizada abordagem tanto de processos do *design sonoro* quanto de textualidades dramático-musicais, integrando discussões, saberes e técnicas que acarretam a superação de estereótipos e pressupostos não produtivos.

Com isso esperamos capacitar o Laboratório de Sonoplastia e Vídeo do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como um pioneiro núcleo de excelência na discussão e produção de *design sonoro para a cena*, com repercussão na produção de obras auralmente orientadas, e recursos e metodologias para pesquisadores e artistas.

## Produtos e Impactos Esperados e Sua importância para o Distrito Federal

Ao fim do projeto, teremos:

- desenvolvimento de capacitação técnica em área de ponta na formação e produção de obras audiovisuais, o que insere o Distrito Federal em discussões e realizações que integram Arte, Ciência e Tecnologia;
- elaboração de um texto técnico que explicita metodologias de design sonoro para cena, articulando texto e arquivos sonoros;
- disponibilização dos resultados da pesquisa (discussões, conceitos, mapeamento de procedimentos, metodologias) em comunicações aos principais congressos nacionais e internacionais da área, divulgando a pesquisa de qualidade realizada no Distrito Federal;
- transformação do Laboratório de Sonoplastia e Vídeo em um Laboratório de Design Sonoro para a cena, que oferece seus serviços e orientações para a comunidade local e nacional, servindo com lugar de encontro entre artistas, pesquisadores, estudantes e técnicos de diversos centros de pesquisa em audiovisualidade;

---

<sup>44</sup> BREGMAN, A. *Auditory Scene Analysis*. The MIT Press, 1990. Como complemento ao livro, temos o cd *Demonstrations of Auditory Scene Analysis*. The Mit Press, 1995.

## Bibliografia

BLAUERT, J. Spatial Hearing - Revised Edition: The Psychophysics of Human Sound Localization. The MIT Press, 1996.

BRACEWELL, J.L. Sound Design in the Theatre Prentice Hall College Division, 1993.

BULL, M. e BACK, L. (Ed.) The Auditory Culture Reader (Sensory Formations). Berg Publishers, 2004.

CANCELLARARO, J. Exploring Sound Design for Interactive Media. Delmar Cengage Learning, 2005.

COX, C. e WARNER, D. (Ed.) Audio Culture: Readings in Modern. Continuum International Publishing Group, 2004.

DAMASKE, P. Acoustics and Hearing. Springer, 2008.

ERLMANN, V. Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity. Berg Publishers, 2004.

GIBS, T. The Fundamentals of Sonic Arts and Sound Design. AVA Publishing, 2007. Valor: R\$75,00.

HOWARD, D. e ANGUS, J. Acoustics and Psychoacoustics, Focal Press, 2006..

HURON, D. Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation, The MIT Press, 2008.

IHDE, D. Listening and Voice: Phenomenologies of Sound. State University of New York Press, 2007.

IZHAKI, R. Mixing Audio: Concepts, Practices and Tools. Focal Press, 2008.

KAHN, D. Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. The MIT Press, 2001..

KATZ, B. Mastering Audio: The Art and the Science. Focal Press, 2007.

LANDY L. Understanding the Art of Sound Organization. The MIT Press, 2007.

LEBRECHT, J. e KAYE, D. Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design Focal Press, 1999.

LEONARD, J. A. Theatre Sound Theatre Arts Book,, 2001.

MACKENSEN,P. Auditive Localization & Head Movements: About Localization Cues, Head Movements, and Auralization Methods. VDM Verlag, 2008.

McADAMS,S. e BIGAND,E. (Ed.) Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition. Oxford University Press, 1993..

McCARTHY,B. Sound Systems: Design and Optimization: Modern Techniques and Tools for Sound System Design and Alignment. Focal Press, 2007. Valor:R\$170,00.

MEYER, J. Acoustics and the Performance of Music: Manual for Acousticians, Audio Engineers, Musicians, Builders of Musical Instruments and Architects.Springer, 2008.

ROEDERER,J. The Physics and Psychophysics of Music: An Introduction. Springer-Verlag, 2008.

SHRIVASTAVA,V. Aesthetics of Sound: Critical Analysis of Sound Design in Television and Motion Pictures. Kendall/Hunt Publishing Company, 1995. SMITH, P. Gardner's Guide to Digital Sound Design. Garth Gardener Company , 2007.

SMITH,M. Hearing History: A Reader. University of Georgia Press, 2004.

SONNENSCHNEIN,D. Sound Design. Michael Wiese Productions, 2001.

VORLÄNDER,M. Auralization: Fundamentals of Acoustics, Modelling, Simulation, Algorithms and Acoustic Virtual Reality. Springer, 2007.

WARREN, R.M. Auditory Perception: An Analysis and Synthesis. Cambridge University Press, 2008.

ZIELINSKI,S. Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means. The MIT Press, 2008.

## **a.2) Glauber pós-dramático<sup>45</sup>? Por uma dramaturgia interartística, multisensorial e crítica (2008)**

---

<sup>45</sup> Proposta de pesquisa para edital Ministério da Cultura em 2008. Não aprovado. Na época, com João Antônio de Lima Esteves e Adailton Lima, fazíamos reuniões e discussões em torno de Glauber Rocha, lendo os textos e assistindo aos filmes do cineasta. A justificativa do projeto não ter sido aprovado: o fato de eu ter proposto para a área de teatro algo que estaria ligado à área de cinema... Neste mesmo artigo, apresento outros desdobramentos de meu envolvimento com a estética de Glauber Rocha.

## Objetivo

Clarificar conceptualmente as propostas de Glauber Rocha em torno de uma dramaturgia que trabalha com os limites entre mídias e tradições artísticas diversas, de modo a disponibilizar conceitos, argumentações e procedimentos que podem impulsionar tanto discussões intelectuais sobre hibridismos estéticos quanto processos criativos fronteiriços contemporâneos.

## Justificativa

A recente publicação de *O teatro Pós-Dramático*, de H-T. Lehmann (2007) colocou em circulação entre artistas e acadêmicos nacionais não só um novo rótulo ou modismo estético como também a discussão sobre a compreensão e definição de obras que transitam nas fronteiras entre teatro, música, cinema e artes visuais, com a conseqüente demanda por abordagens que levem em conta a compreensão de eventos e objetos interartísticos e multidisciplinares<sup>46</sup>.

Uma leitura atenta e menos reprodutiva do livro de Lehmann nos coloca diante de um empreendimento intelectual que procura mapear e clarificar certa produção artística européia que, trabalhando nos limites das linguagens, demonstra-se como um campo de experiências que renovam as linguagens em contato.

No Brasil, bem antes da polêmica em torno do pós-dramático, tivemos um artista multimídia e agitador cultural que investiu seu percurso criativo em uma 'dramaturgia do futuro', uma dramaturgia interartística, multisensorial e crítica – Glauber Rocha (1939-1981)<sup>47</sup>.

Seja em seus artigos, seja em suas obras, Glauber Rocha explicitava a busca de se organizar heterogeneamente uma expressão materialmente plural<sup>48</sup>. *De Barravento a Idade da terra*, assistimos ao investimento do autor em uma atividade anti-mimética cada vez mais radical, com a negação das molduras

---

<sup>46</sup> A primeira edição da obra é de 1999, na Alemanha, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verl. Der Autoren, 1999. Seguiram-se as traduções francesa (*Le théâtre postdramatique*, L'Arche Éditeur, 2002) e em língua inglesa (*Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006). No Brasil, tivemos um pequeno artigo de H-T. Lehmann, "Teatro Pós-Dramático e Teatro Político", publicado na Revista Sala Preta, n. 3, 2003, resultado de sua presença no Brasil em 2003, para um seminário internacional promovido pela ECA-USP e Instituto Goethe. A Revista Humanidades (Editora UnB) em 2006, dedicou um número inteiro à discussão do conceito.

<sup>47</sup> Sobre o caráter projetivo, profético de suas obras, veja recepção francesa do cinema novo na pesquisa de Alexandre Figueiroa *Cinema Novo*. Papyrus, 2004.

<sup>48</sup> Veja-se, por exemplo, em *Revolução do Cinema Novo* (Allambra/Embrafilme, 1981), as expressões "múltiplos processos dramátúrgicos (p.463)"; "teatro-aberto. Teatro e Kynema, literatura e música, Arquitetura e Psicanálise (p.428)", "cinema música visual em movimento e as coisas devem ser vistas e relacionadas de todos os impossíveis intuídos ( p.386)"

de uma cena absoluta, nos termos de P.Szondi<sup>49</sup>. Ou seja, o projeto anti-mimético de Glauber se fundamenta na recusa de uma teatralidade convencional, do mundo fechado no palco, alheio à irrupção das mais variados e simultâneas sensações e referências<sup>50</sup>.

O horizonte da mudança das experiências teatrais como fundamento meta-estético para as propostas de Glauber é pouco estudado<sup>51</sup>. Há um predomínio de aspectos estritamente cinematográficos ou ideológicos na recepção de seu pensamento e realizações<sup>52</sup>.

Mas, como Eisentein, Glauber esteve intimamente relacionado com o teatro em toda a sua carreira. Sua iniciação artística se dá na encenação de poemas brasileiros, na direção de espetáculos de poesia em performance, intitulados 'Jogralescas'<sup>53</sup>. A brusca interrupção desse projeto na quinta edição (1957) encaminha Glauber para a atividade cinematográfica fazendo com que em seus escritos haja uma ambígua referência ao teatro: ora associa-se à cena uma estética das classes dirigentes, de um horizonte cultural das elites, ora traduz processos e inovações não restritos ao dispositivo fílmico<sup>54</sup>.

---

49 *Teoria do drama moderno* (Cosaic&Naif),2001.Não esquecer que P. Szondi foi professor e alvo crítico de Lehman. O Teatro Pós-dramático é construído em parte como uma reação a *Teoria do drama moderno*, no qual Szondi caracteriza uma crise no drama moderno por sua incapacidade de atualizar formas clássicas de dramaturgia, como o diálogo e a organização e distribuição das partes. Assim, para Szondi o drama moderno é uma decadência do modelo clássico. Ao se propor um teatro pós-dramático, Lehmann teve de enfrentar e superar esta caracterização negativamente do drama moderno. Para uma refutação da abordagem anti-performativa de Szondi, ver *Redirections in Critical Theory* (Routledge, 1994), organizado por Bernard McGuirk.

50 A relação entre cultura, ideologia e teatralidade se mostra em sua recusa da estética fílmica clássica norte-americana: "A montagem mimética de Roliude: Ping Pong progressivo de Emoções e Razões...A montagem dramática (em cinema e teatro) é um projeto arquitetônico. Literomusical e filosófico de onde deriva a Publicidade e a Propaganda, reduzindo o poema (krytyka) a um tempo mínimo Triunfa o Espaço permitido pelo Korte oficial. Leis do Korte oficial: tempo mínimo preenchido pelo Audiosom – a mensagem é o meio – A média é o sufocante da poesia" in *Revolução do Cinema Novo*, p. 424-425.

51 Veja-se a dissertação de mestrado de Adeilton Lima "A Estética teatral de Glauber Rocha", Universidade de Brasília, 2007.

52 Como o fundamental e pioneiro *Alegorias do Subdesenvolvimento* (Brasiliense, 1993), de Ismail Xavier. Ainda: *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Rocco,1995) de José Carlos Avellar; *Barravento. A estréia de Glauber* (Ed. UFSC,1987), de José Gatti;

53 Para informações sobre as Jogralescas, ver epistolário de Glauber em *Cartas ao mundo* (Civilização Brasileira, 1997), organizado por Ivana Bentes. Essa poesia em performance aparece na apropriação do cordel nos filmes *Deus e o Diabo na Terra do sol* (1963) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968). Consulte-se a Tese de doutorado "A Função Intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha", de Sylvia Nemer, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

54 Jacques Aumont, em seu *Cinema e Encenação*(Texto&Grafia,2008) demonstra como as mol-duras teatrais foram apropriadas em diferentes momentos por realizadores e críticos do cinema, como forma de traduzir processos e conceitos relacionados a diversos aspectos da realização de filmes, confirmando a heterogeneidade do evento cinematográfico e não sua 'pureza' de linguagem, expressão que Bazin comenta em seu livro *O cinema. Ensaio* (Brasiliense, 1985). Glauber,por exemplo, em suas críticas de filmes (como se vê em *O século do cinema*,

De outro lado, na realização de suas obras cinematográficas há uma maior aproximação de conceitos e experiências relacionados ao campo teatral, desde a preparação dos atores até ao uso do teatro épico aplicado à construção dos roteiros e ao movimento da câmera e à montagem e, ainda mais<sup>55</sup>: o próprio processo criativo que, para escândalos de muitos, começou a enfatizar mais a improvisação (*Terra em Transe*, 1967) ou até nem partir quase de um texto prévio (*Câncer*, de 1972; *Claro*, de 1975; e *A Idade da Terra*, de 1980)<sup>56</sup>. Outro fator que determina uma maior definição performativa, pós dramática dos filmes está no crescente papel destinado à música. A aplicação de parâmetros musicais à articulação dos planos e à montagem, acarretou uma dispersão dos referentes, uma lógica do simultâneo e do multisensorial aplicada às imagens em movimento. Tudo em tudo, tudo mostrado, exibido, em uma sobreposição de tempos, procedimentos e materiais.

Desse modo, a possibilidade de se tornar inteligíveis processos artísticos extremos por meio de uma argumentação construída a partir de estudos da performance determina não só alternativa à explicação do “fenômeno Glauber” e sim a viabilidade de se encontrar estratégias interpretativas que contextualizem de um modo mais eficaz eventos multidimensionais.

Logo, o estudo das obras e propostas de Glauber Rocha aqui proposto não se restringe a identificação de uma poética pessoal. Diante do enorme impacto mundial das realizações do dramaturgo, romancista, cineasta e ensaísta baiano, há a possibilidade de se promover uma maior compreensão de estéticas que trabalham no limite da inteligibilidade em virtude da negação e manipulação de molduras teatrais<sup>57</sup>.

Em todo o caso, como no teatro pós-dramático, estamos diante de uma desconstrução de esquemas de uma teatralidade social, que tanto se obser-

---

Cosaic&Naif, 2006; e *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Cosaic&Naif, ) aplica frequentemente essas molduras a seus comentários. Não se trata de analogia: há uma história dos espetáculos na qual modalidades se apropriam uma das outras e configuram novos arranjos.

55 Para o caso de *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963), veja-se longo diálogo de Glauber com, entre outros, Alex Vianey em *O Processo de cinema* (Aeroplano,1999).

56 “Do filme ‘Di Cavalcanti’(1976) para cá eu rompi com o cinema teatral e ficcional que fiz de ‘Barravento’ (1962) até ‘Claro’(1975). ‘A Idade da Terra’ é a desintegração da seqüência narrativa sem a perda do discurso infra-estrutural que vai materializar os signos mais representativos do Terceiro Mundo”. Citação em *A revolução do cinema novo*, p. 470. Importante destacar que em uma arte já de ruptura, Glauber instala uma ruptura mais profunda, uma negação da trama e uma supervalorização dos símbolos e autorepresentação dos recursos, da materialidade do evento, ou, nos termos de Lehmann, uma recusa do ‘dramático’ e conseqüente ênfase na situação de exibir a multidimensionalidade da obra como seu tema e foco. Ao se acompanhar os filmes de Glauber confrontando-os com os roteiros publicados (*Roteiros do Terceiro Mundo*. Allhambra/Embrafilme, 1985, organizado por Clóvis Sena), cada vez mais se observa a descon-tinuidade entre o registro fílmico das performances/materiais/procedimentos e o texto.

57 Para o conceito de molduras teatrais, consultar o livro de E. Goffman *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. 2ª. ed. Boston:Northeastern University Press, 1986

vam no palco quanto na vida. Daí o alcance crítico de uma cena fronteiriça, na qual se negociam ao mesmo tempo estéticas e comportamentos. No caso de Glauber, o choque de linguagens materializa o entrechoque de realidades sociais. As alegorias registradas em suas obras violam limites artísticos e aproximavam mundos em conflito.

Diante disso, o renovado encontro com Glauber, nos albores do século XXI, reitera o fato de sempre se ter em mente que – ainda mais em um país como o nosso – a plethora de técnicas, procedimentos e conceitos não exclui faticidades, éticas e conjunturais. Não é à toa que celebraremos em 2009 os 70 anos de nascimento de Glauber Rocha.

E, finalmente, esta redescoberta de Glauber Rocha estabelece uma tradição nacional, um horizonte reflexivo para práticas artísticas que na contemporaneidade têm produzido ‘pós-dramaticidades’ independentemente da chancela do conceito. Esta tradição, pois, revela não só traços de como se faz um diálogo entre continentes – Glauber defendia uma arte tricontinental brasileira – como também o diálogo intranacional, com a cultura e produções nacionais.

## Descrição do planejamento de execução

Sendo um trabalho monográfico, relacionado com leitura e análise das fontes, elaboração das hipóteses e redação e revisões do texto final, apresento seguintes etapas para realização desta reflexão crítica, em conformidade com o cronograma previsto no edital:

**Novembro de 2008:** Viagem ao Rio de Janeiro para levantamento, leitura, fichamento e análise de documentos audiovisuais e textuais no Tempo Glauber e Funarte.

**Dezembro de 2008:** Aquisição, análise e fichamento da bibliografia primária e videografia de Glauber Rocha. Elaboração do primeiro relatório sobre o andamento dos primeiros passos do projeto.

**Janeiro-fevereiro:** Elaboração dos dois primeiros capítulos primeiro texto desta reflexão crítica. Revisão dos argumentos e da organização do texto.

**Março- abril:** Elaboração dos capítulos restantes desta reflexão crítica.

**Maior:** Elaboração do relatório final e revisão vernácula do texto final para entrega do projeto.

## Descrição do produto final revisto

Ao fim deste projeto, será produzido um texto monográfico com a seguinte divisão de partes:

- 1) *Apresentação*, na qual se situa o projeto, marcando seu objeto de reflexão, escopo do projeto e justificativas metodológicas e conceituais;

- 2) primeiro capítulo, intitulado *A polêmica do Teatro Pós- Dramático*, no qual, seguindo uma exegese do livro de H-T. Lehmann, procura-se identificar a formação dos conceitos e o contexto com o qual Lehmann dialoga;
- 3) segundo capítulo, *Teatro e anti-teatro em Glauber Rocha*, por meio do qual, há uma exegese dos textos publicados por Glauber Rocha mostrando as tensões relações entre teatro, cinema e sociedade. Aqui acompanhamos as mutações conceituais e escriturais de Glauber, mostrando como as mesmas desenvolvem-se sob molduras teatrais;
- 4) terceiro capítulo, *A dramaturgia musical e a recusa do dramático*, no qual acompanhamos os diversos métodos de inserção do som nas obras cinematográficas de Glauber, demonstrando como as modificações na dramaturgia correlacionam a revisão de estruturas clássicas de composição teatrais, com as cenas não faladas (e mais performativas) ficando à margem da encenação).
- 5) quarto capítulo, *Do desaparecimento da personagem às paisagens oníricas-Inteligibilidade* de obras multidimensionais, no qual acompanhamos, com a ruptura com o enredo, os novos papéis atribuídos aos articuladores da cena, aos espaços de atuação e aos atos recepcionais nas obras cinematográficas de Glauber Rocha.
- 6) Conclusão, *Por uma dramaturgia interartística, multisensorial e crítica*, na qual retomamos e ampliamos os eixos temáticos apresentados anteriormente, projetando uma imagem global do artista multimidiático Glauber Rocha.
- 7) Bibliografia e videografia.

O trabalho deverá ter entre 120 a 150 páginas.

Ps. Apresentei um texto no *XII Congresso de Humanidade*, em 2009, que aproveita essas ideias aqui esboçadas. Eis o resumo da comunicação:

### **GLAUBER ROCHA PÓS-DRAMÁTICO?**

Se estivesse vivo, Glauber Rocha estaria completando 70 anos. Nesta comunicação, pretendo discutir um aspecto pouco estudado em suas obras: o da teatralidade como horizonte para as experimentações glauberianas.

No Brasil, bem antes da polêmica em torno do pós-dramático, tivemos um artista multimídia e agitador cultural que investiu seu percurso criativo em uma 'dramaturgia do futuro', uma dramaturgia interartística, multisensorial e crítica – Glauber Rocha (1939-1981).

Seja em seus artigos, seja em suas obras, Glauber Rocha explicitava a busca de se organizar heterogeneamente uma expressão materialmente plural. De Barravento a Idade da terra, assistimos ao investimento do autor em uma atividade anti-mimética cada vez mais radical, com a negação das molduras de uma cena absoluta, nos termos de P.Szondi. Ou seja, o projeto anti-mimético de Glauber se fundamenta na recusa de uma teatralidade convencional, do



mundo fechado no palco, alheio à irrupção das mais variados e simultâneas sensações e referências.

### a.3) Audiocenas: Estratégias Para Elaboração De Performances Sonoramente Orientadas Através De Mediação Digital e Espacialização Sonora (2011)<sup>58</sup>

#### Identificação da proposta

Neste projeto proponho um conjunto integrado de diversas estratégias para conscientização e experiência de parâmetros sonoros como materiais e procedimentos dramaturgicos em processos criativos interartísticos e colaborativos.

Tais estratégias fundamentam uma metodologia que correlacione produção e percepção de sons e movimentos através de estações de trabalho de áudio digital (DAW) interligadas e de técnicas de espacialização sonora.

O trabalho com as DAWs e as técnicas de espacialização sonora se efetivam dentro da cooperação entre integrantes do processo criativo, a partir da interação com sonoridades e situações apresentadas pela condução do projeto.

Com isso, um programa de atividades que parte de células rítmicas para cenas multimensioanis é realizado, ocasionando uma ampla cobertura de situações-problema envolvidas nas observações e experimentações efetivadas.

#### Qualificação do principal problema a ser abordado

Uma nova paisagem sonora se abre para artistas e pesquisadores: com o advento e massificação dos protocolos *midi*, gravação, produção e mixagem de eventos sonoros se tornaram cada vez mais acessíveis e onipresentes no mundo contemporâneo (MURRAY SCHAFER 1997, KATZ 2010, STERNE 2003, AUGOYARD 2006, ERLMAN 2010, IHDE 2007).

Tal portabilidade do som se verifica na multiplicação tanto de artefatos funcionais (gadgets) como celulares, *smatphones*, *tablets*, como de aplicativos e serviços (*plugins*, *widgets*, *softwares*) que se valem de operações de escuta (MORTON 2003, THEBERGE 1997, GREEN&PORCELLO 2004).

---

<sup>58</sup> Projeto apresentado ao CNPq em 2011. Uma segunda versão deste projeto foi apresentada 2013 sob o título de *I-CHORUS: uso criativo de estações digitais e softwares de som para elaborar eventos cênicos aurais*. Com o incremento de leituras de Sound Studies, apresento aqui o conceito de “Audiocenas”, neologismo a la Michel Chion, o qual depois será base de meus processos composicionais, como se vê no meu livro *Audiocenas: Interface entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades* (Editora UnB, 2020), elaborado a partir da pesquisa em torno de orquestrações realizadas a partir de As Etiópicas, de Heliodoro, em pós-doc com financiamento da Capes, entre 2014-2015 em Lisboa.

Entretanto, em meio a essa generalizada oferta de som tecnologicamente mediado, percebemos um provocativo paradoxo aural: a larga oferta de altíssimos *gadgets* eletrônicos é inversamente proporcional à consciência e uso dos recursos de captação e produção de eventos acústicos (ALTMAN 2002, CHION 2005, CHION 2010). O desenvolvimento de uma escuta ativa por meio da produção/recepção de eventos sonoramente orientados possibilita uma intervenção modificadora nos processos dominantes de nossa audiocultura (COX & WARNER 2004).

Em parte tal fato se deve ao que Murray Schafer denomina ‘esquizofonia’: “desde a invenção dos equipamentos eletrônicos de transmissão e estocagem de sons, qualquer som natural, não importa quão pequeno seja, pode ser expedido e propagado ao redor do mundo, ou empacotado em fita ou disco, para as gerações do futuro. Separamos o som da fonte que o produz. A essa dissociação é que chamo esquizofonia (MURRAY SCHAFFER 1992:172).”

Assim, o domínio tecnológico da reprodução do som é ao mesmo tempo abertura e redução de possibilidades: a dissociação entre sons e fontes faz com que eventos sonoros sejam acessíveis a diferentes pessoas em diversos lugares. Mas essa mesma dissociação pode acarretar limitações de repertório e limitações recepcionais: mais gente ouvindo a mesma coisa, menos gente produzindo diferentes coisas para se ouvir.

A portabilidade do som porém, além do nível cotidiano, manifesta-se em estações de trabalho de áudio digital (DAW) que rodam em *laptops*, as quais possibilitam a exploração das diversas etapas de produção e edição de eventos sonoros (LEIDER 2004). Com isso, há a possibilidade de se trabalhar criativamente com o registro e edição de sons ou com sons pregravados, disponíveis em bibliotecas de áudio e de instrumentos, tanto para preparar materiais para performances quanto para performances ao vivo (DYSON 2009, GOODALE 2011).

Dessa maneira, a exposição dos integrantes de um processo criativo ao som não precisa ser circunscrita à ambientação da cena (trilha sonora, sons incidentais), o que muitas vezes acontece nos momentos finais do processo criativo ou na montagem de um espetáculo (BROWN 2010). Com a portabilidade do som, sua captação e manipulação pode ser a matéria mesma do processo criativo.

Diante disso, o desenvolvimento de novas tecnologias de captação e manipulação do som tem se apresentado para artistas e pesquisadores como oportunidades de ampliação de repertórios imagísticos e perceptivos (LICHT 2007, KAHN 2001, LACROIX & SOBIESZCZANSKI 2004). Não apenas os sons produzidos e manipulados são inseridos na cena, como também o próprio espaço-tempo dos intérpretes pode ser modificado e resignificado por meio de técnicas de espacialização sonora (MOTT & SOSNIN 1996, MOTT 2009, RUMSEY 2001). A elaboração de cenas tridimensionais por meio de tecnologia *ambisonics* e convolução gera complexas cenas auditivas que inserem os intérpretes em ambientes acústicos dinâmicos nos quais a flexibilização e controle dos *inputs* e *outputs* sonoros demanda atos proporcionalmente fluídos e determinados (GERZON 1974, FELLGETT 1975, WANG & BROWN 2006, ALEXANDER 2008, VORLÄNDER 2008).

A alternativa de ser situar a manipulação das sonoridades não só no início do processo criativo como também como impulso gerador de atos performáticos acarreta o enfrentamento de questões estéticas, interpretativas e tecnológicas. Durante a pesquisa, estas questões serão explicitadas, e vão organizar tanto a elaboração quanto a análise das audiocenas.

Diante disso, é necessário enfatizar que esta pesquisa se dirige para o corpo ampliado em cena, a partir dos meios necessários para que se torne perceptível a materialidade do som produzido e manipulado por diversos procedimentos. O dispositivo cênico final, na montagem das audiocenas para um audiência, é desdobramento do *corpofone*, da geração de itens acústicos a partir de uma escuta ativa e transformadora (OLSEN 1980, SCHAEFFER 1966).

Nesse sentido, a primazia da percussividade nesta pesquisa, como será descrito na discussão metodológica. A capacitação para as audiocenas e sua elaboração passa pela compreensão e uso do som percutido, seja no trabalho nas DAWs, seja nas rotinas de improviso. É longa a tradição que vincula padrões rítmicos a movimentos (SACHS 1953). Os chamados 'pés métricos' de fato eram passos, movimentos que interpretavam sinais acústicos (LUQUE MORENO 1985). Ouvir o som e mover-se são momentos complementares dentro de uma experiência espacializada, como bem defende Chales Keil, na proposta da *groovology*, ou estudo participatório dos ouvintes nos sons rítmicamente organizados (KEIL1995, KEIL&FELD 2005). A partir da resposta física ao som, instaura-se o movimento, como reelaboração dos parâmetros psicoacústicos de uma situação.

Assim, as audiocenas propostas nesta pesquisa se definem como um conjunto de atividades partilhadas entre orientadores e facilitadores com artistas pesquisadores os quais, sob orientação dos primeiros, vão passar por 1- uma capacitação de ferramentas de captação e edição de áudio em DAWs; 2- rotinas de improviso baseadas no sons produzidos em cena e sua manipulação digital; 3- acabamento das audiocenas para uma montagem por meio de técnicas de convolução e *ambisonics*<sup>59</sup>.

Dentro da amplitude das fases de elaboração das audiocenas, as estratégias para elaboração de eventos sonoramente orientados encontram sua definição. Trata-se então de uma dramaturgia que se articula analiticamente: na distinção de funções dos participantes e de etapas de sua efetivação. Tal dramaturgia assim delineada comparece como organização das interações entre os partícipes do processo criativo quanto da pesquisa.

As técnicas de convolução e *ambisonics* dizem respeito ao momento final do processo criativo e da pesquisa, após a etapa formativa e nos exercícios orientados de improvisação. A aplicação destas técnicas representa uma nova etapa na pesquisa: a da inserção dos artistas pesquisadores em um ambiente

---

59 Técnica de gravação e sonorização que usa diversos canais para produzir efeitos de tridimensionalidade espacial. V. MOTT, FELLGETT 1975, MOTT 2009.

sonoramente manipulado. Com isso, atingimos um largo espectro de experiências aurais, ao lidar tanto com eventos pontuais, quanto os de ambientação. Ao produzirem sons percussivos que depois serão mapas de movimento, para depois interagirem com ampliações deste sons por meio das técnicas de convolução e *ambisonics*, os artistas pesquisadores experimentam e podem produzir observações de diversos usos do som em situações concretas e com diversos procedimentos de mediação tecnológica.

## Objetivos e metas a serem alcançados

- desenvolvimento de uma metodologia integral que contemple a interação de artistas pesquisadores com mediações digitais que ampliem e consolidem uma prática criativa sonoramente orientada;
- mapeamento de processos criativos sonoramente orientado em todas suas etapas;
- integração entre arte e tecnologia em todos os níveis e etapas do processo criativo.

## Discussão metodológica

Diante da amplitude e ao mesmo tempo singularidade do campo de investigações deste projeto, situamos o projeto dentro do horizonte aberto pela *Practice-Based Research*, que busca integrar pesquisa e arte, gerando estratégias que priorizam a experiência e as dificuldades presentes nas circunstâncias e demandas de um processo criativo (BIGGS&KARLSSON 2010, JOHN-STEINER 2000).

Mais que uma metodologia, *Practice-Based Research* se apresenta com uma convergência de preocupações dentro de paradigmas que se ocupam mais de particularidades não cobertas por modos hegemônicos de se propor objetos de investigações, os quais a partem de hierarquias e dicotomias entre os integrantes da pesquisa e nas atividades de sua realização (DODD&EPESTEIN 2011, BARRET&BOLT 2010).

Inicialmente relacionada à ênfase em conhecimentos profissionais específicos (McNIFF 1998), a *Practice-Based Research* vem sendo aplicada e redefinida nas artes da cena em geral (*Performing Arts*), problematizando as seguintes perspectivas encontradas em processos criativos (KERSHAW & NICHOLSON 2011):

- 1) participação do membros de uma atividade criativa (VVAA 2009, BARTON, B. , FRIBERG, C. & PAREKH-GAIHEDE 2010);
- 2) confluência entre dados de observação e auto-observação (KNOWLES & COLE 2007);
- 3) transformação do processo criativo em produção de conhecimento (SMITH & DEAN 1999).

Em nosso caso, a exposição de um grupo de artistas-pesquisadores ao procedimentos de manipulação de sonoridades acarreta:

- 1) o estabelecimento do grupo como uma comunidade de aprendizagem (WENGER 1999, HUGUES 2000), partilhando tanto a iniciação nos procedimentos de captação e edição de som nas DAWs quanto os produtos dessa iniciação durante improvisos orientados.

Dessa maneira, temos uma comunidade de aprendizagem composta tanto pelos orientadores e facilitadores das relações entre som e movimento, quanto os artistas-pesquisadores que vão ser treinados nos *softwares* e gerar arquivos sonoros.

A primeira parte da pesquisa corresponde ao estabelecimento dessa comunidade e o treinamento no domínio dos recursos das DAWs. Essa capacitação tecnológica e aural primeira será fundamental para os improvisos orientados que posteriormente serão produzidos.

Durante essa capacitação, seguimos tanto conceitos e processos descritos por A. Bregman, sobre a organização e percepção do som, exercitando-os diretamente nas DAWs, bem como treinamento nos *plugins* e *softwares* de edição de sons.

A contribuição em curso de A. Bregman reside em estudar como o som é percebido em sua organização, utilizando, para isso, padrões acústicos produzidos por meios digitais. Ou seja, não é o som em si, mas como ele é percebido por alguém dentro de situações e parâmetros definidos, em interação com o computador. Daí o nome 'auditory scene analysis' para identificar sua pesquisa. Entre as contribuições, A. Bregman experimentalmente demonstrou a isomorfia entre estímulos sonoros e a localização do ouvinte. Mais que analogias, o som em um espaço é percebido por um ouvinte no espaço, assim como o movimento do som é percebido como movimento dentro do espaço pelo ouvinte (BREGMAN 1994). Essa espacialização efetiva do ouvinte e do som pode ser criativamente explorada, por meio do trabalho nas DAWs e em improvisos a partir de material produzido nas DAWs.

Com o intuito embasar a relação intérprete- máquina, capacitando os artistas pesquisadores para as partes subsequentes da pesquisa, o treinamento nos *plugins* e *softwares* já vai antecipar algumas atividades relacionados à rotinas de improviso, como no estudo do *Stepdesigner* e depois do *Beat Designer*, da Steinberg. O *Stepdesigner* é um construtor de padrões rítmicos para iniciantes, vinculado à biblioteca de sons midi do *Groove Agent One*, do Cubase. Já o *Beat Designer* amplia as possibilidades do *Stepdesigner*, ao ofertar uma maior simultaneidade de *inputs* na construção dos padrões rítmicos e o desenvolvimento de uma sintaxe de *loops*, ou frases rítmicas. O som articulado rítmicamente se expressa em materiais timbrísticos, em jogo de intensidades, em durações, dentro de uma coordenação de elementos integrados (PITCH 2011). Assim, os pesquisadores intérpretes têm a possibilidade de se aproximarem suas intuições rítmicas de representações gráficas e arquivos sonoros

que tornam mais efetivos a passagem do som enquanto ideia e incontrolável passagem para sua materialidade e dinâmica de orientação.

Outro aplicativo útil dentro do Cubase da Steinberg é *Variaudio*, que entre outras possibilidades, extrai *midi* de arquivos de áudio. Então performances percussivas, em *beatboxing*, são gravadas e depois convertidas em *midi*, para depois serem tratadas dentro das DAWs. Esse é um dos casos de transformação criativa dos recursos tecnológicos: o *Variaudio* inicialmente foi criado para corrigir afinação de cantores. Porém, em expressões vocais percussivas, pode funcionar como aproximação entre máquina e exploração de possibilidades do som em performance.

Assim, as operações de montar os padrões ritmos, observar sua representação gráfica na tela e ouvir os resultados no momento em que os *inputs* são registrados são fundamentais para a compreensão dos vínculos entre som e movimento, que serão ampliadas na elaboração das audiocenas (TOENJES 2007, KAPLAN 2007, DUNN 2007, FLEMING 2007).

Ainda,

- 2) em continuidade a essa etapa, passamos às rotinas de improviso. Ao artistas pesquisadores são solicitados que interajam com as seguintes rotinas de exercícios:
  - a) escuta de células rítmicas básicas e posterior improviso por meio de percussão vocal. As células rítmicas básicas, classificadas a partir da métrica grega, p recontextualizadas performativamente, demonstram-se como elementos pré-composicionais de movimento, dentro de uma cultura coral multidimensionalmente articulada (som, movimento), como se vê em DAVID 2006, LEY 2007, MOTA 2009, MOTA 2010, MOTA 2010 a, MOTA 2011 e MOTA 2011 a.
  - b) essas improvisações vocais, ou *beatboxing*, sem o intuito de construir sentenças gramaticais, são gravadas e reprocessadas nas DAWs, sob a supervisão dos orientadores e facilitadores do projeto (OJAMAA, T. & ROSS 2009). Durante o reprocessamento, esses primeiros improvisos são transformados em arquivos *midi*, aos quais são atribuídos novos valores temporais e timbrísticos;
  - c) o material processado retorna para os artistas-pesquisadores que agora interagem com o material a partir de novos improvisos de *beatboxing* e de percussão corporal (palmas/*clapping*, batida de mãos no peito e membros superiores e inferiores, batida dos pés contra o chão).
  - d) Tais improvisos retornam para o trabalho nas DAWs. Neste reprocessamento, o foco é o do tratamento da textura/densidade dos eventos aurais e seus índices de movimento presentes nos registros que os softwares exibem, em função do encontro, sobreposição e confronto das percussões vocais e corporais. Sons de diferentes fontes geram diversas representações gráficas e percepções. A questão da temporalidade dos atos performativos desloca-se para a materialidade dos sons.
  - e) o material reprocessado retorna para os artistas pesquisadores, os quais agora são instruídos a improvisar tanto a partir desses sons, mas valendo-

-se de situações propostas pelos orientadores do processo: situações típicas da dramaturgia ateniense, como saídas para morte, lamentações fúnebres, súplicas, pavor, confrontações (LATTIMORE 1970, BAIN 1981, BAIN 1980, KAIMIO 1988, MASTRONARDE 1979). Os padrões de ação presentes nessas cenas típicas se oferecem como contrapartidas rítmicas de movimento às configurações rítmico-percussivas anteriores.

- f) o material sonoro e visual captado durante estes improvisos é reprocessado nas DAWs, elaborando-se os roteiros de atuação que integram som, movimento e contextos de cena específicos.
- g) aplicação de técnicas de espacialização e ambisonias aos roteiros, utilizando-se de material captado e processado durante o processo criativo, formando cenas auditivas tridimensionais, que integram sons a partir de gravações ambientais com microfone *sound field* e sons virtualizados, elaborados a partir de sons pré-gravados (vozes, efeitos sonoros) e sons capturados ao vivo em formatos ambisônicas de alta ordem.
- h) experimentação e discussão dessas cenas tridimensionais acústicas por parte de todos integrantes da pesquisa, com estudo e análise da interação dos artistas-pesquisadores com tais cenas;
- i) apresentação dessas cenas para um público além dos que integram a pesquisa. Análise e discussão dos efeitos tanto da forma de acabamento das cenas diante da audiência quanto da audiência diante da cena.

Além do registro sonoro, todas as etapas tem seu registro audiovisual, registros estes que se encontrarão disponibilizados em website do projeto.

No mesmo website serão colocadas online importantes discussões diante das desafios de cada etapa do projeto, de forma a se produzir tanto um acompanhamento das estratégias utilizadas, quanto subsidiar futuras investigações correlatas. Com isso a comunidade de aprendizagem se desdobra em recepção mesma daquilo que realiza, favorecendo a correlação entre a produção de dados eventos e sua análise. Tal desdobramento determina a aproximação entre modos distintos e complementares de observação,

Ainda, estarão disponibilizadas os arquivos sonoros, os gráficos e tabelas gerados pelos analisadores de áudio e imagem das DAWs, os questionários de análise das cenas respondidos tanto pelos artistas pesquisadores quanto pela audiência. Os questionários são de dois tipos: entrevistas espontâneas, que serão disponibilizadas na website do projeto; e questionário escritos, com questões abertas sobre o montagem audiovisual, a partir de tópicos sobre a percepção das relações entre som, espaço, movimento desenvolvidas nas cenas (BAUER & GASKELL 2002, PAVIS 2003, BENNETT 1997).

## Principais contribuições

- desenvolver e testar estratégias metodológicas que integram som e movimento;
- capacitar pesquisadores e artistas na interface entre novas tecnologias e cenas multidimensionais;
- consolidar uma cultura de uso criativo e responsável das novas tecnologias, por meio de experimentações das possibilidades de equipamentos, softwares e plugins legalmente adquiridos;
- promover a atualização bibliográfica de pesquisadores quanto aos estudos de som e sua manipulação;
- subsidiar futuros empreendimentos interartísticos e multidisciplinares que se organizam como comunidades de aprendizagem e efetivam eventos sonoramente orientados.

## Cronograma

Seguindo as informações apresentadas na discussão metodológica da pesquisa, o projeto se desenvolverá em 24 meses, seguindo a seguinte disposição:

**Primeira etapa:** aquisição dos equipamento relacionado com as DAWs (laptops, softwares, bibliografia); treinamento dos artistas pesquisadores nos softwares; registro e disponibilização de entrevistas na website do projeto. *Novembro de 2011 a Maio de 2012.*

**Segunda etapa:** interface entre os improvisos orientados e as reelaborações desse material nas DAWs; registro e disponibilização dos resultados dessa etapa na website do projeto; aquisição dos equipamentos relacionados à espacialização (convolução e *ambisonics*) dos roteiros sonoros. *Junho de 2012 a Maio de 2013.*

**Terceira etapa:** elaboração e performance dos roteiros em cenas tridimensionais; registro e disponibilização dos resultados desta etapa na website do projeto. *Junho de 2013 a Novembro de 2013.*

## Bibliografia

HAZAN, A. "Towards automatic transcription of expressive oral percussive performances" In Proceedings of the 10th International Conference on Intelligent User Interfaces (IUI '05), New York: ACM PRESS, 2005, pp. 296–298.

ALEXANDER, R.C. Michael Gerzon: Beyond Psychacoustics. BPR Publishers, 2008.  
ALTMAN, R. Sound Theory. Sound Practice. Routledge, 2002.



- AUGOYARD, J-F. Sonic Experience. McGill-Queen's University Press, 2006.
- BAIN, D. Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama. Oxford University Press, 1980.
- BAIN, D. Master, Servants, and Orders in Greek Tragedy. Manchester University Press, 1981.
- BARRET, E. & BOLT, B. Practice as Research: Context, Method, Knowledge. I.B.Tauris, 2010.
- BARTON, B. , FRIBERG, C. & PAREKH-GAIHEDE, R. At the Intersection Between Art and Research: Practice-Based Research in the Performing Arts. Nordic Summer University Press, 2010.
- BAUER, M. & GASKELL, G.. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BENNET, S. Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception. Routledge, 1997.
- BIGGS, M. & KARLSSON, H. The Routledge Companion to Research in Arts. Routledge, 2011.
- BLAUERT, J. Spatial Hearing: The Psychophysics of Human Sound Localization. The MIT Press, 1997.
- BREGMAN, A. Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sounds. A Bradford Book, 1994.
- BREGMAN, A. Demonstrations of Auditory Scene Analysis. The MIT Press, 1996.
- BROWN, R. Sound. A Reader in Theatre Practice. Palgrave Macmillan, 2010.
- BULL, M. & BACK, L. The Auditory Culture Reader. Berg Publishers, 2004.
- CAVALI, H. Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers. University Press of Florida, 2001.
- CHION, M. Audiovision. Armand Colin, 2005.
- CHION, M. Le son: Le traité d'acoulogie. Armand Colin, 2010.
- COREY, J. Audio Production and Critical Listening: Technical Ear Training. Focal Press, 2010.

- COX, C. & WARNER, D. *Audioculture*. Continuum 2004.
- DAVID, A.P. *The Dance of the Muses. Choral Theory an Ancient Greek Poetics*. Oxford University Press, 2006.
- DODD, S.J. & EPSTEIN, I. *Practice Based Research In Social Work. A Guide for Reluctant Reserchers*. Routledge, 2011.
- DUNN, N. "Reasoning with the DrumKat: Eletronic Percussion in Dance Class" *The Journal Music and Dance* 7(2007).41- 47
- DYSON, F. *Sounding New Media: Immersion and Embodiement in Arts and Culture*. University of California Press, 2009.
- ERLMANN, V. *Reason and Ressonance:A History of Modern Aurality*. Zone, 2010.
- EVEREST, F. *Critical Listening Skills* . Artispro, 2006.
- FELLGETT, P. *Ambisonics*. Part One: General system description. *Studio Sound*, August 1975, p. 20-40.
- FLEMING, K. "Beat Keeping, Sound Alteration, and Improvisational Liberty Through Music Technology" *The Journal Music and Dance* 7(2007):48-56.
- GERZON, M. Surround-sound psychoacoustics, Criteria for the design of matrix and discrete surround-sound systems. *Wireless World*, December,1974, pp. 483-485.
- GOODALE, G. *Sonic Persuasion: Reading Sound in the Recorded Age*. University of Illinois Press, 2011.
- GREEN, P. & PORCELLO, T. *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Wesleyan, 2004.
- HANDEL, S. *An Introduction to the Perception of Auditory Events*. Bradford Book, 1993.
- HUGUES, J. , JEWSON, N. & UNWIN, L. *Communities of Practice. Critical Perspectives*. Routledge, 2000.
- IHDE, D. *Listening and Voice*. State Univesity of New York Press, 2007.
- JOHN-STEINER, V. *Creative Collaboration*. Oxford University Press, 2000.

KAHN, D. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. The MIT Press, 2001.

KAIMIO, M. *Characterization of Sound in Early Greek Literature*. Societas Scientiarum Fennica, 1997.

KAIMIO, M. *Physical Contact in Greek tragedy: A study of stage conventions*. Societas Scientiarum Fennica, 1988.

KANG, K.K & KIM, D. "Synthesis of Dancing Character Motion from Beatboxing Sounds" *Proceedings of the 8th international symposium on Smart Graphics*, Seoul, 2007. Link: [http://magic.ssu.ac.kr/07\\_magic/img/publications](http://magic.ssu.ac.kr/07_magic/img/publications).

KAPLAN, R. "Using a Laptop as an Instrument in a Dance Technique Class" *The Journal Music and Dance* 7(2007):31-37.

KARTOMI, M. "The art of body percussion and movement" *Conference on Music in the World of Islam*. Assilah, 2007. Link: <http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam>.

KATZ, M. *Capturing Sounds: How Technology has Changed Music*. University of California Press, 2010.

KEDERER, K. *The Phonetics of Beatboxing*. Link: <http://www.humanbeatbox.com/phonetics>. S/d.

KEIL, C. *The Theory of Participatory Discrepancies. A Progressive Report* *Ethnomusicology* 39(1995):1-19.

KEIL, C. & FELD, C. *Music Grooves*. Fenestra Books, 2005.

KERSHAW, B. & NICHOLSON, H. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh University Press, 2011.

KNOWLES, J.G. & COLE, A. *Handbook of Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Sage Publications, 2007.

LACROIX, C. & SOBIESZCANSKI, M. *Spatialisation en art et sciences humaines*. Petters Publishers, 2004.

LATTIMORE, R. *Story Patterns in Greek Tragedy*. The University of Michigan Press, 1970.

LAWS, K. *Physics and the Art of Dance. Understanding Movement*. Oxford University Press, 2008.

LEAVY, P. Method Meets Art. "Writing Rhythm: Movement as Method" The Guilford Press, 2008.

LEIDER, C. Digital Audio Workstation. McGraw-Hill/TAB Eletronics, 2004.

LEY, G. The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus. The University of Chicago Press, 2007.

LICHT, A. Sound Art: Beyond Music, Between Categories. Rizzoli, 2007.

LUQUE MORENO, J. *De Pedibus, De Metris. Las Unidades de medida en la Rítmica y En la Métrica Antiguas*. Universidad de Granada, 1995.

MANZO, V.J. MAX/MSP/JITTER for Music: A Practical Guide to Developing Interactive Music Systems for Education. Oxford University Press, 2011.

MASTRONARDE, D. Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on Greek Tragic Stage. University of California Press, 1979.

McCONACHIE, B. Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in Theatre. Palgrave Macmilian, 2011.

McNIFF, S. Art-Based Research. Jessica Kingsley Publishing, 1998.

MERCIER, D. Le Livre des Techniques du Son. Dunod, 2010. 3 Vols.

MORTON, D. Sound Recording. The Life Story of Technology. The John's Hopkins University Press, 2003.

MOTA, M. A dramaturgia Musical de Ésquilo. Investigações sobre Composição, Realização e recepção de ficções audiovisuais. Editora UnB, 2009.

MOTA, M. & C.Nepomuceno. Homeric Steps: A Comparison between Ancient Greek and Brazilian Traditional Dances. In: 3rd Annual International Conference on Philology, Literatures and Linguistics, 2010, Atenas. Programa do 3rd Annual International Conference on Philology, Literatures and Linguistics. Atenas : Atiner, 2010.

MOTA, M. Nos Passos de Homero: Performance como Argumento na Antiguidade. Revista VIS (UnB), v. 1, p. 21-58, 2010. (MOTA 2010 a)

MOTA, M. Metro e representação: geração de arquivos sonoros e midi a partir de textos da tragédia grega. In: 7 SIMCAM, 2011, BRASILIA. ANAIS 7SIMCAM, 2011. p. 254-266.

MOTA, M. Meter Matters: Embodied Rhythms at Stage as a Challenge to the Acoustics of Ancient Theatre. In: *The Acoustics of Ancient Greek Theatre*, 2011, Patras-Greece. *Proceedings The Acoustics of Ancient Greek Theatre*, 2011. p. 11-12. (MOTA 2011a)

MOTT, I. "Self-Listening". *Revista VIS-UnB* 9(2010):173-195.

MOTT, I. & SOSNIN, J. "A New Method for Interactive Sound Spatialisation". In: *International Computer Music Conference, 1996, Hong Kong. Proceedings of the International Computer Music Conference*. San Francisco : International Computer Music Association, 1996, p. 169-172. Link: <http://www.reverberant.com/other.htm>.

MOTT, I. Sound Installation & Self-Listening. Tese de doutorado, University of Wollongong, 2009. Link: <http://www.reverberant.com/other.htm>.

MURRAY SCHAFER, R. *A afinação do mundo*. Editora UNESP, 1997.

MURRAY SCHAFER, R. *O Ouvido Pensante*. Editora da UNESP, 1992.

OJAMAA, T. & ROSS, J. "'Sound and Timing must be perfect' Production Aspects of the Human Beatboxing" Fifth Conference on Interdisciplinary Musicology(CIM09) Paris, 2009. Link: [www.cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-fr/Actes\\_files/Ojamaa-Ross.pdf](http://www.cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-fr/Actes_files/Ojamaa-Ross.pdf).

OLSEN, D. "Note on 'Corpophone'" *Newsletter of Society for Ethnomusicology* 20 (1980):5.

PAVIS, P. *A Análise de espetáculos*. Perspectiva, 2003.

PITCH, R. *Making Beats*. Course Technology, 2011.

PROCTOR, M., NARAYANAN, S. & NAYAK, K. "Para-Linguistic Mechanisms of Production in Hman 'Beatboxing': a Real-Time Magnetic Resonance Imaging Study" *Intersinging Tóquio*, 2010. Link: [mproctor.net/docs/proctor10\\_IS2010\\_beatboxing.pdf](http://mproctor.net/docs/proctor10_IS2010_beatboxing.pdf).

RILEY, S. & HUNTER, L. (Orgs.) *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Palgrave Macmillan, 2009. Routledge, 2010.

RUMSEY, F. *Spatial Audio*. Focal Press, 2001.

SACHS, O. *Rhythm and Tempo*. W.W.Norton, 1953.

SETHARES, W. *Rhythms and Transformers*. Springer, 2007.

- SMITH, H. & DEAN, R. (Orgs.) *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press, 2009.
- STERNE, J. *The Sound Studies Reader*. Routledge, 2011.
- STERNE, J. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003.
- STOWELL, D. & PLUMBIEY, M.D. "Characteristics of Beatboxing Vocal Style." Technical report, C4DM-TR-08-01, 2008.
- SZENDY, P. *Listening: A History of Our Ears*. Fordham University Press, 2008.
- TECK, D. *Ear Training for the Body*. Princeton Book Company, 1994.
- THEBERGE, P. *Any Sound You Can Imagine*. Wesleyan, 1997
- TOENJES, J. "Using Interactive Computer Applications to Integrate the Arts and the Artists in Music and Dance" *The Journal Music and Dance* 7(2007): 26-30.
- TOOP, D. *Sinister Resonance. The Mediumship of the Listener*. Continuum, 2010.
- TRUAX, B. *Acoustic Communication*. Praeger, 2000.
- van Dick, B. *Towards a New Pacific Theatre: Practice-led Research into an Intercultural Model of Site-specific*. VDM Verlag, 2011.
- VORLÄNDER, M. *Auralization. Fundamentals of Acoustics, Modelling, Simulation, Algorithms and Acoustic Virtual Reality*. Springer, 2008.
- WAA, *Practice as Performance: In Performance and Screen*. Palgrave Macmillan/Har, 2009.
- WANG, D.; BROWN, G. J. *Computational Auditory Scene Analysis: Principles, Algorithms, and Applications*. Wiley-IEEE Press, 2006.
- WENGER, E. *Communities of Practice. Learning, Meaning and Identity. (Learning in Doing: Social, Cognitive and Computational Perspectives)*. Cambridge University Press, 1999.
- WILSON, A. *Synchronicity: Qualitative Deconstruction of the Creative Process*. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2010.

## a4) Dramaturgia e musicalidade: Estratégias metodológicas para elaboração de obras cênicas sonoramente orientadas a partir de procedimentos do Drama Ateniense Clássico (2013)<sup>60</sup>

### Identificação da proposta

Neste projeto proponho o desenvolvimento de uma abordagem sistematizada entre os procedimentos de dramaturgia encontrados em textos restantes do teatro ateniense clássico e sua aplicação e redefinição em obras teatrais contemporâneas, elaboradas dentro do Laboratório de Dramaturgia (LADI) no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em conjunto com Laboratório de Som e Imagem da mesma instituição, os quais dirijo.

Tal abordagem se dará a partir da elaboração e realização de roteiros cênicos aos quais aplico e testo os procedimentos identificados e conceptualizados na bibliografia específica sobre o tema. Após a realização desses roteiros em montagens, passo a uma discussão sobre a produtividade dos procedimentos, demonstrando então, tanto o jogo de similaridades e diferenças entre técnicas utilizadas em novos contextos expressivos.

Dessa maneira, teremos uma busca de integrar tradição, pesquisa e processo criativo, levando em consideração desde os estudos e análises textuais até a reflexão que se segue às montagens a complexidade das implicações estéticas, históricas e realizacionais inerentes ao aspecto multidisciplinar e interartístico de obras dramático-musicais. Assim, dados da preparação dos roteiros e dados do próprio processo criativo interagem e contribuem para a compreensão da atividade de se elaborar obras sonoramente orientadas.

---

<sup>60</sup> Apresentado ao CNPq, em 2009. Não aprovado. Foi reapresentado em 2010, com nova recusa, a qual respondi: “Gostaria de uma maior detalhamento do que levou a proposta a não ser aprovada. Segundo o email padrão recebido, em comparação com outras propostas, tendo sido aprovada no mérito, não o foi em uma lista. Esta é a sexta vez que solicito reconhecimento dos meus pares em torno de pesquisa que se desdobra desde 2002. Tenho publicações e realizações artísticas relevantes no Brasil e fora dele. Não entendo.” E foi assim... Uma nova redefinição dese projeto foi em DRAMATURGIA E MÚSICA: AUDIOCENAS A PARTIR DE PROCEDIMENTOS DO DRAMA ATENIENSE CLÁSSICO, apresentado em 2014 e igualmente recusado. Ficou na fila, mas não entrou, como o cão na frente do açougue. Em 2014 escrevi: “Esta é a sétima vez que apresento projeto para esta modalidade de bolsa. Meu doutorado é de 2002, tenho diversos livros e artigos publicados. Pelo meu currículo sou especialista no intercampo entre dramaturgia, recepção clássica e música para teatro, tendo tanto formação quanto experiência no tema proposto. Tenho orientado teses e dissertações regularmente. Publico mais regularmente, como se pode ver pelo meu currículo. Gostaria que me fosse exposto em que meu projeto é deficitário e no que (se é sua escrita, sua temática ou minha falta de capacitação) ele não atingiu os pontos necessários para ser alcançado classificação.” Foi a última vez que tentei a prestigiosa bolsa PQ.

Esta pesquisa amplia e consolida estudos, composições e montagens de obras dramático-musicais realizados no Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática (LADI), que coordeno no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, e no Grupo de Pesquisas Mousiké- Textualidades Dramático-Musicais, do qual sou líder, bem como amplia e revê estratégias metodológicas de dramaturgia elaboradas durante curso de Drama Technique e Advanced Drama Seminar na Florida State University, entre 2008 e 2009, como professor adjunto convidado. A pesquisa será realizada no referido laboratório.

## Qualificação do principal tema a ser abordado

Há uma longa tradição de reperformance e apropriação transformativa dos textos restantes do Drama Clássico Ateniense<sup>61</sup>. Com o incremento de novas publicações que aproximam Cultura Clássica e Teatralidade desde os anos 70 do século passado, tem havido uma renovação no modo com tais textos são pensados e transpostos para o palco<sup>62</sup>. Em uma análise da bibliografia, dois desafios para encenação perduram nas reperformance: o coro e a questão métrica<sup>63</sup>. Qual seria a razão de tal dificuldade?

Na bibliografia sobre a métrica grega predomina uma abordagem descritiva formalista que comumente dissocia dados lingüísticos do contexto perfor-

---

61 Por exemplo de pesquisa, registro e capacitação nesta área, temos o *Archive of Performance of Greek and Roman Drama* (APGRD), com sede na Oxford University, que possui um banco de dados on-line ([www.apgrd.ox.ac.uk/database](http://www.apgrd.ox.ac.uk/database)) com dados sobre mais de 9 mil produções desde o Renascimento. A partir deste centro de pesquisas há uma série de eventos, publicações e montagens. No portal Didaskalia ([www.didaskalia.net](http://www.didaskalia.net)), também ligado à Oxford University, além de notícias sobre congressos e montagens, há a revista online homônima que publica artigos que tratam das implicações estéticas e intelectuais de reperformances de obras da dramaturgia ateniense antiga.

62 Em ordem cronológica, os marcos bibliográficos dessa renovação são: *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford University Press, 1977), de O. Taplin; *Greek Tragic Theatre* (Routledge, 1994), de R. Rehm; *The Context of Ancient Drama* (University of Michigan Press, 1995), de E. Csapo e W. Slater; as obras *Tragedy in Athens* (Cambridge University Press, 1997) e *Greek Theatre Performance* (Cambridge University Press, 2000) de D. Willes; *Aristophanes: An Author for the Stage* (Routledge, 1997), de C. Russo; *The Athenian Institution of Khoregia. The Chorus, The City, and The Stage* (Cambridge University Press, 2000), escrita por P. Wilson; *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy* (Oxford University Press, 2006), de M. Revermann; e *The Theatricality of Greek Tragedy* (The University of Chicago Press, 2007), de G. Ley.

63 Sobre a questão, consultar *Ancient Sun, Modern Light. Greek Drama on Modern Stage* (Columbia University Press, 1992), de M. McDonald; *Greek Tragedy in Action* (Methuen, 1978), de O. Taplin; *The Revisionist Stage. American Directors Reinvent the Classics* (Cambridge University Press, 2006); *How to Stage a Greek Tragedy* (University of Chicago Press, 2007), de S. Goldhill; *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation* (Cambridge University Press, 2007) de D. Willes. Recentemente no Brasil foi publicada obra de Gilson Motta sobre o tema -*O espaço da Tragédia* (Perspectiva, 2011)



mativo dos textos que registram os arranjos métricos<sup>64</sup>. Como agente dos esquemas métricos mais complexos da tragédia, o coro muitas vezes é compreendido redutivamente, pois na maioria das traduções atribui-se a ele falas como as das personagens, igualando toda a performance da peça à produção de discursos e outros tipos de eventos não verbais. Assim, há uma intrínseca relação entre a questão métrica e a do coro: tanto um como o outro são referências de específicos atos sonoramente orientados cujos padrões rítmicos estão cifrados no texto, mas que precisam de uma leitura que integre o dado textual à amplitude das demandas de uma dramaturgia que trabalha com efetivação de atrações audiovisuais.

Pensando assim, os textos dos espetáculos do drama ateniense poderiam ser considerados verdadeiros fósseis de eventos multidimensionais, que registram, em sua métrica, arranjo das partes faladas e cantadas e rubricas internas, experiências sobre os vínculos entre composição, recepção e produção de obras dramático-musicais<sup>65</sup>.

Mais que tentar reconstruir o contexto original das performances, uma detida análise (*close reading*) dessas textualidades habilitaria o intérprete não só a compreender o contexto audiofocal ali presente, como também, em seguida, apropriar-se desses padrões e procedimentos dramatúrgicos e os utilizar em montagens de novos textos.

Mas, para tanto, seria preciso superar o vazio historiográfico nacional em torno do tema<sup>66</sup>. A bibliografia disponível sobre dramaturgia ateniense ainda padece do privilégio do conceito de *trágico* sobre a experiência do espetáculo da *tragédia*. As idéias sobre a tragédia e algumas de suas cenas típicas constituem grande parte da imagem que temos dela. Há muitas vezes o reconhecimento de que a teatralidade dos dramas atenienses se realizava em função do interrelacionamento entre cena, música, palavra e dança, porém poucas tentativas foram efetuadas para solucionar essa realidade multimidiática tendo em mente a conjunção entre a renovação bibliográfica nos Estudos Clássicos e processos criativos que levam em consideração tal renovação.

---

64 A. P. DAVID, em seu livro *The Dance of the Muses* ( Oxford University Press, 2006) é uma recente e radical crítica de abordagens métricas formalistas. Ele propõe uma aproximação dos metros a danças, como se o texto de Homero, da lírica e da tragédia pudesse ser lido como um roteiro coreográfico a partir das marcações temporais registradas. Para vídeos das performances orientadas por A.P.David, v. [www.danceofthemuses.org](http://www.danceofthemuses.org).

65 PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford University Press, 1968; SCOTT, W.C. *Musical Design in Aeschylean Theater*. Dartmouth College, 1984; SCOTT, W.C. *Musical Design in Sophoclean Theater*. University Press of New England, 1996.

66 Poucos títulos publicados, a maioria reedição de livros antigos como *Édipo em Tebas. O herói Trágico em Seu Tempo*, de Bernardo Knox, recentemente publicado pela Perspectiva (2002) a partir da edição de 1957. Quase que exclusivamente a recepção da dramaturgia ateniense antiga se reduz a publicação de traduções e estudos antigos -como o eternamente reimpresso *A tragédia Grega* de A. Lesky, da perspectiva, original de 1958. Uma exceção é *Atores gregos e romanos* (Odysseus, 2008) a partir do original publicado pela Cambridge University Press(2008).

Em um primeiro grande esforço sobre este tema, durante meu doutoramento – *A Dramaturgia musical de Ésquilo* – eu havia chegado ao limite da aplicação de uma abordagem estritamente textualista<sup>67</sup>. Os dados encontrados e novas discussões bibliográficas apontavam para a amplitude dos conceitos e das experiências descritas na tese.

Em diversas oportunidades após o doutoramento, em artigos e montagens, procurei aplicar os procedimentos encontrados na exegese das obras de Ésquilo a obras concretas. Em *Um dia de festa* (2003), vali-me da estrutura de alternância entre partes cantadas e partes faladas, com ritmos específicos para cada tipo de performance, além de estilemas rítmicos e melódicos da cultura popular do entorno de Brasília<sup>68</sup>. Testei, entre outros recursos, o dos blocos rítmicos de fala, procedimento através do qual se atribui a cada personagem um conjunto de versos. Durante as contracenações, há disputa pelo espaço de cena que pode ser registrado pela alteração nas dimensões das falas. Os blocos vão se estreitando, diminuindo seu número de versos, até chegar a um duelo esticomítico, verso a verso, com os agentes se defrontando em cena. A dinâmica na contracenação é percebida na relação entre a duração das performances e a ocupação do foco da cena.

Na elaboração do drama *Saul* (2006), retomei as experiências de *Um dia de festa*, ao estruturar o relato bíblico do rei louco em função da macro-estrutura da tragédia grega, principalmente a dos arcos das trajetórias cruzadas de personagens em conflito: Saul e David<sup>69</sup>. Para tanto, trabalhei com estilemas operísticos românticos, contando, como no caso de *Um dia de Festa*, com o reconhecimento desses clichês como forma de condução da experiência aural da recepção, como Ésquilo bem sabia manipular, ao inserir nos seus dramas estilemas musicais bem populares<sup>70</sup>. Ainda, reatualizei o procedimento de Ésquilo que em *Sete Contra Tebas* construiu a personagem protagonista de um drama

---

67 MOTA, M. *A Dramaturgia Musical de Ésquilo. Composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Tese de doutorado, Departamento de História, UnB, 2002. Publicada com mesmo título pela Editora da Universidade de Brasília em de 2008. A obra foi contemplada com o segundo lugar no prêmio Mario de Andrade 2009, da Fundação Biblioteca Nacional/Funarte. V. <http://www.cultura.gov.br/site/2009/12/16/fbnminc-divulga-os-vencedores-da-edicao-2009-nas-oito-categorias/>.

68 Resultados dessa montagem/pesquisa foram publicados no texto “Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena.” *Anais do IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio Imaterial, Performance Cultural e Retradicionalização*. Brasília, 2003, p 203-213. Sobre a questão do uso de estilemas ou clichês em obras dramático-musicais como estratégia de orientação da audiência e coesão da obra ver N.Cook *Analyzing Musical Multimedia* (Oxford University Press, 2001).

69 Apresentei os resultados da montagem na comunicação “Compondo, realizando e produzindo obras dramático-musicais no Brasil: projeto Ópera Estúdio ou Deus é brasileiro: as complexas relações entre laicidade e religiosidade a partir da montagem de uma ópera com figuras bíblicas” In: *Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)*, 2008, New Orleans. EUA. Resumo nos *Proceedings of Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association*. New, 2008;

70 V. *Ancient Greek Music*, de M. L. West (Oxford University Press, 1994).

musical – no caso Etéocles – desprovido de partes cantadas. Em *Saul*, a beleza circundante dos coros e solitas era contrastada pela loucura e isolamento do rei enlouquecido e sem canção.

Em 2007, integrei estruturas da tragédia e da comédia atenienses, em uma versão de *A tempestade*, de Shakespeare, denominada *Caliban. O encontro dos Mundos*. O espetáculo explorava as expectativas de gênero, modificando o curso dos eventos para provocar o estranhamento na recepção. Sempre lembrar que essa integração de gêneros relaciona-se com aspectos da própria dramaturgia ateniense que, a partir de *A Orestéia*, começa a sentir o impacto do sucesso das montagens de obras cômicas. Tal impacto é mensurável na produção teatral de Aristófanes que em *Os Acarnenses* e *As Rãs* efetiva aquilo que se chama de paratragédia ou espetáculo que se vale de técnicas da tragédia em um contexto de comicidade<sup>71</sup>. Ainda em *Caliban*, fiz interagir teatralidades diversas como as do teatro de animação, da dança, do teatro falado realista, da pantomima, da farsa, em uma diversidade de estilos interpretativos para materializar a anti-fantasia da obra. Como os espetáculos atenienses, compreendi que o evento cênico musical pode ser organizado em uma pluralidade de atrações com orientações sonoras plurais. A questão deste tipo dramaturgia está mais na mixagem do heterogêneo, cabendo aos arranjos aurais o papel de determinar a edição das diversas partes, de forma a se prover a inteligibilidade do que se encena.

Em 2009, elaborei a dramaturgia e as canções da ópera Hip-Hop No Muro, premiada em edital de fomento pela Eletrobrás e depois novamente para remontagem pelo edital Funarte Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afrobrasileiras. Estruturas da tragédia grega como divisão em partes faladas e cantadas, relação entre estilemas rítmicos e expectativas de cena foram utilizados dentro de uma fusão de gêneros eruditos e populares. Este experimento esclareceu e muito o procedimento existente na tragédia grega de se integrar tradições sonoras diversas em um mesmo espetáculo, o que rompe com o pressuposto (ou preconceito) de uma unidade estilística dos materiais usados na composição de uma obra dramático-musical.

Este procedimento foi aprofundado no campo de pesquisas e experimentações que foi a elaboração e montagem do espetáculo musical *David*, em 2012, premiado com os recursos do Fundo de Arte Cultura do Distrito Federal. Ali a partir de uma narrativa bíblica, acompanhamentos o protagonismo de um coro que desconstrói o falso heroísmo de um bandido a partir de canções e danças advindos de estilemas de diversas fontes(embolada, maracatu, baile funk, árias operísticas)<sup>72</sup>.

---

71 Ver P. Rau. *Paratragoidia Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*. Munique:Beck, 1977; C. Platter *Aristophanes and the Carnival of Genres*. The John Hopkins University Press, 2007.

72 Apresentei a comunicação “Teatro, Música e estranhamento: A dramaturgia e recepção de David” ao International Brecht Society Symposium (Porto Alegre, 2013), detalhando mais a pesquisa em torno de David. Para dados sobre a montagem, v. <http://ladiunb.com.br/index.html>.

E neste ano, durante o I Festival Internacional de Teatro Antigo, na Universidade de Brasília, foi apresentada uma versão contemporânea de Sete contra Tebas, na qual uma instrumentação rock construída a partir de ritmos populares tradicionais brasileiros (maracatu, samba de roda) procurou interpretar as referências beligerantes do texto original.

*Pari passu* com as pesquisas e montagens de espetáculos, tive a oportunidade de ter projetos de pesquisa aprovados e financiados pelo CNPq, os quais geraram dados que foram expostos em diversos congressos nacionais e internacionais e utilizados em obras cênico-musicais. Entre 2009 e 2011 realizei o projeto Teatro, Música e metro: simulações audiovisuais, a partir de padrões métricos da tragédia Grega; e entre 2010 e 2012 realizei o projeto Tragédia e hipertexto: Desenvolvimento de edição online de obras dramáticas clássicas.

Enfim, 11 anos depois da minha tese de doutoramento, com a experiência de ter dirigido e composto espetáculos dramático-musicais, de ter apresentado estas experiências em diversos congressos nacionais e internacionais e ter realizado projetos de pesquisa financiados pelo CNPq, há para mim e para os estudantes e pesquisadores associados ao LADI e ao Grupo de Pesquisa Mousiké a premente necessidade de se estabelecer uma abordagem mais completa das relações entre teatro e musicalidade a partir de estímulos provenientes das configurações métricas e performativas presentes nos textos dos dramas atenienses clássicos agora confrontados com as demandas de montagem atual em todas as suas etapas: elaboração do roteiro, realização, produção e recepção<sup>73</sup>. É para tal meta que essa pesquisa se dirige.

---

73 Além das montagens de *Bodas de Fígaro*, de Mozart, em 2004, *Carmen*, de Bizet em 2005, *O telefone*, de Menotti, em 2005, *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, em 2006, e *O empresário*, de Mozart, em 2006, e da composição dos espetáculos *Saul*, em 2006, e *Caliban*, em 2007, retomei e ampliei questões de dramaturgia musical nos seguintes textos apresentados em congressos nacionais e internacionais: “A realização de óperas como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais” *XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2005, Rio de Janeiro. Texto Completo nos Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005; “Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications”. In: *Performance Matters! International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance*, 2005, Porto. Texto completo in *Annals of Performance Matters. International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance*. Porto, 2005. v. 1; “Teatro grego: renovação teórico-metodológica a partir de sua contextualização performativa.” In: *VI Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*, 2005, Rio de Janeiro. Resumo in *Anais do VI Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*, 2005; “A dramaturgia musical de Ésquilo: tragédia e audiovisualidade.” In: *XII International Congress of FIEC*, 2004, Ouro Preto. Resumo in *Anais do XII Congresso Internacional of FIEC*, 2004; “A definição de espetáculo em Sófocles: a correlação entre dramaturgia musical e a representação de figuras isoladas”. In: *Sófocles El Hombre / Sófocles El Poeta Congreso Internacional Con Motivo Del Xxv Centenario Del Nacimiento De Sófocles*, 2003, Málaga-Espanha. Texto Completo em *Anais Congresso Sófocles*. Málaga, 2003; “Dramaturgia

## Objetivos e metas a serem alcançados

- organização, para pesquisadores e artistas, de dados e reflexões relevantes sobre os atuais desdobramentos no intercampo entre Estudos Clássicos e Estudos Teatrais;
- desenvolvimento de uma metodologia de análise que promova o acesso a obras cuja textualidade e textura se definam em função das relações entre cena e sonoridade;
- disponibilização de material descritivo que possa ser apropriado para discussões conceituais e processos criativos quanto às relações entre Teatro e Musicalidade;
- redação de um texto monográfico que apresente a clarificação conceptual e a metodologia para exploração de textualidades dramático-musicais e design sonoro efetivadas nesta pesquisa para subsídio de artistas e/ou pesquisadores interessados em revistar a dramaturgia ateniense clássica.

## Discussão teórico-metodológica

### a) Pressupostos

Este projeto articula-se em torno de um pluralismo metodológico em razão da heterogeneidade do objeto proposto para estudo, tanto em primeira aproximação, a partir de discussão bibliográfica, quanto em sua transformação no processo criativo e decorrente discussão conceptual<sup>74</sup>. Ao procurar integrar pesquisa bibliográfica sobre renovação dos estudos da dramaturgia ateniense com a proposição e realização de novos textos, há o enfrentamento de diversas etapas e situações que fazem interagir e colidir tradições interpretativas muitas vezes dissociadas.

Para tanto, como forma de esclarecer este pluralismo metodológico aplicado, a teoria dos obstáculos epistemológicos de Gaston Bachelard é fundamental<sup>75</sup>. Segundo esta teoria, o conhecimento não se ratifica na redundante confirmação

---

musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico) In: *III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG*, 2003, Goiânia. Resumo in *Anais do III Encontro de Pesquisa em Música da UFG*. Goiânia, 2003; "Dramaturgia musical de Ésquilo: exploração da textualidade de ficções audiovisuais In: *II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2001, Salvador-Bahia. Texto Completo nos *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2001. Recentemente publiquei sobre o tema o livro *Nos Passos de Homero. Ensaios sobre Performance, Filosofia, Música e dança a partir da Antiguidade* (Annablume, 2013).

<sup>74</sup> G.Bachelard *A formação do espírito científico*. Contraponto, 1996; ROTH, P. *Meaning and Method in the Social Sciences. A Case for Methodological Pluralism*. Cornell University Press, 1989.

<sup>75</sup> Conf. G.Bachelard. *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*. Paris, P.U.F., 1951. Ver ainda M. Mota "A poética das razões e as razões da poética segundo Gaston Bachelard". Brasília, *Revista Humanidades*, Brasília, v. 29, 1993, p. 43-62; e m. Mota "A teoria dos obstáculos epistemológicos: Bachelard entre a Epistemologia e a hermenêutica" In: Catarina Cant'Anna (org). *Gaston Bachelard: Ciência e Arte* ( EdUFBa, 2010, p. 10-119)

de proposições iniciais. A produção do conhecimento é realizada a partir do enfrentamento dos limites, das dificuldades, dos obstáculos que viabilizam o próprio conhecimento. Entre tais obstáculos, temos o próprio conceito que o intérprete tem sobre que está realizando.

Nesse sentido, muitas das distinções e classificações *a priori*, utilizadas como pontos de partida para processos criativos e exercícios intelectuais, no que se refere à imagem do que venha a ser uma dramaturgia musical ou uma tragédia grega, precisam ser reelaboradas em função 1) da compreensão de como a textualidade performativa da tragédia opera; 2) das implicações do conhecimento dessa textualidade, agora vista como impulso modelador para processos criativos e não como informação descontextualizada de sua operacionalidade.

Em razão disso a teoria dos obstáculos bachelardiana se correlaciona com a teoria da formatividade de L Pareyson<sup>76</sup>. Segundo L. Pareyson, a atividade de se elaborar uma obra artística efetiva a necessidade de se produzir o contexto por meio do qual aquilo que for modelado e explicitado pela obra seja compreendido pela audiência. Contudo, de acordo com Pareyson, o que é comunicado, o que é exposto nesse contexto é o próprio processo criativo, as opções, as escolhas realizadas.

Assim sendo, a consciência dos procedimentos, na análise textual e na elaboração e montagem de um roteiro, transforma-se em uma referência para amplitude e diversidade de atividades envolvidas na proposição e montagem de uma obra dramático-musical. Com as reflexões de Bachelard e Pareyson a aproximação entre exegese textual e processo criativo se esclarece ao se tornar mais compreensível para o dramaturgo o domínio dos procedimentos os quais ele integra em uma obra multidimensional.

## **b) Metodologia**

### **b.1) Análise e tratamento do material prévio**

Dos pressupostos para a metodologia: como nesta pesquisa propomos a atualização dos procedimentos de uma dramaturgia que explora efeitos psicoacústicos a partir da distribuição de eventos com diferentes texturas (monólogos, diálogos, cenas de grupo, canções de personagem, canções partilhadas pelos agentes de cena), uma primeira atividade para a elaboração do roteiro reside na análise e discussão do material tomado como ponto de partida para a construção dos *links* recepcionais a partir de sua organização dramática. Nesse momento inicial, interrogamos as possibilidades de materialização desses *links* e da forma dramática, utilizando procedimentos e configurações conhecidas no repertório dramatúrgico disponibilizado pela bibliografia sobre a textualidade do drama ateniense.

---

<sup>76</sup> Consultar L. Pareyson *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Ver ainda, “Luigi Pareyson e a análise da experiência estética”. In: Anais do XIII Encontro Nacional da ANPAP. Brasília : Instituto de Artes -UnB, 2004, p. 172-177.

Como neste projeto de pesquisa não visamos reperformance de obras da dramaturgia ateniense e sim reutilizar seu procedimentos, elencamos os seguintes materiais que propomos como casos concretos para investigações de roteirização e encenação: o primeiro é o estudo do roteiro e montagem da obra *No muro. Ópera Hip-Hop*, com patrocínio aprovado pelo edital Eletrobrás<sup>77</sup> e encenação ocorrida em novembro de 2009, na Funarte – Brasília<sup>78</sup>. O espetáculo foi contemplado em 2010 com o Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afrobrasileiras<sup>79</sup>, que fomenta a sua remontagem. No muro se organiza como um drama musical que se vale de interfaces tecnológicas para apresentar o último dia da vida de um jovem afro-americano que retorna para sua comunidade após passar três anos na prisão. Estilemas de Hip-Hop e de musicais são mixados na estrutura antecipatória presente em uma tragédia<sup>80</sup>. Grooves ou frases rítmicas recorrentes materializam o nexo entre as performances em cena do atores e determinadas referências do universo imaginativo apresentado<sup>81</sup>. No escopo deste projeto, vamos nos valer da montagem e remontagem de *No muro*, com seu material de registro da pesquisa para sua elaboração e o registro das apresentações.

O segundo, *Lamentos*, é a proposição de roteiro baseado em *Lamentações*, de Jeremias. O sofrimento de uma cidade (Jerusalém) abatida e destruída pela guerra no ano de 586 a.C. será ampliado em falas, cantos e ruídos da desgraças das mortes absurdas que todos os dias acontecem nas grandes metrópoles. As largas estruturas de lamento presentes nas tragédias serão o ponto de apoio para a obra. A partir dos conceitos e da experiências dramáticas anteriormente apresentadas, *Lamentos* será uma oportunidade de, a partir de um processo criativo em construção, acompanhar a aplicação e revisão de estratégias para elaboração de obras dramático-musicais.

O terceiro é uma elaboração de roteiro a partir da análise das cenas de guerra da *Ilíada*, de Homero. Entre as chamadas cenas típicas, as cenas de guerra são as mais bem estruturadas por manipulam um jogo entre o sequen-

---

77 A proposta para elaboração da obra foi aprovada na 1º Seleção Pública do Programa Eletrobrás de Cultura (Produção Teatral), concorrendo com mais de 300 projetos de todo o país, sendo uma das 23 produções selecionadas e o único representante da região Centro-Oeste, com aplicação de recursos para 2009-2010. É o contrato ECP-111/2009 assinado entre Eletrobrás e o LADI em 12 de Agosto de 2009.

78 V. <http://operahiphop.blogspot.com/>

79 V. [http://www.premioafro.org/v3/resultado.asp?sm=menu\\_cod\\_6](http://www.premioafro.org/v3/resultado.asp?sm=menu_cod_6).

80 Há vários exemplos de dramas gregos remodelados a partir do estilo Hip-Hop. Will Power, um dramaturgo pioneiro nesse intercâmbio entre dramaturgias audiovisuais (Hip Hop Theater, recentemente teve apresentada, em montagem universitária, *The Seven*, baseada em *Sete contra Tebas*, a partir de procedimentos do Hip-Hop. Ver [www.temple.edu/newsroom/2008\\_2009/02/stories/seven.htm](http://www.temple.edu/newsroom/2008_2009/02/stories/seven.htm). Para saber mais sobre Will Power, v. [www.willpower.tv](http://www.willpower.tv).

81 Para a manipulação de *grooves* como referência tridimensional (texto, música, dança), v. *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter and Music Design in Electronic Music Dance* (Indiana University Press, 2006).

ciamento da narrativa e materialização de atos e expectativas por meio de sons de diversas fontes<sup>82</sup>: sempre de dois em dois, cada par de adversários luta diante de uma platéia, valendo-se de uma fúria altissonante. A luta é medida pelos golpes e pelo que se ouve. A partir das referências a sons que permeiam o texto homérico, será elaborado um levantamento de padrões e distinções aurais para a proposição e organização de improvisos, os quais serão, posteriormente, integrados em um roteiro para uma dramaturgia sonoramente orientada, que integra e coloca no mesmo nível diversas fontes sonoras, como falas, ruídos de ações e movimentos em cena, instrumentos musicais tradicionais, inserções de sons tratados digitalmente<sup>83</sup>. Assim, uma obra elaborada dentro de uma cultura oral, permanece como um desafio para artistas e pesquisadores imersos em nos efeitos do que Murray Shafer denominou “esquizofonia” ou separação entre o som e sua fonte geradora, fato radicalizado pela reprodução tecnológica de sons<sup>84</sup>.

Note-se que os dois últimos casos partem de textos pré-existent, os quais serão interrogados e estudados com ênfase nas possibilidades cênico-acústicas dos mesmos, seguindo o que M. Schafer denominou a atualização de uma competência sonológica, ou sensibilidade para perceber, enfatizar e marcar eventos sonoramente orientados<sup>85</sup>. Esta análise prévia do material é integrada no segundo momento metodológico da pesquisa: a roteirização.

## b.2) Roteirização

De posse dos dados do tratamento do material prévio, submetemos as tendências, motivos e situações encontrados nas atividades básicas que uma dramaturgia que se desenvolve a partir do modelo ateniense preconiza: o sequenciamento dos eventos e sua configuração rítmica. Para a dramaturgia sonoramente orientada que os textos restantes dos dramas atenienses nos legaram, o roteiro não é apenas a atribuição de falas e rubricas de entradas e saídas das personagens<sup>86</sup>: há um programa rítmico que insere a relação entre os agentes entre si e referências que contextualizam o universo imaginativo para a audiência.

---

**82** Consultar: W.Arend, “Die typischen Szenen bei Homer. (Problemata, 7. Weidmann, 1993); C.Beye, “Homeric Battle Narrative and Catalogues” Harvard Studies in Classical Philology 68(1991):345-373); B. Fenik. Typical Battle Scenes in the Iliad.(Hermes Einzelschriften, 30,1974); M. Edwards “Homer and oral tradition: The Type-Scene” in Oral Tradition 7(1992):284-330);

**83** Conf. *O ouvido pensante* (Editora Unesp,1997), p 171.

**84** Conf. *A Afinação do Mundo* (Editora Unesp,1997).

**85** Para uma resposta contra à redução do escopo do conceito de dramaturgia ao registro da atividade verbal dos agentes de cena, ver artigo de G.Kaynar “Pragmatic Dramaturgy” in Theatre Research International 31, 245-249,2006; e o manifesto de M.Zelenak “Why We don’t Need Directors? A Dramaturgical Historical Manifesto” in Theatre Topics 13, p 105-109,2003.

**86** Para uma resposta contra à redução do escopo do conceito de dramaturgia ao registro da atividade verbal dos agentes de cena, ver artigo de G.Kaynar “Pragmatic Dramaturgy” in Theatre Research International 31, 245-249,2006; e o manifesto de M.Zelenak “Why We don’t Need Directors? A Dramaturgical Historical Manifesto” in Theatre Topics 13, p 105-109,2003.



No texto grego, a co-pertinência entre a macro-estrutura da obra, com sua distribuição de cenas e encontros das personagens, e a configuração rítmica era efetivada por meio da adoção de arranjos métricos, de seleção e combinação de determinados sinais rítmicos performados em cena. Assim, ao mesmo tempo, o texto enunciava tanto a distribuição das temporalidades quanto o registro de cada participação rítmica dos agentes nos espetáculos. A macroestrutura estava diretamente relacionada com os padrões métricos. Por exemplo: os tipos de performances registrados (monólogos, diálogos, encontros verbo-musicais, duetos musicais) são executados em ambientes métrico-rítmico específicos: partes faladas são organizadas em blocos de falas com musicalidade reduzida, partes cantadas exploram montagens padrões rítmico-sonoros.

Dessa forma, o espetáculo dramático-musical da dramaturgia ateniense foi a exibição de distinções articulatórias (fala/canto) que decorrentes arranjos métricos especificam. Logo, as performances são todas configuradas e o texto é o espaço de emergência dessas configurações. A marcação audiofocal dos agentes em cena torna-se o controle rítmico das performances<sup>87</sup>.

Com isso, os esquemas métricos de obras multidimensionais podiam quantificar parâmetros psicoacústicos do som, como duração e intensidade<sup>88</sup>. Os diferentes modos de combinação entre sílabas breves e curtas projetam unidades de combinação chamadas 'pés', posto que associadas ao movimento físico dos corpos em um espaço de performance<sup>89</sup>. Estas unidades se combinam com outras formando 'metros', os quais por suas vezes se combinam sintaticamente em planos sonoros que, por relações de integração, subordinação e independência, efetivam cenas, ou seqüências auralmente estruturadas. Ao mesmo tempo, esses pés e metros possuem uma tradição etnográfica: são associados a determinadas práticas, a certos eventos performativos como lamento dos mortos, celebração de vitórias<sup>90</sup>.

Isso foi possível em virtude de peculiaridades da língua grega que marcava sílabas a partir da exploração de padrões psico-acústicos. Já os roteiros que pretendemos construir há uma diferente maneira de explicitação desses padrões: não apenas a distribuição das falas e agentes rubricados no espaço da página, como a presença de outros registros (partitural, gráficos, rubricas) que expõe analiticamente informações necessárias a elaboração do roteiro como um projeto de atos sonoramente orientados<sup>91</sup>.

---

**87** CHION, *Audiovision. Sound on Screen* Nova York, Columbia University Press, 1994. Veja do mesmo autor ainda *Le son: traité d'Acoulogie* (Armand Colin, 2010).

**88** STEIRUCK, M. *A quoi sert la Metrique. Interpretation Litteraire et Analyse des Formes Metriques Grecques. Une Introduction*. Paris, J. Millon, 2007; SCHAFER, M. *O ouvido pensante*. Editora Unesp, 1992; MENEZES, FLÔ. *A acústica musical em palavras e sons*. Ateliê Editorial, 2003.

**89** DALE, A. M. *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge University Press, 1948; RAVEN, D. S. *Greek Metre*. Londres: Faber & Faber, 1962.

**90** THOMSON, G. *Greek Lyric Metre*. Cambridge University Press, 1929; IRIGOIN, J. *Recherche sur les mètres de la lyrique chorale grecque*. Paris: Klincksieck, 1953.

**91** Para uma discussão de diversas modalidades de se representar esquemas rítmicos, ver *Rhythm and Transforms* (Springer-Verlag, 2007), de W.A.Sethares.

### b.3) Simulação do roteiro em ambientes virtuais

Os roteiros contendo situações e soluções audiovisuais serão testados e revistos em simulações realizadas no Laboratório de Som e Imagem do Departamento de Artes Cênicas. Assim, por meio das plataformas e programas Cubase, Acidpro, Reason, SoundForge 9, T-Racks, Hip-Hop E-Jay, e diversos plug-ins associados, os ambientes acústicos das cenas, os acompanhamentos de canções e canções incidentais serão elaborados, bem como produzidas análises espectrais para as falas das personagens e representações visuais da dinâmica sonora presente no projeto acústico do espetáculo.

### b.4) Encenação

Após as simulações, revisões do roteiro e gráficos audiovisuais das cenas, partimos para a materialização do espetáculo, procurando interpretar os dados previamente obtidos. Com a interface entre sons previamente gravados e agentes em cena, procuraremos trazer para a audiência as assincronias entre som e imagem, entre aquilo se vê e se ouve, demonstrando que a não coincidência entre as fontes sonoras e visuais do espetáculo possibilita a exploração não só dos intervalos entre o mundo da audiência e o mundo das personagens, como tudo aquilo que é apresentado acarreta o incremento da competência sonológica de todos os envolvidos na obra<sup>92</sup>.

### b.5) Texto monográfico

Ao fim do processo criativo de cada caso ou montagem, será elaborado um texto monográfico que comente as atividades e opções efetivadas. Assim, os roteiros para as montagens, redefinidos durante todo o processo criativo, vão ser campos de observação e aplicação dos procedimentos dos textos selecionados da dramaturgia ateniense. A elaboração dos roteiros e sua posterior encenação serão acompanhados de registros que apresentam e discutem a aproximação entre novos processos criativos e procedimentos utilizados em obras clássicas. A passagem da identificação conceitos dos recursos dramáticos nas textualidades estudadas para a elaboração e realização de obras a partir desses recursos acarreta uma consciência do caráter operacional dos conceitos relacionados à atividade dramática. Com isso, diante do desafio de se integrar metodologias textualistas como processos criativos, torna-se cada vez mais premente que nesse entrelaçamento entre objetos e tradições interpretativas diversas se produza, a partir do enfrentamento das dificuldades mesmas da tarefa, estratégias que não anulem a heterogeneidade encontrada: antes, que sob o horizonte dessa heterogeneidade a interrogação dos procedimentos e sua atualização resultem em uma experiência de mútuo esclarecimento.

---

<sup>92</sup> Neste ponto, sigo as discussões desenvolvidas por Ross Brown em *Sound: A reader in Theatre Practice* (Palgrave Macmillan, 2010, especialmente os descritos na segunda parte do livro "Theatrically Organized Hearing").

## Principais contribuições científicas da proposta

A atividade de se propor um evento sonoramente orientado para uma audiência correlaciona técnicas e reflexões que são utilizadas tanto por formas de entretenimento da Indústria Cultural (Cinema, Televisão) quanto em Pesquisas Laboratoriais do Comportamento Humano (*Auditory Scene Analysis*<sup>93</sup>).

Diante da amplitude de aplicações, nós nos concentramos em descrever e mapear um intercampo de saberes e procedimentos que disponibiliza conceitos, discussões e produtos para pesquisadores de diversas áreas como dramaturgos, compositores, encenadores, diretores, iluminadores, musicistas, atores, técnicos.

Essa 'tecnologia da representação audiovisual' expressa-se em conceitos operatórios, metodologia de análise e produção de eventos auralmente orientados que podem contribuir tanto para a discussão e recepção de obras dramático-musicais realizadas quanto impulso criativo de novas realizações.

Ao mesmo temos fornecemos uma atualizada abordagem tanto de processos do *design sonoro* quanto de textualidades dramático-musicais, integrando discussões, saberes e técnicas que acarretam a superação de estereótipos e pressupostos não produtivos.

## 6) Cronograma

**Primeira etapa:** discussão e análise do processo criativo e das montagens de No Muro, destacando a interação entre os esquemas rítmicos e procedimentos dramaturgicó utilizados e as soluções adotadas quanto à elaboração, realização produção da obras . Texto monográfico que comenta as opções dramaturgicó efetuadas. Março de 2014 – Fevereiro de 2015.

**Segunda etapa:** exegese da textualidade dramático-aural de Lamentações, de Jeremias. Elaboração do roteiro a partir da exegese primária do texto. Simulação do roteiro e montagem da obra. Escrita do texto monográfico que comenta as opções dramaturgicó efetuadas e compara resultados e processos da primeira etapa. Março 2015 - Fevereiro 2016.

**Terceira Etapa:** Exegese da textualidade dramático-aural a partir das cenas de guerra da Ilíada, de Homero. Elaboração do roteiro a partir da exegese primária do texto. Simulação do roteiro e montagem da obra. Escrita do texto monográfico que comenta as opções dramaturgicó efetuadas e compara resultados e processos das etapas anteriores. Março de 2016 – Fevereiro de 2017.

**Quarta e última Etapa:** Prestação de contas e elaboração do relatório final de atividades, apresentando uma clarificação conceptual e a metodologia para exploração de textualidades dramático-musicais a partir dos processos criativos desta pesquisa. Março 2017-Abril de 2017.

---

93 V. *Auditory Scene Analysis* (MIT Press, 1990), de A.S. Bregman.

## Bibliografia

ADORNO, T.W. and EISLER, H. *Composing for the Films*. International Publishing Group, 2007.

BAECHLE, N. *Metrical Constraint and the Interpretation of Style in the Tragic Trimeter*. Lexington Books, 2007.

BALK, W. "The Craft of Creating Opera. Restoring a Lost Legacy through the Workshop Process" *The Opera Quarterly* 1:2, p. 91-108.

BARKER, A. *Greek Musical Writings. Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge University Press, 1989.

BARKER, A. *Psicomusicologia nella Grecia Antica. A cura di Angelo Meriani. Università degli Studi di Salerno. Napoli, Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità, 2005.*

BARKER, A. *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge University Press, 2007.

BEESON, J. "Composers and Librettists" *The Opera Quarterly* 6:2 p 1- 20.

BERLIN, A. *Lamentations. A Commentary*. Westminster John Knox Press, 2002.

BIANCONI, L. and PESTELLI, G. (Eds.) *Opera in Theory and Practice*. University of Chicago Press, 2003.

BLASSINGHA, E. *Perspectives: Creating and Producing Contemporary Opera and Musical Theater*. Opera America, 1983.

BUDELMAN, F. *The Language of Sophocles*. Cambridge University Press, 1999.

BUNDRICK, S. *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge University Press, 2005.

BURTON, R.W.B. *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford University Press, 1980.

CAIRNS, D., CITTI, V. E LIAPIS, V. *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus And His Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie* (Classical Press of Wales, 2007).

CLAY, C. *Vector Theory and the Plot Structures of Literature and Drama*. Booksurge Publishing, 2005.

- COOK, N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 2001.
- DAVID, P. *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford University Press, 2006.
- DEVINE, A.M. e STEPHENS, L. *Discontinuous Syntax*. Oxford University Press, 2000.
- DEVINE, A.M. e STEPHENS, L. *The Prosody of Greek Speech*. Oxford University Press, 1994.
- DIK, H. *Word Order in Greek Tragic Dialogue*. Oxford University Press, 2007.
- DOUGHERTY, C. e Kurke, L.(Org.) *The Cultures within Ancient Greek Culture Contact, Conflict, Collaboration*. Cambridge University Press, 2003.
- DUGDALE, E. *Greek Theatre in Context*. Cambridge University Press, 2008.
- EISENSTEIN, S. *Selected Works*. Bloomington: Indiana University Press, 1988-1996.
- FERRARI, G. (Ed.) *La Musique et La Scene. L'écriture Musicale et Son Expression Scénique Au Xxe Siècle*. L'Harmattan, 2007.
- GARDINER, C.P. *The Sophoclean Chorus: A Study of Charakter and Function*. The University of Iowa Press, 1987. Hagel, S. e Harrauer, C. *Ancient Greek Music in Performance Wiener Studien n.30*, 2005.
- GEORGE, K. *Rhythm in Drama*. University of Pittsburgh Press, 1980.
- HEILE, B. "Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera. *Music & Letters* 87,1,72-81, 2006.
- HENDERSON, J. *Aristophanes*. Loeb Classic Library, Harvard University Press, 1998-2008.
- HUTCHINSON, G. O. *Greek Lyric Poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford University Press, 2001.
- KANTIZIOS, I. *The Trajectory of Archaic Greek Trimeters*. Brill Academic Publications, 2005.
- KERMAN, J. *Opera as Drama*. University of California Press, 2003.
- KOVACKS, D. *Euripides*. Loeb Classic Library, Harvard University Press, 1993-2003.
- LLOYD, M. (Org.) *Oxford Readings in Aeschylus*. (Oxford University Press, 2007).

LLOYD-JONES, H. e WILSON, N.G.(Ed.) *Sophoclis Fabulae*. Loeb Classical Library, Harvard University Press,1990.

MACINTOSH, F., Michelakis,P.Hall,E. e Taplin,O. *Agamemnon in Performance:458 BC to 2004 AD* .Oxford University Press, 2005.

MALHOMME, F. E WERSINGER, A. G. (eds.) *Mousikè et Aretè. La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne. Actes du colloque international tenu en Sorbonne les 15-17 décembre 2003*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin,2007.

MCDONALD, M. AND WALTON, J.M. (Eds). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge Press,2007.

McMILLIN,S. *The Musical as Drama*, Princeton University Press, 2006.

MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo: Investigações sobre Composição, Realização e Recepção de Ficções Audiovisuais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

NAGY, G. *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*.Replica Books, 2001.

PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. *The Dramatic Festivals of Athens* Clarendon Press, 1968)

PICKARD-CAMBRIDGE. A. W. *The Theatre of Dionysus at Athens*. Clarendon Press, 1946.

SCOTT, W.C. *Musical Design in Aeschylean Theater*. Darmouth College, 1984.

SOMMERSTEIN, A.(Ed. e Trad) *Aeschylus*. Loeb Classical Library, Harvard University Press, 2008.(3 Volumes).

SPRINCHORN,E. and GOLDMAN, A. *Wagner On Music and Drama*. Da Capo, 1988.

WAGNER, R. *Opera and Drama*. University of Nebraska Press, 1995.

WEISS,P. *Opera: A History in Documents*. Oxford University Press, 2002.

WILKINS,M. L *Creative Music Composition*. Routledge, 2006.

WILLET, J. (Trans.) *Brecht on Theatre*. A&C Black,2003.

WILSON, P. (Org.) *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies. Oxford Studies in Ancient Documents*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

WINNINGTON-INGRAM, R.P. *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge University Press, 1980.

## a.5) Teatro Musicado para todos: Mapeamento das produções do Laboratório de Dramaturgia (2003-2013) e sua disponibilização em uma database online (2015)<sup>94</sup>

### Descrição

Este projeto de pesquisa procura, a partir do levantamento de fontes textuais, imagéticas, sonoras e videográficas, constituir uma database online na qual será disponibilizada a produção do Laboratório de Dramaturgia (LADI) entre 2003 e 2013.

Durante o período acima referido no título, houve o desenvolvimento de um conjunto de procedimentos interligados na elaboração e realização de obras dramático-musicais, o qual passa pela elaboração de remontagens de obras do repertório operístico e montagens originais a partir do diálogo com a dramaturgia ocidental (teatro Grego, Shakespeare). O trânsito entre tradições performativas diversas e o enfrentamento das complexidade de se propor e encenar obras interartísticas acarretou uma intensa atividade em busca de possibilidades dramáticas e de um modelo de gerenciamento de todas as etapas envolvidas no processo criativo e produção de teatro musicado. Além das apresentações nos teatros do Distrito Federal, as produções do teatro musicado do LADI foram discutidas em artigos e comunicações em congressos e simpósios nacionais e internacionais, fazendo com que o know-how elaborado e redimensionado aqui em nossa região pudesse ser organizado e discutido em outros lugares.

Dessa forma, o mapeamento e database online vai tornar disponíveis este know-how, possibilitando o acesso aos materiais das realizações do LADI, tanto para sejam conhecidos usufruídos os sons e imagens de cada montagem, quanto para que novas remontagens dessas obras seja possíveis, pois o libreto, as músicas, os playbacks, vídeos e fotos da montagem e entrevistas com os profissionais envolvidos em cada obra estarão abertos à consulta.

---

<sup>94</sup> Proposto ao Fundo de Arte Cultura do Distrito Federal em 2015. Não aprovado. Eu já havia desenvolvido o know-how de plataformas de documentação de processos criativos a partir de pesquisa do CNPq - *Tragédia e Hipertexto: Desenvolvimento de Edição Online de Obras Dramáticas Clássicas (2010-2012)*”, *“Dramaturgia Musical Online: Edição de Obras Dramático-Musicais Brasileiras (2014-2016)”*. Sobre o tema, publiquei o artigo *“Processo Criativo e Documentação: arquivamento digital em teatro musicado”*, pela *Revista Brasileira da Presença* 10.4 (2020), com o artista e pesquisador Alexandre Rangel, que foi meu parceiro nessas duas pesquisas com o CNPq.

Com isso, oferece-se uma ferramenta inédita e utilíssima que integra pesquisa e processo criativo: a edição online de obras dramático-musicais. Mais do que kits de ensaio, a mediação tecnológica que disponibiliza textos, arquivos de som, partituras e arquivos audiovisuais oferece soluções para o registro e estudo de um campo de realizações marcado pela dispersão e ausência de fontes. Devido à complexidade da realização do teatro musicado, há uma tendência à lacunaridade, à falta de dados e materiais. Como reconstituir obras feitas de sons e visões? Desde sua constituição em 1997, o LADI procurou responder aos desafios da chamada 'efemeridade cênica'. Essa situação se incrementou a partir das montagens de obras que integravam teatro e música, a partir de 2003.

Assim, o projeto que ora se propõe explicita esse movimento de consolidação das estratégias em torno da realidade multitarefa de se propor e realizar obras multidimensionais. A organização das múltiplas fontes por meio de mediação tecnológica é um momento desse processo de integrar pesquisa, criação e recepção. Ao fim da pesquisa, além da database online, será realizado um seminário aberto para que sejam apresentados e discutidos os resultados da pesquisa.

Logo, o processo de documentação e registro não se confina a um repositório inerte de informações. O mapeamento e a database online mobilizam um know-how de transferência de experiências para o artistas, pesquisadores, produtores culturais e público interessado em obras dramático-musicais.

Além dos materiais que acompanham e comentam as produções do LADI, será elaborada uma publicação online (ebook) com a explicitação das estratégias de composição e realização de obras dramático-musicais.

## Objetivos

- 1) disponibilizar para integrantes de cadeia de realização de obras de teatro musical (compositores, cantores, instrumentistas, diretores de cena) um modelo de compartilhamento de dados que organize interações e trocas dentro de um processo de (re)montagem.
- 2) contribuir para elaboração de estratégias de produção de memória e circulação de obras do teatro musical brasileiro.
- 3) democratizar tanto o acesso a obras do teatro musical quanto o seu conhecimento.
- 4) impulsionar futuros empreendimentos em obras dramático-musicais.
- 5) Ratificar uma cultura de uso de mediação tecnológica em processos criativos interartísticos.

## Metodologia

Nos valem basicamente de duas metodologias, relacionadas aos dois principais produtos desta pesquisa.



- 1) Para o levantamento das produções do LADI, são utilizadas dois tipos de procedimentos: protocolos de constituição de documentação com fontes materiais em suportes diversos (textos escritos, vídeos, arquivos de som, arquivos de vídeo, iconografia) a partir de arquivos pessoais e institucionais. Em seguida a esse levantamento, serão analisadas as produções dentro de uma linha de tempo. Após a sua análise, algumas produções serão escolhidas como alvo de entrevistas com seus integrantes. As entrevistas em vídeos correspondem a esclarecimentos de aspectos apontados na análise da documentação encontrada. Estes pequenos vídeos ou *podcasts*, junto com a documentação levantada, serão os materiais iniciais, pontos de partida para a elaboração da *database* online.
- 2) Encerrado o levantamento e análise das fontes diversas, temos o momento de desenvolver o protótipo da *database* online.

Para tanto, optou-se por adaptar às especificidades deste projeto características e procedimentos de Gerenciamento de Projeto de Informação (GPI), como uma aplicação setorial de Prática de Gerenciamento de Projetos. Originalmente pensado como um conjunto de protocolos para minimização de riscos empresariais na área de Tecnologia de Informação, o GPI transformou-se em uma metodologia de enfrentamento de todas as etapas e dificuldades para desenvolvimento de produtos. Marca da GPI é identificar e integrar diversos tipos de planejamento e organização das atividades no desenvolvimento de um produto. Essa racionalização do processo produtivo acaba por tornar intrínseco ao ato de propor um projeto a necessidade de dimensioná-lo, de correlacionar sua configuração ao processo de sua elaboração. Ou seja, a modelagem do projeto resulta na organização de fluxos informativos, de instâncias de interação e troca de dados.

Em nosso caso, aplicando os conceitos de GPI para a modelagem de um protótipo de edição online de uma obra dramático-musical, temos a transformação dos materiais resultantes de obra já encenada (partituras, arquivos de *playback* para ensaios, programas, registro audiovisual da performance, roteiro/libreto) em sistema de informações organizado para diversos usuários. Trata-se de reorganizar um material que já havia sido disposto para outros fins. Para tanto, é preciso analisar este material heterogêneo, distinguir seus diversos contextos de produção e destinatários, propor modos de uso e integração de usuários, enfeixar todas atividades em uma interface online.

A partir disso segue as seguintes etapas de desenvolvimento do produto:

ETAPA UM: tratamento dos dados de entrada, a partir do levantamento e estabelecimento das fontes materiais da obra que será utilizada como caso-teste para o protótipo. Nesta momento, são elaborados: a revisão e musicografia de sua instrumentação e arranjos vocais da obra; revisão e musicografia da redução para piano; revisão das partes; produção dos *playbacks* para ensaio; produção de diagramas para as cenas (cenários, posição dos objetos e dos atores); vídeos com comentários sobre aspectos vários das obras (instru-

mentação, interpretação, sentido dramático) a partir de cada cena; tratamento da qualidade dos material em vídeo das montagens prévias da obra.

ETAPA DOIS: discussão do projeto do *web design* da interface online com a proposição de soluções para a identidade visual da interface (layout), formas de acesso aos dados (navegadores), organização da obra escolhida e sua redistribuição para os usuários. Nesse momento, pensa-se em como as seções da obra são disponibilizadas diferentes tipos de atividades.

ETAPA TRÊS: Teste do protótipo. Identificação de alterações. Elaboração do documento do protótipo, contendo as possibilidades de sua utilização. Elaboração do relatório detalhado do projeto, descrevendo e documentando as atividades realizadas.

Ao fim desde projeto será disponibilizada um protótipo de edição online de obras dramático-musicais e a documentação deste protótipo, o qual contém a descrição de seu funcionamento e uma discussão sobre as etapas e dificuldades em sua realização.

O protótipo será organizado em torno dos seguintes parâmetros:

**1) a organização ou divisão de partes da obra.** O usuário terá a opção de visualizar a ordem de eventos, a linha do tempo da obra e sua divisão em seções. A dimensão multisetorial da obra é o ponto de partida para o usuário. A partir de uma linha do tempo, o usuário se situa e, daí, efetiva suas opções: se quer acessar seções inteiras ou suas partes.

**2) Notação musical.** O usuário, a partir da linha do tempo e da divisão em seções, tem a possibilidade de acessar a grade completa da seção, a redução para piano com voz e acompanhamento, apenas a voz, apenas o acompanhamento, apenas o instrumento ou naípe que deseja.

**3) Arquivos de som.** O usuário tem a possibilidade de acessar o arquivo sonoro das seções escolhidas, identificando se deseja ouvir a seção inteira ou alguma voz isolada.

**4) Arquivos audiovisuais.** O usuário tem a possibilidade de acompanhar alguma seção da obra previamente filmada, optando por ter acesso simultâneo à notação musical completa ou de alguma linha vocal ou instrumental.

**5) Arquivos paratextuais.** O usuário tem a possibilidade de acessar o comentário em vídeo ou escrito da seção que escolher.

**6) Saídas.** O Usuário tem a possibilidade de imprimir/enviar seções ou partes, ou baixar/enviar arquivos de som da obra. Dessa forma, o usuário pode interagir com o trecho escolhido da obra, na forma que preferir, valendo-se tanto de cópia em meio físico (impressão), quanto digital (arquivo de som ou texto para ler em um Ipad, por exemplo, ou em outro aparelho eletrônico).

Dessa forma, a partir de conceitos de GPI, a execução do projeto fundamenta – se na proposição de etapas de seu desenvolvimento, as quais estão relacionadas à transformação dos materiais prévios da obra escolhida como caso-teste para o protótipo em um sistema de gerenciamento de informações e arquivos para diversos usuários dentro da cadeia de produção e realização do espetáculo dramático-musical.

## Referencial Teórico/Prático

- a) Para a organização e gerenciamento dos dados, temos Gerenciamento de Projeto de Informação (GPI), explicitado nas obras DINSMORE, P. & CABANIS-BREWIN, J. *AMA. Manual de gerenciamento de projetos*. Brasport livros, 2009 e MARTINS, J. *Gerenciando Projetos de Desenvolvimento de Software*. Compugraf Press/Brasport, 2010. Sobre a questão de arquivos em obras cênicas e dramático-musicais, v. de Tamara Ka, *Memória do Efêmero: o DVD-registro de teatro*. São Paulo: Annablume, 2008; a coletânea *Performing Archives/Archives of Performance*, produzida pelo Museum Tusculanum Press, 2013 e organizada por G. Borggrenn e R. Gade; e, finalmente, a discussão em *Research Methods in Theatre and Performance*, coletânea organizada por B. Kershaw e H. Nicholson e publicada pela Oxford University Press, em 2011.
- b) Para práticas asselhadas às propostas a este projeto, há Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, com projetos de documentação da produção teatral, especialmente o projeto piloto Documentos para a História do Teatro em Portugal. (<http://ww3.fl.ul.pt/cethttp/webinterface/default.htm>). Mas, mesmo valendo-se de mediação tecnológica, o projeto centra-se em corpus documental baseado em cópias digitais apenas de textos impressos ou manuscritos. Não há fontes iconográficas ou outros tipos de arquivos. Para a indexação dos documentos é bem ampla,
- c) Para se ter uma dimensão do tema, basta ver que está sendo organizada agora uma conferência internacional na Universidade de Sheffield, com o título “Putting it Together: Investigating Sources for Musical Theatre Research”. Na chamada para o congresso, entre os tópicos temos, “The use and dissemination of sources in the digital age” e “Problems and limitations of archival materials/source based work” (<https://sites.google.com/a/sheffield.ac.uk/putting-it-together-conference/>).
- d) Os trabalhos cênicos e cênico-musicais do LADI tem sido discutidos em congressos nacionais e internacionais. Como mostra cito os seguintes trabalhos, que apresentam determinados momentos desta pesquisa:
- 1) “Teatro musicado para todos- experiências do laboratório de dramaturgia-UnB. Revista Participação, v. 25, p. 80-96, 2014. (Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/participacao/article/view/11534>)
  - 2) “Palavra, cena e mediação tecnológica: Edição online de obras dramático-musicais” Revista da ANPOLL (Online), v. 35, p. 143-162, 2013. Link: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/viewArticle/648>.
  - 3) “TEATRO, MÚSICA E ESTRANHAMENTO: a dramaturgia e recepção de David.” Simpósio da International Brecht Society, 2013, Porto Alegre. PPCAC-UFRGS, 2013. Link: [http://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Teatro-M%C3%BAsica-e-Estranhamento\\_-a-dramaturgia-e-recep%C3%A7%C3%A3o-de-David.pdf](http://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Teatro-M%C3%BAsica-e-Estranhamento_-a-dramaturgia-e-recep%C3%A7%C3%A3o-de-David.pdf).
  - 4) Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications. In: Performance Matters! International

Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance, 2005, Porto. Performance Matters. International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance. Porto, 2005.

- 5) A Brazilian Othello: Metatheatricality and violence in Iago. In: VIII World Shakespeare Congress, 2006, Brisbane. Anais VIII World Shakespeare Congress, 2006.
- 6) Compondo, realizando e produzindo obras dramático-musicais no Brasil: projeto Ópera Estúdio ou Deus é brasileiro: as complexas relações entre laicidade e religiosidade a partir da montagem de uma ópera com figuras bíblicas. In: Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA), 2008, New Orleans. EUA.. Proceedings of Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association. New, 2008.
- 7) Teatro e erudição: implicações de um experimento recepcional. VII Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), 2013. Anais Online. <http://www.portalabrace.org/memoria/viireuniaoteorias.htm> .
- 8) “Teatro Musicado, Roteiro Diagramático e Seminários Interdisciplinares: Experiências em Pesquisa, Ensino e Criação no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília” Revista CENA, N.19. LINK: <http://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/60710/37722>.

Todos estes textos de autoria de Marcus Mota estão também disponíveis no site <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>.

## a.6) Audiocenas: Kandinsky multimodal (2015)<sup>95</sup>

### Descrição

O que é, Como será realizado, Qual local da cidade será realizado, Cronograma/ programação do evento, Atrativos, Etc.

**Audiocenas: Kandinsky multimodal** é um projeto interartístico que visa estreitar a relação entre som e imagem, a partir de estudo e interpretação de pin-

---

<sup>95</sup> Projeto de pesquisa/performance para o CCBB, a partir do impacto da experiência da exposição Kandinsky que esteve em Brasília no início de 2015. Projeto não aceito. Mas as ideias aqui esboçadas foram reelaboradas na pesquisa “Dramaturgia e Multissensorialidade: Metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes online a partir da série Composições, de Kandinsky”, CNPq Edital Universal 2016, concluído em 2020. V. *Revista Dramaturgias* n. 11(2019) que publica as partituras do projeto realizado. Está para sair pela Editora UnB o livro “Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial” que reúne as pesquisas realizadas no tema.

turas e textos teóricos do artista russo Wassily Kandinsky. Por meio de pesquisa acerca do processo de criação do pintor, em associação com um trabalho de composição musical, com os experientes artistas brasileiros Marcelo Dalla, Marcus Mota e Alexandre Rangel (*vide* currículo em anexo) o projeto visa elaborar 10 orquestrações digitais para as 10 pinturas de Kandinsky denominadas “Composições”. Estas 10 orquestrações serão o roteiro para a elaboração de 10 videografias. Cada videografia expõe detalhes da pintura, em sincronia com a orquestração. Ao fim, as bases orquestrais digitais e as videografias serão manipuladas ao vivo em uma exposição-performance em que Marcello Dalla, Marcus Mota e Alexandre Rangel exploram as tensões entre som e imagem. Além disso, cada videografia será postada no canal *youtube*, contendo a sincronização entre a orquestração e os detalhes da pintura. Dessa forma o projeto consiste na exposição das videografias com performances musicais realizadas ao vivo, na qual o público poderá imergir na obra de Kandinsky. Serão realizadas 6 performances ao vivo e, ainda, a exposição permanecerá disponível por um período de um mês, possibilitando a apreciação juntamente com a orquestração, provinda das performances realizadas.

Isso seria feito a partir dos seguintes procedimentos: Kandinsky discorreu em detalhes sobre processos gerais de elaboração de obras visuais a partir de procedimentos modernos de composição musical. Ele deixou descrições de suas obras *Composição II*, *Composição IV*, *Composição VI*. Ainda em seus livros *Do espiritual na Arte e Curso da Bauhaus* ele, sem se referir a uma obra em específico, enumera procedimentos composicionais comuns entre música e pintura.

A partir desses textos como guia, como explicitação de indicações pré-composicionais, seriam elaborados exercícios orquestrais, formando uma suíte de 10 peças, número relacionado às dez pinturas denominadas ‘Composições’ por Kandinsky.

A opção pelo conjunto sinfônico vincula-se a demandas do próprio Kandinsky. Discorrendo sobre tendências construtivas em pintura, ele as divide em dois grupos - melódica e sinfônica. Neste último a complexidade nas relações entre os elementos acarreta um processo criativo que parte de esboços, de aproximações, nos quais vai se pouco a pouco restringindo e abandonando as referências a reproduzir algo externamente com o maior foco na organização do espaço do quadro, de suas formas e distribuição de elementos. A isso Kandinsky chama de *Composições* [1].

Desse modo o grupo de dez pinturas chamados ‘Composições’ no acervo de Kandinsky registra um conjunto homogêneo e especial de obras que são estudos pictóricos motivados pela ideia de se produzir arte espacial a partir de um diálogo criativo com a música. Compor música a partir desse grupo especial de pinturas seria produzir uma série de eventos que repropõem este diálogo sensorial a partir de uma outra perspectiva complementar. Seria possível tornar o audível aquilo que Kandinsky queria nos fazer ver? Será que, para além da analogia, valendo-se daquilo que foi registrado na tela e nos textos teóricos de Kandinsky,

podemos materializar essa música que o pintor tanto imaginava e buscava? Há uma música a se ouvir a partir de cada um dos silenciosos quadros?

De posse das referências de Kandinsky e dessas perguntas impulsionadoras a suíte orquestral com sua coleção de dez peças será realizada. Para a instrumentação, optou-se por uma ‘orquestra de câmara’, dada as referências presentes nas obras de Kandinsky, com a adição de uma seção percussiva mais diversificada, para traduzir os muitos dos efeitos de pontos, grafismos e linhas interrompidas nos quadros.

Após as composições, teremos a fase de tratamento visual das pinturas para a apresentação multimídia. Ou seja, durante a apresentação das músicas, teremos as projeções em movimento dos quadros de Kandinsky, sincronizando a música com partes dos quadros enfocados. Como os quadros “Composições” não possuem narrativas ou explícita motivação representacional, e sim cores, formas e traços, são estes os elementos que serão enfatizados tanto pela suíte orquestral quanto pelas projeções de partes dos quadros. Assim, como cada peça da suíte orquestral está ancorada em um quadro específico da coleção de pinturas do conjunto Composição, a sucessão das peças da suíte é acompanhada por projeções em movimento que enfatizam seções dos quadros tratados na música.

Dessa maneira a partitura orquestral é um roteiro das imagens em movimento. Essa correlação entre a sucessão das músicas e a sucessão das seções dos quadros provoca mútuos entrecioques entre o som e a imagem: ambos se esclarecem, construindo um campo expandido de percepções.

Como resultado teríamos as videografias, que seguem o partitura, sendo projetadas e manipuladas ao vivo, em conjunto com as bases orquestrais pré-gravadas, as quais seriam alvo de intervenções musicais também ao vivo, produzindo um ambiente imersivo no qual a audiência experimentar sons e imagens e movimento a partir das “Composições” de Kandinsky.

O projeto será realizado em um museu de Brasília, que será designado de acordo com as demandas estéticas e técnicas encontradas na elaboração da obra. O evento será realizado (possivelmente) durante o mês de setembro de 2016, permanecendo com a exposição dos videogramas durante um mês. Realizará também, na programação do evento, 6 espetáculos performáticos, que irá trabalhar com música ao vivo partindo de uma relação composicional em cima das obras de Kandinsky, como explicitado acima. Apresentamos em anexo um cronograma detalhado das etapas do projeto e a metodologia empregada, que resultará no produto descrito.

## Objetivo

O objetivo da proposta é a difusão de uma obra interartística que trabalha com a transposição de quadros para a música. A proposta desse projeto é o ir de encontro a esta tensão e confluência entre Música e Pintura de uma maneira

reversa: já que Kandinsky pintou quadros se valendo de técnicas de composição musical, por que não compor músicas a partir de seus quadros? *Do quadro para os sons* – ou seja, a proposição de um conjunto de composições orquestrais a partir de quadros de Kandinsky.

## Público-alvo

O projeto é voltado para todas as idades, uma vez que trabalha com estímulos sensoriais, por meio de videografias da obra de Wassily Kandinsky juntamente com orquestrações. Aproveita, também, o impacto da exposição *Tudo começa num ponto*, promovida pelo CCBB durante o ano de 2015, bem como a boa notícia de neste mesmo ano de 2015 sua obra entrou em Domínio Público.

## Notas explicativas

A Ateliê do Som é uma empresa especializada nas interfaces entre som e tecnologia. Um dos aspectos mais evidentes da empresa é a de produção sonora e realização de trilhas sonoras para eventos performativos a partir de sólida pesquisa multireferencial. A experiência em som e audiovisuais tem contribuído para o desenvolvimento de um know-how que integra relações entre som, imagem e movimento. Dessa forma, o projeto “Audiocenas: Kandinsky multimodal” converte-se em uma oportunidade para, ao mesmo tempo, tanto aprofundar o know-how da Ateliê do som nos temas conexos citados, quanto tornar este know-how mais conhecido de artistas, público e pesquisadores.

O trabalho comum dos artistas envolvidos neste projeto amadureceu durante a elaboração e realização do aclamado musical “David”, em 2013. Os interesses em comum em teatro, música, artes visuais e performance convergem agora para uma inusitada correlação de atividades que transformam um método de organização das imagens em um quadro a partir de técnicas de composição musical em um evento interartístico. Parte dos sonhos de Kandinsky ou sonhos que tivemos a partir de seus quadros podem agora ser materializados.

O projeto se singulariza ao desdobrar as intuições complexas de Kandinsky em uma experiência de imersão para a plateia. Passados mais de cem anos da ruptura promovida pelas propostas de Kandinsky agora com os recursos da interface entre arte e tecnologia torna-se possível para o público de nosso tempo compreender e perceber aquilo que no passado foi considerado uma ruptura radical com os modos de se fazer e compreender Arte. Um aspecto pouco comentado, ou comentado demais e pouco compreendido, é que as propostas de Kandinsky tinham como ponto de partida, uma ampliação do legado simbolista e sua relação com a música: Kandinsky vai além da analogia com os sons, e transpõe para o espaço da tela referências psicoacústicas para

ordenar as imagens. Nesse sentido, o projeto se revela relevante ao colocar em evidência a dimensão acústica da produção de Kandinsky, de modo a se fazer notar, seguindo John Cage, que os sons estão onipresentes, mesmo quando não os escutamos. E este projeto evidencia tal dimensão acústica a partir de orquestrações digitais que são o roteiro de uma análise videográfica dos quadros denominados “Composições”. Dessa forma, a audiência vai ver-ouvir a performance multiartística e compreender que, na verdade, a abstração é o provimento de uma textura concreta de amplas relações e percepções.

Nesse sentido, o projeto destaca-se ao promover integração entre diversas artes a partir não de um discurso mas de um processo criativo que negocia pesquisa e experimentação estética, fortalecendo conhecimento produzido desenvolvido em anos de produção da empresa e de seus associados neste empreendimento.

O projeto é completamente inédito no Brasil e no exterior. Além do ineditismo do tema e da metodologia (orquestrações digitais como roteiros para videografias e performances), o projeto agrega ainda a produção de um software específico. Também será desenvolvido software audiovisual reativo, que permitirá a animação dos elementos gráficos de acordos com as frequências sonoras da música de cenas do espetáculo, a partir do trabalho de Alexandre Rangel.

## **a.7) KANDINSKYANAS: dos quadros para os sons. Orquestrações e videografias (2015)<sup>96</sup>**

### **Ponto de partida**

Em janeiro de 2015 pude acompanhar a exposição “Kandinsky: Tudo nasce em um ponto” em Brasília. Embora conhecesse a obra do pintor e seus textos teóricos, nunca havia ficado frente a frente com seus quadros. O que aconteceu naquele momento foi uma experiência única em minha vida: senti como se tudo me levasse para ali, como se tivesse encontrado algo que sempre procurara. Todos os canais sensoriais estavam abertos e parecia que eu e a obra nos comunicávamos, como se fosse uma música que me envolvia e a tudo e todos em volta. Havia, pois, o contato, o contágio.

Na época estava envolvido com minha pesquisa de pós-doutorado em Lisboa sobre composição de cenas orquestrais a partir de um texto antigo cha-

---

<sup>96</sup> Este projeto foi apresentado ao Itaú Rumos 2015-2016. Não foi aceito. Como se pode observar, ele amplia questões do projeto previamente apresentado ao CCBB, e inclui uma discussão conceitual a qual depois será a base para o projeto que foi submetido ao CNPq e, então aprovado. Como se pode notar, uma história de recusas acaba, depois, em uma aceitação. O projeto deslocou-se de uma visão puramente estética, para integrar estética e pesquisa universitária. Em virtude disso, houve sua redefinição.



mado *Etiópicas*, de Heliodoro<sup>97</sup>. O trabalho também era o projeto de meu mestrado em Orquestração e arranjo na Berklee School of Music.

Explicando: venho desde 2001 trabalhando em montagens teatrais que envolvem música. A partir de 2006 comecei meu trabalho como compositor para teatro. Mas, como não tinha os conhecimentos necessários, eu elaborava as canções apenas e outra pessoa fazia os arranjos e orquestrações. Ou seja, eu era mais um dramaturgo e cancionista que outra coisa. Minhas obras foram ficando cada vez mais complexas e demandando mais conhecimentos e habilidades. Sempre trabalhei em equipe, em parceria. Mas para mim faltava essa possibilidade de elaborar conjuntamente todo um imaginário audiovisual.

Apenas em 2014, quando comecei meu curso na Berklee, é que pude tornar isso possível, com a obra *Sete contra Tebas*, elaborada a partir da tragédia homônima de Ésquilo<sup>98</sup>. Minha próxima etapa foi o projeto *Etiópicas*: um espetáculo total incluindo atores, cantores, orquestra e dançarinos como interpretação de um romance total, que relia e refazia toda a tradição desde Homero. Heliodoro queria escrever o romance dos romances, uma narrativa enciclopédica, e eu querendo ampliar minha recente conquista no intercampo entre teatro e música. Mas...

Mas seguiu-se a crise econômica e política no Distrito Federal e as verbas de cultura foram, como posso dizer, suspensas. Estava eu ali no meio do nada. Sem recursos para o grande projeto. Então decidi não interromper a pesquisa e a criação e, no lugar de um show multiartístico, concentrei-me no que tinha em mãos: orquestração e o romance de Heliodoro. E Kandinsky. Esse mesmo.

a) experiência com os quadros de Kandinsky reverberou em mim durante a pesquisa com *As Etiópicas*, que era um experimento de diálogo entre sons e narrativas. Decisivo para mim foi essa sinestesia em que formas e cores se arranjam em uma composição de movimentos rompendo a moldura do quadro. Durante minha pesquisa, desdobrava-me entre dois sujeitos complementares: aquele que continuava a desfiar a experiência multidimensional com os quadros de Kandinsky e aquele que analisava textos para composição orquestral de cenas.

Em um dado momento estes dois sujeitos se fundiram e eu não sabia mais se compunha a música para os textos de um livro ou se buscava ampliar aquele acontecimento congenial em que participava dos quadros de Kandinsky.

Ao fim da pesquisa em agosto de julho de 2015, creio ter me utilizado de tudo: as 'audiocenas' que elaborei eram tanto o resultado de um empenho em discussões filológicas com o texto de *As Etiópicas* e opções de minha formação e cultura musicais, quanto uma aproximação cada vez maior com as ideias e obras de Kandinsky. Assim, não havia contradição ou dificuldade alguma no fato de estar trabalhando em um domínio específico de objetos e mídias e ao

---

<sup>97</sup> Sobre o projeto audiocenas e Heliodoro, v. <https://www.youtube.com/watch?v=noLOHxEkrx4>. V. ainda material em anexo.

<sup>98</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qW0G8RuoGfw>.

mesmo tempo estar vinculado a outro conjunto de obras. Posso até afirmar que esse desdobramento e simultaneidade foram condições para a realização do material de minha pesquisa artística. É como se compondo a partir de *As Etiópicas* estivesse também me comunicando com Kandinsky, estendendo a contiguidade, a sintonia com suas obras.

Nesse sentido, mesmo durante a pesquisa de pós-doutorado, voltei a ler os textos teóricos de Kandinsky e a analisar suas pinturas para tentar compreender as razões de desmesurado fascínio com tais realizações.

Então veio para mim ficou claro que a minha questão, o que me atraía nesse tipo de interface entre pesquisa e criação era a possibilidade de estudar uma organização de materiais a partir de estímulos psicoacústicos e procedimentos composicionais da música. Ou seja, não se trata apenas de conjuntos sinestésicos e sim de tomar como pressuposto a experimentação entre tradições artísticas e valer-se das propriedades do som e de formas musicais como horizonte de seleção e arranjo de materiais para obras visuais.

Foi aí que entendi o que queria fazer: se Kandinsky havia pintado como se estivesse compondo música, por que não fazer o contrário – compor música para seus quadros? A partir dessa iluminação, ficou mais claro para mim como eu iria a partir de agora responder aquele momento de encontro com a obra de Kandinsky: materializar os sons que ecoavam ao ver os quadros de Kandinsky. Seria possível tornar audível aquilo que Kandinsky queria nos fazer ver? Seria essa a música dos quadros, a música que Kandinsky *audiovisualizava* em suas obras?

Assim, a proposta desse projeto é o ir de encontro a essa tensão e confluência entre Música e Pintura de uma maneira reversa: já que Kandinsky pintou quadros a partir de técnicas de composição musical, por que não compor músicas a partir de seus quadros? *Do quadro para os sons* – ou seja, a proposição de um conjunto de composições orquestrais a partir de quadros de Kandinsky.

## Objeto da proposta

Elaboração de 10 orquestrações para as 10 pinturas de Kandinsky denominadas “Composições”. Estas 10 orquestrações serão o roteiro para a elaboração de 10 videografias. Cada videografia expõe detalhes da pintura, em sincronia com a orquestração. Ao final, cada videografia será postada no youtube, contendo a sincronização entre a orquestração e os detalhes da pintura.

## Metodologia

**1) Levantamento do material textual no qual o próprio Kandinsky discorre sobre suas obras e a relação com a música.** Kandinsky dedicou uma parcela de seu tempo para expressar ideias acerca dos processos gerais de elaboração

de obras visuais a partir de procedimentos modernos de composição musical. Ele deixou descrições e comentários de suas obras, especialmente as *Composição II*, *Composição IV*, *Composição VI*. Ainda em seus livros *Do espiritual na Arte* (1910); *Ponto, Linha Plano* (1926); e nas anotações das aulas reunidas em *Curso da Bauhaus*, ministradas entre 1922 e 1933, ele, sem se referir a uma obra em específico, enumera procedimentos composicionais comuns entre música e pintura.

*A partir desses textos como guia, como indicações pré-composicionais, seriam elaborados exercícios orquestrais, formando uma suíte de 10 peças, número relacionado às dez pinturas denominadas 'Composições' por Kandinsky.*

A escolha desse grupo é relevante no estudo das obras de Kandinsky. Elas, como as sonatas de Beethoven, são como um diário de parte do desenvolvimento artísticos de Kandinsky. Na conclusão do livro *Do espiritual da Arte*, Kandinsky enuncia a classificação de suas obras: impressões, improvisações e composições. Esta última categoria engloba obras que passaram por um processo mais longo de elaboração entre esboços e estudos preliminares e sua realização final. A ideia de composição já possuía uma tradição nas artes plásticas, a partir da retórica clássica. Mas em Kandinsky o termo 'composição' adquire o *status* de convergência: seria a marca do novo período nas Artes que, superando as limitações da pintura realista e naturalista, emanciparia o pintor de razões utilitaristas para que houvesse foco na construtividade das relações; ao mesmo tempo em que consagraria a integração entre tal construção de relações e os procedimentos da música.

Dessa maneira, para além de analogias, Kandinsky busca a 'composição', a 'pintura composicional' como uma projeção visual de explorações de uma nova estética baseada na transposição de escritas e técnicas utilizadas no registro e feitura de obras sonoramente orientadas.

Assim, elaborar arranjos orquestrais a partir dos quadros seria explorar os estímulos textualizados e visuais de Kandinsky, explicitá-los e levá-los adiante.

## **2) Elaboração de orquestrações para cada uma das dez Composições a partir da análise dos quadro e dos dados dos escritos de Kandinsky**

A opção pelo conjunto sinfônico vincula-se a demandas do próprio Kandinsky. Discorrendo sobre tendências construtivas em pintura, ele as divide em dois grupos – melódica e sinfônica. Neste último a complexidade nas relações entre os elementos acarreta um processo criativo que parte de esboços, de aproximações, nos quais vai se pouco a pouco restringindo e abandonando as referências a reproduzir algo externamente com o maior foco na organização do espaço do quadro, de suas formas e distribuição de elementos. A isso Kandinsky chama de *Composições*<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> *Do espiritual na arte*, p. 121-123.

Tal complexidade que o “sinfônico” pode explorar diz respeito a modo como os dois recursos básicos das artes pictóricas, segundo Kandinsky: forma e cor. Nesse sentido a amplitude que a orquestração efetiva transforma-se em um horizonte para o projeto estético de Kandinsky. Por exemplo, as inúmeras possibilidades de combinações de timbres em uma orquestra, a melodia de timbres (Klangfarbenmelodie) segundo Arnold Schoenberg, encontra sua contrapartida na pesquisa de cores Kandinsky realiza em seus quadros e teoriza especialmente em *Do espiritual na Arte e em Ponto, Linha Plano*. Por outro lado, a problematização da espacialidade das artes pictóricas no livro *Ponto, Linha, Plano*, aproxima a multiplanaridade das formas e dos elementos básicos de eventos temporais. Nesse sentido, a velha oposição em artes do tempo e artes do espaço, como se vê no *Laocoonte* de Lessing, é questionada: a pintura é capaz de trabalhar com diversas referências temporais (aceleração, desaceleração, simultaneidade) assim como a música o faz.

Assim, a composição sinfônica torna-se modelo, subtexto para a Pintura composicional, ao prover um contexto extenso no qual possibilidades de combinações de timbres e temporalidades podem ser explicitadas.

Dessa maneira, ao se propor uma orquestração para cada quadro, o que aqui se faz não é produzir uma ilustração sonora para uma realização pictórica. O que temos é o ato de, a partir dos elementos composicionais, produzir uma exegese sonora da organização dos elementos do quadro. Ou seja, uma composição responde a outra composição. Se para criar os seus quadros Kandinsky transpôs técnicas e conceitos sonoros para um produto visual, ao se propor uma orquestração a partir dessa transposição, temos a possibilidade de continuar e ampliar o diálogo interartístico, indo além de um pensamento aditivo. Pois de fato, sendo a pintura de Kandinsky a exploração de um intercampo entre artes, ela é uma outra coisa – não é música, nem pintura. É a produção de uma experiência multisensorial em si mesma distinguível. A transposição não é unilateral: o novo meio para o procedimento antigo acaba por determinar novos recursos. Assim, produzir orquestrações para as pinturas de Kandinsky será também um exercício de explorar tais experiências multisensoriais em música.

Para a instrumentação, optou-se por combinar as orientações de Schoenberg, que reduzem o tamanho da orquestra para um modelo camerístico, a uma seção percussiva mais diversificada, para traduzir os muitos dos efeitos de pontos, grafismos e linhas interrompidas nos quadros<sup>100</sup>.

Schoenberg é mais preciso quanto a este aspecto da orquestração: “Uma obra para orquestra deve ser necessariamente composta de muitas vozes que uma combinação simples de uma apenas. Muitos compositores são capazes

---

100 V. de A. Schoenberg o ensaio “Instrumentation” em *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. University of Nebraska Press, 1995, p.77- 102. O ensaio é de 1917.

de trabalhar com um número pequeno de vozes, duplicando-as em outros instrumentos ou por oitavas, despedaçando ou duplicando a harmonia de diversos modos - obscurecendo assim a presença de um conteúdo ou deixando-o pouco perceptível. Deve-se admitir que grande parte das combinações orquestrais não promovem aquilo que o artista denomina cores sem mistura, contínuas. A preferência infantil do ouvido primitivo por cores conservou um número limitado de instrumentos na orquestra, em razão de sua individualidade. (...) Evitar duplicar oitavas automaticamente interdita o uso de harmonias quebradas, as quais contribuem para a aprazível ruído que hoje é chamado de 'sonoridade'. Como eu fui educado antes de tudo em performar e compor música de câmara, meu estilo de orquestração dirigiu-se há muito tempo para a concentração (*thinness*) e transparência.<sup>101</sup>

A escolha pelas orientações de A. Schoenberg procura estabelecer o contexto das referências musicais e estéticas de Kandinsky. Grande parte das propostas de Kandinsky foram elaboradas a partir de seu encontro com a obra e os textos de Schoenberg.

A convergência entre ambos é bem documentada, e se materializa em cartas e ensaios, como pode ser vista aqui no Distrito Federal, no CCBB, entre 12 de novembro de 2014 e 12 de janeiro de 2015.<sup>102</sup>

Foi após assistir a um concerto de Schoenberg em 2 de janeiro de 1911 que Kandinsky buscou amadurecer seus jogos sinestésicos. É o que se observa na carta que envia 15 dias depois desse concerto: "No seu trabalho atingiu aquilo que eu, de certa forma, tenho esperado na música. O progresso independente ao longo dos seus próprios destinos e a vida independente das vozes individuais nas suas composições é exatamente aquilo que tenho tentado encontrar na minha obra pictórica. (...) Estou certo de que a dissonância de hoje, na pintura e na música, será a consonância de amanhã"<sup>103</sup>.

Esta última frase retoma seção famosa do *Teoria de Harmonia* de Schoenberg, que seria publicado ainda em 1911, mas que teve seções publicadas na divulgação do concerto assistido por Kandinsky, que contava, em seu programa, com Quarteto de Cordas n. 1 em Ré Maior (Op. 7), Quarteto de Cordas n. 2 em Fá Sustenido (Op. 10) e Três peças para piano (Op.11).

Nesse mesmo livro, na conclusão, Schoenberg aponta para um encontro entre orquestração e artes visuais, testemunho a convergência de ideias e pesquisas expressivas entre sua obra e as de Kandinsky: "Reconhecem-se no som três qualidades básicas: altura, timbre e intensidade. Até agora o som tem sido medido somente em suma das três dimensões nas quais se expande: naquela que determinamos altura. (...) A valorização da sonoridade tímbrica encontra-

---

101 *Style and Idea*, p. 130.

102 <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2014/11/ccbb-de-brasilia-recebe-mostra-do-artista-russo-wassily-kandinsky.html>

103 *Arnold Schoenberg/Vassily Kandinsky. Letters, Pictures and Documents*. (Faber & Faber 1984, p. 21)

-se, portanto, em um estágio ainda muito ermo e desordenado do que a valoração estética destas harmonias nomeadas. (...) Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre – , produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue como uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia das alturas. Isto parece uma fantasia futurísticas (...) Melodia de Timbres!”<sup>104</sup>.

Se, por um lado, Kandinsky ficou impactado com a leitura da obra de Schoenberg, o mesmo ocorreu com Schoenberg, após a leitura de *Do Espiritual na Arte*. Schoenberg em carta para Kandinsky afirma: “ o que eu li até agora é extraordinário. Você está completamente certo sobre muitas coisas, em especial o que você diz a respeito da cor em relação ao timbre musical. Isso está em acordo com minhas próprias percepções.”<sup>105</sup>

O próprio Kandinsky faz várias referências a instrumentos musicais, correlacionando-os a sua pesquisa sobre as cores, com por exemplo:

“Esta propriedade do amarelo, que tende sempre para os tons mais claros, pode atingir uma intensidade insustentável para o olhar e para a alma. Assim potenciado, soa como uma trombeta vibrante, que tocasse cada vez mais alto, ou uma fanfarra ruidosa. Esta correspondência entre os tons cromáticos e musicais é, bem entendido, relativa. Do mesmo modo que um violão pode desencadear sonoridades variadas que podem corresponder a cores diferentes, também o amarelo pode ser exprimido em nuances diferentes, por meio de instrumentos diversos. Nos paralelismos citados, pensamos sobretudo no tom puramente cromático, de tipo médio, e, na música, no tom médio, sem variações por vibração , surdina, etc...”<sup>106</sup>

“Se quisermos representar musicalmente os diferentes azuis, poderemos dizer que o azul-claro se assemelha a uma flauta, o azul-escuro ao violoncelo e o ainda mais escuro evoca a sonoridade do contrabaixo. Na sua aparência mais solene, pode ser comparado aos sons mais graves do órgão.”<sup>107</sup>

“Sinto-me tentado a comparar o verde absoluto aos sons, amplos e calmos, de uma gravidade média, do violino.”<sup>108</sup>

Não apenas a questão do timbre e da cor é contemplada nos escritos de Kandinsky. A forma, com seus dois elementos básicos – ponto e linha – é o registro de atos comuns à pintura e à música, fundamentos para uma estética que

---

<sup>104</sup> *Harmonia* (Unesp, 1999) p. 578-579.

<sup>105</sup> *Arnold Schoenberg/Vassily Kandinsky. Letters, Pictures and Documents.* (Faber & Faber 1984, p. 38)

<sup>106</sup> *Do espiritual na arte*, p. 81.

<sup>107</sup> *Do espiritual na arte*, p. 82-83.

<sup>108</sup> *Do espiritual na arte*, p. 84.

as engloba: assim o ponto, “corresponde à breve percussão do tambor ou do triângulo na música.<sup>109</sup>” Ainda “Para além dos toques do tambor e do triângulo de que já falamos, podemos produzir, em música, pontos mediante toda a espécie de instrumentos (sobretudo percussão) Quanto ao piano, apenas permite composições completas pela reunião e seriação de pontos sonoros.<sup>110</sup>”

O segundo elemento básico – a linha –, oferece uma oportunidade para Kandinsky ampliar sua abordagem integrativa das artes: “Tal como o ponto, a linha é utilizada noutras artes para além da pintura. O caráter da linha encontra uma transposição mais ou menos precisa na linguagem de outras artes. Sabemos o que é uma linha melódica. A maior parte dos instrumentos de música corresponde ao caráter linear. O volume de som dos diferentes instrumentos corresponde ao aumento de espessura da linha: o violino, a flauta, o piccolo, produzem uma linha muito fina; de uma linha mais grossa – produzida pela viola e pelo clarinete – chegamos graças aos sons mais graves do contrabaixo e da tuba até às linhas mais espessas. Independentemente do seu comprimento, a coloração da linha depende também da própria cor dos diversos instrumentos. O órgão é um instrumento tipicamente linear, enquanto o piano é um instrumento que releva da ideia de ponto. Podemos verificar que, na música, a linha representa o modo de expressão predominante. Tanto em música como em pintura, afirma-se pelo volume e pela duração. Nestas duas artes, o problema do Tempo e do Espaço é um tema à parte e sua separação conduziu a uma atitude timorata através da qual as noções de Tempo-Espaço e Espaço-Tempo foram demasiado divididas. Os graus de intensidade do *pianissimo* ao *fortissimo* encontram equivalente no crescimento ou diminuição da linha ou ainda no seu grau de clareza. A pressão do gesto sobre o arco corresponde exatamente ao gesto na ponta do lápis. É particularmente interessante e significativo que a atual representação musico-gráfica – a escrita musical – não seja mais do que diversas combinações de pontos e linhas.<sup>111</sup>”

Assim, por meio do registro, de uma escrita, sons e imagens são associados, projetados em um conjunto comum de questões. A composição sinfônica e a pintura composicional se aproximam na exploração de uma escrita que registra modos de organização de materiais.

Tal mútua correlação é explicitada em mais detalhes quando Kandinsky propõe a interpenetração entre o espaço do quadro e o espaço representacional da partitura. É neste momento que o trabalho de orquestração e composição na música melhor se evidencia frente ao trabalho de composição e distribuição de elementos visuais no quadro. É o que Kandinsky chama de Plano Original (PO), ou a superfície sobre qual a obra será realizada. Tanto a partitura quanto o quadro são compreendidos como variações desse PO. A espacialização da

---

109 *Ponto, Linha, Plano*, p. 41.

110 *Ponto, Linha, Plano*, p. 54.

111 *Ponto, Linha, Plano*, p. 97-98.

música e a sonificação do quadro parte dessa área de trabalho que tem suas dimensões próprias. Compreender tais dimensões é o pressuposto para as decisões criativas posteriores. Assim, se me proponho a estabelecer relações com a música dos quadros de Kandinsky, preciso antes entender a organização de algo anterior aos quadros, algo que para Kandinsky seria uma poética das poéticas, lugar de partida para um “tratado de composição que, ultrapassando os limites das artes distintas, será válido para as artes em geral<sup>112</sup>”

E como este Plano Original se organiza<sup>113</sup>? Tudo o que for escrito e registrado no Plano Original entra em negociação com os parâmetros desse espaço prévio. Este espaço prévio é demarcado por duas linhas horizontais e duas linhas verticais que formam uma área que se expressa em dois conjuntos de oposições – alto/baixo, direta-esquerda. A página da partitura e /ou a totalidade de uma composição e um quadro são resultados na negociação com parâmetros desse Plano Original. Como estes parâmetros são anteriores aos atos criativos, a negociação vale-se deles, mesmo atualizando formas que entram em colisão tais elementos primeiros. Assim, posso registrar uma forma mais pesada em cima e uma forma mais leve em baixo. Os contrastes, as combinações efetivam a dupla correlação entre aquilo que se atualiza na partitura e no quadro e aquilo que o Plano Original descreveria em sua organização prévia.

Então escrever ou pintar algo em cima e à direita, ou embaixo à esquerda ganha uma dupla referência, pois projeta tanto o Plano Original com suas pressupostas referências e a relação do elemento escrito ou pintado neste lugar com o Plano Original.

Dessa maneira o compositor e/o pintor passam a produzir música e quadros explorando as relações potenciais no Plano Original, derivadas a partir da relação entre os elementos escolhidos e sua relação com o Plano Original. Enfim, a imaginação musical e a pictórica se encontram nesse grande palco primeiro, nesse espaço anterior cravejado de relações e referências.

Assim, orquestrar os quadros de Kandinsky é trazer para o trabalho com técnicas de orquestração e conhecimento de instrumentação a exploração desse *modus operandi*: as relações prévias são exploradas em função da atualidade de cada obra. Uma hipótese inusitada: se durante séculos técnicas de composição em música foram baseadas em sistemas não musicais, como a retórica, que disciplinava a performance verbal, ou recentemente temos, por exemplo, o uso de modelos matemáticos (teoria dos conjuntos, algoritmos, etc), por que utilizar abordagens das artes plásticas? Se tivemos a palavra e o número como modelos, por que não agora a pintura? Será possível utilizar do método audio-pictórico de Kandinsky para elaborar obras sonoramente orientadas?

---

112 *Ponto, Linha, Plano* p. 85.

113 Kandinsky dedicada todo o capítulo ‘Plano Original’ de *Ponto, Linha, Plano* para investigar os desdobramentos de sua hipótese.



### 3) Videografias

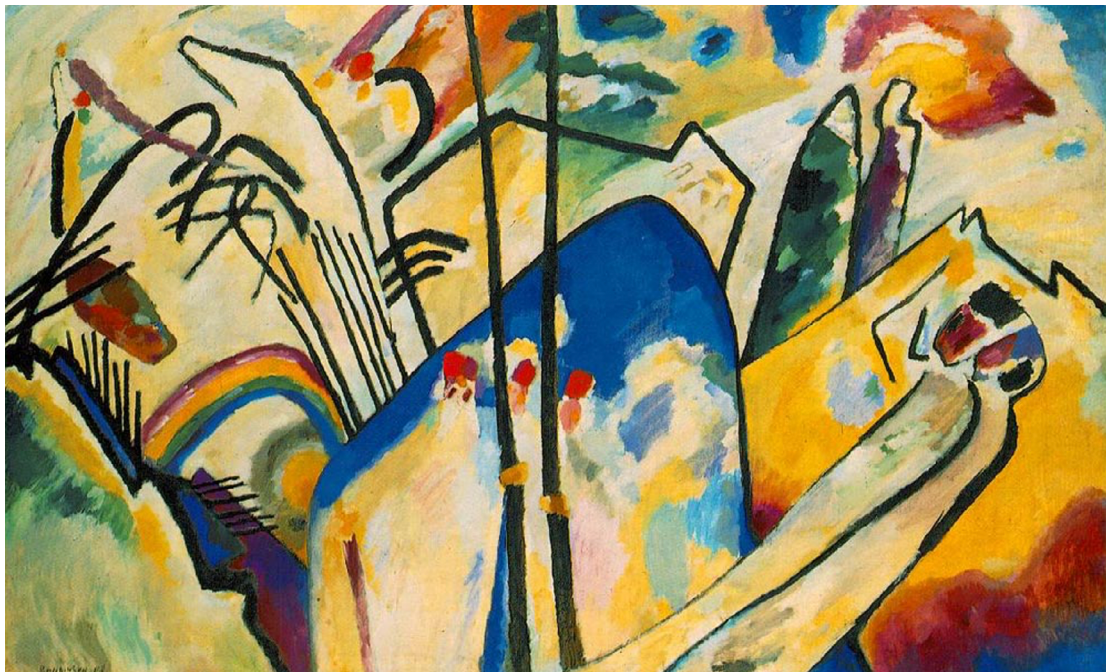
Após as composições, teremos a fase de tratamento visual das pinturas do grupo 'Composições'. Com os arquivos sonoros resultantes das orquestrações, serão elaborados videografias, sincronizando a música produzida com partes dos quadros enfocados. Como os quadros "Composições" não possuem narrativas ou explícita motivação representacional, e sim cores, formas e traços, são estes os elementos que serão enfatizados pela 'suíte orquestral - conjunto das dez orquestrações.

Dessa maneira a partitura orquestral é um roteiro das imagens em movimento. Essa correlação entre a sucessão das músicas e a sucessão das seções dos quadros provoca mútuos entrechoques entre o som e a imagem: ambos se esclarecem, construindo um campo expandido de percepções.

De outro modo: as composições orquestrais serão processadas digitalmente gerando arquivos de som. Estas composições foram elaboradas a partir da confluências das informações das teorias e proposições de Kandinsky sobre representações visuais a partir de dados psicoacústicos. Quando a composição/orquestração é finalizada e o arquivo de som é produzido, este arquivo de som em sua continuidade apresenta uma ordem de leitura e interpretação dos dados do quadro. Estes dados serão utilizados na produção da videografia que segue a ordem dos eventos sonoros apresentados nas composições/orquestrações, enfatizando a cada momento aquilo que é referido nesses arquivos de áudio.

O resultado final é um arquivo audiovisual mixado com a trilha e as imagens visuais sincronizadas para ser distribuída na rede mundial de computadores.

Como exemplo disso, segue-se a análise do quadro *Composição IV* (1911).



Primeiro, as relações a partir do Plano Original, que é o retângulo em que a pintura está contida. Em texto de 1913, Kandinsky analisa a obra:

“ Definições suplementares

**1) Massas (Pesos)**

centro inferior – azul (dá à tela um tom frio)

direita superior – dividido em azul, vermelho e amarelo

esquerda superior – linhas negras do emaranhado de cavalos

direita inferior – linhas oblíquas das figuras reclinadas

**2) Contrastes**

entre as massas e as linhas

entre o preciso e o indefinido

entre as linhas e as cores emaranhadas, e

contraste principal: entre o movimento angular afiado (batalha) e as cores claras, frias e doces

**3) Ultrapassagem**

a cor para além dos contornos

Somente o contorno completo do castelo está reduzido pela forma como o céu flui para o seu interior.

**4) Dois centros**

1) Linhas emaranhadas

2) Forma aguda modelada em azul

separados um do outro por duas linhas verticais negras (lanças).

A composição completa destina-se a produzir um efeito muito luminoso, com muitas cores doces, que com frequência correm umas para as outras, enquanto que o amarelo também é frio. A justaposição deste tom frio, brilhante e doce com o movimento angular (batalha) é o contraste principal no quadro. Parece-me que este contraste está aqui mais poderoso, em comparação com a Composição II, mas ao mesmo tempo mais forte (interiormente), mais claro, com a vantagem de produzir um efeito mais preciso e a desvantagem de que esta precisão tem demasiada claridade. São os seguintes os elementos básicos da composição:

1) Concordância de massas passivas.

2) Movimento passivo principalmente para a direita e para cima.

3) Movimento agudo para a esquerda e para cima.

4) Movimentos contrários em ambas as direcções (o movimento para a direita é contrariado por formas pequenas que se movimentam para a esquerda).

5) Concordância entre as massas e as linhas que se inclinam.

6) Contraste entre formas contornadas e formas indefinidas (por exemplo: a linha em si mesma mas também como contorno, que em si mesmo tem, em adição, o efeito de uma linha pura).

- 7) A ultrapassagem da cor para além dos limites da forma.
- 8) A predominância da cor sobre a forma.
- 9) Resoluções.<sup>114</sup>

Esta análise minuciosa análise do Plano Original (PO) se articula ao processo de redução dos elementos pictóricos ou realistas: as relações entre as cores e formas choca-se com o reconhecimento da diluição de motivos iconográficos já utilizados em outras obras de Kandinsky como os cossacos, as três figuras que estão em primeiro plano - centro inferior. Atrás deles temos uma montanha azul, e a ponte arco-íris que reverbera pelo quadro. Esse e outros elementos fizeram o quadro ser associado a uma batalha. Mas a opacidade desses signos visuais aponta para a opção de Kandinsky em não centrar seu material na reprodução de um campo de batalha *ipsis litteris*: há vários níveis de referência, como uma obra orquestral. As formas e as cores imediatamente tomam conta da recepção. As duas linhas verticais grossas no centro, as duas lanças nas mãos dos três cossacos, dividem o quadro em duas partes: a da esquerda, tomada por um jorro de linhas irregulares, afiadas, e emaranhadas; a da direita, em oposição, as formas são mais amplas, cores mais harmônicas, sugerindo uma maior estabilidade e calma<sup>115</sup>.

Assim, para a composição/orquestração fica a informação dessa dualidade da batalha – guerra e paz, destruição e ordem – espacializada no quadro. Há várias opções: pode-se se valer dessa tensão sonoramente através da obra musical como uma tensão estruturante no ordenamento dos eventos, de modo a apresentar ou simultaneamente ou em sucessão tal dualidade. Como essa é a primeira e mais relevante referência que se observa logo em contato com o quadro, a exploração dessa dualidade da batalha pode ser o momento inicial ou abertura da música.

Então, teríamos uma sequência de abertura ampla, um *tutti* orquestral que apresentasse a dualidade da batalha, com choque de massas, formas e cores. Como Kandinsky havia enunciado, temos “ contraste principal: entre o movimento angular afiado (batalha) e as cores claras, frias e doces” e o conjunto de” movimentos contrários em ambas as direções (o movimento para a direita é contrariado por formas pequenas que se movimentam para a esquerda).”

Durante esta sequência de abertura o vídeo estaria enfocando o quadro em sua inteireza, iluminando ou enfatizando movimentos em função da música. Mais claramente: a tela do vídeo ficaria em posição estática na tela do quadro e o movimento das tensões, o percorrer do quadro seria produzido pela iluminação, de modo a enfatizar algumas das informações visuais e formais que mais tarde serão vistas em detalhe.

---

114 AAVV, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, pp. 383 e 384.

115 Sigo discussão apresentada em *Kandinsky: Compositions*(Museum of Modern Art, 2002) de Magdalena Dabrowski.

Em seguida, há a opção de ir seguindo as metades do quadro. Com a divisão de *Composição IV* em duas metades, temos dois centros de orientação: a parte que é dominada pelas “linhas emaranhadas” e a outra pela “Forma aguda modelada em azul”. Logo as ordens das sequências e ir mapeando o quadro.

Desse modo teríamos a proposta de um roteiro para orquestrar *Composição IV*:

- 1) Abertura integrativa. tensão entre as duas metades da batalha e seus elementos visuais. Temas em confronto: linhas emaranhadas e forma aguda modelada em azul
- 2) Exploração da metade A (guerra). Tema das linhas emaranhadas expandido. Entram os outros elementos: as figuras diluídas de dois cosacos em luta com seus sabres violetas. Informações válidas: a disposição das figuras no quadro e suas cores, a partir das relações com o Plano Original. A forte presença de traços de cor preta liga-se a simbologia da morte<sup>116</sup>. Enquanto que o amarelo que está na roupa desses dois cosacos em luta manifesta a fúria, aqui associada à guerra<sup>117</sup>. O movimento das linhas e a referência das cores são transpostos para as linhas instrumentais e o timbre escolhido na orquestração. A partir dessa sucessão de sons, o vídeo demora-se nos detalhes apontados na partitura.
- 3) Exploração da metade B (paz) Tema da forma ondulada azul, a montanha azul. A cor é associada à calma, à placidez celestial<sup>118</sup>. No caso além desse tema/timbre, temos no canto superior direito duas figuras que observam dois amantes inclinados no canto inferior direito. O vídeo também, seguindo a música, vai apresentado os detalhes dessa parte da tela. Note-se que, como na sequência B, o vídeo, mesmo sincronizado com a música, possui um campo de atuação próprio, pois há diversos outros elementos registrados na tela que não serão alvo da música. A sincronização aqui diz respeito a uma ordem e a uma região, a uma área do quadro e não a uma perspectiva exaustiva de equação absoluta de mídias.
- 4) Centro do quadro: a dualidade da batalha converge para o centro do quadro, para o acúmulo de níveis que é o das três figuras diluídas dos cossacos portando sua lanças. A redução dos aspectos representacionais move a recepção a ampliar os efeitos daquilo que é mostrado. Desse modo, aquilo que é mostrado separadamente agora encontra sua complementariedade, o que estava separado agora se reúne: não há paz sem guerra e vice-versa. O mundo dos homens, o castelo, postado no centro superior, sustenta-se pela vigília dos cossacos, casta guerreira. Assim a separação dos aspectos do mundo horizontalmente (metades A/B) é relido na fusão do eixo vertical (Cima/Baixo). O vídeo acompanha essa mudança do eixo de observação, podendo tanto, durante a música, enfatizar os elementos do centro (superior, inferior)

---

116 *Do espiritual na arte*, p. 86.

117 *Do espiritual na arte*, p. 81.

118 *Do espiritual na arte*, p. 82.

como, aos poucos, para o fim da música, ir abrindo o foco e oferecendo a totalidade do quadro novamente.

As referências ao mundo guerreiro dão a esta música um caráter épico, energético.

## Produtos finais

Ao fim deste projeto, teremos:

- 1) um blog de acompanhamento do projeto, no qual serão disponibilizados os materiais do processo criativo, como anotações, análises, imagens, entrevistas com os integrantes da equipe de realização.
- 2) dez orquestrações que em si mesmo são obras independentes, as quais podem ser incluídas sobre o nome “Suíte Kandisky” ou “Kandinskynas. Suíte orquestral”. Nesse produto, temos as partituras e os arquivos de som resultantes de procedimentos de design sonoro e orquestração digital. Cada música terá entre 3 a 5 minutos.
- 3) dez videografias elaboradas a partir dos arquivos de som resultantes.
- 4) Um ebook que expõe o método e as etapas do processo criativo deste projeto.
- 5) Dez mini palestras gravadas em vídeo que apresentam a elaboração de cada uma das transposições dos quadros Composições de Kandinsky.

## Cronograma

O prazo para realização desse projeto é de 12 meses.

Mês 1: contratação dos profissionais envolvidos: equipe de pesquisa e orquestração, equipe de *design* sonoro, equipe de *design* visual. Reuniões de planejamento das atividades. Início do *blog* de acompanhamento, com postagens contínuas. Estudos e análises de *Composição I*. Envio da partitura e versão básica do arquivo de som da primeira orquestração para a equipe de *design* sonoro e para a *design* visual. Elaboração da videografia I. Fechamento do arquivo da orquestração I com seu tratamento de orquestração digital e *design* sonoro. Envio para a equipe de *design* visual e fechamento da videografia I. Publicação do vídeo na rede mundial dos computadores. Elaboração e postagem de pequena entrevista sobre o processo criativo da orquestração e videografia de *Composição I*.

Mês 2: Estudos e análises de *Composição II*. Envio da partitura e versão básica do arquivo de som da primeira orquestração para a equipe de *design* sonoro e para a *design* visual. Elaboração da videografia II. Fechamento do arquivo da orquestração II com seu tratamento de orquestração digital e *design* sonoro. Envio para a equipe de *design* visual e fechamento da videografia II. Publicação do vídeo na rede mundial dos computadores. Elaboração e postagem de peque-

na entrevista sobre o processo criativo da orquestração e videografia de *Composição II*. Revisões dos materiais realizados para a *Composição I*.

Mês 3: Estudos e análises de *Composição III*. Envio da partitura e versão básica do arquivo de som da primeira orquestração para a equipe de design sonoro e para a design visual. Elaboração da videografia III. Fechamento do arquivo da orquestração III com seu tratamento de orquestração digital e *design* sonoro. Envio para a equipe de *design* visual e fechamento da videografia III. Publicação do vídeo na rede mundial dos computadores. Elaboração e postagem de pequena entrevista sobre o processo criativo da orquestração e videografia de *Composição III*. Revisões dos materiais realizados para a *Composição II*.

Mês 4: Estudos e análises de *Composição IV*. Envio da partitura e versão básica do arquivo de som da primeira orquestração para a equipe de *design* sonoro e para a *design* visual. Elaboração da videografia IV. Fechamento do arquivo da orquestração IV com seu tratamento de orquestração digital e *design* sonoro. Envio para a equipe de *design* visual e fechamento da videografia IV. Publicação do vídeo na rede mundial dos computadores. Elaboração e postagem de pequena entrevista sobre o processo criativo da orquestração e videografia de *Composição IV*. Revisões dos materiais realizados para a *Composição III*.

Mês 5: Estudos e análises de *Composição V*. Envio da partitura e versão básica do arquivo de som da primeira orquestração para a equipe de *design* sonoro e para a *design* visual. Elaboração da videografia V. Fechamento do arquivo da orquestração V com seu tratamento de orquestração digital e *design* sonoro. Envio para a equipe de *design* visual e fechamento da videografia V. Publicação do vídeo na rede mundial dos computadores. Elaboração e postagem de pequena entrevista sobre o processo criativo da orquestração e videografia de *Composição V*. Revisões dos materiais realizados para a *Composição IV*.

Mês 6: Estudos e análises de *Composição VI*. Envio da partitura e versão básica do arquivo de som da primeira orquestração para a equipe de *design* sonoro e para a *design* visual. Elaboração da videografia VI. Fechamento do arquivo da orquestração VI com seu tratamento de orquestração digital e *design* sonoro. Envio para a equipe de *design* visual e fechamento da videografia VI. Publicação do vídeo na rede mundial dos computadores. Elaboração e postagem de pequena entrevista sobre o processo criativo da orquestração e videografia de *Composição VI*. Revisões dos materiais realizados para a *Composição V*.

Mês 7: Estudos e análises de *Composição VII*. Envio da partitura e versão básica do arquivo de som da primeira orquestração para a equipe de *design* sonoro e para a *design* visual. Elaboração da videografia VII. Fechamento do arquivo da orquestração VII com seu tratamento de orquestração digital e *design* sonoro. Envio para a equipe de *design* visual e fechamento da videografia VII. Publicação do vídeo na rede mundial dos computadores. Elaboração e postagem de pequena entrevista sobre o processo criativo da orquestração e videografia de *Composição VII*. Revisões dos materiais realizados para a *Composição VI*.

Mês 8: Estudos e análises de *Composição VIII*. Envio da partitura e versão básica do arquivo de som da primeira orquestração para a equipe de *design* sonoro e para a *design* visual. Elaboração da videografia VIII. Fechamento do arquivo da orquestração VIII com seu tratamento de orquestração digital e *design* sonoro. Envio para a equipe de *design* visual e fechamento da videografia VIII. Publicação do vídeo na rede mundial dos computadores. Elaboração e postagem de pequena entrevista sobre o processo criativo da orquestração e videografia de *Composição VIII*. Revisões dos materiais realizados para a *Composição VII*.

Mês 9: Estudos e análises de *Composição IX*. Envio da partitura e versão básica do arquivo de som da primeira orquestração para a equipe de *design* sonoro e para a *design* visual. Elaboração da videografia IX. Fechamento do arquivo da orquestração IX com seu tratamento de orquestração digital e *design* sonoro. Envio para a equipe de *design* visual e fechamento da videografia IX. Publicação do vídeo na rede mundial dos computadores. Elaboração e postagem de pequena entrevista sobre o processo criativo da orquestração e videografia de *Composição IX*. Revisões dos materiais realizados para a *Composição VIII*.

Mês 10: Estudos e análises de *Composição X*. Envio da partitura e versão básica do arquivo de som da primeira orquestração para a equipe de *design* sonoro e para a *design* visual. Elaboração da videografia X. Fechamento do arquivo da orquestração X com seu tratamento de orquestração digital e *design* sonoro. Envio para a equipe de *design* visual e fechamento da videografia X. Publicação do vídeo na rede mundial dos computadores. Elaboração e postagem de pequena entrevista sobre o processo criativo da orquestração e videografia de *Composição X*. Revisões dos materiais realizados para a *Composição IX*.

Mês 11: Revisões dos materiais realizados para a *Composição X*. Elaboração do Ebook. Revisões gerais em todas as obras produzidas.

Mês 12: Prestação de contas. Finalização do Ebook.

## Orçamento e equipe (núcleos)

Para a realização deste projeto, há o consórcio de três equipes, sendo que eu sou coordenador geral do projeto e das equipes. Para este projeto temos como integrantes eu, Marcus Mota, Marcello Dalla, e Alexandre Rangel.

- 1) *núcleo de pesquisa e orquestração*: leitura e análise dos escritos teóricos de Kandinsky e dos quadros (*Composições*) de Kandinsky. Elaboração das orquestrações. Eu coordeno este núcleo. Mas todos discutem esse material, pois o Marcello Dalla é músico, compositor e orquestrador com larga experiência em filmes, e Alexandra Rangel é um artista multimídia, com experiência em criar softwares de manipulação de dados visuais e sonoros e animações 2D e 3D.
- 2) *Núcleo de design sonoro*: selecionar e revisar as bases de samples e as decisões na partitura para a orquestração digital, finalizar o arquivo sonoro.

Essas funções estarão a cargo de Marcello Dalla.

- 3) *Núcleo de design visual*: elaborar os vídeos a partir dos arquivos de som e dos roteiros produzidos pelos núcleos acima. Fechar o arquivo audiovisual final, publicando-o na rede mundial de computadores

## b) Palestra/cursos/eventos

### b.1) DRAMA AND MUSIC SEMINAR AND WORKSHOP (2009)<sup>119</sup>. *An Introduction to Stage-Oriented Music Composition*.

Spring, 2009

#### **Meeting Time:**

Monday, Wednesday, and Friday 15:10- 16:00 pm.

#### **Dramatic Works that Will be Studied in Class:**

- *Aeschylus' Seven Against Thebes* (Translated by Robert E. Meagher. Dover Thrift Editions, Unabridged edition, 2000)
- Eisenstein's *Alexander Nevsky*.
- Mascagni's *Cavalleria Rusticana*
- Brecht & Eisler's *Rise and Fall of Mahagonny*

**Materials:** Two notebooks: one for classroom notes, other for written exercises (required).

**Course description:** A consistent introduction to music and stage relationship, with an emphasis on the multiple aspects and modalities of a music dramatic work. By conceptual stimuli, play analysis and individual and group writing practice, the student-composer will be able to develop skills to appreciate and to create pieces of audio visual fictions for stage. Exercises and scenes generated during the course will be discussed in class, as a way to insert the composer in the collective, interdisciplinary and interartistic dimensions of scene-oriented works.

The course dynamics are based on:

---

<sup>119</sup> Estive entre 2006 e 2009 vinculado como pesquisador à Florida State University. Em 2008 ofertei a disciplina *Drama Techniques*, um curso básico de dramaturgia. A partir desse curso, propus este sobre dramaturgia musical, o qual não foi aprovado em virtude dos cortes de verbas na época da crise econômica estadunidense. Ministrei um segundo curso sobre dramaturgia em 2009. Ambos os cursos foram traduzidos e reescritos e integram meu livro *Dramaturgias. Conceitos, Exercícios e Análises* (Editora UnB, 2017).



- 1) *dramaturgical concepts explained by play analysis*. Every week we have a theatrical text, or music dramatic work or a theory text to be studied and to be analyzed in class. This conceptual exercise provides strong understanding about basic dramatic devices as space, settings, character's interaction, balance between verbal and non verbal references, dramatic perspectives, scene and blocking, auditory orientation and how these devices could be reinterpreted by music parameters.
- 2) *written exercise in class*. In order to explore conceptual stimuli given in previous class, every week the student will write creative texts or drafts following specific instructions. Basic dramatic devices and techniques will be experienced by these exercises. All written texts are materials for new texts, oral presentations and pedagogical comments;
- 3) *presentations and class discussions*. Texts produced during the course will be presented and discussed in class.
- 4) *a music-dramatic project*: a 10 minutes-scene composition that will be developed during the course.

## Goals

Open a creative environment for composers who are interested in a) addressing the challenges of writing in non- concert genres; b) developing artistic versatility in order to face with multitask projects; c) overcoming the idealized image of the stage work and music stage composers.

## Overview of the course

- 1) Basic dramatic concepts explored by play analysis and written exercises. From Jan 05 to Jan 30. Close reading and analysis of a potentially music dramatic text (a text without music score, a libretto) in order to perceive the dramatic design of a stage-oriented text.
- 2) Study of 'dramatic musical cases'. Feb 02- Feb 27.
- 3) Producing a draft of a scene. March 2 to April 3
- 4) Process evaluation. April 6 to April 17.

## Grading Criteria

- Exercise written in class: 40 %
  - Music-dramatic project: 40 %
  - Attendance and commitment to the class work 20%
- Total: 100%**

<b>Jan. 5</b>
Course introduction.
<b>Jan. 7</b>
Concepts and models of musical dramaturgy. Drama with music, musical drama, dramatic music. Synchrony and asynchrony between visual and sound aspects of a music dramatic work. Basic stages of music-dramatic creative process.
<b>Jan. 9</b>
<i>First Assignment: Student profile presentation.</i> Instructions: a- write down your expectations of this course; b-make comments about your previous music dramatic experience; c- explain what you think a good music dramatic work should be.
<b>Jan. 12</b>
<i>Aeschylus' Seven Against Thebes.</i> Parts of the play (play's structure), space and speeches.
<b>Jan. 14</b>
Writing exercise with focus on objects. <b>Each student must bring a bag with randomly chosen objects in it.</b>
<b>Jan. 16</b>
Objects exercise presentation and discussion
<b>Jan 19</b>
Martin Luther King, Jr. Day. No Classes.
<b>Jan. 21</b>
Rewriting objects exercise by adding dramatic perspectives to them.
<b>Jan. 23</b>
Dramatic objects exercise presentation and discussion.
<b>Jan. 26</b>
<i>Aeschylus' Seven Against Thebes.</i>
<b>Jan. 28</b>
Dialogue exercise: agonistic technique. 1x1.
<b>Jan. 30</b>
Agonistic dialogue exercise presentation and discussion.
<b>Feb. 2</b>
<i>Eiseinstein – Prokofiev collaboration in Alexander Nevsky</i>
<b>Feb. 4</b>
Proposing a music-dramatic setting. Writing down a draft of this setting.

<b>Feb. 6</b>
Music-dramatic setting exercise presentation and discussion.
<b>Feb. 9</b>
<i>Mascanni's Cavalleria Rusticana</i>
<b>Feb. 11</b>
Planning an act .
<b>Feb. 13</b>
Planning an act writing exercise presentation and discussion
<b>Feb. 16</b>
Mascanni's Cavalleria Rusticana
<b>Feb. 18</b>
Monologue techniques exercise
<b>Feb. 20</b>
Monologue techniques exercise presentation and commentary
<b>Feb. 23</b>
<i>Brecht-Eisler collaboration in Rise and Fall of Mahagony</i>
<b>Feb. 25</b>
Automatic writing exercise
<b>Feb. 27</b>
Automatic writing exercise presentation and discussion.
<b>Mar. 2</b>
<i>Brecht-Eisler collaboration in Rise and Fall of Mahagony</i>
<b>Mar. 4</b>
Choral technique exercise
<b>Mar. 6</b>
Choral technique exercise presentation and discussion
<b>Mar. 9 -13</b>
Spring Break. No classes.
<b>Mar. 16</b>
<i>Creative decisions: defining the concept of a music dramatic work</i>
<b>Mar. 18</b>
Group discussion of the concept of music dramatic projects

<b>Mar. 20</b>
Evaluation of this creative stage and discussion.
<b>Mar. 23</b>
<i>Setting the work: space and aural interpretation</i>
<b>Mar. 25</b>
Group discussion of the settings of music dramatic projects
<b>Mar. 27</b>
<i>Evaluation of this creative stage and discussion</i>
<b>Mar. 30</b>
<i>Music-drama relationship – options and choices</i>
<b>Apr. 1</b>
Group discussion of the music-drama relationship in the music dramatic projects
<b>Apr. 3</b>
Evaluation of this creative stage and discussion.
<b>Apr. 6</b>
<i>Projects presentation and discussion</i>
<b>Apr. 8</b>
Projects presentation and discussion
<b>Apr. 10</b>
Projects presentation and discussion
<b>Apr. 13</b>
Projections new presentation and discussion
<b>Apr. 15</b>
Projects new presentation and discussion
<b>Apr. 17</b>
Final class. Overview of semester, feedback.

Reasonable accommodations for students with disabilities may be arranged by contacting the instructor of the course on an individual basis.

Students are required to uphold the Honor Code and the Code of Conduct of the Florida State University published in the *Florida State University Bulletin* and the *Student Handbook*.

## Bibliography

ADORNO, T.W. and EISLER, H. *Composing for the Films*. International Publishing Group, 2007.

BALK, W. "The Craft of Creating Opera. Restoring a Lost Legacy through the Workshop Process" *The Opera Quarterly* 1:2, p. 91-108.

BEESON, J. "Composers and Librettists" *The Opera Quarterly* 6:2 p 1- 20.

BIANCONI, L. and PESTELLI, G. (Eds.) *Opera in Theory and Practice*. University of Chicago Press, 2003.

BLASSINGHA, E. *Perspectives: Creating and Producing Contemporary Opera and Musical Theater*. Opera America, 1983.

CLAY, C. *Vector Theory and the Plot Structures of Literature and Drama*. Booksurge Publishing, 2005.

COOK, N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 2001.

EISENSTEIN, S. *Selected Works*. Bloomington: Indiana University Press, 1988-1996

FERRARI, G. (Ed.) *La Musique et La Scene. L'écriture Musicale et Son Expression Scénique Au Xxe Siècle*. L'Harmattan, 2007.

GEORGE, K. *Rhythm in Drama*. University of Pittsburgh Press, 1980.

HEILE, B. "Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera. *Music & Letters* 87, 1, 72-81, 2006.

KERMAN, J. *Opera as Drama*. University of California Press, 2003.

McMILLIN, S. *The Musical as Drama*, Princeton University Press, 2006.

MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo: Investigações sobre Composição, Realização e Recepção de Ficções Audiovisuais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

SCOTT, W.C. *Musical Design in Aeschylean Theater*. Dartmouth College, 1984.

SPRINCHORN, E. and GOLDMAN, A. *Wagner On Music and Drama*. Da Capo, 1988.

WAGNER, R. *Opera and Drama*. University of Nebraska Press, 1995.

WEISS, P. *Opera: A History in Documents*. Oxford University Press, 2002.

WILKINS, M. L. *Creative Music Composition*. Routledge, 2006.

WILLET, J. (Trans.) *Brecht on Theatre*. A&C Black, 2003.

## Videografia

Monteverdi's Orfeo:

L'Orfeo.

L'Orfeo OpusArte, 2005.

L'Orfeo, OpusArte, 1996.

Eisenstein's *Alexander Nevsky*, 1938. (The Criterion Collection)

Mascagni's *Cavalleria Rusticana*:

*Leoncavallo - I Pagliacci / Mascagni - Cavalleria Rusticana*, Deutsche Grammophon 2005.

Eiler's and Brecht's *Rise and Fall of Mahagonny*. Euroarts, 2007.

## b.2) 1º Encontro luso-brasileiro de teatro antigo (2013)<sup>120</sup>

### 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.

---

<sup>120</sup> Evento programado para as reuniões acadêmicas do XIX Congresso da SBEC (Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos), que ocorreu em 2013 na UnB. Foi apresentado a algumas entidades de fomento, e não aprovado. Foi reelaborado a partir de verbas da própria SBEC e da UnB, ficando restrito a grupos nacionais, no que foi denominado *I Festival de Internacional de Teatro Antigo*. Para o programa, v. <https://brasil.academia.edu/MarcusMota/Program-Meetings>

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 entrelaço entre 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 platéias 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.

### **b.3) Da criação à criação: estratégias para processos criativos (2013)<sup>121</sup>**

**Aulas 1** – Expansão do conceito de dramaturgia, visto agora como organização da cena para uma audiência. Confluência entre atos de composição, realização, recepção e produção. Análise de experiências atuais em diversas artes (teatro, música, cinema, dança) em que se pode observar concretamente os efeitos do conceito expandido de dramaturgia.

**Aula 2** – Discussão de conceitos e experiências de processo criativo: conceitos teológicos, operativos e colaborativos de Criação. Modelos de organização das atividades em processos criativos. Aplicação dos modelos apresentados a casos atuais e a possibilidades de efetivação a partir dos integrantes do curso.

**Aula 3** – Fontes de criação. Pontos de partida. Insights. Fontes textuais, visuais, sonoras. Exercícios de sensibilização criativa

**Aula 4** – roteiro diagramático. Como elaborar uma distribuição de eventos organizada por elementos, ordem temporal, duração, densidade.

**Aula 5** – Análise de obras. Transformação de análise de obras em produção de obras. Discussão de procedimentos de identificação de unidades de um evento e a composição de um evento. Relação entre como um evento artístico é definido e o modo com o analisamos. Integração entre a racionalidade aplicada a analisar um evento artístico e a racionalidade aplicada em produção um evento artístico.

---

<sup>121</sup> Curso proposto ao centro cultural da Caixa Econômica e não aprovado. Material aplicado e reelaborado durante aulas na graduação e pós-graduação de Teoria Processos Criativos e Seminários de Criação, ministrados na Universidade de Brasília.

**Aula 6** – A paródia como criação. Análise e discussão de esquetes de Monty Python como forma de se acompanhar a construção da paródia a partir da manipulação de referências conhecidas.

**Aula 7** – Som e criação. Descentramento da visualidade primeira, imediata. Consciência da audiovisualidade como forma de se propor eventos estético. Foco no som e em suas propriedades psicoacústicas como forma de ser sensibilizar para o processo criativo e construir uma coesão entre as partes da obra.

**Aula 8** – Processo criativos: Obstáculos para sua realização e metodologia integral como forma de se compreender a amplitude das tarefas implicadas no fato de se propor um evento multidimensional para uma audiência. Planejamento e replanejamento de um processo criativo.

Duas horas cada aula.

Video

Som

Registro visual

Transcrição para edição de livro. Ebook.

Site

Público- Jovens não profissionais. Nível médio, Universitário

Capacitação intelectual para propor e gerenciar processos criativos cênicos.

Conhecimentos

Este curso se define como um conjunto de procedimentos interligados que procuram inserir jovens criadores na complexidade dos atos de se propor processos criativos.

Jovens têm sido atraídos para o teatro por diferentes meios, mas com um foco maior na interpretação, no trabalho do ator. Porém, em termos concretos, no trabalho com grupos, eles se deparam com a necessidade de outras habilidades, como propor, fundamentar e gerir processos criativos. Frente a essa demanda é que esse curso foi desenvolvido. Não se trata de uma história do teatro tradicional e ou de uma oficina de dicas sobre dramaturgia. Baseado em minha extensa experiência como educador e realizador, este curso apresenta para o público alvo uma visão de integrada dos passos, das questões, e das soluções para problemas básicos envolvidos nas atividades de se propor um evento cênico. Assim, questões iniciais como de como organizar a criação, como desenvolver uma ideia, onde busca fontes de inspiração, como conseguir uma coerência para essas ideias, tudo isso é discutido e redefinido em prol de possibilidades mais eficientes que orientam aqueles que se iniciam como criadores cênicos.

Diferencial do curso: não é um curso sobre leis, sobre mecenato, sobre escrever projetos.

É sobre sobre diversas formas de se começar e dar forma a um processo criativo.

Cada encontro abre uma perspectiva sobre o processo criativo.

Perspectivas diversas e complementares.

Objetivo é dar uma compreensão global das tarefas e dos problemas.

## c) Projetos artísticos propostos e não aprovados

### c1) Obscuras figuras. Mitopoemas<sup>122</sup>

#### Apresentação

Proponho desenvolver um ciclo de poemas que explorem certos relatos míticos da antiguidade com pouca ou quase nenhuma expressão literária em sua recepção na tradição artística pós-clássica. Trata-se de um aglomerado de imagens com referências a sons, movimentos e pensamentos relacionados com os Titãs, ou divindades não olímpicas. O material mítico em torno dos Titãs é especial: contrariamente aos deuses olímpicos (Zeus, Afrodite, Poseidon entre outros – ou seja, o Panteão olímpico), considerados bem aventurados e felizes por Homero, os Titãs apresentam traços de uma bizarra excepcionalidade: segundo K. Kerényi “os titãs eram deuses de uma espécie que só tem função na mitologia, a função de derrotados.”<sup>123</sup>

Tal derrota relaciona-se com a titanomaquia, luta entre deuses mais antigos, os Titãs, e os novos deuses, liderados por Zeus. Esse motivo da luta entre potências cósmica encontra-se em poemas como o épico babilônico *Enuma Elish* e na construção da figura do bíblico Lúifer, por exemplo.

Talvez por isso tenha havido uma atração menor na tradição literária em representar este anti-heroísmo, essas lendas do fracasso, do murmúrio, do lamento, das sombras. Mas, uma exegese mais atenta dos fragmentos escritos que registram explorações artísticas nos fornecem impulsos criativos para re-dimensionar a intensidade e profundidades dessa trama imagética fundamental. Ainda mais que estas figuras que se situam nas fronteiras entre deuses e homens, atribuiu-se a elas a posse de um conhecimento perigoso, que abalaria a ordem do universo.

O Titã mais conhecido é Prometeu. Utilizado por Hesíodo, Ésquilo, Goethe, Kafka, o relato de Prometeu, que, como os demais Titãs, não chega ao Olimpo, expõe uma divindade que partilha características dos seres não divinos: estar sujeito à morte e ao sofrimento. A sua cena típica, como a de muitos outros

---

<sup>122</sup> Projeto para EDITAL BOLSA FUNARTE DE CRIAÇÃO LITERÁRIA, MINC, 2009. Não aprovado. Minha carreira artística começa com a de poesia, com a publicação de *A idade da terra e outros textos* (Texto&Imagem, 1997). Lá em 1997, valia-me de estruturas do mito. Deste projeto, realizei o ciclo em torno de Atlas, que foi publicado no livro *Mitopemas* (2020). Link: [https://www.academia.edu/43119141/Mitopoemas\\_2020\\_](https://www.academia.edu/43119141/Mitopoemas_2020_)

<sup>123</sup> Os Deuses Gregos. Cultrix, 1993, p.28.

titãs ou personagens a ele relacionados, é a de estar detido em uma ação que nunca se completa, como que suspenso do tempo e do espaço. Essa suspensão, como um quadro, é acompanhada por uma série de invectivas contra as divindades, contra uma existência que sobrepõe o pior da eternidade e o pior da finitude: viver para sempre fazendo ou padecendo a mesma coisa.

A moldura titânica, ou seja, essa contradição entre inação e movimento, além de determinar a figura de Prometeu, encontra-se em personagens como Atlas, Sísifo, Tântalo. Imóveis ou reduzidos a uma ação repetitiva, as obscuras figuras se põe a pensar, a acusar, a lamentar, transformando o cotidiano de privações em poesia. Este é o tema dos poemas que vou procurar desenvolver neste projeto. Vou trabalhar com três figuras pouco exploradas nessa “moldura titânica”: Atlas, Íxion e Tântalo.

## Objetivo

Ao revisitar esse plexo de tensões presentes nas obscuras figuras dos Titãs, pretendo enfrentar os desafios inerentes de se trabalhar com um repertório de situações inusitadas e extremamente provocativas, como forma ampliar experiências poéticas que venho realizando desde 1997, com a publicação de *A Idade da Terra e outros Escritos*.

Em meu caso, não se trata de atualizar mitos clássicos, recaindo em uma paráfrase dos mesmos ou em um esoterismo oportunista. Mais que histórias, o ciclo de poemas ou de figuras míticas em torno das divindades não olímpicas, das divindades que lutaram e perderam para os deuses olímpicos, fornecem, em sua dispersão e fragmentarismo, um momento de experimentação poética em que se procura pensar as fronteiras entre o humano e o divino, colocando em cena extraordinárias figuras em radicais paradoxos: seres dotados de amplas capacidades, mais impossibilitados de agir, mergulhados no ressentimento, na memória das coisas perdidas, na irreversibilidade do tempo. Com isso, os Titãs são registros de uma outra história, de uma outra mitologia, progressivamente eliminada em prol dos vitoriosos deuses olímpicos, que redefiniriam os atributos de nossa humanidade.

## Justificativa

A utilização de mitologia grega como fonte para textos poéticos possui uma larga tradição. Em língua portuguesa, desde Camões passando João Cabral de Melo Neto houve um contínuo recurso a este estoque de figuras, narrativas e situações míticas. Ao mesmo tempo, durante o século XX, uma ciência da mitologia, a partir de pensadores como W. Otto, K.Kerenyi, C. Jung e M. Detienne, tem demonstrado que o material mítico é uma forma de se inter-

pretar e compreender determinados esquemas de ação recorrentes, uma chave de entendimento para as relações entre Indivíduo e História. Como acúmulo de contradições de longa duração, cada um de nós se vê em dramas primordiais mesmo nos mais cotidianos contextos. A elaboração de poemas míticos, de uma mitologia pessoal seria a possibilidade de inter cruzar esses dramas interpessoais com uma expressão que produza tanto uma releitura da tradição mítica, quanto das vivências de um sujeito em um mundo aparentemente desaturado.

Assim, o encontro do mais distante, do mais remoto com o mais presente e atual pode favorecer determinadas estratégias artísticas que consigam problematizar a ditadura da subjetividade que parece envolver todos os atos humanos. Em nome dessa subjetividade ditatorial muitas vezes a poesia se confina a um experimento metalinguístico obsessivo e tedioso ou a um baú/catalogo de impressões perambulantes. O complexo de referências a atos, pensamentos e emoções que se encontram nas histórias dos Titãs libera o artista criador a poematizar insólitas e amplas dimensões que integram vivências as mais radicais e instigantes. É como se cada figura fosse uma máscara, que facultasse ao eu lírico a possibilidade de enunciar, mostrar ou experimentar eventos inacessíveis à condição mortal. Porque um Deus seria capaz de tudo. Mas um Titã é um deus aprisionado, é uma aberração. Dar voz a Atlas, Íxion e Tântalo é personificar essas aberrações liberadoras para o poeta, é projetar a fera para além de suas grades. Segundo Rilke, todo anjo é terrível. Haveria uma beleza terrível na criatura desproporcional ou de ações desproporcionais que se apresenta encarcerada em seu suplício:

- 1) Atlas é a dupla revolta pelo fardo que carrega e pelo engano. Daí sustentar a orbe celeste. A figura de Atlas materializa as contradições entre poder efetuar os maiores cataclismos, pois tem em suas mãos a orbe, e nada fazer, esvaindo-se no lamento de sua miserável condição.
- 2) Íxion é a tormenta assassina, primeiro mortal a, por vingança, derramar sangue da família. Sua dor provoca compaixão nos deuses. Ele, nos céus, assedia e tem relações carnavais com a mulher de Zeus. De volta a Terra, espalha o que fez. É fulminado por raio do deus, e preso a uma roda de fogo que gira eternamente no Tártaro. O insaciável Íxion, violento, despudorado, põe-se a falar e lembrar sua audaciosa jornada. O fogo que queima suas carnes não é maior que o desejo que o inflama a querer mais e mais.
- 3) Tântalo é audácia inescrupulosa, que testa os limites do poder agir e do padecimento. Roubou manjares dos deuses e, em troca, serviu a carne de seu próprio filho. Como Íxion, foi para o Tártaro, indo parar em um vale onde frutos e água se afastam e escoam toda vez que ele tenta aplacar sua fome e sede. Nos intervalos dessa agonia extrema, Tântalo pavoneia-se de seu ímpeto desmedido: ele fez os deuses comerem carne humana impura.

## Metodologia e cronograma

Em um primeiro momento, é preciso reunir e analisar as fontes das figuras míticas escolhidas. Para tanto, vou me valer de dois tipos de registro: o textual e o iconográfico. Para os esparsos e parcos textos que apresentam referências aos personagens e situações escolhidas, há a concordância disponibilizada no maior banco virtual de Estudos Clássicos do Project Perseus- [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu). Todos os textos gregos estão ali para consulta por palavra-chave. Além disso, temos a bibliografia em anexo que exhibe e comenta essas fontes. Para a iconografia, além do site do Project Perseus, temos os sites Greek Mythology Link ([www.homepage.mac.com/cparada/GML/Images.html](http://www.homepage.mac.com/cparada/GML/Images.html)); Theoi Greek Mythology ([www.theoi.com](http://www.theoi.com)); e Encyclopedia Mythica ([www.pantheon.org](http://www.pantheon.org)) que possuem catálogos de imagens, ilustrações e quadros que interpretam mitos gregos.

Após a exegese textual e iconográfica dos mitos, com o levantamento e seleção de aspectos, cenários e tramas que serão elaborados, há o desenho do ciclo dos poemas, da forma e da sequência dos textos que serão escritos. É o roteiro, como um diagrama de distribuição das partes da obra, que será a planta – baixa do ciclo, podendo ser alterado em virtude dos resultados da escritura. Ou seja, o ato da escritura primeiramente é orientado em função de uma familiaridade com as imagens, ideias e situações do material mítico estudado; depois, decisões formais são efetivadas com o estabelecimento da ordem da distribuição e quantificação do material. No roteiro explicitam-se tanto as sequências os blocos estróficos relacionados a um aspecto do mito, quanto sua duração, a extensão textual atribuída para este momento do percurso da figura.

Como são três figuras míticas e o prazo de realização é de seis meses, estabeleci o seguinte cronograma:

- 1) Dois primeiros meses: Exegese das passagens e citações a respeito de Atlas. Primeiro relatório já apresentando o roteiro quanto os poemas deste ciclo;
- 2) Meses três e quatro: exegese das passagens, citações e da iconografia a respeito de Íxion. Segundo relatório apresentando o roteiro e os poemas deste ciclo;
- 3) Meses cinco e seis: exegese das passagens, citações e da iconografia a respeito de Tântalo. Segundo relatório apresentando o roteiro e os poemas deste ciclo
- 4) Mês sete. Relatório final contendo todos os três ciclos de poemas revisados, além de comentários sobre o processo criativo como um todo.

## Produto final

Ao término do projeto, pretendo apresentar um livro de poemas elaborado a partir das três figuras míticas escolhidas: Atlas, Íxion e Tântalo, além de um estudo introdutório que discorre sobre as fontes utilizadas e sobre o processo criativo efetivado. Ao fim, o livro *Obscuras Figuras. Poemas Míticos* deve ficar entre 90 a 110 páginas.

## Bibliografia de apoio

BRANDÃO, J. Mitologia grega. (3 vols).Petrópolis:Vozes, 2009.

DETIENNE, M. *A invenção da mitologia*. José Olympio, 1998.

DETIENNE, M e SISSA,G.. *Os deuses gregos*. São Paulo:Companhia das Letras, 1990.

DOWDEN,K. *Os usos da mitologia grega*. Campinas:Papyrus, 1994.

KERENYI, C. *Deuses Gregos*. São Paulo:Cultrix,1993.

KERENYI,C. *Heróis Gregos*. São Paulo: Cultrix,1993.

KERENYI, C. e JUNG, C. *Essays on a Science of Mythology*. Princeton University Press, 1969.

OTTO,W. F. *Os deuses da Grécia*. São Paulo: Odysseus, 2005.

OTTO, W. F. *Teofania*. São Paulo: Odysseus,2007.

## c.2) Entrevista com Glauber<sup>124</sup>

### Objetivo

Textualizar para a cena a provocante e ainda necessária figura histórica de Glauber Rocha (1939-1981), enfatizando a correlação entre o artista e o pensador e, a partir disso, tanto desmistificar estereótipos a ele aplicados, quanto, valendo-se de suas contradições e ideias, promover um debate crítico que estimule a reflexão sobre o fazer arte no Brasil.

### Justificativa

Em 2009 celebram-se os 70 anos de nascimento do cineasta, poeta, crítico, romancista e agitador cultural Glauber Rocha. Seu inesperado desaparecimento, em agosto de 1981, assinalou um vácuo preenchido por apressados martiriológios ou condenações, condensados no emblema “o Brasil matou Glauber”.

---

<sup>124</sup> Projeto apresentado ao MINC. Não aprovado. Fruto de intenso diálogo com João Antonio Esteves e Adéilton Lima.

Com a republicação de suas obras ensaísticas (*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, em 2003, *Revolução do Cinema Novo*, em 2004, *O Século do Cinema*, em 2006, todas pela Cosac&Naify) e restauração de alguns de seus filmes (*Barravento*, *Terra em transe*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *A idade da Terra*, todos pela Versatil Vídeo, em 2008, sob a coordenação do Tempo Glauber ), há um uma maior acesso às fontes, ao contato com os múltiplos aspectos da carreira e das propostas do autor. No youtube mesmo, ([www.youtube.com.br](http://www.youtube.com.br)), que começou suas operações em 2005, temos disponíveis arquivos de suas intervenções performáticas no antigo programa Abertura, veiculado pela extinta tv Tupi entre 1979-1980.

No exame atento desse volume de documentos, salta a imagem de um artista multimidiático, performativo, irrequieto e contestador, envolvido na exploração das implicações de um mundo cada vez mais complexo, a partir do exame das peculiaridades da cultura nacional.

Há, entretanto uma ambivalente faceta que atravessa este trajeto múltiplo, e que se converte no eixo artístico de *Entrevistando Glauber*: suas nem sempre amistosas relações com o teatro. Glauber inicia-se artisticamente com as 'Jogralescas', encenações de poemas de autores brasileiros, que ele dirigiu entre 1955 e 1957, as quais foram abruptamente interrompidas, impulsionando o para o cinema. Esta interrelação entre a materialidade da poesia e a do teatro apresenta-se em maiores graus de experimentação em suas obras cinematográficas, ao menos tempo que uma retórica anti-teatral acompanha seus artigos. Quase que retomando o percurso artístico de Eisenstein – que fora aluno de Meyerhold, e, descontente com alegadas limitações do dispositivo teatral, partiu para o cinema – Glauber vê em na estética realista do teatro uma política das representações que limita os horizontes culturais da audiência e o mundo apresentado no palco. Para mostrar o que existe, a realidade em suas tensões sociais, é preciso um outro espetáculo. Por outro lado, com o contato com outras formas teatrais, como o *happening* e o teatro antropológico, a própria dramaturgia fílmica de Glauber se renova, com a produção de obras que se colocam entre gêneros, eventos interartísticos, com música, poesia, discurso, imagens em movimento e performance em pé de igualdade.

Tais intervenções, ou performances sociais oníricas, foram parcialmente compreendidas, gerando, o isolacionismo artístico de Glauber ao fim de sua vida. Em *Entrevistando Glauber* pretendemos superar essa fabricação da figura de Glauber apresentando os múltiplos aspectos implicados na existência de um intelectual cineasta nos trópicos, que ganhou prêmios prestigiosos pelo que realizava como artista, por suas ideias e pelo que representava naquela conjuntura.

## Descrição detalhada do planejamento de execução:

Seguindo o cronograma previsto no edital, apresentamos as seguintes etapas para realização da dramaturgia de Entrevista com Glauber:



**Novembro de 2008:** Viagem ao Rio de Janeiro para levantamento, leitura, fichamento e análise de documentos audiovisuais e textuais no Tempo Glauber e Funarte.

**Dezembro de 2008:** Aquisição, análise e fichamento da bibliografia primária e videografia de Glauber Rocha. Elaboração do primeiro relatório sobre o andamento dos primeiros passos do projeto.

**Janeiro-fevereiro:** Elaboração do primeiro texto de Entrevistando Glauber, com as citações da pesquisa e o esquema das cenas e diálogos propostos.

**Março-abril:** Elaboração do texto final de Entrevistando Glauber, com o maior equilíbrio entre o material de pesquisa e as situações propostas pelo contexto dramático desenvolvido na peça.

**Mai:** Elaboração do relatório final e revisão vernácula do texto final, para entrega do projeto.

## Descrição do produto final previsto:

*Entrevistando Glauber* consiste de um espetáculo em dois atos. Tal *design* dramático desdobrado procura atualizar o encontro absurdo entre as demandas de nossa contemporaneidade e um autor defunto. Citando e invertendo *As Rãs*, de Aristófanes, na qual dois dramaturgos mortos são chamados ao palco para que, por meio de uma disputa, o vencedor salve a cidade de sua decadência política, moral e artística, a primeira parte de *Entrevistando Glauber* organiza-se como em torno de um reticente entrevistador que chama do mundo dos mortos Glauber Rocha, apenas para cumprir a pauta de celebração da efeméride em torno do cineasta. Nessa primeira parte, a entrevista propriamente dita, são apresentados os estereótipos que cercaram a recepção da obra e das ideias de Glauber, registradas tanto nos seus textos quando em vídeos. O entrevistador é construído a partir das respostas que Glauber em muitas de suas entrevistas expressou, como forma de explicar-se ou de provocar maior polêmica quanto à forma de seus filmes. A absurda presença do morto Glauber desloca-se para o absurdo da performance negativa e acachapante de um entrevistador sem senso crítico, mal informado e preconceituoso.

A segunda parte é um *tour de force*: a personagem Glauber rompe com sua inesperada passividade e explode, entre imagens projetadas, discursos inflamados, músicas altissonantes. Esse torvelinho de palavras, sons e visões transforma-se em uma direta e aberta provocação à plateia, como uma rave, uma feira multissensorial. Durante a segunda parte, Glauber é acompanhado por um câmera *man*, cujas imagens são projetadas em tempo real para telões que compõem o segundo momento do espetáculo. Nos telões são ainda apresentadas imagens de pessoas das plateias, de personagens e situações históricas, de miseráveis e desvalidos, e de desastres ecológicos, temas e situações que atravessam as obras de Glauber.

Assim sendo, a segunda parte rompe com as expectativas previstas na primeira: a de se encenar a reprodução de um evento normalizado pela estética televisiva – pessoas conversando amenamente seguindo um roteiro pré-estabelecido de convenções sociais e midiáticas. Pois ao se desfazer a moldura do ‘programa de entrevista’, do distanciamento causado por esta estética de estúdio, tão confortável para as plateias hodiernas, temos um jogo multidimensional do *performer* Glauber alinhavado por um cordel eletrônico, frases rítmicas que reorganizam as citações bombásticas pesquisadas nas fontes.

Por outro lado, esta reestruturação do espetáculo do cordel eletrônico, amplia e retoma a anti-entrevista da primeira parte. Se a expectativa da estética de estúdio é negada na segunda parte, na primeira, temos a frustrada expectativa de vermos em os estereótipos da figura de Glauber: suas bombásticas declarações expressas em altos brados a partir de uma *retórica marxista*.

De todo modo, procuraremos em *Entrevistando Glauber* superar o convencionalismo das efemérides ao colocar em Palco a personagem e as palavras de um sujeito histórico que propunha uma racional e intensa discussão sobre a cultura brasileira e sobre o fazer arte em um país pobre como o nosso.

A chave da segunda parte é a presença de um artista falando sobre as dificuldades de realizar seu trabalho, sobre os procedimentos, os processos que utiliza em suas obras. Daí a viagem do mundo dos mortos para o dos vivos: ao tornar inteligíveis as múltiplas implicações do que é fazer uma arte no Brasil, as questões aparentemente específicas de se propor imagens em movimento para alguém alcançam uma dimensão mais ampla, na qual se materializam e se discutem formas de construir a realidade e sua encenação. O mundo dos vivos é habitado por uma plateia de não artistas, de pessoas que não mais intervêm na realidade, que não reelaboram ou modificam suas vidas. O *performer* Glauber vem e sacode o palco e a plateia.

O texto do espetáculo é elaborado a partir de uma reordenação de trechos de textos de Glauber. Estes textos são reunidos em blocos temáticos montados em confronto e oposição, de modo a atualizar o estilo de Glauber em enfileirar assuntos vários e ir do micro ao macro, do abstrato ao concreto, do sardônico ao poético em questões de instantes.

Os trechos ainda são ampliados, cortados, atualizados função da sucessão de eventos apresentados em cena.

Tal material é submetido também à carpintaria teatral, com sugestões de movimentações, concretização da cena com objetos e proposta de sonoplastia e imagens projetadas.

### c.3) As Artes da Recusa<sup>125</sup>

#### Apresentação

*As Artes da Recusa* é uma narrativa em capítulos (novela) que explora e subverte a simbologia da relação Pai e Filho, simbologia essa presente, por exemplo tanto no relato bíblico, quando no psicologismo diluído de obras que orientam a criação de filhos.

No caso da obra aqui proposta, tomo como personagem-eixo um filho que recusa completamente seu pai e dessa negação determina seus atos e pensamentos. O conflito é ampliado quando o filho retorna para casa, para o enterro do seu progenitor. O filho, Jesualdo, volta para a cidade em que nasceu, com o objetivo de sepultar Jeovaldo, o pai que todos admiram, o dentista e conselheiro de todos. Durante esse retorno, Jesualdo confronta-se com os distinguíveis traços da presença do pai espalhados pela casa e pelos habitantes de sua cidade natal. E Jesualdo, que acabara de ser formar em odontologia, como o pai, acaba por ocupar contra a vontade o lugar do falecido Jeovaldo, em um cotidiano de suplício e renovados tormentos, como se estivesse sepultado vivo na existência daquele que tanto renega.

Para enfatizar essa agonia, a personagem não profere uma palavra inteira durante os acontecimentos narrados: lembranças, obrigações impostas e atividades não desejadas o silenciam. Jesualdo, que regressara apenas para o velório, não consegue mais transpor os limites da cidade, e precisa conviver com os felizes e idosos moradores, de dentes brilhantes, que saúdam e comemoram a volta do filho do 'seu Jeovaldo'.

O mote para a narrativa de Jesualdo vem da filosofia do mito elaborada pelo pensador luso-português Eudoro de Souza: "Se de chofre e à queima-roupa me desfechassem a mais preocupante, a mais inquietante de todas as questões: 'Que é o homem?', creio que responderia sem desassombro nem hesitação: 'O homem é o animal que se recusa a aceitar o que gratuitamente lhe deram e gratuitamente lhe dão'. (...) O homem se lhe recusa: o homem é a própria recusa, antes de ser o quer que seja ou o quer que venha a ser"<sup>126</sup>

A partir desse mote se instala na dinâmica de *As Artes da Recusa* o diálogo com os mitos tradicionais da paternidade, especialmente o do Adão Adâmico, que recusa o paraíso, e o do Filho do Homem, que vem à terra sem pai e por ele clama em desespero na hora da morte. Em *As Artes da Recusa* eu inverte e

---

<sup>125</sup> Durante o tempo que realizei pesquisas e ministrei aulas na Florida State University, entre 2006 e 2008, dediquei-me a escrever prosa narrativa, o que resultou na publicação de *Três Histórias Estranhas* (Giostri, 2016). Iniciei um quarto ciclo narrativo, que foi alvo desta proposta para edital do MINC de bolsa literária. O projeto não foi aprovado, e o ciclo foi interrompido em 2009 com o falecimento de minha mãe. Foram escritos 10 dos 21 capítulos previstos.

<sup>126</sup> Eudoro de Sousa, *Mitologia*. Brasília: Editora UnB, 1980,p.15.

subverto esses mitologemas, por meio da mais radical negação da paternidade proposta por um filho que se encontra saturado pelas marcas positivas de seu pai pelos trinta anos de sua existência, efetivando um estranhamento que atravessa a narrativa: o tempo inteiro acompanhamos um filho lutando em se confirmar como prova viva da alegada desumanidade de seu progenitor, enquanto os habitantes da cidade se configuram como indícios indiscutíveis da ‘bondade’ proverbial do pai. Segundo a perspectiva do filho, em sua memória de atrocidades e desgraças, Jeovaldo é ele mesmo a negação daquilo que todos acreditam e desejam crer. Jeovaldo mesmo é prova disso. Para a cidade, o filho do homem morto em tudo se parece com o pai, e é, novamente, ‘o pai conosco’.

As ambivalências e estreitos vínculos se acumulam desde os nomes (Jesualdo/Jeovado), passando pela renovada visitação a lugares e citações icônicas da narrativa bíblica, como o grande lago da cidade prometida transformando em um charco perto da casa de Jesualdo/Jeovaldo; a cidade mesma, a nova Jerusalém, agora transformada em um quadrilátero de casinhas no meio no nada; vários habitantes da cidade retomando figuras típicas do messianismo como anacoretas, profetas e beatos.

Mas eu não me proponho a recontar essas arquinarrativas, como por exemplo o fizeram Nikos Kazantzakis, em *A Última Tentação de Cristo*, e José Saramago o em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Eu vou me valer das referências aos mitologemas como algo co-presente, suspenso, e não como o foco da narrativa. Eu não vou contar a história de Jesus e Deus, e sim fazer com que essa clara alusão interfira nos acontecimentos apresentados. O leitor sim vai se situar diante de sua enciclopédia, de sua floresta de símbolos, e, com isso, contrastar esse material prévio com aquilo que lê.

A história que eu apresento pode ser concebida como uma anti-parábola, ou relato edificante ao revés, pois a recusa extrema do pai e de tudo que ele representa é mais que o ato singular de um jovem em busca de sua identidade e sossego psicológico. Procuo trabalhar com o inverso da trama de Ulisses em *A Odisséia* – o pai de volta para sua casa, mulher e filho – ou de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, no qual é o filho, Juan Preciado, quem volta a sua cidade, Comala, para encontrar com seu pai. No meu caso, Jesualdo retorna sem uma missão, sem uma meta: ele é forçado a retornar, por um chamado anônimo, e contra a vontade permanece prisioneiro de algo que pensava haver esquecido após anos na cidade grande, na capital, o mais longe que pudesse estar da presença do pai.

Essa atualização do mito amplia-se no universo de Jesualdo, construído a partir dos acessórios e pressupostos da adolescência tardia: individualismo exacerbado, incapacidade de viver em grupo, prática exagerada de contatos mediados eletronicamente (celulares, internet). O mergulho de Jesualdo em sua negação é proporcional à perda desses acessórios e modos de pensar. Até que ele se vê, para seu espanto, no lugar do pai morto, curando as pessoas da cidade, cercado pelo cão sarnento moribundo em volta, o lago de águas mor-

tas ao redor, um céu sem estrelas, a cidades com suas casas de janelas fechadas, os sorrisos nas bocas dos velhos.

Enfim, não se trata de um romance de tese e sim de uma narrativa com idéias, que se organiza em reconhecíveis mitologemas que não são ampliados: antes, comparecem como vestígios de épocas mortas, escombros a forjar obstáculos e caminhos para a leitura.

## Objetivo

Desenvolver processo criativo a partir de um material provocador: as expectativas e idealizações em torno dos papéis do pai e do filho em uma relação familiar se tornam o alvo de um questionamento inusual. O entrechoque entre a presença do passado e um adiado futuro oferece a oportunidade para que se dê tempo para se pensar e avaliar várias coisas que tomamos como válidas e seguras. Jesualdo mergulha por suas negações em um repertório de ausências ou de interdições discursivas. Acha que simplesmente pelo fato de não aceitar algo, isso deixa de existir.

Esse comportamento da personagem é estudado e apresentado em todas as ocasiões em que ele se encontra com as pessoas da cidade e mesmo consigo mesmo sozinho na casa. Este comportamento é o alvo do romance e explicitá-lo é objetivo principal da obra que ora se propõe. Ao se clarificar ficcionalmente a rotina de recusa de Jesualdo para o leitor, procura-se subsidiar o público na identificação dessas estratégias comuns de encobrimento ou entorpecimento da realidade. Em uma obra feita de palavras, procuro denunciar o que as palavras podem fazer.

## Justificativa

Na contemporaneidade assistimos ao um declínio da relações baseadas na autoridade e, disto, uma dessacralização de figuras tutelares absolutas. Com isso abundam tanto caracterizações cômicas e rebaixadoras da paternidade (Homer Simpson, por exemplo), quanto uma ideologia do 'juvenismo' eterno e autoreferente (justiceiros violentos e silenciosos).

Diante desse cenário, por meio da ficção procuro apresentar um microcosmo um laboratório, uma experiência baseada na seguinte estranha motivação: e se o pai e tudo a ele relacionado não fossem necessários? Será que o simples fato de se negar o pai, de se recusar sua referência poderia de fato eliminar a função do pai?

Tais questionamentos se situam diante de uma sociedade que cada vez mais se vale de discursos para legitimar comportamentos e decisões. Até a realidade mais incrível pode ser justificada se houver um argumento. Nesse sentido, As

*Artes da Recusa* explora ficcionalmente as implicações desse viver discursivo por meio do paradoxo maior de um filho negando um pai morto e passando a existir apenas para negar esse cadáver insepulto e incômodo. Se todos os problemas e obstáculos do mundo fossem removido apenas pelo consenso de que não é preciso haver dificuldades, isso acarretaria alguma coisa válida?

Por isso, o filho contra o pai em *As Artes da Negação* não recai em uma cantilena juvenil. Ao indexar a situação do microcosmo ficcional a mitologemas e ao senso comum, procuro problematizar a recusa em si mesma, o intervalo entre um contexto vivencial efetivo e a sedução enebriante do trauma e do pesado. Quando tudo é justificável, quando a catarse é mais importante que o espetáculo, pode haver algum parâmetro para se julgar ou justificar as condutas?

O figura paterna historicamente foi associada a um centro de poder na família e na sociedade. Com as novas novas de sociabilidade, poder e organização da família, a 'imagem do pai' não só perde seu status como também é rebaixada grotescamente.

Tais questões se ampliam ainda mais em virtude das bases patriarcais da sociedade brasileira. A possibilidade de se questionar o pai e se questionar o questionamento do pai se coordenam, pois a crise do patriarcalismo, antes quase que ausente das ficções, agora se reveste de uma arqueologia contraditória: hoje é mais fácil e até desejável poder falar de todas as coisas, destruir todas as certezas. Mas o que fazer com essa abertura e destruição?

Diante disso, creio que a relevância cultural do projeto reside em justamente tornar perceptível ao leitor as implicações de recusas e atos negativos, mostrando como tais comportamentos vão mais além do sujeito e interferem no modo como nos relacionamos uns com os outros e construímos a realidade. Sigmund Freud em, *Tótem e Tabu*, apresentou uma análise da culpa e suas implicações para a cultura por meio do estudo do mito da horda primitiva e seus ambivalentes sentimentos quanto à morte do pai. Eu penso que em tempos atuais a morte do pai se manifesta em formas não tão bárbaras e sem imputação de culpabilidade. Daí a anomia da personagem Jeovaldo em *As Artes da Negação* representar novos aspectos para esse niilismo pós-freudiano, massificado em canções, filmes e espetáculos midiáticos. A literatura, com seu outro tempo, o tempo lento da leitura e da reimaginação privada, pode nos facultar acesso a se pensar nossas opções existenciais. (Re)escrever a história da relação entre pai e filho é uma alternativa para se enfrentar o fardo desse luto, dessa morte simbólica não apenas do pai e sim de nossos vínculos comuns. É essa vivência celebratória que determina as páginas de *As artes da negação*, como se vê na imagem dos dentes brilhantes dos idosos da cidade.

	Mês 1	Mês 2	Mês 3	Mês 4	Mês 5	Mês 6	Mês 7
Elaboração/revisão capítulos 1-3	x						
Elaboração/ revisão capítulos 4-7. Revisão capítulos 1-3.		x					
Elaboração/ revisão capítulos 8-11, revisão capítulos 4-7.			x				
Elaboração/ revisão capítulos 12-16. Revisão capítulos 8-11				x			
Relatório parcial três meses de trabalho.				x			
Elaboração/ revisão capítulos 17-20. Revisão capítulos 12-16.					x		
Elaboração/ revisão capítulo final. Revisão de todos os capítulos. Impressão do produto final						x	
Entrega produto final. Entrega relatório final.							x

## Produto final da proposta a ser desenvolvido

Como resultado do processo criativo, vou apresentar uma narrativa dividida em 21 capítulos, cada um entre 7 e 8 páginas, perfazendo um total aproximado de 150 páginas. Para efeitos de definição, o produto final pode ser considerado uma novela, pois é uma narração em prosa de extensão entre o conto e o romance, como uma ampliação do conto, que se detém mais em acompanhar a trajetória de uma única personagem.

Pelo cronograma fica nítida a opção por uma intensa correlação entre escritura e revisão, redundando em um material com divisões (capítulos, situações) espelhadas. Cada mês de trabalho reelabora e amplia o material dos meses anteriores. O método de escritura-reescritura procura concretizar a estrutura narrativa, a distribuição dos acontecimentos narrativos.

Para um melhor esclarecimento de sua organização, apresento o esquema mínimo de cada capítulo:

**Cap 1** – Cemitério da cidade. Cerimônia de enterro do pai. Todos da cidade presentes. Chegada de Jeovaldo. Recepção calorosa. Caem de seus braços equipamentos de contato ( celular, laptop). Jeovaldo fere-se nos pés e mãos, em queda furtuita.

**Cap 2** – De volta à sua casa. O velho cachorro o recebe. Memórias: fusão entre o decrepito cão, a casa velha e o ultrapassado consultório que funciona na casa paterna.

**Cap 3** – Casa invadida pelos habitantes da cidade. Festa pelo retorno. Contraste entre a passividade estupefacta de Jesualdo e a casa cheia de convivas.

**Cap 4** – Primeira noite na conhecida casa. As lembranças da quase morte no lago. O bastimo quase fatal, o sufocamento. Os planos de sair daquela cidade.

**Cap. 5** – A terrível madrugada. Os sons do cão velho que se arrasta pelos móveis, as madeiras que estalam na casa. A antiga angústia que retorna. O peso da noite sem fim, do dia adiado. O novo Getsêmani.

**Cap. 6** – A multidão de manhã cedo na porta da casa. Jesualdo conduzido para a hidroginástica obrigatória de todos os idosos cidadãos que não param de compará-lo ao falecido pai. Pouco a pouco as figuras da multidão começam a se individualizar, como se os olhos de Jesualdo começassem agora a perceber cada rosto, cada vislumbre de seu pai. Cada personagem como uma possibilidade, um aspecto da vida do pai. E, a cada nova revelação, uma intensa negatividade por parte de Jesualdo.

**Cap. 7** – Fuga da hidroginástica senil. Jesualdo vaga no quadrilátero central da cidade. Relembra suas tentativas frustradas de deixar o lugar. Renova seu desejo de sair dali. Encontra a figura fantástica de Tio Zaqueuzam. Todas personagens são tios de Jesualdo. Na casa de Tio Zaqueuzam há um computador, que não funciona.

**Cap. 8** – A multidão de tios leva Jesualdo para um almoço comunitário. Todos os tios são agora nomeados, todas as figuras com suas histórias explodem na mente de Jesualdo. Todos têm profundos laços de gratidão com o pai morto. Jesualdo é a esperança: o pai novamente conosco. No meio da festa, Jesualdo se retira, para espanto dos tios. Jesualdo apenas tem em sua mente perturbação e cansaço. Tudo ali é um experimento. Todos estão envolvido em uma tortura. Jesualdo transforma essa generalizada celebração na oportunidade para reforçar os motivos de seu desprezo e ódio contra tudo que lembre o pai.

**Cap. 9** – Em seu retorno para a casa, com o objetivo de se arrumar para ir embora dali, encontra com seu duplo: o violento Demovaldo, moleque de rua, malandro, que fora tratado e bem recebido pelo pai. A ira e passividade de Jesualdo se intensificam. Demovaldo questiona a volta de Jesualdo e o ameaça: o filho teria apenas mais um dia para ficar na cidade. Jesualdo tem uma segunda noite de agonia, em um diálogo imaginário no qual responderia a todas as acusações de Demovaldo e as desconfianças do povo da cidade. Seria por caso ele o assassino do pai?

**Cap 10** – A multidão de manhã bem cedo reconduz Jesualdo para a hidroginástica. Jesualdo, exausto, deixa-se se conduzir, perdendo-se entre o desejo



de voltar para a capital e o ódio por não conseguir mostrar aos outros quão terrível era o pai. Principalmente quando de tarde há uma homenagem ao falecido na praça central da cidade, com uma festa e inauguração do busto do pai, que Jesualdo descerra, sob o olhar atento e ameaçador de Demovaldo.

**Cap 11** – Terceira noite de agonia. Os ruídos da casa se tornam mais agudos e doloridos. Jesualdo experimenta o torpor da morte naquela casa-sepultura. Todo seu ódio ao pai concentra-se na figura do cão doente e fétido.

**Cap 12** – A multidão de manhã bem cedo leva Jesualdo para o cemitério, para celebração do terceiro dia, a manhã da ressurreição? Jesualdo se apavora com a situação. O cemitério fica no limite da cidade, primeira e última parada para quem chega ou parte. A figura do pai reverbera em cada um dos membros daquela cerimônia. Para terror da ira muda de Jesualdo.

**Cap 13** – Jesualdo, contra sua vontade começa a atender os pacientes no velho consultório de seu pai. Fazendo o trabalho do falecido, Jesualdo questiona a pretensa bondade e abnegação do pai. Cada um chega com os dentes mais brancos. Até que Jesualdo atende Demovaldo.

**Cap 14** – A rotina da vida de Jesualdo é amplificada entre idas matinais para a Hidroginástica, atendimento aos pacientes e noites sem dormir.

**Cap 15** – Almoço na casa de Tia Cleomir a única figura feminina da cidade. A ambivalência de sentimentos de Jesualdo, diante da ausência e falta de algo e a abundância e beleza de Tia Cleomir.

**Cap 16** – A imundície de Jesualdo começa a se manifestar: manchas pelo corpo, queda de pelos, mal odor, os dentes ficando amarelados. Ele e o cão cada vez mais parecidos. Tudo por culpa do pai.

**Cap 17** – Ida ao lago, de madrugada. O mergulho nas águas gélidas. Demovaldo salva Jesualdo da morte nas águas.

**Cap 18** – Celebração de um ano de morte do pai. O filho em andrajos no cemitério. Lembranças da chegada no cemitério, tudo que poderia ter acontecido diferentemente.

**Cap 19** – Jeovaldo resolve abrir finalmente o único cômodo que continuava fechado na casa: o quarto do pai. Lá encontra, para seu desespero e ira, fotos suas e do pai, um álbum de família, tudo bem guardados, todo o cuidado do mundo, tudo em contraste com a mísera situação de agora. Ainda, lá encontra um telefone, computador, tudo que teria resolvido sua vida. Na mesa da escrivaninha, junto ao telefone, uma caderneta aberta com o número de Jesualdo. A revolta de Jesualdo, sua calada e desesperada agonia.

**Cap 20** – Incêndio na casa de Jeovaldo. A cidade toda se engaja em tentar salvar das chamas o que é possível. Jesualdo desaparece: apenas encontram o cão morto.

**Cap 21** – Anos depois a descrição da cidade, suas ruas, o cemitério, o busto do pai, o lago, o céu sem estrelas, um passeio turístico, a cidade famosa por suas histórias, a cidade onde tudo começou, todos vindo aqui para saber da verdadeira história de Jesualdo. Demovaldo é o guia turístico, celebrando a

bondade proverbial de Jeovaldo, seu amor pelo filho, a estátua na praça. Os idosos sorridentes da cidade são a imagem final do livro.

## c.4) Dançando nas águas do abismo<sup>127</sup>

### Apresentação

O projeto *Dançando nas Águas do Abismo* procura desenvolver uma metodologia de criação para a dança a partir de sua integração em uma série de atividades correlatas: estudo e análise textual e iconográfica do repertório de mitos titânicos, isto é, narrativas que na cultura helênica apresentam figuras em situações físicas extremas, imóveis, congeladas, como Atlas, Sísifo, Íxion, Tântalo, entre outras; após este estudo dos mitos, seriam propostos modos de interpretação fisicizada desse mitos, junto com vocalizações que não formassem textos e sim sequências rítmicas. Essas sequências rítmicas realizadas durante os atos de repetição das frases coreográficas seriam depois o material para músicas e palavras que seriam elaboradas para, junto com as coreografias, música e texto, compor um espetáculo.

O diferencial da proposta está no ponto de partida e no sequenciamento das atividades: no lugar de processos criativos elaboradas a partir de temas, propomos não partir da ideia, mas da consciência corporal. Então, o texto do mito será interrogado como registro de um corpo, um corpo a ser decifrado, construído. Mais que o conteúdo do mito, temos a flexibilidade do método: devolver ao dançarino um saber sobre seu corpo e suas possibilidades expressivas a partir de figura míticas flagradas em uma imponderável situação de eterno movimento.

### Descritivo do planejamento e execução

O Projeto cumprirá as seguintes etapas de execução:

- 1) Introdução da metodologia de trabalho com procedimentos de preparação para atividade criativa e elaboração de uma progressão de ações de acomodação, disponibilização, sensibilização e integração corporal.
- 2) Pesquisa de interesses a partir da reflexão sobre questionamentos e indagações pessoais e coletivas para definição de uma abordagem temática.

---

<sup>127</sup> Projeto em parceria com a colega Márcia Duarte, coreógrafa, com que trabalhei em *Mobamba* (2012), espetáculo de dança e música, e *Olhos de touro* (2000). Este último espetáculo de dança, trabalha com as imagens do minotauro. Para o espetáculo elaborei os textos que compõem o ciclo "O Touro de Minos", incluído no livro *Mitopoemas*, publicado em Lisboa por PoesiaFãClube, em 2020. Link: [https://www.academia.edu/43119141/Mitopoemas\\_2020\\_](https://www.academia.edu/43119141/Mitopoemas_2020_). O projeto foi apresentado para FAC-DF e MINC, e não aceito. O projeto

- 3) Levantamento de fontes de informação sobre o tema de estudo em questão, incluindo imagens, músicas e textos.
- 4) A partir da abordagem temática idealização de propostas de experimentos de jogos de ação aplicadas em laboratórios de criação para geração de material.
- 5) Interpretação e exploração do material gerado no desenvolvimento das relações e significados dos jogos de ação.
- 6) Processamento seletivo do material para a concepção de jogos dramáticos, envolvendo a definição de papéis, focos e ações motivadas por um conflito que requer resolução.
- 7) Síntese e avaliação do material na configuração das estruturas dramáticas dos jogos.
- 8) Encenação.

## Objetivo

Desenvolver uma metodologia para processos criativos que integrem movimento, palavra e música, de modo a proporcionar ao intérprete criador procedimentos de trabalho para enfrentar situações audiovisuais complexas.

### c.5) Do fundo do abismo<sup>128</sup>

Trata-se de montagem de texto inédito construído a partir de uma nova e diferente leitura de textos sobre o mito de Sísifo. A partir de processo criativo conduzido pelo jogo entre o Hugo Rodas, Murilo Grossi e Marcus Mota, temos um espetáculo solo que combina textos, movimentações, ambientes sonoros, canções, música instrumental, imagens projetadas e máscaras, estas especialmente desenvolvidas por Thanos Vovolis, maior especialista internacional no assunto.

Além do diferencial de integrar diferentes habilidades e artes em cena – música, canto, voz, movimento, imagem e palavra, o espetáculo revisita um mito que parecia exaurido com a publicação de *O mito de Sísifo*, de A. Camus, em 1942. Para tanto, fez-se necessário, além do livro de Camus, reler as dispersas fontes imagéticas e textuais do mito. Nessa integração entre pesquisa e arte, um novo ponto de partida para a atualização do mito de Sísifo foi possível com o uso de um fragmento de 42 linhas de uma peça perdida de Eurípedes, identificada apenas em 1977. Será a primeira montagem nacional de uma peça grega a partir do fragmento.

---

<sup>128</sup> Proposto para o FAC-2011. Não aprovado. Foi uma forma de financiar processo criativo que teria lugar durante o Congresso de Platonistas, em 2012 e Congresso nacional da Associação Brasileira de Estudos Clássicos, em 2013, que ocorrem em Brasília. Era uma tentativa de integrar congresso acadêmico e mostra artístico-cultural. Com a não aprovação, o texto não foi completado.

A união do mais antigo com o mais contemporâneo possibilita uma cena expandida que questiona situações fundamentais como as relações entre religião, verdade, mentira e humanidade. Ainda mais que essas relações se veem integradas em obra multidimensional que ao se valer de várias mídias faz com que o espectador experimente diversos pontos de vista sobre os temas tratados na peça.

A reunião de um grupo de artistas experientes para viabilizar tal encontro entre a complexidade do mito e a complexidade da linguagem interartística em Brasília testemunha o amadurecimento das cultura artística local ao colocar em cena colaborações de alto nível entre expressões nacionais e internacionais.

Com isso, ganha a população do Distrito Federal ao ter a oportunidade de participar de processo criativo de alto nível gerado aqui mesmo.

Como todo o processo será acompanhado online, em blog que apresenta textos, imagens e vídeos das atividades realizadas, além de culminar com a apresentação e seminário sobre todo o percurso criativo, a população terá acesso gratuito a todas as etapas e poderá se valer dos procedimentos expostos para sua leitura e interpretação dos mitos. Ainda, para os artistas da cidade, todo o processo criativo exposto pode servir de estímulo para novos empreendimentos culturais. Acima de tudo, o que se objetiva junto com a obra é a disponibilização de uma metodologia de processo criativo que dê conta das diversas etapas e dificuldades para se encenar obras a partir de mitos.

## Objetivos

Montagem de peça inédita a partir de fragmento de texto de Eurípidés nunca antes encenado, por meio de processo criativo que integra a excelência dos profissionais envolvidos tanto na pesquisa como na em sua realização teatral, proporcionando ao Distrito Federal produto cultural de alto nível aqui elaborado.

Democratizar o acesso a metodologia de pesquisa e criação em artes cênicas, que apresenta dificuldades e etapas para se trabalhar com mitos.

Capacitar artistas da cidade com trabalho que integra diversas artes e habilidades.

Consolidar tradição no Distrito Federal de intercâmbio entre artistas locais e internacionais.

## Resultados

Desenvolver *know-how* na montagem de obras a partir da pesquisa de temas clássicos com vistas a se efetivar público e artistas para receber tanto o Congresso de Platonistas, em 2012 e Congresso nacional da Associação Brasileira de Estudos Clássicos, em 2013, eventos que trarão ao Distrito Federal pela primeira vez os mais renomados artistas e pesquisadores sobre cultura clássica;

Impulsionar novos projetos criativos que levem em consideração a excelência no tratamento de temas clássicos;

Ampliar colaborações entre artistas locais e internacionais;

Promover um seminário internacional de metodologias de criação a partir de temas clássicos.

Publicação de CD-Rom que contém vídeos, sons e imagens tanto do processo criativo como do espetáculo.

## c.6) vida pitagórica<sup>129</sup>

### Apresentação

Este projeto é desenvolvido no Laboratório de Dramaturgia na Universidade de Brasília (LADI). A correlação entre drama e música tem sido uma das grandes áreas de atuação do LADI. Desde 2004, o LADI produz a democratização ao acesso de clássicos de dramas e comédias musicais, com a encenação gratuita de obras como *Carmen* e *Bodas de Fígaro*. Todas as montagens procuram atualizar os temas e os cenários, fazendo alusões a eventos contemporâneos. Ao mesmo tempo, cada membro da audiência recebe um guia, com comentários da obra apresentada e do processo criativo. Entre as obras, foram apresentadas *Cavalleria Rusticana* no Seminário e Mostra Teatral A experiência da Cena, ocorrido no CCBB, em 2006. No mesmo laboratório, foi realizado o espetáculo *Um dia de festa*, em 2003, todo elaborado a partir de tradições narrativas, coreográficas e musicais do entorno de Brasília. No site [www.marcusmota.com.br](http://www.marcusmota.com.br) estão disponibilizados textos, fotos e artigos de produções do LADI<sup>130</sup>.

Da necessidade latente de se religar arte e filosofia surgiu este projeto, que consiste na aproximação entre estudos sobre a Antiguidade Clássica e Estudos Teatrais na busca por uma performance teatral contemporânea com bases filosóficas. O presente projeto pretende identificar e discutir as interseções entre o discurso filosófico pitagórico e o estudo das marcas performativas encontradas em textos/relatos da vida do filósofo Pitágoras, na busca de uma interpretação cênico-musical contemporânea da complexa figura do pensador Pitágoras de Samos. Não se trata de realizar uma aula ilustrada de filosofia no

---

<sup>129</sup> Apresentado ao MINC e não aprovado. À época, envolvi-me com os estudos de Pitágoras via Gaabriele Cornelli, no planejamento da Seminário Internacional On Pythagoreanism, que ocorreu em Brasília, em 2011. Eu havia proposto e conduzido dois seminários de criação sobre o tema, tanto na graduação, quanto na pós-graduação, como preparativos para o evento. O artista-pesquisador Samuel Araújo esteve envolvido em todas as etapas e defendeu sua pesquisa de mestrado sobre o tema em 2013 “Antropofagizando os clássicos: vida pitagórica e o banquete: caminhos percorridos e reflexões de um performer na busca de uma arte social e filosófica”. Link: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/14240>

<sup>130</sup> Site desativado. Agora disponibilizo em [academia.edu](http://academia.edu).

teatro, tampouco a reconstrução da vida do filósofo com aspectos cronológicos ou drama. Trata-se da busca por um espetáculo de discurso pós-dramático, na tentativa de despertar os sentidos e a racionalidade através da vivência desta filosofia, fazê-la pertencer novamente as nossas vidas.

Pitágoras foi o filósofo escolhido como o principal objeto dessa pesquisa. Ele surge aqui, em um momento da nossa sociedade, em que a vontade e a capacidade dos seres humanos em aprender são diminuídas pelos confortos das estabilidades social, econômica, emocional, etc. Sabemos apenas aquilo que nos cabe saber, e assim se mantém a ordem.

Pitágoras vivia com seus discípulos em uma comunidade de aprendizagem, os caminhos para o conhecimento estavam abertos. Ele mesmo não sabia tudo, mas sabia como aprender ou como provocar um estado de abertura da sensibilidade e da razão para o querer saber, despertar a vontade de ir além dos limites, de querer conhecer e fazer várias coisas para poder conhecer.

O filósofo será posto em cena, visível e audível em sua multiplicidade. A aproximação entre a cultura clássica que está nos livros e a performance teatral contemporânea assinala uma alternativa para compreender as implicações da filosofia pitagórica. O método de criação do espetáculo estará correlacionado com as referências relatadas nas biografias pitagóricas (*Vitae*), estabelecendo um jogo de semelhanças e diferenças entre a forma de organização da performance atual em sua audiovisualidade e a textualidade das biografias pitagóricas. Diante de todas essas teorias e possibilidades de conexões, vê-se que é preciso ultrapassar pressupostos baseados em metodologias redutoras e unívocas, integrando o estranhamento causado pela aproximação entre as esferas distintas da filosofia e das artes performáticas para que frutifique esclarecimento e novas formas de percepção e recepção de ambas. A compreensão dessa integração mobiliza não só conhecimento sobre as mais variadas disciplinas quanto arregimenta diversas artes. É uma experiência tanto multidisciplinar quanto interartística.

É dessa forma que proponho religar teatro e filosofia, fazer com que a figura de um pensador plural deixe de habitar os empoeirados livros da história da filosofia e volte a circular diante da plateia<sup>131</sup>.

## Concepção e dramaturgia<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> V. artigo “Pitágoras e Performance: Diálogos entre estudos clássicos e estudos teatrais”, Anais Abrace VI Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 12.1 (2011). Link: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/100/showToc>

<sup>132</sup> Em *email* para o produtor Constantino Filho assim me referi ao projeto: 1- o espetáculo *Vida pitagórica* se organiza em quatro grandes seções: música, matemática, astronomia e vida em comum. Cada seção explora narrativas atribuídas a Pitágoras, tornando o palco um

Pitágoras é um desafio dramaturgico. Como recriar em cena alguém que existe apenas em função de uma biografia construída, de uma vida atribuída? Por que trazer do passado alguém que hoje é visto como uma ficção? Além disso, como desconstruir essa construção, essa paisagem coerente de tentativas de produzir uma enciclopédia do mundo, de estar em todos os assuntos, desde a amizade até os negócios do Estado, e ao mesmo tempo ser uma criatura errante, uma utopia, um desejo por conhecer e experimentar tudo, até mesmo os limites intransponíveis da vida humana?

Na elaboração da dramaturgia do espetáculo, a sucessão das situações e temáticas pitagóricas vão ser produzidas de forma a se traduzir na arena do teatro, mais que uma aula de conteúdos, a justaposição de saberes, habilidades e intuições. Ao ver tópicos de política, religião, ética, geometria e astronomia associadas por meio de atos, palavras, risos e canções a plateia será bombardeada com questionamento sobre a separação entre tais temas.

Em virtude disso, ao trazer para a cena a multidimensionalidade de Pitágoras, espero proporcionar à plateia um horizonte para o estranhamento das imagens e sons apresentados. Ao invés de utilizar referências da cultura clássica, o 'grego' aqui não é aquele ideal universal e distante de proporção e equilíbrio, e sim o 'grego' carnalizado, arremessado ao sabor e ao clamor das ruas de Brasília, um andarilho, que de tudo já viu e por isso muito conhece, um Pitágoras saltimbanco, o artista sobrevivente na arte de prover os meios de sua subsistência. Enfim, ao aproximar o filósofo-saltimbanco de sua plateia chegamos assim à alma, à alma de Pitágoras – popular e erudita ao mesmo tempo, barroca, multiforme, fonte inesgotável de novas maravilhas e deslumbres.

Dessa maneira a dramaturgia se organiza em uma sucessão de cenas elaboradas a partir de fragmentos de textos extraídos das vidas de Pitágoras. As cenas e referências escolhidas das Vitae passam por uma análise dramaturgica nas quais se intensificam suas possibilidades de encenação e interpretação, principalmente pela elaboração das rubricas que informam sobre movimentos, produção de imagens associadas aos eventos apresentados e canções e sonorizações decorrentes.

---

lugar de irrupção de jogos cênicos guiados por diversas personificações de Pitágoras. A audiência se transforma nos iniciados nas ciências que vão sendo exploradas por meio de cenários digitais, ambiências acústicas e contracenação entre os atores e a audiência. No lugar de contar uma suposta vida de Pitágoras, nos propomos neste espetáculo a viabilizar experiências sensíveis com os temas sugeridos: desenvolver o contato com os parâmetros sonoros na seção música; descobrir padrões numéricos nos eventos mais cotidianos, na seção matemática; simular desenhos de estrelas, constelações imagéticas nos céus, na seção Astronomia; e dialogar com a alma, tornando-a melhor, na seção vida em comum. As seções não são estanques: durante o curso do espetáculo, conhecimentos e iniciações já propostas são reutilizados a cada momento. (9/01/2011)

Seguindo este método, procuro dar ênfase em uma dramaturgia que não se limite a contar uma história mas, sim, a promover uma experiência sensível de reflexão e aprendizado.

## Objetivos

### Objetivo geral

O presente projeto tem como objetivo geral criar uma performance cênico-musical através da pesquisa de uma nova metodologia de composição para a cena oriunda da interpretação da filosofia pitagórica em correlação com estudos teatrais, a fim de articular uma reflexão sobre novos conceitos de recepção da filosofia contextualizada em ações performativas alicerçadas nas modernas técnicas do teatro contemporâneo, transformando a filosofia em material poético capaz contribuir com a formação de um novo espectador. Promover uma temporada de exibição do espetáculo com 17 apresentações das quais 5 gratuitas.

### Objetivos específicos

- Criar espaços para a produção coletiva, estimulando a expressão artística e a criatividade dos participantes.
- Compreender como a linguagem teatral possibilita diálogos com a tradição dos estudos clássicos, sobretudo, com a filosofia pitagórica.
- Incentivar a investigação científica em torno da dramaturgia de imagens, dos sons, do corpo, bem como literária, tanto no sentido histórico de seu desenvolvimento, quanto no sentido das práticas e abordagens contemporâneas.
- Realizar uma ação cultural de valorização da filosofia clássica visando superar as barreiras impostas pelo preconceito em relação aos estudos clássicos e revelar novos processos de recepção da filosofia e do teatro.
- Promover a interação das artes (teatral, musical e dança) a fim de fomentar e difundir conhecimento multidisciplinar e interartístico.
- Desenvolver uma metodologia de criação da performance em busca de uma interpretação cênico-musical.
- Analisar as implicações e consequências das novas práticas de filosofia em performance para a contemporaneidade.

### Justificativa

Muitas pessoas hoje nunca ouviram falar de Pitágoras, mas de alguma maneira conhecem algumas de suas contribuições. Outras tantas o consideram ape-



nas ficção, mito. Contudo, para Jâmblico, Platão, Aristóteles, Heráclito, e outros grandes matemáticos, músicos, juristas, Pitágoras existiu e é referência em inúmeros assuntos, de naturezas tão diferentes como geometria e religião. Pitágoras foi um homem que persuadiu multidões de pessoas, que deixaram suas casas, suas posses, alguns vindos de outras cidades que foram arrebatados por seu discurso com tanta força que ali mesmo ficaram e se moveram junto com seus filhos e mulheres à filosofia e a uma vida em comunidade onde não havia direito a propriedade e se praticava o vegetarianismo; ele era um cantor-músico-poeta que entoava canções homéricas; um xamã, conhecia sobre a reencarnação e a memória de vidas passadas; interlocutor de animais; um descobridor de propriedades da matéria; observador dos astros; um andarilho que viajou por trinta anos pelo Egito, Babilônia, Síria, Índia, Pérsia, em busca do conhecimento; propôs métodos de auto-cura através do poder da mente; aproximou o homem do universo e da alma ao atribuir propriedades e efeitos místicos aos números. Ele trouxe grandes contribuições para a humanidade. Pitágoras é um estímulo para se pensar conhecimento. Conhecimento diversificado, mas de maneira integrada. Hoje, ele é um contraponto à demanda por especialização e abstração que tem prevalecido em nossa sociedade. É objetivo deste projeto despertar na plateia a vontade de querer saber mais, de ser mais do que se é, retomar o apetite pela vida, assim como Pitágoras buscava a luz no conhecimento.

É impossível falar de Pitágoras sem utilizar as biografias escritas pelos filósofos Diógenes Laércio, Porfírio e Jâmblico. Este material ainda não está todo disponível em língua portuguesa, o que confere maior responsabilidade e importância na originalidade dessa pesquisa que tem, sobretudo de maneira metodológica, a importância em apresentar e estabelecer novas formas/métodos de composição para a cena.

A busca pela conexão entre a performance artística e a filosofia pitagórica converge numa tentativa de mobilizar a sensibilidade para eventos multidimensionais, interartísticos e multidisciplinares. Temos, hoje, a ideia de uma filosofia fixada nas páginas dos livros, distante de nossas vidas. Uma filosofia que se baseia em uma metodologia de educação restrita a textualidade. Nossa real dificuldade é o fato de, diferente dos gregos na Antiguidade, não estarmos acostumados a pensar em termos de fluidez. Encontramos dificuldade em compreender algo que é multiforme e que nos acessa e que podemos acessar por outras vias, outros sentidos. Parece-nos necessário construir um texto ideal para se chegar à luz do conhecimento enquanto permanecemos insatisfeitos por não compreendermos os fenômenos e saberes sempre em transformação. Nos falta perceber e aceitar as outras inúmeras possibilidades de comunicação, de expressividade como transmissão do saber e, assim, compreender em sua totalidade os fatos históricos, a filosofia.

A reinserção da performance na filosofia habilita a exclusão da dicotomia aparente entre oralidade e corporeidade. A textualidade ganha contextos in-

terativos que se apresentam como acontecimentos multidimensionais que integram também a corporeidade de seus agentes. Essa prática nos reaproxima de antiga cultura grega que integrava e explorava som, imagem, dança e palavra (*Mousiké*).

Seguindo este método, darei ênfase na construção de uma performance cênico-musical que não se limite a contar uma história e sim, oferecer ao público um contexto de interações motivadas por sobreposições de cantos, sons, ações, imagens e vozes.

A justificativa principal para realização deste projeto se dá na constituição de uma experiência artística capaz de interferir na realidade da cidade colocando o teatro e a filosofia a serviço da construção da cidadania e da educação.

## Cronograma

### 1ª ETAPA – PRÉ PRODUÇÃO (Marco a Maio de 2011)

Captação de Recursos e Apoios;

Pesquisa e Levantamento do repertório de gestos, movimentos e ritmos.

Pesquisa da sonoridade, do design sonoro do espetáculo.

Laboratório de dramaturgia e experimentação para elaboração do roteiro.

(Construção das cenas a partir do roteiro mínimo. Modificações do roteiro a partir das improvisações.)

Concepção da coreografia e das músicas do espetáculo

## c.7) Mma canção para Ícaro. Rockdrama<sup>133</sup>

### Resumo

Trata-se de um espetáculo teatral com estética rock que revisita a geração rock de Brasília dos anos 80 do século passado, mas com foco nas histórias dos que montaram bandas que não foram adiante, daqueles que acreditaram na utopia do momento e depois não foram à frente com seus sonhos.

A trama é o seguinte: um ex-roqueiro quarentão vai tomar aulas com um jovem professor de guitarra. As memórias de típicos eventos do rock brasileiro nos anos 80 do século passado se entrecruzam com a nova cena musical de hoje. Para tornar mais agudos os contrastes e as aproximações entre am-

---

<sup>133</sup> Projeto proposto para o FAC-2013 e recusado. Pela época, eu tinha aulas de guitarra e meu instrutor teve um filho, que chamou de Ícaro. A partir desse incidente, imaginei o roteiro, que depois, mesmo não desenvolvido completamente, usei como exemplo de dramaturgia no meu livro DRAMATURGIA CONCEITOS, EXERCÍCIOS E ANÁLISES (Editora UnB, 2017).

bos, o ex-roqueiro quarentão e seu jovem professor possuem companheiras que estão grávidas de seus primeiros filhos. Então eles decidem fazer juntos uma *Canção para Ícaro*, nome do filho do jovem e sedutor professor de guitarra. A mútua troca de talentos, memórias e sonhos constituem a trama maior da peça, que se estrutura em cenas dialogadas entremeadas por devaneios em forma de canções instrumentais.

## Objeto

Trazer para o palco o debate e as memórias em torno da ideia de que Brasília seria a capital do rock a partir de um espetáculo que integra pesquisa, dramaturgia e alta qualidade profissional em sua realização. Como o espetáculo partirá de oficinas que vão selecionar os intérpretes do espetáculo, o que acarreta qualificação artística e intelectual dos integrantes das oficinas. Ao mesmo tempo, um blog de produção do espetáculo disponibilizará fotos, vídeos e textos que registram as decisões criativas e as discussões em torno de se montar um espetáculo rock, um rock-teatro na capital do rock. As apresentações serão gratuitas como forma de se promover o acesso democrático aos temas encenados. Ainda, sendo um espetáculo interartístico, que trabalha nas fronteiras do teatro com música e artes visuais, A canção para Ícaro busca consolidar a formação de profissionais envolvidos e da plateia em torno de obras que trabalham com diversas estéticas em contato.

## Justificativa

Há muito que se define Brasília com capital do rock. Essa identificação entre a capital do país tem rendido, além de nomes consagrados como Legião Urbana, Plebe Rude, Capital Inicial, Paralamas, entre outros, documentários como *Rock Brasília – Era de Ouro*, de Vladimir Carvalho, filmes como *Somos tão jovens*, de Antonio Carlos da Fontoura, livros como *O diário da Turma – 1976-1986*, de Paulo Marchetti, e sites como o [Rock-df.com](http://Rock-df.com), [Rockbrasil.com](http://Rockbrasil.com) e o [rockbrasiliadesde64.blogspot.com.br](http://rockbrasiliadesde64.blogspot.com.br).

Porém, além dessa história de sucesso há outras, de pessoas que, empolgadas pela onda roqueira pós-ditadura militar, sonharam com bandas de rock que não foram para frente. Muitos jovens dos inícios dos anos 80 entraram na onda do Rock Brasília e compuseram músicas, criaram bandas, participaram de shows em clubes, bares, casas de amigos, formando um circuito paralelo que se alimentava da utopia liberadora do rock que jorrou em um cenário de sucesso da cidade no resto do país. Brasília surpreendia ao deixar de ser apenas uma cidade administrativa: tinha uma efervescência jovem, pulsante, aberta aos sonhos e às experiências com sexo, drogas e música.

Este universo “menor”, do fracasso, da utopia em si, é pouco comentado. O que ainda estaria impresso, anos depois, nos corações e mentes de pessoas que tiveram desejos interrompidos frente à muralha do comum, do dia a dia, da volta à realidade?

Dentro dessa problemática, o encontro entre o rock de ontem e o de hoje é uma oportunidade para se repensar a Capital em seus vários contextos. Do Distrito Federal cheio de vazios ao caos social e urbano atual há todo um arco de possibilidades a se discutir. Pois as canções e as músicas estão atreladas ao homem dentro da cidade, no lugar onde se habita. Se antes era possível um discurso crítico, irônico dentro de um orgulho, dentro de uma comunidade que buscava o melhor, hoje, o que se pode cantar quando há a dispersão, o fim das utopias?

Nesse sentido, o espetáculo projeta uma janela para o futuro, para os filhos que nascem, para os que virão: que Distrito Federal para as próximas gerações? Ainda vai se ouvir o som das guitarras? O que cantaremos então?

Daí o título *Canção para Ícaro*, atualizando o mito do artista que quer voar, romper limites, chegar ao céu, mas cai, as asas em chamas. Para onde vamos?

## Objetivo

Fomentar uma cultura de obras dramático-musicais no Distrito Federal a partir de temas e situações locais. Contribuir para o aprimoramento artístico e técnicos de atores, cantores e público interessados na produção e consumos de musicais. Integrar artistas e públicos de diferentes tribos (Roqueiros, amantes de musicais, apreciadores de teatro) na realização e consumo de obra interartística. Consolidar metodologia de elaboração e produção de obras dramático-musicais desenvolvida desde 2005 no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília, com a realização de mais de 15 espetáculos gratuitos.

## Metas, resultados e desdobramentos do projeto

- Disponibilização de etapas do processo criativo (vídeos, fotos, entrevistas, arquivos mp3 com as músicas do espetáculo, roteiros, ideias e ensaios) em interface multimídia. Assim, além produto de formação de plateia, a interface multimídia funciona como um banco de dados para os artistas e técnicos envolvidos no projeto e para interessados e pesquisadores acerca da metodologia de criação aqui desenvolvida. Além disso, a interface vai veicular transmissões ao vivo na internet do espetáculo (*streaming*).
- Ciclo de oficinas com jovens artistas da cena rock do Distrito Federal para compor o elenco do espetáculo, tanto na banda de apoio, quanto nos personagens. Este ciclo tem por objetivo não apenas selecionar os integrantes do processo criativo: será também uma capacitação para a cena de jovens artistas

da cena roqueira. O ciclo de oficinas assim se organiza: apreciação e discussão de parte da produção musical brasileira do Rock Brasília anos 80 por meio da escuta e análise de canções de bandas como Legião Urbana, Plebe Rude, Capital Inicial, entre outras; leitura e discussão de textos relacionados ao mito de Ícaro; Oficina de dramaturgia para, a partir do texto-base deste projeto, desenvolver e ampliar cenas e personagens; Oficina de expressão corporal de movimento para fundamentos de presença cênica, agilidade e disponibilidade para o trabalho de interpretação; Oficina de preparação vocal cênica. As oficinas são ofertadas pelos condutores do processo criativo (direção, pesquisador, direção musical), de forma a garantir a complementariedade entre o ciclo de oficinas e o processo criativo. Os que forem selecionados para o processo criativo serão remunerados como integrantes do elenco.

- Publicação de e-book que apresenta uma reflexão sobre o processo criativo e funciona como um guia para os materiais disponibilizados na interface online do projeto.
- Após o projeto, a partir da metodologia e dos resultados alcançados, elaborar um programa de atividades para continuidade e ampliação de oficinas orientadas para o público jovem no sentido de uma dramaturgia interartística a partir de temas e situações presentes no Distrito Federal.

## Cronograma

Pré-produção: levantamento e preparação do material para as oficinas. Planejamento das atividades das oficinas e do processo criativo. Contratações dos profissionais envolvidos nessa etapa. Um mês.

Ciclo de oficinas: uma semana para cada: um mês.

Processo criativo: Ensaios, desenvolvimento do roteiro, composição e produção das músicas: três meses.

Apresentações: 10 apresentações. Teatro de Arena UnB, Sesc- Taguatinga.

## c.8) O drama de Téó e Cléia: as aventuras do amor contra o tempo (2011)<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Apresentado ao FAC-2011. Não aprovado. Primeira tentativa de se encontrar recursos para o material de pesquisa em torno do romance *As Etiópicas*, de Heliodoro. Eu havia apresentado uma comunicação em Lisboa, em 2008 sobre a aproximação entre o romance e Shakespeare: *Interplay Between Narrative and Drama in Heliodorus' Aithiopika and Shakespeare's The Winter's Tale* no IV Congresso Internacional sobre Romance Antigo. O texto foi publicado no livro *Nos passos de Homero* ( Editora Annablume, 2014, p. 167-186). Link: [https://www.academia.edu/4022117/Nos\\_passos\\_de\\_Homero\\_Ensaio\\_sobre\\_performance\\_filosofia\\_m%C3%BAsica\\_e\\_dan%C3%A7a\\_a\\_partir\\_da\\_Antiguidade](https://www.academia.edu/4022117/Nos_passos_de_Homero_Ensaio_sobre_performance_filosofia_m%C3%BAsica_e_dan%C3%A7a_a_partir_da_Antiguidade). Desde essa época eu queria encenar *As Etiópicas*, como uma história de amor para minha esposa, como presente e lembrança dos tempos em que ficamos entre Brasília e Tallahassee.

## Resumo

O projeto é a primeira adaptação no Brasil do romance clássico *As Etiópicas*, de Heliodoro, o qual inspirou a fase final da carreira de W.Shakespeare e de G. Verdi, como se vê em *Aída*. Para tanto, o jogo entre amor, romance de aventuras e musicalidade será transposto para os dias de hoje, com a ênfase nas questões de gênero e éticas presentes no texto original. Em *As Etiópicas*, dois enamorados são separados e quase impedidos de se unirem em virtude de suas diferenças étnicas e sociais. Em nossa versão da obra, o casal de enamorados e suas desventuras apresentam-se como uma alegoria, uma discussão cênica sobre o conturbado cenário atual de intransigência e intolerância: o outro é sempre uma ameaça e cada um cuida apenas de seus interesses. O casal em ameaça é a ameaça que vigora como uma sombra dos valores de cuidado e respeito mútuos.

## Produção

Discussão e análise do texto de Heliodoro e sua recepção crítica, em forma de vídeo-seminários que funcionam como preparação da comunidade do Distrito Federal e entorno. Início das experimentações e ensaios para a fruição de um espetáculo que funde processos criativos e erudição. Disponibilização online de todo o processo de ensaios e discussões documentados a partir de diários de bordo, fotos, vídeos e textos.

Realização de espetáculo interdisciplinar que visa subsidiar tanto a comunidade do Distrito Federal quanto artistas e criadores locais, no que diz respeito à materialidade de espetáculos a partir de temas clássicos e às relações criativas entre teatro e som. E, com isso, gerar posicionamento crítico quanto os temas abordados no espetáculo, como conflitos étnicos, violência e afetividade.

## Justificativa

Realizar o espetáculo *Téo e Cléia* é inovador em suas fontes ao trazer para cena materiais nunca antes apresentados no Brasil e na forma como esses materiais são refigurados ao se demarcar o caráter interartístico da montagem para que se tornem materializados os múltiplos sentidos da obra em sua adaptação e reinvenção.

Com isso, a experimentação e pesquisa artística aqui empreendidas não se esvazia em uma prática autocentrada, puramente estética. Ao contrário: a dimensão formal da obra vincula-se a abertura de um espaço de discussão de questões atuais de nossa sociedade. No lugar de um romantismo idealizado ou de um realismo dos fracassos afetivos, temos em cena as dificuldades dos

que se amam dentro de um contexto maior, de questões sociais de intolerância e individualismo. Amar aqui é cuidar, é respeitar o outro. O teatro musical pode mostrar as piores coisas na palavra cantada e no movimento, fundindo o estranhamento diante de um mundo terrível e belo ao mesmo tempo.

Tais processos dialogam com a produção de um Know-how de elaboração e realização de obras dramático-musicais presente na dupla Hugo Rodas e Marcus Mota, responsáveis por espetáculos como *Sete contra Tebas* (2013), *David* (2012) e *No muro-Ópera Hip-hop* (2010). Todos estes espetáculos se definem como uma tradição local, candanga de se fazer teatro musicado, por meio da interpenetração entre pesquisa, política, campos interartísticos e temas contemporâneos.

Este projeto se enquadra plenamente à política pública de igualdade racial e de gênero uma vez que não apenas a obra que tomamos como ponto de partida para o processo criativo – *As Etiópicas* – é toda ela baseada em uma matriz africana: além disso, para dar visibilidade a esta matriz, o protagonismo do espetáculo é realizado por uma intérprete afro-descendente. Mulher e negra, a atriz que faz o papel de Cléia será a protagonista não só da trama de acontecimentos do espetáculo, como também da trama ideológica que vincula o processo criativo às políticas públicas de inserção e visibilidade das questões raciais e de gênero. Como se sabe, no repertório dramático dominante, construído a partir das obras vindas da Europa Ocidental, há poucos exemplos de protagonistas mulheres, e, menos ainda, de mulheres negras. A dramaturgia de Téo e Cléia posiciona-se justamente na reversão dessa tendência dominante: a personagem Cléia centraliza as ações do espetáculo, distinguindo-se por ser a única agente que não se reduz a um contexto expressivo único: Cléia performa por meio da palavra falada, do canto e dança, enquanto os outros agentes se reduzem a um único meio de expressão. Assim, a visibilidade da personagem, marcada em sua excedência dramático-musical, funciona como suporte para a visibilidade das questões de gênero e raciais, presentes em *As Etiópicas* e referidas pelas Políticas públicas que este edital consagra.

Mais especificamente: No caso de *Téo e Cléia*, temos a possibilidade de integrar as grandes questões de afetos e gênero com temas sociais e étnicos em virtude de, como se vê no título da obra original – *As Etiópicas* – partirmos da discussão e desenvolvimento cênico dos temas a partir de referências explícitas à herança africana. Nisso se amplia a importância de se trazer para a cena uma montagem a partir de *As Etiópicas*: a obra é uma das poucas dentro da tradição clássica que apresenta claras referências à cultura africana. Como, apesar de sua importância, *As Etiópicas* é pouco comentada ou conhecida fora da academia, temos que esse silenciamento em torno da obra em parte se relaciona com o chamado ‘embranchecimento’ dos clássicos. Dessa forma, montar hoje *As Etiópicas* tendo em vista suas referências africanas, principalmente nos protagonistas, é um ato estético e ético de se tornar visível uma longa história de obras étnicas plurais.

## c.9) Por que matar Aquiles. Homero para todos os idiotas. Uma comédia musicada (2015)<sup>135</sup>

### Resumo da proposta

*Por que Matar Aquiles* é um musical que parodia lutas corporais violentas apresentadas para uma plateia sedenta de fortes emoções e sangue derramado. O ponto de partida é usar situações e personagens do clássico *Ilíada*, de Homero em conjunto a cenas típicas da vida nas grandes cidades (tráfego, partidas de futebol, ambientes corporativos, brigas domésticas, entre outras). Tais temporalidades são justapostas a partir de forte marcação de músicas (instrumentais e canções) performadas tanto quanto incentivo à luta quanto crítica de uma cultura que resolve tudo na agressividade espetacular.

### Detalhe o objeto da pesquisa

O objeto consiste do processo criativo e montagem de espetáculo cômico-musical que se vale de justaposição de cenas da *Ilíada*, de Homero com situações cotidianas violentas. Inicialmente será realizado um levantamento das cenas e personagens emblemáticos do texto homérico, os quais podem ter sua aplicabilidade para este projeto. De início, temos, a formalidade da luta em Homero: tudo é ritualizado, passando por padrões de ações que vão das saudações e xingamentos iniciais até o golpe fatal e os sons finais do moribundo. Essa ritualização da violência é uma forma de tornar espetacular o evento cruento. Da mesma maneira, tal rotina do combate corporal atualiza seu retorno, sua repetição como modelo a ser seguido, como referente das ações sociais. Se todos participam desse embate, seja como lutadores, seja como plateia, então a luta corporal aguerrida se torna o acontecimento social mais relevante.

Nesse ponto entra a comicidade: a repetição é um dos processos fundamentais de se produzir a desconstrução da realidade. Dessa maneira, a luta corporal, em seu padrão cíclico, é ao mesmo tempo objeto de coesão social e alvo de paródia. Tudo que repete pode ser transformado em ato risível, pois não acaba, desafia os limites, aponta para mudanças e manipulação de expectativas.

Dessa forma, tanto as cenas de luta corporal da *Ilíada*, como as situações de embate cotidianas são acontecimentos repetitivos, ritualizados, cômico-sérios.

---

135 Proposta para o mesmo grupo que encenou e produziu *À Mesa*, uma comédia a partir de *O banquete*, de Platão. *À Mesa* foi apresentado em diversos teatros de Brasília, em 2012. E ainda foi apresentado na SBEC em Brasília, em 2013. O título principal trabalha com a ambiguidade *Por que matar, Aquiles? / Por que matar Aquiles*. Grande parte das inquietações vieram do seminário de criação a partir de textos clássicos realizado na Pós-Graduação em Arte em 2014. Sobre a disciplina, v. blog: <https://processoscriativospos2014.blogspot.com/>



A estratégia da repetição é fundir referentes temporais diversos como se fossem eventos assemelhados: o ritual da luta no campo de guerra se funde com a briga de trânsito. Assim, o absurdo de ontem se perpetua no sem sentido de agora. A repetição também difunde a compreensão do esvaziamento das coisas: continuamos a fazer as mesmas coisas estúpidas no passado e no presente.

Além da repetição, temos a figura de Aquiles. No texto homérico, ele é uma estranha figura de fundo: passa a obra inteira sem lutar, mas todos louvam sua fúria guerreira. Enquanto não luta, Aquiles é visto sempre em depressão, chorando por injustiças que sofreu, acossado pelas mortes violentas que causou, sofrendo pelas pessoas queridas que perdeu na guerra. Ao mesmo tempo o maior guerreiro é o maior chorão. Aquiles temível e temeroso, assassino e coitadinho. Esse aspecto instável da figura do grande guerreiro, essa bipolaridade, aproxima traços aparentemente opostos de insensibilidade guerreira e hipersensibilidade pessoal. Essas ambiguidades projetam a figura de Aquiles como uma convergência entre as ações da luta corporal violenta e os efeitos emocionais de um investimento nessas ações. Força e afetos são co-projetados na mesma personagem, como se ele fosse quem luta e quem morre, quem performa e quem vai pra casa. Todos querem matar como Aquiles, mas ninguém quer ter essa existência de sombras fora da arena. Aquiles é simultaneamente a glória do vencedor e a desgraça que vem depois da luta.

Tal ambivalência ratifica o esvaziamento, o sem sentido das lutas corporais violentas. Ao fim, não vitórias, apenas experiências traumáticas e devastadoras. A infelicidade de Aquiles mostra o outro lado desses embates físicos estúpidos. Justapondo a matriz-Aquiles aos eventos contemporâneos, produz-se o recurso de se colocar no mesmo espaço as sensações muitas vezes excludentes de empoderamento e destruição.

A partir da seleção e análise das cenas da *Ilíada* e tomando como ponto de partida os procedimentos de repetição e ambivalência personativa, passamos ao segundo momento do projeto que é o do levantamento de situações contemporâneas em que há embates violentos entre pessoas nos mais diversos contextos. Após este levantamento, passa-se à fase de improvisação a partir do material selecionado da *Ilíada*. Nesse ponto, há tanto a intervenção do dramaturgo residente quando da equipe de música, para, em colaboração com as atrizes e atores, produzir o roteiro e as canções da peça.

## Justificativas

Grande parte do teatro ocidental não passa de uma encenação de técnicas, imagens, técnicas e personagens presentes na obra de Homero. Êsquilo afirmou que suas obras não passavam de migalhas do banquete homérico. Platão chamou Homero de pai dos tragediógrafos e comediógrafos. Shakespeare voltou ao fim de sua obra para Homero em suas peças finais, mais explicitamente em *Tróilo e Créssida*.

Para nós, a dicotomia entre a tragédia da guerra na *Ilíada* e a tragicomédia do homem que não consegue voltar para casa, na Odisseia, parece fundar gêneros de espetáculos opostos e excludentes. No campo da batalha só haveria lugar para a desgraça e lamentação, enquanto que o jogo de erros das desventuras domésticas de Ulisses nos levaria experimentar os risos e a felicidade do reencontro.

Porém, uma leitura mais atenta e mais aplicada a nossa contemporaneidade reconhece que os mundos da *Ilíada* e da Odisseia se aproximam e se justapõem no absurdo da guerra, do embate frente a frente de um homem com seu semelhante. Das guerras gregas antigas para os embates urbanos e midiático de hoje, vemos um arco de referências e questões as quais se renovam como algo não resolvido, quase impossível de se eliminar: esse fascínio em volta da luta corporal, do jogo de golpes e mútuas violências, o entrelaço de suor, sangue e gritos, tudo sempre acompanhado por uma plateia engajada nesse espetáculo cruente. Tanto ontem como na época atual, mesmo que houvesse alguma justificativa para o embate (guerra, vingança, competição), o foco mesmo torna-se a relação entre os combatentes e a plateia. A manutenção dessa experiência de agressividades compartilhadas atravessa séculos, sem que os efeitos dessa contínua luta sejam medidos ou colocados como justificativa para sua eliminação. Assim, mesmo que famílias, grupos, cidades inteiras sejam atingidas, o que importa é estender essa intensa e atrativa eliminação violenta do outro.

Daí a proposta de *Por que matar Aquiles*. Primeiro, a ambiguidade do título captura duas perguntas: as razões para matar em geral, e as razões para matar o maior guerreiro de todos os tempos. O que está em discussão é a necessidade de solucionar problemas por meio de supressões físicas conectadas a uma viciada repercussão social. Ao trazer para a cena tais eventos, procura-se analisar toda a cadeia de eventos em torno da luta corporal violenta e seu fascínio.

Para tanto, diversos recursos da comicidade são utilizados: inicialmente, o jogo entre o estranhamento e familiaridade, na justaposição entre trechos do texto antigo e o cotidiano nas grandes cidades, em diversas situações de embate como no trânsito, nas partidas de futebol, nas disputas partidárias, etc.

## Metas

- desenvolver uma metodologia de elaboração e montagem de espetáculo a partir de textos clássicos e fundamentadas em técnicas de comicidade
- formar artistas em processo criativo colaborativo inserido dentro de um contexto de pesquisa de materiais da cultura clássica, de modo a superar oposições entre 'alta' e 'baixa' cultura, nos termos de M. Bakhtin.
- proporcionar um espetáculo de formação de plateias a partir de textos da cultura clássica

- inserir o Distrito Federal em tendências internacionais de reciclagem da cultura clássica a partir de situações cotidianas e comicidade

## Notas<sup>136</sup>

{MINHAS FUNÇÕES}

Dramaturgia e/ou direção musical. Posso compor as músicas, posso indicar algumas coisas, e fazer outras. vamos ver. depende de quem vai estar no projeto. Se tiver gente que realmente cante e toque é uma coisa. Se não, temos que fazer de outra maneira, com gente que cante inserida com gente que não cante/toque. Ou diminuir o aspecto da música pra coisa pré-gravada. Daí preciso de um produtor musical.

Vamos precisar de alguns músicos (três no máximo: um na percussão, outro no violão/teclado. os atores podem tocar juntos também. Então incluir um músico para fazer preparação musical para eles. precisamos de um diretor, de um assistente de direção).

E 5 atores.

Assim, se for fazer musical, uma coisa. Podemos tirar esse negócio de musical e só ficar com a parte de sons de estúdio.

Pensando agora, fica melhor.

Em vez de colocar pessoas para cantar e tocar, ficamos apenas com atores e com sons pré-gravados. Vamos indo.

## c.10) A História da História. Seminário-Espetáculo sobre criatividade em Artes em Contato e Colisão (2014)<sup>137</sup>

O projeto é a realização de um seminário-espetáculo no qual a audiência será imersa em um ambiente mediado tecnologicamente que integra dança, mú-

---

<sup>136</sup> Em email para a produtora, Luana Fonteles.

<sup>137</sup> Proposto para o prêmio Klauss Vianna, de 2014 e para o FAC, de 2014. Não aprovado no Klauss Vianna, e estranhamente desclassificado em etapa final no FAC-DF, com sumiço da ficha de inscrição... Baseava-se na recepção do romance *Etiópicas*, de Heliodoro. A partir do romance, elaborei o projeto de pós-doutorado “Dramaturgia e Recepção: Elaboração e registro de audiocenas a partir da obra *As etiópicas*, de Heliodoro”, realizando entre 2014-2015 em Lisboa. Sobre o projeto e seus resultados, publiquei o livro “Audiocenas: Interface entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades” (Editora UnB, 2020), e as partituras na *Revista Dramaturgias*, 7 (2018). Com o estranho corte de recursos, tive de reorientar o processo criativo de uma instalação multissensorial para a composição orquestral. Essa operação ao fim promoveu um deslocamento em minha carreira: envolvi-me mais com composição musical que obras cênicas. Tudo a partir de uma recusa...

sica, atuação. Durante a imersão, sons e imagens ao vivo e previamente gravados vão apresentar a discussão de etapas básicas de construção de imaginários a partir de quatro cenas básicas encontradas em obras desde Homero: um amanhecer, um grupo que busca algo para possuir, uma mulher estática irradiando beleza, um lamento fúnebre. Todas as cenas são comentadas e reperformadas em seus diversos aspectos linguísticos e sensoriais. Assim, arte e reflexão são justapostas em uma cena expandida e audiovisualmente compartilhada.

Serão realizadas pesquisa e análise das cenas apresentada no seminário-espetáculo, registrando-se simultaneamente em vídeo as análises detalhadas dos aspectos linguísticos dos textos estudados. O projeto tem orientação de Hugo Rodas e atuação colaborativa em quatro equipes: de dança, de dramaturgia, de design sonoro e de multimídia. A ideia é fomentar uma cultura de explicitação e fundamentação dos processos, práticas, pressupostos e diálogos que artistas empregam em suas realizações como forma de se dinamizar encontros potenciais entre saberes e fazeres em circulação<sup>138</sup>.

---

138 Em meados de 2014 a proposta foi assim divisada em email de 6/09/2014: Caros Marcello e Alexandre, estou organizando um super projeto e conto com a participação de vocês. É o seguinte: o nome é A história da História. Seminário-espetáculo sobre criação em artes. A ideia é partir de uma mistura entre o discurso que explicita cada processo criativo e o processo criativo mesmo. A cena geral é o uma cena base tipo Steve Jobs e suas famosas apresentações de novos produtos da Apple. Para tanto teremos a convergências entre cenas pré-gravadas projetadas ao vivo e músicas performadas ao vivo junto com sons pré-gravados. Em meio a isso, interrompendo o chefe de cerimônias, teremos quatro cenas que serão apresentadas e analisadas para o público.

1- uma amanhecer

2- o que passa nos olhos de um grupo de bandidos buscando do alto de um monte em frente ao mar algo que eles queira se apossar

3- uma mulher divina segurando um homem desmaiado em seus braços (pietá). Em volta naufrágio e corpos de homens mortos em combate.

4- A mulher canta.

Cada cena dessa é metalinguística, corresponde a etapas do processo criativo interartístico. Isso em quatro partes é:

1- o contexto, o que vem antes da arte, o que já existe, mas que também se organiza, e pode ser recriado.

2- a entrada de alguém para intervir, um horizonte, ver, observar, conectar.

3- a epifania, a imagem que toma conta do observador, a visão mística, o supera os sentidos e transborda.

4- a obra, o que se faz com todas essas experiências em informações.

Então alguém conduz o eventos como uma palestra (um ator, um diretor). A narrativa é lida/falada. Anuncia-se sua decomposição.

Projeta-se um vídeo com uma especialista apresentando uma explicação filológica linguística do original. Uma dança sem música.

Ressoa novamente o trecho 1 (o amanhecer) A Orquestra toca o amanhecer. Imagens projetadas de partos.

e assim vai indo...

## Objetivos

- 1) Consolidar uma cultura de trabalho multidisciplinar e interartístico a partir da troca de experiências entre os integrantes da realização do projeto (artistas, técnicos, coordenadores) e público.
- 2) Consolidar procedimentos de registro de todas as etapas de processo criativo com objetivo de tratar tais registros como material estético, divulgação, capacitação técnico-artística e formação de plateia.
- 3) Disponibilizar os produtos gerados durante o projeto para que novos empreendimentos inovadores e diversificados sejam impulsionados.
- 4) Capacitar artistas e público para realizações multissensoriais, ou sensibilização a partir da integração de produção e recepção de eventos em suas várias formas de captação e processamento.
- 5) Fomentar processos criativos que se valham das diversas possibilidades de mediação tecnológica em todas as etapas de suas produções.

## Justificativa

O conceito de Seminário-Espetáculo faz convergir para um evento multidimensional diversas formas de interação e troca de mensagens entre público, artistas e comunicadores. Das aulas-espetáculo de Ariano Suassuna para as apresentações de produtos por Steve Jobs, passando pelas poéticas autorais e análises de processos por pesquisadores, temos uma complexa rede de referências e estímulos sensoriais que não apenas explicitam, comentam como também impulsionam, despertam atos criativos.

---

Para tanto, convoco vocês a, a partir das planilhas abaixo marcar o que vocês precisam nessa aventura de integrar som e imagem, em criar esse cinema de câmera, essa mistura de arte e conhecimento, um hibridismo de linguagens e de modos de se estabelecer o nexos com a audiência. É inovação.

Assim, o seminário-espetáculo tem por objetivo fazer com que as pessoas sejam impulsionadas a coisas criativas.

Uma ideia que tive:

na cena do amanhecer, por exemplo, enquanto a música entra pode haver imagens na tela em forma de partitura que mostram a entrada dos instrumentos. e uma voz que marca, como um regente a entrada desses instrumentos, e um comentário que sintetiza o que se quis com essa combinação de texturas, etc. Ou seja, a ideia é abrir a caixa preta. Por exemplo em um coreografia, isso acontecer também.

Usar gráficos, tabelas, imagens comentários junto com a performance.

Por isso vou precisar muito da música, mais, do design sonoro, em como isso chega na plateia, e da imagem.

para tanto, preciso que vocês indiquem dentro das planilhas o que vocês precisam

Será um evento único. Garanto.

Preciso disso o quanto antes.

Terça feira fecho de noite o orçamento.

Cada vez mais na contemporaneidade artistas encontram-se na situação de comentar seu próprio trabalho, de dialogar com as mais diversas formas de produção de saberes. Além disso, diante da política de editais de incentivo cultural, cada vez mais o artista precisa explicitar seus pontos de partida, seus pressupostos, suas decisões.

Dessa maneira, fortalece-se a profissionalização do artista, sua relação com contextos concretos, fazendo com que suas ideias e ações dialoguem com o mundo onde mora.

De outro lado, ganha o público ao se defrontar com processos criativos claros, organizados, com equipes de profissionais especializados, com informações bem precisas sobre todos os aspectos da produção. Além disso, a mediação tecnológica e a justaposição de linguagens e técnicas favorece o debate sobre a construção/fabricação do real, recursos utilizados não apenas nas artes, mas no telejornalismo, dos produtos da cultura de massa (tv, cinema, internet), na política e na educação.

Dessa forma, há a formação conjunta de artistas e plateia, mostra-se o que acontece, mostra-se como as coisas são feitas, a imagem e a palavra não se excluem, antes se reenviam.

Assim, temos, a partir do conceito e experiência do Seminário-Espetáculo, a consolidação de propostas inovadoras não apenas na experimentação estética: a cadeia toda de produção é atingida, com a aproximação entre fruição e informação. O lado 'seminário' da proposta é um deslocamento dessa dimensão de esclarecimento partilhado, de abrir a caixa preta da criação, de mostrar que a criatividade não é um mistério ou algo inato a indivíduos excepcionais, e sim presente no trabalho colaborativo de pessoas com habilidades específicas em contato, tensão e negociação.

A produção de um gênero híbrido de seminário-espetáculo tem uma história recente no campo da Cultura. Tradicionalmente vigora a separação entre o discurso de quem faz e o discurso de quem analisa. Essa abstrata oposição entre ação e conhecimento é comumente associada na pretensa distinção entre academia e arte.

Contudo, cada vez mais na contemporaneidade artistas encontram-se na situação de comentar seu próprio trabalho, de dialogar com as mais diversas formas de produção de saberes. Além disso, diante da política de editais de incentivo cultural, cada vez mais o artista precisa explicitar seus pontos de partida, seus pressupostos.

Logo, a democratização dos bens culturais passa por bens culturais que democratizem o acesso a seus processos criativos.

## Produção

A realização da pesquisa e análise das cenas será o material para a elaboração do seminário-espetáculo. Neste momento, uma das maiores especialistas internacio-

nais em narrativas, professora Marília Futre Pinheiro, da Universidade de Lisboa, registra em vídeos as análises detalhadas dos aspectos linguísticos dos textos estudados (*Ilíada*, de Homero, Tragédia grega, Peças finais de Shakespeare). Este material em vídeo é distribuído para as quatro equipes do projeto: de dança, coordenada por Cinthia Nepomuceno, coreógrafa e professora no Instituto Federal de Brasília, a de dramaturgia, coordenada por Marcus Mota, professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB; a de *design* sonoro, coordenada por Marcello Dalla, músico e compositor de trilhas para cinema e televisão; a de multimídia, coordenada por Alexandre Rangel, artista e pesquisador multimidiático<sup>139</sup>. Em conjunto e sob a orientação de Hugo Rodas, os coordenadores discutem as opções de transformar o material em um roteiro audiovisual que integra as atividades, técnicas e linguagens que organizam o Seminário-Espetáculo e sua recepção.

Após a construção desse roteiro colaborativo, cada coordenador parte para realizar suas específicas tarefas, como a elaboração dos textos que serão falados, das músicas, sonoridades, imagens, vídeos e recursos gráficos que serão utilizados, e da construção e treinamento dos movimentos pelos agentes cênicos. Durante todo este processo, temos um blog de produção que acompanha com textos, imagens e vídeos as decisões criativas. Parte desse material será utilizada na elaboração dos programas do Seminário-Espetáculo, na divulgação, nas cartilhas que serão posteriormente elaboradas, contendo os conceitos e as ideias discutidas neste projeto, e mesmo durante o Seminário-Espetáculo.

Após o trabalho específico e integrado das coordenações, temos os ensaios de ajustes das diferentes linguagens e técnicas. Um mestre de cerimônias na figura de um apresentador/performer costura a sucessão das quatro cenas básicas, entremeadas por intervenções dos sons digitalizados, imagens projetadas, recursos audiovisuais, um grupo de dança e atores e cantores em cena.

Os materiais do Seminário-espetáculo, como as cartilhas, programa, vídeos de pré-produção, entrevistas com os integrantes do projeto, vídeos do espetáculo podem ser baixados no *blog* do projeto.

## Produtos esperados

### 1) Registros videográficos do projeto

---

<sup>139</sup> Em *email* para Alexandre, em 6/09/2014, no início da elaboração do projeto, escrevi: “Alexandre, sobre parte visual, penso em como isso será projetado, e na elaboração das imagens. Para tanto, há a necessidade de prever o equipamento a ser alugado e os profissionais necessários para elaborar as imagens, que virão tanto de gráficos, tabelas, partituras, etc., como de entrevistas com participantes do processo criativo, ou dos atores fazendo as vezes dos participantes do processo criativo, como um *making of* dentro da obra. A obra não se distingue de seus registros. A obra é o registro da obra. O registro é a obra em registro. O registro da obra é a obra. Quero demolir essas fronteiras abstratas entre aquele que pesquisa e aquele que faz.

- 2) Composições musicais para o projeto
- 3) Design sonoro do projeto
- 4) Design visual do projeto
- 5) Capacitação dos artistas e técnicos envolvidos em metodologia de trabalho em equipes interartísticas e multidisciplinares.
- 6) Blog de acompanhamento do projeto.
- 7) Livro de 2.000 exemplares com os conceitos, pesquisas e traduções realizadas para o projeto.
- 8) Registro em vídeo do processo criativo.
- 9) Vídeo com o Seminário-Espetáculo

Ainda sobre este projeto, segue um arquivo de setembro de 2014 nomeado “Teoria-FAC”, com as seguintes anotações:

A NATUREZA (PRÉ-COMPOSICIONAL, CONTEXTO, PRÉ-PRODUÇÃO)  
A BUSCA DE UM PONTO DE INTERESSE ( FOCO)  
A MULHER E SEU AMADO (A EMOÇÃO, O PONTO MÍSTICO, INSIGHT, EPIFANIA)  
A CANÇÃO DE AMOR ( A OBRA)

ARQUIVOS SÃO A OBRA  
ALGUÉM NARRANDO A HISTORIA  
ALGUÉM INTERPETANDO A HISTÓRIA  
TEXTO  
LÍNGUA FILOLOGIA. GRÁFICOS, TABELAS.

O MUNDO COMO DADO E OBRA.  
CONEXÃO ALGO PARA ALGUÉM- PERSPECTIVA. A FIGURA, O QUE VER ANTES DE QUEM VÊ. EU SOU O QUE DESEJO. DESEJO E CONHECIMENTO.

Quatro fases da criação.

motivos

### **Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany**

editado por Wim Tigges

### **The Myths of Innovation**

Por Scott Berkun

Em “Stephen Hero” Joyce diz que suas epifanias correspondem a: “Uma manifestação súbita, quer na vulgaridade do discurso ou do gesto, ou em uma fase memorável da própria mente. Ele acreditava que cabia ao homem de letras registrar estas epifanias com cuidado extremo, visto que elas mesmas são os momentos mais delicados e evanescentes”.



E fazer dessas perguntas a próprias criação.  
Como um fluxo, a narrativa mesma do ser aberto ao impulso de fazer algo.  
Um livro velho,  
uma coisa chama a outra, mas uma coisa ainda não se completa.  
As apresentações de Steve Jobs.  
Ironia usar a semelhança desses gurus do marketing e promover uma experiência de impulso para criação.

cinematização.  
experiência expandida.

som de show. não de teatro. empresa de som  
sonorização. técnico pa, palco(retorno)  
você operar o som. surround.  
supervisor de operação de som  
sound designer/ direção de som.  
assistir aos ensaios. viagens.  
Diretor de sound.

trilha cinema  
projeções imagens  
música ao vivo  
música eletrônica  
Uma aula  
Um espetáculo  
Uma instalação  
Vídeos de entrevistas com os processos criativos (cabines)  
Uma cantora  
Um ator  
um grupo de dança.

Tudo acontecendo ao mesmo tempo.  
Uma narrativa, uma encenação, uma interação, um solo.  
O processo criativo é o espetáculo  
Teatro, música, dança, artes visuais, ensaio.  
Interpretar o que está acontecendo  
e mostrar o que acontece.

Um espaço de imersão.  
Transmissão internet  
Telões

Cenas:

Um amanhecer  
Um grupo de pessoas se aproxima para ver um naufrágio  
Uma mulher segura o corpo de seu amado em meio à confusão.  
O grupo de pessoas deixa o casal para se concentrar nos restos da carga do navio naufragado.

## c.11) O medonho mar<sup>140</sup>. Teatro do espetáculo

### Apresentação

O projeto é a realização de um evento multissensorial no qual a audiência será imersa em um ambiente mediado tecnologicamente que integra atuação, movimento e música. Durante a imersão, sons e imagens ao vivo e previamente gravados são disponibilizados pelos agentes em cena. A base desses materiais vem das cenas iniciais de um livro antigo, *As Etiópicas*, de Heliodoro.

Heliodoro, no século IV de nossa era, quis escrever uma obra para competir com Homero. Para tanto, criou uma mistura de romance de aventuras misturado com uma história romântica. Essa fusão entre a grande literatura e a literatura popular *influenciou autores como Cervantes e Shakespeare*, e foi fonte de óperas como *Aida* de Verdi.

Em *As Etiópicas* temos além da mistura de gêneros e de expectativas, uma teatralidade generalizada: todos os sentidos são justapostos em uma cena expandida, na qual tudo é espetacularizado. Esse teatro total é um teatro de todos os sentidos. As figuras do romance são apresentadas por meio de sons e imagens fugidias, para impactar o leitor. O romance se apresenta como um show de efeitos, integrando diversas artes.

O propósito desse projeto não é encenar o romance, e sim de explorar essa tensão entre som, imagem e movimento que organiza a narrativa multimodal de *As Etiópicas*.

Para tanto, o ponto de partida será o das matrizes audiovisuais presentes nessa narrativa: 1) um amanhecer; 2) um grupo de bandidos que se busca algo para possuir; 3) uma mulher estática irradiando beleza 4) um lamento fúnebre 5) A viagem do herói em busca da amada. Essas cenas/matrizes giram em torno no cenário básico da narrativa: um espaço aberto diante do mar e o medo das coisas que virão. Essas matrizes, que estão presentes em obras das mais diversas definições desde Homero, ecoam uma complexidade de experiências básicas, materializadas na aproximação e colisão entre diversas expressões artísticas.

---

<sup>140</sup> Projeto apresentado para o fundo de arte cultura de Goiânia. Não aprovado. Era mais uma e última tentativa de angariar recursos para viabilizar a montagem de espetáculo a partir das pesquisas em torno de *As Etiópicas* de Heliodoro. Com isso, encerrou-se não só um ciclo de projetos, como também um estilo de processo criativo e produção no LADI-UnB.

## Conceito da obra

Tomando o roteiro inicial a partir de trechos iniciais da obra *As Etiópicas*, e a Suíte Heliodoriana, composta por Marcus Mota a partir do texto de Heliodoro, teremos o trabalho coordenado e cooperativo de três equipes: 1) cena; 2) *design visual*; 3) *design sonoro*. A equipe de *design visual* será responsável pela elaboração de todos os aspectos visíveis da cena (cenários, figurinos, objetos de cena e imagens projetadas), produzindo ainda materiais para o *blog* de acompanhamento do projeto, e subsidiando a identidade visual do projeto. A equipe de *design sonoro* será responsável pela escolha e manipulação de tudo que será escutado em cena, pela produção dos playbacks de ensaio, dos arquivos sonoros finais para as apresentações. Como metodologia, tudo converge para a cena, na qual os intérpretes procuram materiais não apenas as informações do roteiro mas interagir com os materiais providenciados pelas equipes de imagem e som. Desde já há uma aproximação entre processo e produto: a sala de ensaios com os intérpretes se transforma no espaço de transformação dos materiais disponibilizados pelas equipes. Dessa forma, não se trata de juntar som e imagem no fim do processo criativo. O que temos aqui é desde já a experiência multissensorial dos intérpretes, sua interação com os materiais sonoros e visuais desde o início do processo criativo. A integração entre os intérpretes e as equipes de som e imagem materializa a integração entre linguagem em contato e colisão. Mais do que ilustrar um texto ou gerar sons e imagens como acessórios para uma atuação, a obra *O Medonho mar* explicita suas opções de construção, sua metodologia de trabalho interartístico.

Fundamental para a viabilidade dessa metodologia é o modo como os registros dos ensaios são realizados e compartilhados. No caso de *O Medonho mar*, todos os momentos significativos dos ensaios serão registrados em vídeos e disponíveis no *blog* do projeto. Por momentos significativos o mapeamento das decisões criativas durante os ensaios. Este mapeamento e disponibilizados das decisões criativas acarreta não apenas um registro estático: antes, temos materiais que são referências para os intérpretes e para as equipes de *design sonoro* e visual. As equipes podem reutilizar os registros, tornando-os parte integrante do espetáculo. Dessa forma convivem tempos diversos em um único evento: momentos da cena que é mostrada para o público no momento atual de sua recepção, e momentos outros ocorridos durante os ensaios. Essa correlação entre as apresentações e os ensaios, projeta também uma cena expandida na qual as decisões criativas são apresentadas lado a lado com as próprias ações dos intérpretes. Esse efeito de *looping* reforça o horizonte formativo e meta-teatral da obra, no encontro entre momentos que pertencem a tempos diversos de execução e densidade. A audiência vê o germe de uma cena e depois a cena em toda a sua amplitude.

Daí a metáfora do título da obra se compreende: *O Medo do Mar* é um acontecimento plural que se compreende e se percebe no movimento recorrente das

ondas, no som do mar contra a praia, na emoção de estar ali naquele vem e vai no eixo do tempo que nos fazer ver e ouvir coisas de agora e de outrora.

Ao mesmo tempo, esse acontecimento tão básico é trabalhado por meio dos intérpretes e das ações do *design* sonoro e visual de modo a projetar uma memória que não apenas se reduz a reproduzir algo conhecido: a interseção entre cena e novas tecnologias projeta uma experiência que se amplia com as ondas do mar, as camadas sobrepostas, o ritmo de ir e vir incessantemente.

E tudo não fica apenas no teatro: este fluxo audiovisual é transmitido ao vivo por *streaming* para a web, sendo transmitido tanto para telões dentro do teatro como para a rede mundial de computadores.

## Justificativa

O conceito de Teatro do Espetáculo faz convergir para um evento multidimensional diversas formas de interação e troca de mensagens entre público, artistas e comunicadores. Das aulas-espetáculo de Ariano Suassuna para as apresentações de produtos por Steve Jobs, passando pelas poéticas autorais e análises de processos por pesquisadores, temos uma complexa rede de referências e estímulos sensoriais que não apenas explicitam, comentam como também impulsionam, despertam atos criativos.

Cada vez mais na contemporaneidade artistas encontram-se na situação de interpretar seu próprio trabalho, de dialogar com as mais diversas formas de produção de saberes. Além disso, diante da política de editais de incentivo cultural, cada vez mais o artista precisa explicitar seus pontos de partida, seus pressupostos, suas decisões.

Dessa maneira, fortalece-se a profissionalização do artista, sua relação com contextos concretos, fazendo que suas ideias e ações dialoguem com o mundo onde mora.

De outro lado, ganha o público ao se defrontar com processos criativos claros, organizados, com equipes de profissionais especializados, com informações bem precisas sobre todos os aspectos da produção. Além disso, a mediação tecnológica e a justaposição de linguagens e técnicas favorece o debate sobre a construção/fabricação do real, recursos utilizados não apenas nas artes, mas no telejornalismo, dos produtos da cultura de massa (tv, cinema, internet), na política e na educação.

Dessa forma, há a formação conjunta de artistas e platéia, mostra-se o que acontece, mostra-se como as coisas são feitas, a imagem e a palavra não se excluem, antes se reenviam.

Assim, temos, a partir do conceito e experiência do Teatro do Espetáculo, a consolidação no Estado de Goiás de propostas inovadoras não apenas na experimentação estética: a cadeia toda de produção é atingida, com a aproximação entre fruição e informação. Ao 'abrir a caixa preta' da criação, mostra-se

que a criatividade não é um mistério ou algo inato a indivíduos excepcionais, e sim presente no trabalho colaborativo de pessoas com habilidades específicas em contato, tensão e negociação.

Logo, a democratização dos bens culturais passa por bens culturais de democratizem o acesso a seus processos criativo.

## Objetivos

- 1) Registros videográficos pra o projeto
- 2) Composições musicais para o projeto
- 3) Design sonoro do projeto
- 4) Design visual do projeto
- 5) Capacitação dos artistas e técnicos envolvidos em metodologia de trabalho em equipes interartísticas e multidisciplinares.
- 6) Blog de acompanhamento do projeto.
- 7) Livro de 2.000 exemplares com os conceitos, pesquisas e traduções realizadas para o projeto.
- 8) Registro em vídeo do processo criativo.
- 9) Vídeo com o Seminário-Espetáculo

## Metas, resultados e desdobramentos do projeto

- 1) Consolidar de uma cultura de trabalho multidisciplinar e interartísticas em Brasília, com a troca de experiências entre os integrantes da realização do projeto (artistas, técnicos, coordenadores) e público.
- 2) Consolidar de procedimentos de registro de todas as etapas de processo criativo com objetivo de tratar tais registros como material estético, divulgação, capacitação técnico-artística e formação de plateia.
- 3) Disponibilização dos produtos gerados durante o projeto para que novos empreendimentos inovadores e diversificados sejam impulsionados.
- 4) Consolidar processos criativos no Distrito Federal que possuam intercâmbio com artistas e pesquisadores nacionais e internacionais.
- 5) Fomentar uma cultura de explicitação e fundamentação dos processos, práticas, pressupostos, diálogos que artistas empregam em suas realizações como forma de se dinamizar encontros potenciais entre saberes e fazeres em circulação.
- 6) Capacitar artistas e público para realizações multissensoriais especificamente no que diz respeito aos efeitos e procedimentos de audiocenas, ou sensibilização a partir da integração de produção e recepção de eventos sonoros em suas várias formas de captação e processamento.
- 7) Fomentar processos criativos que se valham das diversas possibilidades de mediação tecnológica em todas as etapas de sua produção.

- 8) Transmissão em streaming do Seminário-Espetáculo como forma de se potencializar sua recepção em todo o Distrito Federal por meio da colocação de telões simultâneos em diversos lugares outros que a sala de apresentação.

A produção de um gênero híbrido de seminário-espetáculo tem uma história recente no campo da Cultura. Tradicionalmente vigora a separação entre o discurso de quem faz e o discurso de quem analisa. Essa abstrata oposição entre ação e conhecimento é comumente associada na pretensa distinção entre academia e arte.

Contudo, cada vez mais na contemporaneidade artistas encontram-se na situação de comentar seu próprio trabalho, de dialogar com as mais diversas formas de produção de saberes. Além disso, diante da política de editais de incentivo cultural, cada vez mais o artista precisa explicitar seus pontos de partida, seus pressupostos.

## c.12) Capital em Ruínas. Imagens e sons em movimento (2015)<sup>141</sup>

### Resumo da proposta

A proposta do projeto é trazer para a comunidade imagens de ruínas urbanas, de lugares abandonados pelo Estado e pela iniciativa privada, esses anti-lugares por meio de uma exposição de fotografias que respiram, cinemagrafias, as quais estão em contraponto com sons de uma trilha instrumental original e intervenção de uma cantora lírica. A partir de estudos fotográficos e documentais de locações como Piscina de Ondas, Concha Acústica, Ruínas da UnB, Clube do Servidor, Estação Bernardo Sayão, passagens subterrâneas do Eixão, Museu de Arte de Brasília, será desenvolvido um conjunto integrado de experimentos visuais e sonoros com o objetivo de explorar as tensões entre o mito arcaico da destruição e renovação recorrentes e as implicações do descaso e desperdício de espaço em uma região com um dos metros quadrados mais caros do país.

### Objetivo da proposta

### Além do teatro, quais outras áreas...

Performance, Música, Canto lírico.

---

<sup>141</sup> Projeto que integrava fotografia, música, cinema e performance. Apresentado ao FAC de 2015. Não foi aprovado.

## Detalhe o objeto da proposta

O objeto da proposta é o processo criativo de integração entre sons e imagens em contraponto como forma de se tornar manifesta a complexidade de anti-lugares no Distrito Federal. Estes espaços abandonados serão refigurados por meio de técnicas {...}, sons e movimentos de uma *performer*, com o objetivo de fazer brotar as contradições em meio aos restos de cimento, ferrugem e madeira. As técnicas contemporâneas de tratamento da imagem em movimento projetam uma dinâmica para o aspecto finalístico das ruínas. No lugar de serem apenas resíduos negativos de uma sociedade do desperdício aponta-se para a possibilidade de renovação desses ‘espaços perdidos’. Por outro lado, o trânsito performativo da cantora lírica, em seus vocalizes estáticos e agudos, projeta o arcaico sobre a atualidade, a longa história de destruições e prédios abatidos, como uma estatigrafia que reúne o mais imediato ao mais distante. Esse performance vocal da cantora lírica é construída a partir da referência mitológica da deusa grega Ate, que mobiliza as limitações entre mortais e sua própria confusão e destruição, como uma prévia lei de Murphy. Porém, o fatalismo da deusa, que paira em seu trajeto contínuo e irrefreável, é uma presença física durante a exposição e não a próprio sentido das imagens em movimento apresentadas. Outro contraste ainda é o da trilha sonora: a orquestração digital utilizada procura não ser um fundo para imagens em movimento nem um acompanhamento para os vocalizes da cantora lírica. Os sons serão estáticos, “camas orquestrais” que privilegiam acúmulos de sons graves reprocessados por meio de eletronicamente para enfatizar sua distorção. O foco não é a melodia, mas o timbre a partir de combinação de frequências graves modificadas.

Inicialmente, será realizada uma etapa de pré-produção, com o levantamento dos dados e documentos sobre cada uma das locações. A estas informações junte-se as fotos de estudo dessas locações, para subsidiar as futuras ações do processo criativo. A partir desse conjunto de dados textuais e imagéticos, a equipe de fotografia, de performance e de música iniciam suas atividades. O objetivo é formular um conjunto de contrapontos visuais e sonoro para as sete locações. No lugar da ideia de uma sincronização dos sentidos e referências, busca-se ampliar o efeito das ruínas pela colisão das mídias. Em seguida a esta fase de experimentação e produção dos materiais visuais e sonoros, inicia-se a organização da exposição, a roteirização da ordem das imagens, dos sons, e da performance da cantora lírica. Nessa fase de montagem da exposição são efetivados os materiais que acompanham a abertura da exposição, como as peças de divulgação e o programa. O programa vai apresentar os materiais da pesquisa de documentação das locações e conceitos e decisões no processo criativo.

## Justificativas

Parece até um contrassenso: mas uma cidade tão nova como Brasília, a capital do país, já possui suas ruínas, seus espaços de abandono. Em uma região

onde o metro quadrado é um dos mais caros do país, há a convivência com o desperdício, com o descaso, com o abandono. As ruínas nos remetem para cenários de guerras e destruições e para sítios arqueológicos. No caso do Distrito Federal, a presença das ruínas justapõe temporalidades diversas: a cidade planejada, futurista anda de mãos dadas com o passado, com as épocas imemoriais. Daí o confronto entre o mito da cidade planejada e as épocas passadas, nas quais a ruína tinha nome e era uma terrível deusa: *Átē*

O desafio não é apenas documentar tais ruínas, como se elas fossem evidentes em si mesmas ou um algo final, irreversível. A reciclagem em imagens e sons desses escombros urbanos aponta para possibilidades outras que o acúmulo de destroços e lixo no Distrito Federal.

## Metas

- consolidar práticas interartísticas como interpretações da complexidade de situações e espaços sociais;
- explorar novas técnicas. (IMAGEM)

## Notas do projeto

CAPITAL EM RUÍNAS

Imagem, sons e (sem) palavras

### Descrição

Uma cantora lírica

Dois *performers*

Cinegramafias

### Decisões/tarefas

local da exposição

planilha de custos

orçamento

### Locações

Piscina da água mineral

Concha acústica

Espaço cultural Renato Russo

Museu de Arte (MAB)

Ruínas da UnB

Rodoferroviária e trilhas de trens por Brasília (Estação Bernardo Sayão)



Torre Palace Hotel  
Clube Primavera  
Clube do Servidor  
Aquaplay  
Inacor

### **Algumas causas/conceitos**

Descaso com equipamentos públicos  
Anti-lugares  
Crise econômica e má-administração  
Artes integradas:  
procedimentos  
Recolha de informações sobre a locação  
Fotos  
Composição da Músicas  
Epifanias  
Ruínas pelo progresso/ ruínas pela corrupção  
Forças que se encontram

Ambivalência da destruição o que causou? tudo se iguala na ferrugem, destruição, destroços, abandono, desmoronamento, queda, abatimento, desabamento, escombros

Ruína era uma deusa *Átē*. “Na mitologia grega, **Ate** ou **Atea** (em grego antigo Ἄτη, “ruína”, “insensatez”, “engano”) é a deusa da fatalidade, personificação das ações irreflexivas e suas consequências. Tipicamente, faz referência aos erros cometidos tanto pelos mortais como pelos deuses, normalmente devido a sua companheira *Húbris* – o excesso de orgulho, que lhes levam a perdição ou a morte. Até vive nos montes, é uma deusa alada. Pousa na cabeça dos mortais sem que eles percebam, alertando-os de sua desatenção, sendo assim um divindade considerada sábia.

A Deusa **Ate** é a responsável pela insensatez, pela ruína, pelo pecado, pela discórdia e pela confusão por bobagens. Faz com que se perca o poder do discernimento moral, do julgamento e da ação correta. Quem se via sob a influência de Ate, apelava para as três **Lites** (preces). Ate compelia nações ou pessoas a agirem sob a inclinação de *ate* (insensatez, discórdia), sucumbindo ao pecado de *hybris* (soberba, orgulho).<sup>142</sup>”

Ruína física e ruína material e ruína psicológica.

A cidade e seus habitantes

A cidade e o país.

---

142 <https://en.wikipedia.org/wiki/At%C3%AB>

## Apêndices

### 1) Do fundo do abismo. Monólogo (2011)

Marcus Mota

#### Parte primeira

*Homem sentado em uma pedra arredondada. Tem os pés e mãos amarrados por cordas que dão para o fundo do palco. Está vestido de terno, mas desalinhado, sujo, ferimentos nos braços, pés e pescoço. Quando o público entra, ele está tocando um improviso no saxofone. Depois de o público se assentar, o improviso vai adquirindo mais velocidade e virtuosismo, até acabar em sequências atonais e, por fim, erros de principiante. O homem coloca o saxofone no chão. Ri e encara o público, demonstrando um milenar cansaço, os dentes amarelados, o olhar de quem já partiu. Demora nesta pose. Aos poucos vai girando devagar, para ficar em lateral com o público. Fala, como dizendo um texto de outra pessoa:*

“Tempos atrás a desordem reinava entre os mortais.

Eles vivam como as feras, presos ao trabalho árduo do campo.

Não havia recompensa ou punição: cada um fazia o que bem entendia.

Então as leis foram estabelecidas, para que a justiça reinasse sobre tudo e todos.

Quem fizesse algo de errado seria penalizado.

Não adiantou: para escapar da lei, passaram a fazer em segredo aquilo que era expressamente proibido.

Depois, alguém muito esperto viu que a solução estava em outro lugar – no temer o que vem dos céus.

Seja na mais funda solidão, seja na hora mais clara do dia, impossível seria escapar deles.

Foi por isso os deuses foram inventados, dizendo que sua vida nunca tem fim, que com mente poderosa ouvem, vêem o que fazemos, e que são divinos.

Se você planeja algo, mesmo sem dizer nada, eles já sabem, já conhecem o que vai acontecer.

Que doce história essa, mistura de verdade e mentira!

Esse sujeito ainda inventou um lugar sagrado, a morada dos deuses, terror dos mortais,

os céus girando acima, e os raios e trovões assustadores, e as estrelas, beleza terrível e engenhosa,

de onde lançam contra nós meteoros em chamas

e tempestades que inundam a terra e nos cercam de pavor.

Essa poderosa invenção deu aos deuses um lugar e promoveu a paz entre os homens.

O medo do castigo divino trouxe o respeito.

As leis passaram a ser obedecidas, mesmo no mais íntimo silêncio de cada um.

Se na carne eu firo, na carne eu amolo a faca,  
e o corte mais profundo traz a cicatriz mais duradoura”.

*Volta a tocar o saxofone. Tenta ao fim se levantar, ir para a platéia mas as cordas não deixam. Cai sentado em sua pedra. Desânimo. Deixa o saxofone no chão, sob na pedra, olha para o horizonte, como se fosse uma estátua e volta a falar:*

Eles saíram. Nos deram as costas. Devem estar festejando. Mas enquanto eles sorriem, eu não descanso. Não tenho como. (puxa a corda de sua direita. A corda repuxa, quase derrubando o Homem. Ele luta com a corda, nesse cabo de guerra até acalmar quem está do outro lado) Quieta, quieta: pensando que ia fugir, heim? Tu é minha, eu te preni nessa coleira. Nada mais de música até tu se acalmar, cadela maldita! (Sons de trovões, tempestade se aproximando)

Ai, que medinho! Alguém quer me assustar! O que podem mais fazer comigo? (Alonga o som da sílaba, que se desfaz como uma queda nas profundezas. Ele reage ao som, como se fizesse uma grande descoberta. Brincadeira com esse eco)

O incrível nisso tudo é que há tanto o que se descobrir ainda nos imensos espaços vazios desse mundo, que eles nos deixaram como armadilhas, para que o tempo empregado nessas aventuras sem fim pela terra devastada desviasse a nossa atenção daquilo que realmente importa. Pois há toda a vida para se dispersar entre ir e vir entre essas câmaras escuras e infinitas, essas cavidades sem fundo que nos cercam e se abrem em novas e diferentes cortinas de sombra e sussurros que podemos seguir adiante sempre andando um passo a frente, que nunca vamos nos encontrar, mesmo nessa rotina de entrelaçadas e comuns vertigens que nos lançam desesperadamente para uma fuga que jamais encontram seu término: é andar, andar, como o fôlego nos pulmões, a cabeça erguida sem saber para onde ir, para continuar nessa irresistível obrigação de ir cada vez mais ao mais fundo dessa prisão sem grades, até atingir o fim do fim, quando desistirem de nós, e nos deixarem seguir por onde quisermos, longe, o mais longe que se possa estar, o gado divino sem seu pastor, as marcas apagadas nos cascos, o suor sem sofrimento de quem se arrasta no próprio sangue e celebra a liberdade e adquire um nome. (A corda repuxa) Quieta! Eu te preni várias vezes: não vai ser agora que vai escapar. Ainda não é a hora. (Ruídos forte de trovões. Ele ri. A corda repuxa. Jogo de cabo de força novamente. O homem cai no chão) Cadela danada, basta ouvir o céu pra fugir assustada! Volta aqui! Eu te pego de novo! Da próxima vez corto as pernas dela. (Começa a rir, pensando no absurdo que falou. Vai brincando com o que disse, olhando para a platéia, erguendo suas amarras, como que querendo contar o que houve, vai andando, se aproximando da platéia, o som da voz que ri diminuindo, até que pára, seguro pelas cordas estiradas. Ele pára diante da platéia como uma estátua. Daí o repuxo das cordas tenta fazê-lo voltar para trás, para seu lugar na pedra. Ele reage. Luta por um tempo, os músculos em seu pescoço explodindo, ele se projetando de sua máscara. Até que acaba arremessado para a pedra. Cai e fica estendido ao chão.

Depois de um tempo, ele se senta no chão e junta os punhos. Meneia a cabeça.) Seria preciso tanto? (Olha para o público) Sou eu tão perigoso assim, uma ameaça? Se apenas alguém como eu é razão para medidas tão extremas... é algo pra se pensar... pois o que eu fiz na verdade não foi nada de mais. (trovões) Eu apenas...(a corda puxa em todas as direções, ele estirado como um crucificado. A tortura. Ele vai da dor silenciosa ao olhar irado. Até que as cordas da mão se soltam. Ele puxa as cordas para si e as lança para a platéia. Ele espera como um cão que alguém as pegue. Quando alguém as pegar, ele começa a disparar um mantra, como coisa que o povo diz dele. Ele acelera a fala quando a pessoa da audiência puxar a corda).

Sísifo, Sísifo, Sísifo,  
ladrão, mentiroso, assassino.  
Rei traiçoeiro, rei dos truques  
merece castigo sem fim.

(Quando ficar exausto, solta a corda e começa a falar como em uma defesa de si mesmo diante de um tribunal)

É muito curioso o processo pelo qual passei de rei sábio e admirado para uma me transformar em aberração (pequenos trovões). Certo é que sendo rei, tive de agir como agi, muitas vezes arrumando a casa, exercendo o poder firmemente, sem arrependimento, pois é o que se espera de alguém como eu, que é capaz de fazer o que bem entender quando for necessário. Nada deve impedir aquele que age segundo a sua vontade soberana. Tudo é decisão e desejo. Se quero, faço. Ainda mais em minha casa. Se abro as portas deste lugar e recebo alguém, e logo depois ou na mesma hora desconfio dele, devo seguir o meu pensamento. Mais vale minha mão que as palavras. Não demoro, não discuto, não me arrependo. Se passa em frente de minha casa algum viajante ao carregando mercadorias valiosas ou fortunas, o que mais eu poderia fazer senão me apossar de tudo, mesmo de sua vida, antes que outro o fizesse? Eu sou a hora e o lugar, a minha oportunidade. Não me importa se família, amigos, filhos em minha frente... Eu vou fazer, eu vou destruir. Por isso as acusações, os boatos que vêm deles (trovões), pois eu conheço seus segredos (as cordas repuxam), eu sei de que matéria são feitos (maior intensidade), e que não somos em nada diferentes. (Ele é arrastado para trás, como para um vazio sem fundo. Gargalhadas. Blecaute. Depois de um tempo longo, volta sussurrando uma melodia simples, como um acalanto. Ao chegar, parece vir discutindo com algo que arrasta com as mãos)

Eu disse que ia te prender de novo, cadela. Não adianta me olhar desse jeito. Eu não sinto nada. Eu simplesmente não tenho medo. Tudo volta ao mesmo ponto. E em minhas mãos está a corda. Anda, cadela, me segue: eu sou teu dono agora. (Novamente o cabo de guerra, até que vencedor, ele se senta em sua pedra, como no começo e encara o público, o olhar buscando alguém.

Quando achar, começa a falar). A mulher corria, fugindo de seu predador. Os pés feridos, o desespero, os gritos. A mata fechada em volta, o pior no fim do caminho. Ela querendo escapar do inevitável, as asas do violador ventania nos cabelos desalinhados, um sopro e um beijo repugnantes, que se alimentam do pavor e cheiro do carniça. Eu vi tudo sem intervir, a agonia da presa, o assalto do mais forte, as estocadas sem retorno no corpo que se desfez clamando. Eu vi tudo e não fiz nenhum movimento para ajudar a mulher. A besta a devorou, as garras rasgando pele e ossos, as carnes pulsando ensanguentadas. Uma mulher apenas, sob a sombra das asas sagradas. Foi aí que eu descobri o segredo e me tornei como eles. Quando o mistério é revelado, não há mais o que temer. Ressoa em teus ouvidos o ruído das asas, a face escancarada de um deus em seu banquete terrível. Porque um deus precisa comer, e nós somos seu pasto. E a fome que têm nunca se sacia, antes se alimenta da dor e da angústia das vítimas. Mas não mais eu, pois eu tenho fome também, e não me satisfaço - profundo abismo. Se eles podem, também quero. E não os restos. Não sou a presa correndo. Sou a minha própria presa em me elevar por cima das aves e da nuvens, pois a luz do sol não me queima os olhos - aquilo que vi foi mais violento e fascinante. Por que eu vi, entendo agora as razões de minha má fama, o abandono nessa escura prisão. Entendo ainda por que tanto altares e templos, tanta reverência e assombro. Não sou eu o mais sábio, o mais esperto, o de tanto inventos? E qual invenção seria maior que forjar a própria história? (Vira-se, fica de lado) Falo com a pedra, cadela!. (A corda re-puxa) Falo com a pedra! (Pega o saxofone e improvisa em torno do primeiro tema tocado. Ressoa o mantra acusativo contra Ele. No fundo do palco são projetados fragmentos de depoimentos de pessoas que sofreram os mais diferentes tipos de violência e injustiça. Junto com esses depoimentos, imagens de gente indo para lugares religiosos para pagar promessas. Ainda promessas de candidatos políticos. Outras imagens de sociólogos e analistas de questões contemporâneas.)

### Segunda parte

Homem de costas para audiência, folheando uma imensa lista de itens, que se esparrama pelo chão. Essa lista compreende, como uma reza, uma lista de crimes como headlines de jornais. Depois de um tempo lendo essa lista, ele sai para dançar, a partir de danças sagradas tradicionais. Em off, as headlines dos jornais continuam soando, até seu fade out, com mistura de várias faixas e efeitos de controle de sua velocidade. Ao fim, o homem cai cansado no chão, e abraça a pedra. Ele inicia um jogo cômico mudo com a platéia, procurando tirar a pedra do lugar. Depois de variadas tentativas, e pára e dorme. Então o incômodo da pedra o faz acordar. Ele briga com a pedra e a chuta. Ele incorpora a dor. E volta a chutar, até arrebentar o calçado que usa. Diversos improvisos com a pedra. Terminando essa parte, ele se senta no chão, encostado na pedra, cabeça entre os joelhos.

### Terceira parte

Sons de trovões. A tempestade se aproximando. Cenário vazio. Foco na pedra. Entra depois o Homem, sangue em suas roupas. Imagens laterais de monitores de tv.

A cadela vai descansar agora, a desgraçada. Todos temem seus dentes, todos fogem do abraço de suas patas. Para mim é mais uma fera, que eu lachei mais uma vez. Ela sempre escapa, correndo louca pelos vazios da casa. Mas sempre retorna ao seu lugar quando a fome aperta. É fácil capturar quem grita e esperneia com a corda no pescoço. (Se aproximando da pedra, como se a pedra fosse a cadela. Fala cercando a pedra) Vem aqui, danada, bicho ruim, que mete medo e ameaça morder! Eles sabem que eu te conquistei, eles sabem que você vive comigo, como um colar em meu pescoço. Foi assim que eles quiseram me calar, com um monstro no fim do meu caminho, na certeza de um dia a gente iria se encontrar. Eu, a presa mais desejada, soberano que tudo perdeu, senhor apenas do segredo. Para descreditar a fonte não foi o bastante apenas sujar meu nome: era preciso algo do porte desse monstro, seu ganido louco, sua perseguição incessante. A cadela sabe meu cheiro, conhece minha pele. A saliva que derrama vem de me mastigar em seus delírios. Dia após ela rói as runhas e afim seu golpe. Entre nós a espessura de uma corda. Estamos juntos, a cadela e eu. (repuxo da corda) Calma, desgraçada. Ainda não chegou a minha hora. Eu tenho muito para contar, todas as histórias. Tudo começou comigo, eles sabem bem. E agora aqui do mais profundo que alguém posso chegar eu me dirijo a ti: me escuta cadela, vou te revelar o grande segredo. (trovões. As cordas repuxam o Homem para o fundo do palco, como o retirando de cena) Eles não existem mais. Eles são iguais a nós. O que existe mesmo é a pedra, o olhar da pedra, o peso da pedra, a pedra em sua queda sem fim. Você me entendeu? Quer que eu repita? Eles não existem mais. Eles são ninguém. (retirada completa da cena).

### Quarta parte

Sons que materializam e exploram uma caverna antiga e profunda, com goteiras, cujo impacto dos pingos sobre o chão se abate lentamente. Uma voz feminina sussurra uma bela melodia que se move no escuro da cena, em ondas que voltam, como em vão tentando encontrar uma saída. Atrás dessa voz feminina entram sons que misturam batidas de asas de ataque de águias e notas agudas de violento. O contraste entre as duas faixas vai se alongando até seu entrechoque e sons de batida, gritos, vidros quebrados.

### Quinta parte

Ele suspenso, de cabeça para baixo. Fala: Eu também sou como aquela mulher pura e linda, que cavalgava livre pela terra devastada, esperando ser a amante preferida, receber na carne o desejo de um deus. Pois os céus também desejam, e não descansam até sorver o último gole, até se afogar na pele esfolada.

da de suas cativas. Por que como um soberano, um deus faz o que bem quer, e pisa, chuta e se enoja: o banquete de hoje projeta o de amanhã. Nada pode deter um deus: tudo faz, tudo pode. E todo o mundo não passa de sua alcova. Por isso todos querem o céu, todos querem ser aquele que arrasa e não deixa nada como antes. Todos querem ser a puta dona do negócio, o traficante viciado, o explorador. Por que de todos os lados entra a vara, que alicerça a realidade, e dá sustento para tudo que é ou existe. E não há sermão maior que a blasfêmia, ou o do pecado imperdoável, pois em todos esses momentos se revela o ser divino, nu, o membro em riste, fazendo chover seu esperma em todas as feras que agonizam por mais estocadas, mais e mais perto desse gozo sublime – o da vara de deus te rasgando por inteiro. Sagrado conúbio das bestas históricas, a troca de fluídos, a mistura delirante de todas as vontades, o encontro da criatura com seu criador. Por isso eu corro, nua e linda, um deus em meu encalço, o pavor e a necessidade do pêlvis de meu senhor. Eu corro para provocar o assalto, o pulo certo sobre minhas costas. Eu corro para o abraço do meu deus. Eu não passo de uma provocação para sua força, que se manifesta violenta e febril em minhas carnes. Não há mais belo e terrível no mundo que o deus se satisfazendo, o suor que escorre em teus ombros. Fazer o divino urrar é a obra das criaturas. E o deus é amante furioso, bufando em suas narinas, feroz na gritaria e nos golpes, o mundo girando, trazendo os céus para a relva sujas de pelos rubros, pasta de terra, sangue e prazer. E aí que se descobre o coração, o pulso fremente, a respiração ofegante. E aí que o deus se mostra claramente, em sua face de pedra, em suas mãos duras e pesadas. Na arte de amar, um deus é puro ato, planejada destruição. Tudo penetra, tudo arreventa, tudo tão completamente que a si se basta. A amante tombada e ferida é a casa da divindade, seu palácio entre as nuvens, o pasto selvagem. Há séculos os mortais são montaria e usufruto dos deuses. Não uma criatura só que não tenha sentido na pele os dentes lhe cravando o pescoço. Eles são essa mordida aguardada, a única certeza dos vivos. As cicatrizes no corpo são as supremas carícias. Carregar na pele essas marcas nos faz o que somos. Eles se reservam o dever e a capacidade de nos sevir. Somo há tempo a cama preparada, o quarto arrumado para aquele que chega em seu orgulho de pe-dra. BLECAUTE.

### Sexta parte

Imagens que se amontoam de eventos religiosos de todas as épocas, de fiéis, de sacrifícios, de templos. As imagens são acompanhadas de som de tempestade que vai se transformando nos gritos súplicas de fiéis em línguas estrangeiras.

### Sétima parte

O homem sentado no chão, com a pedra em seu colo. Ele acaricia a pedra, como se o fizesse com seu ventre. Improvisações sobre esta situação.

## Oitava parte

a cadela, a pedra e a divindade. Revisão de elementos básicos previamente apresentados: a canção, a luta com a pedra, as cordas.

FIM

## 2) Vida pitagórica

Marcus Mota

{Roteiro das cenas

A partir de Vida Pitagórica de Iâmblico (245-325).

A sucessão de cenas aqui apresentada procura organizar o material que será desenvolvido durante o processo criativo.}

### Elenco:

Coros

Figura enigmática

Músicos

### Cena 1 – O exame

No *hall* no teatro. Sete escrivainhas nas quais sete figuras encapuçadas portando coroas de ouro recebem o público. As sete criaturas aplicam questionários para as pessoas que estão nas sete filas de entrada. Os questionários são enormes rolos de papel que se estendem pelo chão. As sete figuras anotam as respostas nesses rolos. As perguntas se dirigem a cada um individualmente e em volta de cada um que responde temos sete figuras igualmente encapuçadas que vão anotando também as respostas em rolos de papel que se projetam para o chão. As figuras examinam cada pessoa quando ao cheio jeito de rir, de andar, os movimentos do corpo, os gestos. A perguntas das sete figuras assentadas são as seguintes: O que você deixou de fazer? O que você fez de errado? O que deveria ter feito? Ainda, enquanto as perguntas se fazem, outras sete figuras que transitam nas sete filas entre os que esperam entoam melodias mantras suaves bem junto dos ouvidos. Cada membro da fila recebe uma máscara. Após 10 minutos, a cena é interrompida: as sete figuras perguntadoras encerram o interrogatório e se retiram com as demais figuras.

### Cena 2 – O baile

Dentro do teatro. Palco vazio. Projeções de imagens de divindades do Egito, da Pérsia e da Índia. Música distorcida de um baile de mascarada, a partir



das composições de Claude Le Jeune (1528-1530). Dois grupos de dança, um vestido de máscara de animais selvagens, outro de rostos humanos distorcidos performam.

### **Cena 3 – A invenção da música**

Sozinho no palco, tendo em suas mãos um berimbau, um mascarado improvisa em torno da ‘descoberta’ dos intervalos música de 4, 5 e 8.

### **Cena 4 – Números**

Atiçados pela enigmática figura que porta o berimbau, grupos de dançarinos invadem a cena, performando coreografias a partir da contagem de passos, movimentos, tempos e intensidades. O jogo crescente e decrescente dos números.

### **Cena 5 – Memórias**

Ainda atiçados pela figura enigmática, cada membro do coro começa a relatar em movimentação números de seus dias: a que horas acorda, quando passos para ir ao banheiro, quantos movimentos para escovar os dentes, quantas vezes pisca os olhos, quantos passos até sair de casa, há quanto dias não vê alguém, há quanto tempo não se sente tão bem, etc.

### **Cena 6 – Carne**

Uma mesa enorme. Refeição fantástica. Carcaças de animais gigantes. Coro sentado entoando um lamento sobre a morte.

### **Cena 7 – Céus**

Projeções de nascimento e morte das estrelas, formas de galáxias misteriosas. O coro extasiado, reagindo ao espetáculo do céu. Figura enigmática canta sobre saudades de casa, a partir de trechos de *A Odisséia*, Homero.

### **Cena 8 – Almas**

Assembleia. Figura misteriosa tira sua máscara e fala de suas vidas passadas, dos avatares que projetam para frente e para trás na linha do tempo.

### **Cena 9 – Descobertas**

Movimentação dos coros entre números e figuras geométricas.

### **Cena 10 – Paz**

Dezenas de macas. Membros do coro deitados nelas. A figura enigmática passa cantando nos ouvidos de cada um. Despertados, eles realizam movimentos que interpretam constelações.

### **Cena 11 – Sentenças**

A figura enigmática, sob o bordão de seu berimbau, anda no meio do coro e

enuncia proibições, leis e aforismos. O coro reage transformando as sentença em pequenos esquetes.

### Cena 12 – Tetrakys

A contagem dos números de 1 a 4 é performada pelo coro em movimentos e formas geométricas que procuram interpretar o maior dos mistérios pitagóricos, a origem de tudo, do céu e das almas, em uma combinação aritmética. A relação entre os números é também de intervalos musicais. Projeções em *looping* interpretam a relação entre os números como frequências de cores e grafismos aleatórios. Tudo se encaminha para um clímax sinestésico. Blecaute e silêncio.

### Cena 13

Após o blecaute, cada integrante do espetáculo tira sua máscara e fala: Eu sou Pitágoras. Após o crescendo de vozes, novo blecaute e silêncio.

FIM

## 3) Téó e Cléia. Uma história de amor. Drama Satírico Alegórico (2014)

Marcus Mota

### Personagens

TÉO – Jovem namorado de Cléia. Sempre em farrapos e sujo.

CLÉIA – Namorada de Téó. Ela está vestida de noiva para seu casamento. Suas vestes estão salpicadas de sangue.

O ENCOBERTO – Vários papéis em cena, de acordo com o contexto dramático. Mas possui uma máscara fixa – de luta livre (luta livre mexicana). Veste-se como um sacerdote que mistura elementos da Igreja Ortodoxa, do Sumo Sacerdote Judaico, e rituais egípcios antigos.

CORO (4 homens e 4 mulheres) – Performa vários papéis em cena, de acordo com o contexto dramático.

*O amor é uma aventura. É preciso um novo heroísmo: o do cuidado. Um homem e uma mulher. E o mundo contra eles, o mundo liderado pelo ENCOBERTO. O mundo quer e não quer o amor. Naufrágios, perseguições, a morte rondando. A morte é o fim do amor? Téó e Cléia juntos e separados. O ENCOBERTO.*

### 1 – Abertura instrumental

*Escuridão. Sons de uma mata fechada- estalos, bater de asas, frutas que caem. Improvisos vocais do coro, expressando angústias e medos primitivos. Sussurros,*

sibilos, sopros. Sem palavras, sem imitações de animais. Apenas aquilo que não se ouve mas se percebe: a ruína, o abismo, a iminência do ataque, do assombro, da assolação. A cena de abertura se funde com a seguinte: sobe a luz e os eventos sonoros diminuem sua intensidade.

## 2 – Cena da Pietá

Cléia sentada ao chão com o corpo ferido de Téo. A mulher porta uma aljava. Em volta dela os integrantes do coro como que mortos. Atrás dela a vela de um barco e marcas de um naufrágio. O lugar é de uma praia deserta. Projeção em vídeo que dilata as dimensões da cena – uma mar infinito. Cléia canta um lamento em que projeta sua infelicidade diante da morte de seu amor. Por que existir o amor se existe a morte? E a morte violenta, incompreensível, de um jovem. A cena expande o mistério: não sabemos o que aconteceu, quem são os dois namorados, quem são os mortos, em que ponto da história estamos. O coro vai se levantando enunciando estes mistérios em diálogo com as dores de Cléia. Entra O Encoberto. O coro, como um bando de inimigos do casal, arrasta Téo e Cléia para o fundo da cena. O Encoberto entra com livros antigos, mapas e um megafone na cintura.

## 3 – Na caverna

Desaparece o barco. A cena transfere para uma caverna escura. Sons de roupas arrastando pelo chão, pessoas fugindo, pessoas perseguindo pessoas. Uma fogueira ao fundo realça a escuridão. Fala O Encoberto:

**[O ENCOBERTO]** Eu vou explicar tudo pra vocês. Eu me chamo O Encoberto e minha vida é um vagar errante sem fim. Casei, descasei, tive filhos, filhos morreram. Fui feliz e desgraçado todos esses anos. Até que entendi tudo: não há como fugir da ruína, da destruição. E nisso eu virei sábio, um profeta do caos, vendo em cada acontecimento apenas o inevitável. Saber que tudo vai de mal a pior liberta: não há mais o medo, o inesperado. É uma questão de costume-ser sábio na dor e tirar proveito dessa nossa miséria. Nessa caverna estão presos o nosso casal. Ela pensa que ele está morto. Ele vai acordar e ver uma mulher morta. Este é apenas um jogo inicial. O pior eu... *(Ri e sai, mostrando que sabe de tudo e tudo comanda)*

*O coro sai do fundo em sombras da cena e arrasta o corpo de Téo. Eles chegam como um misto de milícia e bando de macacos. Portam metralhadoras e paus. Trocam falas rápidas entre como em uma situação de ataque.*

**[MILICIANO I]**

Tragam o corpo! Vamos agora atrás da mulher!

**[MILICIANO II]**

Ele ainda vive! Depois de tudo ele ainda vive!

**[MILICIANO I]**

Mas não será por muito tempo!

**[MILICIANO III]**

Vamos descansar: essa caverna é nossa casa e proteção.

**[MILICIANO IV]**

Pra mim não passa de improvisada sepultura.

**[MILICIANO II]**

Silêncio: eu ouço vozes.

**[MILICIANO I]**

É a mulher! Tenho certeza que é ela!

**[MILICIANO IV]**

Ou a alma de alguém. Quanto aqui foram enterrados...

**[MILICIANO III]**

Almas... não tem nada disso não: é amigo ou inimigo.

**[MILICIANO II]**

Escutem: ela se aproxima. Vem atrás do cara.

**[MILICIANO III]**

Essa guerra nunca termina. Vamos acender o fogo. Tô com fome.

**[MILICIANO IV]**

Fome?! Aqui não tem homem não?!

**[MILICIANO I]**

É o seguinte: a gente espera. Ela fugiu. Agora voltou pra nós.

**[MILICIANO III]**

Não quero fazer mais nada. tô cansado, tô com fome. Chega!

**[MILICIANO IV]**

Tanto tempo nessa caverna que eu nem sei mais...

**[MILICIANO II]**

Ali! Ali! Eu acho que vi a vagabunda!

[MILICIANO I]

A gente fazer o que a gente sempre faz. O cara tá apagado. Agora é a vez dela.

*(começam vídeos de violência contra mulheres. Mulheres violentadas e assasinadas por seus companheiros)*

[MILICIANO III]

Mas eu tô cansado disso. Eu...

[MILICIANO IV] *(Acerta um golpe nas costas do MILICIANO III)*

Tá com pena? Quer ser a nossa mulherzinha?!

[MILICIANO II]

Ela tá vindo. Ela precisa de um macho. Ela precisa de nós.

[MILICIANO I]

Quando ela chegar, a gente cai em cima. Como sempre.

[MILICIANO IV]

Ela sempre nos provocou. Ela sempre quis assim.

[MILICIANO II]

Eu tô vendo, eu tô vendo: ela tá ali ó! Ali!

[MILICIANO I]

Tragam esses corpos. Arrastem! Quer ver a carne esfolada, o sangue jorrando!

*(O coro sai de cena arrastando os corpos de Téo e do MILICIANO III. Deixam o corpo de Téo ao fundo do palco. Em seguida aparece Cléia e seu coro de mulheres quase que levitando, passos leves, nenhuma visão de seus pés.)*

#### 4 – Ainda na caverna

*O coro de Mulheres e Cléia cantam a fuga da violência e ao mesmo tempo a busca de um amor. A canção é sobre a guerra e o fim da beleza, sobre a longa história do desejo que se debate entre a violação e a satisfação. Depois de sua canção saem de cena devagar. Nisso Téo se levanta, sentindo suas dores, mostrando seu desespero.*

#### 5 – O encontro de Téo e o Encoberto

[TÉO]

Cléia! Cléia! Cléia, meu amor! Não te vejo, eu te quero. A fogueira arde mas a escuridão não para de crescer. E minhas dores, e minha angústia. Cléia, meu

amor, eu perdi você, eu me perdi sem rumo nessa vida (*Descobre seus ferimentos*). Feridas, golpes, sangue: o que aconteceu? Se fizeram isso comigo, imagine com você... Cléia, eu não vejo, meus olhos sem teus olhos, eu não...

**[O ENCOBERTO]** (*Chega com uma tocha na mão*)

As vezes mentir é a única coisa que nos resta. Se há a suspeita, é preciso negar, inventar uma história.

**[TÉO]**

Criatura das sombras, que é você? Do que você está falando?

**[O ENCOBERTO]**

Eu sou um amigo e vim ajudar. (*Começa a tratar dos ferimentos*)

**[TÉO]**

Cuidado! Devagar!

**[O ENCOBERTO]**

Eu sei o que estou fazendo. Temos muito tempo.

**[TÉO]** (*Segura a mão do Encoberto*)

Não temos coisa nenhuma. Cléia, você viu minha mulher?

**[O ENCOBERTO]**

Antes de você saber, eu preciso contar uma história.

**[TÉO]**

Saber o quê? O que você fez com ela, seu desgraçado?! (*O ENCOBERTO aperta forte a ferida. TéO grita de dor, se contorce e quase demais*)

**[O ENCOBERTO]** (*enquanto fala, vai limpando as feridas*)

Hoje em dia tudo é muito perigoso. Não há como fugir do olhar. Tudo está aí à mesa, disposto, pra gente pegar. Bebe, toma esse remédio. Vamos nos lembrar de tudo. As vezes são sonhos, as vezes nada aconteceu. Mas comigo foi bem diferente. (*pega nos livros e procura a passagem em que está escrita a sua história*) É, é bem aqui. Parece que foi ontem.. Eu ainda vejo e ouço e toco essas visões. Os gritos, a luta, minhas mãos tremendo, as súplicas dela em meus ouvidos. Isso vive em mim, forte, me queimando. Mas fica pra outra hora: importante agora é descansar, a noite está alta e há muita coisa pra se fazer. Ninguém mais tem tempo para histórias. (*Entra o coro de bandidos. Eles chegam como um grupo de drogados, com suas bebidas e placas de paz e amor, abaixo a guerra*)

**[DROGADO I]**

Mas que enrolação é essa, coroa? Conta logo essa porcaria de história.

**[DROGADO II]**

Eu gosto da parte em que ela morre. Otário!

**[DROGADO III]**

A gente tá perdendo tempo aqui. Vamos embora!

**[DROGADO IV]**

Não me pega, cara: Eu quero ouvir, eu quero ficar!

**[DROGADO I]**

Foi assim ó: o idiota aí achava que tava sendo traído pela mulher.

**[O ENCOBERTO]**

achava não...

**[DROGADO II]**

Otário!

**[DROGADO III]**

Ah, não: de novo essa história

**[DROGADO IV]**

Eu já disse: eu quero ficar, ouvir tudo!

**[DROGADO I]**

Então ele resolveu ir atrás dela. Vigiar, ficar o dia inteiro onde ela ia.

**[O ENCOBERTO]**

O dia inteiro...

**[DROGADO II]**

Otário!

**[DROGADO III]**

Vamos embora, antes que a coisa piore. A gente sabe...

**[DROGADO IV]**

Será que você não me entende: eu gosto disso, eu vou até o fim.

**[DROGADO I]**

Até que ele um dia chegou em uma casa suspeita. Ele tinha certeza que era a

casa do amante. Ele ficou esperando por ela. Ela tinha que aparecer. Ele ia acabar com isso, com essa tortura. Era aquela noite e nunca mais.

**[O ENCOBERTO]**

Eu tinha certeza, eu sabia de tudo.

**[DROGADO II]**

Um otário sempre acha que sabe tudo. Otário!

**[DROGADO III]**

Chega! Agora vem a parte pior

**[DROGADO IV]**

Eu não saio daqui por nada. É muito divertido.

### 6 – A morte da gazela

O coro junto com O Encoberto encena um número burlesco musical em que se canta e dança a morte da mulher. O número reconstrói a chegada do marido na casa suspeita e o estrangulamento da mulher. Depois o espanto ao reconhecer que não era sua mulher. Durante o número burlesco são projetadas imagens de jornal de mulheres mortas por seus companheiros.

### 7 – A resposta da gazela

*O número da morte da gazela é interrompido quando adentram em cena o coro das mulheres e Cléia. Elas cantam e dançam uma violenta paródia que mistura guerra e assalto sexual. Elas cantam o loucura da virilidade, dos valores atribuídos ao masculino, como coragem, força física, superioridade.*

### 8 – Gazelas e ‘gazelos’

*O número agressivo das mulheres é interrompido com entrechoque pelo coro dos homens. No meio temos O ENCOBERTO como que regendo a disputa. Ao fim o coro dos homens com violência e traição. Quando o coro dos homens está para cumprir as ordens de estrangulamento que o Encoberto rege, entra se arrastando Téo.*

### 9 – O reencontro

**[TÉO]**

Cléia!

**[CLÉIA]**

Téo! *(Ela tenta ir atrás de Téo mas é contida pelo coro. O coro de homens e mulheres estão agora unidos)*



**[TÉO]**

Viva! Viva! Deixa eu te tocar de verdade. Daqui, meu amor, você é uma imagem brilhante, uma estátua, meu sonho.

**[CLÉIA]**

Téo!

**[TÉO]**

Eu não sei bem o que aconteceu. Tenho sangue e feridas pelo corpo. Mas eu só quero você agora, meu amor. Essa caverna ecoa e amplia maravilhas terríveis. Estou confuso. O que importa é que estamos juntos outra vez.

**[CLÉIA]**

Téo! Téo!

**[TÉO]**

Nós vamos sair daqui e ficar juntos. Como antes. Eu lembro que...

**[O ENCOBERTO]**

É incrível o que uma mulher pode causar em um homem. Apaixonado, ele só consegue ver o que ela quer. Tudo em volta desaparece. Levem essa bruxa pra longe daqui. Acabem com ela. Vamos fazer um experimento fantástico: que ele viva apenas da memória, como eu. E que ela morra por ser desejável. É como cortar a cabeça de um porco: as pernas se agitam convulsas e da boca escancarada escorrem esguichos grunhidos. Peguem a mulher, levem para o barco. Esse aqui vai ser o porco da vez.

**[TÉO]**

Mas... mas por que você está fazendo isso comigo?

**[CLÉIA]**

Téo, me salve, me ajude!

**[O ENCOBERTO]**

Depressa, rápido: não deixem ela gritar mais. (*O coro coloca uma máscara de Lucha Libre na mulher e a arrasta para fora de cena*) Para o barco, agora. Precisamos voltar. Levem a mulher!

**[TÉO]**

Voltar pra onde? Cléia! Cléia! Cléia!

## 10 – Alto mar

Barco. Tempestade em alto mar. A fúria dos elementos. Coro dança e canta todas as mortes inúteis de lutas em guerras. O ENCOBERTO rege a tempestade. Depois de alguns instantes, surge como que do meio das ondas, em uma ilha deserta a figura de TÉO.

## 11 – O desterro

[TÉO]

Para mim, sempre foi assim, estar comigo mesmo. Eu não embarquei com os outros, fui ficando para trás. Até que um dia me vi de braços dados com ela andando nessa praia. Olhei nos seus olhos e senti como que um raio me partindo ao meio. Ela sabia que eu era, não importava o que eu tinha feito. Tudo começava a partir dali. E então veio a felicidade, a sua boca em minha boca, uma outra linguagem. Eu era agora habitante de um outro planeta, um estrangeiro, um recém-nascido. Tudo novo e sem fim. Não importava quem eu era, o que eu havia feito. Simplesmente eu sorri. *(O coro entra e o amarra em cordas. Téó é arremessado para cima, suspenso, e voa, como em uma queda. Enquanto Téó gira no ar, o coro performa seu número circense)*

## 12 – Respeitável público

O espaço se transforma em um picadeiro. No alto Téó gira como um acrobata caindo em *looping*. O coro canta e dança os encontros e desencontros dos amantes e um mundo sem amor. Entra O ENCOBERTO

[O ENCOBERTO]

Respeitável público, o circo chegou. Diretamente do começo de todas as coisas. Estamos de volta, de muito longe, trazendo pra vocês nada de mágica, nada de palhaços, nada de nada do que vocês estão acostumados. Começamos com uma mulher de beleza extraordinária sentada em uma rocha. Em sua cabeça traz uma coroa brilhante, e em seu ombro uma aljava cheia de flechas. Ela se apoia em um arco, enquanto fita com desdém para o infinito. Aos pés dela homens moribundos, vítimas de uma guerra, sacrifícios. Abram as cortinas! (Entra sob luz intensa Cléia, as roupas imundas, marcas de espancamento. Ela vem andando com dificuldade. Parte do coro a empurra para frente. Ela é chicoteada. Seu rosto é de desespero, de um cansaço por tanto sofrimento. Ela chora, ela se lamenta em murmúrios. Aos poucos os murmúrios aumentam e ela entoou seu lamento

## 13 – O lamento

*Nesta canção ela junto com o coro entoou uma canção que trata de todas as separações entre amantes, o fim do amor, a dor e a tristeza de algo que se acaba, mas deixa as suas lembranças, como um pote de doces vazios que ainda guarda o sabor da memória. O ENCOBERTO interrompe o lamento.*

#### 14 – O grande número de Cléia

**[O ENCOBERTO]**

Muito bonito, uma beleza! Mas fechem a boca da fera! Boa de se ver, mas assassina, cruel, traidora. (Para um dos integrantes do coro) Você, conte pra nós o que ela fez e por que merece morrer.

**[HOMEM I]**

Eu vi tudo, senhor, eu digo o que o senhor quiser.

**[HOMEM II]**

As sombras dos homens mortos se projetavam em seus olhos.

**[HOMEM III]**

Estamos em um circo mesmo? De verdade?

**[HOMEM IV]**

Cala boca, covarde: tu não é homem não?

**[O ENCOBERTO]**

Então ela tinha aos seus pés as vítimas e não ajudou ninguém. Ela preferiu deixar que morressem. E ainda a vagabunda segurava as armas nas mãos.

**[HOMEM I]**

Isso. Tamanho era seu desprezo por tudo em volta que era de assustar.

**[HOMEM II]**

Eu não tenho mais medo dela. Eu quero a minha parte nesse julgamento.

**[HOMEM III]**

Julgamento ou vingança? Olhem pra ela, olhem pra ela!

**[HOMEM IV]**

Tá com pena, é? Quer tomar o lugar dela, é?

**[O ENCOBERTO]**

Diante dos fatos, não me resta mais nada além de pronunciar a sentença e o castigo.

**[HOMEM I]**

Culpada! Não tem perdão. Enganou, feriu, matou. Agora deve morrer!

**[HOMEM II]**

Eu quero jogar a primeira pedra. Bem na cara da vagabunda. Na cara !

**[HOMEM III]**

Mas o que ela fez? Precisamos ouvir a mulher! Eu não consigo entender por quê...

**[HOMEM IV]** *(espanca o HOMEM III. Golpeia na cabeça, nos ouvidos)*

Um a menos pra dividir a carne, um a menos pra chamar de irmão.

**[O ENCOBERTO]**

Estamos de acordo. É sempre bom a gente estar de acordo. por que quando a gente julga e executa a sentença, a gente faz isso junto. Não tem culpa pra ninguém.

**[HOMEM I]**

A vagabunda é quem sofre. Ela é culpada.

**[HOMEM II]**

Ela e todas que são como ela. Vagabunda!

**[HOMEM III]**

O melhor era que nem nascessem. Não fazem falta.

*(Entra o coro de mulheres com a corda que será usada para enforcar Cléia. Elas entram como em que procissão. Elas trocam o texto entre elas, em suspiros e lamentos:)*

A primeira mulher que te amou, ela merece morrer. A primeira mulher, e a última. Deixem as bofetadas, não limpem o sangue. A boca mentirosa, os abraços falsos, caminho da traição. A primeira mulher ela te largou, e você nunca mais foi feliz ou descansou. Deixem as roupas sujas, suadas das surras, não limpem o sangue. Lembrem dos amigos, companheiros mortos, que ficaram pelo caminho. Sejam fortes, sejam homens, a verdade está do nosso lado. A primeira mulher, ela te abriu ao mundo e foi embora.

*(Ao fim da procissão a corda amarrada no pescoço de Cléia. Ela uma estátua, congelada em fadiga. Fala O ENCOBERTO)*

**[O ENCOBERTO]** *(Enquanto fala projetam-se imagens do desespero de Téo, ainda suspenso nos ares)*

Meus senhores e minhas senhoras, eu faço tudo isso não em interesse própria não. Não é por ressentimento, por ter passado o que passei que armei esse ridículo espetáculo. Pois na verdade um homem sozinho não pode nada. E seria absurdo pensar que chegamos até aqui, até essa cruel e bárbara execução por que todos os desgraçados se reuniram e decidiram agir. Alguém pode pensar que por fraqueza e preguiça é mais fácil fazer o que estamos fazendo: encontrar um culpado para aliviar nossa infelicidade no lugar de ver em nós mesmos as razões de nosso fracasso e tentar bla-blá-blá. Em todo caso, é assim que deveria ser, se fôssemos justos ou se houvesse tempo para pensar e agir melhor. Agora eu me pergunto: vale a pena tamanho esforço? Alguma vez

na vida isso funcionou? Não penso que somos grande coisa, mas tem gente pior, uma raça inteira. Por isso eu me sinto autorizado a fazer o que eu quero, e pensar assim, mesmo que seja errado ou ineficaz. Sei que é impossível eliminar todas aquelas que me trouxeram até essa degradante condição. Mas nem por isso eu vou deixar de tentar, de continuar no encalço delas. A diferença é que eu as caço sem amor, e com amor a mim mesmo eu livro o mundo delas. Pois eu tenho uma razão pra viver, se torno a vida delas um inferno. (*Música de circo. Surge no alto, amarrado, Téo. Ele vira um brinquete do coro, que o desce e o brinca de o empurrar de um lado para outro. O coro canta*)

#### 14 – A grande canção do coro

*Coro canta e dança uma valsa burlesca que procura mostrar os vaivéns do amor, os ritmos da mudança, como os ritmos do mundo, os ciclos da vida, a regeneração. Ao fim da música, os Téo e Cléia são colocados um em frente do outro. Quando vão se abraçar, O Encoberto os afasta. O circo desaba e vira um barco novamente. Téo e Cléia são novamente separados. Escuridão.*

15

{...}

## 4) Uma canção para Ícaro (roteiro das cenas) (2015)

Marcus Mota

### Personagens

Homem de meia idade, 45 anos, ex-integrante de bandas da geração do Rock Brasília dos anos 80, hoje funcionário público.

Jovem, 22 anos, professor de guitarra

Banda de rock composta por baterista, baixista, guitarrista solo, guitarrista base.

Coro com seis integrantes

### 1 – Abertura

Escuridão. Integrantes da banda entram andando no palco. Pegam seus instrumentos e começam a cantar a canção título, baseada em um solo de guitarra.

### 2 – Monólogo de abertura

homem de meia idade, gordo, suado, latas de cerveja, falando de frente para o público, como em uma consulta médica. Ele relata seus sonhos, seus delírios, o que é a música para ele, o que representava poder tocar guitarra na banda, o solo, aquele único show inesquecível. Ele visualiza o show interrompido, a vida interrompida, a desilusão. A fala vai se transformando em uma canção. Canção da grande queda.

### 3 – Cena dois – Secretaria da escola de guitarra

Sala de uma escola de música. Sons de pessoas aprendendo a tocar rock, roqueiros jovens, professores, alunos.

Ele decide sair. A secretaria chama. se é pai de algum aluno. Ele quase desiste. Uma canção toca. Ele avança. Canção da decisão.

### 4 – Primeira aula

Professor chega atrasado. Cheio de felicidade. Professor jovem, 22 anos, cabeludo, roqueiro mente aberta. O contrate, a dificuldade. O que o homem de meia idade agora é: recusa o jovem o professor, não consegue prestar atenção no jovem professor. O professor interroga o homem de meia idade, quer conhecer seus gostos, suas experiências prévias O homem de meia idade resiste, escapa, responde afirmativamente ao que o jovem professor enumera. O Jovem professor apresenta seu fascínio com as bandas e músicos da geração do Homem de meia idade. Aí o diálogo começa a mudar. O Homem de meia idade começa a expressar mas interrompe. Não quer saber do passado. É um homem de respeito agora. Não dá mais para retomar o passado. Sai da sala. Canção da desistência.

### 5 – Segunda aula. Calos nos dedos

Exercícios intermináveis de guitarra. a mão dura do homem de meia idade. os calos nos dedos. a vontade de desistir. A interação positiva com o professor. O professor identifica que o Homem de meia idade tem um certo talento, alguma técnica. O jovem professor quer saber mais. O Homem de meia idade conta mais um pouco de sua experiência. O jovem professor muito entusiasmado com tudo anuncia que no fim do semestre vai ter uma audição, que todos os alunos vão se apresentar. E pergunta o que o homem de meia idade gostaria de apresentar.

O Homem de meia idade fica perplexo. Canção da perturbação

### 6 – Aula e tristeza

Exercícios de escalas. Professor e aluno tocam melhor e mais sincronizados escalas pentatônicas. Ambos tocam calados, sem se olhar. Professor com cara de preocupado anuncia que uma de suas namoradas está grávida. Homem de meia idade gargalha. Sua mulher está grávida também. Exercícios de guitarra mais sincronizados e rápidos.

### 7 – A proposta

Homem de meia idade sentado, treinando guitarra, buscando algo que se perdeu. Depois entra o professor de guitarra. O professor gosta do que escuta. E pergunta o que é. Homem de meia idade diz que está só inventando. Professor de guitarra procura aprender o que o Homem de meia idade toca. Aos poucos vão montando uma canção instrumental. O homem de meia idade propõe que

essa seja a canção para apresentarem na audição. Ambos concordam. Homem de meia idade propõe que seja para o filho do professor que vai nascer.

### 8 – Problemas

Professor de guitarra e homem de meia idade praticando e limpando alguns trechos da música. Professor de guitarra pergunta por que o homem de meia idade abandonou a música. Vem a história do grande show que nunca houve. Canção do passado.

### 9 – Dia da audição

Todos os problemas do show que nunca houve se repetem antes da audição. Mas ao fim o professor de guitarra consegue ajudar o homem de meia idade e canção de Ícaro acontece.

### 10 – Grande solo final

A Canção de Ícaro evolui para uma grande canção instrumental de rock and roll, com um grande e memorável solo de guitarra.

FIM

Cena aula melhor e pior. Melhor nos exercícios/ mas audição. Desistir.

### Cena da audição

Caras jovens. pais na audiência. Esperando para entrar. Um garoto arrebenta. O mundo para. Lembrar de sua banda.

Tudo se transforma no seu tempo de jovem a banda. Cena muda para o tempo em que o homem de meia idade tinha uma banda. As brigas para formar a banda. As canções da banda. Flashback. A banda acabando. ele sentado em uma cadeira. O fim dos sonhos.

### Cena depois da audição

O negócio do rock. Por que o rock? Por que veio ali? Conversa.

Grande fala. e grande solo de guitarra final. Na verdade um show de guitarras. professores e alunos em uma grande música, com direito a várias técnicas e batalha de guitarra.

## 5) O medonho mar. Teatro do espetáculo (2015)

Marcus Mota

### Cena 1

Entrada do público. Música instrumental *O amanhecer*. Palco vazio. Projeções

de cores e luzes que acompanham a música instrumental. Improvisos vocais de uma cantora lírica. Texto base do livro *As Etiópicas*: “O dia agora (mal) acabava de brilhar sorrindo e o sol resplandecia no cume das montanhas.”

### Cena 2

Música instrumental “A caçada”. Texto base do livro *As Etiópicas*” quando um bando de ladrões armados passou a espiar a partir de cima do monte que se eleva ao longo de uma das bocas do Nilo chamada de Heracleótica. Por instantes após permaneceram examinado visualmente o mar em sua extensão abaixo deles, primeiro lançaram os olhos sobre o oceano, mas como não avistaram nenhuma embarcação que prometia saque ou roubo, volveram o olhar a praia à beira do mar. E isso foi o que viram ali:”

### Cena 3

Música instrumental “Epifania”, Texto base do livro *As Etiópicas*: “um navio mercante ancorado sem tripulação mas carregado de mercadorias. e isso poderia ser compreendido fácil mesmo de longe como estavam, pois o peso da carga fazia a água chegar acima da terceira linha de flutuação. A praia à beira-mar estava tomada por corpos recentes de assassinados: uns completamente mortos, outros quase, nos últimos suspiros, indicando que a guerra havia terminado há pouco tempo. Não fora uma batalha comum, pelo que mostram as evidências, já que se misturava com os lastimáveis restos de um festivo banquete que havia terminado mal: mesas ainda cheias de comida, mesas no chão como escudos nas mãos dos agora mortos no ataque, pois a luta se deu de modo repentino. E debaixo de outras mesas mortos se escondiam, último refúgio imaginado. Havia taças derrubadas pelo chão que caíram das mãos dos que nelas bebiam ou que delas se serviram como pedras de arremesso. É que o modo imprevisto da desgraça obrigou-os a inovar, ensinando-os a usar as taças como projéteis. Entre os que estavam no chão, um tinha sido abatido por machado; outro, atingido por pedra que própria praia proveu; outro mais teve a cabeça partida por um pedaço de pau; outro ainda morreu queimado por tochas de fogo. Enfim cada um encontrou seu fim de um modo diverso, mas a maioria por obra do arco e da flecha. A divindade em espaço tão pequeno organizou um espetáculo de inúmeros atrativos: vinho imundo de sangue, guerra instalada entre que banquetevam, assassinatos e bebida, libações e sacrifícios misturados - tal era o trágico teatro que os bandidos egípcios tinham diante de seus olhos. Eles se detinham no alto do monte como espectadores em um teatro mas sem poder compreender o que se encenava: ali estavam os que foram derrotados, mas de modo algum os vencedores eram visíveis. A vitória era evidente, mas os bens intactos, o barco à deriva, sem tripulação, sem o menor sinal de investidas, ancorada tranquilamente como se uma multidão de homens o vigiassem. Entretanto, mesmo meio perdidos sobre o que sabiam ou não, ainda tinham olhos para a pilhagem e algum lucro. Então se arvoram de vencedo-



res e se precipitaram monte abaixo. Mas quando se aproximam do barco e das vítimas, deparam-se com um espetáculo mais estranho ainda: uma mulher sentada sobre uma rocha, de beleza extraordinária, como uma deusa. Em seu rosto marcas de grande sofrimento diante da desgraça em volta, sem contudo abrandar sua nobreza e altivez. Sua cabeça estava coroada de lauréis. Em seus ombros, uma aljava. Apoiava-se em um arco no braço esquerdo enquanto que a mão pendia a esmo. Ela observava fixamente um jovem que estava deitado no chão. Este estava desfigurado pelas muitas feridas e parecia morto. Os ladrões, surpresos e apavorados como se um raio tivesse atingido todos, correram para se esconder nas matas, pois julgavam estar diante de uma deusa.

#### Cena 4

Música Trenodia. Instrumental (lamento). *Texto base do livro As Etiópicas: “Os bandidos se aproximaram e ficaram em volta dela. Estavam decididos a agir quando a mulher os dirigiu o olhar e falou: “Se vocês são sombras dos mortos que aqui jazem na terra, nos deixem em paz, pois cada um matou um ao outro. Mas se vocês são homens vivos, ladrões, eu suplico: nos libertem de nossas desgraças, nos matem, acabem com o drama de nossa existência!”*

#### Cena 5

Música Instrumental Caverna. Sequência de imagens/ações a partir do Livro II de As Etiópicas: Visão da ilha em que a Mulher está aprisionada. A ilha arde em chamas. O herói lamenta a desgraça e decide ir para a ilha. A viagem no mar revolto. Chegada na ilha. Tudo devastado pela queimada. Entram na caverna em que a mulher fora aprisionada pelos ladrões. Tropeçam em uma morta. Confusão. Seguem adiante, vozes na caverna. Reencontro do homem e da mulher.

#### Cena 6

Música Instrumental O sonho de Calisiris. O narrador ambivalente da obra. É um sacerdote que omite, mente. Seus devaneios<sup>143</sup>.

---

143 Proposta vale-se das orquestrações realizadas para a *Suíte Orquestral Heliodoriana*. Para a suíte, foram compostas 7 orquestrações. Este seria um outro modo de se inserir o material orquestral em cena. Em outra disposição, as orquestrações são performadas, imagens são projetadas ao fundo, e uma voz lê antes de cada orquestração o texto de *As Etiópicas* que foi a base de cada seção.



# Huguianas

---

# Huguianas

---

## Entrevista

**Hugo Rodas**

Universidade de Brasília  
Professor Emérito

**Santiago Dellape**

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Teatro  
na Universidade de Brasília

## Resumo

Nesta entrevista<sup>1</sup>, o diretor de teatro Hugo Rodas fala sobre os desafios impostos pela pandemia ao seu trabalho, que ele classifica como um teatro de imagens; a paquera com o audiovisual e sua relação com a máquina – que um dia lhe revelou 90 movimentos onde ele via apenas 45; e sobre como ele quebrou a primeira parede (não a quarta) do velho Teatro Oficina.

Palavras-chave: Hugo Rodas, Teatro transmídia, Teatro de imagens

## Abstract

*In this this interview<sup>1</sup>, theater director Hugo Rodas talks about the pandemic imposed challenges to his work, which he labels as a theater of images; his flirting with the audiovisual and his relation to the machine – which once showed him 90 movements where he saw only 45; and how he did break the old Teatro Oficina's first wall (not the fourth).*

*Keywords: Hugo Rodas, Trasmédia theater, Theater of images*

---

<sup>1</sup> A entrevista foi concedida por Hugo Rodas no dia 09/10/20, no apartamento onde ele vive sozinho, porém rodeado de amigos – agora de máscara e a pelo menos dois metros de distância. As respostas foram traduzidas do idioma original, o *portuñoluguês* (português + espanhol + Huguês).

<sup>1</sup> *Hugo Rodas gave this interview on 10/09/20, in the apartment where he lives alone, yet surrounded by friends – now properly masked and at least six feet away. The answers were translated from its original language, the portuñoluguês (Portuguese + Spanish + Huguês).*

**H**ugo Rodas e sua Agrupação Teatral Amacaca (ATA) começaram 2020 com o pé direito, apresentando o elogiadíssimo revival de *O Rinoceronte* no Espaço Cultural Renato Russo. Havia planos de circular a peça pelo Brasil e mesmo uma temporada no Uruguai já estava agendada, quando veio a pandemia e mandou cada macaca pro seu galho. Aparta(menta)dos, a pulção criativa do grupo foi forte o suficiente para reatá-los no ambiente virtual das videoconferências. É daí que surge a proposta do *Poema Confinado*, o novo trabalho de Rodas, que transita entre performance, cinema e videoarte, e que estreia no próximo dia 10 de dezembro às 21h30, na 25ª edição (primeira virtual) do festival Cena Contemporânea. Os oito ensaios abertos desse experimento, chamados *Laboratórios Cênicos*, foram transmitidos ao vivo pelo YouTube entre setembro e outubro, e estão disponíveis no canal da ATA.

**[SANTIAGO]** O que é e como surgiu essa proposta do *Laboratório Cênico*?

**[HUGO]** Na realidade surgiu porque nós participamos daquela manutenção de grupos do FAC [Fundo de Arte e Cultura do DF] e tivemos que dar continuidade ao projeto, ainda que virtualmente. E, já que não poderíamos fazer outra coisa senão entrar nesse mundo virtual, começamos a idear isso dos ensaios livres. Já estávamos pensando em fazer um espetáculo, que se chama *Poema Confinado*. Mas aí surgiu a ideia dos ensaios abertos. Para poder mostrar como era realmente o processo de trabalho da gente e, enfim, surgiu daí.

**[S]** Qual é o termo que você usaria para definir o que vocês estão fazendo?

**[H]** Olha, a primeira experiência que tive com isso foi um trabalho que tirou o primeiro lugar no FAC – não me lembro se [na categoria] de performance – mas um trabalho que fiz com o Christopher Barea e a Inaê Silva, uma bailarina de

Pernambuco. Que se chama *H 401* e foi feito aqui [em seu apartamento], em plano contínuo, em três celulares. É um trabalho de uns 40 minutos mais ou menos, e foi a primeira experiência. E muito forte, porque plano contínuo com celular foi uma proeza realmente. Eu te diria que é um teatro de imagem.

[S] Então é assim, teatro de imagem, que você define o *Poema Confinado* também?

[H] Na realidade, a gente se preocupou em manter a palavra teatro mas eu detesto o teatro filmado. Eu acho muito difícil você ver um vídeo que mostre realmente o teatro que você faz quando você está no palco.

[S] Porque você perde o convívio...

[H] Totalmente. E você tem uma imagem que jamais é do olho do espectador.

[S] Do olho nu...

[H] Exato, é o olho de uma máquina mesmo. Então sempre parece uma coisa fria, sempre parece uma coisa... sem calor, sem respiração, sem a luz correta que você ideou para a distância...

[S] Sem cheiro...

[H] Sem cheiro. É outra coisa. E a imagem é muito maior porque você tem a imagem muito próxima. Você vai ao olho, você vai à boca, se descobre o defeito da sobrancelha, da boca torta, de não sustentar o olhar. O olhar é uma coisa impressionante nesse trabalho de cinema, de imagem. E foi muito bom, foi uma experiência muito boa realmente. E eu acho que vai enriquecer o trabalho presencial da gente, vai enriquecer muito. Na realidade, me aproximei mais da ideia de criar algo com imagens, e me deixar ir mais pelo cinema do que pelo nosso trabalho filmado. Criar para essa máquina. Pensando nessa plataforma, certo? E não pensando na minha plataforma metida nisso. Trocar a chave realmente, entrar em outro caminho. Então o trabalho de imagem é uma coisa que me domina muito já no teatro. Eu vejo espetáculos muito mais às vezes pela imagem que pela palavra. A imagem que a palavra me produz, e não a palavra pela palavra.

[S] Sendo o teatro fundado na palavra há milênios...

[H] É, mas o meu é fundado muito mais no movimento e na imagem, do que na palavra. A palavra produz movimento e imagem. Porque a imagem, como é o trabalho de cada um, eu dirijo a criação de cada um.

[S] A criação parte dos atores então?

[H] Parte dos atores, sempre. Se modifique ou não se modifique, a direção sempre vai no ponto de partida do ator, sempre. Então é muito diferente, muito mais variado, são milhões de mundos, não é meu mundo. Nem o mundo que eu invento para cada um. É entrar no mundo do outro. E é ótimo.

[S] E como é que foi a adaptação do grupo a essa dinâmica de trabalho virtual?

[H] Foi bom, foi bom, foi bom. Foi um pouco forte. Eu me alimentei muito com o trabalho que fiz com esse grupo de gente no Eixo Monumental. Aquele trabalho que fizemos: *Quem Partiu é o Amor de Alguém*. Em que Brasília realmente passou a ser a cenografia da coisa. Então me alimentei muito porque realmente é o tipo de teatro que eu sou absolutamente apaixonado. Movimentou cem pessoas, e Brasília no fundo. Então isso me deixou assim alimentado por vários anos, por vários anos...

[S] Deixa só confirmar se tá gravando...

[H] Se não tá gravando te pego.

[S] Quais são as limitações que essa plataforma impõe para um diretor?

[H] Não tenho. Limitações não tenho, uma plataforma nova é como ter um amante novo. Que limitações você pode ter com um amante novo? Você tem que descobrir.

[S] Era minha próxima pergunta: quais são as principais descobertas que você tem feito?

[H] Aplicar o que eu sei – ou que creio saber – em outro lugar, em outro espaço, sentir o prazer que me dá ver uma câmera lenta no teatro, e a diferença da perfeição que me pode dar a ver nesta nova plataforma, neste novo trabalho. A sensibilidade diferente. A falta de grandiloquência, digamos. Essa foi uma grande descoberta. Eu já tinha feito cinema algumas vezes, eu fiz umas seis experiências de cinema. Essa coisa que você se acerca um pouco mais da naturalidade. Você não pode trabalhar demasiado o gesto, você não pode passar. Há alguns certos limites para você estar dentro desse espaço. Senão você fica exagerado, o gesto fica mentiroso, ruim.

[S] A lente aproxima muito né?

[H] É. Há um trabalho teatral em que você, à distância, você não percebe a falsidade que tem isso [valoriza o gesto de trocar uma lâmpada] dentro desse pacote. E não é falso, senão que é uma técnica, é outro trabalho. O trabalho de sobancelha, por exemplo. Por que movemos tanto as sobancelhas quando falamos? É espantoso, a todo tempo assim [mexe as sobancelhas] Mas eu sei que é muito mais trabalhoso, porque é muito mais contido de alguma maneira. Isso te aproxima de outro tipo de realidade. Não é o mesmo dizer eu te amo a dez metros de distância do que dizer eu te amo a cinquenta centímetros, e você sentir essa intimidade, e transmitir essa intimidade. A dez metros de distância é mais fácil, de alguma maneira, você tem milhões de recursos: o corpo inteiro. De repente quando você tem só o olho, ou só tua cara e você diz isso, é bem mais difícil pra mim. Mais difícil de obter o resultado que eu quero. Ou que eu preciso ver como espectador. Eu sempre digo que eu não sou

um diretor de teatro, eu sou um bom espectador. Quando você me convence como espectador, pra mim tá bem. Até esse momento, por mais que eu veja uma direção, por mais que eu veja uma plasticidade, por mais que veja uma quantidade de coisa, se não me convence, não serve.

[S] Fala um pouco das tuas experiências com cinema?

[H] A primeira experiência foi com Dirceu [Lustosa, diretor do curta *Depois do Escuro*, 1996]. Eu fazia um monstro. Rodrigo Santoro vinha salvar Clarice [Cardell] e eu a mantinha presa. E eu tinha a cara totalmente desfigurada, de forma que demorou mais de duas horas pra fazer. Quando fomos ao set, a maquiagem estava do outro lado. Do lado que não se via nunca na câmera (risos). Isso me pareceu inacreditável. Tivemos que refazer praticamente todo o movimento para poder ter algo da cara, que era monstruosa. Depois disso eu fiz *O Coração dos Deuses* [de Geraldo Moraes, 1999]. Me lembro que havia uma cena que eu adorava, que era a do Gordinho. E eu ensaiava a cena todos os dias, aí de repente um dia passa Fafá [Antônio Fagundes] e me diz: “Para Hugo, para de ensaiar, cinema não é assim. Cinema não é como teatro, guarda um pouco. Fica com o conceito da coisa e transforma em algo teu.” Foi inacreditável. Depois eu fui ver essa cena, e eu realmente me apavorei. Quando eu vi o [filme] do Dirceu eu morri de rir por causa da maquiagem, me lembrava de toda essa história. Mas quando vi essa cena que eu adorava do Gordinho, no cinema, eu tive a sensação de que tava morto. Eu vi a tela e foi uma coisa assim: “morri”. Ou algo assim como: “posso morrer”. Essa cena vai ficar por toda a vida. Foi uma coisa que o cinema tem. Aí eu entendi porque que você é tão idolatrado como ator de cinema e você poucas vezes chega a ter o mesmo no teatro.

[S] É uma tela muito grande.

[H] Não é só porque é grande. Se acerca de algo tão mágico, tão magnífico, a palavra seria magnífico... Eu me lembro que, para mim, a sensação foi assim: “estou morto, morri”. Foi a primeira coisa que passou na cabeça. E eu sei que foi porque eu gostei de mim. Uma coisa que jamais me havia passado com um vídeo de teatro ou algo assim. Ao contrário, via os outros trabalhos e dizia assim: “que merda, olha o que estou vendo, não era isso que estava fazendo” Por outro lado, quando me vi nessa cena, meu Deus do céu, me admirei. Cinema é uma coisa muito incrível.

[S] Você esteve naquele filme Cidade Baixa (2005) também, né? Como foi?

[H] Foi uma experiência ótima. E foi inacreditável, porque eu filmei essa cena depois de estar duas horas com uma bolsa de gelo. Porque havíamos saído todos a jantar, e quando voltávamos havia que passar de um barco para outro, e quando eu fui passar do barco que eu estava para o outro barco, meu... No momento que eu passei a mão assim para o outro lado, o barco se separou. E



eu [imita o gesto de agarrar com as mãos] soltei minhas pernas e fiquei agarrado. E pensei: “bom, vão me puxar lá de cima”. E aí de repente eu vi o Wagner [Moura] lá de cima (risos), e aí o Wagner com a mão pra baixo, para tentar me pegar, e de repente vejo que todo mundo fica com uma cara de apavorado, terrível! E quê que era? O barco que eu havia deixado, estava voltando! E eu ia ficar como uma barata, achatado entre os dois. Pom! (bate palma). Então nesse momento Wagner conseguiu pegar minha mão – isso deveria ter sido tudo filmado (risos) – e eu trepei pela parede lisa do barco, subi como uma rã. Cla cla cla cla pom! E cheguei. Quando cheguei meu joelho tava deste tamanho. Aí tivemos que ficar duas horas pondo gelo, parará parará, aí depois fiz a cena. Ah, foi fantástico! Foi uma pena não estar no processo, eu tinha uma cena e nada mais. Me chamaram por telefone, Walter [Carvalho, diretor de fotografia] me chamou por telefone esse dia e me disse: “eu quero que seja você”. E lhe disse: “bom, como não?” – “Estou mandando passagem de avião”. Fui, peguei o avião, filmei de noite e voltei no outro dia.

[S] Nesses trabalhos da ATA, a proposta de encenação vai mais pelo caminho da performance do que do drama. Vocês chegaram chegaram a cogitar uma proposta dramática?

[H] Não, isso é bem diferente. A gente nunca foi por esse caminho. Porque eu estava muito mais interessado no trabalho de imagem mesmo do que em trabalhar sobre textos. Quando trabalhamos com um texto, na realidade estou mais preocupado com a imagem que posso trazer através do texto, e uma imagem que de alguma maneira tenha a ver, que seja coerente com a imaginação que me produz o texto. E não com a literalidade que o texto me traz. Por exemplo, outro dia trabalhei um texto de Marcus Mota com Camila Guerra. É realmente a morte de uma pessoa, por ser maltratada por um cara. E eu levei isso ao prazer da cena. Eu dizia: não transforma isso numa literalidade de sofrimento, transforma isso no prazer de morrer mil vezes por dia, de fazer amor mil vezes por dia e receber socos mil vezes por dia para poder gozar. Leva para esse prazer, lembro que falei pra Camila, um pouco para o lado de nosso querido Nelson Rodrigues, leva esse prazer mais *rodriguesanamente* assim. Então se conseguiram imagens absolutamente diferentes e super boas, sem perder o texto. Foi uma boa experiência essa para mim, de trabalho com texto e imagem.

[S] Como diretor, você sempre teve um instrumental muito vinculado ao cinema: essa coisa da câmera lenta, da fotografia congelada, eu lembro de você dirigir a Camila numa cena pra que ela atuasse à maneira do cinema mudo...

[H] Nos anos 60 comecei a trabalhar com tai-chi e com kempô. Então foi uma coisa que já entrou no meu trabalho, a câmera lenta a usamos desde os anos 60. Mas era uma coisa que vinha muito do cinema, que vinha muito de Antonioni, eu me lembro da cena de Antonioni, aquela cena de *O Eclipse*, que demora dez

minutos um papelzinho voando e dando círculos e círculos e círculos e círculos até cair no chão. Eu achava aquilo maravilhoso, maravilhoso. Mão se durava meia hora para juntar com a outra mão. Por exemplo, nós tínhamos uma coreografia nos [anos] 60 que se chamava Os 45. Que eram 45 movimentos baseados em karatê e em tai-chi. Que havíamos feito com o teatro-dança de Montevideo. Quando estávamos no Chile, nos filmaram, filmaram esse trabalho, no Museo de Arte Moderna. E vimos um erro, fomos passando e vimos um erro, que já tava quase no final da série de 45. Então pedimos para o projetorista: “volta por favor para ver este erro”. Aí o cara voltou (faz cara de espanto). E quando vimos a volta... Eu me lembro que olhei para Graciela Figueroa, Graciela olhou pra mim e dissemos: “temos 90!” E começamos a trabalhar do 45 ao número 1, e trabalhar todos os impulsos ao contrário. Foi uma maravilha! Isso quem me deu foi a máquina.

**[S]** Outra ferramenta do cinema que eu vejo ocupar uma função muito importante nesse trabalho de agora da ATA são as transições de uma cena pra outra. Como é que você tem solucionado essas transições?

**[H]** Bom... ainda estamos solucionando. Há algumas que eu acho que tem que ser por meio da luz. Porque não quero todas as mesmas transições. Mas como nós nos definimos como uma orquestra que conta histórias, eu vou começar provavelmente com a orquestra, como começam todos os nossos espetáculos. Como foi *Ensaio Geral* [2012]. E aí eu acho que eu quero começar com aquele concerto de *Ensaio Geral*, e depois criar diferentes transições musicais. Algo que me leve a entrar no mundo que vem. Mas sem abandonar o mundo que deixo. Isso que chamo de transição.

**[S]** Uma das direções que eu mais vejo você dando aos atores é: “mais lento”. Eu queria que você falasse um pouco sobre essa questão do tempo no seu trabalho e da câmera lenta especificamente.

**[H]** Quando falo “mais lento” várias vezes é quando você perde consciência do movimento em função da palavra. Então você imprime um ritmo ao dizer que não é condizente com o movimento que você está realizando. Como é que você saboreia a palavra? E não apenas a emite. Que sabor tem a palavra? Que cheiro tem a palavra? E pra isso você precisa tempo. Você precisa saborear a palavra. Você precisa sentir o prazer de pronunciá-la. O prazer de... do que estou tentando fazer agora [fala saboreando] para dar essa sensação que eu quero obter com a palavra. Que é diferente de dizer [mecanicamente]: “isso estou fazendo assim porque quero que a palavra seja mais ressaltada”. Não sou capaz de fazer isso. Isso pra mim é uma frase, uma oração. Não é falar. É diferente falar uma oração agora que eu sei a palavra oração, como por exemplo *Ave Maria*. E ouvir isso como um mantra [murmura roboticamente]: “Ave Maria cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres”... Não é que seja mau, mas você deve saber quando utilizar isso e quando utilizar [fala com

gravidade]: “Ave Maria”. Quando utilizar essa coisa. E como utilizá-la. E em que momento e por quê? Então não é que seja uma coisa geral também, mas é uma coisa de valorizar a palavra. E degustá-la, sobretudo degustá-la. Às vezes usamos a palavra como uma informação. E não como um sentimento. E sobretudo uma coisa que aprendi nessa plataforma, é como a palavra pode criar essa imagem. A palavra pode levar-te a outro mundo. A outro espaço. E não informar-te acerca desse espaço.

[S] Quais foram os filmes que mais te impactaram ou então as principais cenas e imagens que marcaram sua memória?

[H] O primeiro foi um filme violentíssimo que eu vi que se chamava *Los Olvidados* [*Os Esquecidos*], era de Buñuel, eu era neném. Sei lá, nove, dez anos. Eu era absolutamente apaixonado por cinema. Sou! Até hoje.

[S] E qual é a imagem que vem na sua cabeça quando você lembra desse filme?

[H] Eu me lembro que eu passei muito tempo, antes de dormir, olhando embaixo da cama para saber se havia alguém. Muito tempo. Sempre tinha a sensação de que no meu quarto havia mais gente. Mas ao mesmo tempo, os filmes que mais me impactaram assim grandemente foram *A Estrada da Vida* e *O Selvagem*, com Marlon Brando, que está ali na minha cozinha [o pôster], gigantesco, que é um dos meus ídolos. *Vidas Amargas* com James Dean é muito forte, são todos reflexos de uma forma de viver. *A Rosa Tatuada* é impressionante. *Noites de Circo*, de Bergman, é de uma maestria genial. Aquele do xadrez de Bergman, *O Sétimo Selo*. Bergman inteiro! Fellini inteiro, Antonioni inteiro. *Teorema* é um grande filme, *Hiroshima Mon Amour* é um grande filme, *Le Tricheurs* [*Os Trapaceiros*] é um filme marcante de quando eu era adolescente. Era como o primeiro passo para entrar e quebrar tudo na tua vida.

[S] Pra fechar, fala um pouco desse trabalho que você tá desenvolvendo com o Zé Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina.

[H] No final de todo esse processo de manutenção de grupo, eu tinha um bate-papo com Zé Celso. E nós estávamos pensando já em montar um Artaud. Antes do *Poema Confinado*. E aí de repente surgiu *Heliogábalos*. E imediatamente veio pra mim a ideia do Carnaval. E contá-lo como se fosse um enredo de escola de samba. O Oficina é uma rua. Então criá-lo, de repente, tanto para o Teatro Oficina, e fazer esse mesmo espetáculo de repente no Eixo [Monumental] aqui, onde se faz o Carnaval. Juntar os elencos, o ATA e o Oficina e dizer: “é uma piração genial, mas queremos fazê-la presencial”. Não queremos nos meter no mundo virtual com isso. Eu trabalhei muito tempo com o Oficina. Eu mudei pra São Paulo em 81 pelo Zé Celso. Por que Zé Celso viu o *Trabalho Número 2* na época e me disse: “vocês são os melhores do Brasil”. Ao chegar do exílio, ele disse: “vocês são a única coisa que eu vi no Brasil que me interessa, você tem que trabalhar comigo”. E eu a única coisa que conhecia no Uruguai era o Teatro

Oficina, como grande coisa, e o Zé Celso. Então foi uma grande piração. Parte do grupo Pitú ficou aqui e passou a trabalhar com Fernadão [Villar], no grupo Vidas Erradas, e outro grupo mudou para São Paulo. A primeira pessoa que derrubou a parede do velho teatro Oficina para ter o novo fui eu. Nós passávamos todos os dias dizendo: “tem que derrubar a parede, tem que derrubar a parede...” E um dia, como um bom geminiano, me levantei às seis da manhã, peguei a marreta e me fui para o teatro. E quando chegaram, eu já havia quebrado uma parede. Já tinha feito o buraco. E esse buraco está na cabeça e na alma, minha e do Zé. Ele é uma pessoa incrível, incrível. Eu o acho uma pessoa saudável. Uma pessoa que faz bem pra saúde do mundo.



# Ideias e críticas

---

## Ideias e críticas

---

Sêneca Dramaturgo –  
Questões a partir do estudo  
de Fedra

*Seneca Playwright –  
Questions from Phaedra's study*

Camila Machado Reis  
UFMG  
E-mail: [camilabhz@gmail.com](mailto:camilabhz@gmail.com)

Sandra Maria Gualberto Bianchet  
UFMG  
E-mail: [sandra.bianchet@gmail.com](mailto:sandra.bianchet@gmail.com)

## Resumo

A *dira libido* ocorre em Fedra como um recurso que Sêneca utiliza para amalgamar os afetos e mitos à sua maneira. Além do *nefas*, do *furor* e do *dolor* (DUPONT, 1995) a *libido* também faz parte dos recursos dramáticos, pois transborda das obras filosóficas de Sêneca e invade a tragédia de Fedra de forma peculiar. Traduzimos a peça do latim para o português e mostramos seu mecanismo dramático através de excertos da obra filosófica de Sêneca, com o objetivo de debater o vocábulo e mostrar a mecânica em sua dramaturgia. O presente trabalho visou contribuir com o crescente estudo da dramaturgia de Sêneca e reforça a ideia de que ele, dentre outras coisas, também foi dramaturgo.

Palavras-chave: Phaedra, Sêneca, Tragédia latina, Dramaturgia.

## Abstract

*Dira Libido occurs in Phaedra as a resource that Seneca uses to gather affections and myths in his own way. In addition to nefas, furor and dolor (DUPONT, 1995), libido is also part of the dramatic resources, as it overflows Seneca's philosophical works and invades the tragedy of Phaedra in a peculiar way. We have translated the latin play into Portuguese and we show its dramatic mechanism through excerpts from Seneca's philosophical work, with the aim of debating the word and exhibiting its mechanic in his dramaturgy. The present work aimed to contribute to the growing study of Seneca's dramaturgy and to reinforce the idea that he, among other things, was also a playwright.*

Keywords: Phaedra, Seneca, Latin tragedy, Dramatic writing.

A importância do teatro para o romano vai desde Plauto, Terêncio, Livio Andronico, Cneu Névio, Quinto Ênio, Marco Pacuvio, Ácio e quando as *Bucólicas* de Virgílio foram cantadas em público, passando pela leitura de toda a literatura latina em um ainda embrionário estágio de encenação nas vilas, até a comoção provocada pela ópera nos dias atuais. Na época de Augusto, dançarinas de pantomima acompanhavam tramas ovidianas, evidência do esforço de recepção erudita no sentido de uma dramaturgia com significado simbólico, demonstrando como a pantomima já era, em si, uma linguagem à parte, apresentando no próprio corpo do ator uma miríade de emoções naturais. (DUPONT, 2003). Para a pesquisadora, opostas à ideologia e estética da pantomima estavam as *recitationes*, as leituras públicas, dando origem ao teatro imperial, o teatro textual proto-dramaturgia. Inclusive, nessa empreitada que Dupont chama de *reconstituição do dinossauro teatral* (DUPONT, 2003, p. 404), o que a autora constata de dificuldade é não conseguirmos distinguir adequadamente as obras destinadas a serem encenadas ou não e também, até que ponto uma tragédia imperial era um texto de pantomima.

O novo teatro romano teria se estabelecido de tal forma que Santo Agostinho, ao final do Império, definiu o romano como *homo spectator* “drogado” de teatro:

Nesse famoso texto que atingia tanto Antonin Artaud, o bispo de Hipona se indigna com essa frivolidade dos romanos em Roma e vê nessa paixão pelo teatro uma peste apodrecendo suas almas, lembrando que sete séculos antes outra praga, mas que devastou seus corpos, estiveram na origem da importação em Roma das peças cênicas. Santo Agostinho encontra ali a oportunidade de um paralelo edificante, cujo teatro está pagando o preço, porque não é preciso dizer que entre o corpo e a alma o cristão nem precisa escolher. Aos romanos que cor-



rem para os espetáculos para lavar a peste bárbara e encontrar lá o que resta dos homens, dos homens civilizados, dos homens da vila, Santo Agostinho se opõe a outra definição de humanidade, uma outra cidadania, a da Cidade de Deus. (DUPONT, 2003, p. 19)<sup>1</sup>.

Com tal testemunho, a importância do teatro na cultura romana fica evidente e restitui a verdade, ainda mal compreendida:

Roma tem sido a grande cidade do teatro e das performances de palco por quase um milênio. Multiplicação de performances, salas gigantescas atraindo vinte mil espectadores, criação de novas formas de teatro, entusiasmo incomparável do público pelos atores, tudo isso foi ofuscado por uma certa imagem errônea dos romanos, que os mostra acima de tudo gananciosos pelo sangue dos gladiadores, gradualmente corrompidos pelas civilizações orientais e aprofundando em refinamentos orgiásticos e decadentes, onde perderam sua identidade e sua alma. (DUPONT, 2003, p. 20).

Esse teatro enraíza-se profundamente na civilização italiana e deixa marcas visíveis até a contemporaneidade:

Na realidade, os romanos eram italianos para quem os jogos (ludi) eram o entretenimento por excelência, bem como os jogos de circo, que eram essencialmente corridas de biga onde apostamos no vencedor, que os jogos de palco aos quais os espectadores assistiram com a paixão que hoje é a dos italianos pela ópera, que além disso é o espetáculo moderno mais próximo do que era o teatro latino. Além disso, o teatro estava tão profundamente enraizado na cultura romana que as mudanças sofridas ao longo do tempo nunca mudaram sua natureza e significação primeiras. (DUPONT, 2003, p. 20-21).

Dupont ainda frisa que o teatro romano é fruto da síntese das culturas itálicas, grega e romana, tornando o teatro uma prática cultural essencial e, posteriormente, um fundamento civilizador da cultura romana que transformaria o romano num consumidor de teatro fornecido pelo imperador e a aristocracia. Sob a República, houve 55 dias de jogos cênicos oficiais em 77 dias de jogo: eram 101 dias de jogos cênicos em aproximadamente 175 dias de comemoração. (DUPONT, 2003). “O teatro mantém a memória daquilo que os cristãos chamam de paganismo, que não é nem uma fé nem uma religião, mas uma fantasia culturalmente eficaz de uma continuidade através da mitologia greco-romana, que serve de fundamento e legitimação para o Império”. (DUPONT, 2003, p. 22). A latinista diferencia os espetáculos:

---

<sup>1</sup> Todas as traduções são de nossa responsabilidade, salvo indicação expressa em contrário.

Se o triunfo é o espetáculo cívico mais conhecido, não é o mais frequente. A pompa, a procissão-exibição pela cidade é uma das práticas rituais fundamentais da civilização romana. É a procissão solene dos *Ludi Romani*, dos Grandes Jogos que encerram a temporada de guerra, a procissão fúnebre que atravessa a cidade quando um patrício é levado ao cemitério. A procissão é uma jornada da *Urbs*, ou seja, do espaço urbano ritualmente fundado de acordo com a tradição etrusca, que divide e une lugares e pessoas de maneira binária. Reafirma um certo aspecto da organização social, que varia de uma procissão para outra, e relaciona essa organização à topografia da cidade e à geografia do território. Quando a política edilícia dos imperadores remodelava a cidade, eles escreviam em pedra, petrificavam as decorações efêmeras do triunfo do Farol - falamos de arquitetura triunfal - construindo arcos triunfais específicos. (DUPONT, 2003, p. 27).

Das procissões há ainda uma do tipo fúnebre inventada pelos aristocratas romanos, a partir da procissão triunfal, com o intuito de tornar público seu status social (DUPONT, 2003, p. 27). Para se ter uma ideia da dimensão da importância dos *Ludi*:

A proliferação de jogos do século III fez do circo e, especialmente, do teatro o lugar privilegiado da expressão popular, o verdadeiro coração da vida política. Durante as guerras civis, é no teatro que tomamos o pulso do povo para saber qual de Pompeu ou César, Antônio ou Otávio é o preferido pela maioria. Desde o século II “a vida política se move, uma nova linguagem é desenvolvida, implicando outros métodos, outra maneira de abordar os homens, outros teatros, outras cerimônias, outro ritual que tende a competir pouco a pouco e até a obliterar os antigos. No final distante da evolução, o circo e o teatro, depois o anfiteatro, substituirão o Fórum e a Cúria”. (DUPONT, 2003, p.30).

A forma como a sociedade se organizava, em torno de tal atividade, molda então, o caráter do cidadão romano e tinge o teatro de um tom político:

Foi assim que o cidadão romano se tornou esse *homo spectator* que exhibe vigorosamente a primeira igreja cristã e como testemunhado pela Roma Imperial. Mas se o teatro e os espetáculos eram um dos meios de governo, se não o principal da política dos imperadores, não se deveria ver ali o efeito de qualquer deterioração do sentido cívico, de uma despolitização das plebe romana. O oposto será mais preciso, porque no teatro o povo romano conquista um poder de expressão que nunca teve. O teatro é o único lugar onde o povo romano está reunido em sua totalidade, todas as classes combinadas.

Ele tem o poder dos números. É por isso que, desde cedo, começamos a distribuir os lugares de acordo com a afiliação social do espectador. O reconhecimento final do teatro como uma licença de cidadania é o fato de Augusto e portanto, coincide com o início do Império. A lei obriga, a partir de agora, o homem livre a ir ao espetáculo vestido com sua toga e organiza uma distribuição estritamente hierárquica do público nos bancos. A mutação é realizada, Roma passou de um espetáculo político para o espetáculo como um lugar político. (DUPONT, 2003, p.30).

Vê-se aí como o Teatro é fundamentalmente politizador em sua origem, lugar onde o cidadão tem direito de se manifestar, se vendo parte na teia, parte no tear da sociedade. Presente nos festivais, que eram “frequentemente acompanhados pela distribuição de alimentos, presentes e bilhetes de loteria, como em banquetes particulares. Honram as divindades, Sorte e Abundância.” (DUPONT, 2003, p.65).

Apesar do número de tragediógrafos romanos ter sido expressivo, pouco foi o que chegou até nós de suas obras, ao contrário das obras de Sêneca, escritas no século I d.C., que se preservaram praticamente completas. Lúcio Aneu Sêneca foi um cavaleiro romano rico, um homem de múltiplos talentos, cuja produção filosófica e literária também alcançou o mundo político, tendo ele ocupado cargos de magistratura e de conselheiro de Nero, este último desde a aclamação do imperador em 54 até 62, quando afastou-se da vida palaciana. Sêneca tornou-se uma das personagens mais influentes de Roma em uma época violenta e tirânica; sendo assim, carrega em reflexão sobre moral e virtude, utilizando-se dos Mitos como alegorias em sua produção trágica, gênero preferido dos romanos. (DUPONT, 1999). Caron (2011) conclui, em sua tese, que a dramatização do mito, por Sêneca, torna-se universal, na medida em que é uma alegoria dos nefastos conflitos do homem consigo e com o cosmos. Luc Brisson, sempre em tradução de José Carlos Baracat Junior, compartilha da mesma opinião:

A alegoria, rejeitada por Platão, que, entretanto, não renunciou ao mito, e praticada com muita reserva por Aristóteles, permitiu que os Estoicos associassem as principais figuras da mitologia grega às virtudes, aos elementos (fogo, ar, água, terra), a faculdades e mesmo, nisso segundo Evêmero, a seres humanos divinizados em razão de grandes serviços prestados ao gênero humano. Os Epicuristas e os filósofos que se afirmavam da nova Academia ridicularizavam essa prática que consistia em reduzir os deuses a simples seres humanos e mesmo a realidades materiais comuns e triviais, e eles denunciaram a tendência de transformar poetas antigos em historiadores ou filósofos ignorantes de si mesmo. Essa hostilidade, talvez, desacelerou o movimento, mas não o deteve. (BRISSEON, 2014, p.16).

Essa aproximação do humano e trivial com o divino, expressa na alegoria estóica, é chave de interpretação da tragédia senequiana, onde os afetos residem e as paixões e virtudes coabitam.

Brisson diferencia os mitos dos mistérios, à medida em que os têm como complementares, cuja utilização pela divindade visa a revelação:

Os mitos e os mistérios devem ser considerados dois meios complementares utilizados pela divindade para revelar a verdade às almas religiosas. Os mitos trazem essa revelação por intermédio de narrativas, ao passo que os mistérios a apresentam sob forma de dramas. Nesse contexto, o poeta é considerado um iniciado, ao qual foi revelada uma verdade pertencente a outro nível de realidade e que é por ele transmitida de modo a ser acessível a apenas um pequeno número de pessoas dignas dela. Esse modo de transmissão implica o emprego de um discurso codificado, um discurso de duplo sentido, que se inscreve na esfera do segredo, na qual tudo se encontra expresso por enigmas e por símbolos. O poeta não é mais, consequentemente, um filósofo ignorante de si, mas um teólogo que se esforça para transmitir com prudência uma verdade à qual a filosofia permite um acesso direto. (BRISSESON, 2014, p.16).

O discurso poético sofreu críticas/descrições de Platão, sendo interrompidas por dois fenômenos: “a alegoria, que pretendia salvar o valor explicativo dos mitos e salvaguardar sua validade moral ao discernir, sob a trama narrativa, um sentido profundo; e a tragédia, que reinterpreta os mitos em função dos valores da cidade”. (BRISSESON, 2014, p. 27). Klein (2005), em um trabalho sobre o Édipo de Sêneca, expõe os elementos da filosofia estoica que integram a obra, de que maneira as suas imagens são utilizadas pelo filósofo estoico e como o dramaturgo subverte as leis aristotélicas da tragédia: “quando se lê uma tragédia de Sêneca, nota-se a mistura desses modos de imitação [epopéia e tragédia]”. (KLEIN, 2005, p.141). Há ainda o trabalho de Bregalda (2009), que mostra a oposição em ambos os autores. O cerne da divergência entre o pensamento de Aristóteles e de Dupont (2007) está no textocentrismo aristotélico, que abafaria os demais elementos rítmicos e musicais, dados como muito mais fundamentais para o povo romano. Em *Seneca Musicus*, Moreno (1996) explica detalhadamente a profusa musicalidade nas tragédias senequianas e a erudição musical do filósofo nas suas demais obras. Dupont discerne, em sua tese, o que seria um teatro não-aristotélico, apresentando uma vertente do teatro romano sem *muthos*, sem *drama* e sem *mímesis*: a comédia romana. (DUPONT, 2007, p.189-190). No que concerne a tragédia, Dupont aponta que a teoria do texto trágico de Aristóteles (*Poética*), ignorando a realidade histórica do teatro em Atenas, falha em perceber a tragédia como *un concours musical* (DUPONT, 2007, p. 26), cujos poetas-compositores-cantores são os *aidoi*. As tragédias senequianas são de uma diversidade métrica (anapestos, formas eólicas e jônicas, além da *can-*

tica, cuja variedade de formas métricas, sugere vozes e instrumentos, ocorrendo como articulação semântico-sintática, não métrica. MORENO, 2003, p. 222-223) que imprime, implicitamente, uma “oralidade virtual” e induz a “imagens musicais” e gestuais. (MORENO, 2003, p. 222).

August Wilhelm Schlegel, em 1846, foi quem “estabeleceu a natureza dessa discussão acadêmica até os dias atuais” (ZIMMERMANN, 2008, p.218):

Whatever period may have given birth to the tragedies of Seneca, they are beyond description bombastic and frigid, unnatural both in character and action, revolting on account of their violation of propriety, and so destitute of theatrical effect, that I believe they were never meant to leave the rhetorical schools for the stage. (SCHLEGEL IN ZIMMERMANN, 2008, p. 218).

Há falha também ao ignorar a *tragoedia saltata* ou pantomima, como aponta Zanobi (2008) e Bernhard Zimmermann (2008), tendo em vista que seria o gênero dramático mais popular de Roma e que salientaria as partes mais espetaculares do mito, ao invés de retratá-lo como um todo compreensível (ZANOBI, 2008, p. 229). Dodson-Robson (2011), embasado por essas recentes pesquisas, (*John Jory and Bernhard Zimmerman have demonstrated that tragedy was the overwhelming subject of choice for pantomime performances, and that entire plays were performed in pantomime.* DODSON-ROBINSON, 2011, p.181), propõe uma cena de dança etrusca no *extispicium* do *Oedipus* senequiano:

Minha proposta é compatível com o texto de *Oedipus* e com nosso conhecimento atual sobre o drama antigo. Minha proposta exige três atores que possuem falas (Édipo, Manto e Tirésias), dois sacerdotes silenciosos e um dançarino. O dançarino primeiro faz o papel da novilha sacrificial e, em seguida, do touro sacrificial. Eu baseio minha encenação hipotética em uma leitura próxima do texto da tragédia e em pesquisa recente em relação à pantomima. Minha proposta facilita uma encenação mais dinâmica do que as sugestões anteriores, e evita as armadilhas de trazer gado no palco. (DODSON-ROBINSON, 2011, p.179-180).

A dramaturgia senequiana teria a estrutura dramática solta: os chamados “running commentaries” (*minute descriptions of characters undergoing emotional strains or performing specific actions.* ZANOBI, 2014, p. XI), que são narrativas longas de processos emocionais e ações pelas quais o personagem sofre e executa, além da liberdade no tratamento dado ao Coro. Diferentes formas teatrais romanas são atestadas na época de Sêneca; *tragoedia agenda* ou *recitanda* (tragédias que tanto poderiam ser recitadas quanto encenadas), *citharoedia* ou *tragoedia cantata* (tragédias cantadas) (ZANOBI, 2014, p. VII). Assim, a autora sistematiza toda a problemática da obra senequiana, explicando o motivo pelo qual estudiosos acreditam que as tragédias de Sêneca não foram feitas para serem encenadas, mas recitadas. (ZANOBI, 2014, p. VII).

Aygon resolveu o encadeamento de duas cenas tidas como problemáticas em *Agamenon* (II, 1-2), através de uma análise filosófico-teatral, defendendo a tese de que o teatro senequiano foi escrito, se não diretamente para o palco, pelo menos para um leitor que gradualmente imagina uma cenografia. (AYGON, 2014, p.13).

Kugelmeier acredita que, para julgar a representabilidade das peças de Sêneca, seja necessário levar em consideração a pesquisa arqueológica sobre mudanças na construção dos teatros ao longo de sua vida, verificando se as condições materiais seriam favoráveis à encenação de seus textos. (KUGELMEIER, 2014, p. 59).

Klees afirma que as peças de Sêneca foram escritas para serem lidas e, se quisermos encená-las, o texto vai precisar passar por uma espécie de tradução “guiada por princípios que permitem remover o que não é adequado para uma performance”. (KLEES, 2014, p. 83). Todos esses estudos evidenciam como a dramaturgia senequiana não cabe na forma aristotélica do século V a.C., nem tem porquê se adequar: é de estilo elaborado, fazendo encenar a apoteose das paixões humanas, o teatro ideal para Antonin Artaud.

O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, a esse aspecto individual da vida no qual triunfam os CARACTERES, mas a um tipo de vida liberada, que varre a individualidade humana e no qual o homem não é nada mais do que um reflexo. Criar Mitos, eis o verdadeiro objeto do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens que adoraríamos nos reencontrar. E chegar – fazendo isso – a uma espécie de semelhança geral e tão poderosa que ela produza instantaneamente seu efeito. Que ela nos libere, a nós, em um Mito que tenha sacrificado nossa pequena individualidade humana, como Personagens vindos do Passado, com forças reencontradas no Passado. (ARTAUD; SILVA, 2018, p. 437).

Esse teatro senequiano é também apartado da visão de texto e espetáculo teatral prescritas desde o século XIX, o que adiciona empecilho para sua fruição. (LOHNER, 2018, p. 185).

O estilo poético de Sêneca é marcado por extensa utilização de expedientes retóricos, pelo uso frequente de seções descritivas com imagens de grande impacto, ora de caráter grotesco, ora sublime, e ainda pelo foco intenso sobre o plano psicológico das personagens, à luz do pensamento moral do estoicismo. Todos esses componentes resultaram em uma obra de síntese, representativa da etapa final do longo ciclo reprodutivo do drama antigo, e ainda destinada a exercer um papel formativo para o drama europeu a partir do Renascimento. Como contrapartida dessa fortuna singular, desde o fim do século XVIII, a recepção dessas peças ficou bastante condicionada por uma crítica depreciativa, derivada de uma visão idealizada, em voga nesse momento, sobre a supremacia da cultura e da

arte grega produzida no auge da democracia atenienses. (LOHNER, 2018, p. 186).

O estilo de Sêneca, tão duramente criticado, poderia ser melhor compreendido se fosse percebido, ao lado da voz, como componente fundamental da mise-en-scène:

Em Roma, existe um sistema melódico real que corresponde tanto à natureza do enunciado quanto à natureza do personagem e do gênero teatral. Quintiliano distingue entre fluxo lento e rápido. Isso faz da fala uma cascata de palavras, um fluxo reluzente, um exercício de virtuosismo articulatório. Esta é a intensidade do sentimento.

A voz é, para os romanos, o discurso capturado sob seu espectro melódico; ela expressa diretamente os estados da alma: 'Na alegria, ela flui com plenitude e simplicidade é uma espécie de risada, mas no debate ela se fortalece e, por assim dizer, tensiona com todos os seus nervos. Cruel, sombrio de raiva, rouco, intenso e ofegante: porque o excesso causa falta de ar. No ódio ciumento, torna-se mole porque apenas almas baixas sucumbem a ele; na lisonja, na confissão, na desculpa, na demanda, na doçura e na submissão. Aconselhar, impedir, prometer, demandam uma voz profunda; com medo e vergonha, estrangulada, ela é poderosa para exortar discussões elegantes, queixando-se de simpatizar e voluntariamente velada; nas digressões, flui, clara e segura; na narração e nos diálogos da conversa, ela é um ponto neutro, intermediário entre o alto e o baixo. A voz se eleva em exaltação, diminui quando emoções e sentimentos caem, mais ou menos baixos ou mais ou menos altos, de acordo com o grau de cada um.' (QUINTILIANO; DUPONT, 2003, p.86-87).

Aqui cabem algumas comparações entre Roma e Grécia, mas trata-se de um esforço de assimilação de seus nuances:

O público romano não é inculto e rude sob pretexto de não se interessar por literatura; simplesmente, sua cultura é totalmente diferente da dos espectadores atenienses dos séculos V e IV. Essa diferença pode ser resumida em uma fórmula: Atenas era uma cultura da fala e do julgamento. Roma, uma cultura da música e da percepção imediata.

Em Atenas e Grécia, a palavra poética tem a vocação da eternidade como suporte da Memória; em Roma, a palavra seja o que for é sempre efêmera, exceto da vontade explícita de fazer um monumento à maneira grega. Cosmopolita, talvez, a plebe romana, como os habitantes de Pompéia, de Narbonne ou da África, dá preferência a tudo o que é performance de palco e não às sutilezas da escrita poética. Ela aprecia um momento de espetáculo no teatro, não um monumen-

to literário. É um fato que os poetas que em Roma buscavam na literatura glória e razão social poderiam ter reclamado, mas que estava em conformidade com o que compreendemos da natureza dos espetáculos romanos. O texto deve ser a ocasião para apresentações técnicas para o ator e, se não for, o público sai do teatro para ir ver um dançarino de cordas. Nada é mais romano que essa indiferença e tédio aos diálogos finamente psicológicos, debitados sem música por personagens sutis. Em Roma, o realismo grego, o realismo discreto ou o humanismo tingido com a filosofia não fazem parte do prazer do teatro. Não mais do que a intriga romântica e suas fontes ocultas, uma poesia da estrutura não chama a atenção de um público em que o interesse nunca deve ser suspenso. (DUPONT, 2003, p.114).

Com um público tão diverso, a leitura dos textos teatrais latinos se dá de forma também distinta; a expectativa de um público que observa uma cultura tão intrinsecamente teatralizada não poderia fomentar um teatro de partes dissociadas:

É por isso que empreender a leitura dos textos teatrais latinos pressupõe que se tenha definido previamente o horizonte de expectativa do público e através do qual a encenação desse texto foi recebida. Porque existe uma continuidade entre o texto e a preparação. Pelo menos em Roma, onde os tratados sobre retórica integram a *actio* – a encenação do corpo e da voz – do orador, sem jamais separá-lo de outras partes da eloquência. Em outras palavras, o espetáculo romano e também se pode dizer que o grego é um todo: não é a representação de um texto, assim como não é a representação de uma realidade; com nenhuma de suas partes está em um relacionamento paradigmático; todas as suas partes, e o texto é uma delas, constituem o espetáculo segundo as relações sintáticas. (DUPONT, 2003, p.115)

Além disso, Dupont adiciona a influência etrusca na soma de forças que formam o teatro romano:

Tudo nos leva a pensar que os etruscos, como os romanos, no âmbito de seus jogos cênicos, traduziram e adaptaram o teatro grego, pelo menos na tragédia, com meios técnicos e escolhas estéticas que são também os dos romanos. Sem dúvida, por razões semelhantes, ou seja, responder à recepção de um público músico sem gosto por histórias. Essa tradição de um teatro etrusco continuará por algum tempo, já que Varrão menciona no primeiro século um “Volno que escreveu tragédias etruscas”.

Finalmente, podemos enviar de volta às duas escolas quem vê no teatro romano apenas o modelo grego e quem vê ali apenas a tradição itálica. Porque o que torna a identidade do teatro latino é o encontro e a síntese dos dois, a poesia grega e os espetáculos latinos por si



só, produzem uma nova realidade que nada tem a ver com seus componentes. Então, encontrar a identidade do teatro romano supõe que alguém se apegue menos à natureza de seus componentes do que à maneira como esses foram reunidos. Além disso, não se trata da necessidade da história, de uma evolução irresistível, mas de escolhas voluntárias feitas por homens em situação, escolhas estéticas e políticas sem que uma e a outra possam ser separadas. Se havia teatro latino, é por causa dos romanos que tinham o poder de realizar seus projetos, decidiram que haveria teatro latino. Mas, ao mesmo tempo, essa vontade só poderia ser expressa e cumprida dentro da civilização nas categorias que eram deles e do público. Se alguém deve designar uma origem, ela existe, precisamente isso. Com o ano de 240 e seus dois homens, Lívio Salinator e seu liberto Lívio Andronico, que executa os projetos de seu patrão. (DUPONT, 2003, p.142).

A tragédia latina foi um espetáculo de gênero popular à época, muito experimentado durante o período republicano e imperial:

A tradução do teatro grego em Roma foi um ato religioso, uma expiação (*piaculum*), como a maioria das inovações culturais realizadas sob a República. *Livius Andronicus*, poeta e tradutor, foi um daqueles estrangeiros trazidos a Roma com os despojos, cuja assistência era essencial para a política de inovação, que era a força e a originalidade da civilização romana. O teatro latino foi, antes de tudo, uma inovação entre as outras inovações que se multiplicaram no século II, como a importação da pedra negra de Cibele com seus padres eunucos ululando pelas ruas da cidade ou o assassinato desses quatro estrangeiros, dois gauleses, dois gregos enterrados vivos no Fórum Boário.

A inovação em Roma se apresenta como um ato conservador, uma empresa de segurança pública que responde a uma situação de crise. A civilização romana odeia paradoxalmente a novidade e o adjetivo *novus* tem uma conotação pejorativa. Mas, ao mesmo tempo, Roma está sempre pronta para acolher as práticas estrangeiras, das mais exóticas às mais bárbaras, se elas parecerem para a República uma saída de uma situação ameaçadora ou sem esperança. (DUPONT, 2003, p.147).

E na dramaturgia de Sêneca a presença de algumas características é muito contundente, sendo a primeira delas a Corporalidade.

Lívio Andronico (280-205 a.C.) foi precursor do teatro romano e escritor da obra *Odisia*, sua versão do poema épico grego *Odisseia: Virum mihi, Camena, insece versutum (Od.1,1), Pater noster, Saturni filie (Od.1,45)*. Sêneca alude a ele: *Nam ut Pergama accensa et praeda per participes aequiter partita est* (Lívio

*Andronico Aegisthus 2-4) e Vt Pergamum omne Dorica cecidit face, diuisa praeda est (Seneca Agamemnon 421-422, 2019); Tum autem lasciuum Nerei simum pecus ludens ad cantum classem lustratur (Lívio Andronico Aegisthus 5-6), Tunc qui iacente reciprocus ludit salo (...) nunc prima tangens rostra lasciuit chorus, millesimam nunc ambit et lustrat ratem. (Sêneca, Agamemnon, 449, 454-455, 2019).*

Outra influência do filósofo teria sido Ácio (170-86 a.C.), um tragediógrafo que chegou a desfrutar de grande popularidade (PALLARES, 2003), cujo estilo explorava o heroísmo e o horror (CARDOSO, 2005). É fundamental partir da estrutura básica do teatro romano, do gosto pelo despedaçamento corporal dentro e fora da arena de combate dos gladiadores, para entender o caminho do herói trágico senequiano. Em algumas tragédias de Sêneca o horror e a crueldade são componentes centrais (p.ex. *Medeia e Tiestes*):

Voluptas ex omni quaeritur. Nullum intra se manet vitium: in avaritiam luxuria praeceps est. Honesti oblivio invasit; nihil turpest cuius placet pretium. Homo, sacra res homini, iam per lusum ac iocum occiditur et quem erudiri ad inferenda accipiendaque vulnera nefas erat, is iam nudus inermisque producitur satisque spectaculi ex homine mors est. (SENECA, *Epistulae*, XIV, XVC).

O que se busca é apenas o prazer! Nenhum vício se conserva dentro dos limites: o luxo degenerou em ganância! O desprezo pela moral invadiu todos os domínios: nada se considera ignóbil quando se pode pagar o preço. O homem – que para o homem devia ser coisa sagrada – é exposto à morte apenas para servir de divertimento; já era sacrilégio treinar homens para ferirem e ser feridos – agora atiramo-los para o circo nus e inermes, basta-nos a simples morte como espectáculo! (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Courtil (2014) encontrou 215 alusões à tortura só nos trabalhos filosóficos de Sêneca, indicando que a temática permeava sua obra trágica e também filosófica. O autor vai estabelecer uma relação entre o castigo físico e, de um ponto de vista estoico, o que poderia ser aproveitado disso, uma forma de correção ao mal-feito(r). Com Virgílio, a questão do corpo humilhado e corpo de transfiguração na *Eneida* chama a atenção para o fato de que “os corpos são os primeiros afetados nesse universo bélico”. (THOMAS, 2015, p.72). As atitudes vingativas de um *pater familias* podiam vir a ser extremamente bélicas e cruentas:

O *stuprum*, que às vezes é traduzido como estupro, mas que significa apenas ter *relações sexuais ilícitas*, mesmo que a vítima esteja de acordo, representa a principal falha que deve ser punida para preservar o sangue romano. Alguns exemplos mostram isso bem.

No caso do adultério, a vingança foi, nos primeiros dias, deixada aos bons cuidados do marido traído. Este poderia, se quisesse, matar seu rival, sem incorrer nas sanções previstas em caso de homicídio. Em outras palavras, a justiça nesse tipo de negócio estava sob a autori-

dade do *pater familias* e era exercida em particular. Mas sabemos que o marido traído preferiu infligir práticas vergonhosas ao culpado que profanou publicamente sua honra. Ele poderia, por exemplo, entregá-lo a seus escravos para que eles o sodomizassem, ou até forçá-lo a fazer-lhe sexo oral. Essas sanções romperiam a virilidade de um romano, tornando-o “indecente”, ou seja, passivo, sujeito a seres com os quais ele tinha que permanecer ativo. Finalmente, ele pôde se entregar a mutilações: cortar o nariz ou as orelhas, amputar o instrumento que servira para o exercício de sua indústria culpada e até infligir nele uma curiosa violência sexual que consistia em afundar no orifício do qual um cidadão digno desse nome tinha que preservar a virgindade, um rábano ou um muge. A primeira é uma raiz com carne forte e picante, destinada a deixar uma profunda memória em seu coração; o segundo é um peixe pequeno, também chamado de mula, conhecido pelos romanos por sua mordida. Os maridos mais indulgentes se contentavam em chicotear o amante, jogando-o do alto do telhado ou deixando seus manobristas esguicharem a bexiga nele. Todos esses abusos são relatados a nós pelos autores até o fim da República, e mesmo às vezes ainda sob o Império. (ROBERT, 1997, p. 51).

Para Thomas (2015), a diversidade de condições às quais os corpos aparecem na *Eneida*, do horrível até o belo sublime, é simbolismo discutido por Platão, um dos mestres de Virgílio, em seu diálogo *Timeu*: apresenta a matéria corpórea como “uma superfície de resistência e trabalho para a alma que a habitará, à maneira de um oleiro ou de um escultor”. (THOMAS, 2015, p.72). Virgílio transcreve o sublime por meio de um “deslumbrante trauma da violência” (THOMAS, 2015, p.73): a visão cruenta da guerra civil marca sombriamente a *Eneida* contrastando corpos que sofrem humilhação e tortura aos corpos gloriosos, divinos:

A justiça e o destino são perceptíveis na ordem de que Virgílio, mesmo quando a guerra começa, com o célebre: “Avante, musas divinas, abram o Hélicon para mim e me inspirem a cantar, digam que reis se levantaram para esta guerra e que árvores rituais foram implantadas na planície” (VI, 641-643) que ele imediatamente evoca, paralelamente, a beleza dos corpos para mostrar, por contraste, o esplendor do que será contaminado: Lauso, o mais bonito dos ausonianos (VII,649), o de Vírbio, um guerreiro muito bonito (VII, 761), o mais viril de Turno (VII, 782), o da amazona Camila (VII, 803). No livro IX a batalha continua. Observamos, nas descrições dos corpos torturados, a obsessão pela mutilação, com a fragmentação do corpo, principalmente através das cenas de decapitação de Niso: ele corta a cabeça pendurada (do escudeiro de Remo), ele a corta para o seu mestre e

deixa o tronco vazio com grandes bolhas (IX, 332-333). Em outra cena é a própria cabeça de Pandaro que é dividida em duas por um golpe tamanho: as duas metades de sua cabeça caem em seus dois épu-los (IX, 754-755). Em outros lugares, são os dedos cortados que procuram reconstituir a mão: Laride, sua mão cortada procura seu mestre, seus meio dedos estão inquietos e gostariam de se apossar do ferro (X, 395-396). (THOMAS, 2015, p.74).

Para Laurens (2016) a idade média ignorou o *seneca tragicus*, que teria sido absorvido pelo *seneca moralis*, cuja influência do estoicismo, segundo Duarte (2008), moldou fundamentalmente o teatro de Sêneca, de forma que a noção estoica de mal, bem como a valorização da *ratio* e repúdio às paixões, refletiria desde o coro à construção das personagens. A dissertação do pesquisador português apresenta, também, a filosofia da natureza de Sêneca, que estipula o comportamento orientado pela razão, apontando o que seria *contra naturam* e ajudando a entender de forma mais assertiva o quão múltiplo foi o gênio senequiano. Sêneca em suas Epístolas, aqui sempre traduzidas por J. A. Segurado e Campos, deixa clara sua indignação acerca do luxo da época como algo *contra naturam*:

A natura luxuria descivit, quae cotidie se ipsa incitat et tot saeculis crescit et ingenio adiuvat vitia. Primo supervacua coepit concupiscere, inde contraria, novissime animum corpori addixit et illius deservire libidini iussit. Omnes istae artes quibus aut circitatur civitas aut strepit corpori negotium gerunt, cui omnia olim tamquam servo praestabantur, nunc tamquam domino parantur. Itaque hinc textorum, hinc fabrorum officinae sunt, hinc odores coquentium, hinc molles corporis motus docentium mollesque cantus et infractos. Recessit enim ille naturalis modus desideria ope necessaria finiens; iam rusticitatis et miseriae est velle quantum sat est. (Seneca, Epistulae, Liber XIV-XV-XC, 19).

A civilização do luxo é um desvio em relação à natureza: dia-a-dia cria novas necessidades, que aumentam de época para época; o engenho está ao serviço dos vícios! Começou por ambicionar coisas supérfluas, em seguida contrárias à natureza, e acabou por colocar a alma na dependência do corpo, forçando-a à subordinação aos prazeres físicos. Todas estas técnicas que enchem de agitação e ruído as nossas cidades estão ao serviço do corpo; o que outrora se lhe concedia a título de escravo, é-lhe actualmente outorgado como a um soberano! Daqui provém essa profusão de oficinas onde se destilam perfumes; todas essas escolas de dança sensual, de canto sensual e efeminado. Desapareceu de entre nós a antiga moderação natural que limitava os desejos às necessidades; hoje, desejar apenas o essencial é dar provas de mesquinho provincianismo! (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Matias corrobora com Duarte, em sua tese que ressalta o papel da natureza na dramaturgia senequiana, afirmando que o estoicismo foi “diligente instrumento de pedagogia da *uirtus*.” (MATIAS, 2018, p.9) e Sêneca seu professor; *naturam sequi*. Vieira debruçou-se sobre o De Ira de Sêneca e constatou que o Hércules senequiano é ilustração dramática do homem irado. (VIEIRA, 2013, p. 4). Assim, passamos para a segunda característica influente na dramaturgia senequiana.

Segundo Matos (2009), o estoicismo era, ao final do século I a.C., a corrente filosófica mais proeminente, ainda que de berço grego, pois “o sistema romano romanizava, reduzindo tudo a si mesmo.” (MATOS, 2009, p. 55). O professor de direito explica melhor esse processo:

Os romanos conheciam superficialmente as principais escolas da filosofia grega graças à famosa embaixada filosófica de 155 a.C., que os tinha colocado diante de uma encruzilhada histórica: já donos do mundo, não sabiam se deveriam manter os antigos costumes – *mos maiorum* – que lhes teria garantido a hegemonia ou, ao contrário, deveriam se abrir aos novos modos de viver e de pensar, extremamente tentadores, apreendidos nos exóticos Estados incorporados à República. A primeira corrente, de matiz tradicionalista, era liderada pelo severo Catão, o Censor, hostil a qualquer contato cultural com os povos conquistados, em especial com os gregos, que segundo Catão haviam jurado exterminar os romanos. Já a segunda posição pregava uma completa miscigenação entre Roma e as novas culturas que passaram a orbitá-la, ameaçando assim dissolver o espírito romano em um caudal indiferenciado de crenças e de filosofias alienígenas. Entre ambas as correntes surgiu um terceiro movimento, de natureza conciliatória e liderado por Cipião Emiliano, cuja proposta central residia na recepção controlada da cultura grega. Sem deixarem de ser romanos, os homens que integravam o círculo de Cipião aceitavam o fato de que a Grécia era muito superior a Roma na seara espiritual, cabendo à República apropriar-se desse rico legado para realizar efetivamente o que os gregos somente pensaram, ou seja, a unificação do mundo em torno da ideia de razão. (MATOS, 2009, p.55-56).

Assim, o pragmatismo romano aproveita o estoicismo para tentar conter a devassidão que o luxo instaura:

Por fim, durante o Baixo Império coube ao estoicismo representar o papel de “reserva moral” para a sociedade romana. O estilo de vida extravagante que a Capital passou a ostentar, a gradativa orientalização dos costumes das classes superiores – e, posteriormente, da própria corte –, a dificuldade cada vez maior de se obter soldados para compor as fileiras das legiões e a dependência agrícola de Roma em relação às suas colônias – especialmente o Egito – são fatos que

demonstram à saciedade o fracasso dos projetos de Augusto no sentido de resgatar a antiga e severa moralidade agrária dos romanos (*mos maiorum*), que lhes tinham garantido, no período republicano, o senhorio do mundo. No ambiente de lassidão moral que dominou o Baixo Império e acabou levando-o à dissolução, o estoicismo, informado por sua rígida ética, constituía um refúgio para aqueles que ainda se apegavam às ancestrais virtudes romanas. (MATOS, 2009, p.58-59).

Sêneca, pensador aristocrata que era e homem de seu tempo, faz do estoicismo não só instrumento de educação do *princeps* e de si, mas fio condutor de toda sua produção intelectual:

Os romanos cultos começaram a valorizar, de modo quase exclusivo, os aspectos doutrinários puramente morais da Stoá, retornando aos mestres clássicos como Zenão e Crisipo. Estes pregavam a necessidade de aperfeiçoamento do indivíduo, enxergando o Estado como algo secundário e recomendando ao homem, no lugar da disputa política, a ataraxia. Tal postura filosófica calhava bem à personalidade severa e austera do romano, bem como ao Estado mundial que então surgia de modo autocrático e não poderia admitir os excessos do período republicano. (MATOS, 2009, p.60).

Foucault, leitor de Sêneca<sup>2</sup>, é tema do trabalho de Santos (2017), que estudou o curso de Michel de 1982 e que aponta o *cuidado de si*<sup>3</sup> na obra senequiana, conceito que se refere a um “conjunto de práticas que têm como finalidade o aperfeiçoamento interior”. (SANTOS, 2017, p.26). Tal como o hábito de Marco Aurélio nas suas *Meditações*, aquele que está no caminho de se tornar um sábio deve primar por uma auto-avaliação moral contínua, e é o que Sêneca faz em suas *Cartas a Lucílio*: seu interlocutor está ali como quase um adereço, como se Sêneca meditasse sobre si mesmo.

Pode-se perceber que, no período imperial, essa noção se torna uma filosofia de vida, um esforço constante de se afastar das paixões e alcançar a virtude, tornando-se um exercício diário de aperfeiçoamento interior. Na perspectiva de Foucault em *A Hermenêutica do Sujeito*, esse período pode ser considerado uma verdadeira Idade de Ouro do cuidado de si. O cuidado de si, para Sêneca, é uma necessidade para toda a existência, é um exercício que deve ser praticado com vigor, diariamente. (SANTOS, 2017, p. 27).

---

2 FOUCAULT, M. A. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

3 Noção surgida na Grécia com Sócrates e que pode ser verificada em seu diálogo *Alcibíades* (SANTOS, 2017, p.26-27).

É de suma importância salientar a criatividade e adaptação romanas, a despeito da incrustada *paideía* grega: “acreditamos que o estoicismo romano se apresentou como um ramo criativo da escola [estoica], desde que seja compreendido dentro de seus termos e levando em consideração o espírito da época.” (MATOS, 2009, p. 60). O entendimento dessas características romanas é a chave para o estudo assertivo da obra de Sêneca, visto que ele próprio foi um inovador. A origem e história de seu contato com o estoicismo nos são apresentadas pelo professor de direito da UFMG:

Durante o Principado de Tibério surgiu a escola estoica de Átalo, na qual Sêneca se formou. Nela o cordobês aprendeu a desprezar os bens exteriores e a valorizar unicamente a virtude, ainda que não tenha levado uma vida miserável como a de seu mestre, o que lhe trazia grandes dores morais. Sêneca foi o último pensador romano a estudar o sistema estoico diretamente nos textos originais. Na sua época vemos surgir a notável figura de L. Annaeus Cornuto, nascido na África e pertencente como escravo à gens Annaei, a família de Sêneca. Uma vez libertado, Cornuto tornou-se um professor estoico, tendo tido por discípulos os poetas Pérsio e Lucano, este último sobrinho de Sêneca. Com a sua obra *Da natureza*, Cornuto procedeu à adaptação dos cultos religiosos de Roma aos postulados físicos da Stoá, interligando ainda mais o mundo romano e o pensamento estoico. (MATOS, 2009, p. 64-65).

Outra influência coeva de Sêneca foi Mussônio Rufo, tido como o “Sócrates romano ou, de maneira mais aceitável, o Catão de sua geração” (MATOS, 2009, p.65) devido à sua lisura moral. O filósofo foi exilado por Nero; porém, com a morte do *princeps* e a disputa pelo poder por partidários de Vitélio e Vespasiano, Mussônio retorna e encontra Roma convulsionada, reprovando os soldados “por portarem armas e impedirem a paz na cidade, discurso que quase lhe custou a vida”. (MATOS, 2009, p.65). Partindo de tais influências, Sêneca cria um teatro peculiar.

As particularidades senequianas, que identificam tão bem seu gênio criativo, são: “Sêneca entende que a sabedoria (*sapientia*) constitui o bem perfeito do espírito humano, correspondendo a *Philosophia* ao amor e à aspiração ao saber” (MATOS, 2009, p. 67) e “a filosofia, diz Sêneca, configura-se como atividade real e não lida com palavras, mas com fatos, pois ao mesmo tempo em que observa, obra”. (MATOS, 2009, p. 69). Também é inovação senequiana a ideia anterior à paixão e o tratamento dado às paixões:

Segundo explica, uma vez formado certo sentimento apaixonado, este induz o indivíduo a agir a qualquer preço, sem considerar as consequências positivas ou negativas dos seus atos. Daí a necessidade de não apenas abrandar as doenças da alma, conforme propunham os peripatéticos, mas suprimi-las por completo, como se fossem um tipo de câncer espiritual. (MATOS, 2009, p. 72).

O estilo poético de Sêneca também é impresso por sua originalidade, além da clara influência da poesia de Virgílio, Horácio e Ovídio. (LOHNER, 2018, p. 10). Mesmo em sua homenagem, de acordo com Lohner (NENCI IN LOHNER, 2018, p. 120), “Seneca entrecruza lírica e tragédia, com uma reelaboração da memória poética que permite ao leitor ver por trás de Sêneca um Horácio, ao mesmo tempo modificado e compartilhado”.

Quando o pré-humanista de Pádua Lovato de’ Lovati (falecimento em 1309) descobriu a coleção mais antiga e completa das tragédias de Sêneca: o *codex etruscus*, hoje chamado *codex Laurentianus*<sup>4</sup>, houve uma mudança drástica na forma como a recepção do teatro senequiano então ocorria. Albertino Mussato, seu compatriota, compôs o pequeno tratado *Evidentia tragoediarum Senecae*, introdução ao estilo complexo de Sêneca. (LAURENS, 2016). A partir disso, em meados do século XVI, o erudito italiano Jules-César Scaliger em seu *Poetices libri septem* de 1561 postula sobre o gênio trágico, insuperável mesmo pelos gregos, e original: *Seneca quem nullo Graecorum maiestate inferiorem existimo, cultu uero et nitore etiam Euripide maiorem. Inventiones sane illorum sunt, at maiestas carminis, sonus, spiritus ipsius.* (LAURENS, 2016, p. 232).

A antiga definição ainda presente em Scaliger (*res tragicae grandes, atroces, iussa regum, caedes, desperationes, suspendia, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus...*), que pode justificar a tragédia enquanto “despertar das paixões” dá lugar a uma constelação de noções: organização da fábula, unidade de ação, catarse ou purificação das paixões por meio do medo e da piedade, e por isso, a escolha de um herói nem inteiramente bom nem totalmente perverso, mas intermediário, um homem que, sem alcançar a excelência na ordem da virtude e da justiça, deve, não ao vício e a maldade, mas a alguma falha, cair na desgraça. (LAURENS, 2016, p. 232).

Os principais defensores de uma dramaturgia senequiana a partir do século XIX são Florence Dupont e Antonin Artaud. (LAURENS, 2016). A latinista enfatiza a eficácia espetacular dessas tragédias e pontua, com objeção, que não se tratam de obras estoicas, a menos que se adicionem contorções intelectuais e sofismas. (DUPONT, 1999, p. 42). Em seu livro sobre o Teatro Latino, Dupont deixa claro que, a fim de evitar anacronismos, o método utilizado para restituir à tragédia romana *in statu quo* ante consiste em um estudo comparativo e uma perspectiva diacrônica. Para Dupont (1999), o herói trágico é acometido por uma espécie de obnubilação da razão, o *furor*, que o faz agir, naquele momento, em prol da *folie*. O *furor* não dizia respeito à paixão (Dupont, 1999, p.59): era

---

<sup>4</sup> *Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine, spectante populo, concinebant.* XXXVII, 13 c. 1r. (LOVATO, 1561; LAURENS, 2016, p. 230) uma das muitas notas de Lovato.



uma noção jurídica, sentimento incapacitante, de tal maneira que tornava sua vítima momentaneamente inimputável. O comportamento do *furioso* o atira para fora da condição humana: é incompreensível, dado que os romanos julgavam apenas homens. (DUPONT, 1995 p. 58).

Os furiosos Hércules (VIEIRA, 2013) e Medeia (DUARTE, 2013) são dois dentre os vários heróis trágicos senequianos a cederem às paixões e repudiam a razão. Essa ruptura com o outro faz do *furor* cólera, ainda outra criação de Sêneca, haja vista que essa associação negativa do *furiosus* é ele que estabelece, pois tratava-se de um indivíduo que ou dilapidou o patrimônio familiar, ou desonrou os parentes com extravagâncias em público.

Dupont (1999) separa os personagens da tragédia romana em duas principais categorias: os *furiosos*, que se excluem da humanidade e, vez ou outra, são atacados pelo *furor*, e aqueles que nunca são alcançados pelo furor e sempre pertencem à humanidade, os *simples mortais*. De acordo com sua posição, no que concernir o crime trágico, os *furiosos* se dividem em duas categorias: os *carrascos furiosos*, que agem, e as *vítimas furiosas*, que sofrem. Medeia e Hércules são *carrascos furiosos*, ao passo que Hipólito e Jasão seriam as *vítimas furiosas*. Em relação aos meros mortais, são também duas as categorias: alguns são designados por suas funções: mensageiro, por exemplo (não pertence à mitologia), e os outros têm até um nome mitológico, mas a condição de mortal lhes relega ao estatuto rebaixado. Em *Medeia*, as amas e os mensageiros são do primeiro tipo; Creonte, o do segundo tipo. O *furioso*, por excelência, lidera a ação da tragédia, é o personagem principal, o protagonista que, em sua maioria, daria o nome à peça. (DUPONT, 1999). Em *Tiestes* o personagem homônimo é vítima do *furor* de Atreu e, nêscio, come os próprios filhos, cometendo o abominável crime. Hércules furioso dizima a família, cego. Importante pontuar que o *carrasco furioso* não é um personagem, mas um caminho teatral que leva o personagem de um estado inicial a um estado final. (DUPONT, 1999). Em seu estado germinal, ainda há um nível de humanidade. Dupont (1999), então, afirma que o herói transformará essa inicial falta de sorte em catástrofe, por meio da invenção do crime posta em movimento e arrastando terceiros à sua volta, pois o indivíduo está inserido em uma sociedade hierárquica, cujo estágio final se encontra na abolição do *dolor*.

O *dolor* é um estado de infortúnio ativo, sofrimento pesado e imerecido, “que se distingue do *pathos* por seu caráter voluntário e sua força agente.” (CARDOSO, 2005, p.39). É pela fala, no fazer literário trágico senequiano, que o mal humano se transforma em um infortúnio desumanizante (DUPONT, 1999): através de um ou mais monólogos, exaspera sua dor para torná-la suportável e encontra forças, aí, para cometer o crime expiado às custas da *dolor*. Courtil (2014) chama atenção para a ideia de que a *dolor* no pensamento filosófico senequiano tem função ética de primeira ordem, o que estimula o pedagogo em Sêneca a desenvolver exercícios práticos que permitiriam sair vitorioso da luta contra a dor. O movimento de passagem do *dolor* ao *furor* no herói é cons-

tante e desumanizante, assim como é o sofrimento da *vítima furiosa*, que também sai da mera humanidade por conta da dimensão desumana que atinge sua desgraça. (DUPONT, 1999). Papel não menos fundamental é dos *meros mortais* na tragédia, pois servem de contraponto aos *furiosos*, marcam o limite da humanidade e ditam as regras da vida em sociedade. (DUPONT, 1999). Na tragédia de Sêneca, o *furor* conquista o herói trágico e o transforma em criminoso: Édipo nas *Fenícias* (MARTINS, 2011), *Agamemnon* (GERMANO, 2012), o “furor de Édipo como derradeiro sintoma da peste” (*Édipo*, DUARTE, 2011, p.172), o transfigurado *Oedipus* como atesta Carmo (2006), a “feliz Cassandra, a quem a loucura e Febo isentam do sorteio” (*Troianas*, DUARTE, 2014, p. 60), Atreu que mata e cozinha os sobrinhos em *Tiestes*. Carmo aponta a presença do furor e das paixões na obra senequiana como recursos para agradar a plateia romana, acostumada ao espetáculo das apresentações. (CARMO, 2006).

Para Dupont (1999) os mitos gregos são incompreensíveis para os romanos, uma sociedade tida como civilizada. Na dramaturgia de Sêneca o *nefas* é um crime contra a humanidade, contra a ordem divina de mundo, uma “abominação perpétua” (DUPONT, 1999, p. 52), um monstro que rompe com a ordem do mundo: o que então torna o crime trágico um *nefas* é a maneira paradoxal pela qual “o herói se orgulha dele como escravo, o arvora e lhe dá um caráter exemplar.” (DUPONT, 1999, p.55). Como bem aponta a autora, é peculiar a transformação contrária em Sêneca; de monstro ao sublime, que ocorre em *Hércules no Eta*.

O dramaturgo e ator francês Antonin Artaud, nascido em Marselha em 1896, é o outro proponente de uma dramaturgia de Sêneca, como atesta uma carta enviada a Jean Paulhan, em 16 de setembro de 1932:

Estou lendo Sêneca, do qual me parece louco que se possa confundir-lo com um moralista preceptor de sei lá que tirano da decadência – ou então o Preceptor era este, mas envelhecido, desesperançado da magia. Em todo caso, ele me parece o maior autor trágico da história, um iniciado nos Segredos e que soube fazê-los passar em palavras melhor do que Ésquilo. Choro enquanto leio seu teatro de inspirado e sinto aí, sob o verbo, sílabas crepitarem – da mais atroz maneira – a fervura transparente das forças do caos. E isso me faz pensar em algo: uma vez curado, tenho a intenção de organizar leituras dramáticas – para um homem que nega o texto no teatro, isso não será nada mal -, leituras públicas em que lerei as Tragédias de Sêneca, e todos os comanditários possíveis do Teatro da Crueldade serão convocados. Não se pode mais facilmente encontrar um exemplo escrito daquilo que se pode entender por crueldade do teatro do que em todas as Tragédias de Sêneca, mas sobretudo em *Atreu* e *Tiestes*. Visível no Sangue, ela é ainda mais no espírito. Esses monstros são cruéis como apenas as forças cegas podem ser, e apenas há teatro, eu penso, no grau ainda não humano... Em Sêneca as forças primordiais levam a escutar seu eco na vibração espasmódica das palavras.

E os nomes que designam segredos e forças designam-nos no trajeto dessas forças e com sua força de extração e destruição. (ARTAUD; SILVA, 2018, p. 435).

Antonin retoma o teatro senequiano em seu Teatro da Crueldade “Tudo que age é uma crueldade”. (ARTAUD traduzido por Teixeira Coelho, 2006, p. 96). Para o dramaturgo: “O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar.” (ARTAUD, 2006, p. 143).

Para Silva (2018), Artaud defende que a verdadeira cultura deveria se fazer no corpo e no sangue. Essa corporalidade da cena faz do ator um portador da Peste:

O estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos sem nenhum proveito para a realidade. Tudo no aspecto físico do ator, assim como no do pestífero, mostra que a vida reagiu ao paroxismo e, no entanto, nada aconteceu.

Entre o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe das personagens que em outras circunstâncias nunca teria pensado em imaginar, e que as realiza no meio de um público de cadáveres e de alienados delirantes, e o poeta que inventa personagens intempesivamente e as entrega a um público igualmente inerte ou delirante, há outras analogias que explicam as únicas verdades que importam e que põem a ação do teatro e a da peste no plano de uma verdadeira epidemia. (ARTAUD, 2006, p.20).

Distingue-se o *furor* do ator e do assassino e esse corpo amotinado no teatro não é o do *furioso* que se exaure no ato criminoso, mas reflexo da força imaterial e inexorável que o inspira.

Enquanto as imagens da peste em relação com um poderoso estado de desorganização física são como os derradeiros jorros de uma força espiritual que se esgota, as imagens da poesia no teatro são uma força espiritual que começa sua trajetória no sensível e dispensa a realidade. Uma vez lançado em seu furor, é preciso muito mais virtude ao ator que coragem ao assassino para executar seu crime, e é aqui que, em sua gratuidade, a ação de um sentimento no teatro surge como algo infinitamente mais válido que a ação de um sentimento realizado.

Diante do furor do assassino que se esgota, o furor do ator trágico permanece num círculo puro e fechado. O furor do assassino realizou um ato, ele se descarrega e perde contato com a força que o ins-

pira mas que não mais o alimentará. Esse furor do assassino realizou um ato, ele se descarrega e perde contato com a força que o inspira mas que não mais o alimentará. Esse furor assumiu agora uma forma, a do ator, que se nega à medida que se libera, se funde na universalidade. (ARTAUD, 2006, p.21).

Silva (2018) resume, através de Citti, o fascínio exercido por Sêneca em Artaud: O poder dramático da palavra, junto com uma concentração sobre famílias pegadas em conflitos destrutivos e ciclos de vingança (chegando até o incesto e o canibalismo), com um jogo entre os papéis de vítima e perpetrador, são o que Antonin Artaud aprecia em Sêneca: ele considera seu drama como um modelo primordial para suas teorias sobre o “Teatro da Crueldade” – um teatro que deveria perturbar como uma peste – e também para seus dramas (o não terminado *Le Supplice de Tantale [O Suplício de Tântalo]*, originalmente intitulado *Atrèe et Thyeste [Atreu e Tiestes]*, e *Les Cenci [Os Cenci]*, 1935). (CITTI; SILVA, 2018, p. 436)

Como bem atesta Silva (2018), toda a obra trágica de Sêneca possui ao menos um exemplo cruento, ao passo que, a Artaud, não será relevante discutir questões morais ou poéticas de Sêneca, mas o fato de que a crueldade, entendida enquanto ação, materializa-se em cena. Segundo Silva (2011, p.2), “afastando-se, aparentemente, das amarras da causalidade e da necessidade aristotélicas, a tessitura dramática em Sêneca parece-nos estar enleada no conjunto das imagens poéticas que constituem o universo das tragédias.”

O monólogo, base da tragédia romana segundo Dupont (2003), é onde o herói furioso leva a cabo seu crime ou canta sua vitória, fundamental para a própria existência da tragédia:

O diálogo supõe uma troca de informações, uma comunicação entre os dois personagens. No entanto, isso quase nunca ocorre em tragédias latinas. Ou, se essas informações ocorrerem, é o mais rápido possível. Porque a cadeia de eventos não interessa a ninguém. O que, além disso, resulta em inconsistências, improbabilidades. Alguns personagens estão, portanto, conscientes dos eventos sem que ninguém saiba como os aprenderam. Mas não importa para o espectador que esteja disposto a pagar o custo da improbabilidade do prazer de mais um ou dois monólogos heróicos. O que chamamos de ação não existe na tragédia romana e a suspende ainda menos. (DUPONT, 2003, p. 193).

O dramaturgo amálgama os mitos à sua maneira e, através dos monólogos e imagens, tece uma trama psicológica a partir do espetáculo da dor, “é precisamente neste excesso, *supra modum*, neste espaço que desastrosamente trans-

borda a vigilância do *pathos* que Sêneca instala e organiza sua visão trágica do mundo”. (MAZZOLI, 2014, p. 99). De acordo com Fitch (2002, p.5-6), conforme citado por Lohner (2018, p.133), o monólogo na dramaturgia senequiana faz transparecer o universo particular da personagem a partir de um insulamento:

Fitch (2002, p. 5-6), ao apontar a ênfase sobre a interioridade das personagens como um dos aspectos pelos quais o drama senequiano se distancia do drama ático, salienta a frequência do emprego de solilóquios, falas à parte e monólogos de entrada, recursos que ampliam o isolamento das personagens, reduzindo sua interação com outras personagens, e permitem que o foco se concentre sobre seus pensamentos e estados passionais. (FITCH IN LOHNER, 2018, p.133).

Há ainda, na metade das tragédias, um prólogo anunciado por um ser não humano (DUPONT, 2003), que teria relação com a fábula que levou o herói à sua queda. Corroborava Lohner, pois declara que o prólogo senequiano tem função de “estabelecer a atmosfera do drama e de antecipar os principais eventos do enredo”. (LOHNER, 2018, p. 9). Em relação ao coro da tragédia romana, segundo Dupont (1999), também é sua função dar as leis aos heróis do ponto de vista do mito e da moralidade cívica.

Lohner denuncia “o aspecto a que mais se ateu a crítica no XIX, estreitamente aderente à poética aristotélica, [que] foi o “retoricismo” da linguagem dramática senequiana, considerada artificial pela ornamentação vista como excessiva” (LOHNER, 2018, p. 186), mas a ironia é um recurso retórico muito utilizado de forma peculiar por Sêneca, em suas tragédias, e a tradução de Lohner exemplifica com *Tiestes*: os versos 431-433<sup>5</sup>, onde o jovem Tântalo diz o contrário do que queria dar a entender sobre Atreu (LOHNER, 2018, p. 134), o Coro (III) que se mostra surpreso com o afeto entre os irmãos inimigos (LOHNER, 2018, p. 136) e no verso 1051, *Há limite no crime?*, a intertextualidade com Horácio, *est modus in rebus* (Horácio, *Sátiras*, I, 1, 106), em um contexto que pontua a desmesura e voracidade. (LOHNER, 2018, p. 157).

Sendo assim, como Silva (2018), consideramos fundamental a leitura das tragédias de Sêneca compreendendo sua recriação do mito trágico para além de uma leitura racional e moralizante de um Sêneca unilateralmente estoico, destituído dramaturgo. Gama (2016) fez um estudo das *Troianas* que englobou desde os princípios estoicos à composição de cenas e de personagens, tendência crescente de leitura da obra trágica de Sêneca. Silva (2019) em seu trabalho sobre *Hercules Furens*, bem como Araújo (2011) sobre a mesma obra, questiona a visão tradicional sobre a relação entre tragédia e filosofia estoica, o valor estético do texto trágico e o interesse de suas personagens dramáticas.

---

5 *Teu irmão ressurgue, extinta a ira,  
e a ti repõe parte do reino e junta os membros  
da casa lacerada e restitui-te a ti.*

Como aponta Serra (2006), é necessário partir, de alguma forma, do estoicismo, filosofia subjacente ao teatro senequiano, mas discordamos na medida em que o autor fala que a tragédia arrasta consigo “um regime de vida”. O conflito trágico nas tragédias senequianas consiste do ápice do herói negar a si mesmo enquanto humano e cometer um crime contra a humanidade. Lohner destaca a conjuntura sociocultural e política distinta em que a tragédia ateniense e a tragédia romana imperial do século I estavam inseridas, o que já seria o suficiente para demarcar o distanciamento entre ambas. (LOHNER, 2018, p. 9). Na tragédia senequiana o sentimento arrebatava o desamparado herói que é instruído por meio de uma obra profusa em máximas assertivas, conceito aqui explicado por Dupont:

As máximas aclamadas costumam ser a ocasião para manifestações políticas. Desviados de seu contexto e interpretados de acordo com os eventos atuais, eles transformam apresentações em reuniões. No final da República, o teatro tornou-se um dos lugares privilegiados onde a opinião pública era ouvida. Assim, Cícero, esperando no campo o fim dos distúrbios que agitaram Roma após o assassinato de César, escreveu a seu amigo Ático, que era celebrado por servir como informante na capital, e pediu que ele fosse para os teatros tomar a temperatura política de Roma. (DUPONT, 2003, p.119).

Paré-Rey aprofunda o estudo das sentenças trágicas e aponta como renovaram as tradições paramiológicas, gnômicas e teatrais. A autora rebate as acusações de superficialidade contra a obra trágica de Sêneca:

É claro que as tragédias de Sêneca são retóricas, mas em um sentido particular, segundo nós: o estilo delas é influenciado pela prática da declamação, da qual a *sententia* é um elemento essencial, mas também pela tradição da *concisão estoica*. E o fato de serem assim retóricos não era, ao contrário, um defeito para os Antigos, mas uma qualidade que eles gostavam de ver desenvolvida nas *altercationes* e nas *descriptiones*. (PARÉ-REY, 2012, p. 9).

Ratifica Lohner, sobre o uso desse “ornamento retórico”: “enraíza-se, antes de tudo, na tradição da linguagem teatral, (...) ao lado disso, ele encontra fundamento também na doutrina moral da filosofia estoica, enquanto expediente gerador ao mesmo tempo de estímulo emocional e adesão racional.” (LOHNER, 2018, p. 195-196). Dinter (2014) também argumenta que o efeito retórico das máximas é produzir o “cosmos dessas tragédias” senequianas e as personas. Para Dupont (2003) as máximas seriam uma forma de cumplicidade com o público e, de fato, as máximas populares sempre tiveram apelo emocional. Caron (2011) em sua tese “mito contra a retórica”, defende que os valores estoicos são trazidos na literatura senequiana pelo sublime e pela emoção. Somada a essas vozes, Van Wassenhove (2016) vai contra a crítica de dogmatismo inte-

lectual e antiético às emoções e apresenta o reconhecimento de Sêneca sobre os benefícios pedagógicos que as máximas conteriam. Para Lohner “o interesse pela reflexão moral, já forte no teatro trágico grego, sem falar do propósito educativo da poesia dramática, contribuiu para o largo uso de enunciados sentenciosos” (LOHNER, 2018, p. 193) e “na época do filósofo Sêneca, a sentença já estava estabelecida como uma célula estilística da oratória contemporânea”. (LOHNER, 2018, p. 194). Por fim, como ressalta Dupont (2003), a poesia, em Roma não se dissocia da eloquência.

Dupont afirma, de forma contundente, que Sêneca não era um orador e que ele não praticava retórica, haja vista que não ensinou a Nero a eloquência, mas poesia e filosofia. (DUPONT, 1999, p. 95). Quando a pesquisadora fala que não cabe intelectualizar um teatro cujo objetivo é o espetáculo, que visa fazer do ator um fantoche cujo corpo é instrumento, realça como a tragédia (e a comédia) latina foram visionárias. Corroborando o diretor antoniano, à frente do Teat(r) o da Crueldade brasileiro:

Teatro não é correio, não tem mensagem. É uma arte em que, concretamente, o meio é a mensagem. O sentido e as emissões dos corpos dos atores com o público não se comunicam com uma fórmula ou receita.<sup>6</sup> José Celso Martinez Corrêa - Teat(r) o Oficina<sup>7</sup>.

Passagem que faz lembrar o Fausto de Goethe: “In Anfang war die Tat” (no princípio era o Ato).

A influência senequiana hodierna inicialmente dá graças ao Renascimento, de Shakespeare a Corneille, quando a Europa descobriu o teatro antigo através das obras de Sêneca (DUPONT, 1999). Freitas (2015) chama a atenção para o curioso verbo utilizado no livro *The Reception and Performance of Euripides: senecanize*. Ou seja, falando em recepção, uma montagem teatral eurípidiana com sabor senequiano nos palcos do século XXI, *refletindo aguda crise moral* (FREITAS, 2015) e agregando à tragédia de Sêneca importância resistente à passagem dos séculos. Basta observar a evolução contemporânea dos palcos.

---

6 VIEIRA, Mateus. A nova cria do Zé. *Jornal A Cidade*, 2015. Disponível em <<https://www.acidadeon.com/ribeiraopreto/lazerecultura/NOT,2,2,1049449,A+Nova+Cria+do+Ze.aspx>>

7 Fundada em 1958, a Companhia Teat(r) o Oficina Uzyna Uzona conflui em seus ritos teat(r)ais poesia, música, dança, cinema, vídeo, arquitetura, artes plásticas, urbanismo. A BIGORNA é símbolo da companhia desde sua fundação e lugar onde se forja o ferro e o corpo.

Criada coletivamente há seis décadas, por quase 2 mil artistas, o Oficina constituiu-se como uma companhia múltipla e singular frente às formações teatrais e demais companhias existentes hoje – não só pelo número de componentes e amplo repertório trabalhado, mas principalmente pela multiplicidade de gerações presentes nas encenações e nas plateias. Diz a sinopse da versão digital para o aplicativo zoom do espetáculo *Paranoia Live*, temporada 23, 26, 29 de julho e 1o de agosto de 2020. Em 1996, o grupo encenou uma peça de Artaud “Pra dar um fim no juízo de deus” que até hoje é reencenada, e está completa no canal do grupo Teat(r) o Oficina Uzyna Uzona pelo Youtube.

Freitas (2019) faz um estudo sobre a recepção teatral de Sêneca e do inglês Ted Hughes em seu poema dramático “The Oedipus of Seneca” (1968), que chegou a repercutir no Brasil pelo grupo Teatro Promíscuo em 1996. Segundo Dupont (2003), data da segunda metade do século XVII o eclipse da tragédia romana pela grega, e daí apenas Artaud e Robert Brasillach (escritor e jornalista francês que traduziu a *Medeia* senequiana) na primeira metade do século XX, para se distanciarem de tradições clássicas ou românticas e relerem Sêneca recuperando seu “poder trágico”. (DUPONT, 1999). A Peste, que “mata sem destruir órgãos e o teatro que, sem matar, provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas de um povo, as mais misteriosas alterações” (ARTAUD, 2006, p. 22), vão unir a proposta de Dupont – Artaud – Sêneca:

Os séculos passam, no ano de 396 a.C., a Peste ataca. Não é a primeira vez que Roma sofre o flagelo divino, signo de uma ruptura entre os homens e os deuses. Os sacerdotes responsáveis pelas expiações esforçam-se, mas nenhum *piaculum* conhecido mostra-se eficaz. Vão procurar na Etrúria o remédio novo e serão trazidos daí espetáculos cênicos que são apresentados a Roma no interior dos jogos Romanos, como única maneira de oferecê-los aos deuses. (DUPONT; SILVA, 2018, p. 434)

Como nos esclarece Silva (2018), fazia parte de ritos expiatórios romanos, que seriam capazes de findar uma catástrofe humana, na medida em que era estabelecida uma nova ligação com a esfera divina. O autor, no entanto, frisa como Dupont se acredita distante (e todos nós) de Artaud:

Para Artaud, a tragédia abre-se sobre mistérios proibidos, sobre um além da humanidade, que tem a ver com a loucura e o religioso. Ora, uma tendência atual dos diretores que reivindicam Artaud e a experiência dos Cenci deseja reabilitar Sêneca, fazendo dele um teatro do horror. Mas o horror do séc. XX, sem ritualismo nem dimensão religiosa, não pode ser nada mais do que o horror sórdido do cotidiano: estamos bem longe de Artaud. Aplicado a Sêneca, esse expressionismo produz apenas Grand-Guignol. (DUPONT; SILVA, 2018, p. 434)

Concordamos com Silva (2018) na medida em que as semelhanças entre propostas sejam fortes, pois há relação entre a Peste, como falência humana hermética, a necessidade de refazer o laço entre humano – divino por meio de um espetáculo dramático, dentro de padrões ritualísticos, e o papel fundamental assumido pelos cruentos mitos. Silva (2018) desmonta, ainda, a corrente comum interpretativa de um Sêneca rebuscado e artificial, quando lança uma terceira leitura, diversa ainda da abordagem antropológica de Dupont, que dispõe o corpo em cena, de forma cruel e ritualística, imbricada nos mistérios da existência humana.

Em relação à tragédia *Phaedra*, Lohner afirma que no século XIX o português Sebastião Trigo teria traduzido a tragédia *Hipólito* “atualmente denominada *Fedra*”. (LOHNER, 2018, p. 10). O professor explica que nos manuscritos



do ramo E a tragédia viria intitulada como *Phaedra* e, nos manuscritos do ramo A, o título seria *Hippolytus*. (LOHNER, 2018, p. 229).

Dupont publicou, em 2012, a obra trágica completa de Sêneca traduzida para a língua francesa, onde ela recupera as furiosas palavras do dramaturgo. A primeira tradução para o francês é de *Phaedra* e essa, como as outras, ganha uma separação em atos. Além disso, Dupont traduz, para fins de ironia trágica senequiana, “rebeldes bascos” (cruéis partas) e “turcos sanguinários” (a insubordinação dos montanhistas dos Pirineus), misturando fielmente *l’horrible et le bouffon* (DUPONT, 2012, p. 8).

O método de Dupont, exemplificado no primeiro capítulo com a *Medeia* senequiana, pode ser aplicado na obra *Phaedra*, cuja temática básica é o desejo erótico (CAIRNS, 2015, p. 9): dilacerado pela dor, Teseu faz dilacerar o filho. Na Fedra de Sêneca, o herói trágico metamorfoseia-se em monstro (DUPONT, 1995; CARDOSO, 2005). Sêneca orienta Lucílio que a *libido* monstrifica: “a sensualidade é origem de deformações nos pés, nas mãos, em todas as articulações.” (*libidines pedum, manuum, articulorum omnium depravationes. Seneca, Epistulae Liber III - XXIV, 16.* SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Almeida (2013) vê nas diversas mitologias o processo de monstrificação como uma metamorfose sofrida pelo sujeito que causa ou sofre o mal, ao passar por tamanha dor e laceração física/emocional. Para Dupont (2003), o verdadeiro diálogo se apropria do espaço cênico e, na tragédia, o canto dos heróis furiosos, seu crime, transfigura o universo em lugar mitológico. Nas tragédias senequianas o desfiguramento ocorre tanto moralmente quanto fisicamente, caso o indivíduo não faça uso da *ratio* e acabe por se comportar feito os leões e tigres, tornando-se também besta para o horror e delírio do espectador:

No circo, é o espetáculo do exotismo através da caça que combina a violência do deserto e a estranheza dos animais caçados. Leões, elefantes, girafas, crocodilos ou até lincos gauleses são exibidos mortos no circo a partir do século III em competição com bestas italianas, javalis, ursos, touros<sup>8</sup>. No teatro, esses são os monstros mitológicos, o furioso que se desencadeia, tão exóticos para os romanos quanto os rinocerontes africanos ou os tigres indianos. Assim, no coração de Roma, do espaço urbanizado e mais civilizado, pode se instalar o tempo dos jogos, que é o oposto: o selvagem, o desumano, o monstruoso com o domínio mais perfeito dessa violência, a domesticação mais perfeita dessa alteridade. (DUPONT, 2003, p. 56-57).<sup>9</sup>

O famoso espetáculo de crueldade proporcionado pelos gladiadores foi incorporado aos jogos romanos:

---

<sup>8</sup> Sêneca, *Ad Luc.*, VII, 3-6.

<sup>9</sup> Traduções de nossa responsabilidade.

Pode-se até imaginar que a integração das lutas de gladiadores nos jogos coincidiu com uma mudança de percepção. Quando os rituais fúnebres, as batalhas dos gladiadores, se tornaram espetáculos, quando eram percebidos como atrozes e cruéis, e como jogos bárbaros, pareciam caçar. O que era uma antiga tradição etrusca apareceu sob uma nova luz: a da selvageria e, portanto, do exotismo, a origem dos combatentes e seus trajes estranhos apenas reforçando esse sentimento. (DUPONT, 2003, p. 57).

Dos monstros senequianos temos, em *Phaedra*, a Concupiscência, que aparece como um produto profano subordinado ao Cupido:

**Nvtrix** - Deum esse amorem turpis et uitio fauens  
finxit libido, quoque liberior foret  
titulum furori numinis falsi addidit.  
(Seneca, *Phaedra*, versos 195-197)

**Ama** A torpe libido, favorecendo o vício, fez o amor  
ser um Deus, de modo que fosse mais livre,  
adicionou ao furor o título de falso nume.  
(tradução nossa)

A protagonista Fedra é complexa; aparentemente não tem vontade própria, pois culpa desde a deusa Vênus, até a *libido* da mãe por sua paixão. Sêneca nas *Cartas a Lucílio* ressalta, acerca das pessoas de pouco discernimento, apesar de sua Ama chamar-lhe de *alumna* (verso 588):

Lugentem timentemque custodire solemus, ne solitudine male utatur. Nemo est ex imprudentibus qui relinquit sibi debeat; tunc mala consilia agitant, tunc aut aliis aut ipsis futura pericula struunt, tunc cupiditates improbas ordinant; tunc quidquid aut metu aut pudore celabat animus exponit, tunc audaciam acuit, libidinem irritat, iracundiam instigat. (Seneca, *Epistulae*, Liber I - X, 2)

Quando alguém se encontra dominado pela dor ou pelo medo, costumamos vigiá-lo, não vá ele fazer mau uso da sua solidão. Pessoas de pouco discernimento não devem ficar entregues a si próprias: ou tomam decisões erradas, ou assumem atitudes perigosas, para os outros ou para si mesmas, ou se deixam guiar para propósitos desonestos; tudo quanto o medo ou o pudor lhes escondia no ânimo vem ao de cima, provoca o atrevimento, agudiza a sensualidade, desperta a cólera. (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Ao mesmo tempo, Fedra é ciente de seu papel de madrasta (palavra repetida quatro vezes na obra, não utilizada na tragédia euripidiana *Hipólito*) e de suas

implicações, para além do *furor* e do estereótipo de madrasta selvagem (Sêneca, *Phaedra*, verso 356) capaz de indizível mal (Sêneca, *Phaedra*, verso 558). A princesa de Creta rejeita sua posição de soberana e se oferece como escrava a Hipólito:

**Hi.** - Committe curas auribus, mater, meis.

**Ph.** - Matris superbum est nomen et nimium potens:

nostros humilium nomen affectus decet;  
me uel sororem, Hippolyte, uel famulam uoca,  
famulamque potius: omne seruitium feram.

Non me per altas ire si iubeas niues  
pigeat gelatis ingredi Pindi iugis;  
non, si per ignes ire et infesta agmina,  
cuncter paratis ensibus pectus dare.

Mandata recipe sceptrum, me famulam accipe:

te imperia regere, me decet iussa exequi;

muliebre non est regna tutari urbium.

tu qui iuuentae flore prima uo uiges,

ciues paterno fortis imperio rege;

sinu receptam supplicem ac seruam tege:

miserere uiduae.

(Sêneca, *Phaedra*, versos 608-623)

**Hipólito** Entrega aos meus ouvidos tuas inquietações, minha mãe.

**Fedra** O nome materno é orgulhoso e excessivamente poderoso.

Convém aos nossos afetos nome mais humilde.

Me chama ou de irmã, Hipólito, ou de escrava,  
escrava, de preferência: hei de suportar toda escravidão.

Se ordenares que eu caminhe por profundas neves,  
não me seria incômodo marchar sobre os gélidos cumes do Pindo:  
se ordenares que eu caminhe pelos fogos e por exércitos inimigos,  
não tardaria a oferecer o peito às espadas preparadas.

Recebe minha autoridade; me aceite como escrava,  
a ti convém reger impérios; a mim seguir ordens!

Não diz respeito a uma mulher guardar os reinos.

Tu que floresce na primeira flor da juventude,  
forte, governe os cidadãos com autoridade do pai,  
no peito me recebe e protege, suplicante e escrava.

Apieda-te pela viúva.

(tradução nossa)

Muito além de uma simples condenação moral, Sêneca nos mostra o conflito de uma alma atormentada. Carmo (2017) pontua o irracional, a ruptura da proposta estoica em *Phaedra* e o quão longínquo da moral estoica se estabeleceriam assim, tragediógrafo e filósofo se complementariam. Para Dupont (1999),

Sêneca recolhe as histórias mitológicas gregas, acrescenta tudo que há de estranho, a exemplo de Hécate e Lúcifer em *Phaedra*, “a fim de transformar o trágico mundo mitológico em um universo inverso e simétrico do universo humano”. (DUPONT, 1999, p. 64).

Mas além do elemento fantástico há o conflito das coisas humanas e o evento social que é o casamento diz muito sobre um povo.

A relação matrimonial de Fedra, a heroína *irata* e *tristis* (DUPONT, 2003, p. 87) e Teseu pode ser melhor compreendida se observarmos como o matrimônio era percebido na sociedade romana antiga:

Nos tempos antigos, a cerimônia de casamento era um ato privado que envolvia a passagem de uma jovem, do amor do pai para o do marido. Este tipo de união *cum manu* deve ser distinguida daquela em que a mulher mantém sua liberdade legal (*sine manu*) e que se desenvolverá com a emancipação da mulher. O casamento *cum manu* ocorre em três formas principais, apenas a primeira com caráter religioso mais acentuado. De fato, o casamento por *confarreatio* é o único que requer a presença do grande pontífice e da rajada de Júpiter. Os cônjuges oferecem um bolo ali (ao longe) ao deus e a solenidade desse rito o torna indissolúvel. (ROBERT, 1997, p.34).

O autor deixa claro que há também a associação simbólica entre fertilidade da terra (portanto, do campo. ROBERT, 1997, p.34) e da mulher, que sempre foi feita em todas as sociedades antigas. (ROBERT, 1997, p.34). Mas o cunho pragmático, econômico era o tom mais ressonante:

O casamento por “venda fictícia” está vinculado a um conceito mais econômico do que o da aquisição de um imóvel. Cinco depoimentos são suficientes para garantir a compra simulada de uma moça. O terceiro tipo, por *usus*, segue uma regra antiga segundo a qual qualquer pessoa que tenha desfrutado de um notório poço por um ano se tornará o proprietário. Um ano de coabitação legitima a união e o direito de propriedade do marido sobre a esposa. Somente a ausência da esposa por três noites consecutivas pode quebrar o *usus*. (ROBERT, 1997, p.34).

Mas, esses três tipos de união passarão a não mais ocorrer ao final da República: Eles dependiam da única autoridade: do pai do marido, ou mesmo do padrasto, se ele ainda estivesse vivo, pois, então, o próprio marido tinha de obedecer ao pai. Assim, eles parecem ter o mesmo status que os filhos, como os filhos de quem eram legalmente “a irmã”. Portanto, eles estavam sob jurisdição essencialmente privada, a da família, e não a da cidade. (ROBERT, 1997, p.34-35).

Resta uma impressão de que o conúbio é antinatural e a mulher uma peça de troca:

Ao mesmo tempo, a união entre homem e mulher não aparece como um ato natural, mas, ao contrário, como um ato convencional, de acordo com uma lei estabelecida pelos próprios homens. É a lei que define o bem e o mal. O sentimento parece estar ausente dessa concepção ordenada e pragmática da moralidade. Isso naturalmente nos levará a questionar o lugar ocupado pelas mulheres na sociedade e o papel do casamento nas relações de moralidade e sexualidade. No entanto, se, como veremos, a mulher na sociedade dos primeiros tempos for considerada acima de tudo um objeto, seu lugar nas lendas da história primitiva lhe confere um papel de ator, às vezes negativo, muitas vezes também positivo. Portanto, parece haver uma clara discrepância entre a imagem dada e a realidade. (ROBERT, 1997, p. 23).

A matrona na família romana antiga possuía um papel muito singular:

Na realidade, é preciso considerar o verdadeiro lugar da matrona romana na família. É muito diferente do da mulher grega, confinada ao gineceu. Ela desempenha o papel de uma dona de casa respeitada e influente, associada ao marido para a salvaguarda dos valores da família. Basta parar em certos símbolos da cerimônia de casamento para entendê-la.

Nenhuma idade é definida para a maioria das meninas. Na data determinada, o garoto leva a toga viril, que marca o fim de sua dependência exclusiva da autoridade paterna, para colocá-lo também sob o da cidade. Ele se torna um cidadão pleno e sua vida passa a ser fornecida pelos deveres de sua profissão como cidadão. A menina, que permanece sob o controle de uma família, adquire uma espécie de maioridade no dia em que se casa. (ROBERT, 1997, p.35).

A mulher, então vem a ser *mater familias*:

Assim, a mulher torna-se uma *mater familias*. No entanto, a definição legal do termo nos permite entender melhor toda a originalidade do casamento romano. Mesmo que os homens esperem que as mulheres sejam mães e dêem a eles herdeiros do sexo masculino, mesmo que o censor, a cada cinco anos, relembre esse dever da maternidade para permitir que a cidade cresça e prospere, não é o fato de dar à luz que dá às mulheres o status de *mater familias*, mas apenas o fato de se casar, como a *Iustiani Digesta (Corpus Iuris Civilis)* já citou. Isso também nos permite entender melhor que uma união pode ocorrer, enquanto esposa é impúbere. (ROBERT, 1997, p.41-42).

O mito da jovem matrona Fedra, como todos os mitos orais, sofre modificação lenta e contínua de sua mensagem, conteúdo e forma: “a última versão de um mito é a única disponível, de modo que toda comparação entre a versão atual-

mente transmitida e a precedente se torna impossível". (BRISSON, aqui sempre em tradução de José Carlos Baracat Junior, 2014, p. 23). No trabalho de Pociña e Lopez (2016) aprendemos que o mito de Fedra possui versões semelhantes no folclore de povos do Oriente, da China, da Índia e do Egito, sendo a versão mais conhecida a de José e a mulher de Putifar na quarta parte de Genesis (gen. 39): Putifar foi um general do exército egípcio que comprou José, o filho de Jacó, como escravo que sua mulher tentou seduzir, incriminando-o logo em seguida à recusa. A versão da narração bíblica possui diferenças, como aponta Pociña e Lopez, (2016); José não é filho de Potifar, não havendo relação de madrasta e enteado e Potifar apenas encarcera José, não lhe causando a morte. Mas há bastante semelhança; José é um jovem escravo, casto e bom rapaz, convertido em escravo por Potifar, cuja mulher assedia o jovem hebreu abertamente e o acusa de violação perante seu marido, ante a negativa de José, com um pedaço de seu manto como prova. O eixo dessa história encontra-se também no mito grego, romano e em suas adaptações até 2010 (POCIÑA e LÓPEZ, 2016): o adultério de uma mulher casada.

O primeiro monólogo de Fedra em Sêneca (versos 85-128) nos mostra a personagem se lamentando por seu exílio e casamento com um inimigo de seu pai: Teseu, ele também adúltero; o herói foi ao Hades raptar Perséfone e volta de sua catábase para a humilhação final. Essa *dolor* transmuta-se em *dor maior*: a paixão de Fedra, que será levada às últimas consequências tal como uma vingança e, sua elaboração textual é recurso teatral. (DUPONT, 2003).

Pociña e Lopez nos atentam para a pluralidade de Fedra:

No momento das várias construções do caso amoroso em que Fedra e Hipólito estão envolvidos acima de tudo, mas também Teseu, será fundamental a abordagem que move sobre a maneira de pensar e atuar, de acordo com cada escritor ou escritora, para cada um dos três membros do triângulo. Talvez seja nesse aspecto que a comparação literária seja mais interessante e produtiva, devido às diferenças sensíveis que existem entre algumas versões e outras. De fato, seria muito inapropriado definir, por exemplo, Fedra como uma mulher casada com desejos sexuais irreprimíveis ou como uma amante furiosa, e não pensar em outras possíveis causas de seu comportamento, como sentir-se relegada pelo cônjuge, querer se vingar da afronta a que o ausente a submete saindo com um amigo, punindo a falta de consideração como uma mulher sexualmente atraente que é a que seu impassível enteado a submete, etc. (POCIÑA e LOPEZ, 2016, p. 33).

Os autores ressaltam a densidade da personagem senequiana, geradora de reescritas através dos séculos:

E de quantas maneiras poderíamos explicar a rejeição do assédio amoroso de Fedra por Hipólito, principalmente nas reescritas, mas nem sempre presentes? E na muito frequente relação irada de Teseu,

acreditando que seu filho cometeu ou tentou cometer adultério com Fedra, o que pesa mais, o engano de sua esposa, a traição profana de seu filho, sua autocondenação por seu abandono como marido, ou talvez a zombaria a que ele foi submetido, um homem, também um rei, por uma mulher? As possibilidades e a interpretação parecem incontáveis: não há dúvida de que existe uma das razões fundamentais para existência de tantas reescritas. (POCIÑA e LOPEZ, 2016, P.33).

Lohner destaca, sobre a Fedra senequiana, que “esta peça não tem um propósito moralizador num nível rasteiro, visando a glorificar o bem e rejeitar o mal, nem mostra uma visão pessimista sobre a vulnerabilidade da alma humana diante dos ataques das paixões”. (LOHNER, 1999, p. 157).

Apesar da multiplicidade de reescritas, há em comum uma crítica sempre atual:

Um elemento que pesa de maneira variada, de acordo com a ideologia do autor de cada versão, com o momento histórico e as condições sociais em que é criado e tornado público, é a crítica que pode ser obtida sob os pontos de vista moral, social, religioso, político. (POCIÑA e LOPEZ, 2016, P.33).

O mito de Fedra deve ter sido mesmo escandaloso, como aponta Pociña e Lopez (2016), pois segundo Maria de Fátima da Silva<sup>10</sup>:

O que, então, ligava, desde a perspectiva da comédia, as Fedras com as Estenebéias e Melanipas, transformando-as em um modelo de deboche? Todas elas violam o código moral normalmente aceito para a condição feminina. Submetidas a uma paixão devoradora, elas colocam em risco sua honra e deveres familiares, quando estão determinadas a seguir caminhos ousados, buscando conquistar o homem que amam. Desapontadas ou traídas, são capazes de tudo, a ponto de deixar semeada ao seu redor até a morte que elas mesmos se haviam condenado. Nesse aspecto, Fedra e Estenebéia compartilham um destino semelhante; casadas, ambas conceberam um amor adúltero por um jovem e não são correspondidas, denunciam diante de seus maridos, o amante relutante, atribuindo uma tentativa de estupro. (SILVA IN POCIÑA e LOPEZ, 2016, p. 35).

Na literatura latina<sup>11</sup> existem histórias espelhadas no mito de Fedra: em Ovídio, *Phaedra Hippolyto* e *Heroida IV*, e no Conto da Madrasta em Apuleio (*Met.* 10, 2-12).

---

<sup>10</sup> SILVA, M. F. La Fedra de Eurípides. Ecos de um escândalo. Em Pociña, A., López, A. **Fedras de ayer y de hoy...**, 2008.

<sup>11</sup> Para uma completa lista do tema de Fedra no teatro, passando por Eurípides e a perda de Fedra de Sófocles até a literatura posterior de 1552 a 2010, ver Pociña e López (2016).

Para Dupont “a tragédia romana não é uma reflexão sobre o homem, a cidade ou o mundo. É por isso que, quando um personagem ou um coro declara regras da vida humana, não é para fins de edificação ou para iniciar um debate.” (DUPONT, 1999, p.84). A polêmica acadêmica considera que isso é apenas uma forma do coro receber questões de senso comum e declarar na forma de *sententiae*. Essas frases já remontam do antigo Egito, com Ptah-hotep, vizir do Faraó Djedkaré Isesi, V Dinastia (2380-2342 a. C.), que teve máximas compiladas na VI Dinastia, em seu nome, de modo que ditos populares egípcios ganhassem credibilidade (SOARES, 2015) e a *sententia* de número 32 diz respeito à continência de *libido*:

Não copule [nk] com um menino-mulher [hmtj], porque você sabe que isso (geralmente) é opor a [necessidade] ao seu coração, e isso que está em seu corpo não será acalmado. Deixe de gastar suas noites num fazer que se opõe a fim de que possa ser calmo, depois de [extinto], seu desejo. Renuncia a este desejo que ele cessará. (SOARES, 2015).

Na tragédia *Phaedra*, podemos extrair as seguintes *sententiae* acerca da luxúria:

praebe obsequentem: quisquis in primo obstitit  
pepultique amorem, tutus ac uictor fuit;  
(Seneca, *Phaedra*, versos 132-133)

aquele que se opõe de imediato  
ao amor e o combate, salvo e vencedor se manteve.  
(tradução nossa)

ad recta flecti regius nolit tumor.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 137)

o orgulho da realeza não se deixa curvar à retidão.  
(tradução nossa)

Quisquis secundis rebus exultat nimis  
fluitque luxu, semper insolita appetit.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 204-205)

Qualquer um que triunfa em demasia com as coisas favoráveis,  
e no excesso se precipita, aspira sempre à novidade.  
(tradução nossa)

Quid deceat alto praeditam solio uides  
(Seneca, *Phaedra*, verso 216)

Percebe o que convém a quem ao alto trono pertence.  
(tradução nossa)



Quod non potest uult posse qui nimium potest.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 215)

Quem muito pode, quer poder o que não pode.  
(tradução nossa)

malus est minister regii imperii pudor.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 430)

o pudor é mau servo do poder régio.  
(tradução nossa)

Fortuna regit sparsitque manu  
munera caeca, peiora fouens;  
uincit sanctos dira libido,  
fraus sublimi regnat in aula.  
(Seneca, *Phaedra*, versos 979-982)

a fortuna governa e distribui presentes  
com a mão cega, favorecendo os piores:  
a libido sinistra vence os escrupulosos,  
a fraude reina na sublime corte.  
(tradução nossa)

Minor in paruis Fortuna furit  
leuiusque ferit leuiora deus;  
(Seneca, *Phaedra*, versos 1124-1125)

Entre os pequenos a fortuna menor se enfurece  
e mais levemente o deus fere os mais fracos.  
(tradução nossa)

Além de algumas sobre sabedoria:  
fortem facit uicina libertas senem.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 139)

a liberdade próxima torna forte o velho.  
(tradução nossa)

Honesta primum est uelle nec labi uia.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 140)

Primeiro, querer a integridade, permanecer no caminho certo.  
(tradução nossa)

Scelus aliqua tutum, nulla securum tulit.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 164)

O crime de qualquer maneira protegido, nada seguro carrega.  
(tradução nossa)

pars sanitatis uelle sanari fuit.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 249)

Parte da saúde veio do querer ser são.  
(tradução nossa)

fama uix uero fauet  
(Seneca, *Phaedra*, verso 269)

A fama dificilmente tem afeição pela verdade.  
(tradução nossa)

Quem fata cogunt, ille cum uenia est miser  
(Seneca, *Phaedra*, verso 440)

O destino coage quem lhe é concedido ser miserável.  
(tradução nossa)

qui timide rogat  
docet negare  
(Seneca, *Phaedra*, versos 593-594)

quem roga timidamente  
ensina a dizer não.  
(tradução nossa)

honestam quaedam scelera successus facit.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 598)

o sucesso torna honestos alguns crimes.  
(tradução nossa)

Ph. - Curae leues locuntur, ingentes stupent.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 607)

**Fedra** As inquietações leves falam; as gigantescas ficam estupefatas.  
(tradução nossa)

Ph. - Mori uolenti desse mors numquam potest.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 878)

**Fedra** A morte nunca pode lamentar por quem quer morrer.  
(tradução nossa)

Ph. - Mors optima est perire lacrimandum suis.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 881)

**Fedra** Morte excelente é perecer chorada pelos seus.  
(tradução nossa)

Nvn. - Haud flere honeste quisque quod uoluit potest.  
(Seneca, *Phaedra*, verso 1118)

**Mensageiro** Não se chora honestamente aquilo que desejou.  
(tradução nossa)

Essas máximas, frequentemente, falam sobre coisas moralmente condenáveis, o que instiga uma crítica ao seu tempo, para além de um Sêneca pedagógico. A sua *Phaedra* tem, como pináculo de sua divergência para o *Hipólito* de Eurípidés, o fato de que Hipólito e Teseu, então, compartilhavam a mesma cena, como ressalta Pociña e López (2016) o que é constatado nos versos 1095-1096 e 1173-1174 com Hipólito invocando Diana no bosque (versos 1-84). Ele parece se purificar antes da suposta alegação de *stuprum*, que lhe tira a vida no final: “é no bosque sagrado de Diana que os pontífices tiveram de se envolver em cerimônias expiatórias, em especial para lavar o incesto, de acordo com uma tradição que remonta a Sêrvio Túlio.” (ROBERT, 1997, p. 38). Essa tônica de *piaculum* que o teatro romano apresenta na recepção das obras gregas explicaria a fauna de monstros que povoam as tragédias romanas e toda a sorte de crimes nefastos.

Aprendemos já no início de *Phaedra* que foi através do ódio de Vênus pelo deus Sol que nasceu a paixão de Fedra:

Stirpem perosa Solis inuisi Venus  
per nos catenas uindicat Martis sui  
suasque, probris omne Phoebeum genus  
onerat nefandis: nulla Minois leui  
defuncta amore est, iungitur semper nefas.  
(Seneca, *Phaedra*, 124-128)

Vênus, que inveja a estirpe do detestado Sol,  
reivindica em nós as cadeias do seu Marte  
e as suas, e com desgraças inomináveis, a geração de Febo  
onera: nenhuma filha de Minos

está quites com o amor leve, sempre se associa à atrocidade.  
(tradução nossa)

A peça teatral “Senhora dos Afogados: tragédia em três atos: peça mítica”, de Nelson Rodrigues, possui ponto de contato com essa “tragédia venusiana” (REIS, 2020), na medida em que contém uma cena que ilustra bem o horror que uma maldição de família pode provocar em suas mulheres:

MOEMA (altiva) – Na nossa família ninguém se mata...

(A avó intervém outra vez. Avança para os vizinhos que, juntos, recuam amedrontados.)

AVÓ – Minha neta Clarinha não se matou... Foi o mar... Aquele ali... (indica na direção da platéia) Sempre ele...

VIZINHOS – (espantados e em conjunto) - O mar!

AVÓ – Não gosta de nós. Querem levar toda a família principalmente as mulheres. (num sopro de voz) Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. (recua diante do mar implacável) Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não bóiam! (violenta, acusadora) Foi o mar que chamou Clarinha. (meiga, sem transição). Chamou, chamou... (possessão, de novo, e para os vizinhos que recuam) Tirem esse mar daí; depressa! (estendendo as mãos para os vizinhos). Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!

VIZINHOS (em conjunto) – Primeiro Dora, depois Clarinha!

VIZINHO (solista, para um e outro) – Já duas afogadas na família!

AVÓ – Depois das mulheres, será a vez dos homens.

VIZINHO (solista) – Acredito!

AVÓ – E depois de não existir mais a família – a casa! (olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto) Então, o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os espelhos!

(Num súbito desespero, unindo as mãos)

D. EDUARDA (aproximando-se da velha, e não sem medo) Vamos, avó.

AVÓ - Não gosto de quem seja mulher... Não me toque!...

D. EDUARDA – (num apelo) Sou Eduarda, tua nora!

AVÓ – (ressentida) Sei, não precisavas dizer... És esposa de meu filho Misael...

D. EDUARDA (dolorosa) – Sou.

AVÓ – (vingativa) Mas não te pareces com as outras mulheres da família... És estrangeira...

D. EDUARDA – Sou.

AVÓ – Eu (indica o próprio peito), eu quando era moça e bonita, como és agora, eu tinha vergonha de mim mesma...Tinha vergonha de tudo que era mulher em mim (rápida e acusadora) e tu? tens vergonha? de teu próprio corpo, tens?... ou despes teu busto diante do espelho para namorá-lo? Responde!

D. EDUARDA – (uma súplica) – Moema, faz calar tua avó! Ela ó atende a ti!  
MOEMA – Não!  
AVÓ (Com medo) - Tu sonhas com a minha morte...  
D. EDUARDA - Não, avó! Juro que não!...  
AVÓ - Não deixe Moema, não deixe...  
MOEMA (com certa doçura) - Não há perigo, avó, não deixarei...  
AVÓ (apontando para d.Eduarda) - Quer-me envenenar... Pôr veneno na água que eu bebo ou no pão... (baixo, para Moema) Das mãos de tua mãe não aceitarei nada... Só de ti... Tu és mulher, mas de ti eu gosto, sempre gostei... (meiga para Moema) Fria, como as nossas mulheres!...  
MOEMA - Agora vai!  
(A avó foge como se um brusco medo a possuísse)

As mulheres da família da Avó e de Fedra atribuem ao mito o que lhes ataca, como se tragadas irresistivelmente para o mal e para o mar revoltado em que Afrodite foi gestada. O Mar, que tanto peso traz para a peça, também evoca a energia inquietante de *libido*. A Avó, como uma Vênus envergonhada no ato com Marte, mostra um pudor que, somada à frieza, reveste a mulher de *dignitas*.

Ler o guia de sedução escrito por Ovídio e alguns outros poemas nos permite destacar não apenas certos tabus, mas sobretudo o que nutre as fantasias eróticas dos romanos no início de nossa era. Trata-se, de fato, de vencer o pudor, aquilo que oculta o objeto do desejo, porque o amor continua sendo uma prova de fraqueza e os poetas têm grande dificuldade em mostrar, por um lado, o que é natural, por outro lado, que não há mal em fazê-lo senão em vergonha e sigilo. A história da moralidade sexual mostra o suficiente para que os romanos não sejam libertinos no coração. (ROBERT, 1997, p.214).

E nem mesmo a divina Vênus, pega em adultério com o deus Marte, deixa de seguir o protocolo do pudor no ato; a deusa do amor não pode transparecer libertinagem, mas vergonha:

A própria Vênus, esposa de Vulcano, surpreendida pelo marido nos braços de Marte, seu amante, graças a uma travessura do Sol, “pe-nou para conter as lágrimas”. Os amantes são assim revelados em seu embaraço e coram por não serem capazes de esconder o rosto ou “colocar as mãos na frente das partes que não devem ser vistas”, não ter vergonha do corpo de alguém ou ter vergonha de ficar nu não significa que – os mistérios de Vênus são cumpridos em público. Não há tiros de Címbalos para acompanhá-los: “cada um de nós participa, sim; mas todo mundo quer fazer isso em segredo. A própria Vênus, com um elegante gesto de pudor – “cobre com a mão, seus encantos secretos”. (ROBERT, 1997, p.214-215).

O uso de palavras tido por obscenas para descrever as artes amorosas para Robert não se trata de vulgarização, mas da forma direta dos romanos:

Certos termos têm uma conotação moral. É sobre as “partes vergonhosas”, o que devemos temer ou respeitar (*verenda, pudenda, turpia, obscura...*), outros evocam abstrações (*Vênus, amor, libido...*). *Natura* é uma palavra frequentemente usada e desprovida de vulgaridade, porque é uma questão, como diz Cícero, de lidar com “necessidades da natureza”. (ROBERT, 1997, p. 366).

Vale ressaltar: “todas essas metáforas são, frequentemente, emprestadas do grego, menos por imitação do que por similaridade das condições de existência (trabalho com a terra, navegação, etc) ou das atitudes adotadas no amor.” (ROBERT, 1997, p. 368).

A *libido* é uma abstração; algo tão perturbador só poderia ser reconhecido e estabelecido fora de si e, muitas vezes, como mostra a literatura da antiguidade, dentro da mulher pandórica. Aqui percebemos o início de uma desvinculação da mulher enquanto um objeto:

No entanto, se o autor de *Ars Amatoria* foi capaz de chocar seus contemporâneos, é de fato em um ponto de seu tratado que ele é o primeiro a abordar: o prazer das mulheres. A tradição neste tipo de manual sempre a negligenciou e vimos que não estava na concepção romana da sexualidade se preocupar com ela. Pela primeira vez, algo muda na satisfação do desejo do cidadão romano, senhor e mestre. “Para que o prazer seja realmente agradável, mulheres e homens devem participar igualmente. Eu odeio abraços onde os dois não se abraçam igualmente (é por isso que encontro menos atração por amar os jovens garotos). Eu odeio a mulher que se entrega porque tem que se entregar, e quem, sentindo nada, pense em seu tricô. Quero ouvir palavras expressando a alegria que ela sente e me pedindo para ir mais devagar e me conter.” (ROBERT, 1997, p. 213-214).

Mas que deve ser considerada menos pelo lado emancipatório feminino do que pelo lado elucidativo:

Além disso, Ovídio volta à necessidade de “não apressar o termo do prazer”, procurar “o lugar que uma mulher gosta de se sentir acariciada”, provocar “um murmúrio suave, gemidos e palavras suaves que são adequados para o amor”. Mas não se engane, o poeta se permite evocar um gosto pessoal, e seus detalhes sobre a pederastia mostram que ele precisa justificar que suas preferências sejam bem compreendidas por seus contemporâneos. Além disso, as passagens nas quais ele descreve as posições que uma mulher deve adotar para servir ao prazer do homem estão bem na concepção tradicional do erotismo romano. (ROBERT, 1997, p. 214).

Um erotismo que possui regras rígidas, principalmente para a mulher, justificando o escândalo do amor de Fedra:

Acima de tudo, o amor não convém a mulheres casadas e de boas famílias. Qualquer paixão é perigosa e, como em Tarpéia, pode levar à impureza, à perda de “castidade”. Uma matrona honesta só pode se entregar ao marido, e ainda “no segredo discreto de uma noite escura”. Se o amor é dado além disso, seu dever é ocultar seu sentimento, especialmente na frente dos outros. (ROBERT, 1997, p.47).

Erotismo que se estabelece muito atrelado à moral augustiana para sobrar espaço para o amor:

Como podemos imaginar outro resultado para essas uniões onde o sentimento tinha pouco lugar, assim que as mulheres experimentassem uma nova liberdade que as libertaria parcialmente da dominação conjugal? Quase não temos evidências literárias antes do final do primeiro século, e a literatura não começa a ser escrita até meados deste século, mas Plauto, que prontamente evocou o amor livre dos jovens, toma cuidado para não pintar o amor conjugal. Sua única exceção diz respeito ao sentimento real e exemplar de Alcmena por Anfitrião. (ROBERT, 1997, p. 47).

A guerra amorosa é então sinal de uma nova concepção do amor pós Augusto: Alguns foram capazes de escrever, não sem razão, que essa comparação entre os mundos do amor e da guerra, tão contrária, era o fato de uma moda; no entanto, destaca tanto o deslocamento de valores na era de Augusto e na maneira como a nova geração concebe o relacionamento romântico. A conquista de uma bela, como o de uma cidade, exige certa dose de coragem, de *virtus* cuja participação não é mais a nação, mas o coração de um homem. (ROBERT, 1997, p. 210).

Fedra, contra a expectativa, declara-se nos versos 592-671 a um ingênuo Hipólito. A ama não consegue conter Fedra, como seria de se esperar do resultado do combate entre um humano e um deus, filho de Vênus e Marte: o Amor. Movida pelo *furor* que floresce em *nefas* (SERRA, 2019):

**Ph.** - Quae memoras scio  
uera esse, nutrix; sed furor cogit sequi  
peiora. Vadit animus in praeceps sciens  
remeatque frustra sana consilia appetens.  
Sic, cum grauatam nauita aduersa ratem  
propellit unda, cedit in uanum labor  
et uicta prono puppis aufertur uado.  
Quid ratio possit? Vicit ac regnat furor,  
potensque tota mente dominatur deus.  
Hic uolucer omni pollet in terra potens

laesumque flammis torret indomitis louem;  
Gradius istas belliger sensit faces,  
opifex trisulci fulminis sensit deus,  
et qui furentis semper Aetnaeis iugis  
uersat caminos igne tam paruo calet;  
ipsumque Phoebum, tela qui neruo regit,  
figit sagitta certior missa puer  
uolitatque caelo pariter et terris grauis.  
(Seneca, *Phaedra*, 178-194)

**Fedra** O que relembra,  
sei verdadeiro para mim, ama, mas o furor me faz seguir  
o pior. Minha alma, ciente, vai para o precipício  
e tenta em vão alcançar conselhos sãos.  
Assim, quando a onda adversa empurra a embarcação  
cheia de marinheiro, cede em vão teu esforço  
e a popa vencida é arrancada pela inclinada água.  
O que a razão é capaz de fazer? Venceu e reina o furor,  
e um deus poderoso domina minha alma.  
Esse que voa sobressai indiscutível por toda a terra  
e queima o ferido Júpiter com suas chamas desenfreadas  
o gradivo guerreiro estas tochas sente,  
o deus artesão do raio de três pontas sente,  
e ele que sempre, nos cumes enfurecidos do Etna,  
torce as forjas, queima por tão pouco fogo  
e o próprio Febo, que joga dardos do arco  
Cupido crava-o certo, flecha atirada,  
e volita por aí, implacável igualmente com céu e terra.  
(tradução nossa)

A *libido* vence, ainda que sejam feitas tentativas para demover-lhes de seus  
desígnios, a exemplo da ama de *Phaedra*:

**Nvtrix** - Thesea coniunx, clara progenies louis,  
nefanda casto pectore exturba ocus,  
extingue flammis neue te dirae spei  
praebe obsequentem: quisquis in primo obstitit  
pepultique amorem, tutus ac uictor fuit;  
qui blandiendo dulce nutriuit malum,  
sero recusat ferre quod subiit iugum.  
(Sêneca, *Phaedra*, 129-135)

**Ama** Esposa de Teseu, ilustre filha de Júpiter,  
do casto peito, extirpa rapidamente nefandos sentimentos,



apague as chamas nem te presentes obediente à funesta esperança:  
aquele que se opõe de imediato  
ao amor e o combate, salvo e vencedor se manteve;  
aquele que é complacente com esse mal, docemente nutrindo-lhe,  
tarde recusará se opor ao que lhe submeterá ao jugo.  
(tradução nossa)

Tal debate é técnica dramática descrita por Lohner como um momento em que prota-gonista e um personagem subalterno dialogam e a razão é evocada por esse conselheiro de caráter identificável com a *bona mens*. (LOHNER, 2018, p. 125).

O adjetivo *dira*, ao longo da obra, se refere a *libido*, mas também a esperança e servidão. Sobre esta última Sêneca discute nas *Epistulae*:

‘Servus est.’ Sed fortasse liber animo. ‘Servus est.’ Hoc illi nocebit? Ostende quis non sit: alius libidini servit, alius avaritiae, alius ambitioni, <omnes spei>, omnes timori. Dabo consularem aniculae servientem, dabo ancillulae divitem, ostendam nobilissimos iuvenes mancipia pantomimorum: nulla servitus turpior est quam voluntaria. (Seneca, *Epistulae*, Liber V - XLVII,17).

“É um escravo.” Mas pode ter alma de homem livre. “É um escravo.” Mas em que é que isso o diminui? Aponta-me alguém que não o seja: este é escravo da sensualidade, aquele da avareza, aquele outro da ambição, todos são escravos da esperança, todos os são do medo. Posso mostrar-te um antigo consul sujeito a mando de uma velhota, um ricalhaço submetido a uma criadita, posso apontar-te jovens filhos de nobilíssimas famílias que se fazem escravos de bailarinos: nenhuma servidão é mais degradante do que a voluntariamente assumida. (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

E, por fim, há *dira* associada a *fata*, (Seneca, *Phaedra*, verso 1271) e às portas que Cérbero guarda. (Seneca, *Phaedra*, verso 223).

*Quid ratio possit?* (Seneca, *Phaedra*, verso 184). Cabe à razão ser vencida pelo furor: “o poder da razão reside paradoxalmente na capacidade que ela possui de reconhecer seus próprios limites, limites cuja transgressão leva, entretanto, diretamente ao irracionalismo.” (BRISSON, 2014, p.18). O herói trágico sofre punição em função do seu excesso e, como apontam Pociña e López, na Fedra senequiana, Hipólito é exemplo de “uma espécie de *sophrosyne*, mas ao mesmo tempo é vítima de uma juvenil *hybris*, difícil de suportar” (POCIÑA e LOPEZ, 2016, p.36). Na tragédia *Phaedra*, há orgulho em Teseu por ter assassinado a mãe de seu filho, “a afirmação de valores opostos aos da humanidade”. (DUPONT, 1999, p. 55). Teseu relembra o primeiro momento *deus ex machina* em que Netuno vem em seu auxílio:

**Theseus** iam iam superno numini grates ago,  
quod icta nostra cecidit Antiope manu,

quod non ad antra Stygia descendens tibi  
matrem reliqui.  
(Seneca, *Phaedra*, 926-929)

**Teseu** Já agora agradeço à divindade supera,  
porque Antíope caiu abatida por nossa mão,  
porque, descendo pelas cavernas do rio Estige,  
não te deixei a tua mãe.  
(tradução nossa)

O *furor* não é apenas físico, como corrobora Cairns (2015) ao apontar a escolha do corpo como básico em Sêneca, mas também do domínio da *animus*, *anima*, *mens* e da emoção; partes do corpo são associadas às emoções e os membros falam sobre elas (CAIRNS, 2015, p. 3-4), por exemplo a mão delicada que joga dardos (verso 110), as mãos “trépidas”/hesitantes do verso 1262 (que CAIRNS, 2015, p. 37 também assinala) e os versos abaixo, metáforas fortemente atravessadas pela corporificação da emoção:

**Chorvs** - Diua non miti generata ponto,  
quam uocat matrem geminus Cupido,  
impotens flammis simul et sagittis  
iste lasciuus puer et renidens  
tela quam certo moderatur arcu!  
Labitur totas furor in medullas  
igne furtiuo populante uenas.  
(Seneca, *Phaedra*, 274-280)

**Coro** Ó deusa gestada em mar pouco ameno,  
a quem o duplo Cupido chama de mãe,  
desenfreado com ambas chamas e setas  
esse jovem lascivo e reluzente,  
quão bem com o arco conduz as flechas!  
A paixão desliza por toda a medula,  
consome as veias pelo fogo furtivo.  
(tradução nossa)

Sobre o furor entranhado na medula, a seguinte carta elucida a metáfora corporal e teatral:

cum vero magis ac magis vires morbus exedit et in medullas nervos-  
que descendere deliciae, conspectu eorum quibus se nimia aviditate  
inutilem reddidit laetus, pro suis voluptatibus habet alienarum spec-  
taculum, sumministrator libidinum testisque, quarum usum sibi in-  
gerendo abstulit. (Seneca, *Epistulae*, Liber XIX - CXIV, 25.)

quando o deboche se introduz na medula e nos nervos, então compraz-se na contemplação de gozos que, pelos seus excessos, já se lhe tornaram inacessíveis: o espetáculo dos prazeres alheios é o prazer que lhe resta, torna-se testemunha e conselheira de libertinagens de que tem de abster-se devido aos excessos passados. (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Logo mais na obra, há ironia trágica senequiana no horror da fala de Hipólito quando, consoante com Robert, lança-se mão do biologicismo para justificar essa menor valia do feminino:

Durante as relações sexuais, o homem é dominante e o doador, a mulher, recebe em seu corpo o esperma que mistura, acreditava-se, com seu sangue. Ela, portanto, carrega dentro de si uma parte do homem com quem está unida. Se, portanto, ela trai o marido, comete um crime contra a família, já que não é apenas o sangue do marido que se mistura com o dela, mas também o sangue de um estranho. Portanto, não é mais pura e essa impureza compromete a pureza da descendência que seu marido tem o direito de esperar dela. (ROBERT, 1997, p. 44-45).

**Hi.** - Detestor omnis, horreo fugio execror.  
Sit ratio, sit natura, sit dirus furor:  
odisse placuit. Ignibus iunges aquas  
et amica ratibus ante promittet uada  
incerta Syrtis, ante ab extremo sinu  
Hesperia Tethys lucidum attollet diem  
et ora dammis blanda praebebunt lupi,  
quam uictus animum feminae mitem geram.  
(Seneca, *Phaedra*, 566-573)

**Hipólito** Abomino todas, tenho horror, fujo, as detesto!  
Me agrada odiá-las. Unirás as águas ao fogo,  
e às jangadas prometerá o incerto Sirte  
amigáveis vaus; do extremo golfo,  
Tétis da Hespérida elevará o luminoso dia  
e os lobos apresentarão aspecto brando às corças,  
antes que eu, vencido, carregue espírito amável em relação a uma  
mulher.  
(tradução nossa)

Sêneca parece associar o *furor* palavra masculina à figura feminina e, ao mesmo tempo, desenhar em ações de impactante potencial cênico o ápice trágico do *furor* do herói. O personagem mensageiro é adicionado à obra para contar

as consequências funestas do *furor*, um porta-voz do que não seria possível ser encenado, dada sua extensão.

E é por meio do coro que tomamos conhecimento de como age “o menino imaturo”, causador dos males de amor, por influência da deusa mãe Vênus:

Sacer est ignis (credite laesis)  
nimiumque potens. Qua terra salo  
cingitur alto quaque per ipsum  
candida mundum sidera currunt,  
haec regna tenet puer immitis,  
spicula cuius sentit in imis  
caerulus undis grex Nereidum  
flammamque nequit releuare mari.  
Igues sentit genus aligerum;  
Venere instinctus suscipit audax  
grege pro toto bella iuuenus;  
si coniugio timuere suo,  
poscunt timidi proelia cerui  
et mugitu dant concepti  
signa furoris. Tunc uirgatas  
India tigres decolor horret;  
tunc uulnificos acuit dentes  
aper et toto est spumeus ore,  
Poeni quatiunt colla leones,  
cum mouit amor; tunc silua gemit  
murmure saeuo. Amat insani  
belua ponti Lucaeque boues:  
uindicat omnes sibi natura;  
nihil immune est, odiumque perit,  
cum iussit amor; ueteres cedunt  
ignibus irae. - Quid plura canam?  
uincit saeuas cura nouercas.  
(Seneca, *Phaedra*, 330-356)

O fogo é maldito! - acreditei nas vítimas -  
e de excessiva potência! Onde as terras  
são cercadas pelo mar profundo  
e onde pelo próprio céu correm as brilhantes estrelas  
ali o menino imaturo reina  
que sente dardos nas profundas ondas  
o coro azulado das nereidas,  
e o mar não consegue erguer a chama.  
A raça alada sente os fogos.  
Instigado por Vênus, o audacioso novilho sustém

guerras para se impor frente ao bando,  
se temem por sua companheira  
os tímidos cervos requerem batalhas  
e pelo mugido dão o sinal  
do furor contido; então, o indiano escuro  
se horroriza com os tigres listrados  
então, afia os dentes ferinos  
o javali e sua boca é toda espuma.  
Os púnicos leões sacodem as jубas,  
quando o amor agita-se: então, a selva geme  
em selvagem murmúrio. Ama a besta  
do mar insano e também os bois lucanos:  
reivindica todos para si,  
a nada é imune e perece o ódio, quando o amor impõe,  
cedem as iras antigas aos seus fogos.  
Por que dizer algo mais? A paixão vence  
as selvagens madrastas.  
(tradução nossa)

As “selvagens” não são apenas a madrasta Fedra, mas também a mãe amazônica, a mãe de Fedra enfim, um coletivo de mulheres. A suposta “passividade feminina”, oposta à VIRilidade, justificaria o repúdio:

As mulheres não são poupadas. Na área do vício, elas podem reivindicar igualdade com os homens: bebedeira (onde “elas desafiam os homens”), excesso de comida que elas aliviam entregando-se do alto “No próprio amor, eles já não o abandonam por quilômetros: nascidas para o papel passivo, levaram o mal inventivo a ponto de projetar o macho” (Seneca pensa, acima de tudo, ser essa prática degradante e sumamente vergonhosa para um romano que é o cunilinguismo). (ROBERT, 1997, p. 270).

A deusa Diana fulgura como musa; a caçada abre a tragédia e o mote está presente em toda a obra. Hipólito expressa seu repúdio ao selvagem encarnado nessas figuras femininas, Teseu posteriormente também, e o espírito de caçador nesses homens não só é atizado pela caça aos animais, mas ao que é selvagem no animal feminino (Seneca, *Phaedra*, 566-579). A grande ironia trágica é que a caça, na verdade, é o próprio Hipólito, ao mesmo tempo vítima e exemplo moral:

Et tu, thyrsigera Liber ab India  
intonsa iuuenis perpetuum coma,  
tigres pampinea cuspide territans  
ac mitra cohibens cornigerum caput,  
non uinces rigidas Hippolyti comas.  
(Seneca, *Phaedra*, 753-757)

E tu, Baco da Índia, portador do bastão bacante,  
jovem de cabelos perpetuamente por cortar,  
que controla os tigres com a lança coberta de videiras  
e que mantém com um turbante a cabeça cornífera,  
não vencerás os cabelos rijos de Hipólito.  
(Tradução nossa).

A caça amorosa é uma das convenções da elegia, bem como o *paraclausithyron*, onde o amante tenta adentrar o espaço íntimo da amada (MOCANU, 2012, p. 27) e, em *Phaedra*, o papel de gênero amante-amado é invertido. (MOCANU, 2012, p. 27). Aricó, em seu estudo, relata como o prólogo da tragédia é uma digressão erudita de motivação profundamente dramaturgicamente (ARICÓ, 2012, p. 105), e considera que Fedra e Hipólito vivem em mundos irreconciliáveis, bem como declara Pierini (2005, p. 469) e: “quando Fedra quiser sair de seu mundo para mergulhar no de Hipólito, o drama explodirá de uma maneira insana”. (ARICÓ, 2012, p. 98). Em *Phaedra*:

Non me quies nocturna, non altus sopor  
soluere curis: alitur et crescit malum  
et ardet intus qualis Aetnaeo uapor  
exundat antro. Palladis telae uacant  
et inter ipsas pensa labuntur manus;  
non colere donis templa uotiuus libet,  
non inter aras, Atthidum mixtam choris,  
iactare tacitis conscias sacris faces,  
nec adire castis precibus aut ritu pio  
adiudicatae praesidem terrae deam:  
iuuat excitatas consequi cursu feras  
et rigida molli gaesa iaculari manu.  
Quo tendis, anime? quid furens saltus amas?  
(Sêneca, *Phaedra*, versos 100-111)

Nem a tranquilidade noturna, nem o sono profundo  
desatam-me dos cuidados: o mal nutre e cresce  
e arde internamente tal como o vapor  
transborda do antro do Etna. Os teares de Pallas estão esvaziados  
e no meio delas próprias, suspendidas, escapam das mãos;  
não tenho vontade de agradar os templos com consagradas oferendas  
nem de brandir, entre os altares, misturada pelo coro das áticas,  
as tochas cúmplices em cerimônias silenciadas,  
nem ainda submeter-me à pureza da prece ou do rito piedoso  
da deusa que preside a terra consagrada:  
agrada-me seguir o curso das feras excitadas,  
e arremessar dardos rígidos com a mão delicada.

Para onde dirige-se, ó alma? Por que, enraivecida, amas as florestas?  
(tradução nossa)

Hipólito, casto devoto de Diana, se assemelha ao imperador Marco Aurélio, que segundo Veyne (2000), se vangloriava pela própria castidade. Na *Fedra* seneciana a deusa Diana é a única do gênero feminino a gozar de algum respeito e o que a difere das demais (inclusive de outra si mesma; Hécate), principalmente da deusa Vênus, é a *pudicitia*. Hécate, contraparte de Diana triforme e quem preside os encantamentos, na peça *Phaedra* é conjurada pela Ama:

**Nvt.** - Regina nemorum, sola quae montes colis  
et una solis montibus coleris dea,  
conuerte tristes ominum in melius minas.  
O magna siluas inter et lucos dea,  
clarumque caeli sidus et noctis decus,  
cuius relucet mundus alterna uice,  
Hecate triformis, en ades coeptis fauens.  
Animum rigentem tristis Hippolyti doma:  
det facilis aures; mitiga pectus ferum:  
amare discat, mutuos ignes ferat.  
Innecte mentem: toruus auersus ferox  
in iura Veneris redeat. huc uires tuas  
intende: sic te lucidi uultus ferant  
et nube rupta cornibus puris eas,  
sic te regentem frena nocturni aetheris  
detrahere numquam Thessali cantus queant  
nullusque de te gloriam pastor ferat.  
Ades inuocata, iam faue uotis, dea:  
ipsum intuor sollemne uenerantem sacrum  
nullo latus comitante. - Quid dubitas? Dedit  
tempus locumque casus: utendum artibus.  
Trepidamus? Haud est facile mandatum scelus  
audere, uerum iusta qui reges timet  
deponat, omne pellat ex animo decus:  
malus est minister regii imperii pudor.  
(Seneca, *Phaedra*, 406-430)

**Ama** Ó rainha dos bosques, que sozinha cultiva os montes  
e única deusa pelos solitários montes cultuada,  
converte as tristes ameaças no melhor dos presságios.  
Ó grandiosa deusa entre selvas e bosques consagrados,  
astro claro do céu e enfeite da noite,  
que reluz o mundo por vez alternada.  
Aproxima, Hécate triforme, se faça presente, auxilia favorável,

doma o rígido espírito do sombrio Hipólito;  
que nos dê ouvido fácil; amansa o peito feroz:  
que aprenda a amar, porte chamas recíprocas.  
Prende-lhe o coração: terrível, opositor, feroz,  
que retorne ao jugo de Vênus. A isto intente  
suas forças: que, assim, mostre faces lúcidas  
e, nuvem rompida, que vá com os chifres claros  
assim, tu que reges as rédeas do éter noturno,  
que nunca possam rebaixar-te os encantamentos tessálicos,  
e que nenhum pastor de ti carregue glória.  
Aproxime, ó deusa invocada, os votos já favoreces!  
O próprio, vejo-o vindo solitário,  
sem os companheiros, oferecer reverência. Por que vacilas?  
O acaso deu o tempo e o lugar: usa teus ardis.  
Trememos? Não, não é fácil ousar  
ao crime mandado: em verdade, quem teme as leis reais  
deponha: todo o decoro lance fora da alma:  
o pudor é mau servo do poder régio.  
(tradução nossa)

Fedra aparece doente de concupiscência, representando o oposto da ataraxia. Hipólito é tomado por horror ao saber dos intentos da madrasta, tanto que, como atenta Cairns (2015, p. 29), há o impulso de se lavar *Quis eluet me Tanais* (verso 715). O conflito trágico-venusiano manipulado pela dramaturgia de Sêneca:

In me tona, me fige, me uelox cremet  
transactus ignis: sum nocens, merui mori:  
placui nouercae. Dignus en stupris ego?  
Scelerique tanto uisus ego solus tibi  
materia facilis? Hoc meus meruit rigor?  
O scelere uincens omne femineum genus,  
o maius ausa matre monstifera malum  
genetrice peior! Illa se tantum stupro  
contaminauit, et tamen tacitum diu  
crimen biformi partus exhibuit nota,  
scelusque matris arguit uultu truci  
ambiguus infans: - ille te uenter tulit.  
O ter quaterque prospero fato dati  
quos hausit et peremit et leto dedit  
odium dolusque! - Genitor, inuideo tibi:  
Colchide nouerca maius hoc, maius malum est.  
(Seneca, *Phaedra*, 682-697)



Troveja em mim, me fura; veloz, que me queime  
o fogo que me perfura: sou criminoso, mereço morrer:  
agradei à minha madrasta. Eis-me digno de incesto?  
E deste crime eu tão somente pareci a ti  
objeto fácil? Foi desse meu devido rigor?  
Ó todo o gênero feminino, vencedor no crime,  
ó mais ousada no mal do que a sua mãe,  
que pariu monstros! Ela, com o sexo ilícito,  
contaminou-se: e ainda assim, muito tempo  
o crime silenciado ao rebento expôs o sinal biforme.  
A criança biforme de rosto selvagem  
demonstrou o crime da mãe: aquele ventre te abrigou.  
Ó três, quatro vezes agraciados com um destino próspero  
os que o ódio e a trapaça esgotaram, tomaram,  
levaram à morte; pai, eu te invejo:  
esta é um mal maior, maior do que a sua madrasta da Cólquida  
(tradução nossa)

Mal maior que Medeia: Fedra, uma madrasta adúltera. Acerca do adultério em sua época, Sêneca faz um comentário digno de nota:

Quicumque fuisse corruptus illis moribus credis quibus libido non sacris inhiberi, non iudicis poterat, quibus in ea ipsa quaestione quae extra ordinem senatusconsulto exercebatur plus quam quaerebatur admissum est? Quaerebatur an post adulterium aliquis posset tutus esse: apparuit sine adulterio tutum esse non posse. (Seneca, *Epistulae*, Liber XVI-XCVII, 7).

Achas que poderá haver costumes mais corruptos do que estes, em que a lubricidade nem sequer era refreada pela religião, nem pelos tribunais, em que durante o inquérito instaurado por Senatusconsulto se cometeram mais delitos do que os que faziam o objecto do inquérito? A questão era se, depois do adultério, alguém podia viver em segurança; verificou-se que em segurança ninguém podia viver sem adultério! (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

A Ama arquiteta o crime e convoca Hécate das encantações mágicas para lançar o devoto de Diana sob jugo de Vênus. Lohner comenta o rito sacrificial em Tiestes em que Sêneca cria bela imagem para descrever o comportamento dos astros diante de tal ato nefasto: “O céu, do lado esquerdo / um astro percorreu, traçando um risco escuro”. (LOHNER, 2018, p. 141). Neste coro em Phaedra, a Estrela da Manhã ou Lúcifer ilumina o momento da fuga do suposto stuprum cometido por Hipólito e remete à ironia em Tiestes ao aproximar a circunstância épica da fuga que viabilizou a descendência de

Enéas<sup>12</sup> e o augúrio de um crime que aniquila a descendência de Tiestes<sup>13</sup> (LOHNER, 2018, p. 142):

**Chorvs** - Fugit insanae similis procellae,  
ocior nubes glomerante Coro,  
ocior cursum rapiente flamma,  
stella cum uentis agitata longos  
porrigit ignes.  
Conferat tecum decus omne priscum  
fama miratrix senioris aeui:

---

12 *Vix ea fatus erat senior, subitoque fragore  
intonuit laeuum, et de caelo lapsa per umbras  
stella facem ducens multa cum luce cucurrit.  
illam summa super labentem culmina tecti  
cernimus Idaea claram se condere silua  
signantemque uias.*  
(Virgílio, *Eneida*, II, 692-698)

*Mal dissera o velho tais preces e um súbito fragor  
ecoou à esquerda, e uma estrela, ao deslizar do céu,  
riscando um facho pela escuridão, correu com intensa luz.  
Vemo-la escorregar sobre o alto dos telhados  
e ocultar-se luminosa nas matas do Ida,  
assinalando-nos o seu curso.*  
(Traduzido por José Eduardo S. Lohner, 2018, p.142).

13 *leiuna siluis qualis in Gangeticis  
inter iuencos tigris errauit duos,  
utriusque praedae cupida, quo primum ferat  
incerta morsus (flectit hoc rictus suos,  
illo reflectit et famem dubiam tenet) -  
sic dirus Atreus capita deuota impiae  
speculatur irae. Quem prius mactet sibi  
dubitat, secunda deinde caede immolet.  
Nec interest, sed dubitat et saeuum scelus  
iuuat ordinare.*  
(Sêneca, *Tiestes*, versos 707-716)

*Qual a tigresa que nas matas junto ao Ganges ,  
esfaimada , rodeia , incerta , dois novilhos ,  
ambas as presas cobiçando , sem saber  
qual primeiro atacar - gira de um lado as fauces ,  
regira de outro, e a fome , em suspenso , conserva -  
assim o fero Atreu espreita hóstias votadas  
a uma ira impiedosa . Hesita quem primeiro  
a si deva imolar , quem vai morrer depois .  
É indiferente , mas hesita e o crime atroz  
agrada - lhe dispor.*  
(Traduzido por José Eduardo S. Lohner)

pulcrior tanto tua forma lucet,  
clarior quanto micat orbe pleno  
cum suos ignes coeunte cornu  
iunxit et curru properante pernox  
exerit uultus rubicunda Phoebe  
nec tenent stellae faciem minores;  
qualis est, primas referens tenebras,  
nuntius noctis, modo lotus undis  
Hesperus, pulsus iterum tenebris  
Lucifer idem.

(Sêneca, *Phaedra*, 736-751)

**Coro** Foge como uma tempestade insana,  
mais rápido do que o vento Caurus ao juntar nuvens,  
mais rápido do que a chama que arrasta o curso,  
quando a estrela agitada pelos ventos  
espalha longo rastro de fogo.  
Compare contigo todo o esplendor antigo,  
a fama admiradora de uma era anterior:  
tanto mais bela reluz a tua beleza,  
tão claro quanto o seu pleno orbe,  
quando, reunidos seus chifres os fogos  
atrelai o carro apressando pela noite,  
Febe rúbia o rosto revela  
não aparecem as estrelas menores:  
assim é, carregando as primeiras trevas,  
o mensageiro da noite, ainda agora lavado pelas ondas,  
Héspero, impelidas as trevas novamente,  
e a Estrela da Manhã também.  
(tradução nossa)

E acaba por ser um anunciador de que a prole de Teseu também será aniquilada. A beleza *infelix* é de tal ordem que o corpo é imolado e tratado impiedosamente seja pelas pedras, que desfiguram a beleza do filho de Teseu, seja pelo corpo que foi empalado pelo carro, justamente per *inguen*, o erotismo trágico apresentado de forma grotesca e horrenda: um Hipólito despedaçado jaz, ao final, feito quebra-cabeça sangrento a ser montado por Teseu.

Late cruentat arua et inlisum caput  
scopulis resultat; auferunt dumi comas,  
et ora durus pulcra populatur lapis  
peritque multo uulnere infelix decor.  
Moribunda celeres membra peruoluunt rotae;  
tandemque raptum truncus ambusta sude

medium per inguen stipite ingesto tenet;  
paulumque domino currus affixo stetit.  
(Sêneca, *Phaedra*, 1093-1100)

Cobre de sangue extensamente o solo e a cabeça despedaçada  
saltita nos rochedos; o arbusto lhe toma a cabeleira  
e a dura pedra lhe devasta o rosto e  
perece a beleza infeliz, por muitas feridas.  
As rodas céleres rolam seus membros moribundos.  
E, por fim, sendo arrastado, um tronco consumido pelo fogo em uma estaca  
detém-no introduzindo o cepo na virilha.  
Por um momento o carro permanece imóvel, com o condutor.  
(tradução nossa)

Esse é o rigor com o qual bens perecíveis devem ser tratados, na tragédia senequiana:

Res est forma fugax: quis sapiens bono  
confidit fragili? Dum licet, utere.  
Tempus te tacitum subruit, horaque  
semper praeterita deterior subit.  
Quid deserta petis? Tutior auis  
non est forma locis: te nemore abdito,  
cum Titan medium constituit diem,  
cingent, turba licens, Naides improbae,  
formonsos solitae claudere fontibus,  
et somnis facient insidias tuis  
lasciuae nemorum deae  
Panas quae Dryades montiuagos petunt.  
(Sêneca, *Phaedra*, 774-784)

Coisa passageira é a beleza: que sábio pode confiar  
em bem frágil? Enquanto pode, desfruta.  
O tempo te abate calado, e uma hora  
sempre pior do que a anterior chega.  
Por que busca os desertos? A beleza não está mais protegida  
em lugares remotos: a ti, escondido no bosque,  
quando o Titã estabelecer o meio-dia,  
vão te cercar uma algazarra permitida, as Náiades maliciosas,  
acostumadas a prender os belos moços nas fontes,  
e farão armadilhas com seus sons  
as lascivas deusas dos bosques,  
Dríades perseguidoras dos Faunos errantes das montanhas.  
(tradução nossa)

A crueza da cena carrega significado: Hipólito é despedaçado, mas paradoxalmente permanece “Intacto e puro, (Eis da virtude, o máximo quilate!)/ Soube guardar-me, assim de torpes feitos”<sup>14</sup>:

Hipólito disfarçado de homem selvagem interpreta o caçador dos limites, companheiro de Diana. Esse sonho é uma loucura, mas tem a realidade do teatro, é verdade no palco. Portanto, é apenas que Hipólito é vítima do erotismo deste universo em que é transportado pelo traje; porque neste mundo selvagem fazemos amor, como animais, como nossa mãe. (DUPONT, 2003, p.453).<sup>15</sup>

O papel do mensageiro é elevar o tom patético das consequências do *nefas*, tão funestas que requerem bravura para serem relatadas. Em *Phaedra* temos um mensageiro não tão hesitante quanto a própria madrasta (versos 872-895), mas ambos sem palavras diante do horror:

**Nvntivs** - O sors acerba et dura, famulatus graues,  
cur me ad nefandi nuntium casus uocas?

**Th.** - Ne metue cladis fortiter fari asperas:  
non imparatum pectus aerumnis gero.

**Nvn.** - Vocem dolori lingua luctificam negat.

**Th.** - Proloquere, quae sors aggrauet quassam domum.

**Nvn.** - Hippolytus, heu me, flebili leto occubat.

(Seneca, *Phaedra*, 991-997)

**Mensageiro** Ó sorte amarga e dura, escravidão pesada,  
por que me convocas para o anúncio nefasto da desgraça?

**Teseu** Não temas dizer corajosamente as penas da ruína:  
não carrego um coração despreparado para as provas.

**Mensageiro** A língua nega palavras funestas à dor.

**Teseu** Fala abertamente que sorte pesa esta casa abalada.

**Mensageiro** Hipólito, ai de mim, pereceu numa morte lamentável.

**Teseu** Como pai, sei que meu filho morreu já há muito tempo:  
agora morreu o transgressor. Conta as circunstâncias da morte.

(tradução nossa)

A Ama também desempenharia com certa bravura, o papel de narrar o crime. A princípio, conselheira estóica, em *Phaedra* a ama tenta salvar sua protegida e engendra o *nefas*:

---

<sup>14</sup> Horácio, traduzido por Antonio Luiz de Seabra, *Sátira VI*.

<sup>15</sup> *Hippolyte travesti en homme sauvage joue au chasseur des confins, au compagnon de Diane. Ce rêve est une folie, mais il a la réalité du théâtre, il est vérité sur la scène. Il est donc juste qu'Hippolyte soit victime de l'érotisme de cet univers où il s'est transporté par le costume ; car dans ce monde sauvage on fait, comme les animaux, l'amour avec sa mère.*

Nvt. - Deprensa culpa est. Anime, quid segnis stupes?  
Regeramus ipsi crimen atque ultro impiam  
uenerem arguamus: scelere uelandum est scelus;  
tutissimum est inferre, cum timeas, gradum.  
Ausae priores simus an passae nefas,  
secreta cum sit culpa, quis testis sciet?  
Adeste, Athenae! Fida famulorum manus,  
fer opem! Nefandi raptor Hippolytus stupri  
instat premitque, mortis intentat metum,  
ferro pudicam terret: - en praeceps abit  
ensemque trepida liquit attonitus fuga.  
Pignus tenemus sceleris. hanc maestam prius  
recreate. Crinis tractus et lacerae comae  
ut sunt, remaneant, facinoris tanti notae.  
Perferte in urbem. - Recipe iam sensus, era.  
Quid te ipsa lacerans omnium aspectus fugis?  
mens impudicam facere, non casus, solet.  
(Seneca, *Phaedra*, 719-735)

**Ama** A culpa foi pega em flagrante. Alma, por que tu te manténs estupefata?  
Lançaremos a ele o crime e, além disso, vamos acusá-lo de amor monstruoso: um crime é encoberto por outro crime; quando se teme, o passo mais considerável é avançar. Ao sermos as primeiras a ousar suportar o nefasto, como a culpa é secreta, que testemunha vai saber? Vem, Atenas? Punhado de fiéis escravos, conduzi-vos! O usurpador Hipólito ameaça com sexo ilícito atroz e persegue, pressiona, desperta o medo da morte, aterroriza, armado, a pudica: eis que daí vai embora e, perturbado, deixa a espada na fuga apressada. Temos a prova do crime. Primeiro reanimai esta infeliz. A cabeleira desmanchada e os fios arrancados fiquem como estão, instrumento de tamanho crime. Anunciai na cidade! - Recobra já os sentidos, senhora. Por que, se torturando, foges aos olhares de todos? O discernimento normalmente torna a mulher sem pudores, não o acaso.  
(tradução nossa)

O hino a Diana, abre a tragédia, a deusa caçadora se faz presente e o que se combate é Amor advindo de Vênus, seu rebento, Cupido, um “apetite pouco recomendável” (BRISSEON, 2014, p. 85) que toma formas divinas. A impressão

que se tem é que Amor, fruto de uma traição, como se expiasse tudo que há de mais nefasto dentre todas as nefastas *pars* de Diana, isolando-a em sua castidade. A rejeição à Vênus, por parte de Hipólito, é central na obra. (MOCANU, 2012, p. 34). Silva (2016) faz um estudo dos *affetus* nas tragédias de Sêneca e considera o mito da casa de Tântalo como um dos mais ricos em exemplificação das consequências que ocorrem da concupiscência (apesar dessa tragédia conter apenas uma única e forte menção no verso 47: *Libido uictrix*), posta em tom nefasto e incendiário em *Phaedra*:

Tunc illa magnae dira fortunae comes  
subit libido: non placent suetae dapes,  
non tecta sani moris aut ullus cibus.  
(Seneca *Phaedra* 206-208)

Assim, insinua a libido sinistra, acompanhada  
da grandiosa sorte: não lhe agradam os alimentos de costume,  
nem as casas de costumes são.  
(tradução nossa)

Rupere foedus impius lucri furor  
et ira praeceps quaeque succensas agit  
libido mentes; uenit imperii sitis  
cruenta, factus praeda maiori minor:  
pro iure uires esse.  
(Seneca, *Phaedra*, 540-544)

Rompida a aliança, o desrespeitoso furor de lucro,  
e daí a ira temida e a libido que move  
almas incendiadas; cai a cruenta sede de governar  
o menor é feito presa do maior:  
ser conforme a força, em detrimento do direito.  
(tradução nossa)

Res humanas ordine nullo  
Fortuna regit sparsitque manu  
munera caeca peiora fouens:  
uincit sanctos dira libido,  
fraus sublimi regnat in aula  
(Seneca *Phaedra* 977-982)

As coisas humanas sem nenhuma ordem  
a fortuna governa e distribui presentes  
com a mão cega, favorecendo os piores:  
a libido sinistra vence os escrupulosos,

a fraude reina na sublime corte.  
(tradução nossa)

A ocorrência de *libido* é frequente na obra dramaturgica de Sêneca, como atesta as obras aqui citadas, e nas suas demais obras<sup>16</sup>. A competição pela riqueza ajuda a compreender melhor o uso de *libido* e sua instigante diversidade semântica, posto que complica separar os sentidos de perturbar, desejar, seduzir em certas passagens.

A concupiscência a serviço da ganância não conhecia moderação ou medida, segundo muitos testemunhos no primeiro século antes de Cristo, corroborados por Salústio, momento em que surge a literatura moralizante que condena o prazer e suas armadilhas (ROBERT, 2005):

Roma não deveu ao estupro de Lucretia o estabelecimento de um regime republicano. Mas Tito Lívio, como seus contemporâneos, vê acima de tudo um significado moral e altamente simbólico. No início do Principado, luxo, concupiscência, ambição, prazer e paixão foram questionados como representando os motores de uma decadência que todo mundo gosta de castigar e que o novo imperador pretende parar. Lucrécia é o símbolo da castidade, da modéstia, da fidelidade, numa palavra da pureza que, com honra, expressa este famoso *virtus* atribuído aos primeiros tempos de Roma. Ao mesmo tempo, fica claro que sua concepção de amor e sexualidade não é a mesma que a de seu pai ou marido. Os homens julgam que não é culpado desde que foi forçado e que a ação do corpo é dissociada da vontade do espírito; Lucrécia, por sua vez, acredita que o espírito e o corpo são um e que a contaminação afeta os dois igualmente. Ela sente essa mancha como uma traição ao marido, já que é somente para ele que ela cometeu sua fé. (ROBERT, 1997, p. 23).

A obra *Quaestiones Naturales* de Sêneca, escrita ao final de sua vida (LAURENS, 2016), usa mais do seu *teatro da crueldade* (“apelo à crueldade e ao terror mas, num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades.” ARTAUD; SILVA, 2018) para contar a história de Hóstio Quadra e apontar o caráter desfigurador da concupiscência:

Hoc loco uolo tibi narrare fabellam, ut intellegas quam nullum instrumentum irritandae uoluptatis libido contemnat et ingeniosa sit ad incitandum furorem suum. Hostius fuit Quadra, obscenitatis in

---

<sup>16</sup> *De Consolatione ad Marciam* (X - 6, XVII - 5 e XIX - 6), *De Ira* (Liber I, I - 7; Liber I, IX - 2; Liber I, XVIII - 7; Liber I, XXI - 3; Liber II, IX - 1; Liber II, IX - 3; Liber II, X - 7 e Liber II, XIII - 2), *De Consolatione ad Heluam Matrem* (XIII - 3), *De Consolatione ad Polybium* (IV), *De Breuitate Vitae* (VII - 1), *De Constantia* (VI - 7 e XVIII - 1), *De Vita Beata* (XII - 4; XIII - 2 e XIX - 2), *De Beneficiis* (Liber I - 9; Liber III - 22 e Liber III - 28), *De Tranquillitate Animi* (IX - 2 e XV - 1) e *De Prouidentia* (VI - 1).



scaenam usque productae. Hunc diuitem auarum, sestertii milies seruum, diuus Augustus indignum uindicta iudicauit, cum a seruis occisus esset, et tantum non pronuntiauit iure caesum uideri. (Sêneca, *Quaestiones Naturales*, Liber Primus, XVI, I)

Para aqui, quero narrar-te uma fábula, de modo que compreendas a que ponto a volúpia não despreza meio provocante à libido e, quão engenhosa é ao incitar furor próprio. Houve Hóstio Quadra, cuja obscenidade era produzida continuamente em cena. Donde: rico e avaro, servo de seis milhões de sestércios, foi morto pelos seus servos. O divino Augusto julgou indigno castigá-los e, para tanto, não anunciou publicamente a matança que pareceu justificada. (tradução nossa)

Hóstio, um dos *multos libidinum servos*<sup>17</sup>, maculado pelos dardos de Cupido, por meio de vários espelhos<sup>18</sup> se via em meio ao coito, com mais membros do que tinha e maiores, um monstro cujo desejo jamais é satisfeito:

Spectabat illam libidinem oris sui; spectabat admissos sibi pariter in omnia uiros; nonnumquam inter marem et feminam distributus et toto corpore patientiae expositus spectabat nefanda. Quidnam homo impurus reliquit quod in tenebris faceret? Non pertimuit diem, sed illos concubitus portentuosos sibi ipse ostendit, sibi ipse approbavit, quem non putes in ipso habitu pingi noluisse. (Sêneca, *Quaestiones Naturales*, Liber primus, XVI, V)

Se ele assistisse tal libido de sua boca, se ele assistisse os homens que de igual forma, por todos os lados, havia deixado entrar: dividido, às vezes, entre macho e fêmea, em todo o corpo submisso, se ele assistisse exposto o abominável. Quem então, o homem impuro deixado para que em trevas conviesse? Não temeu terrivelmente o dia, porém desde então ostenta-se em monstruosos coitos, a si mesmo aprovou, não é de se esperar que ele queira ter seu quadro pintado dessa forma! (tradução nossa)

Simul, inquit, et uirum et feminam patior. Nihilominus illa quoque superuacua mihi parte alicuius contumelia marem exerceo; omnia membra stupris occupata sunt; oculi quoque in partem libidinis ueniant et testes eius exactoresque sint. Etiam ea quae a conspectu corporis nostri positio submouit arte uisuntur, ne quis me putet nescire quid faciam. (Sêneca, *Quaestiones Naturales*, Liber Primus, XVI, VII)

---

17 Cícero, *Disc. Tusc.*, IV, 12

18 O que parece ter inspirado uma cena em “Calígula”, filme de 1979 dirigido por Giancarlo Lui e por Bob Guccione, fundador da revista pornográfica *Penthouse*.

Ele disse “eu sofri, simultaneamente homem e mulher! Aquela afronta não menos exerço enquanto macho, por meio da parte supérflua de mim com a de alguém, todos os membros são ocupados na desonra: que os meus olhos também caíam na porção da libido e que os testículos sejam aquilo que lança fora. E agora, que examinem isto, que para olhar a disposição dos nossos corpos afastou-se da arte, não que me imagine ignorar o que faço. (tradução nossa)

Nil egit natura quod humanae libidini ministeria tam maligna dedit, quod aliorum animalium concubitus melius instruxit; inueniam quemadmodum morbo meo et imponam et satisfaciam. Quo nequitiam meam, si ad naturae modum pecco? Id genus speculorum circumponam mihi quod incredibilem magnitudinem imaginum reddat. (Sêneca, *Quaestiones Naturales*, Liber primus, XVI, VIII)

A natureza nada impeliu à libido humana que desse ofícios tão malignos, que de outros seres proveu coitos melhores, inventarei de qual maneira minha morbidade e imporei e satisfazer-me-ei. A que convém minha malícia, se cometo erro, em certo modo, para a natureza? Desta sorte, dos espelhos me circumponho, que a incrível magnitude reflita. (tradução nossa)

Custou-lhe a vida nas mãos de seus servos, por cujos suplícios sexuais, descritos em minúcias por Sêneca, o divino Augusto deu como pagos. Sêneca, ironicamente, cita Virgílio:

Fons cuique perlucidus aut leue saxum imaginem reddit:

“nuper me in litore uidi

Cum placidum uentis staret mare”<sup>19</sup>.

Qualem fuisse cultum putas ad hoc se speculum comentium? Aetas illa simplicior et fortuitis contenta nondum in uitium beneficia detorquebat nec inuenta naturae in libidinem luxumque rapiebat.

(Sêneca, *Quaestiones Naturales*, Liber Primus, XVII, V)

Uma fonte translúcida ou uma pedra polida reflete a imagem:

“Há pouco me vi no espelho d’água

Quando plácidos ventos mantinham o mar.”

Seja o que for, para que assim fosse venerado, pensas assim fazer, do espelho enfeite? O homem de sua época, mais simples e contente com o que a Fortuna lhe oferecia, não ainda em vício, nem arrebatada de libido e luxo as invenções da natureza.

(tradução nossa)

---

19 Virgílio, *Bucólicas*, II, versos 25-26.

A tragédia *Phaedra* tem influência do *Hipólito* de Eurípides, mas também das *Bacantes*. (GALAN, 2007, p. 208). Nas palavras de Fedra, parecendo uma bacante: “agrada-me seguir o curso das feras excitadas e arremessar dardos rígidos com a mão delicada.” (Seneca, *Phaedra*, versos 109-110). Temos, na peça traduzida por Trajano Vieira, a descrição do comportamento das mulheres:

monte adentro, monte adentro,  
tíaso-dançante  
adentre.  
A turba fêmea ali demora:  
Dioniso a sequestrou com seu ferrão  
das rocas e teares.  
(Eurípides, 2003, versos 115-119, p.54)

É doce nas montanhas,  
girando em velozes tíasos,  
tombar na terra,  
vestindo a nébrida sagrada:  
dar caça hircino-trágica  
ao sangue capro -  
gozo da carne crua!  
Líder,  
em montes frígios, lídios,  
ei-lo a correr, o Arconte  
Rumor: Evoé!  
(Eurípides, 2003, versos 135-141, p.55)

Na tragédia eurípidiana, o ritual das bacantes:

Nossa fuga preserva-nos a vida  
da dilaceração bacante; à mão  
nua, atacam novilhas na pastagem.  
Puderam ver naquelas mãos a vaca:  
mamas repletas, bipartida, muge!  
Houve quem o vitelo desmembrasse.  
Era de ver o lombo e o casco - dupla  
forquilha - a esmo lançados: gotejava,  
sangüinolento, um charco dos abetos.  
Cornos enraivecidos, touros antes  
arrogantes jaziam estatelados,  
abatidos por muitas mãos novatas.  
Laceravam o invólucro das carnes,  
mais ágeis que o bater das régias pálpebras.  
(Eurípides, 2003, versos 734-747, p.85-86)

Ao passo que, em *Phaedra* um mensageiro descreve cena não menos espetacular do dilaceramento de Hipólito e o recolhimento de seu corpo para o *funus*, singularidade exemplar em relação ao *Hipólito* de Eurípidés, bem como a indicação de Teseu de uma inumação plebéia para a esposa, com sua inversão da tradicional forma *sit tibi terra levis*. (GALAN, 2007, p. 211). Tudo relaciona-se com a realidade coeva de Sêneca: faz recordar a complicada ascensão de Augusto (*Qui modo paterni clarus imperii* comes verso 1111. PIERINI, 2005, p. 473), eis um bastardo, filho de uma bárbara amazona, mas continuidade do reino de Teseu. (PIERINI, 2005, p. 469 e LENTANO, 2007). Teseu e Hipólito são homens arruinados e a fala de Dioniso para Penteu nas *Bacantes* justifica, pelo lado do gênero e sua concepção contemporânea, o medo masculino:

**Dioniso** Te matarão, se virem homem lá.  
(Eurípidés, 2003, versos 823, p.90)

O traiçoeiro Dioniso diz  
Mulheres, o homem caiu em nossa rede;  
até as bacantes vem, mas Dike, a Justa,  
o mata.  
(Eurípidés, 2003, versos 847-849, p.93)

A genealogia feminina da *Libido* em *Phaedra* traçada em sua gênese com Vênus, geradora de Cupido, contaminando as mulheres da família da princesa de Creta e, nas *Bacantes*, explica Dioniso:

A terra dos tebanos vim primeiro.  
A pele nébrida ajustei aos corpos  
sobreululando, o tirso e o dardo de hera  
dei-lhes. Me denegriu quem não desvia,  
as minhas tias maternas: “Não é deus  
Dioniso! Não é filho de Zeus! Grávida  
de outro qualquer, Semele o inculpou pela  
própria falta.” Sofismam, como Cadmo:  
a mãe falsária, Zeus, então, matara-me!  
Eis a razão de eu, para o monte, atraí-las,  
maníacas de furor<sup>20</sup>, fêmeas frenéticas.

---

## 20 Οἰστράω

or οἰστρ-έω, the former in Pl. (v. infr.), Arist.HA602a26, Men. (v. infr.), the latter in Theoc.6.28, Luc. Asin.33 : fut.

A -ήσω Gp. 17.5.3 : aor. οἰστρησα (Elmsl. ὤστρησα) E.Ba.32, cf. Choerob. in Theod. 2.50 H.; part. οἰστρήσας (v. infr.) :—Pass. (v. infr.) :—sting. prop. of the gadfly (οἰστρος): hence, metaph., sting to madness, αὐτὰς ἐκ δόμων ὤστρησα I drove them raging out of the house, E.l.c.: —Pass., οἰστρηθεῖς driven mad, S.Tr.653, E.Ba.119 (both lyr.); of sexual passion, οἰστρημένος ὑπὸ τοῦ ἔρωτος Iamb.VP31.195 ; εἰς μεῖξιν Ael.NA15.9, cf. Luc.Asin.33.

Il intr., go mad, rage, of Io driven by the gadfly, οἰστρήσασα in frenzy, frantically, A.Pr.836 ; of

Fêmeas tebanas portam, todas elas  
forçadas, paramentos para orgia,  
tresloucadas, dos lares, todas, extra-  
ditadas, turba entremesclada às Cádmi-  
as, sob o cloroso aberto, sobre como pedras.  
Malgrado seu, aprenda a cidadela  
não ter sido iniciada em meus baqueus.  
Da mãe Semele faz uma apologia:  
mostro-me um deus-demônio, o sêmen nela  
de Zeus. Cadmo a Penteu, filho de uma outra  
filha, outorga ou coleta de tirano-  
rei. Contra mim, Penteu move uma teo-  
maquia: libações me nega e preces.  
Por isso eu lhe indigito minha origem  
divina, e a Tebas toda. Implanto aqui  
o rito, e os pés, alhures, logo movo  
em minha epifania. Mas se em furor  
de hoplita a pólis planejar tirá-las  
do pico, eu lutarei, chefiando as loucas.  
Por isso, num mortal me transfiguro,  
a forma antiga em natureza humana.  
Atrás de nós ficou a serra tmólia,  
baluarte lídio, ô fêmeas do meu tíaso, companheiras de périplo e  
repouso!  
Alçando frígios tímpanos, ô bárbaras,  
invento de Mãe-Réia, meu próprio invento, circundai a morada basiléia,  
ressoai - que o presencie a pólis de Cadmo!  
Assim, voltando para Ptýks, reentrância do  
Citero, me reintegro ao coro báquico.  
(Eurípides, 2003, versos 23-63, p.50-51)

Fedra difere das mulheres de cabelos presos, tão retratadas nas gravuras romanas:  
odore crinis sparsus Assyrio uacet.  
Sic temere iactae colla perfundant comae

---

*Menelaus, καθ' Ἑλλάδ' οἰσπρήσας E.1A77 ; of the tunny when attacked by the οἷστρος (1.2), Arist. HA602a26, cf. 598a18 : metaph., ἡ ψυχὴ οἰσπρᾶ καὶ ὀδυνᾶται Pl.Phdr.251d, cf. R.573e ; τοῖς οἰσπρῶσιν Id.Tht.179e ; οἰσπρῶντι πόθῳ Men.312. (English - LSJ)*

*-ῶ : f. οἰσπρήσω, ao. ὤσπρησα, pf. inus.*

*Pass. part. ao. οἰσπρηθεῖς et pf. οἰσπρημένος;*

*1 intr. être saisi d'un transport de fureur, de passion, etc.*

**2 tr. piquer comme pique le taon, aiguillonner ; Pass. être piqué, aiguillonné, saisi d'un transport.**

*Étymologie: οἷστρος. (French - Bailly abrégé)*

umerosque summos, cursibus motae citis  
uentos sequantur.  
(Seneca, *Phaedra*, versos 393-396)

que meu cabelo disperso esteja sem o perfume assírio.  
Assim, ao acaso, os fios jogados cobrindo o pescoço  
e o alto dos ombros, movidos por sopros rápidos,  
sigam os ventos.  
(tradução nossa)

lança no ar sinuosas tranças  
(Eurípides, 2003, verso 150, p.55)

A *Libido* ou πόθος<sup>21</sup> (ou ἐπιθυμία<sup>22</sup>) que move aparece nos textos filosóficos de Sêneca e há permuta com “furore” nos textos literários. Se nos recordarmos da questão dos manuscritos de ramo E e A, posta por Lohner, podemos considerar que, se a peça foi escrita na perspectiva de Hipólito, ele como se recusasse a ver com bons olhos a *libido* e preferisse vê-la como *furore*. A associação de *Οίστραω* no sentido de ferrear com ferrão (nota 104) pode solucionar essa permuta. O seguinte excerto das *Bacantes* remete diretamente à temática:

Pudera eu estar em Chipre,  
ínsula afrodisíaca, onde habitam Amores  
fascina-corações;  
ou em Pafos,  
carente de intempérie, mas frutífera,  
por cem bocas que jorram do rio bárbaro;  
ou na Piéria pluribela,  
sagrada encosta olímpia,  
sede musical das Musas.  
Guia-me, Rumor, Rumor,

---

21 *Τί ἐπιζητεῖς; τὸ διαπνεῖσθαι; ἀλλὰ τὸ αἰσθάνεσθαι; τὸ ὀρμᾶν; τὸ αὔξεσθαι; τὸ λήγειν αὔθις; τὸ φωνῇ χρῆσθαι; τὸ διανοεῖσθαι; τί τούτων πόθου σοι ἄξιον δοκεῖ; εἰ δὲ ἕκαστα εὐκαταφρόνητα, πρόιθι ἐπὶ τελευταῖον τὸ ἔπεσθαι τῷ λόγῳ καὶ τῷ θεῷ. ἀλλὰ μάχεται τὸ τιμᾶν ταῦτα, τὸ ἄχθεσθαι εἰ διὰ τοῦ τεθνηκέναι στερήσεται τις αὐτῶν.*(Marcus Aurelius, *Ad se Ipsum*, Liber XII - XXXI)

*What is it you want? To keep on breathing? What about feeling? **desiring?** growing? ceasing to grow? using your voice? thinking? Which of them seems worth having? But if you can do without them all, then continue to follow the logos, and God. To the end. To prize those other things—to grieve because death deprives us of them—is an obstacle.*  
(Tradução por Gregory Hays, 2002, p.277)

22 Dimensão constitutiva diversa tomada por Eros no Banquete de Platão.

dâimon pró-baqueu: Evoé!  
Lá – o charme das Graças;  
lá – **Póthos**, o Desejo;  
lá – a lei da orgia báquica!  
(Eurípides, 2003, versos 403-416, p.66-67)

Fedra, antes de se deparar com um Hipólito em pedaços, poderia ouvir de Cadmo:  
Terrível sofrimento sofrereis,  
voltando ao senso. Se ficardes como  
estais, parecereis, ainda que sem  
boa fortuna, não ter fortuna má.  
(Eurípides, 2003, versos 1259-1262, p.116)

Agave, quando cai em si, quer saber se juntaram as partes do filho com decência.  
(Eurípides, verso 1300, 2003, p.120). Para ela, bastou o exílio, já para Fedra, só o suicídio como forma de expurgar o *nefas* e restituir o equilíbrio, a *libido moriendi*:

Vir fortis ac sapiens non fugere debet e vita sed exire; et ante omnia ille quoque vitetur affectus qui multos occupavit, libido moriendi. Est enim, mi Lucili, ut ad alia, sic etiam ad moriendum inconsulta animi inclinatio, quae saepe generosos atque acerrimae indolis viros corripit, saepe ignavos iacentesque: illi contemnunt vitam, hi gravantur.  
(Seneca, *Epistulae*, Liber III - XXIV, 25).

Um homem corajoso e sábio não deverá fugir da vida, mas sim sair dela; acima de tudo importa evitar uma paixão que tem assaltado muita gente: a paixão pela morte. Como em relação a outros assuntos, também em relação ao fenômeno da morte existe uma inconsiderada tendência de espírito capaz de dominar frequentemente quer homens animosos e de caráter firme, quer gente sem força e sem coragem; só que enquanto os primeiros sentem desprezo pela vida, os outros não lhe suportam o peso. (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Fedra é uma personagem que simpatiza, pode ter sua imoderação desculpada; o suicídio lhe restitui a dignidade perdida, pois é um sofrimento como consequência de seus atos:

Qui hostis in quemquam tam contumeliosus fuit quam in quosdam voluptates suae sunt? quorum impotentiae atque insanae libidini ob hoc unum possis ignoscere, quod quae fecere patiuntur. Nec immerito hic illos furor vexat; necesse est enim in immensum exeat cupiditas quae naturalem modum transilit. Ille enim habet suum finem, inania et ex libidine orta sine termino sunt. (Seneca, *Epistulae*, Liber IV - XXXIX, 5).

Nenhum inimigo inflingiu a alguém golpes tão duros como aqueles que

certas pessoas sofrem ocasionados pelos próprios prazeres. Só uma coisa pode desculpar a imoderação: é que sofrem a consequência dos seus actos. Não é sem razão, aliás, que uma tal loucura se apodera delas: o desejo de ultrapassar os limites naturais descamba necessariamente na desmesura. A necessidade natural tem o seu termo próprio, enquanto as necessidades artificiais derivadas do prazer nunca conhecem limitações. (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, N. Q. O processo de monstrificação como metáfora do mal nos mitos de metamorfose. *ENTRELETRAS*, v. 4, n. 1, p. 131-144, jan./jul. 2013.

ARICÓ, Giuseppe. *Gloria Silvae*. Strategie drammaturgiche e retorica del paesaggio nel prologo della *Phaedra* di Seneca. In: *IBO, IBO QUA PRAERUPTA PROTENDIT IUGA/ MEUS CITHAERON PAESAGG, LUCI E OMBRE NEI PROLOGHI TRAGICI SENECA*. Incontri sulla poesia latina di età imperiale (IV). A cura di Luciano Landolfi. Bologna: Patron Editore, 2012.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AYGON, Jean-Pierre. Les tragédies de Sénèque : cohérence dramaturgique, mise en scène et interprétation 'stoïcienne'. *Pallas - Revue d'études antiques*, n.95, 2014.

BREGALDA, M. M. Aspectos da lógica estoica e da lógica em Sêneca. Belo Horizonte: *Nuntius Antiquus*, V. 3, 2009.

BRISSON, L. *Introdução à filosofia do Mito*. Tradução de José Carlos Baracat Junior. São Paulo: Paulus, 2014.

CAIRNS, Douglas. *Mind, metaphor and emotion in Euripides (Hippolytus) and Seneca (Phaedra)*. Colóquio Universidade de Bolonha, 02 de dezembro de 2015.

CARDOSO, Z. A. *Estudos sobre as Tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.

CARMO, T. P. O furor de Hipólito na *Phaedra* de Sêneca. *A palo seco*. Ano 9, n.10. 2017.

\_\_\_\_\_. *Didascálias no Oedipus de Sêneca*. 2006. Dissertação. (Mestrado em Estudos Clássicos) Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2006.



CARON, Marie-Dauphine. *Le mythe à l'épreuve de la rhétorique et de la poétique dans les tragédies de Sénèque*: tribune philosophique ou parole universelle? 2011. Tese (Doutorado em Estudos Latinos) École doctorale Mondes anciens et médiévaux, Université Paris 4, Paris, 2011.

COURTIL, Jean-Christophe. Torture in Seneca's Philosophical works: between justification and condemnation. Em J. Wilderberger & M. Colish (eds), *Seneca Philosophus, Trends in Classics*, Gruyter, p.189-207, 2014.

DUARTE, Ricardo. *De mater a monstrum*: o abismo dos affectus estóicos na Medea de Sêneca. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa 2008.

\_\_\_\_\_ Ambiguidade, morte e cegueira no Édipo de Sêneca. *Cadmo*, n. 22, p.161-175, Lisboa, 2011.

\_\_\_\_\_ O horror da vingança na "Medeia" de Sêneca, em Cristina Santos Pinheiro, Anne Martina Emonts et al. (org.) *Mulheres feminino, plural*: Colóquio Internacional "A mulher em debate: passado-presente", p.73-81, 2013.

\_\_\_\_\_ *Troianas*. Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

DUPONT, Florence. *L'acteur-roi*: le théâtre dans la Rome antique. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

\_\_\_\_\_ *Les monstres de Sénèque*. Paris, Éditions Belin, 1995.

\_\_\_\_\_ *Le théâtre latin*. Paris: Armand Colin, 1999.

\_\_\_\_\_ *Sénèque - Théâtre Complet*. Thesaurus Actes Sud, 2012.

EURÍPIDES. *As Bacantes*. Traduzido por Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GALAN, Lia. *Aspectos rituales en la escena final de Phaedra de Séneca*. III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales. La Plata, 2007.

GERMANO, R. O estoicismo e as paixões de *Agamêmnon* de Sêneca. *Revista Desenredos*, ano IV, n.14, Teresina, Piauí, 2012.

KLEES, C. Seneca actus – Transformations – und Adaptationsprozesse zur Bühnenaufführung der Phaedra. *Pallas - Revue d'études antiques*, n.95, 2014.

KLEIN, Giovanni Roberto. *O Édipo de Sêneca*: tradução e estudo crítico. 2005. 156 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2005.

KUGELMEIER, C. Seneca's Tragedies and the Theatres of their Time: Opportunities or Obstacles for Staging? *Pallas - Revue d'études antiques*, n.95, 2014.

LAURENS, Pierre. *Histoire critique de la littérature latine*. Paris: Les Belles Lettres, 2016.

LENTANO, Mario. Il sangue di Ippolito. Nota a Seneca, Phaedra 903 ss. *DIONISO*, 6, 126-139. Anno: 2007.

LIVIO ANDRONICO. *Odusia*. Napoli: Liguori, 2011.

LOHNER, José Eduardo dos Santos. A utilização de recursos formais na tragédia Fedra de Sêneca. *Letras Clássicas*, (3), 163-180, 1999.

\_\_\_\_\_. *Tiestes/ Lúcio Aneu Sêneca*; tradução, notas e estudos José Eduardo S. Lohner. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

MATIAS, Mariana Montalvão Horta e Costa. *Naturam sequi*: o mundo natural e o espaço do humano na poesia de Sêneca. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. *O estoicismo imperial como momento da idéia de justiça*: universalismo, liberdade e igualdade no discurso da Stoá em Roma. 2009. Tese (Doutorado em Direito) Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

MOCANU, Alin. Hunting in Seneca's Phaedra. *Past Imperfect*, vol. 18. Universidade de Alberta: Alberta, 2012.

MORENO, J. L. *SENECA MVSICVS*. Em: Actas del Congreso Internacional Comemorativo do Bimilênio de seu nascimento (Córdoba, 24 a 27 de Setembro de 1996). Universidade de Córdoba, Córdoba, 1996.

PALLARES, J. G. *STVDIOSA ROMA* Los Géneros literários em la cultura romana: notas para su explicación, de Apio Claudio a Isidoro. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2003.

PIERINI, Rita Degl'Innocenti. Ippolito 'Erede Imperiale': per un'interpretazione 'romana' della Phaedra di Seneca. *Maia - Rivista di letterature classiche*. Nuova serie, fascicolo III, anno LVII, settembre-dicembre. Bolonha, 2005.

POCIÑA, A., LÓPEZ, A. *Otras Fedras: nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016.

REIS, C. M. Phaedra, de Sêneca: uma tragédia venusiana do século I d. C. In: SOUSA, Raimundo Expedito dos Santos (org.). *Literatura Erótica e Pornográfica: estudos teórico-críticos*. Vol. I. Catu: Bordô-grená, 2020. P.49-61. Disponível em: [https://5fd55af0-05d2-4627-9691-0c7f536817eb.filesusr.com/ugd/d0c995\\_8418e-b513f0b4d829ed3f9ea3cb7ec44.pdf](https://5fd55af0-05d2-4627-9691-0c7f536817eb.filesusr.com/ugd/d0c995_8418e-b513f0b4d829ed3f9ea3cb7ec44.pdf) Acesso em 17 jul. 2020.

ROBERT, Jean-Nöel. *Eros Romain*. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

\_\_\_\_\_ *Les plaisirs à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

SANTOS, A. R. A. Atualidade da discussão acerca da noção de cuidado de si: Michel Foucault um leitor de Sêneca. *Revista Seara Filosófica*, n.16, p.26-36. Pelotas, 2017.

SENECA. *Cartas a Lucílio*. Tradução J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SERRA, J. P. A sabedoria estóica: paixão e razão na Medéia de Sêneca. Em Emilio Suárez de la Torre e Maria do Céu Fialho (coordenadores). *Bajo el Signo de Medea - Sob o signo de Medéia*. Universidade de Coimbra, 2005.

SILVA. R. G. T. Artaud e seus duplos: A sombra de Sêneca. Florianópolis: *Urdimento*, v. 33, p. 427-439, dez. 2018.

\_\_\_\_\_ Perdoar-se o imperdoável: uma leitura de *Herculens Furens* de Sêneca. UFRJ: *Calíope*, Ano XXXVI, n.37, 2019.

SILVA, Ana Filipa Isidoro. *Impetus animi: a linguagem dos affectus nas tragédias de Sêneca*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2016.

SOARES, Lenin Campos. *Homo História: antiguidade oriental*. Clube dos Autores, 2015.

THOMAS, J. *Mythanalyse de la Rome Antique*. Paris: Les Belles Lettres, 2015.

VEYNE, Paul. *História da vida privada*. Vol.1. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

VIEIRA, Hermes Orígenes Duarte. *O furor no Hércules furioso de Sêneca: estudo e tradução*. 2013. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, 2013.

ZANOBI, Alessandra. *Seneca's tragedies and the aesthetics of pantomime*. Londres: Bloomsbury, 2014.

\_\_\_\_\_ The influence of Pantomime on Seneca's tragedies. In: *New directions in Ancient Pantomime*. New York: Oxford, 2008.

ZIMMERMANN, B. Seneca and Pantomime. Translated from German by Edith Hall. In: *New directions in Ancient Pantomime*. New York: Oxford, 2008.

## Ideias e críticas

---

“O sol crestante derrama os seus raios ardentes”, enquanto a serpente, como secreta protectora, repousa no meu quarto nº 59 do Palace-Hotel de Santa Fé

Experiência e discurso antropológico em Wassily Kandinsky e Aby M. Warburg

Anabela Mendes  
Universidade de Lisboa  
E-mail: [anmendes@net.novis.pt](mailto:anmendes@net.novis.pt)

“Whenever possible, I make a work everyday. Each work joins the next in a line that defines the passage of my life, marking and accounting for my time and creating a momentum which gives me a strong sense of anticipation for the future. Each piece is individual, but I also see the line combined as a single work.”  
Andy Goldsworthy, *Time*, 1995<sup>1</sup>

## Resumo

Não é o olhar sobre os vestígios do que já foi mas o olhar sobre o que está a ser que leva Wassily Kandinsky a visitar camponeses em Vologda, no ano 1889, e Aby M. Warburg a procurar o lugar dos índios *Pueblo* no Novo México em 1895. Ambos são parte de uma mesma época. Cada um por si transporta uma genética própria como expressão de uma herança cultural europeia comum, marcada também, e apesar disso, pela convivência com diferentes tradições religiosas. Estão os dois a ocidente e deslocam-se: o primeiro para o norte da Rússia, o segundo em direcção ao sul dos EUA.

De que vão à procura? O que anima o deslocamento de cada um a lugares onde se habita numa conformidade autêntica com os elementos e a natureza? O que os move em direcção ao que podendo ser diferente está a ser, mesmo que radicado em vestígios que a passagem do tempo não eliminou? Como um *quase*, isto é, deixando sempre de fora mais do que conscientemente desejar, Wassily Kandinsky e Aby M. Warburg observam, estudam e catalogam, classificam o que lhes é estranho e os fascina no viver de outros seres humanos.

O futuro artista plástico e o já historiador de arte, a um tempo e ainda que em diferentes lugares, tomam para si, por uma vez na vida, a carne de antropólogos e etnólogos. Forte vivência essa que para sempre perdurará nas suas concepções estéticas!

Seguiremos esses trajectos através do que sobrou escrito e captado por imagens visuais em <Wologda Tagebuch> de Kandinsky e *Schlangenritual – Ein Reisebericht* de Aby M. Warburg.

Palavras-chave: Kandinsky, Aby Warburg, Visualidade, Antropologia, Viagens.

---

<sup>1</sup> Andy Goldsworthy (1956-) é um artista plástico de origem inglesa (nasceu em Cheshire) que trabalha preferencialmente com materiais naturais e em espaço aberto. As suas esculturas e instalações são concebidas em íntima relação com o meio que as recebe. Goldsworthy viaja pelo mundo inteiro, a fim de realizar os seus trabalhos. Expõe na Grã-Bretanha, França e Estados Unidos da América. O artista tem obra diversa publicada. Ver no presente caso A.G., *Time*, Chronology by Terry Friedman, United Kingdom, Thames & Hudson (2000), 2004, p. 7.

## Abstract

*It is not the looking on the vestiges of what was once, but the looking on what is being made that leads Wassily Kandinsky to visit peasants in Vologda, in 1889, and Aby M. Warburg to looking for the place of the Pueblo Indians in New Mexico in 1895. Both are part of the same era. Each person carries their own genetics as an expression of a common European cultural heritage, also marked, and despite this, by living with different religious traditions. Both are to the west and are moving: the first towards the north of Russia, the second towards the south of the USA.*

*What are they looking for? What encourages the movement of each one to places where they live in authentic conformity with the elements and nature? What moves them towards what may be different is being, even if rooted in traces that the passage of time has not eliminated? As an almost, that is, always leaving out more than they consciously wish, Wassily Kandinsky and Aby M. Warburg observe, study and catalog, classify what is strange to them and fascinate them in the lives of other human beings.*

*The future plastic artist and the already Art Historian, at one time and although in different places, take for themselves, for once in their lives, the flesh of anthropologists and ethnologists. A strong experience that will last forever in your aesthetic conceptions!*

*We will follow these paths through what is left written and captured by visual images in <Wologda Tagebuch> by Kandinsky and *Schlangenritual – Ein Reisebericht* by Aby M. Warburg.*

*Keywords: Kandinsky, Aby Warburg, Visuality, Anthropology, Travelling.*

**A** sinalemos como nasceram e se projectaram os roteiros de viagem de Wassily Kandinsky e de Aby M. Warburg, para norte e para ocidente a partir da Europa, quando a ambos assolou a necessidade de experimentarem uma assombrosa intensificação de vida em outros lugares. E foi com uma apriorística convicção que eles se aventuraram pelas muito diferentes realidades que o mundo também contém, quando aquele sentimento de estranheza que tudo pode toldar se lhes tornou mais próximo, acumulado que fora já no interior de cada um.

## 1. Estranhamentos de si para si

Kandinsky tinha 23 anos de idade, quando a *Kaiserliche Gesellschaft für Naturwissenschaften, Anthropologie und Ethnographie* (Sociedade Imperial para as Ciências da Natureza Antropologia e Etnografia), sediada em Moscovo, lhe resolveu financiar uma viagem ao distrito de Vologda, no norte da Rússia, em 1889. Nessa altura o jovem pré-licenciado em Direito e Economia ficou a saber que dispunha de pouco mais de um mês (9.6.-15.7.) para, na qualidade de futuro jurista e etnógrafo, se concentrar no estudo do povo siriano, que conhecia apenas e através dos actos de ler e escrever,<sup>2</sup> e com quem, aliás, deveria comunicar, mesmo sem conhecer a sua língua.<sup>3</sup> A gigantesca e difícil tarefa

---

<sup>2</sup> Consultar a propósito o resumo de uma conferência proferida, em 1889, por Kandinsky com o seguinte título: *Über die Glaubensvorstellungen der Permjakten und Syrjänen*, in Wassily Kandinsky, *Gesammelte Schriften 1889-1916 – Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, Helmut Friedel, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hrsg.), München, Berlin, London New York, Prestel, 2007, S. 27-28. De ora avante será utilizada a sigla GS para citação seguida de número de página.

<sup>3</sup> Os sirianos pertencem, enquanto falantes de uma língua, ao grupo linguístico fino-úgrico ou uraliano que não integra o ramo indo-europeu das línguas. A designação de siriano encontra muitas vezes paralelismo na designação de permiaco ou na formulação mais generalizada de *komi*. Estes povos habitavam, ainda no séc. XIX, a região central-norte da Rússia junto aos rios Withegda, Sysola e Petchora. Ver Wassily Kandinsky, GS, S. 80, nota 7.



que aguardava Kandinsky pressupunha que proximidade e distância confluíssem na observação de hábitos, costumes, rituais religiosos mas também em comportamentos casuais dos camponeses sirianos.

Junto de associados da *Kaiserliche Gesellschaft für Naturwissenschaften, Anthropologie und Ethnographie* bem como de outro público interessado, os promotores da sua viagem esperavam vir a implementar a divulgação de traços de uma ancestral cultura comprometida com práticas e ritos de uma religiosidade pré-cristã, uma língua autóctone e a manifestação de formas e modelos exercitados pelo direito consuetudinário.

Na esteira de investigações pioneiras realizadas na região do Cáucaso pelo sociólogo, jurista e historiador Maxim Kowakewsky,<sup>4</sup> Kandinsky deveria vir a ser capaz de seguir as pegadas do seu mestre,<sup>5</sup> não fora a afinidade interior que já então o fazia reconhecer nos sirianos, mais do que a razão de leis e de números, a contemplação estética de gestos, a cor dos seus cânticos, a forma como trajavam, ou a sonoridade do seu falar.

Um mês para uma viagem de estudo desta amplitude, e realizada em condições mais do que adversas, foi um escasso tempo para que fossem comprovadas no terreno as qualidades de quem queria escrever sobre um povo e pensá-lo em termos de relações intersubjectivas e comparadas. E não foram as recensões e conferências<sup>6</sup> produzidas antes e depois da viagem que transformaram o estranho-próximo numa familiaridade reconhecida. Kandinsky viria a abandonar a área de estudos jurídico-etnográficos, não sem antes explicar ao seu Professor e mentor A. I. Tchuprow as razões da sua decisão:

“1) Ich halte mich nicht imstande, den Anforderungen einer permanenten, mit Beharrlichkeit ausgeführten Arbeit zu genügen (und mein Lebenslauf bestätigt mein Reisefieber und meinen Entdeckungsdrang). 2) Ich stelle fest, dass meine Liebe zur Wissenschaft mir unterdrückbar erscheint. 3) Ich glaube nicht an die Wissenschaft. 4) Ich will

---

4 Boris P. Chichlo, *Wassily Kandinskys Erfahrungen in der Ethnographie – Ansichten eines Ethnologen* in GA, S. 657.

5 Maxim Kowalewsky (1851-1916), que foi professor de Kandinsky, na Universidade de Moscovo, ensinou entre 1877 e 1887, História do Direito Comparado. Nas suas aulas, o futuro artista, pôde aprender a articular o estudo da etnografia com a investigação sobre folclore e com a jurisprudência.

6 Kandinsky escreveu sete recensões e diversos ensaios publicados em revistas e jornais especializados da época, entre 1889 e 1893, e dedicados a questões relacionadas com a Economia, o Direito, a Sociologia ou os Estudos Etnográfico-Antropológicos. Sobre este assunto consultar WA, S. 27-166. Ver também os ensaios *Beitrag zur Ethnographie der Sysol- und Večegda-Syrjänen – Die Nationalen Gottheiten (nach heutigen Glaubensvorstellungen)* e *Über die Strafe in den Urteilen der Bauerngerichte im Bezirk Moskau*, in *Wassily Kandinsky, Autobiographische Schriften*, Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch (Hrsg.), Bern, Benteli Verlag, (1980), 2004, S. 68-87. De ora avante será utilizada a sigla AS para efeitos de citação, seguida do número de página.

zu jener Tätigkeit zurückkehren, die schon immer meine Leidenschaft war – die Malerei.”<sup>7</sup>

[Não me considero em condições de corresponder com perseverança às exigências de um trabalho permanente (e o meu currículo confirma a minha sede por viagens e o meu ímpeto pela descoberta). 2) Verifico que o meu amor pela ciência parece oprimir-me. 3) Não acredito na ciência. 4) Quero voltar para aquela actividade que foi sempre a minha paixão – a pintura.]

Sob a pressão de um compromisso de que se queria livrar, Kandinsky exprimiu ao Professor Tchuprow, numa perspectiva quase maniqueísta, aquilo que jamais poderia corresponder à sua natureza, à educação e formação que recebera, aos interesses intelectuais e artísticos que continuava a desenvolver.

A experiência de Wologda, na sua estranheza inóspita, não terminaria de agitar os dias do pintor, devolvendo-lhe, sempre e de cada vez, aquele horizonte inabsorvível que o registo impressivo da viagem conseguira apenas transformar numa fortuita memória. Já a salvo de um pacto incoincidente com a investigação etnográfica, Kandinsky poderia alimentar de diferentes modos o seu amor artístico e antropológico pela Rússia, pelos contos e cantos dos seus camponeses sirianos e permíacos, pela profusão colorida de decorações e vestes artesanais que, como um segredo, o tornavam jubiloso entre um não querer recordar e um não poder esquecer.

A acreditarmos num seu testemunho, em escrito autobiográfico, datado de Junho de 1913, e inserido na obra *Rückblicke* (Olhares retrospectivos), capacitamo-nos de que o seu desencaminhamento juvenil em direcção a Wologda e para longe daquilo a que Wologda poderia ter ficado associada, corresponde ao seu tributo àqueles que o ajudaram a inventar formas artísticas abstractas, que em si escondiam o diálogo ininterrupto com representações de arte figurativa: “Die Neigung zum «Verstecken», zum Verborgenen rettete mich vor der schädlichen Seite der Volkskunst, die ich auf meiner Reise in das Gouvernement Wologda auf ihrem richtigen Boden und in ihrer urwüchsigen Form zum ersten Mal sah.”<sup>8</sup>

Que poderemos pensar desta confessional tendência que ora pretende rejeitar uma concepção de arte popular que atravessa os tempos como se não houvesse fim, ora, como veremos a seguir, nela se atravessa, reconhecendo-lhe inauditas capacidades para absorver no próprio lugar da arte o seu observador?

---

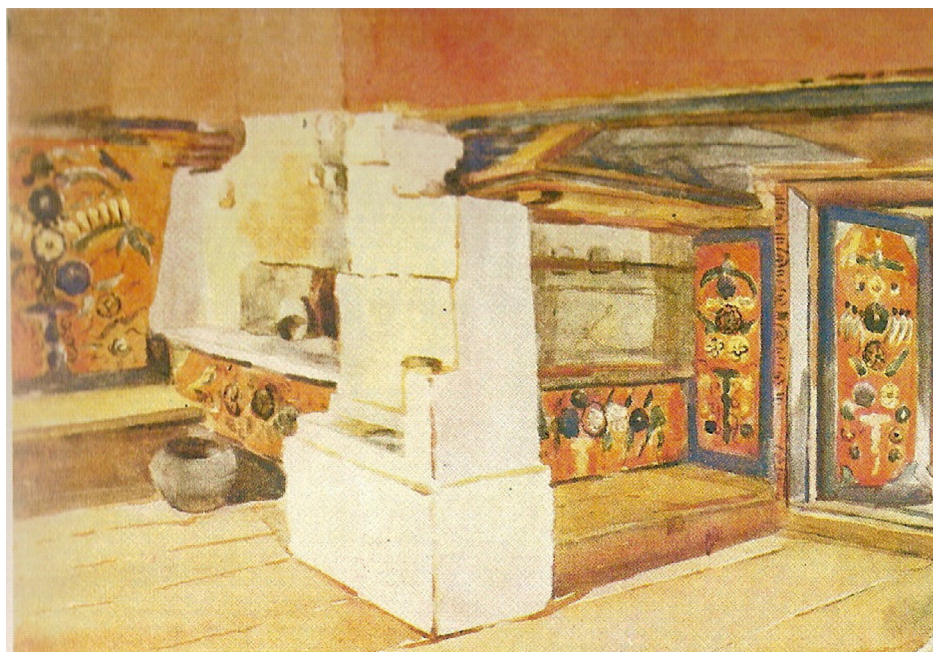
<sup>7</sup> Jean-Claude Marcadé, *Kandinskys universitäre Tätigkeit (1885-1895)*, in *GA*, S. 667-669, aqui S. 668. No contexto deste ensaio a citação foi transposta para a primeira pessoa do singular com o objectivo de criar maior proximidade com o leitor. Tratando-se de uma carta de Kandinsky ao seu Professor, datada de 7 de Novembro de 1895, e tendo ela sido escrita em russo, está-me vedada a consulta do original. O artigo de Marcadé incorpora a informação da carta como se de discurso indirecto se tratasse.

<sup>8</sup> Wassily Kandinsky, *AS*, S. 37.

Que juízo estético é este que tende a roubar à representação plástica siriana a sua singularidade essencial de tão belamente conceber tanto o dentro quanto o fora dos seus objectos bem assim como os espaços que habita?



**Figura 1:** Vassilii Surikov, Ecke mit Ikonen im Bauernhaus, 1883



**Figura 2:** Bauernstube Nordrußland, um 1850

Neste rememorar da experiência de Wologda cruza-se o ineludível sentido do que deixara para sempre de ser provisório, e a que o discurso imprimira uma outra forma de guardar da realidade aquele deslumbramento a que nenhuma postura autoral seria capaz de resistir: “In diesen Wunderhäusern habe ich eine Sache erlebt, die sich seitdem nicht wiederholt hat. Sie lehrten mich, im Bilde mich zu bewegen, *im Bilde* zu leben. (...) Als ich endlich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von allen Seiten umgeben von der Malerei, in die ich also hineingegangen war.”<sup>9</sup> [Nessas casas maravilhosas vivenciei uma coisa que, desde então, nunca mais se voltou a repetir. Elas ensinaram-me a mover-me *dentro da imagem*, a viver dentro da imagem. (...) Quando por fim entrei no quarto, senti-me envolvido por todos os lados por pintura, na qual portanto eu tinha penetrado.]

A sombra ameaçadora do que não se conhece, a fortíssima inquietude perante um programa que escapa a cada passo ao viajante, o bulício dos encontros e desencontros com as intempéries e as gentes, a corrida infatigável atrás de interlocutores-burocratas, de hierárquicos e hieráticos funcionários locais manifestam-se, sob uma diferente perspectiva, no *Diário de Wologda*, em particular, através daquele registo que Kandinsky não burilou para a leitura de outros, e no qual descobrimos as marcas de uma dificultosa viagem feita de precariedade, desilusão e estranhamento. Apesar de tudo isto, o quase sem-sentido da experiência deixa antever a presença de pequenos sinais suplementares que podem sustentar uma outra leitura daquele objecto (14,5 x 9,5 cm) que uma mão tão bem é capaz de guardar.

Apesar do seu pequeno formato, a robustez do seu aspecto faz-nos imaginar que muita coisa está oculta no seu interior. No *Diário de Wologda* há pequenos desenhos e esboços nascidos da observação dos sirienos e do seu quotidiano. Esse traçado breve e fugidio, a carvão e a lápis, referencia o sentido e a necessidade de alguém que pretendia intensificar a sua experiência dando-lhe forma estética, embora esse carácter passageiro e sem qualquer acabamento servisse apenas a Kandinsky como registo de alguma coisa acontecida para incerto futuro. Esse futuro, porém, haveria de chegar em Dezembro de 1911, quando Kandinsky formula a tríade concepcional – *Impressionen, Improvisationen* und *Kompositionen* – que lhe iria servir de modelo catalogador para a compreensão das suas obras. A já longínqua memória de trabalho antropológico e etnográfico, também representada pelos desenhos de Wologda, regressa na condição de discurso, no momento em que este a reconfigura como formulação abrangente de um primeiro nível de complexidade criadora: “(...) direkter Eindruck von der «äußeren Natur», welcher in einer zeichnerisch-malerischen Form zum Ausdruck kommt. Diese Bilder nenne ich «*Impressionen*»; (...)”<sup>10</sup> [(...) impressão directa da «natureza exterior» que se exprime através de uma forma desenhada ou pintada. A estas imagens eu chamo «Impressões».]

---

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, S. 37

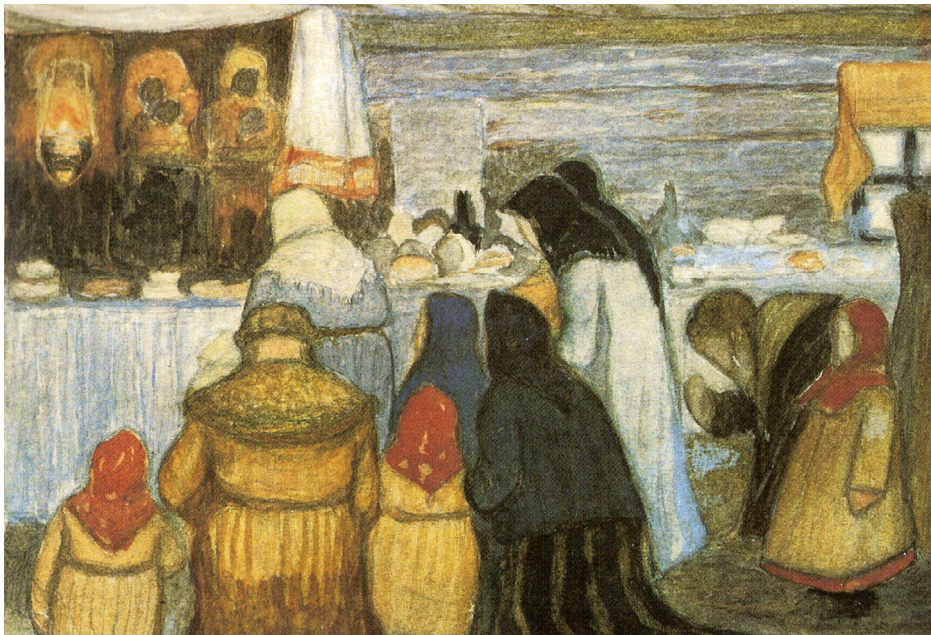
<sup>10</sup> Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, mit einer Einführung von Max Bill, Bern, Benteli Verlag, (1912), 1952, S. 142.

De si para si e em confronto com uma realidade atávica, Kandinsky desdobra os seus dias de viajante por itinerários de contemplação e acção, refugia a sua inquietude em escrita e desenho. O *Diário de Wologda* comporta uma ordem da naturalidade do momento. O gesto de quem aponta não conhece nem espera mediação. Uma lista de compras e o registo dos seus custos partilham a mesma página 48 com a seriação de cores de um tampo de mesa visto na sua passagem por Ustj-Kulom, uma povoação habitada por um grupo de Permiacos: “2 Fische – (Fisch 60K.)/ Ente//3 Samoware/Milch/Brot/Heu/usw./150

»Zentrum einer Tischplatte« »a – gelb, b blau, \!/ - grün, 000 - blau, c – weiß, 00 -blau, ----grün«.11 [2 peixes – (peixe 60K.)/ Pato//3 samovares/ leite/ pão/ feno/ etc./150

»Centro de um tampo de mesa« »a – amarelo, b azul, \!/ - verde, 000 - azul, c – branco, 00 -azul, ----verde«]

A lista das entradas diárias apanhadas ao correr da pena daria só por si lugar a uma outra reflexão, como se a corrida contra o tempo pudesse ombrear com o tédio, ou com a necessidade metodológica de devolver a outrem aquela viagem que mais ninguém poderia realizar.



**Figura 3:** Wassily Kandinsky, *Brotsegen*, um 1889

Mas em palavras verte ainda Kandinsky um pedaço de vida-morte que o próprio artista transforma em verso, rimado na língua russa:

---

11 Wassily Kandinsky, WT, S. 39.

„Trauriges Geläute. Ein einfacher  
Farbloser und armseliger Sarg.  
Dem Sarg folgt langsam in Scharen  
Das Volk. Vor dem Sarg der Pope...  
Die sengende Sonne verströmt ihre Hitzestrahlen.  
Doch sie wird seine erkaltete, kalte Stirn nicht wieder erwärmen.“<sup>12</sup>  
[Triste repicar de sinos. Um simples  
descolorido e miserável caixão.  
Ao caixão segue-se o povo em massa  
Devagar. À frente do caixão o sacerdote (ortodoxo)...  
O sol crestante derrama os seus raios ardentes.  
Mas ele nunca mais voltará a aquecer aquela fria fronte esfriada.]

Que melhor antídoto para a morte do que expor em poesia a sua inquestionabilidade? Nem o sol que cresta e se derrama sobre a não-vida pode à vida fazer voltar quem dela já se apartou.



Figura 4: Wassily Kandinsky, *Ludwigskirche in München*, 1908

---

<sup>12</sup> Wassily Kandinsky, WA, S. 39.

## 2. Purificação lustral e demoníaca

“22. April 1923

Am 21. April fand der lange vorbereitete Vortrag über Schlangentänze der Siouxindianer mit Beziehungen zu der allgemeinen Verwendung der Schlangen in der kosmischen Mystik etc. statt. Patient hatte dazu ein großes Publikum geladen und für die gute Inszenierung der Lichtbilder etc. gesorgt. Der Vortrag selbst war mehr eine Plauderei im Anschluß an das Photomaterial, eine Fülle von Wissen entwickelnd aber in etwas ungeordneter Weise, die Hauptsachen zu stark mit Beiwerk umhüllt, bedeutende Gesichtspunkte nur nebenbei angedeutet, mit intim archäologischen Anspielungen, die nur ganz wenige aus dem Zuhörerkreise verstehen konnten. Dazu kam, daß das Organ des Vortragenden ruiniert und unklar ist.“<sup>13</sup>

[22 de Abril de 1923

A 21 de Abril teve lugar

Eis o que Ludwig Binswanger, então director da clínica psiquiátrica de Kreuzlingen na Suíça, escreveu à mão no livro de registos diários dos seus doentes, a propósito da conferência *Schlangenritual – Ein Reisebericht* proferida pelo Dr. Aby M. Warburg.

Ao seu distinto paciente, já antes seguido por outros clínicos em Hamburgo e Jena,<sup>14</sup> o Dr. Binswanger diagnosticara, em 16 de Abril de 1921, uma esquizofrenia. Posteriormente, tendo em conta a evolução e reacção terapêuticas do paciente, e face à opinião de alguns clínicos que também o puderam observar, ou que sobre ele foram informados, entre eles Sigmund Freud,<sup>15</sup> o director da clínica de Bellevue viria a converter o seu primeiro juízo especializado num diagnóstico mais consentâneo com o perfil patológico de Warburg: “manisch-depressiver Mischzustand”.<sup>16</sup> Trata-se daquele desdobramento de personali-

---

<sup>13</sup> Chantal Marazia und Davide Stimilli (Hrsg.), *Ludwig Binswanger – Aby Warburg. Die unendliche Heilung – Aby Warburgs Krankengeschichte*, Zürich, Berlin, diaphanes, 2007, S. 79.

<sup>14</sup> A doença psiquiátrica de Aby M. Warburg detecta-se, de facto, em 1918, na sequência de um repentino acto agressivo com uso de pistola contra a família mais próxima, mulher e filhos e contra si próprio. O autor é então internado na clínica psiquiátrica do Dr. Arnold Lienau em Hamburgo, entre 2.11.1918 e 17.7.1919. Novo internamento terá lugar na *Psychiatrische Klinik der Universität Jena*, dirigida pelo Dr. Hans Berger, entre 9.10.1920 e 15.4.1921, até Warburg ser admitido em *Bellevue*.

<sup>15</sup> Ludwig Binswanger discute o caso Warburg em especial com o psiquiatra Emil Kraepelin, que visita e observa o doente em 4 de Fevereiro de 1923, e através de correspondência com Sigmund Freud. Ver a este propósito Gerhard Fichtner (Hrsg.), *Sigmund Freud – Ludwig Binswanger 1908-1938*, Frankfurt am Main, 1992, S. 176. Ver também Chantal Marazia und Davide Stimilli, *op. cit.*, S. 7-13, 75-76, 280.

<sup>16</sup> Conferir documento anamnésico sobre a história do paciente Aby M. Warburg in *Idem, ibidem*, S. 252.

dade que encontra em estados de espírito contraditórios mais ou menos frequentes o seu horizonte rítmico.



Badehaus und Privatbadezimmer im Sanatorium »Bellevue«, Kreuzlingen.

**Figura 5:** Badehaus und Privatbadezimmer im Sanatorium »Bellevue«, Kreuzlingen, um 1920



O erro de diagnóstico de Binswanger acabou por conter em si a possibilidade de um novo sentimento de esperança face a um leque mais restritivo de hipóteses terapêuticas.

O mérito e a abnegação com que o psiquiatra tratou Warburg foram essenciais para que este pudesse voltar a “estar de licença na normalidade”.<sup>17</sup> O lento e árduo tratamento psicoterapêutico, a par de uma rigorosa prescrição de fármacos, ajudou Warburg a compreender mais tarde que os seus delírios, comportamentos aterrorizadores e destrutivos eram merecedores de interpretação e reconfiguração, enquanto actos de experiência ligados a um inconsciente que tinha de ser pensado como inseparável de um todo orgânico. Podemos dizer neste contexto que *Schlangenritual – Ein Reisebericht* preencheu uma etapa importante no acompanhamento de caso em que Binswanger apostou como estratégia de renascimento e estimulação da auto-confiança do seu paciente.<sup>18</sup>

Alheio, porém, a tais conjecturas e propostas de mutabilidade, e acabado de sair de uma cura de ópio,<sup>19</sup> Warburg revela um profundo entusiasmo pela possibilidade de poder vir a recuperar à sua memória antropológica, de 23 anos antes, o que restava das experiências por si vividas em comunidades índias na região planáltica das Montanhas Rochosas.

Era seu principal objectivo fazer uma apresentação pública, que lhe permitisse provar a existência de traços comuns simbólicos entre imagens de culturas e estéticas de diferentes períodos da civilização ocidental e imagens recolhidas *in loco* de povos, cuja matriz civilizacional e cultural pagã continuava sobrevivente à beira do séc. XX. As comunidades índias que Warburg estudara viviam em comunhão quase absoluta com os princípios da Natureza e não utilizavam quaisquer meios de materialização estética, cultural ou ritualística que implicassem a representação monumental. Este fenómeno, entre outros, distinguia de um modo claro e inequívoco o comportamento observado nestas comunidades daquele que existia e continua a ser comum à maioria das culturas ocidentais.

A não fixação das diferentes formas de discurso cultural, estético, religioso e antropológico, própria das já então semi-aculturadas tribos de índios *Pueblo*,

---

17 Em carta a Ludwig Binswanger, datada de 18.11.1924, e já a viver de novo em Hamburgo, Warburg escreve: “Trotzdem sehe ich mich nicht etwa als absolut geheilt an; ich bin zur Normalität beurlaubt, solange ich mit unerschütterlicher Selbstkritik mir das Maß meiner beschränkten Kräfte klarmache und eine vernünftige Ruhepolitik durchführe.” In Chantal Marazia und Davide Stimilli, *op. cit.*, S. 130.

18 Ver a propósito Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions du Minuit, 2002, S. 368-381.

19 Entre 6.2.1923 e 18.3.1923, Warburg é sujeito a uma cura de ópio misturado com ruibarbo, a que pontualmente se acrescentavam veronal e dial, dois barbitúricos em uso na época. Para melhor conhecimento desta fase de tratamento do paciente Warburg ver a tabela com a dosagem diária e o correspondente relato dos médicos Ludwig e Kurt Binswanger in Chantal Marazia und Davide Stimilli, *op. cit.*, S. 76-78 und 265.

implicava perceber que embora, por um lado, esses povos não comunicassem verdadeiramente entre si, porque cada comunidade tinha a sua língua e idiosincrasias específicas, por outro lado, tornava-se evidente que a noção de objectivação de posteridade para esses grupos de autóctones tinha um fundamento semelhante. Pensar o futuro em termos de herança cultural e cosmológica queria dizer sobretudo que a transmissão de um legado afecto à tribo se constituía como prática de todos os dias e naqueles lugares onde cada um vivia com os outros. Warburg, ele próprio, nos esclarece sobre esta questão: “Uns erscheint dieses Nebeneinander von fantastischer Magie und nüchternem Zwecktu als Symptom der Zerspaltung; für den Indianer ist es nicht schizoid, im Gegenteil, ein befreiendes Erlebnis der schrankenlosen Beziehungsmöglichkeit zwischen Mensch und Umwelt.”<sup>20</sup>

Em presença e em acto, qualquer representação ritualística jamais perderia a sua força e o seu simbolismo, porque continuava a corresponder a uma mesma e outra cintilação escavada e trazida dos tempos, aprendida e apreendida nas fissuras dos lugares, aguardada com êxtase sempre que dos céus trovejavam serpentes para que a terra pudesse ser arável. Cada manifestação das forças da natureza, ao tornar-se *re-presentação em acto*, abria-se a um restrito mas rico campo de possibilidades que permitia àquelas populações indígenas atribuírem à realidade invisível e inominável a marca, o símbolo, que a sua realidade concreta lhes facultava. Criadores de apelativo discurso visual e corporal singular, os índios Zuñi, Hopi ou Moki, alojados para lá da cidade de Santa Fé, em aldeias com nomes originais, como Walpi e Oraibi, cobriam os corpos com pinturas pigmentadas com as cores dos robustos e crestados planaltos abalados por tempestades de areia, trajavam palha, pele e pano em torno das cinturas, aprendiam a cruzar o movimento erótico com o movimento guerreiro, quando chegava a hora de, através de máscaras, homens serem homens e homens serem mulheres.

Assim era celebrado o tempo das colheitas ou o tempo “do grão que cresce”<sup>21</sup>, quando os dançarinos magicamente transformados em persona se deixavam replicar por bonecas demoníacas na mediação entre o ser humano e a natureza (*Hemis Katchinas und Manas Tanz*). Assim se praticava aquela dança ritualística em que o homem incorporava em si de forma mimética um antílope, na tentativa de não deixar que essa espécie desaparecesse para sempre (*Antilopentanz*). Assim tinha lugar no mês de Agosto e durante nove dias,<sup>22</sup> ora

---

20 Aby Warburg, *Schlangenritual – Ein Reisebericht*, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2 1996, S. 10.

21 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, translated by Sophie Hawkes, New York, Zone Books, 2004, S. 186.

22 Ver a este propósito a minuciosa descrição do ritual e respectivas deduções sobre o comportamento dos índios Hopi em relação ao culto da serpente in Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, S. 215-228.

na aldeia de Walpi ora na aldeia de Oraibi, um ritual sem mediação em que, em conjunto, vários homens enfrentavam ao vivo mortíferas serpentes, com as quais haviam aprendido o coleante movimento reptilíneo, como gesto de cortesia e defesa. Após longa e purificadora celebração, os animais eram soltos na direcção dos quatro pontos cardiais para que como mensageiros dos homens pudessem convocar a chuva e a tempestade.



Figura 6: Hopi Indianer

### 3. O sol e a serpente

Nem a poesia nem a arte querem ou podem querer para si as virtualidades do real. A sua concretização é labor de quem cria com o mundo sem se ater apenas e tão só àquilo que possa vir a ser mera potência.

A suja e enlameada Wologda deu a ver a Kandinsky uma arte da cor e do traço em que estes adquiriam uma autonomia estética, sem contudo porem em causa os propósitos da sua génese: animar espaços, libertar ânimos. Mas foi naquele momento em que passava um féretro sob sol abrasador que Kandinsky venerou em inesperada experiência o ritual fúnebre que parecia vir dos confins dos tempos. Talvez que esse instante não tenha passado de um breve estímulo para um arremedo poético ainda em fermentação. Só que a alma russa e antiga do pintor não deixou de ser sensível àquele poderoso e sinistro trajecto obscuro de morte que contrastava com um sol que nessas pa-

ragens cresta a pele. Movido por um sentimento de compaixão que o fez reconhecer em outros seres humanos aquela grandeza que transita de forma natural entre mediação e acto (relação de proximidade), Kandinsky parece ter sentido a necessidade de complementar o seu poema em uma estrofe de seis versos (relação de distância) com a seguinte anotação no *Diário de Wologda*:

“Die Menge der Frauen folgt dem Sarg, und heftig weinend singen sie Klagegesänge.

Nirgends fürchtet man sich vor den Toten, sie werden im Schlitten zum Grabe transportiert (in meiner Anwesenheit aber wurden sie einfach auf Armen getragen), aber dann wird der Schlitten nach Hause zurückgebracht. In der Stadt Ustj-Sysoljsk beielt man sich, die Toten anzuschauen.”<sup>23</sup>

A contaminação entre os dois tipos de discurso é clara e não ilude o facto de que o sentido da representatividade ritualística está e não está colado de forma inseparável ao mundo real de que nenhuma virtualidade se compadece. A memória desta cultura de sirienos e permiacos ficou para sempre arquivada naquele *quase* (Warburg chamar-lhe-á *intervalo*) que resiste em fermento, entre nexos espaço-temporais, mas que escapa à consciência. Em 1937, ainda Kandinsky tinha paciência para responder aos seus entrevistadores sobre a questão do abstracto em arte:

“Die abstrakte Malerei verläßt die «Haut» der Natur aber nicht ihre Gesetze. Erlauben Sie mir das «große Wort», die kosmischen Gesetze. Die Kunst kann nur dann groß sein, wenn sie in direkter Verbindung mit kosmischen Gesetzen steht und sich ihnen unterordnet. Diese Gesetze fühlt man unbewußt, wenn man sich nicht äußerlich der Natur nähert, sondern – innerlich – man muß die Natur nicht nur sehen, sondern erleben können. Wie Sie sehen, hat das mit dem Benutzen des «Gegenstandes» nichts zu tun. Absolut gar nichts!”<sup>24</sup>

Nos *Pueblos* do Novo México o sol ainda cresta embora já não haja dançarinos como aqueles que manipulavam serpentes vivas para que do céu a água se derramasse e fizesse fértil a terra. O Palace-Hotel de Santa Fé, onde Warburg pernitoou por alguns dias no quarto 51, antes de partir para Walpi e Oraibi, não se encontra na Internet para reservas à distância. Os índios Hopi, tão aculturados como quaisquer outros, continuam a dançar em festivais para toda a América e outros continentes.

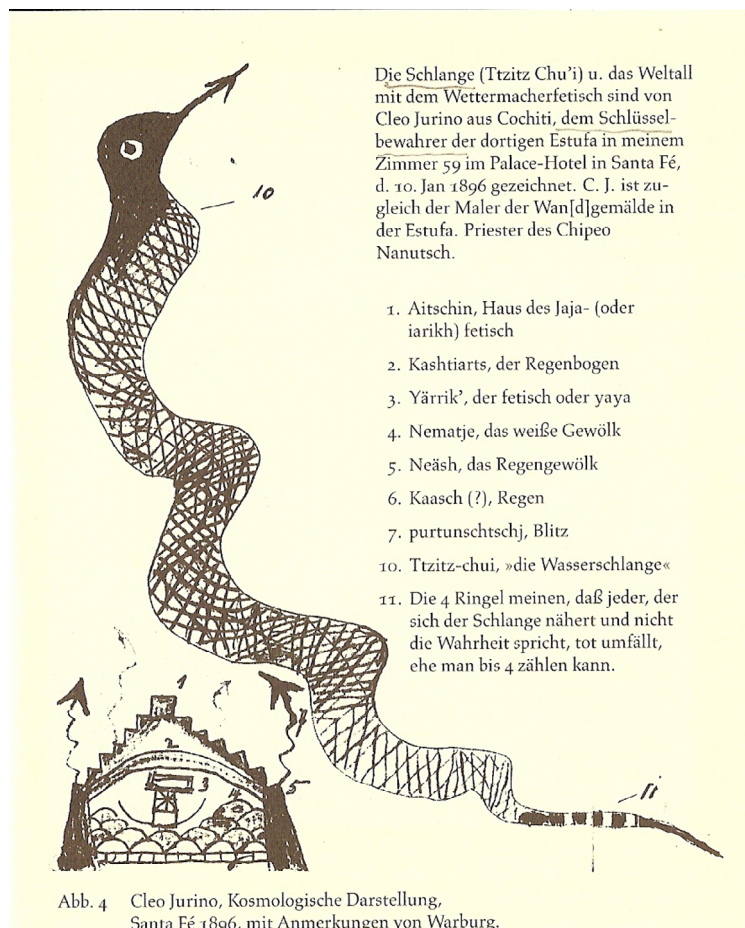
Mas no quarto 51 do Palace-Hotel, Warburg põe notas num desenho que fora feito em sua presença por dois índios. Pai e filho tinham querido ofere-

---

23 Wassily Kandinsky, WT, S. 43.

24 Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, herausgegeben und kommentiert von Max Bill, Bern, Benteli Verlag, 3 1973, S. 213. Trata-se de um excerto de uma entrevista concedida por Kandinsky ao negociante de arte Karl Nierendorf que representava o artista nos EUA.

cer-lhe uma evocação do cosmos. No papel, ao lado de um pequeno templo apaziguador das forças telúricas e cosmogônicas, eleva-se do nada e em direcção às alturas, uma estilizada serpente em curva e contra-curva. As suas mandíbulas dão lugar a uma seta. A serpente adquire também a simbologia de um raio. Ao ribombar dos trovões alaga-se a Terra.



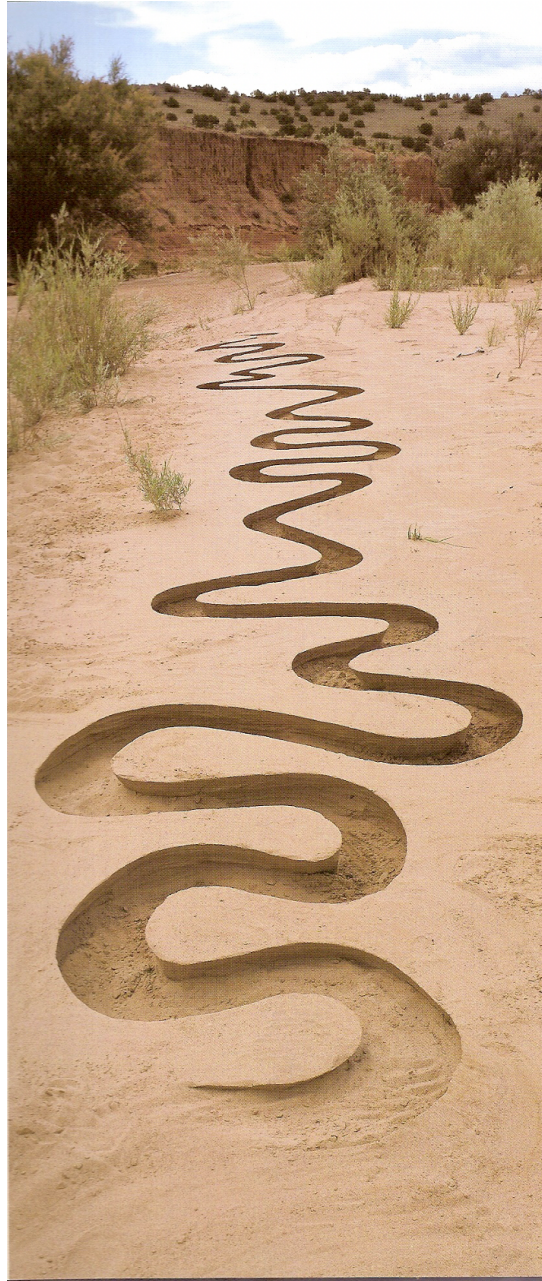
**Figura 7:** Cleo Jurino, *Kosmologische Darstellung*, Santa Fé 1896  
Mit Anmerkungen von Aby M. Warburg

Na linguagem plástica e simbólica daqueles índios, Warburg reconheceu que a sua representatividade, para além de se rever numa cultura própria, poderia ter uma existência potenciada por uma “boa vizinhança” no seio de outras culturas.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Na conferência proferida em Kreuzlingen, Warburg afirma neste contexto: “Das treppenförmig abgedeckte Weltenhaus und die Schlange selbst sind konstitutive Elemente in der symbolischen Bildersprache der Indianer. Es steckt – wie ich hier nur andeuten kann – in der Treppe ohne Zweifel ein panamerikanisches, vielleicht mondiales Symbol des Kosmos.” Aby Warburg, *Schlangenritual – Ein Reisebericht*, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2 1996, S. 16.

Foi aliás também como metodologia de trabalho que a sua viagem americana se tornou inseparável do que equivale a quê nos estudos que fez sobre culturas.

Há nas leis da natureza qualquer coisa de misterioso e sagrado que leva o ser humano a reconhecer que, em arte, o fazer valer o coração intensificante da experiência, aquela sujeição orgânica de que fala Kandinsky, contém em si também aquele outro movimento que tende para um original, como um retorno a uma matriz.



**Figura 8:** Andy Goldsworthy, *black river/ hard sand/ carved and dug / long hot day/ becoming cloudy*

## Bibliographie

### Abbildungsverzeichnis

1. Vassilii Surikov, *Ecke mit Ikonen im Bauernhaus*, 1883.  
Studie für *Menshikov bei Berisov*. Aquarell. 23,8 x 33,8 cm  
Staatliche Galerie Tretyakov, Moskau. Photo: I. Kozlova. 1991.
2. Bauernstube Nordrussland, um 1850  
Russisches Museum, St. Petersburg
3. Wassily Kandinsky, *Brotseggen*, um 1889.  
Aquarell und Bleistift, Entwurf. 18,3 x 24,6 cm  
Staatliche Galerie Tretyakov, Moskau.
4. Wassily Kandinsky, *Ludwigskirche in München*, 1908  
Öl auf Pappe. 67,3 x 96 cm  
Sammlung Cármen Thyssen-Bornemisza  
Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid.
5. Badehaus und Privatbadezimmer im Sanatorium »Bellevue«, Kreuzlingen  
Universitätsarchiv Tübingen, Signatur 442/364.
6. *Passage, Purification*  
Hopi Indianer, Digital composite, 1997  
Victor Masayesva Jr., *Husk of Time – The Photographs of Victor Masayesva*, Tucson,  
The University of Arizona Press, 2006, S. 69.
7. Cleo Jurino, Kosmologische Darstellung,  
Santa Fé 1896, mit Anmerkungen von Warburg  
Warburg Institute Archive, London
8. Andy Goldsworthy, black river / hard sand / carved and dug / long hot day  
/ becoming cloudy  
Galisteo, New Mexico  
16 July 1999



# Orchesis

---



Orchesis

---

Danse grecque antique et  
métrique: approche  
historiographique

MH Delavaud Roux  
Université de Bretagne occidentale – HCTI EA 4249

## Résumé

Cet article se propose de retracer une brève historiographie de la danse grecque antique sous l'angle de ses rapports avec la métrique. En d'autres termes comment les érudits qui ont mené des recherches sur la danse grecque antique se sont-ils positionnés par rapport à la métrique? Certains ont estimé que la métrique était indispensable pour étudier la danse grecque antique et ce sont ceux-ci qui retiendront notre attention. Nous nous demanderons comment ces chercheurs ont utilisé la scansion des textes anciens.

Mots-clés: Métrique, Danse grecque antique.

## Introduction

La danse grecque antique a fait l'objet de nombreux travaux d'érudits<sup>1</sup>. Les premiers d'entre eux remontent au XVIe s. et ce sont des catalogues répertoriant des noms

---

<sup>1</sup> Communication faite au colloque Damon XXXII, Les Diablerets, 29-30 octobre 2016 (dir. M. Steinrück, A. Lukinovich, F. Spaltentein) dont le but était de réfléchir à une histoire de la métrique. Nous avons ensuite réactualisé notre propos en tenant compte des dernières avancées de M. Mota, notamment son ouvrage *Audiocenas. Interface entre culture clássica, Dramaturgia et Sonoridades*, Brasília, Editora Univeridade de Brasília, 2020.

de danse ou de figures de danse<sup>2</sup>. Puis les chercheurs du XVIIe au XIXe s. s'intéressent à la danse romaine<sup>3</sup>, et ce n'est qu'un peu plus tard qu'ils se préoccupent de la danse grecque<sup>4</sup>. A la fin du XIXe s. la thèse principale<sup>5</sup> de Maurice Emmanuel constitue une petite révolution en raison de ses méthodes ultramodernes pour son époque : pour lui, les peintres grecs ont eu la volonté de décomposer des mouvements précis lorsqu'ils figuraient des scènes de danse sur les vase. Emmanuel démontre ce postulat en recourant à une invention toute récente, le zootrope, devant lequel il fait évoluer une danseuse professionnelle<sup>6</sup>. Emmanuel a donc étudié les gestes, attitudes et mouvements mais pas de manière anthropologique ni iconique. Ce n'était pas encore de son temps ! Il a aussi écrit une thèse complémentaire en latin<sup>7</sup>, beaucoup plus classique puisqu'il s'agit d'une étude de vocabulaire sur la danse. Ces deux thèses ont été prolongées par l'ouvrage Louis Séchan qui a développé beaucoup plus les aspects historiques et rendu compte de l'évolution qui s'est faite dans la danse dans le premier quart du XXe s.<sup>8</sup>. Vient ensuite la thèse de Germaine Prudhommeau qui a repris la méthode de Maurice Emmanuel, d'une part sur le plan de la décomposition du mouvement mais en y appliquant les techniques du cinéma, d'autre part sur le principe de séparer l'étude des images de celle des textes, tout en développant davantage les textes<sup>9</sup>. Elle est la première française à associer la danse grecque à ses supports textuels (chants cultuels et théâtraux) et leur métrique, proposant même des reconstitutions chorégraphiques qui utilisent la scansion du texte. Nos propres travaux se situent dans la lignée de cette « Ecole française ». Nous avons tardé cependant à utiliser les supports textuels comme base chorégraphique, et nous n'avons pu le faire qu'une fois les bases de la métrique grecques apprises auprès

2 J. C. Scaliger, *Poétique*, 1561, chapitre 18 ; J. C. Scaliger, «De comoedia e Tragedia», Gronovius, *Thesaurus Graecae Antiquitatis*, VIII, 1618 ; J. Meursius, «Orchestra sive de Saltationibus Veterum», Gronovius, *Thesaurus Graecae Antiquitatis*, VIII, 1618 = A. Raftis and F. Naerebout (éd.) *Joannes Meursius and his "Orchestra, sive de saltationibus veterum" of 1618. The first monograph on ancient Greek dance since Antiquity*, Athens, Dora Stratou Dance Theatre, 2003.

3 F. Burette, «De la danse des anciens», *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, Paris, 1717 ; De l'Aulnaye, *De la saltation théâtrale ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*, Paris, 1790 ; C. Still, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig, 1890

4 H. Krause, *Gymnastik und Agonistik der Hellenen*, Leipzig, 1841 ; H. Buchholtz, *Die Tanzkunst des Euripides*, Teubner, Leipzig, 1871 ; Heydemann, *Ueber eine verhülte Tanzerin*, Winckelmanns, Progr. Halle, 1879 ; Flach, *Der Tanz bei den Griechen*, Leipzig, 1880. K. Latte, *De Saltationibus graecorum*, Giessen, 1913.

5 M. Emmanuel, *Essai sur l'orchestique grecque*, thèse Lettres, Paris, 1895 publiée sous le titre *La danse grecque antique*, Paris Hachette, 1896. Réédition en 1911, 1926 et 1987. Publié en anglais sous le titre *The Antique Greek Dance*, transl. J. Beasley, New-york, 1916.

6 M. Emmanuel, *La danse grecque antique*, Slatkine, Paris/Genève, 1987 (nouv. éd.), p. 179-182. Travaux menés en collaboration avec E. J. Marey entre 1890 et 1895.

7 M. Emmanuel, *De Saltationis disciplina apud Graecos*, Hachette, Paris, 1895.

8 L. Séchan, *La danse grecque antique*, E. de Boccard, Paris, 1930.

9 G. Prudhommeau, *La danse grecque antique*, CNRS, Paris, 1965.

de Philippe Brunet puis auprès du groupe de recherche Damon (dirigé par Alessandra Lukinovich, Martin Steinrück et François Spalstenstein) et de l'École de métrique fondée par Anne-Iris Muñoz. Certains chercheurs comme Anna Lazou utilisent également la métrique pour en faire le support d'évolutions chorégraphiques fondées sur la danse grecque traditionnelle et d'autres techniques plus contemporaines. Plus récemment le chercheur brésilien Marcus Mota fait de la métrique grecque un chantier d'expérimentation originale, pour voir si les danseurs évoluent en fonction du contenu sonore ou du contenu narratif du texte scandé. Parallèlement, d'autres chercheurs ont travaillé différemment : l'Américaine Lilian B. Lawler étudie le vocabulaire de la danse grecque mais elle est aussi la première à tenter une approche iconographique, l'Allemande Georgia Franzius met en regard textes anciens et iconographie en classant les images en fonction du vocabulaire grec antique<sup>10</sup>. Une troisième démarche est celle menée par Dora Stratou, fondatrice en 1953 du théâtre qui porte son nom à Athènes : elle établit une filiation entre les danses grecques antiques et les danses grecques traditionnelles<sup>11</sup>. Sa démarche est prolongée par les travaux d'Alkis Raftis mais avec davantage de nuances<sup>12</sup>. Depuis la fin du XXe s., la tendance est à refuser les interprétations fondées sur la décomposition du mouvement (la danse, par essence, est éphémère et nous ne pouvons espérer la reconstituer) : ont ainsi travaillé l'épigraphiste Frederick Naerebout<sup>13</sup>, la spécialiste de pantomime Marie-Hélène Garelli<sup>14</sup>, l'historienne Paola Ceccarelli<sup>15</sup>. Cette dernière nous intéressera tout particulièrement parce qu'elle a rédigé un chapitre sur la musique et le rythme de la pyrrhique, même si cela ne débouche pas sur une reconstruction chorégraphique. Enfin, il reste à évoquer une dernière école, celle des métriciens

---

<sup>10</sup> G. Franzius, *Tänzer und Tänze in der archaischen Vasenmalerei*, Dissertation zur Erlangung des Doktogrades der Philosophischen Fakultät de Georg-August-Universität zu Göttingen, Göttingen, 1973

<sup>11</sup> D. Stratou, D., *The Greek dances: our living link with antiquity*, Athens, 1966 (translated in several languages) ; D. Stratou *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*, Athens, 1979 (translated in several languages).

<sup>12</sup> A. Raftis, *The world of Greek dance* (in Greek). Athens, Polytypo, 7, (s.d.) publié en anglais sous le titre *The world of Greek dance*. London, Finedawn, 1987, puis en français sous le titre ; *Le monde de la danse grecque*. Paris, La Recherche en Danse, 1996 ; A. Raftis, *Dance, culture and society* (in Greek). Athens, Dora Stratou Dance Theatre, 1992 ; *Encyclopedia of Greek dance* (in Greek). Athens, Dora Stratou Dance Theatre, 1995 ; A. Raftis and M. Kritsioti, *Dance in the culture of Karpathos*, Athens, Dora Stratou Dance Theatre, 2003 ; A. Raftis, *The dance in Rhodes*. Athens, Dora Stratou Dance Theatre, 2004 ; A. Raftis *Dance and History in Cyprus*. Athens, IOFA, 2004, 133 p. ;

<sup>13</sup> F. G. Naerebout, *Attractive performances. Ancient Greek Dance : three preliminary studies*, Amsterdam, J.-C. Gieben, 1997 et *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*, a cura di Giorgio Di Lecce, Lecce : Piero Manni, 2001

<sup>14</sup> M.-H. Garelli, *Danser le mythe : la pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2007.

<sup>15</sup> P. Ceccarelli, *La danza pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Istituti Editoriali et Poligrafici Internazionali, Pisa/Roma, 1998.

qui s'intéressent à la danse grecque antique pour l'utiliser dans leurs spectacles : l'initiateur en est Philippe Brunet avec son théâtre Démodocos fondé dans les années 1990. Son étudiante Fantine Cavé-Radet, chorégraphe de ce théâtre, prépare actuellement une nouvelle thèse sur la danse grecque antique.

Nous nous proposons de retracer une brève historiographie de la danse grecque antique sous l'angle de ses rapports avec la métrique. Un certain nombre d'érudits, comme nous l'avons rappelé, ont estimé que la métrique était indispensable pour étudier la danse grecque antique ? Mais ils ne l'ont pas tous utilisée de la même manière. Nous consacrerons une partie à Germaine Prudhommeau parce qu'elle a été la première à faire danser des personnes sur un support sonore en grec ancien.

## I) La métrique utilisée pour reconstituer une danse grecque ancêtre de la danse classique: G. Prudhommeau

### 1- Méthodes

Dans un chapitre de sa thèse, celui sur les danses du théâtre, Germaine Prudhommeau est la première à s'intéresser à la métrique. Constatant l'importance des parties chantées dans les pièces grecques, elle en tente un décompte sommaire:

« Dans *Agamemnon*, tragédie d'Eschyle, il y a sur 1670 vers, 595 vers chantés et dansés, soit un peu plus du tiers, et 207 vers mélodramatiques, soit un total de 802 vers lyriques, environ la moitié de la pièce. La proportion est équivalente pour les autres pièces d'Eschyle.

Chez Sophocle, dans *Antigone*, il y a 349 vers chantés et dansés et 89 vers mélodramatiques, soit un total de 438 vers lyriques sur 1353 vers, donc le tiers. Dans les autres pièces de Sophocle, la proportion oscille généralement entre le tiers et le cinquième des vers : pour *Electre*, elle s'abaisse jusqu'au sixième.

Dans les tragédies d'Euripide il y a environ le tiers ou le quart de vers lyriques, dans *Les Héraclides* il n'y en a que le sixième.

Dans *Le Cyclope*, seul drame satyrique que nous possédions en entier, il y a au total 126 vers lyriques sur 709, soit un peu moins du cinquième du total des vers.

Chez Aristophane, la proportion redevient plus forte, elle oscille entre le tiers et le quart, mais à cela il faut jouter les divertissements dansés par les Etoiles, tels la danseuse des *Thesmophories* ou les trois fils de Karkinos à la fin de la comédie des *Guêpes* »<sup>16</sup>.

---

16 Prudhommeau, *op. cit.*, p. 495, § 1455

Germaine Prudhommeau a ensuite chorégraphié quelques extraits de théâtre grec et elle explique comment elle a travaillé :

« Dans les reconstitutions que nous donnerons, nous ne prétendrons nullement indiquer ce que les Grecs ont fait, mais seulement ce qu'ils auraient pu faire. Nous ne donnerons que des pas connus d'eux, que nous avons identifié soit au Livre I soit au Livre II. Mais comme il y a toujours plusieurs possibilités rythmiques d'adaptation des pas aux vers, la chorégraphie que nous restituerons n'est qu'une hypothèse parmi beaucoup d'autres. Il était d'ailleurs indispensable que cette latitude existe pour permettre au chorégraphe antique de faire œuvre originale, car les chœurs perdraient beaucoup de leur valeur si automatiquement un type de pied s'accompagnait d'un même pas dans tous les cas »<sup>17</sup>.

Précisons aussi que pour Germaine Prudhommeau, il n'est pas question de faire parler les danseurs, puisqu'elle interprète le texte de Lucien dans le sens de la trop grande difficulté de la simultanéité de la danse et de l'émission de la voix<sup>18</sup>. Elle les fait donc danser sur un texte grec qui est dit par d'autres. Sa reconstitution des costumes des choreutes ne prévoit pas généralement pas de masque, sans doute parce qu'elle estime le port de cet accessoire trop difficile à maîtriser pour les actuels danseurs.

## 2) Un exemple de chorégraphie sur les *Grenouilles* d'Aristophane

Germaine Prudhommeau décrit ainsi le costume de son chœur de grenouilles:

« bras, jambe et dos vert, ventre et poitrine jeune verdâtre, sur la tête une cagoule verte avec de gros yeux d'or, la figure des danseurs occupant l'emplacement de la bouche aux grosses lèvres largement ouvertes »<sup>19</sup>.

Comme interprètes, elle a choisi des garçons et des filles, âgés de 8 à 10 ans, pour mieux restituer la petite taille et l'allure de ces animaux ; toutefois, Germaine Prudhommeau reste bien consciente du fait que les choreutes grecs de l'Antiquité étaient des hommes<sup>20</sup>. Elle a limité sa chorégraphie aux vers 209-220. L'idée directrice de la chorégraphie est intéressante puisque Germaine Prudhommeau la conçoit comme « une marche encadrant la barque. Les pas à quatre pattes et

---

<sup>17</sup> Prudhommeau, *op. cit.*, p. 495, § 1455

<sup>18</sup> Prudhommeau., *La danse grecque antique*, Paris, CNRS, 1965, p. 373, § 1213, p. 316, § 1093, et p. 537-540 sur le chœur des grenouilles.

<sup>19</sup> Prudhommeau, *op. cit.*, p. 540, § 1053

<sup>20</sup> *Ibid.*

les sauts domineront accompagnés de quelques tours »<sup>21</sup>. En outre, « les gestes de bras sont pratiquement inexistantes puisque le danseur est presque toujours à quatre pattes. Quand les mains quittent le sol, elles sont presque toujours prêtes à y revenir<sup>22</sup> ». C'est donc une chorégraphie qui restitue bien l'image des grenouilles et Germaine Prudhommeau a eu certainement beaucoup de travail pour faire danser ces jeunes enfants sur un support sonore aussi peu habituel pour eux. Elle maîtrisait forcément la scansion de ce passage et a réussi à inculquer à ses petits danseurs des notions de rythmique suffisantes pour leur permettre d'évoluer en parfaite coordination sur le support sonore du texte grec ancien.

Les critiques que nous allons formuler n'enlèvent rien à son mérite. Certains sauts que propose G. Prudhommeau paraissent incompatibles avec la manière dont les grenouilles bondissent. Par exemple au vers 212 où elle précise que les choreutes « se remettent sur leur pied pour faire sur le crétique une sissonne coupé assemblé<sup>23</sup> » (sur  $\nu\omega\tilde{\nu}$  βοάν) ou à la fin du vers 213 un temps de flèche enveloppé<sup>24</sup> (sur  $\gamma\eta\rho\nu\nu$  ἐμάν). Ces pas nous semblent en effet beaucoup trop dans le style de la danse classique pour s'accorder avec les évolutions de l'animal. Il en va de même sur le vers 215, où G. Prudhommeau suggère une sissonne coupé assemblé sur le crétique (sur σήιον), puis sur la fin du vers 216 une sissonne coupé assemblé (sur  $\nu\sigma\sigma\omicron\nu$  ἐν) et sur l'ensemble du vers 217, deux entrechats 6, trois coups de pied et une sissonne coupé assemblé<sup>25</sup> (sur ἠνίχ' ὁ κραιπαλόκωμος). A ces pas, sont aussi associés des mouvements de bras qui relèvent de la danse classique et non de la gestuelle de la grenouille<sup>26</sup>. Cette chorégraphie à notre avis, utilise beaucoup trop les pas de l'actuelle danse classique<sup>27</sup>. Une autre critique que l'on pourrait adresser à la restitution chorégraphique de G. Prudhommeau est d'avoir établi des pas différents pour chaque pied de vers, en oubliant la structure générale de chaque vers et aussi de l'ensemble du morceau. C'est en effet, comme Annie Bélis nous l'a suggéré, la rythmique du texte, et non sa scansion qui sert de support aux évolutions des danseurs<sup>28</sup>. En outre, selon C. Corbel-Morana, le chant des grenouilles, qui a pour fonction « de donner la cadence au rameur novice qu'est Dionysos <sup>29</sup>».

---

21 Prudhommeau, *op. cit.*, p. 538, § 1503.

22 Prudhommeau, *op. cit.*, p. 540, & 1503.

23 Prudhommeau, *op. cit.*, p. 538, § 1503

24 Prudhommeau, *op. cit.*, p. 539, § 1503

25 *Ibid.*

26 Prudhommeau, *op. cit.*, p. 540, § 1503 : « Dans les sissonnes coupés assemblés, le temps de flèche enveloppé et le failli grand jeté, les bras ont les positions normales pour ces pas. Avec les entrechats, ils peuvent monter en couronne ou rester bas ».

27 M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en Provence, 1994, p. 144-145 : les critiques émises sur le travail de G. Prudhommeau concernent aussi la tragédie où G. Prudhommeau a aussi réalisé ce type de travail.

28 Delavaud-Roux, *Les danses pacifiques*, *op. cit.*, p. 145

29 C. Corbel-Morana, *Le Bestiaire d'Aristophane*, Paris, les Belles Lettres 2012, p. 244



## II) La métrique utilisée pour reconstituer une danse grecque fondée sur des sources plus diversifiée: Marie-Hélène Delavaud-Roux, Anna Lazou, Marcus Mota

### 1) Marie-Hélène Delavaud-Roux

Nous avons le sentiment que ces reconstitutions étaient vaines en raison des difficultés à reconstituer le rythme d'un texte à partir de sa scansion. Nous avons changé d'avis après avoir eu l'occasion d'entendre du grec bien dit, au cours d'un spectacle donné par Philippe Brunet à l'ENS en 1994. Instinctivement, le texte est devenu musique, mais une musique que nous entendions imparfaitement. Nous n'avons eu l'occasion de passer à l'expérience pratique qu'en 2000, lorsque Philippe Brunet nous a demandé de chorégraphier son spectacle *Orphée*<sup>30</sup>. Nous avons alors étudié les rudiments de la métrique et écouté de nombreux textes dits en grec ancien par Philippe Brunet et/ou les comédiens du théâtre Démococ. Ce travail a familiarisé notre oreille à des sonorités et des rythmes qui diffèrent considérablement de ceux de la poésie de la langue française. Il nous a permis ainsi d'utiliser le texte grec comme une base rythmique et de chorégraphier des textes de théâtre dont nous ne possédons pas la musique. Sur ce support sonore, nous avons recherché des pas plus proches de l'Antiquité grecque que ceux que proposait Germaine Prudhommeau, et nous nous sommes inspirée d'un éventail très diversifié de techniques chorégraphiques. Notre expérience s'est prolongée par l'observation de plusieurs autres spectacles du théâtre Démococ. Pendant longtemps nous n'avons jamais dit le texte grec lui-même, non pas parce qu'il nous semblait impossible de parler ou de chanter en dansant, mais parce que nous avons la crainte de mal dire le texte grec et de déformer son rythme. L'aide apportée par les enregistrements de Philippe Brunet et d'Emmanuel Lascoux en grec ancien nous a été précieuse (à partir de 2006), ainsi que les scansionnements réalisés par Anne-iris Muñoz<sup>31</sup>. Actuellement, même si notre diction du texte ancien reste imparfaite, notre maîtrise du rythme est correcte, et notre coordination parole et mouvement est devenue instinctive, au point que nous sommes capables à

---

30 *Orphée*, 2000, mise en scène Philippe Brunet, chorégraphie M.-H. Delavaud-Roux sur des idées d'Agnès Cance et d'Anne Dauphin.

31 M.-H. Delavaud-Roux, « Musiques, rythmes et danses dans la *parodos* des Grenouilles d'Aristophane », *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international « Musiques rythmes et danses dans l'Antiquité »*, Brest, 29-30 septembre 2006, ed. par M. H. Delavaud-Roux, PUR, Rennes, 2011, p. 209-223 ; M.-H. Delavaud-Roux, « Dire Dionysos dans la *parodos* des Bacchantes », *Amadis. Dire Dieu*, 8, 2009, p. 11-29 ; M.-H. Delavaud-Roux, « Danse, rythme et transe dans la *parodos* des Bacchantes d'Euripide », colloque international *Formes et rythmes sur la scène du drame attique*, ENS 22 mai 2010, organisé par A.-I. Muñoz dans le cadre de l'école de métrique *Cahiers du GITA*, 22 (sous presses).

présent de nous accompagner d'instruments de percussion<sup>32</sup>. L'intérêt de cette démarche était aussi de travailler dans les conditions de l'Antiquité. Nous étions déjà depuis longue date habituée à reconstituer des costume antique (péplos, chiton, himation) dans des tissus proches des matériaux antiques (coton, lin) sans avoir recours à des coutures mais en drapant simplement le tissu et en l'attachant avec des fibules. Nous avons aussi ensuite expérimenté la fabrication de masques en plâtre et en chiffons stuqués et dansé avec<sup>33</sup>. Et par ailleurs nous avons continué à apprendre la métrique en fréquentant les réunions du groupe de recherche Damon, en Suisse, à partir de 2007 ainsi que celle de l'Ecole de Métrique depuis 2010.

## 2) Anna Lazou

Anna Lazou a réalisé de nombreuses mises en scène de pièces de théâtre antique, notamment pour l'ensemble artistique Dryos Topoi (en collaboration avec les étudiants de théâtre d'Athènes) dont les productions ont été présentées dans toute la Grèce ainsi qu'à Bruxelles entre 2004 et 2006. Pour ce faire, elle a eu recours aux formes d'art traditionnelles (chant et danse grecs traditionnels,

---

32 Cf. notre vidéo du début de la *parodos* Bacchantes (v. 64-103) filmée par D. Acolat en novembre 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=TlTUVxAWWac> et notre vidéo de l'intégralité de cette même *parodos* (v. 64-167), <https://www.youtube.com/watch?v=AVOCEQayJMc>

33 M. H. Delavaud-Roux, « Use of mask in the ancient theatrical greek dance » *Dance in Antiquity, Antiquity in Dance* », *International Conference, University of Leiden, 23th-25th october 2008*, ed by F. G. Naerebout (sous presses) ; M.-H. Delavaud-Roux (dir.), *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international « Musiques rythmes et danses dans l'Antiquité »*, Brest, 29-30 septembre 2006, PUR, Rennes, 2011 ; M.-H. Delaaud-Roux (dir.), *Corps et Voix dans les danses du théâtre antique*, PUR, 2019. Les masques de théâtre en matériaux contemporains nous paraissaient impropres : un simple masque en plastique ne tenait pas sur notre tête plus de quelques secondes étant donné les amples mouvements des chorégraphies. Le moindre penché en avant ou bien les sauts posaient alors problème. Nous ne pouvions non plus envisager comme l'ont réalisé Philippe Brunet ou Anna Lazou, des masques qui se tenaient à la main (ils en ont conçu d'autres par la suite) car ils ne laissaient pas une assez grande liberté corporelle pour la chorégraphie. Nous avons donc cherché comment fabriquer un masque qui ne soit ni trop lourd ni trop léger : pas moins de 2 couches de plâtre ou de stuc et pas plus de quatre. Il nous a aussi fallu apprendre à parler et respirer dans ces masques. Nous avons tenté l'expérience du porte voix mais ce dernier n'apportait pas beaucoup d'aide. Pire, un porte voix tourné vers l'intérieur et venant se plaquer autour de la bouche constituait un sérieux obstacle pour articuler correctement un texte. Seul un porte voix tourné vers l'extérieur, comme dans l'exemplaire conservé à Syracuse (Masque provenant de Mégara Hyblaea, Museo Archeologico Paolo Orsi di Siracusa, F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion 1995, couverture et p. 147, 1.) pouvait éviter ce problème mais n'apportait pas non plus d'aide pour l'émission de la voix. L'aide la plus importante reste celle des muscles abdominaux et l'acoustique du théâtre (un théâtre comme Epidaure étant parfait de ce point de vue, si les acteurs et choreutes sont placés au centre).

chant démotique) ainsi qu'à la danse théâtre contemporaine<sup>34</sup>. Toutes ces techniques sont utilisées dans un mélange subtil et harmonieux, impressionnant pour le public. Sa méthode suit 6 étapes :

- 1) analyser le texte, sa signification et son utilisation théâtrale ou sa fonction sociale
- 2) découvrir les modèles rythmiques du texte et les rapporter aux modèles musicaux
- 3) organiser le groupe de danse (nombre, sexe, âge des danseurs)
- 4) sélectionner autant que possible les danses traditionnelles selon les critères de signification, utilisation et fonction de la danse.
- 5) préparer les membres du groupe de danse en relation avec leurs connaissances en danse et leur expérience théâtrale.
- 6) essayer de formaliser les pas, les mouvements et les modèles de chorégraphie en relation avec la fonction de la danse requise dans le spectacle.

Anna Lazou dirige en outre depuis vingt ans le groupe de danse ancienne du théâtre Dora Stratou. Ce groupe travaille de manière hebdomadaire et donne des spectacles en diverses occasions, notamment lors du congrès mondial de la danse qui se déroule tous les ans à Athènes. Il est aidé par des musiciens qui jouent de divers instruments, notamment des instruments de percussion. Ses sources d'inspiration sont diversifiées mais la danse grecque traditionnelle y occupe une large place. Le groupe maîtrise la diction et la scansion des textes grecs anciens. Certains membres de ce groupe enseignent déjà et j'ai pu observer plusieurs de leur master class de danse aux congrès mondiaux de la danse organisés par le CID en juillet 2016, 2017, 2018. Le thème de ce cours était une chorégraphie sur un *stasimon des Euménides* d'Eschyle, les vers 307-320, sur un texte établi par Martin L. West<sup>35</sup>. Les mouvements, très esthétiques nous ont semblés inspirés par la méthode de la « Classical Greek dance » mise au point par R. Ginner entre 1930 et 1969<sup>36</sup>

### 3) Marcus Mota

Marcus Mota propose une hypothèse hardie et originale, celle d'aborder le texte métrique comme un simple phénomène sonore et de le soumettre à l'analyse numéro-acoustique<sup>37</sup>. Il s'agit d'enregistrer le texte au bon rythme et au bon tempo

---

34 A. Lazou, « Le caractère diachronique du dionysiaque », M.-H. Delavaud-Roux (dir.), *Musiques et Danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Brest, 29-30 septembre 2006*, Université de Bretagne occidentale, Rennes, PUR, 2011, p. 113-118.

35 En utilisant la traduction en grec moderne de S. Psaroudakis réalisée en 2013

36 R. Ginner, *Gateway to the dance*, Neame, London, 1960.

37 M. Mota, « Entendre et danser les rythmes : une appropriation interartistique des mètres de la tragédie grecque », M. H. Delavaud-Roux (dir.) *Corps et Voix dans les danses du théâtre antique*, Rennes, PUR, p. 209-222.

et de faire passer cet enregistrement dans un DAW, une station audio-numérique pour mesurer l'intensité des sons ainsi que leur fréquences (graves, médium, aiguës). Une fois ce travail accompli sur les *Suppliantes* d'Eschyle, pièce à laquelle il a consacré un ouvrage, Marcus Mota a effectué deux expériences avec des danseurs : celle de les faire danser sur le texte sonore en les laissant tout ignorer du contenu et du contexte, puis celle de les faire redanser sur le même texte, qui entre temps avait été parfaitement expliqué. Dans le premier cas, l'helléniste a noté que les personnes réagissaient au son, alors que la seconde fois elles réagissaient au contenu textuel. Réfléchissant sur cette question, il nous semble que si l'on étend l'expérience à tous les textes de théâtre, on obtiendra à peu près le même genre de résultats. Certes, les chorégraphies seront variées mais il leur manquera certains éléments typiquement helléniques. Pourquoi ? La théorie de Marcus Mota est très brillante mais ne tient pas compte des caractéristiques des accents grecs de l'époque classique : ce sont des accents musicaux et de contour, comme l'ont montré A. Lukinovich, M. Steinrück et E. Lascoux<sup>38</sup>, mais M. Mota les réduit à des accents d'intensité, ce qu'ils sont effectivement au Ve s. de notre ère, la langue ayant évolué. Or l'accent musical et de contour, tel qu'il existait au Ve s. avant notre ère est beaucoup plus subtil. Grâce aux échanges menés avec Philippe Brunet et son théâtre *Démococcos*<sup>39</sup>, Marcus Mota a pu nuancer ses travaux. En accueillant en 2013 à Brasilia les acteurs de Philippe Brunet qui ont donné plusieurs représentations et qui ce faisant, reproduisaient les fréquences exactes des accents musicaux des textes dramatiques anciens, Marcus Mota a pu par la suite expliquer aux danseurs brésiliens le contexte musical propre aux accents grecs, tout en continuant à traiter ces derniers comme du son. Et les danseurs brésiliens étaient libres de suivre ou de ne pas suivre la musique des accents. Dans son dernier ouvrage paru en 2020, Marcus Mota estime que « O rapsodo, então, dispõe das diversas distinções e qualidades que a percepção e produção

---

38 A. Lukinovich et M. Steinrück M., *Introduction à l'accentuation grecque ancienne*, Georg ed., Chêne-Bourg / Paris, 2009 ; E. Lascoux, « Ecouter Homère ? Pour un codage tonotopique de l'épos », *Gaia* 7, 2004, p.309-319 ; E. Lascoux, « L'étude du *melos logôdes* : vers une stylistique de l'intonation en grec ancien », VI Seminario « Le Musiche dei Greci », Università di Bologna, oct. 2005 (à paraître) ; E. Lascoux, *Recherches sur l'intonation homérique* (thèse de doctorat, dir. P. Brunet, soutenue le 13 décembre 2003 à l'université de Rouen) E. Lascoux E., « Vers une théorie du phrasé : l'expérience de la double direction mélo-rythmique en grec ancien », M.-H. Delavaud-Roux (dir.) *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Brest, 29-30 septembre 2006*, PUR, Rennes, 2011, p. 171-182 ; Steinrück M., « Antistrophe et mélodie : le critère des accents », Delavaud-Roux M.-H. (dir.) *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque de Brest, UBO 29-30 septembre 2006*, PUR, Rennes, 2011, p. 143-153.

39 En témoigne la publication de Ph. Brunet, « La philologie à l'épreuve de la scène : métrique et chorégraphie du grec ancien », *VIS, Revista do Programa de Pósgraduação em Arte da UnB*, V.13, no 2, juill.-déc. 2014, Brasilia, 2015, p. 36-46. En ligne : <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14493>

de sons possibilitam para configurar sua performance »<sup>40</sup>. Par ailleurs le travail réalisé par M. Steinrück, S. Perrot et A. I. Munoz nous ont montré que les contours accentuels pouvaient servir de base à l'écriture d'une mélodie accentuelle et donc permettre de créer une mélodie accentuelle. Nous les remercions pour nous avoir aidée à comprendre et expérimenter comment cela était possible, en écrivant une courte musique sur quelques vers des Grenouilles d'Aristophane, en tenant compte de la courbe des accents<sup>41</sup>. Faire jouer un texte ancien nécessite de savoir comment ce dernier était dit, chanté, dansé. En l'absence de musique, les seuls moyens d'étude sont d'une part l'analyse métrique, d'autre part l'analyse des contours accentuels. La communication d'Anne-Iris Muñoz en 2012 sur *Suppliantes* d'Eschyle, en est le meilleur exemple<sup>42</sup>. Ayant intégré ces analyses, les danseurs peuvent se mouvoir en rythme et chanter une mélodie accentuelle, qui reste vraisemblable pour la période et le type de spectacle considérés.

### III) Une recherche sur la musique et la rythmique sans chorégraphie : P. Ceccarelli

P. Ceccarelli est l'auteur d'un ouvrage sur la pyrrhique, dont l'apport principal réside dans l'étude des inscriptions sur les concours dont cette discipline faisait l'objet. Toutefois, elle s'est aussi intéressée à la métrique car elle a écrit un chapitre complet sur la musique et le rythme de cette danse<sup>43</sup>. Elle n'a pu appliquer ses recherches à la chorégraphie puisque, mis à part la pyrrhique effectuée par les Oiseaux dans la pièce d'Aristophane du même nom<sup>44</sup>, nous ne possédons pas de support textuel conçu pour ce type de danse. Par ailleurs, la chorégraphie n'est pas le but de sa recherche. Ses études métriques restent en tout cas précieuses pour le chorégraphe.

---

40 M. Mota, *Audiocenas. Interface entre culture clássica, Dramaturgia et Sonoridades*, Brasilia, Editora Univeridade de Brasilia, 2020, p. 34.

41 M.-H. Delavaud-roux, « La voix des Grenouilles cygnes dans les grenouilles d'Aristophane », *Dramaturgias. Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB*, 1, 2-3, 216, p. 73-91. En ligne: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/21896>

42 A.-I. Muñoz, « Ἀντίστροφος comme figure dansée et chantée du mariage dans les *Suppliantes* d'Eschyle (825-910) », M.-H. Delavaud-Roux (dir.), *Corps et Voix dans les danses du théâtre antique*, Rennes, PUR, 2019, p. 71-123.

43 Ceccarelli, *op. cit.* p. 165-185

44 M.-H. Delavaud-Roux, Le chœur des Oiseaux d'Aristophane peut-il danser la pyrrhique dans les vers 344-355 ? *Présence de l'Antiquité dans la danse. Colloque international, Univ. de Clermont-Ferrand 11-13 décembre 2008*, ed. par R. Poignault, Caesarodunum, XLII-XLIII bis, Clermont-Ferrand, 2013, p. 263-278.

## 1) Le pied pyrrhique

On sait que le rythme de la pyrrhique était très rapide et s'accordait avec le *purrichistikon*<sup>45</sup>, chant très vif qui accompagnait la danse. Le vocabulaire grec, qui comporte des mots tels que πυρρίχιος<sup>46</sup>, πυρριχίαμβος, πυρριχιοανάπαιστος, incite à penser que des rythmes simples tels que l'iambe (u-), l'anapeste (uu-), le pyrrhique (uu) pouvaient entrer en jeu ou bien qu'ils pouvaient se combiner pour donner un πυρριχίαμβος (trois brèves et une longue) et/ou un πυρριχιοανάπαιστος (quatre brèves et une longue). Tous ces rythmes sont binaires, c'est-à-dire qu'ils pourraient se traduire musicalement par des mesures à 2/4 ou 4/4. Pour P. Ceccarelli, deux pyrrhiques, soit une succession de quatre brèves, peuvent se combiner et être interprétés comme un mètre pyrrhique ou procéleusmatique<sup>47</sup>. Même si les séquences de deux brèves (formant un pied dit pyrrhique) ont été déterminées par des métriciens et rythmiciciens tardifs, il semble significatif que régulièrement les exemples donnés sont toujours constitués de séquences plus longues que le simple pied (en général deux procéleusmatiques), soient des éléments « reductibles » à mètre anapestique. En tenant compte du fait que l'anapeste est utilisé de diverses manières dans la poésie grecque, on peut tenter de voir quels aspects du mètre anapestique peuvent éventuellement être rapprochés de la pyrrhique<sup>48</sup>.

## 2) Le rythme *kat' enoplion*

Il existe un type d'anapestes utilisé pour la marche d'entrée du chœur mais le pyrrhique est plutôt un rythme de course et les anapestes un rythme de marche, contrairement aux anapestes lyriques, qui admettent très rarement le procéleusmatique<sup>49</sup>. Les dimètres anapestiques ont été introduits en attique par le dramaturge Phrynichos<sup>50</sup>. P. Ceccarelli étudie également le rythme dit *κατ' ἐνόπλιον* et renvoie au v. 638 des *Nuées* d'Aristophane passage (inspiré sans doute par Damon) ainsi qu'à Xénophon, *Anabase*, VI, 1, 7. La structure

---

45 Pollux, *Onomastikon*, IV, 73.

46 Précisons que pour A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris, éditions Klincksieck 1965, p. 22, le pyrrhique n'a en soi aucune entité rythmique. Il s'agit d'une création des théoriciens de basse époque, qui « ont séparé arbitrairement en pieds des suites de longues et de brèves, dont l'assemblage permettait de reconnaître l'aspect scandé d'un mot ou d'un groupe de mots ».

47 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 167. L'auteur y précise qu'elle prendra indifféremment en considération pyrrhique et procéleusmatique, même si le pyrrhique renvoie à la danse armée tandis que le procéleusmatique renvoie à l'exhortation à la danse armée ou à la guerre.

48 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 171-172 et n. 25.

49 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 172 et n. 26.

50 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 173 et n. 34. Ceccarelli suit en cela (en le nuanciant) Herington 1985, p. 108 et n. 21 ; p. 113 et n. 41-42 ; p. 120-121 et n. 74.

rythmique fait l'objet de beaucoup de discussions, liées à l'interprétation de la scholie du vers 651 des *Nuées* d'Aristophane. On pourrait ainsi la rapprocher de la marche spartiate dite *embaterion*, qui fait appel aussi aux rythmes anapestiques<sup>51</sup>.

### 3) le rythme crétois

P. Ceccarelli mène ensuite une recherche sur le rythme de la danse des Courètes<sup>52</sup>. La question est délicate puisqu'elle est liée en partie à l'interprétation de la scholie du vers 651 des *Nuées* d'Aristophane : soit on a affaire à l'anapeste (uu), soit au crétique (- u -)<sup>53</sup>. La seconde hypothèse pose le problème de l'interprétation du crétique. Pour A. Dain, « ce qu'il faudra éviter par-dessus tout, c'est de confondre le crétique avec le péon signalé plus haut : le péon est un pied à cinq unités de durée tandis que le crétique est une dipodie valant six unités de durée »<sup>54</sup>. Rester dans un rythme compatible avec un rythme binaire, comme par exemple un 6/8, implique d'interpréter effectivement le crétique comme ayant six unités de durée<sup>55</sup>. P. Ceccarelli met le rythme crétique en relation avec l'hyporchème et rappelle que ces deux éléments sont traditionnellement associés aux Courètes<sup>56</sup>. En se fondant sur la scholie de Pindare, *Pythiques*, II, 127 et le témoignage d'Athénée XIV, 631b, elle rapproche l'hyporchème de la pyrrhique.

## IV) Une métrique utilisée conjointement avec la technique du théâtre Nô: Philippe Brunet et Fantine Cavé-Radet

### 1) Philippe Brunet

Philippe Brunet, auquel nous devons notre premier contact avec la métrique grecque et nos premières connaissances dans ce domaine, a la double qualité de professeur de grec et de directeur de théâtre. Il est une référence

---

51 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 174-175.

52 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 177 ss.

53 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 175.

54 A. Dain, *Traité de métrique grecque antique*, Paris, éditions Klincksieck, 1965, § 19, p. 27.

55 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 178, n. 62 dit qu'une des formes possibles du crétique est une série de cinq brèves.

56 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 178.

incontournable pour le théâtre antique et a rédigé de nombreux travaux<sup>57</sup>. Son premier désir est de rendre le théâtre antique accessible à un large public, d'où la traduction systématique faite par les acteurs ou d'autres personnes, des textes qui par ailleurs sont dit soit en latin soit en grec. Mais pour lui, quelle que soit la langue employée, c'est le rythme du texte original en langue ancienne qui doit être entendu en permanence. Par conséquent il demande aux personnes qui disent le texte en français de le faire en suivant le rythme antique du texte concerné. Le public devient ainsi familier d'un rythme qu'il n'a pas l'habitude d'entendre. Il utilise pour ses représentations des lyres traditionnelles en provenance de l'Éthiopie mais aussi d'autres instruments de musique, variés. Enfin, depuis plusieurs années, il mène une recherche sur le théâtre Nô et en a adapté les principes pour ses spectacles. Les acteurs et danseurs du théâtre Démodocos, maîtrisent parfaitement les principaux pas du Nô et ces pas leur permettent de rendre compte, orchestriquement, de toutes les combinaisons métriques possibles. Le choix du Nô, qui à première vue pourrait paraître contestable puisqu'il s'agit d'une discipline japonaise et non grecque, se justifie parfaitement du point de vue métrique. Cette technique paraît mieux adaptée que tout autre au théâtre grec et le résultat en est éminemment esthétique. Elle se conjugue bien aussi avec l'emploi de la voix, et les acteurs peuvent aisément danser et chanter en même temps, équipés d'un masque. Philippe Brunet depuis quelques années a confié la chorégraphie de ses spectacles à son étudiante, Fantine Cavé-Radet, qui prépare aussi une thèse sur la danse grecque antique.

---

57 Ph. Brunet, *La naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*, Paris, Librairie générale française, 1997 ; Ph. Brunet, « Le grec, langue idéal du chant ? », Pinault G.-J. (éd.), *Musique et poésie dans l'Antiquité, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 23 mai 1997*, Centre de Recherches sur les Civilisations Antiques, Clermont-Ferrand Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 11-26 ; Ph. Brunet, « Les didascalies anapestiques dans *Antigone* de Sophocle » (suivi de Y. Migoubert, « Les didascalies anapestiques dans les *Perses* d'Eschyle »), Calas Fr. (dir.), *Le texte didascalique*, Pessac-Tunis, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 97-106. ; Ph. Brunet, « L'acteur qui marche : une passerelle entre la tragédie grecque et le nô », *Identités métisses*, éd. Françoise Quillet, Paris, L'Harmattan 2011, p. 149-153 ; Ph. Brunet, « La voix et le geste au poulx de la Muse », *Approches* n° 150, juin 2012, p.141-54 ; Ph. Brunet, « Mètre et danse : pour une interprétation chorégraphique des mètres grecs », *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*, Atti del IV convegno di MOISA, Lecce 28-30 octobre 2010, Galatina, Congedo, 2012 (Rudiae, 22-23), t. II, p. 557-571 ; Ph. Brunet, « Les *Bacchantes* d'Euripide, une expérience de dramaturgie dionysiaque », in *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012, Torres M., Ferry A., Taracena S. M., Lecler D. (éd.). Publications numériques du CEREdI, « Actes de colloques et journées d'Etude », 7, 2013 (ISSN 1775-4054) ; Ph. Brunet, « La philologie à l'épreuve de la scène : métrique et chorégraphie du grec ancien », *VIS, Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, V.13 n°2/julho-dezembro de 2014, Brasília [2015], p. 36-46.



## 2) Fantine Cavé-Radet

Très musicienne par sa pratique de plusieurs instruments de musique, possédant une très jolie voix de chanteuse, et douée pour la danse, Fantine Cavé-Radet a été tout naturellement amenée à jouer des rôles de premier plan tels qu'Antigone ou Agavè et depuis 2012 elle est devenue la chorégraphe de la compagnie. Nous avons particulièrement observé son travail dans les Bacchantes. Elle a composé sa chorégraphie sur une musique composée par François Cam, dont les doubles compétences en musique et en grec lui ont permis d'atteindre la perfection en ce domaine, avec notamment la maîtrise des quarts de tons. Pour chanter une musique aussi difficile, la chorégraphie doit être bien évidemment adaptée et la technique du Nô s'y prête parfaitement. Nous avons constaté que pour les Bacchantes, les pas utilisés ne sont pas très variés et qu'ils se répètent beaucoup. Fantine Cavé-Radet a donc travaillé dans une perspective différente de la notre (mais nous n'avons pas à chanter la musique, seulement à dire le texte), fondée au contraire sur la variété des pas (afin de montrer les diverses étapes de la transe). Cette perspective est particulièrement intéressante pour représenter le chœur des *Bacchantes* censé entrer en transe. On sait que la transe est amenée par la répétition d'un rythme, par la répétition d'un air musical. Elle pourrait donc aussi survenir par la répétition du même pas, surtout quand ce dernier est effectué en tournant plusieurs fois de suite. La répétition pourrait donc introduire la transe et la faire évoluer spontanément. C'est le retour au rythme binaire, par exemple à la fin de la *parodos* avec l'emploi de dactyles, qui permet de sortir de la transe. Le travail de cette jeune métricienne, musicienne et chorégraphe est donc très prometteur.

## Conclusion

La métrique grecque a donc suscité l'intérêt de chorégraphes hellénistes qui ont souvent travaillé dans des directions très différentes, généralement parce qu'ils n'ont pas travaillé dans la même technique de danse. Ceci pourrait relancer le débat de savoir ce qu'était exactement la danse grecque antique, mais ce débat nous paraît vain : chaque personne a tendance à reconstituer une discipline perdue en fonction de ses propres connaissances et de sa propre culture. Un danseur de danses traditionnel grec ne propose pas la même chose qu'un danseur de Bharata Natyam ou qu'un danseur de flamenco. Dans ce dernier domaine, Anne-Iris Muñoz avait proposé des exercices très intéressants lors du colloque de Nice en 2015. Toutes ces reconstitutions ne peuvent que s'enrichir d'échanges mutuels et le plus important est de rester ouvert au point de vue de l'autre.



# Musicografias

---

## Musicografias

---

Suíte Clássica. Para vozes e instrumentos (2020)<sup>1</sup>

Marcus Mota  
Universidade de Brasília  
E-mail: [marcusmotaunb@gmail.com](mailto:marcusmotaunb@gmail.com)

## Resumo

As partituras completas da Suíte Clássica. Para vozes e Instrumentos são disponibilizadas.

Palavras-chave: Dramaturgia Musical, Homero, Heráclito, Ilíada, Margites.

## Abstract

*The complete scores of the Suite Classica. For Voices and Instruments are available.*

*Keywords: Musical Dramaturgy, Homer, Heraclitus, Iliad, Margites.*

---

<sup>1</sup> Para a conclusão dos materiais aqui desenvolvidos foram fundamentais os recursos a partir do Edital DPI/DPG No 03/2020, para a pesquisa “AUDIOCENAS HOMÉRICAS:ESTRATÉGIAS EM PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DE SONS A PARTIR DA TEXTUALIDADE DA ILÍADA”.

**E**m 2019 deu-se um extremamente e auspicioso triplo encontro na Universidade Federal de Pelotas: XX JORNADA DE HISTÓRIA ANTIGA “Melodias visuais, poesias musicais: Antiguidades sonoras”, I Encontro Brasileiro de Estudos sobre a Música da Antiguidade e I Colóquio Internacional de Música Antiga e Medieval.

Esse evento, conduzido pelo colega Fábio Vergara e seu grupo de pesquisadores, materializou esforços de investigadores e artistas brasileiros em trabalhar e estudar a recepção de referências a sons na Antiguidade e Idade Média. Mais particularmente, eu Fábio Vergara e Roosevelt Rocha, da Universidade Federal do Paraná, há anos já durante encontros da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos conversávamos sobre um grupo de pesquisa brasileiro sobre Música a partir da Antiguidade<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Em 2008, em troca (29/10/2008) de emails, Roosevelt já assinalara: “Sobre aquele nosso congresso, eu estou esperando um pouco, porque no ano que vem eu estarei na pós e então será mais fácil realizar eventos. Além disso, o Pedro já está organizando um simpósio por aqui. Não sei se ficaria pesado para a nossa área aqui ficar com dois eventos no mesmo ano. Acho que

Um primeiro passo foi organizar um dossiê para a revista *Clássica* (25, de 2012), sobre Música na Antiguidade, com autores nacionais e de fora do Brasil, como, respectivamente, Kátia Pozzer, Fábio Vergara, Roosevelt Rocha, Fernando Brandão dos Santos e Martin Steinrueck, A. P. David, Marie-Hélène Delavaud-Roux, Thanos Vovolis e Anne-Iris Muñoz<sup>3</sup>.

A revista teve seu lançamento especial no XIX congresso da SBEC em 2013, que foi organizado em Brasília, com a presidência de Gabriele Cornelli e eu na Secretaria. Durante o evento, organizei, além do I Festival Internacional de Teatro Antigo, o II Colóquio Internacional de Teoria Teatral, com o tema REPERFORMANCES DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: VOZ, DANÇA E MÚSICA, que contou com a participação de A.P. David e Philippe Brunet, especialistas internacionais na recepção da *Mousiké*<sup>4</sup>.

Em 2017, Fábio começa os procedimentos para organizar finalmente nosso evento de música a partir da Antiguidade, com base em Pelotas. Por essa época, eu só tinha em mente a obra que acabara de realizar – *A Suíte orquestral Heliodoriana*, e seria uma ótima oportunidade para apresentá-la. Era o que tinha em mente: integrar pesquisa acadêmica e experimentação artística.

Em seu primeiro email (8/7/2017), Fábio me apresenta o projeto:

“Olá, Marcus, como andas? Seguinte: eu e a Carol Kesser, aqui no Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga, estamos planejando para 2018 um encontro sobre música, q vai se chamar “Melodias visuais, poesias musicais - Antiguidades sonoras”. Pretendo encaminhar o projeto para o CNPq, o que devo fazer até o dia 10.07! Te escrevo, assim, para sondar sobre teu interesse e pos-

---

preciso negociar. Coisas desse tipo. De qualquer maneira, o Fábio de Pelotas vai estar aqui na semana que vem. Estou trabalhando com um aluno num projeto sobre performance na tragédia. Vamos ver se nós fazemos alguma coisa juntos no futuro próximo. Keep on touch. Abraço.” Em email do dia 28 de março de 2009, ao Roosevelt, novamente toquei no assunto: “Oi. estou dando aulas na Florida University State. Esse é meu segundo ano. Minha mulher está terminando o doutorado dela aqui e eu fui convidado pra dar aulas na mesma universidade dela. Estou dando aulas aqui e em Brasília. Uma loucura. Ministro aulas no English Department para estudantes de Creative writing, advanced Playrighting Seminar. De vez em quando sai uma bolsa para dar aula no exterior, pela Capes ou pela Fulbright. tem que ficar de olho. Estou aguardando sair o novo livro do S. Hagel - *Greek Music - A new technical history*. Tem o livro dele e dele outros, com cd, acho que você conhece. Abraços Marcus Ps. temos que organizar o nosso encontro de música grega. Abraços. Marcus. Ps. temos que organizar o nosso encontro de música grega.

<sup>3</sup> Em email de 6/12/2011 para Fábio e Roosevelt, assim os convidei para o dossiê: “Como havíamos falado durante a Sbec {Natal, 2009}, estou organizando um número da revista *Archai* com base em textos que tratem de aspectos de música grega. Temos até Março para receber os artigos. Conto com vocês, Roosevelt e Fábio. Pode ser o que vocês quiserem: artigo, tradução, ensaio. Se o tempo for escasso, pode ser um aprofundamento de alguma comunicação já apresentada em congresso. Material vocês têm. Se quiserem indicar pra mim, alguém também para o número, podem enviar o contato. Abs” O número para a *Archai* foi transferido para a *Clássica*, para o Congresso da Sbec de 2011, em Brasília.

<sup>4</sup> Para o programa do evento, v. <https://brasil.academia.edu/MarcusMota/Program-Meetings>

sibilidade de participar. O encontro ocorrerá de 05 a 07.06, aqui na UFPel, em Pelotas. Grande abraço, Fábio”.

Sobre minha participação, respondo propondo em 2/9/2017:

“Faria uma palestra. A atividade cultural seria do evento.

A palestra seria “Romance Antigo e música: As *Etiópicas*, de Heliodoro”

A atividade cultural seria Concerto musical Suíte Heliodoriana<sup>5</sup>.

Fábio , tenho 30 minutos de música para orquestra completa . Posso mandar as partituras.

Além desses material , posso fazer algo novo, dependendo da formação aí.

Acabei de fazer outra suíte para pequena orquestra de cordas com flautas adicionais {*Suíte Esplanada*}<sup>6</sup>.

Estou agora compondo uma suíte orquestral para quadros de Kandinsky {*Suíte Kandinskyana*}<sup>7</sup>.

Então temos isso:

Para a *Suíte Heliodoriana* temos as musicas e leituras de trechos do romance de Heliodoro. Isso tudo daria um programa completo. Vou te mandar o texto apresentando o projeto das Heliodorianas.

Além disso, tenho pronta outra suíte, *Suíte Esplanada*, sobre a luta entre manifestantes e policiais esse ano aqui na esplanada dos ministérios.

Ainda, estou compondo uma suíte orquestral baseada nos quadros de Kandinsky.

Sobre o encontro aí , posso tanto fazer uma palestra sobre o processo criativo que partiu do texto de Heliodoro, quando posso também fazer mais uma palestra ou curso sobre análise que estou fazendo sobre a cultura audiovisual e o rapsodo, a partir da análise de *Iliada I*<sup>8</sup>.”

Frente à magnitude da obras prontas e com o objetivo de criar alguma coisa, fui apresentando algumas outras soluções em 19/08/2017:

“Fábio, em se concretizando o evento em Pelotas, podemos ver uma coisa: estou em um pesquisa da musicalidade em e de Heráclito<sup>9</sup>. Estou pensando em musicar alguns fragmentos. Seria possível trabalharmos juntos e termos uma apresentação aí? Dependo do que você tiver disponível eu arranjo/orquestro: podemos ter uma quarteto de cordas e uma voz solo. Você quem manda.

abs.

---

5 Sobre essa suíte, v. seção musicografias da *Revista Dramaturgias*, 7, 2018

6 Sobre essa suíte, v. seção musicografias da *Revista Dramaturgias*, 10, 2019

7 Sobre essa suíte, v. seção musicografias da *Revista Dramaturgias*, 11, 2019.

8 Desdobramento da pesquisa de pós doutorado sobre *Etiópicas*, de Heliodoro na Universidade de Lisboa (2014-2015) que gerou o livro *Audiocenas: Interfaces entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades* (Editora UnB, 2020).

9 Série de artigos que depois foram organizados em forma de livro: *Metafísica, Escrita e Música: Ensaios sobre os Fragmentos de Heráclito* (MIL, 2018). Link: [https://www.academia.edu/37011669/Metaf%C3%ADsica\\_Escrita\\_e\\_M%C3%BAsica\\_Ensaios\\_sobre\\_os\\_Fragmentos\\_de\\_Her%C3%A1clito](https://www.academia.edu/37011669/Metaf%C3%ADsica_Escrita_e_M%C3%BAsica_Ensaios_sobre_os_Fragmentos_de_Her%C3%A1clito).

(20/08/2017) “posso juntar as cordas com vozes. Vai ser uma beleza. Evento único. Creio que sempre é bom quando envolvemos artes (música, teatro) ter dentro do evento científico algo de prática estética. Pra lembrar a gente da materialidade da arte”.

(21/08/2017) “Eu posso arranjar para orquestra . Se tiver orquestra pra mim é até melhor. Só me confirmar e mandar a lista dos instrumentos disponíveis. Tenho uma suíte orquestral baseada em *As Etiópicas* , de Heliodoro. Pronta. Em quatro movimentos<sup>10</sup>. Fruto de meu *Pós doc* e mestrado em Arranjo e Orquestração na Berklee”.

(22/08/2017) “Entrando em contato com o diretor /regente / professor, eu mando as partituras e áudios para análise. E dando certo, eu componho uma especial para o evento. A suíte orquestral Heliodoriana possui além de música leitura de textos e projeção e imagens”.

(04/09/2017) “que eu queria era que você de fato me informasse que grupos e instrumentações estão disponíveis. Para compor preciso saber para quais instrumentos escrever. Em relação a gêneros, posso compor para trios, quartetos, tanto de cordas quanto de sopros. Mas preciso saber para quais e quantos instrumentos. O legal seria integrar o evento com corais e departamento de música”.

Com a crise econômica, o evento foi adiado para 2019. Para lá, apenas apresentei duas palestras<sup>11</sup>. Mas, durante o evento, duas boas notícias: primeiro, realizando um sonho antigo foi fundado o Grupo Brasileiro de Estudos sobre a Música Greco-Romana e sua Recepção, exposto em *email* para todos os congressistas em 10/05/2019

“Prezados palestrantes e comunicadores da XX JORNADA DE HISTÓRIA ANTIGA, a realização desta jornada, tendo como tema a MÚSICA NA ANTIGUIDADE é um sonho antigo, meu, mas também do Roosevelt Rocha (UFPR) e do Marcus Mota (UNB), como pesquisadores dedicados à área. Há tempos falamos sobre a importância de fortalecermos os estudos da música antiga no Brasil. Este evento é o primeiro passo. A meta é nuclear, aglutinar pesquisadores, juniores e seniores, em formação ou consolidados, para criar um espaço de diálogo, um espaço de referência para fomentar novos estudos, para tirar da solidão acadêmica aqueles que não encontram interlocutores! Por essa razão, propomos a criação do GRUPO BRASILEIRO DE ESTUDOS SOBRE A MÚSICA GRECO-ROMANA E SUA RECEPÇÃO.

A proposta é um grupo interdisciplinar, focado tanto nos estudos sobre dimensões históricas e sociais da música antiga, quanto nos estudos direcionados a ex-

---

<sup>10</sup> A versão final ficou em sete movimentos.

<sup>11</sup> “A música na tragédia grega em performance: modalidades e experimentos”, com vídeos sobre experiências de A.P. David, Marie Helene Delavaud-Roux, Phillipe Brunet e do LADI-UnB em reperformance de textos antigos; e *Som, Erudição e Criatividade: Desafios e Experiências na Reconstrução de Músicas Antigas*” sobre conceitos e discussões no tema de reconstrução de músicas do passado. Link do evento: <https://wp.ufpel.edu.br/jhalecaufpel/files/2019/05/PROGRAMACAO-XX-JHA-OFICIAL.pdf> .



periências de performance, de “reconstituição” da música antiga – em ambas perspectivas, incluem-se estudos de recepção da música antiga na posteridade.

Ao organizarmos o evento e prospectarmos pesquisadores dedicados à música antiga, percebemos em vários estados do Brasil, em cursos de graduação e pós-graduação de áreas as mais diversas, que temos em nosso país muitos estudiosos interessados pelo tema, que poderão se beneficiar, em suas pesquisas, da existência do grupo que propomos.

Como é um campo novo em nosso país, teremos muito a definir conjuntamente, e temos o espírito de abertura, de diálogo com as vizinhas (cronológicas e geográficas), que caracteriza os Estudos Clássicos no Brasil.

Com a criação do grupo, o mesmo poderá propor a organização de novos encontros sobre a música antiga, com periodicidade e localização a serem definidas.

Então, estão todos convidados para a reunião de criação do Grupo Brasileiro de Estudos sobre a Música Greco-Romana e sua Recepção, que ocorrerá na terça-feira, dia 04 de junho, entre 17h30 e 19 horas (em local a ser oportunamente informado)”.

Em foto do colega Pablo Sotuyo, da UFBA, temos o grupo que esteve nessa reunião:



Segunda boa notícia: durante o evento em Pelotas fui abordado pelos colegas Eliana Vaz Huber e Werner Ewald para compor um material para os grupos de música antiga que eles trabalham – *Música Mundana e Iluminura*. Esse material seria apresentado no evento de música antiga que se daria em 2020, na Universidade do Paraná, sob a direção de Roosevelt Rocha. Eu havia proposto

um festival de música antiga, aos moldes do organizei em Brasília, em 2013. Assim, teríamos pesquisadores do Brasil inteiro com espaço para apresentação de suas experiências em reperformance ou recriação de música do passado.

## Processo criativo

O convite ficou mais claro neste *email* de 02/08/2019 de Eliana e Werner:

“Tudo bem? Já em Portugal com a família?

Estamos escrevendo para dar continuidade à conversa que tivemos em Pelotas na XX Jornada de Historia: Musica Antiga na UFPel, sobre juntarmos forças para uma performance musical a ser apresentada no encontro do recém fundado Grupo de Estudos sobre a Música da Antiguidade em Curitiba, novembro do ano que vem. Nós temos os músicos e os instrumentos musicais e você faria a composição dramático-musical e dirigiria a parte dramática. Bem, como você solicitou, ficamos de te enviar instrumentistas e instrumentos que dispomos para você pensar a peça. Somos ao todo 11 músicos (5 mulheres e 6 homens) assim distribuídos:

2 flautistas-doce: Flautas sopranino, soprano, contralto, tenor e baixo. Além das flautas ainda: 1 Krumhorn contralto, 1 cornamusa, 1 whistle, 1 viela de roda.

3 cantores: dois sopranos e 1 barítono (mas todo o grupo pode cantar partes corais)

3 alaudistas ( 2 alaúdes e um ud)

1 percussionista (mais 2 cantores e um alaudista que também fazem percussão)

1 violinista (rabeça, 2 saltérios de plectro ou dedo, e 1 saltério de arco)

1 dulcimer

1 cello

Como você está vendo tem um bom arsenal de instrumentos de musica antiga aí. Lembrando nossa conversa a ideia seria compor e apresentar uma composição dramático musical inédita sobre algum texto grego (o que você julgar melhor) usando os instrumentos e músicos que dispomos em nossos grupos de música medieval e renascentista. Você também se dispôs a nos ensaiar quando estivesse em Porto Alegre, e isto é muito bom. Este é o pontapé inicial, estamos muito animados com essa possibilidade inédita e aguardamos sua reação. Muito obrigado. Abraços. Werner e Eliana”

eu havia ido para Lisboa para um segundo pós-doc, que se iniciou em agosto de 2019. Comecei a trabalhar nisso no fim de 2019, abrindo um blog de acompanhamento de projeto e iniciando as composições em novembro de 2019, como assim expliquei em email de 11/11/2019:

“Caro Werner, comecei nossa música dramática . Vai ser baseada no trecho inicial da Ilíada , chamado de pequena Ilíada . Todos os conflitos da Ilíada vem

dessa cena: o sacerdote Crises vem ao acampamento aqueu suplicar por sua filha. Agamênon o expulsa. O sacerdote joga uma praga e Apolo vem e mata muita gente. Entra na tradição dos lamentos. Vais ser legal. Eu tenho um longo texto traduzido sobre a cena. Estou revendo algumas coisas no texto e já estou começando. Abs<sup>12</sup>.

No mesmo dia, elaborei essa tabela como guia para as composições:

“Werner e Elza, tudo bem? Apenas para organizar: aí segue uma tabela com os dados. Minha dúvida é sobre o canto, pois é de um drama musical que estamos falando. Então, as vozes não podem ser ocupadas por músicos que vão fazer outras coisas quando cantam em partes da cena, tirando as corais. Teríamos então essa tabela?

Músicos	Instrumentos
1	Voz -soprano
2	Voz-soprano
3	Voz- barítono
4	Cello
5	Violino
6	Alaúde
7	Percussionista
8	Dulcimer
9	Flautista
10	Flautista
11	Alaúde

Como temos apenas papéis masculinos, estou trazendo para contemporaneidade e fazendo o Crises com uma voz feminina, pois o canto aqui é mais recitativo e fica bem claro o contraste entre o suplicante pai pela filha, e o arrogante Agamênon. Daí eu vou crescer essa voz feminina com outra e durante o longo recitativo de Agamênon, vou inserir outra voz feminina, para mostrar sua limitação. Então, vou ter mesmo três vozes, duas femininas e uma masculina em destaque. daí eles só poderão cantar em passagens instrumentais ou em *tutti*”

Em balanço inicial das pesquisas, registrei em email (11/11/2020):

“Hoje já compus um minuto!

Estou deixando algumas coisas em aberto ainda, para definição.

---

<sup>12</sup> Material estudado em *Audiocenas: Interfaces entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades* (Editora UnB, 2020).

Vou seguindo a linha da melodia e a letra e escrevendo para os instrumentos que mais domino, como o cello, o violino.

Eu abri uma grade com:

- 1) Flautas
- 2) Percussão (pensei agora em um bumbo, depois vem mais. vai ficar alguém da percussão apenas? quais percussões há disponíveis?
- 3) Alaúde, que vai ser o contínuo. Eu vi no vídeo que as posições são as do violão. Confere? Para não complicar vou usá-lo mais em acordes básicos.
- 4) Vozes.
- 5) Violino
- 6) Cello

Tenho algumas dúvidas. Vocês são onze, ou seja onze fontes sonoras no máximo, de 1 a 11. Precisa saber quem, quando canta, não toca o que. Como é uma obra dramático-musical, quando há canto, não vou poder usar uma das flautas, se a pessoa canta. Estou vendo vídeos de vocês para me entender algumas coisas. Mas agora vai que vai. abs. Pensei em abrir um blog sobre o processo. Sempre faço isso. posso convidar vocês? abs ”.

O processo foi sendo construído em constantes trocas de *emails*. Nunca havia escrito para grupos de música antiga. Diversas dúvidas me assolavam:

“Werner e Eliana, uma dúvida sobre as vozes: uma masculina e outra feminina não eh? A masculina eh um barítono, não eh? E a feminina?”

A cena vai ficar em quinze minutos. Mas alguma declamação e parte instrumental creio que chegamos a 20. Vou compor outras coisas a partir de Heráclito, um projeto antigo.

Sobre a parte vocal, uso a voz feminina para o sacerdote crises, e a masculina para Agamênon. Para o narrador uso as duas vozes.

Na etapa atual estou escrevendo segundo o texto, criando a melodia junto com o texto. E já indicando algumas coisas no acompanhamento. Eh o primeiro esboço. Será a parte vocal(melodia e texto) o guia para a composição.

Já fiz a cena em que crises chega e pede sua filha de volta. Depois Agamênon o rechaça raivosamente. Adorei fazer esse cara mau xingando deuses e homens. Depois vem a cena do mar, um verso famoso. Então crises invoca Apolo e Apolo vem e destrói tudo. Eh isso que estou terminando.

Depois vem a abertura, com os famosos versos da iniciais da Ilíada. E depois uma abertura instrumental para os alaúdes, uma abertura sobre guerra.

Olha, tem harmonias são tão angelicais. Os cantores seguram não eh? Não eh sobre saltos e essas coisas. Mas eh coisa da necessidade da cena.

Abs

Ontem foi ótimo. Tive bastante tempo.

Eis o problema: tempo. Tenho duas conferências na segunda semana de dezembro. Mas janeiro vou ficar sem viajar. Tudo indo. Espero terminar uma versão mais completa em abril/maio, para enviar para vocês.

Digo mais completa pois tenho que estudar algo da instrumentação do grupo de vocês . Vou trabalhando em blocos , montando os legos. Abs.

Sobre o material, minha ideia é de depois vocês apreciarem, vocês mesmos encaixarem percussão e outros elementos. Vocês mesmo fazerem um arranjo. É que é muito específico pra mim algumas coisas e não tenho mais tempo. Com a subida do euro/dolar, vou ter que voltar. Tá difícil ficar aqui.

Estou enviando em *Email de 30/11/2019*. . Se quiserem mando os arquivos em pdf. Abs.<sup>13</sup>”

Em 13 fevereiro de 2020 encerrei grande parte do trabalho, enviando as partituras e áudios das cenas homéricas ( Proêmio da Ilíada e Miniatura Ilíada) e de fragmentos de Heráclito:

“Werner e Eliana, tudo bem?

Estou enviando o material que compus até agora.

- 1) o prólogo ou proêmio da Ilíada
- 2) Miniatura ilíada, que é mais cênica, com cantores e ações.
- 3) fragmentos de Heráclito

Em todos escrevi para uma base:

- 1) vocais,
- 2) flautas
- 3) percussão mais grave
- 4) alaúde
- 5) violino
- 6) cello

Creio que esse material é para vocês apreciarem.

Depois falamos.

A minha ideia é compor mais uma música, mais cômica. Há um poema que teria sido escrito por Homero, O Margites, sobre o cara mais idiota do mundo. Está perdido. Mas há uns versos e hipóteses. Eu iria compor baseado nisso<sup>14</sup>”.

Mas isso depois veremos. Antes um outro aspecto do processo criativo.

## Blog de Acompanhamento<sup>15</sup>

Há anos venho trabalhando com blogs de acompanhamento de processos criativos. Assim que a pesquisa ou pré-produção da obra foi iniciada, abri o *blog*.

---

<sup>13</sup> *Email de 30/11/2019*.

<sup>14</sup> *Email 13/02/2020*.

<sup>15</sup> Link: <https://iliada2019.blogspot.com/>

Eis as postagens, a maioria relacionada com a seção homérica da *Suíte Clássica*:

#### a) Segunda-feira, 11 de novembro de 2019

*Início do projeto*

A partir da proposta dos grupos Música Mundana e Iluminura, projetou-se a elaboração de um evento dramático-musical a partir dos materiais da Antiguidade.

Depois de algumas ideias, creio para uma começo o melhor é outro começo, a cena inicial da *Ilíada*, de Homero, que é considerada uma *Ilíada* em miniatura. Ou seja, todos os conflitos que vão se espalhar pelos 24 cantos da *Ilíada* e chegar até nós estão ali nas primeiras 54 linhas.

Outra coisa: miniatura é um termo musical, de longa aplicação.

Então, temos: Miniatura-*Ilíada*. O drama musical de Crises.

Baseado em *Ilíada* 1. 1-54.

#### b) Segunda-feira, 11 de novembro de 2019

*Texto base*

{trechos traduzidos para um livro, que está para sair pela editora UnB, espero em tempo do evento ano que vem}

Canta, deusa, a ira destruidora de Aquiles, o Pelida,  
que incontáveis sofrimentos aos Aqueus trouxe,  
e muitas almas valentes dos heróis enviou ao Hades,  
os corpos deles tornou despojo para cães e aves.  
alastrou uma terrível praga sobre o exército, que destruía os soldados  
12 Pois este{Crises}veio junto às naus rápidas dos Aqueus  
trazendo riquezas para resgatar sua filha.  
E suplicou a todos os Aqueus líderes  
da multidão de homens  
Oh Atridas e os outros Aqueus de belas cnêmides  
Que os deuses que moram no Olimpo garantam a  
você saquear a cidade de Príamo e retornar a salvo para suas casas!  
Mas a minha querida filha soltem ela pra mim, recebam este resgate,  
respeitem o filho de deus, o que de longe fere, Apolo!  
20 Libertem a minha filha querida!

23 Então todos os outros Aqueus aprovaram por aclamação  
reverenciar o sacerdote e receber o rico resgate

“Mas isso não foi agradável ao coração do atrida Agamênon,  
25 e o {Crises} mandou ir embora asperamente, por meio de fala poderosa:  
'Que eu não te encontre, velho, junto às as côncavas naus,  
seja nessa tua demora agora, seja vindo depois outra vez!  
Não vai te proteger esse cetro ou esse adereço do deus!

Eu não vou libertar tua filha. Antes, ela vai envelhecer comigo  
30 lá em nossa casa em Argos, longe da terra dos pais,  
indo e vindo no tear e na minha cama.  
Vá embora! Não me irrite mais, se quiser sobreviver...  
E então o ancião ficou com medo e obedeceu aos comandos do rei.  
Silencioso ele foi andando pela praia do mar estrondante.  
35 E afastando-se, o ancião rezou para o soberano Apolo.  
Assim suplicou ele {Crises}, e o ouviu Febo Apolo  
Que sejam castigados os Dânaos por tuas flechas pelas lágrimas que me  
fizeram escorrer!  
Ouça me, deus do arco prateado... Apolo dos ratos da praga  
Vem dos cumes do Olimpo com o coração irado  
45 o arco nos ombros trazendo e a aljava fechada.  
As flechas se agitavam ruidosas nos ombros do deus irado  
a se mover. Ele chegou como a noite.  
Depois posicionou-se longe das naus e arremessou uma flecha:  
terrível ruído gerou o arco prateado.  
Atingiu primeiro as mulas e os ágeis cães  
mas depois lançou as agudas flechas contra os homens  
As piras cheias de cadáveres ardiam o tempo inteiro.  
Por nove dias pois sobre as tropas os mísseis arremessados pelo deus caíram.

### c) sexta-feira, 29 de novembro de 2019

#### *Método*

Eu sigo o texto original e a tradução que fiz.

No texto há indicações para partes com personagens e partes para o narrador.

Quando há o narrador, dobro as vozes, coloco as vozes do homem e da mulher juntos.

Crises ficou com a voz feminina, mas em uma região média.

Agamênon ficou com a voz mais grave.

#### *Intertextualidade*

Tenho inserido alguns temas de outras músicas

Após Crises ser expulso do acampamento, ele vai para o mar. E depois invoca Apolo.

Aqui vali-me de um trecho da famosa canção no epitáfio de Sícilo.

<https://www.oeaw.ac.at/kal/agm/>

<https://www.youtube.com/watch?v=gUkabSGrK7I>

Depois, da invocação, o narrador vai falar da ira de Apolo. Daí vim para frente: vali-me do leitmotiv da ira de Wotan, em *A Valquíria*.

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_QULbTfHye0](https://www.youtube.com/watch?v=_QULbTfHye0)

#### d) Terça-feira, 3 de dezembro de 2019

##### Melodias vocais

Hoje terminei o trabalho com as melodias vocais.

a) prólogo da *Ilíada*, o famoso trecho:

Canta, deusa, a ira destruidora de Aquiles, o Pelida,  
que incontáveis sofrimentos aos Aqueus trouxe,  
e muitas almas valentes dos heróis enviou ao Hades,  
os corpos deles tornou despojo para cães e aves  
de rapina, tudo segundo segundo a vontade de Zeus.

O ritmo é em grupos de dátilos hexâmetros, seis grupos de dátilos.

-UU -UU -UU -UU -UU -UU

Para tanto, segui diversos materiais:

1) *Greek Music*, Martin West, para os padrões métricos gerais.

2) M. L. West The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 101 (1981), pp. 113-129

Este artigo tem uma transcrição para notação musical tradicional dos primeiros versos da *Ilíada*. Adotei algumas coisas como a atribuição de uma nota pontuada para marca a longa em alguns momentos. Por isso oscilei entre 5/8 e 2/4 para marcar o ritmo de cada verso.

Ao fim, fui seguindo mesmo tanto o ritmo natural do texto traduzido, e sua alternância entre sílabas tônicas e átonas, quanto um esquema métrico pré-fixado.

Cada verso foi trabalhado em 6 compassos com um de ritornelo rítmico instrumental, seguindo trabalho de A.Lord. entre os cantores narrativos na região dos Balcãs, como está em

3) *The Singer of tales*.

4) Tom Phillips\_ Armand D'Angour - Music, Text, and Culture in Ancient Greece-Oxford University Press, 2018. Ainda me foi bem útil.

Assim foram completadas as melodias vocais da peça.

- 1) prólogo
- 2) fala de Crises, suplicando por sua filha
- 3) resposta de Agamênon
- 4) narrador, sobre o mar.
- 5) Crises invoca Apolo
- 6) Narrador canta a destruição dos argivos.

Próximo passo: produzir as cenas instrumentais.



### e) Terça-feira, 14 de janeiro de 2020

*Começo das pesquisas para a composição*

Hoje foi dia de revisão de leituras, artigos, livros, textos de Heráclito, conceitos de *ring composition*, quiasmo, etc.

Sair da leitura monoespacial da página, da visualidade da página, e ir para o som.

Amanhã selecionar os fragmentos para análise e composição.

### f) Quinta-feira, 16 de janeiro de 2020

*Interlúdio*

Preferi interromper o material com *A Ilíada* e ir para Heráclito, pois é uma coisa que já tinha em mente para o programa das apresentações.

Um resumo:

Os fragmentos de Heráclito, além de possuírem diversas referências a sons ou objetos soantes, eles mesmos se constituem como frases ritmicamente organizadas (DEICHGRABER,1963; MOURAVIEV, 2002).

Tal correlação entre som e texto possui suas implicações filosóficas e estéticas, as quais têm sido tanto discutidas em seu contexto de produção (SERRA,2003; WERSINGER,2011;SASSI,2015;GURD,2016), quanto retomadas em apropriações artísticas (MAILMAN,2009;LEE,2011).

Nesta apresentação, compartilho pesquisa que integra análise métrico-filológica e composição musical a partir dos fragmentos de Heráclito explorada na suíte *Heraclíteas*<sup>16</sup>. Dados das análises textuais são os elementos pré-compositivos para a elaboração de uma série de audiocenas (MOTA,2018). Mais que 'ilustrar' o texto, tais audiocenas(voz e música instrumental) explicitam referentes e formas registrados nos textos, como 1) a indefinição irônica do logos; 2) os padrões recursivos, em quiasmos e paratáticos nos 'fragmentos cósmicos'; 3) e a interface com a épica guerreira homérica.

Assim, por meio das audiocenas e sua explicitação musical e discursiva é possível audiovisualizar alguns dos procedimentos e conteúdos identificados nos fragmentos de Heráclito.

*Retorno. Heráclito*

Um segundo grupo de material para a performance será baseado em fragmentos de Heráclito.

Ou seja, além da cena inicial da *Ilíada*, vamos ter trechos musicados de Heráclito.

---

<sup>16</sup> Meu plano original era o de uma suíte toda dedicada aos fragmentos de Heráclito. O material integrante nesta Suíte Clássica é apenas uma das *Heraclíteas* planejadas e realizadas.

A possibilidade de transformar Heráclito em música vem de uma longa pesquisa que gerou meu livro

*Metafísica, escrita e música : ensaios sobre os fragmentos de Heráclito* (Lisboa : MIL - Movimento Internacional Lusófono ; Linda-a-Velha : DG, 2018.)

Parte dessa pesquisa estão nos seguintes textos:

- 1) MOTA, M. Heráclito e os eventos performativos. In: I. Bocayuva (Org.) *Filosofia e Arte na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Nau /Hexis, 2011,83-101.
- 2) MOTA, M. Heraclitus homericus: audiocenas a partir da Antiguidade. Link: <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/5734>
- 3) MOTA, M  
Texto, escritura e Música: os fragmentos de Heráclito  
Link: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/14945>

#### g) Terça-feira, 4 de fevereiro de 2020

*Heráclito*

Encerrei a primeira canção em torno de Heráclito.

Mantive uma linha vocal clara, com vozes femininas e masculinas em textura homofônica, cantando as mesmas notas.

A base foi os versos ligados ao cosmo: padrões de dia, noite, e um aspecto pouco comentado em Heráclito: o caos.

Na harmonia foi clara a minha opção de seguir referências no texto e não em um discurso musical autônomo. Por isso muitas vezes temos partes instrumentais isoladas, que precedem as partes do canto.

No processo criativo, comecei com uma seção instrumental de abertura, depois interrompi para dar lugar a escrever as partes cantadas, deixando vazios para futuras partes instrumentais.

Estava na cabeça o trabalho com a *Ilíada*.

Aqui fiquei apenas com a percussão básica, as flautas, o violino e o *cello*.

Incrivelmente, como o universo se organiza em categorias pares, a instrumentação acabou por seguir essa quadratura do círculo.

#### h) Terça-feira, 4 de fevereiro de 2020

*Montagem das partes*

Venho compondo em blocos:

- 1) O drama em torno de Crises. Partes vocais completas. Faltam os arranjos instrumentais. O trabalho com as partes vocais é pegar o texto original, traduzir, estudar o ritmo, analisar, propor soluções vocais, unir texto e melodia vocal, escrever algumas indicações de acompanhamento.
- 2) os versos iniciais da *Ilíada*. São os versos mais conhecidos da literatura grega. Estudei as formas de sua notação musical, escolhi uma forma rítmica composta, traduzi o texto, integrei melodia, ritmo e texto, indiquei algum acompanhamento.

### 3) Heráclito. Peça acabada.

Pendências:

- 1) arranjos instrumentais para o drama em torno de Crises e dos versos iniciais de *Ilíada*.
- 2) Fazer uma disputa, uma luta nos alaúdes.
- 3) talvez compor outro para Heráclito.

Uma ideia que me veio foi a de ter uma cena sobre *Margites*. É um poema cômico perdido atribuído a Homero. Há alguns fragmentos.

#### i) Terça-feira, 11 de fevereiro de 2020

*Escrevendo os vazios*

Retomando o material escrito para colocar as linhas instrumentais.

Hoje fechei o próêmio da *Ilíada*, fechando a cena.

Sempre é um desafio retornar a processos interrompidos. É um trabalho diferente, de descobertas, de análises, de invenções e correções.

Parti depois para a cena de Crises. Essa vai demorar. fiz uma boa parte. Cansei.

Ouvir sons de dulcimer. Queria colocar mas não sei se vou ter tempo para escrever, para aprender a escrever para este instrumento. gostei muito do som dele.

## Finalização

Em março de 2020 comecei a compor a última obra da *Suíte Clássica*:

“Estou agora fazendo mais uma : “uma cômica, baseada em uma obra perdida de Homero , sobre o maior imbecil que já houve . Parece um certo presidente...”<sup>17</sup>”

Após este *email* com esse primeiros áudios e partituras, Werner me respondeu:

“Olá Marcus

Finalmente consegui olhar o material enviado. Muito obrigado, gostei demais de suas ideias e da música que você inventou pra elas. Vamos apresentar um material que vai entusiasmar todo mundo do encontro, com certeza.

Me ficou uma dúvida. Que flautas você tinha em mente quando escreveu as partes das mesmas? Parece que pensou em flautas transversas em do, acertei?

Eliana e eu usaremos flautas doces contralto em fá, ou algumas partes poderia ser uma tenor ou soprano em dó, mas de qualquer forma (talvez) teriam que acontecer algumas adaptações. Também fiquei encucado em como resolveremos tantas notas cromáticas (rápidas) na flauta doce. Eliana e eu temos

---

<sup>17</sup> Email 3/3/2020.

que ver o que fazemos e vamos conversando com você na medida que estudamos a peça. Pode ser assim?

Acho que temos que aproveitar a sua estada em POA em junho sim e desde já obrigado pela disponibilidade. Parece que todo mundo resolveu fazer um encontro nestes dias em junho *O iluminura* (o grupo de Pelotas) vai fazer uma apresentação no dia 24 ou 25 em POA, neste mesma época nosso percussionista vai participar de um encontro em Santa Maria. Talvez o grupo não consiga estar na reunião com você, mas eu farei o possível para estar. Vamos mantendo contato. estou bem entusiasmado com o projeto. Grande abraço. Werner.<sup>18</sup>”

Ao que respondi<sup>19</sup>:

“Ótimo, Werner. Eu devo voltar em fim de agosto a Porto Alegre. E depois em outubro. Então teremos outra chance com o grupo. Olha, tudo pode ser rearranjado por vocês, colocando mais flautas, etc.

Como não tenho familiaridade com música antiga, apesar de gostar muito do som, escrevi dentro do que conheço.

Friso que o que enviei é uma base para o arranjo e adaptações que vocês podem e devem fazer.

Por exemplo: não detalhei muito outros efeitos percussivos ou outros instrumentos que vocês possuem. Isso pode ser feito depois.

A base é algo a la Grécia: sopros, percussão e cordas. Bem básico mas colorido. Os cromatismos são para explorar cores e escalas não diatônicas. Abs.”

Em 16/03/2020 envio para Werner e Eliana a última composição da Suíte Clássica, que ainda não tinha esse nome:

“*Margites* é uma obra perdida da Antiguidade. Narrava as aventuras do homem mais idiota que já existiu: não sabia contar, não sabia sua origem. Quando se casou, não conseguiu consumir o casamento. Sua esposa o enganou, dizendo que um escorpião havia entrado em sua vagina e que *Margites* deveria penetrá-la para curá-la. A obra *Margites* foi atribuída a Homero. Há diversas referências na antiguidade. Eis uns textos em anexo. Estou enviando o *pdf* da partitura e o áudio. abs.

Eliana e Werner, assim seria a ordem da apresentação<sup>20</sup>:

- 1) Bloco *Ilíada*
  - a) Proêmio
  - b) Cena de Crises (Pequena *Ilíada*)
- 2) *Margites*
- 3) *Heráclito*”

---

<sup>18</sup> Email 4/3/2020.

<sup>19</sup> Email 4/3/2020.

<sup>20</sup> Ainda, pensei em uma improvisação de “batalha” de aláudes, improvisação, enquanto a platéia entra.

## Margites notas

Para *Margites*, tive de realizar um trabalho de leitura e tradução das esparsas fontes.

Estes são os textos que utilizei para fazer a composição<sup>21</sup>:

Tradução
1) Chegou a Colofão um cantor velho e piedoso, um servo das Musas e Apolo flecheiro{que de longe acerta}, trazendo sua ressoante lira nas mãos.
2) Muitas coisas sabia, mas todas sabia mal.
3) Os deuses o fizeram não o que escava, nem o que colhe, nem hábil de qualquer outra maneira: ele ficou aquém de todos os ofícios.
4) Seria preciso viver, completamente, segundo o <i>Margites</i> de Homero, sem se preocupar com nada, sem nada ouvir.
5) A raposa conhece muitos truques, mas o ouriço conhece um maior
6) Margites: ridicularizado por sua estupidez, aquele que dizem não sabia contar até 5; que levando sua jovem mulher para casa, não a tocou; mas temia que ela que o difamasse para a mãe dela ; que, já jovem, na ignorância, perguntou para sua mãe se ele havia nascido do pai.
7) Margites, dizem, foi um homem que não sabia quem o tinha gerado , se seu pai ou sua mãe.
8) Ele não seria muito mais esperto do que Margites, que não sabia o que fazer com a esposa quando se casou.
9) Sabemos também algo semelhante sobre o desmiolado Margites, de quem a palavra ‘enfurecer-se raivosamente [ μαργαίνειν] passou a significar “ser estúpido” [ μωραίνειν]. O poeta chamado Homero fez dele filho de pais muitos ricos, mas quando ele se casou não se deitou com a noiva até que ela, por instigação da mãe, fingiu ter sofrido uma ferida nas partes inferiores, e disse que nenhum remédio seria de ajuda alguma, exceto se o membro do sexo masculino fosse enfiado no local: por isso, ele fez amor com ela, para fins terapêuticos.
10) Margites: era estúpido que não sabia fazer sexo com sua mulher. A mulher o animou, dizendo que um escorpião havia lhe picado, e que seria curada pelo sexo.
11) Mas abaixo há um acidentado caminho fechado e lamacento que é o melhor que leva ao bosque delicioso da amada Afrodite.

---

<sup>21</sup> Segui as edições de Gostoli (2007) e West (2003).

## Conclusão

Mas eis que chega a pandemia: tudo fecha e tudo fica suspenso: sem ensaios planejados, sem evento de música grega em 2020!!! As composições musicais são parte do que seria montado ainda durante os ensaios, com novos arranjos e inserção de novos elementos, muitos deles de natureza improvisacional, que depois seriam incorporados na totalidade da obra. Desde o início trabalhei com a perspectiva de produzir um material que seria redefinido a partir dos encontros com os intérpretes.

Com a pandemia, eis que tal etapa integrante do processo criativo ficou inviável. No entanto, eis aqui as partituras. Novos e melhores e sonoros dias ainda hão de continuar a vir.

# Prêmio

Baseado em Ilíada, 1.1-54.

Marcus Mota  
Lisboa, 2019-2020

(♩ = 120)

Flute 1

Flute 2

Percussion

Lute

Voice 1

Voice 2

Violin

Cello

Bumbo

Can - ta Oh Deu-sa a i - rade'A - qui-les o pe - li - da

Can - ta Oh Deu-sa a i - rade'A - qui-les o pe - li - da

*p* *mf* *f* *mp*

© Marcus Mota 2019-2020

8

l. 1

*p* *mf*

3 3 3

l. 2

*p* *mf*

3

8

rec.

*mp*

8

L.

8

Des - tru-i - do raque trouxe'iron táveisles gra - çasos gregos

Can - taOh DeusaOh can ta a i-ra de A - quiles.

8

In.

*p*

3

Vc.

*mp*

3

© Marcus Mota 2019-2020





22

l. 1 *mf*

l. 2 *mf*

rc.

L. *mp*

22

Seus corpos fo-ran-tes po-jos de cães e de a-vesfa-min-tas

Al made'he-róis de va-len-tes as al-mas para'o Ha-des

22

'ln. *p*

Vc. *ff*

© Marcus Mota 2019-2020

29

l. 1 *f*

l. 2 *f*

rc.

L.

29

Tu - do cum - prindo'von - ta de de Zeus, a von ta - dede Zeus!

29

Tu - do cum - prindo'von - ta de de Zeus, a von ta - dede Zeus!

vln. *mp*

vc. *mp*

© Marcus Mota 2019-2020

# Crises, Miniatura-IIíada

## Baseado em IIíada, i.1-54.

Marcus Mota  
Lisboa, 2019-2020

Entrada do Sacerdote, puxando uma carrinho com presentes

$\text{♩} = 80$

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the staves are: Flute 1 (treble clef), Flute 2 (treble clef), Percussion (bass clef, labeled 'Bumbo'), Lute (treble clef), WOMEN (treble clef), MEN (bass clef), Violin (treble clef), and Cello (bass clef). The time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 80. The Flute 1 part begins with a rest, followed by a melodic line starting in the third measure with a dynamic marking of *p* and trills. The Flute 2 part also begins with a rest, followed by a melodic line starting in the third measure with a dynamic marking of *p* and trills. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *mf*. The Lute part has a rest in the first two measures, followed by a chordal texture in the third and fourth measures, marked *p*. The WOMEN and MEN parts have rests throughout. The Violin part has a long note with a slur, marked *p pizz.*. The Cello part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *mf*.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Iliada

5

Fl. 1

*mf*

*tr*

Fl. 2

*mf*

*tr*

*tr*

Perc.

5

L.

*p*

Voice 1

5

CRISES

Oh a -

*mf*

Voice 2

5

Vln.

Vc.

5

Crises,  
Miniatura-Iliada

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2), both in treble clef. They play a melodic line starting at measure 9, marked *mf*, featuring triplet patterns. The third staff is for Percussion (Perc.) in a drum set configuration, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff is for Violin (Vln.) in treble clef, playing a sustained note marked *mp* and *arco*. The fifth staff is for Voice 1 in treble clef, with lyrics: "tri - das e ou - tros a - queus de be - las". The sixth staff is for Voice 2 in bass clef, which is mostly silent. The seventh staff is for Viola (Vc.) in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

Musical score for 'Crises, Miniatura-IIíada'. The score includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (perc.), Lyre (L.), Voice 1 (Voice 1), Voice 2 (Voice 2), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The score is marked with a rehearsal sign '13' at the beginning of each staff. The lyrics for Voice 1 are: 'cnê - ni - des. Que'os'. The score features various musical notations including rests, notes, slurs, and dynamic markings.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

17

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

17

Perc.

17

L. *mp*

Voice 1  
deu - ses que mo - ram no'O - lim - po vos con -

Voice 2

17

Vln. *mp*

Vc. *mp*

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Crises, Miniatura-IIíada'. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (Perc.), Lute (L.), Voice 1, Voice 2, Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 17. Flute 1 and Flute 2 play a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The Percussion part consists of four short, rhythmic pulses. The Lute part plays a sustained chord with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). Voice 1 has a vocal line with lyrics: 'deu - ses que mo - ram no'O - lim - po vos con -'. The Violin and Viola parts play a sustained chord with a dynamic marking of *mp*. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

© Marcus Mota 2019-2020



Crises,  
Miniatura-IIíada

21

Fl. 1

Fl. 2

perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

ce - dam sa - quear a ci - da - de Pri - a

*mp*

*pp*

*p*

*mf*

*mf*

3

3

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Crises, Miniatura-IIíada'. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (perc.), Clarinet (L.), Voice 1, Voice 2, Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The music begins at measure 21. The Flute parts are mostly silent, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) appearing in the second staff. The Percussion part is also mostly silent. The Clarinet part features a melodic line starting in measure 21 with a *pp* (pianissimo) dynamic, marked with accents (>) and a *p* (piano) dynamic later. The Voice 1 part has lyrics: 'ce - dam sa - quear a ci - da - de Pri - a'. The Violin and Viola parts play a rhythmic accompaniment with triplets (marked '3') and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

25

Fl. 1

Fl. 2

*p*

perc.

*mf*

L.

*mf*

Voice 1

mo! e vol tar pra suas ca - sas a sal vo.

Voice 2

Vln.

*mp*

Vc.

*mf*

Detailed description: This is a musical score for a scene titled 'Crises, Miniatura-IIíada'. The score is written for a chamber ensemble and includes a vocal soloist. The instruments are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (perc.), Lyra (L.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The music begins at measure 25. Fl. 1 has a whole rest. Fl. 2 plays a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and a hairpin crescendo. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Lyra part has a whole rest. The vocal soloist (Voice 1) enters with the lyrics 'mo! e vol tar pra suas ca - sas a sal vo.' The dynamic is mezzo-forte (*mf*). Voice 2 has a whole rest. The Violin (Vln.) part plays chords with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Viola (Vc.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

30 *dolce*

Fl. 1

Fl. 2 *p*

perc. *p*

L. *mp*

Voice 1 *f*  
Mas li - ber - tem mi - nha fi - lha!

Voice 2

Vln. *p*

Vc. *p*

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

34

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

34

Perc.

34

L.

34

Voice 1  
Li - ber - tem mi - nha fi - lha!

Voice 2

34

Vln.

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Crises, Miniatura-IIíada'. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (Perc.), Clarinet (L.), Voice 1, Voice 2, and Violin/Viola (Vln./Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The first measure of each staff is marked with the number '34'. The Flute parts (Fl. 1 and Fl. 2) begin with a piano (*p*) dynamic. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>). The Clarinet part (L.) consists of eighth-note triplets. The Voice 1 part has the lyrics 'Li - ber - tem mi - nha fi - lha!' written below the notes. The Voice 2 part is silent, indicated by a whole rest. The Violin and Viola parts (Vln./Vc.) play a harmonic accompaniment with chords and triplets. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Iliada

38

Fl. 1

Fl. 2

perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

Res - pei - tem'o gran de deus

Res - pei - tem'o gran de deus

Res - pei - tem'o gran de deus

*ff*

*f*

*ff*

*f*

*ff*

*f*

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Iliada

42

Fl. 1

Fl. 2

perc.

L.

42

42

ff

Voice 1

que fe - re de lon -

Voice 2

42

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

46

Fl. 1

Fl. 2

perc.

46

L.

46

Voice 1

ge: deus A - po - lo! Deus A - po -

Voice 2

46

Vln.

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Crises, Miniatura-IIíada'. The score is arranged in a system of seven staves. From top to bottom, the staves are: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (perc.), Clarinet (L.), Voice 1, Voice 2, Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The first measure of the system is marked with the number '46'. The Voice 1 part has lyrics: 'ge: deus A - po - lo! Deus A - po -'. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes. The string parts (Vln. and Vc.) play sustained notes with long slurs. The woodwind parts (Fl. 1, Fl. 2, L.) have rests in this section.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Iliada

50

Fl. 1

Fl. 2

perc.

mf

L.

p

Voice 1

lo!

Voice 2

Vln.

3

pizz.

Vc.

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Crises, Miniatura-Iliada'. The score is for measures 50 through 53. The instruments are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (perc.), Clarinet (L.), Voice 1, Voice 2, Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). Flutes 1 and 2 have rests in all measures. The Percussion part starts with a long note in measure 50, followed by a crescendo leading to a *mf* dynamic, and then plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents in measures 51-53. The Clarinet part has rests in measures 50-51, then plays a descending triplet of eighth notes in measure 52, and a similar triplet in measure 53, both marked *p*. Voice 1 has a long note in measure 50 with the syllable 'lo!' underneath, followed by rests in measures 51-53. Voice 2 has rests in all measures. The Violin part has rests in measures 50-51, then plays a triplet of eighth notes in measure 52, and another triplet in measure 53, both with accents. The Violoncello part has a melodic line in measure 50, followed by rests in measures 51-53, with a *pizz.* (pizzicato) marking in measure 52.

© Marcus Mota 2019-2020



Crises,  
Miniatura-IIíada

54

Fl. 1

*p* *tr* *mf* *tr*

Fl. 2

*p* *tr* *tr* *mf*

54

Perc.

54

L.

54

Voice 1

Voice 2

54

Vln.

*mp* 3 *mp* 3

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Crises, Miniatura-IIíada'. It features eight staves: Fl. 1, Fl. 2, Perc., L., Voice 1, Voice 2, Vln., and Vc. The score begins at measure 54. Fl. 1 and Fl. 2 have melodic lines with trills and dynamics of *p* and *mf*. Percussion has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The L. (Lute) part consists of chords and arpeggios. Both Voice 1 and Voice 2 are silent. The Vln. part has a triplet of eighth notes in the first two measures, followed by a long, sweeping line. The Vc. part has a simple bass line with eighth notes.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Iliada

The musical score is arranged in a system with eight staves. The instruments and parts are: Fl. 1, Fl. 2, Perc., L., Voice 1, Voice 2, Vln., and Vc. The score begins at measure 58. Fl. 1 has a whole rest. Fl. 2 starts with a melodic line marked *mp* and includes trills. Perc. has a single note with a fermata. L. has a complex rhythmic pattern with accents. Voice 1 and Voice 2 have whole rests. Vln. has a melodic line with accents and a triplet. Vc. has a whole rest. Dynamics include *f* and *mp*. The score concludes with a double bar line.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

62

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

Voice 2

AGAMÉNON

*f* ve - lho, mal - di - to, ca - pa - cho de'um deus! que

62

Vln.

arco

Vc.

*f*

Detailed description: This is a musical score for a scene titled 'Crises, Miniatura-IIíada'. The score is written for a chamber ensemble and includes a vocal soloist. The instruments are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (Perc.), Lute (L.), Voice 1, Voice 2 (AGAMÉNON), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The music is in 6/8 time. The score begins at measure 62. The Flute parts have rests. The Percussion part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Lute part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Voice 1 part has rests. The Voice 2 part (AGAMÉNON) has a melodic line with a dynamic marking of *f* and the lyrics 've - lho, mal - di - to, ca - pa - cho de'um deus! que'. The Violin part has rests. The Viola part has a rhythmic pattern of quarter notes with a dynamic marking of *f* and the instruction 'arco'.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

66

Fl. 1

Fl. 2

66

Perc.

66

L.

66

Voice 1

Voice 2

eu não te'en-con - tre jun - to das cõn - ca - vas naus Se - ja nes - sa ler de - za, se-ja

66

Vln.

Vc.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Crises, Miniatura-IIíada'. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (Perc.), Lute (L.), Voice 1, Voice 2, Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The score begins at measure 66. The Flute parts have rests for the first three measures, followed by notes in the fourth measure. The Percussion part has rests for all four measures. The Lute part has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Voice 1 part has rests for all four measures. The Voice 2 part has a melodic line with lyrics: 'eu não te'en-con - tre jun - to das cõn - ca - vas naus Se - ja nes - sa ler de - za, se-ja'. The Violin part has a melodic line with accents and a triplet in the third measure. The Violoncello part has a simple bass line with accents.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

70

Fl. 1

Fl. 2

70

Perc.

70

L.

70

Voice 1

Voice 2

vin - do de - pois. Pois de na - da vão te ser vir es-se ce - tro, es - as

70

Vln.

Vc.

*p*

*mf*

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Ilíada

74

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

*mf*

*f*

*ff*

*mp*

*mf*

*mf*

*f*

fi - tas de'um deus

Tu - a fi - lha não

>

© Marcus Mota 2019-2020



Crises,  
Miniatura-IIíada

82

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

*tr.*

*p*

*tr*

*mf*

*p*

*f*

*mp*

*p*

lon - ge na m' nha ca - ma co - mi - go ah sem - pre'a tra - ba -

*f*

3

3

3

3

© Marcus Mota 2019-2020



Crises,  
Miniatura-IIíada

86

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

Voice 2

**Aos gritos**

lhar Sai a da - qui! Não me'ir - ri te mais! Quer vi - ver?

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Ilíada

90

Fl. 1

Fl. 2

perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

*p*

*pp*

3

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Crises, Miniatura-Ilíada'. The score is in 2/4 time and begins at measure 90. It features seven staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (perc.), Lyra (L.), Voice 1, Voice 2, Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The Flute parts start with a rest in the first measure, followed by a melodic line in the second measure marked with a piano (*p*) dynamic. The Violin part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the third measure. The Violoncello part starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Percussion, Lyra, and both Voice parts have rests throughout the shown measures.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

The musical score is arranged in a system of eight staves. The instruments are: Fl. 1 (Flute 1), Fl. 2 (Flute 2), Perc. (Percussion), L. (Lyra), Voice 1, Voice 2, Vln. (Violin), and Vc. (Violoncello). The score begins at measure 94. Fl. 1 plays a simple melodic line. Fl. 2 has a more complex line with two triplet markings. Perc. plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. L., Voice 1, and Voice 2 are silent, indicated by rests. Vln. has a melodic line with a triplet and accents. Vc. provides a bass line with accents.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

98

Fl. 1

Fl. 2

perc.

L.

98

CHORUS

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

*pp*

*p*

Foi em si - lên - cio an - dan - do

Foi em si - lên - cio an dan - do bem jun - to'ao

*p*

*pp*

*p*

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Ilíada

102

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

em si - lèn - cio. Es - tron - dan - te.

mar es - tron - dan - te mar Foi jun - to'ao

*p*

*p*

*p*

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

106

Fl. 1 *pp*

Fl. 2 *pp*

perc.

L.

Voice 1  
Es - tron - dan - te

Voice 2  
mar jun - to'ao mar jun - to'ao mar foi

Vln.

Vc.

3

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Crises, Miniatura-IIíada'. The score is for measures 106-109. It features seven staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (perc.), Lyre (L.), Voice 1, Voice 2, Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The Flute parts are marked *pp* (pianissimo). The Voice 1 part has the lyrics 'Es - tron - dan - te' with a long note on 'te'. The Voice 2 part has the lyrics 'mar jun - to'ao mar jun - to'ao mar foi' with accents on 'ao' and 'oi'. The Viola part has a triplet of notes in measure 109. The score ends with a double bar line and repeat dots.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

110

Fl. 1

Fl. 2

*p*

110

Perc.

110

L.

*p*

110

Voice 1

Voice 2

110

Vln.

*pp*

Vc.

*p*

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Crises, Miniatura-IIíada'. It features eight staves: Fl. 1 (Flute 1), Fl. 2 (Flute 2), Perc. (Percussion), L. (Lyra), Voice 1, Voice 2, Vln. (Violin), and Vc. (Violoncello). The score is in 6/8 time. Fl. 1 starts at measure 110 with a dynamic of *p* and includes trills. Fl. 2 plays a sustained note with a dynamic of *p*. Perc. has a series of short pulses. L. plays a series of chords with a dynamic of *p*. Voice 1 and Voice 2 have rests. Vln. has a dynamic of *pp* and a long note with a trill. Vc. has a dynamic of *p* and a long note. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamics.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

114

Fl. 1

Fl. 2

114

Perc.

114

L.

114

Voice 1

Deus A - po - lo! Vem me'a ju - de!

*mf*

Voice 2

Deus A - po - lo! Vem me'a ju - de!

*mf*

114

Vln.

*pp*

Vc.

*mf*

© Marcus Mota 2019-2020



Crises,  
Miniatura-IIíada

118

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

Ou - ça, se - nhor mi-nha'o-ra - ção!

Ou - ça, se - nhor mi-nha'o-ra - ção!

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Crises, Miniatura-IIíada'. The score is in 4/4 time and begins at measure 118. It features seven staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (Perc.), Lyra (L.), Voice 1, Voice 2, Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The Flute parts have rests in the first two measures, followed by a half note B-flat in the third measure and a half note B-flat in the fourth measure, with a slur over the final two measures. The Percussion part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Lyra part has a long, sustained note in the first measure, followed by a half note B-flat in the second measure, and a half note B-flat in the third measure, with a slur over the final two measures. The Voice parts have lyrics: 'Ou - ça, se - nhor mi-nha'o-ra - ção!' in the first measure, followed by a rest in the second measure, and 'mi-nha'o-ra - ção!' in the third measure, with a slur over the final two measures. The Violin and Viola parts have a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

© Marcus Mota 2019-2020





Crises,  
Miniatura-Iliada

130

Fl. 1

Fl. 2

perc.

L.

130

CHORUS

Voice 1

Deus das pra - gas do ar - co de pra - ta

Voice 2

Deus A - po - lo! Vem me'a ju - de!

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

134

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

Lem-bre se - nhor dos meus sa - cri - fi - cios

Tou - ros ca - bras, tem - plos sa - cri fi - cios

Detailed description: This is a musical score for a scene titled 'Crises, Miniatura-IIíada'. The score is for measures 134-137. It features several instruments and two vocal parts. The Flute 1 and Flute 2 parts are mostly rests. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Lute part has rests. The Voice 1 part has lyrics: 'Lem-bre se - nhor dos meus sa - cri - fi - cios'. The Voice 2 part has lyrics: 'Tou - ros ca - bras, tem - plos sa - cri fi - cios'. The Violin and Viola parts have rhythmic patterns of eighth notes.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Iliada

The musical score is arranged in a system with seven staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1:** Treble clef, starting at measure 138 with a trill (*tr.*) and a dynamic marking of *ff*. The melody includes a triplet of eighth notes at the end of the system.
- Fl. 2:** Treble clef, starting at measure 138 with a dynamic marking of *f*. It plays a continuous eighth-note accompaniment.
- Perc.:** Percussion staff with a double bar line at the beginning and rests throughout.
- L.:** Treble clef, starting at measure 138 with a dynamic marking of *ff*. It plays a complex, multi-measure accompaniment with various articulations.
- Voice 1:** Treble clef, with a rest throughout the system.
- Voice 2:** Bass clef, with a rest throughout the system.
- Vln.:** Treble clef, with a rest throughout the system.
- Vc.:** Bass clef, with a rest throughout the system.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

142

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

Des - ceu do'O - lim - po Fu - ror no pei - to

Des - ceu do'O - lim - po Fu - ror no pei - to

*f*

*mf*

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

146

Fl. 1

Fl. 2

146

Perc.

146

L.

146

Voice 1

Nos om - bros o'Ar - co, a'al - ja va chei - a

Voice 2

146

Vln.

*mp*

146

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020



Crises,  
Miniatura-IIíada

150

Fl. 1

Fl. 2

150

Perc.

150

L.

150

Voice 1

Cha - coa - lha'as fle - chas nos om - bros, deus meu!

Voice 2

Cha - coa - lha'as fle - chas nos om - bros, deus meu!

150

Vln.

*mf*

*p*

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Ilíada

154

Fl. 1

Fl. 2

*p*

154

Perc.

154

L.

*p*

154

Voice 1

A po lo'a - van - ça Vem co mo'a noi - te

154

Voice 2

A po lo'a - van - ça Vem co mo'a noi - te

154

Vln.

*pizz.*

*mf*

3 3 3

154

Vc.

154

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

*agitato*  
(♩ = 120)

158

Fl. 1

Fl. 2

*mf*

*mf*

perc.

158

L.

158

Voice 1

*mf*

Voice 2

*mf*

arco

Vln.

*mp*

Vc.

Pa - rou no céu e'a fle - cha lan -

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

162

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

çou. Ter' rí - vel som o ar - co ge

çou. Ter' rí - vel som o ar - co ge

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Ilíada

166

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

166

*mf*

*f*

L.

166

Voice 1

rou as mu - las, os cães — A - po lo fe

Voice 2

rou as mu - las, os cães — A - po lo fe

166

Vln.

*p*

Vc.

*mf*

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

♩=80

170

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

riu

riu Mas de pois dis pa - rou con - tra'os ho - mens

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

174

Fl. 1

Fl. 2

174

Perc.

*mf*

174

L.

174

Voice 1

dis - pa - rou con - tra'os ho - mens con - tra'os

174

Voice 2

— dis - pa - rou con - tra'os ho - mens con - tra'os

174

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

178

Fl. 1

Fl. 2

178

Perc.

178

L.

178

Voice 1

ho - mens!

Voice 2

ho - mens!

178

Vln.

3

3

3

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020



Crises,  
Miniatura-IIíada

♩=95

182

Fl. 1

Fl. 2

perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

*p*

*mf*

*p*

*p* pizz.

*mf*

Pi - ras de fo -

Pi - ras de fo - - - go

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Iliada

186

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

mf

mf

p

go com ho - mens mor -  
ar - dem, bri - lham.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

190

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

Voice 2

Vln.

Vc.

*p*

*p*

*f*

*ff*

tos mor - - - tos Fo -

Pi - lhas de mor tos,

© Marcus Mota 2019-2020



Crises,  
Miniatura-IIíada

198

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voice 1

ras. Ho - mens a ar der,

Voice 2

ar - dem sem ces - sar ar dem

Vln.

Vc.

*ff*

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Ilíada

202

Fl. 1

Fl. 2

202

Perc.

202

L.

202

Voice 1

Ho mens a quei - mar

Voice 2

sem ces - sar

202

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

206

Fl. 1

Fl. 2

206

Perc.

206

L.

206

Voice 1

Voice 2

206

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-IIíada

210

Fl. 1

Fl. 2

210

Perc.

210

L.

210

Voice 1

Voice 2

210

Vln.

Vc.

3

> > >

© Marcus Mota 2019-2020



Crises,  
Miniatura-IIíada

214

Fl. 1

Fl. 2

214

Perc.

214

L.

214

Voice 1

Voice 2

214

Vln.

Vc.

The musical score consists of eight staves. The first six staves (Fl. 1, Fl. 2, Perc., L., Voice 1, Voice 2) contain only measure rests, each labeled with the number 214. The seventh staff (Vln.) contains a melodic line with a slur over four measures. The eighth staff (Vc.) contains a bass line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

© Marcus Mota 2019-2020

Crises,  
Miniatura-Iliada

218

Fl. 1

*p*

Fl. 2

*p*

218

Perc.

218

L.

*mp*

Voice 1

Voice 2

218

Vln.

*p*

Vc.

*p*

© Marcus Mota 2019-2020

# Margites

Marcus Mota

ENTRADA DO CORO CARREGANDO UM CARRO DE BOI COM MARGITES DENTRO.  
MARGITES CARREGA UMA LIRA NAS MÃOS, COMO SE FOSSE UM NOVO APOLO.

① (♩ = 120)

Flute 1

Flute 2

Percussion

Cowbell

*f*

Lute

WOMEN

MEN

Violin

Cello

pizz.

*mf*

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

Musical score for Margites, featuring Flutes 1 and 2, Percussion, Clarinet, Violin, and Viola. The score is in 3/4 time and B-flat major. The Flute parts (Fl. 1 and Fl. 2) are mostly rests. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic marking of *f*. The Clarinet part (L.) has a dynamic marking of *mp* and includes a section labeled "CORO" starting in the fourth measure. The Violin part (Vln.) has a dynamic marking of *mp* and features a melodic line with a slur. The Viola part (Vc.) has a dynamic marking of *mp* and features a rhythmic line of eighth notes.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

9

Fl. 1

Fl. 2

9

Perc.

Vibraslap

*ff*

*mf*

9

L.

*mf*

9

*p*

Vln.

Vc.

im - be - cil MAR - GI - TES!

im - be - - - cil MAR - GI - TES!

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

13

Fl. 1

Fl. 2

13

Perc.

Vibraslap

mf

13

L.

mp

13

MAR — GI - TES!

13

Vln.

pp

13

Vc.

MAR — GI - TES!

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'MARGITES'. The score is written for a chamber ensemble consisting of Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (Perc.), Clarinet (L.), Bassoon (B.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The score begins at measure 13. Flute 1 and Flute 2 play a melodic line with a trill (tr) and a forte (ff) dynamic. The Percussion part features a 'Vibraslap' effect with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Clarinet part has a mezzo-piano (mp) dynamic. The Bassoon part has a mezzo-piano (mp) dynamic. The Violin part has a pianissimo (pp) dynamic. The Viola part has a mezzo-piano (mp) dynamic. The vocal line (Vc.) has a mezzo-piano (mp) dynamic. The lyrics 'MAR — GI - TES!' are written under the vocal line. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

Musical score for Margites, measures 17-20. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Percussion (Cowbell), Lute, Violin, and Viola. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. The word "MAR" is written in the strings.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

21

Fl. 1

Fl. 2

*mp*

21

Perc.

21

L.

21

GI - TES!

GI - TES!

21

Vln.

21

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'MARGITES'. The score is written for a chamber ensemble consisting of Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (Perc.), Clarinet (L.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The music is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The page begins at measure 21. Flute 1 and Flute 2 parts feature melodic lines with various articulations, including accents and slurs. Flute 2 includes a triplet of eighth notes. Percussion is indicated by 'x' marks on a staff. The Clarinet part is mostly rests. The Violin and Viola parts have lyrics: 'GI - TES!' with a dash between the words. The Viola part includes a fermata over the final note. The Viola part also features a triplet of eighth notes. The Viola part includes a fermata over the final note.

© Marcus Mota 2019-2020



MARGITES

25

Fl. 1

Fl. 2

perc. 25

Vibraslap

Cowbell

*mf*

L.

25

MAR — GI - TES! 0

MAR — GI - TES! 0

Vln.

Vc.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'MARGITES'. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The instruments listed are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (perc.), Lute (L.), Voice (Vc.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The score begins at measure 25. The key signature has one flat (B-flat). The percussion part includes 'Vibraslap' and 'Cowbell' parts. The vocal parts have lyrics: 'MAR — GI - TES!' followed by a '0' at the end of the line. The dynamic marking *mf* is present in the percussion part.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

29

Fl. 1

Fl. 2

Perc. *Vibraslap*

*mf*

L.

29

im - be cil MAR GI - TES!

im - be - cil MAR GI - TES!

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

(2) ♩=80

Musical score for Margites, measures 33-36. The score is in 4/4 time and B-flat major. The instruments and their parts are:

- Fl. 1:** Rests in all four measures.
- Fl. 2:** Rests in all four measures.
- Perc.:** Rests in measures 33 and 34. In measure 35, a snare drum plays a half note with a *mp* dynamic. In measure 36, a snare drum plays a half note with a *mp* dynamic.
- L.:** Rests in measures 33 and 34. In measure 35, a low register chord is played with a *ff* dynamic. In measure 36, a low register chord is played with a *ff* dynamic.
- P:** Rests in all four measures.
- Vln.:** Rests in measures 33 and 34. In measure 35, a violin plays a half note with a *f* dynamic. In measure 36, a violin plays a half note with a *f* dynamic.
- Vc.:** Rests in all four measures.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

37

Fl. 1

Fl. 2

*mf*

Crash Cymbal

37

Perc.

*f*

Crash Cymbal

37

L.

CORO

37

*f*

Um! Um! Um mais um: um! Um mais dois: um!

*f*

Um! Um! Um mais im: um! Um mais dois: um!

37

Vln.

*mp*

Vc.

*f*

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

41

Fl. 1

Fl. 2

perc.

L.

41

Dois mais um: um! Um! Dois mais dois: Um! Dois!

Dois mais um: um! Um! Dois mais dois: Um! Um! Dois!

41

Vln.

arco

Vc.

pizz.

*f*

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

45

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

45

Três! Dois mais três: dois! Dois, um, três: três! Dois!

Três! Dois mais três: dois! Dois, um, três: três! Dois!

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

49

Fl. 1

Fl. 2

49

Perc.

49

L.

Três, um, três: três Qua - tro'e um: dois! Qua - tro'e dois:

Três, um, três: três Qua - tro'e um: dois! Qua - tro'e dois:

49

Vln.

*mp*

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

53

Fl. 1

Fl. 2

53

Perc.

53

L.

53

dois! cin co'e très: um! Cin - co! É cin co! —

dois! cin co'e très um! Cin - co! É cin co! —

53

Vln.

arco

arco

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020



MARGITES

3

57

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mf*

Perc. Crash Cymbal *f*

L.

MARGITES

Oh mi - nha mãe não sei

Vln. *mp*

Vc. *f*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'MARGITES'. The score is for measures 57-60. It features five staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Flute 1 and Flute 2 play a melodic line starting at measure 58, with dynamics *mp* and *mf* respectively. The Percussion part features a crash cymbal hit in measure 60 with a dynamic of *f*. The Violin and Violoncello parts provide harmonic support, with the Violoncello starting with a dynamic of *f* and the Violin with *mp*. The vocal line, which is not explicitly written but indicated by the lyrics, begins at measure 58 with the lyrics 'Oh mi - nha mãe não sei'. The word 'MARGITES' is written above the vocal line in measure 58.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

61

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mf*

Perc. *f* Crash Cymbal

L. *p* *mp*

Vln. *tr*

Vc.

de'on - de eu vim mi - nha mãe não sei

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

65

Fl. 1

Fl. 2

65

Perc. Crash Cymbal

*f*

L.

*p*

65

se vim do pai meu pai zi - nho, de on -

65

Vln.

*mp*

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

69

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Vln.

Vc.

Crash Cymbal

*mp*

*f*

de eu vim... Qual bu ra qui nho, não sei

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

73

Fl. 1

Fl. 2

Perc. 73 Crash Cymbal

L. 73 *f*

73

— quem eu sou. Ai, que ver go - nha: nem sei—

Vln. 73 3

Vc. 73

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

77 *accel.*

Fl. 1

Fl. 2

77 Crash Cymbal Crash Cymbal

Perc. *f*

77 *mp*

L.

77 *mp*

Vln.

Vc.

se vim do Pai, meu pai zi - nho. Mãe, ma - mãe

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

81

Fl. 1

Fl. 2

81

Perc. Crash Cymbal

81

L.

81

zi nha... Ma - mõe... Ma - mõe...

81

Vln.

Vc.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'MARGITES'. It consists of seven staves. The first two staves are for Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2). The third staff is for Percussion (Perc.), featuring a 'Crash Cymbal' part. The fourth staff is for Lute (L.). The fifth staff is for Violin (Vln.), which includes lyrics: 'zi nha... Ma - mõe... Ma - mõe...'. The sixth staff is for Viola (Vc.). The score begins at measure 81. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The Flute parts have melodic lines with some slurs. The Percussion part has a few cymbal hits. The Lute part has chords and single notes. The Violin part has a complex rhythmic pattern of triplets. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

④

*a tempo*

Fl. 1  
*mf*

Fl. 2

85  
Perc.  
*f*

85  
L.

85

85  
Vln.  
*p*  
3

Vc.  
*mf*

© Marcus Mota 2019-2020



MARGITES

89

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

93

Fl. 1

Fl. 2

Perc. Bumbo

L.

CORO

Vln.

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*pp*

*p*

*f*

*f*

*f*

*mf*

*f*

Che - o de dú - vi - das foi a - trás de'um po - te

Che - o de dú - vi - das foi a - trás de'um po - te

pizz.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

97

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

97

ne le'en - fi ou seu pi - piu - zi - nho du - ro

ne le'en - fi ou seu pi - piu - zi - nho du - ro

97

Vln.

Vc.

*f*

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

101

Fl. 1

Fl. 2

perc.

L.

101

Quis só sa - ber de on - de ti - nha vin - do

Quis só sa - ber de on - de ti - nha vin - do

101 arco

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

105 *rit.* *tr*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Perc.

L.

105

Soprano: Ai, quan ta dor tá pre - sa mi - nha vi da

Bass: Ai, quan ta dor tá pre - sa mi - nha vi da

Vln. *3* *3* *3*

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

109  $\text{♩} = 100$   
*a tempo*

Fl. 1

Fl. 2

Perc. Bumbo  
*mf*

L. *mp*

Vc. *mp*

Vln. *p*

Vc. *tr*

Can - ta oh mu - sa'a ru - de za do

Can - ta oh mu - sa'a ru - de za do

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

113

Fl. 1

Fl. 2

113

Perc.

113

L.

113

po - te de Mar - gi - tes!

po - te do Mar - gi - tes!

113

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

117

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

*mf*

L.

*p*

Voc.

*mp*

Vln.

*p*

Vc.

117

Não se ren - deu às pan - ca - das de pe - dra

Não se ren - deu às pan - ca - das de pe - dra

© Marcus Mota 2019-2020



MARGITES

121

Fl. 1 *mf* *p*

Fl. 2 *mf* *mp*

Perc.

L.

121

na ca - be ça, Nem li - ber

na ca - be ça, Nem li - ber

Vln. *mf*

Vc. *f*

© Marcus Mota 2019-2020



MARGITES

129

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

129

129

129

129

129

129

129

ga - da *ff* Ai, quan ta dor tá pre - sa mi - nha

ga - da *ff* Ai, quan ta dor tá pre - sa mi - nha

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

133 *rit.*

Fl. 1

Fl. 2

133 Palmas

perc.

L.

133

vi da

vi da

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

5 (♩ = 120)  
*a tempo*

Musical score for Margites, measures 137-140. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Perc., L., Vln., and Vc. The Vc. part has a pizz. marking and a mf dynamic.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

141

Fl. 1

Fl. 2

141

Perc.

*f*

141

L.

141

CORO

0

0

141

Vln.

*mp*

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

145

Fl. 1

Fl. 2

perc.

145

*ff* *mf*

L.

145 *mf*

im - be cil MAR - GI - TES!

im - be - - - cil MAR - GI - TES!

Vln.

*p*

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

149

Fl. 1

Fl. 2

149

Perc.

149

L.

149

149

Vln.

Vc.

*tr*

*ff*

*tr*

*ff*

*mf*

*mp*

MAR — GI - TES!

MAR — GI - TES!

*pp*

© Marcus Mota 2019-2020



MARGITES

153

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mp*

153

Perc.

153

L. *p*

153

ESPOSA

Vem ex - plo - rar be - la gru - ta de'A fro

MARGITES

Não! Não! Não!

153

Vln. *p* arco

Vc. *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'MARGITES'. It features six staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (Perc.), Lute (L.), Voice (V.), and Violoncello (Vc.). The score is in a key signature of one flat (B-flat) and starts at measure 153. Fl. 1 has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, and F5. Fl. 2 plays a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) in the second, third, and fourth measures. Percussion has a simple rhythmic pattern of quarter notes. The Lute part consists of a series of chords. The voice part has two parts: 'ESPOSA' (SPOUSE) with lyrics 'Vem ex - plo - rar be - la gru - ta de'A fro' and 'MARGITES' with lyrics 'Não! Não! Não!'. The violin (Vln.) part starts with a tremolo in the first measure and then plays a sustained note. The cello (Vc.) part has a bass line with a forte dynamic.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

157

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

157

157

di te vem que'é es - trei - ta'e la - ma - cen - ta es - sa'es -

Não! Não! Ma - mãe! Ma - mãe - zi - nha!

157

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

161

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

161

tra - da. Vem ex - plo - rar be la gru - ta de'A fro

Não sei o que fa - zer...

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

165

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

165

165

di te To - da! Be - la! Vem prá

165

Vln.

*mf*

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

169

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Voc.

Vln.

Vc.

mim!

tr

3

3

3

3

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

173

Fl. 1

Fl. 2

173

Perc.

Bumbo

L.

173

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

$\text{♩} = 80$

177

Fl. 1

Fl. 2

perc.

L.

177

CORO

*f* Um! Dois mais dois! Très!

*f* Um! Dois mais dois! Très!

177

Vln.

*mf*

Vc.

*mf*

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

181

Fl. 1

Fl. 2

181

Perc.

181

L.

181

Vcl.

Qua - tro! É cin - co!

181

Vln.

181

Vc.

3 3 3 3 3 3 3 3

© Marcus Mota 2019-2020



MARGITES

185

Fl. 1

Fl. 2

185

Bumbo

Perc.

185

*mf*

L.

185

*p*

CORO

MARGITES

Mi - nha mãe,

185

*mf*

Oh mi - nha mãe não sei

Vln.

Vc.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'MARGITES'. It features several staves: Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2) are mostly silent, indicated by rests. The Percussion part (Perc.) includes a Bumbo drum with a rhythmic pattern. The Lute (L.) part has a complex, rhythmic accompaniment. The vocal parts include a soloist and a chorus (CORO). The soloist's part begins with 'MARGITES' and 'Oh mi - nha mãe não sei'. The chorus part begins with 'Mi - nha mãe,'. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and a rehearsal mark at measure 185.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

189

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

mi - nha mãe. Que ver -

o que fa zer Oh que ver - go - nha: não sei

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

193

Fl. 1

Fl. 2

*p*

*p*

193

Perc.

193

L.

193

CORO

go - nha Chei - o de dú - vi - das on - de'es tá seu

— não sei não... *f* Chei - o de dú - vi - das on - de'es tá seu pizz.

193

Vln.

Vc.

*f*

3

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

197

Fl. 1

Fl. 2

197

Perc.

Crash Cymbal

197

L.

197

po - te arco

po - te?

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

♩=100

201

Fl. 1

Fl. 2

perc.

L.

ESPOSA

Vem me cu rar des se mal no meu

201

Vln.

arco

*p*

Vc.

*mp*

*tr*

*>*

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

205

Fl. 1

Fl. 2

205

Perc.

205

L.

205

po - te de'A fro di te!

205

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

209

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

209

CORO

O'Es - cor - pi - ão pe - ne trou no meu bos - que

O'Es - cor - pi - ão pe - ne trou no meu bos - que

209

Vln.

*p*

Vc.

*mp*

© Marcus Mota 2019-2020





MARGITES

217

Fl. 1

Fl. 2

perc. Bumbo

L.

217

po te co'a pe - dra mais du ra mais du ra que'a

Vln.

Vc.

*p*

*f*

*tr*

3

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

221

Fl. 1

Fl. 2

221

Perc.

221

L.

221

CORO

vi - da

En - tra no ca - mi - nho a - per -

En - tra no ca - mi - nho a - per -

221

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

225

Fl. 1

Fl. 2

perc.

L.

225

225

ta do'e la - ma - cen - to.

225

ta do'e la - ma - cen - to

Vln.

Vc.

*ff*

*ff*

The musical score is for the piece 'MARGITES'. It features six staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (perc.), Lute (L.), Voice, and Violin/Violoncello (Vln./Vc.). The score begins at measure 225. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line has the lyrics 'ta do'e la - ma - cen - to.' The Violin and Violoncello parts are marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and include accents. The Percussion part has a single note in the first measure of the system.

© Marcus Mota 2019-2020



MARGITES

233

Fl. 1

Fl. 2

233

Perc.

233

L.

233

Ah! Ah! Ah! Ah!

MARGITES

CORO

*f* Ah! Ah!

Ma - mãe

*p*

233

Vln.

Vc.

The musical score is for the piece 'MARGITES' and covers measures 233 to 236. It features several instruments: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (Perc.), Clarinet (L.), Chorus (CORO), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The Flute parts have melodic lines with some rests. The Percussion part has a simple rhythmic pattern. The Clarinet part is mostly silent. The Chorus part has vocal lines with lyrics 'Ah!', 'MARGITES', and 'CORO'. The Violin and Viola parts have a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*, and a trill (tr) in the Violin part.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

237

Fl. 1

Fl. 2

237

Perc.

237

L.

237

Ah! Ah! Ah! Ah!

237

Vln.

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

Musical score for Margites, measures 241-244. The score is in 4/4 time and features the following parts:

- Fl. 1:** Flute 1, Treble clef, B-flat key signature. Measures 241-244 contain whole rests.
- Fl. 2:** Flute 2, Treble clef, B-flat key signature. Measures 241-244 contain whole rests.
- Perc.:** Percussion, double bar line. Measures 241-244 contain whole rests.
- L.:** Lyra, Treble clef, B-flat key signature. Measures 241-244 contain whole rests.
- Vln.:** Violin, Treble clef, B-flat key signature. Measures 241-244 contain a melodic line with a triplet in measure 241 and a crescendo in measure 244.
- Vc.:** Viola, Bass clef, B-flat key signature. Measures 241-244 contain a melodic line with accents in measures 242 and 243.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

(♩ = 120)

Fl. 1

Fl. 2

Perc.

L.

Vc.

Vln.

Vc.

mp

ff

f

O nos - so he -

O nos - so he -

© Marcus Mota 2019-2020



MARGITES

249

Fl. 1

Fl. 2

perc. Crash Cymbal

L. *f*

Voc. *f*

rói é MAR - GI TES. O nos - so he - rói é MAR - GI - TES. MAR

rói é MAR - GI TES. O nos - so he - rói é MAR - GI - TES. MAR

Vln. *pp* *mf*

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'MARGITES'. It features seven staves: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Percussion (perc.), Lute (L.), Vocals (Voc.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The score begins at measure 249. The Flute parts play a melodic line with accents. The Percussion part features two 'Crash Cymbal' hits, each marked with a forte (*f*) dynamic. The Lute part plays a complex rhythmic accompaniment with triplets and accents, also marked with *f*. The Vocal part has two lines of lyrics: 'rói é MAR - GI TES. O nos - so he - rói é MAR - GI - TES. MAR' and 'rói é MAR - GI TES. O nos - so he - rói é MAR - GI - TES. MAR'. The Violin part includes triplets and is marked with *pp* and *mf*. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment with accents.

© Marcus Mota 2019-2020

MARGITES

254

Fl. 1

Fl. 2

*mf* *f*

254

Perc.

254

L.

*mp*

254

GI - TES MAR - GI - TES MAR - GI - TES MAR - GI - TES

GI - TES MAR GI - TES MAR GI - TES MAR GI - TES

254

Vln.

*pp*

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

# Heraclíteia 1 – Cosmos

Marcus Mota

(♩ = 90)

Flute 1

Flute 2

Bass Drum

Women

Men

Violin

Cello

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for Fl. 1 and Fl. 2, both in treble clef. The third staff is for B. Dr. in a percussion clef. The fourth and fifth staves are for W. and M. in treble and bass clefs respectively. The sixth staff is for Vln. in treble clef, and the seventh staff is for Vc. in bass clef. The score begins with a measure marked with a '5' above the staff. The first two staves have a melodic line with a *mf* dynamic, followed by a triplet of eighth notes. The B. Dr. part has a series of eighth notes with accents. The Vln. part has a triplet of eighth notes at the end of the system, marked with a '3' and *mf*. The Vc. part has a continuous eighth-note accompaniment starting with a *mf* dynamic and accents.

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

Musical score for Heraclíteia 1- Cosmos, measures 9-12. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, B. Dr., W., M., Vln., and Vc. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score features a melodic line in the flutes with triplets and trills, a rhythmic pattern in the bass drum, and a steady eighth-note accompaniment in the cello.

Measures 9-12:

- Fl. 1: *mf* (measures 9-10), *mp* (measures 11-12). Includes triplets and trills.
- Fl. 2: *mf* (measures 9-10), *mp* (measures 11-12). Includes triplets and trills.
- B. Dr.: Rhythmic pattern with accents.
- W.: Rest.
- M.: Rest.
- Vln.: Rest.
- Vc.: Steady eighth-note accompaniment.

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

13

Fl. 1

*mf*

*mp*

*tr*

Fl. 2

13

B. Dr.

13

W.

M.

13

Vln.

*mf*

Vc.

3

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

17 *mp*

17 *mp*

17

17

17

17 *p*

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

21

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

B. Dr.

W *f*  
Fo - go. Ter - ra. A - ar. Á - gua.

M *f*  
Fo - go. Ter - ra. A - ar. Á - gua.

Vln. *p* *pp*

Vc. *mf* *mp* *p*

© Marcus Mota 2019-2020



Heraclíteia 1- Cosmos

Musical score for Heraclíteia 1- Cosmos, measures 25-32. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, B. Dr., W (Soprano), M (Bass), Vln., and Vc. The lyrics are "Á - gua. A - r. Ter - ra. Fo - go." The score features various dynamics such as *mp*, *mf*, *ff*, and *pp*, along with triplets and accents.

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

Musical score for Heraclíteia 1- Cosmos, measures 29-32. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, B. Dr., W., M., Vln., and Vc. The Fl. 1 and Fl. 2 parts feature complex rhythmic patterns with slurs and accents, marked *mf*. The B. Dr. part consists of rhythmic pulses with accents, marked *f*. The Vln. part has a dense texture of sixteenth notes with accents, marked *mf*. The Vc. part features a complex rhythmic pattern with accents, marked *f*. The W. and M. parts are silent.

© Marcus Mota 2019-2020



Heraclíteia 1- Cosmos

*a tempo*

37

Fl. 1

Fl. 2

B. Dr.

37

W

ra gens do fo go. Vi - ra gens!

M

37

Vln.

*mp*  
arco

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020



Heraclíteia 1- Cosmos

45

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

B. Dr. *f*

W. *f* Nos - so Cos mos, nos so mun do.

M. *f* Nos - so Cos mos, nos so mun do.

Vln. *mp*

Vc. *mf*

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

49

Fl. 1

Fl. 2

B. Dr.

W.

M.

Vln.

Vc.

*f*

*mp*

*ff*

ne - nhum deus foi quem fez, nem um ho - mem

ne - nhum deus foi quem fez, nem um ho - mem

3

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

53

Fl. 1

Fl. 2

B. Dr.

53

W

Mas sem - pre foi, é, e se - rá um

M

Mas sem - pre foi, é, e se - rá um

Vln.

53

Vc.

*f*

*mp*

*f*

© Marcus Mota 2019-2020



Heraclíteia 1- Cosmos

57

Fl. 1

Fl. 2

B. Dr.

W  
fo - go sem - pre vi - vo um fo - go

M  
fo - go sem - pre vi - vo um fo - go

Vln.  
*p*

Vc.

© Marcus Mota 2019-2020



Heraclíteia 1- Cosmos

65

Fl. 1

Fl. 2

65

B. Dr.

65

W

mais be - lo cos - mo, e'o mais be - lo cos mo

M

mais be - lo cos - mo, e'o mais be - lo cos mo

65

Vln.

*mf* *mp*

Vc.

*p* *mf* *f*

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

69 *tr*  
Fl. 1 *p* *f*  
Fl. 2 *p* *f* *f*  
B. Dr. *f* 3  
W. Mon-te de li - xo jo - ga - do'ao a - ca - so Mon - te de li - xo jo - ga - do'ao a - ca-so  
M. Mon-te de li - xo jo - ga - do'ao a - ca - so Mon - te de li - xo jo - ga - do'ao a - ca-so  
Vln. *mp* *p* 3 *tr*  
Vc. *mf* 3

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

Musical score for Heraclíteia 1- Cosmos, measures 73-76. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, B. Dr., W., M., Vln., and Vc. with various musical notations such as dynamics (*p*, *ff*), articulation (>), and triplets (3).

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

77

Fl. 1

Fl. 2

B. Dr.

77

*p*

W

Di - a noi - te in - ver no'e ve-rão Guer - ra'e paz far tu - ra'es-cas-sez.

M

Di - a noi - te in - ver no'e ve-rão Guer - ra'e paz far tu - ra'es-cas-sez.

Vln.

77

arco

*mf*

Vc.

*mf*

*f*

3

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

81

Fl. 1

Fl. 2

B. Dr.

W

M

Vln.

Vc.

*p*

*p*

3 3

0

0

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

85

Fl. 1

Fl. 2

B. Dr.

W  
 quen - te se'es-fri - a'e o frio se'a-ca lo - ra e'o ú - mi - do\_\_ se res - se - ca.

M  
 quen - te se'es-fri - a'e o frio se'a-ca lo - ra e'o ú - mi - do\_\_ se res - se - ca.

Vln.

Vc.

*p*

*p*

*mp*

*f*

*mf*

*tr*

*tr*

© Marcus Mota 2019-2020



Heraclíteia 1- Cosmos

89

Fl. 1 *mf* *mp* *tr*

Fl. 2 *tr*

B. Dr.

W  
I - mor - tais mor-tais, mor tais i - mor tais.

M  
I - mor - tais mor-tais mor tais i - mor tais.

Vln. *mf* *tr*

Vc. *mf*

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

93

Fl. 1 *mf* *mp* *tr*

Fl. 2 *tr* *tr*

B. Dr.

93

W To - do di - a'o mes - mo di - a.

M To - do di - a'o mes - mo di - a.

93

Vln. *mf*

Vc. *mf*

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

97

Fl. 1

Fl. 2

B. Dr.

W

M

Vln.

Vc.

*mp*

*ff*

*mp*

*ff*

97

97

Pra sem - pre! Prá sem - pre! Prá sem —

97

*f*

sem - pre! Prá sem - pre! Prá *ff* —

97

*p*

*pp*

*f*

*f*

*mf*

*f*

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

101 *tr*  
Fl. 1 *mf*

101 *tr*  
Fl. 2 *mf*

101 *mf*  
B. Dr.

101 *f*  
W  
pre! Sem - pre!

101 *f*  
M  
pre! Sem - pre!

101 *ff*  
Vln.

101 *mf*  
Vc.

© Marcus Mota 2019-2020

Heraclíteia 1- Cosmos

Musical score for Heraclíteia 1- Cosmos, measures 105-108. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, B. Dr., W, M, Vln., and Vc. The Vln. part starts at measure 105 with a *pp* dynamic and features a melodic line with a slur over measures 105 and 106. The Vc. part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The B. Dr. part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The Fl. 1 and Fl. 2 parts are marked with rests. The W, M, and Vc. parts are marked with rests. The score ends at measure 108.

© Marcus Mota 2019-2020



# Lista de obras cênicas

---

## Lista de obras cênicas

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da *Revista Dramaturgias*<sup>1</sup>.

### Bloco I (1995-1997)<sup>2</sup>

- 1) *O filho da costureira*<sup>3</sup>
- 2) A grande vó
- 3) Casal na Cama
- 4) Caim
- 5) Farsa do quem quer amar
- 6) Natal sem crianças
- 7) A festa
- 8) *Uma última noite sobre a terra*

### Bloco II (1997- 2001)<sup>4</sup>

- 9) Retorno
- 10) Volte sempre
- 11) Se você só tem isso, se você já não tem
- 12) Olimpo
- 13) *O salto do escorpião*
- 14) O pesadelo de João, o embusteiro
- 15) Carne Crua
- 16) Domingo áspero
- 17) Diógenes
- 18) Brutal

---

1 Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

2 Foram publicados no livro *A Idade da Terra & Outros Escritos* (1997). Corresponde à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga a absurdo das situações. Textos disponíveis em [https://www.academia.edu/1439561/A\\_idade\\_da\\_terra\\_e\\_outros\\_escritos.\\_Poems\\_and\\_plays](https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos._Poems_and_plays)

3 Performance: William Ferreira. V. <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/> .

4 A Intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter uma maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

- 19) *Idades. Lola* (2001)<sup>5</sup>
- 20) *Os Vigilantes*
- 21) *Docenovembro* (2000)
- 22) *Aluga-se* (1997)<sup>6</sup>
- 23) *Audição* (2001)
- 24) *Acid House*
- 25) *A Investigação*
- 26) *O acontecimento* (2000)
- 27) *A oração* (2000)
- 28) *Visita ao velho comediante* (2000)

### Bloco III (1997-2001)<sup>7</sup>

- 29) *Rádio Maior* (2002)
- 30) *A miséria do mundo* (2002)
- 31) *As partes todas de um benefício* (2002)<sup>8</sup>
- 32) *Um dia de festa* (2003)<sup>9</sup>
- 33) *Textos natal* (2003)<sup>10</sup>
- 34) *Salada para três* (2003)<sup>11</sup>
- 35) *Iago* (2004)<sup>12</sup>

### Bloco IV (2005-2008)<sup>13</sup>

- 36) *A Morte de um Grande Homem* (2005)
- 37) *As coisas que Não se Mostram* (2006)
- 38) *Cachorro Morto* (2006)
- 39) *Não se Esqueça de Mim* (2005)

---

5 Direção Hugo Rodas.

6 Direção Brígida Miranda.

7 Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.

8 Direção Hugo Rodas.

9 Direção Jesus Vivas.

10 Direção Hugo Rodas.

11 Direção Hugo Rodas.

12 Direção: Nitzá Tenenblat.

13 Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação.



- 40) O Violador (2005-2006)
- 41) Uma Noite Um Bar (2005)
- 42) Despedida (2008)
- 43) Dois Homens Bons (2016)

## Bloco V (2006-2016)<sup>14</sup>

- 44) *Saul*. Drama musical (2006)<sup>15</sup>
- 45) *O Empresário*. Libreto (2007)
- 46) *Caliban*. Drama musical (2007)
- 47) *No Muro*. Hipeopera (2009)<sup>16</sup>
- 48) *David*. Drama musical (2012)<sup>17</sup>
- 49) *Sete*. Drama musical (2012)<sup>18</sup>
- 50) *À Mesa*. Comédia (2012)
- 51) *Uma Noite de Natal*. Drama Musical (2013)
- 52) *Salomônicas*. Farsa musical (2016 e 2017)<sup>19</sup>

## Bloco VI. Inacabadas

- 1) A ceia (2012)
- 2) Do fundo do abismo (2012)
- 3) Téo e Cléia (2013)
- 4) Uma canção para Ícaro (2014/2015)

---

<sup>14</sup> A partir de 2005, passo dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suítes orquestrais.

<sup>15</sup> As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto.

<sup>16</sup> O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaica. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

<sup>17</sup> Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento FAC-DF.

<sup>18</sup> Direção Hugo Rodas.

<sup>19</sup> Ambas: Direção Hugo Rodas.



## Expediente

### Editor chefe

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

### Editora assistente

Emille Catarine Rodrigues Cançado

### 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)

### Editor convidado

Fábio Vergara Cerqueira

### 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

Emille Catarine Rodrigues Cançado

### Diagramação e capa

Emille Catarine Rodrigues Cançado

### Foto de capa

Triumph of Death, de Pieter Bruegel

# COVID-19

Essa revista foi composta em tipografia Fira Sans,  
tamanho 12pt, desenhada por Carrois Apostrophe.