

Documenta

Baú de Rejeitos. Projetos do
LADI-UnB que não foram
viabilizados¹

Marcus Mota
Universidade de Brasília
E-mail: 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.

¹ 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.

Em 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 Bachelard². 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 2012³. Em virtude de minha posição como professor com dedicação exclusiva e, principalmente, frente às inúmeras burocracias, o projeto não foi adiante.

² 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).

³ 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)⁴.

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>	

⁴ 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.

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 Mozart⁵.

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 ...	Resultado Final: Indeferida
	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 Resultado Final: Deferida
	470394/2008-0	15/07/2008 11:04	6384691572276385	Edital MCT/CNPq 14/2...	Teatro E Música: Exp ...	Resultado Final: Indeferida
	303737/2008-5	29/05/2008 18:13	4497969220984548	Produtividade em Pes...	Dramaturgia Musical ...	Resultado Final: Indeferida
	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 ...	Resultado Final: Indeferida
	406025/2012-6	19/11/2012 24:59	9879418605514733	Chamada MCTI /CNPq ...	Dramaturgia Musical ...	Resultado Final: Indeferida
	307351/2011-4	03/02/2012 18:57	1221245941227958	Produtividade em Pes...	I-chorus: Uso Criati ...	Resultado Final: Indeferida
	477917/2011-9	19/12/2011 02:30	0386968020962548	Universal 14/2011 - ...	Audiocenas: Estraté...g	Resultado Final: Indeferida
	307351/2011-4	17/08/2011 17:09	0844556613594277	Produtividade em Pes...	I-chorus: Uso Criati ...	Resultado Final: Indeferida
	477917/2011-9	08/08/2011 12:05	0107970381750226	Universal 14/2011 - ...	Audiocenas: Estraté...g	Resultado Final: Indeferida
	307810/2010-0	06/01/2011 17:16	3729931001617883	Produtividade em Pes...	Dramatugia E Musical ...	Resultado Final: Indeferida
	307810/2010-0	18/08/2010 19:26	6472041877233462	Produtividade em Pes...	Dramatugia E Musical ...	Resultado Final: Indeferida
	400970/2010-4	03/06/2010 22:09	8352449689756130	Edital MCT/CNPq/MEC/...	Tragédia E Hipertext ...	Valor Aprovado: R\$ 12.600,00 Resultado Final: Deferida
	306657/2009-0	17/08/2009 19:30	8428833250407354	Produtividade em Pes...	Estratégias Metodoló ...	Resultado Final: Indeferida

	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 Resultado Final: Deferida
	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 ...	Resultado Final: Indeferida
	304504/2014-9	06/02/2015 22:36	8320036169919195	Produtividade em Pes...	Dramaturgia E Música ...	Resultado Final: Indeferida
	304504/2014-9	29/07/2014 10:47	2812509433176265	Produtividade em Pes...	Dramaturgia E Música ...	Resultado Final: Indeferida
	461223/2014-7	16/06/2014 23:03	7070513023434960	MCTI/CNPQ/Universal ...	Dramaturgia Musical ...	Valor Aprovado: R\$ 21.500,00 Resultado Final: Deferida

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

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 deu⁶.

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 2020⁷.

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 novamante 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, contracenções 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)⁸

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

⁸ 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 criativos⁹.

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-musicais¹⁰. 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'¹¹, como também nas proposições e obras de Richard Wagner, e o desenvolvimento da idéia de Gesamtkunstwerk, ou 'obra de arte total'¹². Em ambas as propostas a apropriação criativa da tradição ateniense de se elabo-

⁹ 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.

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

¹² 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 recepcionais¹³. 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 Clássicos¹⁴.

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’¹⁵. 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*¹⁶.

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 textualista¹⁷. 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 audiovisuais¹⁸.

Objetivos e metas a serem alcançados

¹⁷ 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.

¹⁸ 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 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, 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 dados¹⁹. De início temos a explicitação dos padrões audiofocais dos textos estudados a partir do arranjo das partes (macroestrutura), das configurações métricas e das rubricas internas²⁰.

Esta primeira etapa da pesquisa caracteriza-se por uma exegese textual que se vale de comentários das obras e pesquisas técnicas de métrica gregas²¹. 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 performances²². Os dados textuais apontam para a tridimensio-

19 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.

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

21 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.

22 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 intensidade²³. 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 performance²⁴. 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 vitórias²⁵.

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 vorialidade (orientação no espaço) das distinções articulatórias e especificações métricas²⁶. 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 experiências²⁷. 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 textos²⁸. 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.prosoidia.com, www.oeaw.ac.at/kal/agm e 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, 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 registrado²⁹. 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 textos³⁰. 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*).

²⁹ CIAVATTA, L. *O Passo. A pulsação e o ensino e aprendizagem de ritmos*. L. Ciavatta, 2003. www.opasso.com.br.

³⁰ 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 (2008³¹)

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-

³¹ 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 criativos³².

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 imagem³³. 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 amplitude³⁴.

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

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.³⁶ 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 tv³⁷. 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 Lamentações³⁸, 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)³⁹, 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-musicais⁴⁰.

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 textualista⁴¹. 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 audiovisuais⁴².

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 auramente 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)⁴³.

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.

⁴³ 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*⁴⁴).

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;

⁴⁴ 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-dramático⁴⁵? Por uma dramaturgia interartística, multisensorial e crítica (2008)

⁴⁵ 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 multidisciplinares⁴⁶.

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)⁴⁷.

Seja em seus artigos, seja em suas obras, Glauber Rocha explicitava a busca de se organizar heterogeneamente uma expressão materialmente plural⁴⁸. *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

⁴⁶ 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.

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

⁴⁸ 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.Szondi⁴⁹. 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 referências⁵⁰.

O horizonte da mudança das experiências teatrais como fundamento meta-estético para as propostas de Glauber é pouco estudado⁵¹. Há um predomínio de aspectos estritamente cinematográficos ou ideológicos na recepção de seu pensamento e realizações⁵².

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 'Jogralescas⁵³'. 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 fílmico⁵⁴.

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 negatizada 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 mais⁵⁵: 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)⁵⁶. 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 teatrais⁵⁷.

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)⁵⁸

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).

⁵⁸ 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*⁵⁹.

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 eo 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 dos 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.

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.

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 Human 'Beatboxing': a Real-Time Magnetic Resonance Imaging Study" Intersinging Tóquio, 2010. Link: 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)⁶⁰

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.

⁶⁰ 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 Ateniense⁶¹. 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 palco⁶². Em uma análise da bibliografia, dois desafios para encenação perduram nas reperformance: o coro e a questão métrica⁶³. 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) 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), 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 métricos⁶⁴. 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-musicais⁶⁵.

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 tema⁶⁶. 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.

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 textualista⁶⁷. 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 Brasília⁶⁸. 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 David⁶⁹. 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 populares⁷⁰. 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 comicidade⁷¹. 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)⁷².

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 recepção⁷³. 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 Xv 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 conceptual⁷⁴. 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 fundamental⁷⁵. 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).

⁷⁴ 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.

⁷⁵ 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 Pareyson⁷⁶. 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.

⁷⁶ 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 Eletrobrás⁷⁷ e encenação ocorrida em novembro de 2009, na Funarte – Brasília⁷⁸. O espetáculo foi contemplado em 2010 com o Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afrobrasileiras⁷⁹, 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 tragédia⁸⁰. Grooves ou frases rítmicas recorrentes materializam o nexo entre as performances em cena do atores e determinadas referências do universo imaginativo apresentado⁸¹. 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.

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. Para saber mais sobre Will Power, v. 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 fontes⁸²: 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 digitalmente⁸³. 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 sons⁸⁴.

Note-se que os dois últimos casos partem de textos pré-existente, 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 orientados⁸⁵. 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 personagens⁸⁶: 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 performances⁸⁷.

Com isso, os esquemas métricos de obras multidimensionais podiam quantificar parâmetros psicoacústicos do som, como duração e intensidade⁸⁸. 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 performance⁸⁹. 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 vitórias⁹⁰.

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 orientados⁹¹.

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 obra⁹².

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 entrelaço 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.

⁹² 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*⁹³).

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)⁹⁴

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.

⁹⁴ 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 as 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. Neste 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. Borggren 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.
 - 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)⁹⁵

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-

⁹⁵ 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)⁹⁶

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-

⁹⁶ 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 Heliodoro⁹⁷. 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 Ésquilo⁹⁸. 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

⁹⁷ Sobre o projeto audiocenas e Heliodoro, v. <https://www.youtube.com/watch?v=noLOHxEkrx4>. V. ainda material em anexo.

⁹⁸ <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 compo do 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*⁹⁹.

⁹⁹ *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 quadros¹⁰⁰.

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.¹⁰¹

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 2015.¹⁰²

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"¹⁰³.

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!”¹⁰⁴.

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.”¹⁰⁵

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...”¹⁰⁶

“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.”¹⁰⁷

“Sinto-me tentado a comparar o verde absoluto aos sons, amplos e calmos, de uma gravidade média, do violino.”¹⁰⁸

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

¹⁰⁴ *Harmonia* (Unesp, 1999) p. 578-579.

¹⁰⁵ *Arnold Schoenberg/Vassily Kandinsky. Letters, Pictures and Documents*. (Faber & Faber 1984, p. 38)

¹⁰⁶ *Do espiritual na arte*, p. 81.

¹⁰⁷ *Do espiritual na arte*, p. 82-83.

¹⁰⁸ *Do espiritual na arte*, p. 84.

as engloba: assim o ponto, “corresponde à breve percussão do tambor ou do triângulo na música.¹⁰⁹” 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.¹¹⁰”

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.¹¹¹”

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 geral¹¹²”

E como este Plano Original se organiza¹¹³? 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.¹¹⁴

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 calma¹¹⁵.

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 morte¹¹⁶. Enquanto que o amarelo que está na roupa desses dois cosacos em luta manifesta a fúria, aqui associada à guerra¹¹⁷. 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 celestial¹¹⁸. 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)¹¹⁹. *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:

¹¹⁹ 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%**

Jan. 5
Course introduction.
Jan. 7
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.
Jan. 9
<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.
Jan. 12
<i>Aeschylus' Seven Against Thebes.</i> Parts of the play (play's structure), space and speeches.
Jan. 14
Writing exercise with focus on objects. Each student must bring a bag with randomly chosen objects in it.
Jan. 16
Objects exercise presentation and discussion
Jan 19
Martin Luther King, Jr. Day. No Classes.
Jan. 21
Rewriting objects exercise by adding dramatic perspectives to them.
Jan. 23
Dramatic objects exercise presentation and discussion.
Jan. 26
<i>Aeschylus' Seven Against Thebes.</i>
Jan. 28
Dialogue exercise: agonistic technique. 1x1.
Jan. 30
Agonistic dialogue exercise presentation and discussion.
Feb. 2
<i>Eiseinstein – Prokofiev collaboration in Alexander Nevsky</i>
Feb. 4
Proposing a music-dramatic setting. Writing down a draft of this setting.

Feb. 6
Music-dramatic setting exercise presentation and discussion.
Feb. 9
<i>Mascanni's Cavalleria Rusticana</i>
Feb. 11
Planning an act .
Feb. 13
Planning an act writing exercise presentation and discussion
Feb. 16
Mascanni's Cavalleria Rusticana
Feb. 18
Monologue techniques exercise
Feb. 20
Monologue techniques exercise presentation and commentary
Feb. 23
<i>Brecht-Eisler collaboration in Rise and Fall of Mahagony</i>
Feb. 25
Automatic writing exercise
Feb. 27
Automatic writing exercise presentation and discussion.
Mar. 2
<i>Brecht-Eisler collaboration in Rise and Fall of Mahagony</i>
Mar. 4
Choral technique exercise
Mar. 6
Choral technique exercise presentation and discussion
Mar. 9 -13
Spring Break. No classes.
Mar. 16
<i>Creative decisions: defining the concept of a music dramatic work</i>
Mar. 18
Group discussion of the concept of music dramatic projects

Mar. 20
Evaluation of this creative stage and discussion.
Mar. 23
<i>Setting the work: space and aural interpretation</i>
Mar. 25
Group discussion of the settings of music dramatic projects
Mar. 27
<i>Evaluation of this creative stage and discussion</i>
Mar. 30
<i>Music-drama relationship – options and choices</i>
Apr. 1
Group discussion of the music-drama relationship in the music dramatic projects
Apr. 3
Evaluation of this creative stage and discussion.
Apr. 6
<i>Projects presentation and discussion</i>
Apr. 8
Projects presentation and discussion
Apr. 10
Projects presentation and discussion
Apr. 13
Projections new presentation and discussion
Apr. 15
Projects new presentation and discussion
Apr. 17
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)¹²⁰

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.

¹²⁰ 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 entrelaçamento em o feminino e o masculino desdobra-se em leituras políticas, jurídicas e sociais: a cidade que acolher as suplicantes vai enfrentar as consequências de suas decisões. A democracia traz responsabilidades.

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

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

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

Em suma, os espetáculos trazem para o primeiro plano questões éticas, a discussão sobre os atos e decisões. Para os artistas envolvidos e para a audiência fica a mensagem que o esforço em se buscar reinterpretar os textos mais antigos da dramaturgia ocidental se traduz no empenho de constantemente se repensar a cidade, a convivência entre as pessoas, as melhores formas de se agir e se comprometer para o bem comum. Nesse sentido, o passado é uma janela para o futuro, um contínuo movimento de se tornar sempre atual a ideia de que estamos todos juntos e conectados, os destinos de cada um trançados no destino plural da coletividade. Na verdade, reencenar o teatro grego é celebrar essa dimensão coletiva da cidade, é renovar o encontro da ética com a estética. As novas 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)¹²¹

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.

¹²¹ 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. Mitopoemas¹²²

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.”¹²³

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 Lúcifer, 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

¹²² 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_

¹²³ 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. 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); Theoi Greek Mythology (www.theoi.com); e Encyclopedia Mythica (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 Glauber¹²⁴

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”.

¹²⁴ 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 maior acesso às fontes, ao contato com os múltiplos aspectos da carreira e das propostas do autor. No youtube mesmo, (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 Recusa¹²⁵

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"¹²⁶

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

¹²⁵ 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.

¹²⁶ 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 (Jesusaldo/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 Jesusaldo/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, Jesusaldo 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 Jesusaldo, 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 Jesusaldo 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 canção 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 abismo¹²⁷

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.

¹²⁷ 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_. 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 abismo¹²⁸

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 Eurípidés, identificada apenas em 1977. Será a primeira montagem nacional de uma peça grega a partir do fragmento.

¹²⁸ 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 pitagórica¹²⁹

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 estão disponibilizados textos, fotos e artigos de produções do LADI¹³⁰.

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

¹²⁹ 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>

¹³⁰ Site desativado. Agora disponibilizo em 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 plateia¹³¹.

Concepção e dramaturgia¹³²

¹³¹ 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>

¹³² 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 dramatúrgico. 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 dramatúrgica 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. Rockdrama¹³³

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-

¹³³ 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, Rockbrasil.com e o 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)¹³⁴

¹³⁴ 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. 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 dramaturgicamente 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 ‘embranchamento’ 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)¹³⁵

Resumo da proposta

Por que Matar Aquiles é um musical que parodia lutas corporais violentas apresentadas para uma plateias 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 entrecchoque 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

Notas¹³⁶

{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)¹³⁷

O projeto é a realização de um seminário-espetáculo no qual a audiência será imersa em um ambiente mediado tecnologicamente que integra dança, mú-

¹³⁶ Em email para a produtora, Luana Fonteles.

¹³⁷ 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 circulação¹³⁸.

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 multimidiático¹³⁹. 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

¹³⁹ 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 mar¹⁴⁰. 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.

¹⁴⁰ 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-Espectáculo 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)¹⁴¹

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.

¹⁴¹ 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).¹⁴²”

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 escrivatinhas 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 passa 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 assassinadas 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 entoia seu lamento

13 – O lamento

Nesta canção ela junto com o coro entoia 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 revoltoso. 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 devaneios¹⁴³.

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.