

DRAMATURGIAS

16

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

Ano: 2021

ISSN: 2525-9105



Dossiê: Dramaturgias no Teatro
de Formas Animadas

DRAMATURGIAS



16

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

Ano: 2021

ISSN: 2525-9105



Apresentação

Chegamos ao sexto ano da *Revista Dramaturgias*. Em plena pandemia, seguimos no esforço de dar acesso a pesquisas, documentos, traduções, estudos, proposições em contextos multidisciplinares e interartísticos.

É o que se pode observar no Dossiê: temos um conjunto de textos reunidos pela colega Izabela Brochado em torno do Teatro de Formas Animadas. Professora aposentada do Departamento de Arte Cênicas da Universidade de Brasília(UnB), Izabela Brochado possui um trajetória única dedicada a pesquisas e processos criativos em torno do Teatro de Formas Animadas. Essa integração entre ensino, pesquisa e arte a levou para além das fronteiras do Brasil, estabelecendo contato com artistas de todos os continentes. Isso se reflete na organização do dossiê, com a presença de artistas e investigadores de Irlanda, Portugal, Espanha, Colômbia e Estados Unidos. A diversidade de temas e abordagens demonstra a amplitude das questões tratadas e a abertura para novos e renovados empreendimentos estéticos e observacionais.

Em seguida, temos as seções recorrentes da Revista, como:

- a) a *Documenta*, que apresenta materiais do Laboratório de Dramaturgia da UnB, com texto que disponibiliza projetos de pesquisa que foram financiados por órgão de fomento como Capes, CNPq e FAP-DF;
- b) *Textos & Versões*, que publica traduções de textos cênicos e outros textos relacionados ao amplo contexto de eventos performativos, como, no caso deste número, as traduções de *A Morte do Duque de Enghien*, de Léon Hennique, pelo nosso amigo e assíduo colaborador Carlos Alberto da Fonseca; e *La Gymnastique rythmique et la lumière* (1912), de Adolphe Appia, por José Rafael Madureira e Ísis Arrais Padilha;

- c) *Huguianas*, seção que apresenta textos de e sobre Hugo Rodas, multiartista de expressão nacional radicado em Brasília, professor Emérito da Universidade de Brasília. Neste número publicam-se um relatório realizado pela atriz e pesquisadora Claudia Moreira de Souza, que acompanhou o cotidiano de uma remontagem de *O Inspetor Geral*, de Gogol conduzida por Hugo Rodas em 2006; e uma recente entrevista, realizada por Santiago Dellape, sobre processos criativos online e audiovisual a partir *O Rinoceronte*, de Ionesco;
- d) *Orchesis*, seção que publica textos da pesquisadora Marie-Hélène Delavaud-Roux sobre dança na Antiguidade e sua recepção. Neste número, ela discute recentes pesquisas sobre o “enjambement”, conhecido como “cavalgamento” – procedimento que explora as fronteiras entre versos contíguos, fazendo com que a continuidade do material frasal de um verso é interrompida e este disposto no verso seguinte.
- e) *Musicografias*, no qual se apresentam partituras que exploram procedimentos dramáticos aplicados à elaboração de obras musicais, a partir de know-how desenvolvido no LADI.

Chegando no Brasil a mais de 270 mil mortos, em meio a tanta incerteza, podemos perceber que a cada número da Revista, parece que vamos construindo um diário de resistência e mesmo sobrevivência intelectual.

Desde o número 13, as capas da *Revista Dramaturgias* desfilam obras emblemáticas relacionadas a pestes e mortes. Já são 4 capas!

Tal terrível galeria avança como a ruína que nos cerca, como testemunhas de um passado que retorna e nos ronda. O que nos consola e dá esperança é que o conteúdo da Revista é cheio de pulsantes vozes criadoras, de realizações. Se o ditado nos ensina a não julgar o livro pela capa, em nosso caso capa e miolo nos colocam diante de coisas diversas e complementares: morte e vida, a copresença das trevas do obscurantismo atual e do empenho esclarecedor de artistas e pesquisadores em torna público saberes preñes de feitos regeneradores.

Brasília, 11 de março de 2021.

Marcus Mota

Editor-Chefe da *Revista Dramaturgias*

Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática(LADI)



Sumário

Dossiê Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

- 11 **Apresentação do Dossiê**
Izabela Brochado
- 16 **Dramaturgy for the puppet theatre yesterday and today**
John McCormick
- 30 **Théâtre de marionnettes et Dramaturgie: trois cas d'étude**
Christine Zurbach
- 47 **El teatro popular de títeres de guante**
Toni Rumbau
- 60 **La Estaca de Polichinela en seis escenas y diez ilustraciones**
Paco Paricio
- 71 **El País de La Fanfarria**
Jorge Luis Pérez Valencia
- 87 **Creating Communitas: African American Doll Bloggers Animate Black Dolls as Sites of Signification**
Paulette Richards
- 110 **As máscaras do espetáculo OCO e contribuições na dramaturgia visual**
Ismael Scheffler
- 128 **A história dos vencidos: O Teatro de Objetos na construção do espetáculo Só, do Grupo Sobrevento**
Kely Elias de Castro
- 144 **Vozes de abrigo: uma montagem híbrida com teatro musical, teatro de animação e dramaturgia da imagem (anotações)**
Fábio Henrique Nunes Medeiros
- 173 ***Mamulengo de la Mancha: Cervantes em Mamulengo e Sombra. Entrevista com Marcos Pena***
Marcos Pena, Erivelto da Rocha Carvalho, Maria Oliveira Villar de Queiroz

- 188 Reflexões sobre o Teatro de Animação na Universidade brasileira.
Entrevista com Mario Ferreira Piragibe
Mario Ferreira Piragibe e Jailson Araújo Carvalho
-

Documenta

- 207 Baú de Anuências e Aceites. Projetos do LADI-UnB que foram aprovados e viabilizados I
Marcus Mota
-

Textos e versões

- 299 *A Morte do Duque de Enghien*, de Léon Hennique
Carlos Alberto da Fonseca
- 358 Adolphe Appia e Émile Jaques-Dalcroze: apresentação da tradução do ensaio *La Gymnastique rythmique et la lumière* (1912)
José Rafael Madureira e Ísis Arrais Padilha
-

Huguianas

- 368 Máscaras
Hugo Rodas
- 371 *O Inspetor Geral* (2006). Diário de Bordo
Claudia Moreira de Souza
- 446 *Os Rinocerontes*. Entrevista com Hugo Rodas
Hugo Rodas e Santiago Dellape

Orchesis

- 459 Revisiter la poésie et théâtre antiques à la lumière de l'enjambement,
en passant par la métrique et la mélodie accentuelle
Marie-Hélène Delavaud-Roux

Musicografias

- 466 *Lockdown*, para Big Band
Marcus Mota

Lista de obras cênicas



Dossiê

Dramaturgias no Teatro
de Formas Animadas

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

Apresentação

Izabela Brochado
Universidade de Brasília
E-mail: izabelabrochado@gmail.com

O teatro de formas animadas é um vasto campo que contempla várias linguagens performativas como o teatro de bonecos, teatro de sombras, teatro de objeto, passando pelas máscaras e formas abstratas. Também denominado teatro de animação, este campo apresenta um universo cênico propício em acolher interfaces com outras linguagens e tecnologias, ao mesmo tempo em que mantém expressões alicerçadas em tradições, algumas milenares, como o teatro de sombras *Wayang kulit*, da Indonésia e Malásia, declarado pela Unesco como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2003. Ou ainda, tradições centenárias, como as do teatro de bonecos popular de luva europeu oriundas de *Pulchinella*, das quais o Mamulengo, declarado Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2015, é herdeiro.

Se a noção sobre dramaturgia no teatro de atores (de carne e osso) foi ampliada graças à progressiva afirmação da estética do performativo (Lehmann, 2019), no teatro de formas animadas ela se torna ainda mais polissêmica face à sua pluralidade e diversidade. A presença das figuras, dos objetos, dos bonecos; as interações dos atores-animadores com esses elementos; e finalmente, as relações com os outros elementos da representação (texto, cenários, figurinos, etc.) faz emergir outras dramaturgias e a ruptura com a noção canônica do termo como texto fixado pela escrita é inevitável.

Essas alterações são resultantes das ações das vanguardas históricas do princípio do século XX, que romperam com diversos cânones teatrais, dentre eles a lei das três unidades. Há também nesse período um crescente interesse de artistas pelas figuras animadas (bonecos, silhuetas, objetos). Essa aproximação entre teatro de atores e teatro de marionetes (termo mais comumente utilizado à época) trouxe grandes avanços para ambos. Valmor Nini Beltrame em seu artigo *Maiakovski e o Teatro de Formas Animadas* observa que “Encenadores e dramaturgos, decepcionados com a atuação dos atores, seu histrionismo, excessos, caretas e seus condicionamentos psicofísicos, expressam a necessidade do ator assumir outro comportamento em cena e apontam a marionete como referência para seu trabalho”. Beltrame aponta ainda que o teatro de marionete passa a ser visto como gênero artístico, ou seja, há “o fascínio pela marionetização do trabalho do ator e experimentações em torno da humanização de objetos (BELTRAME 2018: 49)”.

As rupturas propostas na cena do teatro de formas animadas são inúmeras. A presença dos atores animadores em cena não apenas rompe com a centralidade da ação no boneco, mas também abre caminho para enfatizar a relação entre ambos — atores e bonecos, entre matérias “vivas” e matérias “mortas”. Outro aspecto a se considerar é a desconstrução da figura antropomorfa o que traz inúmeras possibilidades para a representação das personagens, incluindo a presença dos objetos, de materiais e da luz. Finalmente, a quebra da supremacia do texto literário como princípio estruturante da encenação abre caminho para a valorização de outros signos teatrais. Essas combinações, agora consideradas de maneira menos hierárquicas, possibilitam a criação de outras poéticas cênicas.

A quebra da ilusão do teatro realista é radicalizada no teatro de formas animadas, afinal, neste poderão ser representados desde a fecundação de um óvulo por um espermatozóide, até a conquista do espaço, passando de uma dimensão diminuta, ínfima, para uma dimensão colossal, como a do universo. Nele, a gravidade poderá ser anulada e personagens podem voar, sejam elas figuras antropomorfas, objetos cotidianos ou outro material. Na cena do teatro de animação todos podem atuar ao serem imbuídos de noções de vida.

No entanto, devido a uma longa tradição literária, mesmo considerando a inter-relação destes elementos presentes na cena teatral atual, a palavra, seja ela escrita ou vocalizada em cena, ainda aparece como o suporte natural da dramaturgia. Em contraposição a essa ideia, Maurício Kartum, bonequeiro argentino e professor da Universidad de San Martín, em seu artigo *Escritos sobre dramaturgia y teatro de títeres*, afirma que “Todo lo que construye discurso arriba del escenario – del retablo – está regido por las mismas leyes: lo plástico, el sonido, el ritmo, la luz...(KARTUM 2018:19)”. Assim, dramaturgia emerge como uma “escritura” teatral e para Kartum “El acto de escritura teatral no es otra cosa que la improvisación imaginaria de un mundo de fantasías dinámicas a las que exploramos con todos nuestros sentidos. Una obra escrita es sencillamente el registro de esas improvisaciones organizadas ahora en un todo orgánico y bello (KARTUM 2018:18)”.

Frente à pluralidade e diversidade que o termo dramaturgia adquire no contexto atual, Christine Zurbach, em seu artigo publicado nesse dossiê observa que “*Sans que toutefois les théoriciens n’aient cessé de souligner, et de valider, l’importance de sa fonction herméneutique, que ce soit au niveau de la production du texte ou de l’organisation des matériaux utilisés en scène, ou que ce soit en tant qu’objectif et intention structurante du sens pour leur réception* (ZURBACH 2020:)”. Assim, mesmo em territórios mais normatizados pelos cânones, as definições do termo “dramaturgia” se expandem para acolher, além das questões específicas referentes ao texto, questões relativas à organização dos materiais em cena e à intenção objetiva e estruturante de sentido para a recepção da obra.

Este dossiê que ora apresentamos reúne nove artigos e duas entrevistas que, de certo modo, se identificam com as dimensões apontadas por Zurbach.

Alguns se concentram mais nas discussões relativas ao texto, outros na organização dos elementos e materiais que compõem os espetáculos e outros, ainda, nas transformações ocorridas decorrentes das alterações sócio-político-culturais de seus contextos de produção e recepção.

Os quatro primeiros artigos tratam das tradições européias de teatro de bonecos apresentados em distintos enfoques.

O primeiro é do professor John McCormick, Trinity College Dublin, Irlanda, que a partir de uma perspectiva histórica discute as transformações ocorridas na dramaturgia do teatro de bonecos na Europa, considerando suas fontes, temas, enredos e estruturas.

Christinne Zurbach, professora da Universidade de Évora, Portugal, a partir de três estudos de caso analisa os repertórios do antigo teatro de fantoches da tradição portuguesa, cujo componente textual – o texto do espetáculo – é o reflexo de várias ações. São eles: O Auto do Nascimento do Menino, dos Bonecos de Santo Aleixo; peças escritas por António José da Silva (1705-1739), conhecido como O Judeu; e repertório do teatro de Dom Roberto.

Toni Rumbau, titiritero e diretor da revista Titeresante (Barcelona, Espanha) discute aspectos inerentes ao teatro de bonecos popular de luva, argumentando acerca de sua vitalidade e expressão originais, seja no passado, seja na cena atual.

Paco Parício, dramaturgo, diretor e bonequeiro do grupo espanhol Titiriteros de Binéfar trata das transformações do personagem *Polichenela* a partir de gravuras que encontra no seu percurso de artista e pesquisador e discute como essas transformações se relacionam com as transformações sócio-culturais.

Na sequência são apresentados os artigos de dois artistas do continente americano.

Jorge Luis Pérez Valencia, dramaturgo e diretor da Corporación La Fanfarria Teatro, descreve o percurso que a companhia executa ao montar seus espetáculos, a grande maioria destinada ao público infantil, situando a trajetória do grupo no contexto da cidade de Medellín, Colômbia, onde está situado.

Paullete Richards, artista norte-americana nascida em Atlanta, EUA, discute distinções recorrentes feitas por estudiosos do teatro de animação entre bonecos (puppet) e bonecas (dolls). A autora analisa o uso de bonecas Barbies, entre outras bonecas, em animações audiovisuais realizadas por três artistas afroamericanas, nas quais questões de gênero e raça são abordadas.

Os colaboradores brasileiros se debruçam mais especificamente na análise de espetáculos dos quais participaram como professores e pesquisadores, compreendendo como diz Medeiros, a “dramaturgia em sentido lato”.

Ismael Scheffler, professor da Universidade Tecnológica Federal do Paraná descreve as etapas da criação de OCO, espetáculo que abdica do uso da fala para desenvolver uma dramaturgia visual. Scheffler discute o processo de escolhas feitas, considerando prioritariamente o uso de máscaras e também as gestualidades, as expressões corporais e as dinâmicas da respiração como elementos-chave para a construção dessa dramaturgia.

Kely Castro, professora da Universidade Federal de Goiás discute sobre o teatro de objetos a partir da criação do espetáculo SÓ, do Grupo Sobrevento, inspirado em duas referências principais: o teatro de Tadeusz Kantor e a obra de Frans Kafka, *Amérika*.

Fábio Medeiros, professor da FAP/UNESPAR e diretor da Cia Laica de Curitiba, analisa o processo criativo de Vozes de Abrigo, observando o caráter experimental da sua montagem realizada no âmbito acadêmico e que se estruturou a partir de quatro elementos: o teatro musical, o teatro de animação, a narrativa e a dramaturgia da imagem.

Finalmente, são apresentadas duas entrevistas. A primeira realizada por Erivelto Carvalho, professor de Literatura da UnB e Maria Villar, doutoranda do PPG-CEN-UnB, a Marcos Pena, diretor e bonequeiro espanhol do grupo Trapusteros Teatro, sobre a montagem do espetáculo Mamulengo de la Mancha, uma adaptação livre do clássico de Miguel de Cervantes mesclado a passagens do Mamulengo.

Por último, Jailson Araújo Carvalho, doutorando do PPG-CEN, entrevista o professor Mario Ferreira Piragibe, da Universidade Federal de Uberlândia, sobre o Teatro de Animação nas Universidades brasileiras.

Boa leitura!

Bibliografia

Beltrame, Valmor. (2018). Maiakóvski e o Teatro de Formas Animadas. Urdimento. 1. 49-65. 10.5965/1414573101052003049

Kartun, M. (2018). Escritos sobre dramaturgia y teatro de títeres. *Móin-Móin - Revista De Estudos Sobre Teatro De Formas Animadas*, 1(08), 012-026. <https://doi.org/10.5965/2595034701082011012>

Zurbach, C. (2020). Théâtre de marionnettes et Dramaturgie: trois cas d'étude - Dramaturgias <http://periodicos.unb.br/ojs311/index.php/dramaturgias>

Dramaturgias no Teatro de
Formas Animadas

Dramaturgy for the puppet theatre
yesterday and today

John McCormick
Trinity College Dublin
E-mail: jmccrmck@outlook.com

Abstract

Until the twentieth century notions of dramaturgy were closely bound up with the Poetics of Aristotle, often leaving out of account less 'regular' forms from Shakespeare to the melodrama.

From the 17th to the 19th century live actors and puppets could be virtually interchangeable, performing the same or similar repertoires. Adaptation of plays from the actors' theatre was the general rule. Comparatively few authors wrote directly for the puppet stage, and when they did it was usually under special circumstances. In the nineteenth century a juvenile market began to grow,

Two main streams in European puppet theatre are: 1. puppets used in conjunction with story-telling and 2. puppets as substitutes for the live actor.

The fact that the puppet is usually a small humanoid figure means that it has always been a valuable vehicle for parody and satire.

The theatrical avant-garde that came onto existence in the late 19th century had an enormous impact on puppetry and the direct links between the puppet and the human began to disappear.

Gordon Craig's idea of the complete man of the theatre, which led to the modern one of the director, changed the whole concept of the puppeteer who ceased to be a mere operative becoming instead a creative artist in his or her own right. Increased exposure to other artistic forms, notably the visual arts, also resulted in an increasing divergence of puppetry from mainstream theatre and eventually the puppet theatre, instead of following the actors' theatre, has come to be a leader in contemporary experimental and alternative theatre.

Keywords: Aristotle, Melodrama, Parody, Total theatre, Adaptations.

What is dramaturgy? In English the word ‘dramaturge’ meaning the composer or writer of a play came into use at the end of the eighteenth century and often had a slightly negative connotation. If the word means no more than writing a piece for dramatic performance the definition is so wide as to be virtually meaningless. Rediscovering Aristotle’s *Poetics*, seventeenth-century France developed theories as to how to write plays and evolved the theory of the unities. This remained the basis for much of European playwriting, and criticism, and led to Eugene Scribe’s idea of the ‘well-made play’ in the nineteenth century and to many courses on playwriting today.

The question of dramaturgy for the puppet theatre has been examined by Penny Francis in a chapter of her book *Puppetry, a reader in theatre practice*. With particular relevance to the puppet theatre of today, the special number of *Puck* 8 (‘Ecritures et Dramaturgies’) is also valuable. More recently in *The Routledge Companion to puppetry and material performance* there are several very useful essays.

Henryk Jurkowski’s *Ecrivains et marionnettes* is a valuable survey of work written for the puppet stage, but focuses on published material, including pieces written for very limited social groups and frequently receiving no more than a handful of performances. Left out of account is the vast bulk of dramatic fare offered to popular audiences on a daily basis in Europe from the seventeenth century to the beginning of the twentieth. This survives for the most part in hand-written scripts, not printed books, especially in Germany, Italy and to a lesser extent in France.

Most of these were adaptations of plays from the actors' theatres and were specially copied out in large tomes that might be propped above the proscenium and read. Having a script copied by hand could be relatively expensive but these volumes were seen as part of the capital of the company, and ultimately this may be another reason why puppet repertoires gradually became rather out of date. Companies often kept scripts over a few generations and were unwilling to let outsiders see them, although they might be passed from one company to another. Access to these texts often posed a problem for earlier researchers, but today, especially in Italy, many have found their way into libraries and museums and now constitute an important resource for the study of puppet dramaturgy.

Some of the first easily available scripts were those collected by nineteenth-century folklorists from Karl Simrock onwards. They performed an invaluable task in recording repertoires of companies, but their interest was not primarily the dramaturgical aspects of these pieces. In France the Guignol repertoire was published by the magistrate Jean-Baptiste Onofrio in 1865. His interest was perhaps less theatrical than a desire to preserve something of the flavour of a disappearing popular culture and language.

Some adaptations of plays from the actors' theatre were relatively close to the original text, though frequently shorn of more extensive dialogue or less necessary characters. Others were loosely based on the original, whose title if well-known was also valuable for publicity purposes, even if the author's name was never mentioned. Many of the pieces selected for adaptation came from the repertoires of the popular theatres and were virtually formula written. They had all the right effects, but most remained profoundly unmemorable. Puppet texts were also drawn from chapbooks, cheaply-produced pieces of fiction and, in the later nineteenth-century, from the newspaper serial stories such as Paul Féval's *Le Bossu* (1857). In many cases the 'text' was little more than a synopsis with a few important speeches written out more fully, and the rest was improvised. Generally, the showman put together the text himself and once performed this became part of the repertoire of the company.

Few professional puppet companies had the luxury of a 'dramaturge' or playwright. In early eighteenth-century Paris when there were many restrictions on the presentation of dramatic material outside the official theatres, the booths of the fairs of Saint Germain and Saint Laurent were theatres where showmen used puppets and this led to the creation of an extensive repertoire.

Comparatively few authors have set out to write plays for the puppet stage. In Rome in the 1840s, Adone Finardi wrote a number of plays for the popular Piazza Montanara theatre in Rome. These were based on chivalric material and the comic scenes in dialect were fully written out rather than left to the improvisatory skills of the showman.

Franz Pocci, who provided a large part of the repertoire of the Münchener Marionettentheater, of which he was also one of the creators, was one of the

first to write original plays designed for the young. These plays often have a fairy-tale or exotic plot, the dialogue is functional and little space is allowed for the psychological niceties of the Aristotelian drama. The central figure is Kasperl, now adapted for his new audiences.

From the later eighteenth century onwards, childhood began to be perceived as something very precious, and the child ceased to be simply a diminutive adult. Once puppet showmen realised that one of their main markets was the juvenile one, the repertoires began to modify. To encourage parents many showmen went to considerable lengths in the publicity to emphasise that their shows were moral and instructive. The idea of the educational value of puppet theatre acquired momentum in the early twentieth century and this sometimes became a main objective when it came to be seen as a tool for taking control of young minds. Such was the case with the German *Kraft durch Freude* movement. In Soviet Russia in the 1950s this led to the setting up of puppet theatres in the various socialist states of eastern Europe. All this was a type of puppet theatre that was recognisably distinct from the mainstream actors' theatre and closely linked to the idea of creating model citizens.

Henryk Jurkowski in *Écrivains et Marionnettes* covers a wide range of plays written for the puppet stage, but most are of a more literary nature and do not correspond to what was the mainstream puppet theatre. These include Maurice Sand's plays for the puppet stage at the home of his mother, George Sand, at Nohant, or the plays written by artists and literary figures exploring the possibilities of the puppet stage.

Rappresentanti figurati' and 'commedianti pupazzanti'

The seventeenth century Italian theologian Domenico Ottonelli divided puppetry into '*rappresentanti figurati*' and '*commedianti pupazzanti*'. For Ottonelli the *rappresentanti figurati* initially were shows where the performer had something of the role of a story-teller and the figures illustrated that story which, initially, was often a biblical narrative. This involved an episodic form, in which situations are more important than a study of the individual characters. That tradition today is most obvious with the Sicilian *Opera dei pupi*, where the 'puparo' frequently does all the speaking in a way that relates closely to that of the 'contastoria' or street story-teller. In the north of France in the later nineteenth century it was quite common for puppeteers to use cheaply printed popular fiction in this way, extracting pieces of spoken dialogue from the original story. Today many performers, especially solo ones, appear onstage with the puppets and use them to illustrate story-telling. This presentational mode lends itself to direct communication between the performer and the audience and may even allow for a degree of interaction between the actor and the puppet, thus offering a different dynamic from the situation where the puppeteer is concealed.

Outside the story-telling mode there are two main, but not always distinct, lines. One corresponds to the Aristotelian model with a clear line of plot development and character, the other has a more loosely episodic structure and was specially suited to the marionette stage. In the episodic mode, especially with pieces based on the lives of brigands, saints and others, the characters usually have little development and are essentially fixed roles in terms of a plot which may span a number of years. The puppet figure stands for a character, but, unlike the flesh and blood actor, has no need to persuade audiences that he or she is that character

The *commedianti pupazzanti* heralded the long tradition of the puppet, especially the marionette, as a miniaturised actor expected to behave in a way that approximates to that of the human performer. The popular theatres of the nineteenth century presented melodramas with emphasis on situations and narrative, and such pieces were eminently suitable for the marionette stage. Companies had sets of figures roughly corresponding to the roles of the popular theatre (leading man, leading lady, villain, comic, father figure etc.) and these reappeared with changes of costume in the different shows of the repertoire. With wooden actors, plays depending on psychological nuances or studies of character were generally avoided. By the early twentieth century the idea of the puppet theatre as a mirror of the actors' theatre was fading although much of the older repertoire continued to be performed. The new realism of cinema meant that there was no way that even the most naturalistic of marionettes might be mistaken for human beings.

In the seventeenth and eighteenth centuries in Europe there had not always been a very clear distinction between actors and puppeteers and depending on the circumstances the same troupe might play themselves or use puppets in the same repertoire.

Showmen had to earn a living, and in earlier years there were many restrictions on live actors which might then be replaced by puppets. In some areas of Europe, the appearance of a live actor was considered immoral, and in such cases companies might resort to the use of marionettes. Marionettes in Italy were sometimes used for operatic performances, as this allowed female singers to perform, without appearing on the stage. There could also be economic considerations. The Scottish showman Billy Purves in the early years of the nineteenth century ran into problems over paying his actors and replaced them with marionettes. The puppet show was also the only stage performance that many audiences not living in urban centres, or too poor to attend the theatres, might ever experience. Showmen often emphasised the lifelikeness (and stature) of their figures in a further attempt to blur the distinction between the marionette and the human performer. They stressed the human qualities of their puppets and the scaling down of scenery made it hard to realise that these were not human actors. What was perhaps only perceived subconsciously at the time was the rapidity with which an audience will project life onto the inanimate puppet.

When we look at the dramaturgy of the puppet theatre, we may easily assume that this refers to pieces of writing intended for dramatic performance, as in the actors' theatre. However, where the greater part of mainstream theatre today still focuses on the interpretation of a text written for performance, this is no longer the case with puppet theatre where spoken text may be minimal or non-existent.

With the onset of the twentieth century, puppet theatre was ceasing to be perceived as a reflection of actors' theatre and plays written for the puppet stage could enjoy a degree of freedom which the actors' theatre did not really permit. Many were now being written directly for the puppet stage with its specific conventions in mind.

By the later nineteenth century most of the live theatre was moving in the direction of naturalism and trying to blur any distinction between scenic fiction and everyday life. Some marionette performers made an exceptional effort to convince audiences that they were watching real human beings, but this was not universal. The celebrated Thomas Holden focused on the trick and variety items and much of the enjoyment came from the combination of puppet-like qualities (and appearance) with recognizably human behavioural tendencies.

Parody

With its superficial resemblance to a human being, from the seventeenth century onwards, the puppet has been a vehicle for parody and satire. Jonathan Swift in *Gulliver's Travels* uses the kingdom of Lilliput to write about the government of Walpole in England. Perceived as a diminutive version of a human, as well as being a wooden figure moving in a rather jerky way, the puppet has always provided a, usually unflattering, imitation of a living person. The idea of a ruler or politician as a puppet-master is also a common cartoon theme.

The puppetization of important people has continued into modern times and is most notable in such television programmes as the British *Spitting Image*.

From the late sixteenth century marionette performers in England were showing their 'motions', often drawn from Old Testament pieces. However, Ben Jonson's *Bartholomew Fair* (1614) included a puppet show parodying a classical theme and transposing the Ovidian subject of Hero and Leander to contemporary London.

The parodies of Lesage, Fuzelier and others presented at the Théâtre de la Foire in Paris in the early eighteenth century centre on the character of Polichinelle. They include parodic versions of operas and also make fun of the monopolies held by the official theatres (most notably the Comédie Française) which regularly attempted to have other theatres closed down or prevent the use of human actors.

Henry Fielding's *Tom Thumb* staged at the Haymarket Theatre in London in 1731 was written as a satire of the heroic tragedy popular at the time and

contains many elements that have a puppet-like quality, including the presentation of the military hero as the diminutive Tom Thumb. Some 40 years later Kane O'Hara adapted *Tom Thumb* for the Patagonian marionette theatre. Fielding's joke allowed for a really diminutive hero, and a Queen who is a giant, and this could be expressed far more effectively on the puppet stage, as could a final scene in which Tom Thumb, swallowed by a cow, has to be regurgitated.

In Rome in the 1830s the Fiano marionette theatre, often mocked the mores of the Church in an indirect manner through the character of Cassandrino (in whom it was easy to recognise an ecclesiastic with a fondness for women). When *L'Italiana in Algeri* was staged the title was modified to *L'italiano in Algeri* to please the censors, but the double-entendre of the piece remained, and this was heightened when the figure of Cassandrino was cast as the slightly ridiculous Taddeo. In 1872 the Lupi company of Turin, offered an *Aida*, which had been premiered in Egypt in 1871. A comic prologue was added centring on the popular figure of Gerolamo, but the opera itself was turned into a ballet without words and supplied with a happy ending. In the 1880s Pierre Roussel presented productions of well-known operas at Lyon's Gymnase Dramatique with Guignol in the lead role.

Plays for the twentieth century

The symbolist drama, unlike the more naturalistic theatre of the late nineteenth century, was far closer to the puppet theatre for which it would become a serious source of inspiration with the move away from the whole idea of the puppet as a miniaturised stage actor. The avant-garde theatre also moved in an abstract direction that has proved exceptionally fertile for puppet theatre. At the same time this has left a degree of uncertainty as to how we may define puppetry which, today, is sometimes thought of as being closer to the plastic arts than the performing ones.

With the twentieth century and its various artistic movements, new audiences were beginning to appear, but many of these were seeking in the puppet a form of aesthetic satisfaction rather than straightforward entertainment. While many companies continued, as they had done before, using existing scripts or adaptations, there was a growing feeling that a new concept of dramaturgy was required.

Miles Lee, who created a puppet theatre in Edinburgh in the 1950s, published a valuable book: *Puppet theatre and manipulation*. In his chapter on play selection he says:

As a result of the lack of puppet plays which suited the style of work we were attempting, we finally cast our doubts aside and started adapting for ourselves and making plays out of existing stories and themes. Because of our lack of experience, we adhered far too closely to the ideas and characterization of the original story. But the original

story had been written about human beings, not puppets. As a result of our failing to realize this fully, a form of compromise resulted. The lines and dialogue were too greatly influenced by the human emotion conveyed in the original and the value of puppet characteristics and satirical caricature were not, as they should be, the basis upon which our dialogue was written.'

He made some unsuccessful attempts to collaborate with a writer, and reached the conclusion that:

There is a great need for playwrights to specialize in the medium of the puppet stage if the art of puppetry is to take up its true position as an art and entertainment form.

Puppets today appear in many forms and guises and it is comparatively rare for a puppet performance to have a script that can be preserved and performed by other companies. Pieces are usually linked to the work of a specific company and either written as a commission or else created by the director of the company.

Total theatre – the puppeteer as complete man of the theatre

In the theatre what was called the stage-manager in the nineteenth century was being developed into the director thanks to Gordon Craig and others. A similar evolution was taking place in puppetry with the development of the 'figure-worker' into a creative artist in his or her own right. By the 1960s the opening up of the entire stage space to be shared by puppet and puppeteer was becoming increasingly common, and this would have an enormous effect on the dramaturgy of the puppet stage. The word 'manipulator' was becoming out of date (and sometimes seen as politically incorrect), but by the last decades of the century the term 'puppeteer' suffered much the same fate as the parameters of what might be thought of as puppet theatre widened out. Today it is more usual to speak of the 'puppet actor', who is often central to the performance, sometimes the only live performer, and who is often the creator/dramaturg of the show itself. In some cases, the puppet actor is also the subject of the performance. Sergei Obraztsov showed how the actor can use his or her own hands as puppets and this has been taken further by others, such as Hugo and Ines, using parts of their own bodies as puppets.

Henryk Jurkowski (*Puck 8*) goes back to Gordon Craig, not so much for his famous essay on 'The Actor and the Übermarionette' as for his emphasis on the notion of the director (producer) as a complete man of the theatre. This affected the whole avant-garde theatre movement of the early part of the twentieth century, and eventually proved of even greater significance for the

puppet theatre. What Craig was looking at was a theatre not based on the written playtext of an author but one that introduced the idea of the director as a creative artist in his or her own right. A few years later the French director, Gaston Baty, drew a storm of protest with his essay 'Sire le mot' in his book *Le Masque et l'encensoir* (1926) where he attacked the hegemony of the text in contemporary theatre. He had earlier published an essay 'Les sept voix de la lyre' in which he described theatre as a bringing together of different art forms on a level of equality. Baty's seven 'voices' are painting, sculpture, dance, prose, verse, singing and symphony. This reduction of the role of the text became increasingly important in more experimental puppetry, most notably in some of the work of the Bauhaus where performance did not necessarily require a text and where the human actor was sometimes puppetised, as in the *Triadic Ballet*.

Despite his sallies about 'Sire le mot' Baty remained an interpreter of an author's text and did not take the step that increasing numbers of directors would begin to take in the 1960s when some began to treat text as raw material out of which to create performance.

In 1957 Tadeusz Kantor wrote in his notebook:

Tous les éléments de l'expression scénique, mot, son, mouvement, lumière, couleur, forme sont arrachés les uns des autres, ils deviennent indépendants, libres, ils ne s'expliquent plus, ils ne s'illustrent plus les uns les autres.

This shows a huge development beyond the ideas of Baty. The different elements of the performance no longer fuse in a harmonious whole allowing for an interpretation of a text. Instead, a new type of dramaturgy was beginning to emerge in which the written text was not the starting point for a piece of theatre, but could be incorporated as element of performance.

Today there are many puppet companies who have tried to move away from text-based work. The Italian company Controluce have spent a quarter of a century trying to find a dramaturgy in which music, rather than speech, is the central element. In the eighteenth century the operatic parodies of the Théâtre de la Foire must have demanded close collaboration between the performers and the musicians who would have adapted the music accordingly. In the case of Cardinal Ottoboni's theatre in Rome the puppets, operated by servants, probably did little more than illustrate the operas they had to stage. With availability of high-quality recordings of operas in the twentieth century, companies such as the Salzburger Marionettentheater and more recently the Colla company of Milan have given beautiful operatic productions, but the puppets have done little more than illustrate the work. The idea of music as one of the languages of the puppet theatre was essential to Vittorio Podrecca's Teatro dei Piccoli, and the interplay between marionette and music is given lively expression with his famous pianist. Where the music is written, adapted or played in terms of the performance, it becomes an integral part of the show,

and a number of contemporary productions use music as a fundamental element of the creative process, an excellent example being Stephen Mottram's *Seed Carriers*. Here, in performance, the music is recorded, but it was composed in terms of the evolution of the production.

Not specifically composed, but carefully arranged as a total soundtrack, the music for the Brazilian João da Silva's *O principio do espanto* (2004), a solo performance with a single semi-abstract figure, was also an indication that in many cases the dramaturgy of a production can be effectively a choreography.

O principio do espanto was deceptively simple in appearance, but had a highly sophisticated lighting plot. Lighting has moved from mere illumination to becoming a major element, and sometimes replacing text in the dramaturgy of the puppet stage. An early twentieth-century example of this is Stravinsky's *Fireworks* (1917) conceived by Giacomo Balla for Sergei Diaghilev which had a complete choreography of moving coloured shapes lit both externally and from the inside. The revolution in shadow theatre, especially in the work of Fabrizio Montecchi for *Gioco Vita*, takes light as a raw material out of which a show is created.

Rhythm and internal logic

Once we move away from the notion of dramaturgy consisting merely of words written down to be spoken, other factors come into play, especially in more modern work where there is not necessarily any spoken text. The writings of the Polish semiologist Tadeusz Kowzan make the point that a performance exists at the intersection of arts which involve duration in time (music, literature) and those in which the spatial dimension is important (painting, sculpture).

Traditional notions of dramaturgy simply do not fit much that happens in puppet performance today. Dramaturgy might be redefined as a quality that makes a given performance work when played to an audience. The key element is the overall rhythm, but even this is far from fixed. In the past a folk puppeteer had an instinctive sense of the rhythm allowing for variety of pace from one performance to the next according to the audience, something that the actors of the *Commedia dell'Arte* understood well. The street puppeteer has to be specially sensitive to this, as otherwise the audience will simply drift away. Many puppeteers will not perform to a pre-recorded script, as this cannot be varied according to the individual audience's concentration span.

A verbal text is often as important for its sound value or poetic resonance as for its more literal meaning, and shows where there is little or no text have to maintain interest through visual elements, music and, above all, the rhythm of the performance. A cliché of the English puppet stage was, and still is, the undersea scene where fish and other coloured objects drift around, but often such scenes are prolonged for their 'beauty' and at that point any notion of real dramaturgy is put on hold.

Maurice Maeterlinck emphasised the value of silence on the theatre and showed that a pause can be far more eloquent than actual dialogue. It is not the words, but what lies under the words that matters. Over-reliance on spoken language can have a negative effect in the dramaturgy of the puppet theatre, but also an interruption of the action in the wrong way can easily destroy the overall rhythm of the performance.

In the 1980s I met Samuel Beckett in Paris and we chatted a bit about his short television plays that were produced in Stuttgart. What was particularly interesting was that Beckett gives very precise stage directions with relation to timing and pauses, and this is part of his scenic writing. However, when in the television studio he found that this needed further fine-tuning. Most theatre directors try to stick meticulously to his printed directions about how many seconds pause should be made at specific moments, but Beckett himself was quite ready to admit that what looks good on the page is not necessarily what works in performance and was prepared to modify accordingly. It is interesting to note that a number of Beckett's shorter pieces lend themselves remarkably well to puppet production.

In the nineteenth-century melodrama a pause ensured that dramatic situations could be frozen as a 'tableau' so that the audience might absorb the visual significance of that moment. Any puppet performance is a series of tableaux or moments, but the important thing is the transition from one to the next. One of the first puppeteers to realise this consciously was perhaps Thomas Holden in the 1870s. He understood that every attitude or movement has to be prepared giving a sense that the whole body of the puppet is behind it – it is not enough just to raise an arm or a leg. This is illustrated superbly in the Japanese Bunraku whose three manipulators co-ordinate their operation of different parts of the body creating an impression that the figure is imbued with life. In so doing they reveal the subtle importance of visual sequencing on the puppet stage.

In the eighteenth century the 'changement à vue' was one of the delights of the opera and was invaluable in allowing for the smooth transition from one scene to the next. In the older puppet theatre scene changes often took the form of unrolling a new backcloth and continuing the action almost unbroken as a fresh group of figures came onto the stage. The Lupi company in Turin were still doing this in the early 1990s in their production of *Peter Pan*. The notion of the scene-change has lost much of its importance on the contemporary puppet stage, especially when a full theatre stage is used with performers sharing the space with the puppets, and the 'scenery' has become a number of objects/locations, a bit like the mansions of the medieval religious theatre. Well-managed this allows for a fluidity and flexibility, which may easily be lost in productions where each scene ends with the closing of the curtains or a blackout.

Every performance has a visual logic as much as a verbal one. The internal logic of a performance allows the spectator to engage with what is happening

on the stage, whether in the context of a full-length piece or of an individual item. Holden's tight-rope walkers, drunken stilt-walker, musicians and others, had their own dramaturgy. It was no longer a question of simply showing a trick to amaze audiences. That scene, lasting only a few minutes, and without the help of any speech, had its own development and left audiences with the feeling that each puppet figure was propelled forward by its own inner motivation.

This same sense of motivation is essential to any puppet production, even once it has gone well beyond any 'traditional' notion of the art. A visit to a puppet festival today, introduces the spectator to a plethora of different and overlapping art forms. Dramaturgy has become the way in which an individual performance is put together. Once it had liberated itself from any idea of the puppet as a substitute for an actor, puppetry was free to develop its own dramaturgy with the result that today it finds itself at the forefront of experimental theatre.

Bibliography

Eruli, Brunella (ed.) *Puck 8 'Ecritures et Dramaturgies'* Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, 1995

Francis, Penny *Puppetry, a reader in theatre practice*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

Impe, Jean-Luc *Opera baroque et marionnettes*, 1994.

Jurkowski, Henryk *Ecrivains et marionnettes*, Charleville-Mézières,, Institut International de la Marionnette, 1991.

Jurkowski, Henryk *Métamorphoses*, Charleville-Mézières, Institut Internatioal de la Marionnette, 2000.

Kantor, Tadeusz (ed. Denis Bablet) *Le Théâtre de la Mort*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977

Lee, Miles *Puppet theatre and manipulation*, North Vancouver, Charlemagne press, 1991.

McCormick, John with Cipolla, Alfonso and Napoli, Alessandro *The Italian Puppet Theatre, a History*, Jefferson, McFarland, 2010

McCormick, John with McCormick, Clodagh and Philips, John. *The Victorian Maropnette Theatre*, Iowa, University Press, 2004.

McCormick, John, with Pratasik, Bennie *Popular Puppet Theatre in Europe 1800-1814*, Cambridge, University Press, 1998.

Onofrio, J. *Théâtre Lyonnais de Guignol*. Reprinted 1909 by Lardanchet, Lyon, and by Lafittte Reprints, Marseille, 1978.

Posner, Dasia N., Orenstein, Claudia and Bell, John (eds.), *The Routledge Companion to puppetry and material performance*, London and New York, Routledge, 2014.

Rubellin, Françoise *Théâtre de la Foire: anthologie de pièces inédites, 1712-1736*, 2005.

Speaight, George *The History of the English Puppet Theatre*, Southern Illinois, University Press, 1990 (revised edition)

Dramaturgias no Teatro de
Formas Animadas

Théâtre de marionnettes et
Dramaturgie: trois cas d'étude

*Puppetry and Dramaturgy:
three case studies*

Christine Zurbach
Universidade de Évora
E-mail: christinezurbach@gmail.com

Résumé

L'article propose une réflexion sur la dramaturgie appliquée au théâtre de marionnettes. Entendue comme un domaine rattaché traditionnellement à la production du texte de théâtre des acteurs dans sa formulation canonique, devant la spécificité de la problématique du texte pour la marionnette, la dramaturgie révèle des possibilités d'extension de la compréhension du terme et de son application, que l'on tentera d'explorer ici. Pour cette analyse, nous aurons recours à trois cas d'étude choisis dans le répertoire de textes du théâtre de marionnettes anciennes au Portugal.

Mots-clé: Marionnettes, Dramaturgie, Texte, Publication, Reconstruction, Actualisation.

Abstract

The article offers a reflection on the dramaturgy applied to puppet theater. Understood as a field traditionally linked to the production of the actors' theater text, in its canonical formulation, faced with the specificity of the problematic of the text for the puppet, the dramaturgy reveals the possibilities of extending the understanding of the term and its application which we will try to explore here. For this analysis, we will use three case studies selected from the repertoire of texts from the ancient puppet theater in Portugal.

Keywords: Puppetry, Dramaturgy, Text, Publishing, Rebuilding, Updating.

Les dernières décennies du XXe siècle ont été marquées par l'affirmation progressive de l'esthétique du *performatif* (Fischer-Lichte 2020 ; Lehmann 2019) et à l'émergence de nouvelles formes théâtrales ou *nouvelles dramaturgies* (Pavis 2014) issues d'un virage dit *post-dramatique* des arts de la scène. Dans ce contexte artistique foisonnant, le mot *dramaturgie* est probablement celui dont l'occurrence est la plus fréquente dans les travaux des chercheurs, notamment en raison des incertitudes qui pèsent dorénavant sur son sens, devenu polysémique devant la pluralité et la diversité des réalités qu'il désigne aujourd'hui. Sans que toutefois les théoriciens n'aient cessé de souligner, et de valider, l'importance de sa fonction herméneutique, que ce soit au niveau de la production du texte ou de l'organisation des matériaux utilisés en scène, ou que ce soit en tant qu'objectif et intention structurante du sens pour leur réception.

Entre autres conséquences, ce nouveau cadre artistique et théorique a représenté un gain évident pour le théâtre de marionnettes dont la singularité formelle a bénéficié ainsi d'une visibilité et d'une reconnaissance liées en grande mesure aux mutations de la dramaturgie du théâtre d'acteurs, exprimées dans les écritures et les formes nouvelles qui ont transformé et enrichi le paysage théâtral dans son ensemble.

Cet article est né d'une interrogation qui repose sur un présupposé préalable, récurrent dans la recherche théâtrale lorsqu'il est question du répertoire du théâtre de marionnettes traditionnel ou contemporain et de sa dramaturgie, allant de l'absence d'une source textuelle énoncée en scène dans le spectacle

ou, si celui-ci existe, à une éventuelle spécificité typologique de son écriture qui soulève, entre autres, les questions suivantes: dans ce type de théâtre, sans acteur(s), et qui n'a pas la réputation d'appartenir au théâtre érudit sauf de rares exceptions, ni d'être fondé comme ce dernier sur une tradition littéraire du texte dramatique et de ses *grands auteurs*, que peut signifier le terme dramaturgie ? car si son emploi dépend de la présence d'un texte dramatique dans le sens traditionnel, n'est-il pas déplacé de l'associer ici à la marionnette dont les spectacles sont souvent improvisés, sans trace écrite? Devrait-on condamner son usage, peut-être abusif, hors de la littérature si, comme on le sait, l'adaptation était un procédé systématique dans ce théâtre le plus souvent anonyme ou sans auteur identifiable? ou ne devrait-on pas plutôt, à la lumière d'un usage moins classique du terme, considérer sa pertinence uniquement pour tout ce qui concernerait le spectacle en scène, les matériaux multiples, verbaux et non-verbaux, qui construisent la cohérence de l'objet théâtral dans sa dimension performative?

L'histoire du théâtre nous montre cependant que le texte est loin d'être le grand absent de cette forme de théâtre qui a inspiré l'écriture de répertoires par des auteurs également intéressés par le théâtre des acteurs, bien que cette partie de leur production reste souvent ignorée. Aujourd'hui comme dans le passé, ses caractéristiques inhabituelles, non canoniques, justifient que l'on s'y intéresse, car – comme nous tenterons de le montrer –, elles nous permettent, en raison de ce qui les distingue du répertoire construit et fixé par l'histoire du théâtre, d'avancer aujourd'hui vers une problématisation et un enrichissement du sens traditionnel du terme *dramaturgie* et de son emploi dans ce contexte performatif spécifique.

Nous proposons ainsi d'aller au-delà du consensus terminologique - admis pendant des décennies – qui réduisait l'usage du terme *dramaturgie* à l'écriture, c'est-à-dire à la structuration du sens du texte verbal écrit pour la scène et, à l'aide d'un *corpus* de textes du répertoire traditionnel encore actif, de considérer la dramaturgie comme une *fonction*, associée à la diversité des pratiques et des actions qui sont en rapport avec le texte, et qui le constituent en tant que tel. Cet article tentera ainsi de montrer l'utilité et la pertinence pour la recherche d'une compréhension plus large du concept de dramaturgie afin de répondre aux hésitations que pourrait susciter l'application de ce terme à la composante textuelle du théâtre marionnettique.

Un corpus pour trois cas d'étude

Les analyses qui suivent ont été élaborées à partir des premiers résultats de travaux (publiés ou en cours) sur des répertoires du théâtre de marionnettes anciennes de la tradition portugaise, dont la composante textuelle – le *texte* du spectacle – est le reflet d'actions diverses ayant une signification ou une

portée dramaturgique, et qui participent à la production et à la réception de ces textes en vue de leur intégration dans le jeu, hors du modèle canonique établi pour les répertoires du théâtre d'acteur. Ici nous observerons, dans trois cas d'étude, comment certaines opérations visant la réception du texte contribuent, dans le premier cas analysé, à l'adapter pour la scène afin de l'intégrer à un contexte discursif nouveau; dans le second, à transformer un texte après son passage à la scène pour sa publication; et finalement, à créer du nouveau en reconstituant l'ancien.

Aborder la dramaturgie à propos de chacun de ces trois cas, à partir d'un élargissement de l'application pratique de ce concept, devrait permettre, d'une part, de prolonger l'approche de ces trois objets d'étude déjà connus des chercheurs (Barata 1985; Ferreira 2009; Zurbach 2007; Gil 1993) et, d'autre part, d'identifier le poids de la dimension historique du concept et de la fonction dramaturgique qui nous renvoient à la particularité circonstancielle de production ou de réception de chacun de ces textes.

Le premier cas est *l'Auto do Nascimento do Menino* des marionnettes des *Bonecos de Santo Aleixo* (BSA). Ce texte intègre le lot des pièces anciennes, véhicules de la transmission de la tradition théâtrale construite autour du thème biblique de la Nativité. Sur le thème médiéval de la célébration d'un rituel biblique qui est resté inchangé, on s'aperçoit que dans les années 1940-60, les marionnettistes des BSA ont actualisé le sens de la pièce en permettant au contexte historique et social de réception à ces dates d'intervenir de manière créatrice et critique dans le jeu de certains personnages. De plus, cette actualisation est restée inscrite dans le spectacle lors de sa dernière transmission dans les années 1980. La dramaturgie, dans ce cas, reflète une sorte de paradoxe traduit dans l'intention de préserver la mémoire d'une pratique culturelle séculaire, tout en acceptant néanmoins de la modifier intentionnellement afin de lui donner un nouveau sens, donc d'introduire une nouvelle intention ou orientation dramaturgique qui fait entrer l'objet théâtral dans la sphère d'autres domaines disciplinaires s'occupant, entre autres, de travaux sur l'identité et la mémoire.

Le deuxième est celui des pièces écrites dans la première moitié du XVIIIe par le dramaturge António José da Silva (1705-1739), dit Le Juif, pour être jouées au *Teatro do Bairro Alto*, à Lisbonne. Ces pièces introduisent un genre nouveau, celui de l'opéra, créé par l'auteur dans un contexte de renouveau de la dramaturgie nationale soumise à l'influence des sources du théâtre espagnol notamment, objet fréquent de réélaboration pour les scènes portugaises. L'intérêt de ce cas est dû au rôle joué par l'imprimeur-libraire Francisco Luis Ameno, ami et collaborateur littéraire du dramaturge, qui a réuni et publié ses pièces en 2 volumes en 1744, après la mort de António José da Silva, et a donc fixé les textes en vue d'une réception seconde, celle du public de lecteurs, clients de sa librairie, et de sa diffusion par les colporteurs. L'édition a joué un rôle capital dans ce cas, de sauvegarde des pièces écrites d'abord pour la scène, et aussi de leur fixation pour un nouveau cadre de réception, incluant la censure, les codes

littéraires en usage et le goût d'un public diversifié. Par la voie de l'impression en livre de ce qui était, à l'origine, matériel dramatique manuscrit pour la scène, la diffusion de ce répertoire pour la lecture a fait entrer celui-ci de plein droit dans le patrimoine littéraire d'une période déjà sensible à l'esprit illuministe.

Le troisième et dernier cas concerne le répertoire du théâtre de Dom Roberto, redevenu très actif depuis les dernières années du XXe siècle. L'un des spectacles inclus dans le répertoire ancien, mais dont ne subsistait que le titre, *O Saloio de Alcobaca*, a été reconstitué dans le cadre d'un projet d'investigation artistique mené à bon terme par un nouvel interprète à partir de la collaboration et de la mémoire vivante des spectateurs. Ce cas repose, comme le précédent, sur un geste apparemment paradoxal, où la création est fondée sur la conjugaison du sauvetage de l'*ancien* avec l'invention de nouvelles *routines*, élaborées sur un modèle dramaturgique qui, jusque-là, était réduit à une reproduction cristallisée, à l'identique, et sur une amplification du répertoire transmis. L'invention dramaturgique dans ce cas enrichit l'héritage commun aux interprètes en activité, et conserve la tradition en innovant.

Dramaturgie des Bonecos de Santo Aleixo dans l'Auto médiéval de la Nativité: une dramaturgie du passé pour inclure le présent

En voie de disparition dans les années 1960, le répertoire du théâtre des Bonecos de Santo Aleixo a été sauvegardé à la fin des années 1980, grâce à l'action des institutions culturelles et locales qui, à cette date, ont su reconnaître la richesse exceptionnelle de ce patrimoine théâtral. Confiée aux acteurs de la compagnie professionnelle du Centro Dramático de Évora (CENDREV), cette forme ancienne de la marionnette au Portugal est aujourd'hui partie intégrante de sa programmation régulière, locale et internationale. Nous nous intéresserons ici en particulier au spectacle de l'*Auto do Nascimento do Menino*, ou plus précisément à des aspects relevant de sa dramaturgie qui sont autant d'indices de l'importance du contexte de réception d'un patrimoine artistique et culturel et de la dynamique de sa continuité.

Comme le reste du répertoire religieux ou profane des BSA, l'*Auto do Nascimento do Menino* est un spectacle complexe, qui réunit des moyens visuels, sonores et musicaux, associés à la (aux) voix des marionnettistes dans les scènes dialoguées, les chants et les récitatifs.

Il s'agit d'une pièce dont le thème, éminemment populaire, est lié à la tradition chrétienne de la célébration cyclique de la Nativité encore très présente dans la culture et l'art européens. (Badiou 2009; McCormick & Pratasick 2017). C'est le cas dans la région de l'Alentejo où on le retrouve dans la statuaire religieuse, l'artisanat des santons de Estremoz, et aussi dans certains rituels comme les «louanges [louvores]» chantées le soir de Noël (Pestana, 2001). Il

en va de même pour les acteurs professionnels de la compagnie du CENDREV, qui reprennent régulièrement l'*Auto da Natividade* dans leur programme pour les fêtes de fin d'année.

Dans cette pièce, les dialogues, le texte récité et le chant choral sont les éléments structurants de la dramaturgie du spectacle, ainsi que la musique jouée à la guitare (Giacometti 2000). Cette formule est reproduite dans l'édition du répertoire tel qu'il a été recueilli, transcrit et appris par les acteurs du CENDREV au moment de sa transmission par le dernier détenteur, Mestre Talhinhas, au début des années 1980.

Le spectacle commence par une scène emblématique que l'on trouve dans le récit biblique de l'Évangile selon Saint Luc, identifiable dans la didascalie et les répliques échangées entre les personnages:

S. José entra atrás de Nossa Senhora “pejada” pela esquerda baixa. É uma melopeia meio recitada, meio cantada, acompanhada com harpejos de guitarra.

S. JOSÉ

É o vosso primo *Joséi*
E a sua esposa que vem
E como *pejada éi*
Pede abrigo e lhe convém.

VOZ

É *nã* conheço *mê* primo
Nem ê nesse parecer venho
E ê *nã* quero desatinos
Aos hóspedes que cá tenho!

Pour le passage à l'écrit de ces textes de transmission orale, les choix qui ont été faits par les éditeurs pour la transcription des dialogues signalent des traits linguistiques régionaux (italiques) appartenant au domaine de l'énonciation orale, qui ont été conservés à l'écrit (Seixas, 2007: 66-70). Ce choix est dû à l'intérêt des éditeurs pour l'importance, dans ce répertoire, à la matérialisation de la performativité de la voix (Zumthor 1974) en raison de ses implications dramaturgiques évidentes.

Après la sortie des personnages de Saint Joseph et de la Vierge Marie, le spectateur découvre, sur la scène, une composition statique montrant sous la forme d'un tableau, une *crèche-retable* avec les mêmes personnages accompagnés du nouveau-né _ *le Menino* _ qui composent la Sainte Famille:

O Presépio. Nossa Senhora com o berço do menino no colo. S. José ao seu lado direito. Animais colocados ao pé. O cenário do fundo é o da figura de Deus com estrelas; o da esquerda, é o de estrelas; o da direita é a árvore de Jessé. O cartão da porta do Paraíso na frente das figuras. Sobe o pano.

Nous entrons, à présent, dans la partie du texte qui est à l'origine des réflexions qui suivent, celle de l'Adoration des Bergers. Dans ce passage, on peut reconnaître les sources théâtrales médiévales de l'Office des Bergers (Jeanroy 1964:27-29) transmises par la tradition populaire des spectacles de Noël (Mandrou 1999).

À la suite de l'appel de l'Ange chanté par le Choeur accompagné à la guitare, «*[e]ntram os três pastorinhos*», nommés Maioral, Perna Gorda et Zagal, qui viennent adorer “o Deus Menino / Numas palhinhas deitado» et déposer leurs offrandes:

MAIORAL

Ora ajoelha-te tu, Rodrigo.
Ajoelha-te tu, *Xilvestre*,
Dos borregos, um que lhe preste,
Trago eu p'ra lhe ofertar.
(...)

TODOS

E vimos-lhe aqui trazer
Queijo, lête e ovos banos
(...)

MAIORAL

E ajoelhem-se, cachopos, que havemos de ir beijar o menino.
(...) *Ajoelham-se os três, em linha. O maioral levanta-se e avança devagar. Chega ao pé do menino, ajoelha-se, beija e volta para trás e diz para os outros:*

Cheira que rescende!
(...)
Perna Gorda vai beijar o menino. Ajoelha.

PERNA GORDA (*Levanta-se e volta ao sítio*).

Eh, rapajes, assente-le uma beijoca, memo no centro da minhoca.

Dans ces extraits, le texte transcrit signale de nouvelles particularités de l'énonciation, liées à présent à une variante régionale du Nord du Portugal, qui sont mêlées à celles de la région de l'Alentejo, prédominantes du texte. Si les personnages des bergers donnent une dimension comique à la scène, notamment par l'ingénuité de leur dévotion et de leurs commentaires, celle-ci est redoublée par l'introduction des traits de prononciation qui les distinguent du reste des personnages, et leur prêtent une dimension caricaturale et satirique dont nous reparlerons plus loin.

La scène qui suit correspond à nouveau à la tradition du théâtre religieux médiéval, dans ce cas à l'Office des Rois Mages (Jeanroy, o.c.:31-33), qui narre l'arrivée des rois Belchior, Gaspar et Baltazar:

CORO

Aí vêm os três *reises*
Dos lados do Oriente
Adorar o Deus Menino
Nascido de puro ventre.

Après une courte scène de remise des offrandes, l'Ange termine la pièce en les conduisant vers la sortie:

ANJO (*Solene*)

Belchior, Gaspar e Baltazar,
Da parte do Altíssimo
Aqui venho eu para vos encaminhar.

Nous venons de le voir: la pièce de l'*Auto do Nascimento do Menino* qui est représentée aujourd'hui telle qu'elle a été reçue par les marionnettistes actuels au moment de la dernière transmission du répertoire, présente des particularités performatives intégrées dans le jeu vocal des bergers qui les distinguent du reste des personnages en scène. Connoté d'une façon très prononcée par un accent particulier que l'on trouve au Nord du Portugal, le dialogue des bergers représente une actualisation comique, mais aussi critique du thème pastoral, non sans importance pour la dramaturgie de l'*Auto*. On le sait, depuis la farce médiévale, au théâtre, la dramaturgie du rire est souvent ambiguë, et elle peut être lue, dans cet *Auto*, comme la "face visible du désespoir" dont parle Henri Rey-Flaud (1980:93).

En effet, la comicité des bergers nous renvoie, dans une version joyeuse et satirique, à une problématique sociale liée aux conditions de vie et de travail extrêmement difficiles des travailleurs de la communauté rurale alentejana dans la première moitié du XXe siècle. Elle est à la fois comique et politique, car la variante linguistique qui les identifie par une différence dissonante sur l'ensemble des textes dialogués, sous la forme d'une sorte d'imitation ou de copie comique d'un accent régional spécifique, correspond à une moquerie liée à un épisode historique et social très précis de la région alentejana.

Il s'agit d'un phénomène documenté historiquement (Almeida 2002) de migration temporaire interne de population dont on trouve des traces depuis le XVIIe jusqu'à la modernité et finira par disparaître à la fin des années 1950. Afin de résoudre le manque de main-d'oeuvre pour les moissons, notamment au moment de la "campagne du blé" entre 1930 et 1940, les latifundiaires de l'Alentejo faisaient appel à des saisonniers, provenant en majorité du Nord du Portugal qui, en acceptant des salaires très bas, représentaient une source de conflit avec les ouvriers agricoles locaux, engagés fréquemment dans des grèves salariales. La signalisation de ces "étrangers" dans le texte de l'*Auto* est un motif que l'on retrouve dans la production littéraire néo-réaliste d'un grand

nombre de romanciers à la même époque, comme Saramago, Manuel da Fonseca, Urbano Tavares Rodrigues ou Fernando Namora. Pauvres et mal-aimés, ces migrants sont désignés par moquerie du nom de *ratinhos* (Almeida, 2002).

La dramaturgie de l'*Auto* articule, ainsi, la création artistique, domaine de la fiction, à l'Histoire dont elle appréhende des événements agoniques ayant retenu l'attention de la communauté. Cette caricature du parler des bergers est plus qu'un détail du jeu, car elle introduit dans la dramaturgie du comique de farce liée au personnage profane du berger un geste identitaire qui est aussi devenu le fondement d'une dramaturgie de la *mémoire* vivante d'une communauté.

Dramaturgie(s) des opéras de António José da Silva: une dramaturgie de la scène et une dramaturgie de la lecture

Dans ce deuxième cas d'étude, centré sur la dramaturgie des pièces du dramaturge António José da Silva (1705-1739) jouées à Lisbonne dans la première moitié du XVIIIe, nous aborderons une situation historique particulière concernant le traitement d'un répertoire de théâtre *hors* de la scène, inscrit dans une sorte de *triangulation* courante au XVIIe et au XVIIIe, à savoir celle qui articule trois intervenants dans le domaine du livre et de la lecture, assumant chacun un rôle ou une fonction spécifique: l'imprimeur-libraire Francisco Luis Ameno (1713-1793); le dramaturge et auteur António José da Silva et un public-spectateur des théâtres de Lisbonne devenant lecteur.

De quel répertoire et de quelle dramaturgie s'agit-il ? qualifiées par Barata comme « sommet de la dramaturgie portugaise » (2000 :13), sorte d'opéras, les pièces de António José da Silva ont connu un grand succès à partir de 1732 dans les théâtres du quartier du Bairro Alto, fréquentés par l'aristocratie et par un public éclairé, notamment celui du Comte de Soure, à tel point qu'elles circulaient sous la forme de feuilles volantes après les représentations. Écrites pour la scène baroque, elles adoptent une dramaturgie de compromis, alimentée par de nombreux modèles théâtraux connus au Portugal à cette époque, dont elles retiennent surtout celui de l'opéra. En effet le dramaturge écrit pour un spectacle d'acteurs, de chanteurs et de *bonifrates*, nom donné à de grandes marionnettes articulées qui interprètent les textes à côté des comédiens et des chanteurs qui se partageaient les dialogues, les récitatifs et les airs chantés sur des partitions de António Teixeira.

Dans un contexte de grande vitalité de la vie théâtrale et éditoriale, ces pièces seront réunies et publiées à titre posthume, dans une version *parfaite* de ces écrits d'un auteur connu qui circulaient déjà dans les feuilles volantes déjà citées, et introduites a posteriori dans le commerce du livre pour «renouveler le plaisir de les lire et de les recréer» pour des lecteurs, spectateurs ou non de leur exhibition initiale en scène.

De quelle perfection s'agit-il? Il est intéressant de noter que cette œuvre théâtrale qui est donnée à lire en tant que livre, porte les traces de sa nature générique d'origine, celle d'avoir été pensée comme texte pour le théâtre, et ceci grâce à l'éditeur Ameno et à la manière dont il est intervenu sur les textes eux-mêmes. Associé à la direction en tant qu'impresario et à la production de ce théâtre de *bonifrates* au Bairro Alto où travaillait la compagnie de da Silva (Barata 1985 :183-184), Ameno se présente comme *remendón* ou adaptateur et apporte des retouches aux textes manuscrits de son ami dont il est devenu le légataire.

Ainsi, la publication de 1744 a dû être produite en partant du texte joué, mais étant destinée, à présent, à un contexte sans la scène, celui de la réception par la lecture du texte fixé par l'écrit, certains dispositifs typographiques réduisent, semble-t-il, la distance entre un texte pour la scène et un texte imprimé. Ainsi, les didascalies (*rubricas cénicas*) qui, dans le texte manuscrit, sont de véritables indications concrètes et précises de mise en scène, sont éliminées dans le texte imprimé. Dans les cas de *Esopaida et Anfitrião ou Jupiter* étudiés par Barata (1979 :30-49), la comparaison entre les manuscrits qui ont servi de canevas pour le spectacle et les textes imprimés de 1744 montre cette différence importante, à l'instar d'autres changements, comme l'effacement des caractéristiques socio-professionnelles des personnages : un personnage est désigné par *HOMEM* alors qu'il était un *TENDEIRO*; de même entre *MULHER* et *COUVEIRA* ou *PRIMEIRO HOMEM* et *SOLDADO PRIMEIRO* ou encore *SEGUNDO HOMEM* et *SOLDADO SEGUNDO*. Si la divulgation littéraire a pu être la cause de changements dans le langage des personnages, objet d'un polissage systématique (Barata, *ibid.*), la censure qui sévissait à cette époque a pu, elle aussi, avoir eu cet effet de moralisation et neutralisation du texte.

Le théâtre de António José da Silva – tel qu'il nous apparaît dans les textes parvenus jusqu'à nous – révèle des choix d'écriture – de dramaturgie – qui expriment les rapports entre le code littéraire baroque de la scène, articulé avec les modalités de la rencontre entre l'écrivain et ses publics successifs, comprenant les spectateurs et les lecteurs communs ou érudits. Et il faudrait ajouter avec l'éditeur lui-même, un érudit cultivé, lui-même dramaturge et traducteur des réformateurs du théâtre comme les italiens Metastasio et Goldoni dont il souscrit la défense d'un nouveau modèle littéraire, contre le divorce entre poésie et musique et pour un retour aux sources classiques, comme les Arcades.

Dramaturgie du théâtre de Dom Roberto : créer à l'identique pour recréer du passé

Le répertoire du théâtre de Dom Roberto est, sur ces trois cas d'étude, celui qui traditionnellement, est le plus éloigné des travaux érudits sur le théâtre des acteurs et, lorsque ceux-ci existent, sur celui de la marionnette. Sur le passé de cette forme de théâtre de marionnette à gaine, signalons cependant une

anthologie de textes du journaliste et marionnettiste Humberto Delgado, publiée par le Museu da Marioneta de Lisbonne, qui révèlent l'importance et la vitalité du Dom Roberto entre le XIXe et le milieu du XXe siècle, date d'une période de déclin qui se terminera à partir des années 1980-90 dans le contexte d'un renouveau de la vie théâtrale après le changement de régime en 1974.

Pour connaître ce théâtre, les archives les plus importantes sont les spectacles vivants que de nouveaux robertistes formés par les Maîtres à la fin du XXe siècle ont appris à jouer, en reprenant les quelques pièces encore connues dont les textes leur avaient été transmis oralement. Nous savons néanmoins que le répertoire des pièces jouées dans le passé était relativement vaste et traitait des thèmes divers, afin de répondre à l'attente d'un public assidu et d'alimenter la diversité de l'offre des artistes dont la survie économique dépendait du succès des spectacles. Le relevé par Henrique Delgado (*supra*) pour le XXe siècle, établit une liste des œuvres dont ne restent plus que les titres. Le manque de pièces nouvelles et la stagnation du répertoire à partir des années 1970, dont certains titres n'étaient plus joués, a entraîné la perte progressive des pièces elles-mêmes, tombées dans l'oubli. Transmis oralement, sur l'ensemble du *corpus* des pièces connues, seul le texte des dialogues de *Rosa e os três namorados* a fait l'objet d'une transcription et d'une publication dans la collection des textes issus de la tradition populaire portugaise et réunis par l'anthropologue Azinhal Abelho (1973: 239-247). Dans le même volume, on trouve également une version du *Passo do Barbeiro attribué aux Bonecos de Santo Aleixo* (218-224).

Mais l'augmentation significative des nouveaux interprètes et la reconnaissance de ce théâtre ont eu un effet bénéfique, notamment sur la fixation des pièces traditionnelles qui leur ont été transmises par les Maîtres. Actuellement celles-ci sont jouées régulièrement, notamment *O Barbeiro et A Tourada*, les plus appréciées par le public contemporain, ainsi que des créations qui cherchent à renouveler le répertoire à partir du même modèle dramaturgique comme par exemple, la compagnie *Valdevinos*, auteur de pièces originales: *O Pescador et O Moleiro e o Burro*, selon une conception dynamique de défense d'un héritage théâtral conçu comme musée vivant. Nous verrons cet intérêt pour un renouvellement du répertoire dans le cas d'étude présenté plus loin.

Comment caractériser ce répertoire de pièces? Ses caractéristiques textuelles, telles qu'elles se révèlent dans le jeu des spectacles, l'apparentent davantage à des formes que l'on pourrait désigner comme paralittéraires ou parathéâtrales dans ce cas.

Clairement structurés à partir d'une forme médiévale, celle de la farce, stabilisée autour du motif de la tromperie, avec des dialogues élémentaires élaborés selon le modèle du numéro satirique, les spectacles font une grande place à l'improvisation, soit dans l'échange verbal avec le public, soit dans les mouvements de la marionnette, dans tous les sens, vertical ou horizontal, à

l'intérieur de l'espace délimité par le cadre de scène, mais aussi en transgressant la convention, hors du castelet lui-même. Dessinée à larges traits qui soulignent le comique burlesque des personnages et des situations, rappelant l'esthétique du dessin animé, la composante performative domine l'action. Délibérément traité de façon non-réaliste, le jeu extrêmement rapide des marionnettes, est matérialisé dans des mouvements ininterrompus sur un fond sonore adapté au style de représentation de l'ensemble, à la fois très joyeux et non moins caricatural et satirique.

Avec ces données il semble difficile de parler véritablement de textes théâtraux dans le sens littéraire. Courant de droite à gauche ou de haut en bas, sous la scène ou en l'air, la marionnette de *Dom Roberto* développe une sorte de chorégraphie d'actions sur un rythme frénétique, ponctué par des sons ou des bruits qui passent du cri et du chant à tue-tête aux pleurs déchirants et aux rires exagérés des personnages. Leur parole, le plus souvent réduite à l'onomatopée, suit une énonciation et une diction chantée et musicale caractéristique, associée à l'usage de la *pratique* en aluminium, placée sous le palais dans la bouche du marionnettiste. Cet objet amplifie ou modifie la voix, la rendant plus aiguë ou plus nasalisée, et modifie les mots, souvent incompréhensibles en raison de l'amplification du son R qui, dans le cas de *Dom Roberto* ponctue le dialogue, en raison des interpellations constantes du personnage par son nom.

Le ton de la farce est associé également à un accessoire omniprésent dans toutes les pièces, indispensable dans les scènes de tromperie ou de vengeance: un bâton qui peut servir à battre les représentants ou les symboles d'un pouvoir – comme le policier ou même le Diable et la Mort –; essentiel à la dramaturgie de *Dom Roberto*, il n'échappait pas à la censure. Dans la panoplie des «instruments de combat» des personnages, on trouve aussi la simple poêle ou la casserole, le balais, le couteau de cuisine ou le coutelas monstrueux. Plus grands que les personnages, les accessoires sont disproportionnés et créent une image insolite d'un monde où les émotions, les joies et les peurs sont amplifiées et défigurées, à la façon du Grand-Guignol (Pierron 1999) ou de Pulcinella (Plassard 2014). Coups de bâton et « coups de boule » sont les ingrédients du spectacle, pouvant conduire à des actes violents normalement censurables hors du théâtre.

Les thèmes des pièces sont connotés par la nature irrévérente du langage des personnages qui est une constante dans les disputes entre le protagoniste et ses compères, et par la transgression de la norme sociale reflétée dans la violence des agressions physiques et verbales envers et contre le pouvoir ou les autorités. Sans oublier une dimension érotique et scatologique dans le jeu qui met en évidence la matérialité du corps, soulignée par l'action, comme dans le *Barbeiro diabólico*, une pièce dominée par la cruauté sanguinaire d'un barbier sadique, dont la scène la plus célèbre est celle du lavage du visage du

client, Dom Roberto, avec une couche sale de bébé ou encore l'usage d'excréments d'animaux pour cicatrifier des blessures causées par le rasoir. Les relations sociales exposées dans l'intrigue des pièces reproduisent la hiérarchie traditionnelle d'une société bourgeoise, à la ressemblance des comédies de mœurs de la fin du XIX^{ème} siècle, mettant à mal l'hypocrisie de toute autorité. Dans la pièce *Rosa e os três namorados*, ce sont ces relations qui structurent l'action élaborée à partir du couple des patrons et de leur domestique Rosa, dont les affaires amoureuses clandestines provoquent le chaos et le plus grand désordre. Dans la transcription faite par Azinhal Abelho (1973:239), la première scène montre dès les premières répliques des traits de comportement fortement prévisibles, qui manifestent des jeux de pouvoir confortés par une vision conservatrice des relations entre les classes et les sexes.

Ainsi, Rosa voit dans la sortie de ses patrons une opportunité pour un moment appréciable de désobéissance et de paresseux farniente:

Agora é que é bom. Os patrões foram-se embora. Vou fazer uma xícara de chá e toca a dormir.

La rapidité de la suite de l'action, sans temps psychologique ni arrêt inutile étant donné la typification des personnages, est évidente dans tout le texte, favorable à l'efficacité d'une intrigue élémentaire: comme le titre l'indique, Rosa a trois prétendants, un humble cordonnier, un orfèvre et un brésilien, mais elle annonce qu'elle n'épousera que le plus riche, le brésilien du pays mythique de l'or et des émigrants aux grandes fortunes.

L'entrée du cordonnier permet de nombreux numéros comiques autour de jeux de scène associés à la thématique érotico-sexuelle du rendez-vous amoureux, à l'aide ici d'un accessoire essentiel, le lit, et d'un drap couvrant et découvrant les sauts du couple dans le lit. Ils seront interrompus par l'arrivée du second prétendant, qui donne lieu à la scène classique de l'amant caché dans l'armoire, avec le redoublement comique provoqué par la répétition de la même interruption par le troisième prétendant. Après quelques péripéties, le jeu continue jusqu'à la scène attendue de bataille généralisée, applaudie par le public. Au lieu de rétablir l'ordre, le retour des patrons et l'arrivée du gardien de nuit finissent par introduire une bagarre monumentale qui termine la pièce au grand plaisir du public: *Le cordonnier et l'orfèvre profitent de l'occasion pour rosser l'agent de police. En un éclair, ils sont tous pris dans la bagarre, et se battent entre eux.*

Cette pièce est un exemple du modèle dramaturgique qui définit ce répertoire: la pièce vit des ressorts comiques de la dramaturgie de la farce, avec des personnages-type caricaturaux et des actions cathartiques et transporte, tout comme le *Barbeiro Diabólico*, le plaisir et la gaieté qui naissent, aujourd'hui comme dans le passé, de la représentation d'une joyeuse déstabilisation de l'ordre moral et des interdits corporels, de la scatologie et du sexe, si frénétiquement ignorés par la vitalité endiablée des petites marionnettes. De

la farce, le théâtre de *Dom Roberto* a retenu l'irrévérence osée qui continue à séduire et à attirer son public.

C'est une des raisons qui, sans parler de l'intérêt culturel qui soutient ce geste, a motivé la décision prise par le robertiste José Gil de reconstruire une des pièces à partir du seul élément encore connu, son titre: *O Saloio de Alcobaca*, intégré à présent dans le répertoire de sa compagnie. L'action en partie reconstruite et recréée/inventée par Gil, repose sur le conflit, habituel dans la farce, entre le protagoniste – un paysan astucieux et menteur qui se rend au marché à Lisbonne pour vendre ses produits – et ses adversaires à propos d'une rivalité amoureuse et d'argent, mais se terminant avec le mariage des amoureux. Gil lui-même explique que la recomposition de la pièce a été faite à partir de plusieurs sources qui lui ont permis d'élaborer une intrigue cohérente avec son modèle, notamment les scènes de coups de bâton – ainsi que des traits personnels. Un trait curieux dans le paratexte: Gil parle de son rôle en tant qu'auteur plus ou moins clandestin d'un texte que le public reçoit comme faisant partie du répertoire ancien de ce théâtre (2013 :43) *comme si* l'héritage avait été complété en inscrivant un texte nouveau, mais pouvant être pris pour un texte ancien aux yeux des spectateurs, inclus dans la même série et moulé dans la même forme que les numéros transmis par les Maîtres.

La dramaturgie du théâtre de marionnettes anciennes est un chantier qui mérite d'être ouvert, que ce soit pour ses textes, quelle que soit leur valeur, littéraire ou non, ou que ce soit pour les pistes ouvertes à la recherche par la variété et la multiplicité des questions qu'elle nous pose. Sorte de production hors-normes ou marginale, qui accueille les extrêmes – un texte d'un dramaturge érudit du XVIIIe inventant une nouvelle forme d'opéra ou des textes anonymes où la parole est réduite à sa plus pauvre expression langagière –, le texte des répertoires que nous avons vus sont bien des textes de théâtre, publiables et publiés, de tradition écrite et orale, qui existent surtout de par leur indiscutable valeur performative. Mue par la vitalité paradoxale de la matière inerte des objets, portée par la théâtralité du jeu des *bonecos* ou des *bonifrates*, la dramaturgie du théâtre de marionnettes nous conduit au cœur des possibilités de renouveau de la recherche en théâtre. Il suffira d'être à son écoute.

Bibliographie

ABELHO, A. *Teatro Popular Português*. Braga: Editora Pax, 1973.

ALMEIDA, M. A. «Ratinho». In Madureira, Nuno Luís (coord.). *História do Trabalho e das Ocupações*, vol. III. Oeiras, Celta Editora, 2002, pp.247-252.

M. BADIOU, M.«Belenes de movimiento: aproximación a la máquina real». In

Cornejo, Francisco J. (dir.). Actas do Simposio de San Sebastian de 2016, *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América* [edição digital], UNIMA, 2017.

BARATA, J. OLIVEIRA. « Préface » In: Pierre Léglise-Costa (dir.). *António José da Silva, « O Judeu », (dit « Le Juif »)*. Montpellier : Maison Antoine Vitez, 2000, pp. 9-20.

_____. *António José da Silva, criação e realidade*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2 vols, 1985.

_____. Introdução, in *António José da Silva. Esopaida ou vida de Ésope*. Coimbra : Imprensa de Coimbra, 1979: 7-96.

FERREIRA, J. A. “Les Marionnettes du Bairro Alto”. In : *Puck* 16 (2009): 58-60.

GIACOMETTI, Michel; LOPES-GRAÇA, Fernando – *Bonecos de Santo Aleixo*, vol.2 (CD). Lisboa: Strauss Portugalsom, 2000.

GIL, José. *Teatro Dom Roberto: O teatro tradicional itinerante português de marionetas*. Lisboa: EGEAC/Museu da Marioneta de Lisboa, 1993.

JEANROY, A. *Le Théâtre religieux en France du onzième siècle au treizième siècle*. Paris: Éditions De Boccard, 1964.

JURKOWSKI, H. *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de Littérature dramatique en Europe*. Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, 1991.

MCCORMICK, J. & PRATASIK, B. *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MCCORMICK, John; PRATASIK, Bennie – Os Bonecos de Santo Aleixo e a tradição do teatro de presépio. *Adágio*. Évora. nº 18, 1998, pp.52-65.

PAVIS, P. «Dramaturgie et postdramaturgie.» *Critical Stages* 2014.6 : 197-207.

PIERRON, Agnès (ed.). *Le Grand Guignol: le théâtre des peurs de la Belle-Époque*. Robert Laffont, 1999.

PLASSARD, D. (dir.). *Polichinelle, entre le rire et la mort. Filiations, ruptures et régénération d'une figure traditionnelle*. Milano : Silvana Editoriale, 2014.

Revue Puck, Les marionnettes et l'opéra, nº16, 2009

REY-FLAUD, H. *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*. Paris : PUF, 1980

RIBEIRO, Rute; DELGADO, Henrique. *Contributos para a história da marioneta em Portugal*. Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC, 2011.

SEIXAS, P. « Os Bonecos de Santo Aleixo e o dialecto alentejano ». In Zurbach, C. (coord.). *Autos, Passos e Bailinhos. Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul Editora, 2007, pp. 66-70.

ZURBACH, C., FERREIRA J.A., SEIXAS, P. (coord.). *Autos, Passos e Bailinhos. Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul Editora, 2007.

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

El teatro popular de títeres de guante

The popular glove puppet theater

Toni Rumbau

Director de la revista Titeresante

E-mail: tonirumbau@gmail.com

<http://www.tonirumbau.org>

<http://rutasdepolichinela.blogspot.com/>

<http://tonirumbau.blogspot.com/>

Resumen

El autor reflexiona sobre cuatro distintos aspectos del teatro de títeres popular de guante: 1- Si el sustento de las tradiciones, basado en la pertenencia a un sujeto colectivo, se ha derrumbado, ¿cómo es que las distintas tradiciones titiriteras continúan vivas, y algunas de ellas muy vivas? 2- Cómo situar al títere de guante respecto a este concepto básico del teatro de marionetas que es la Distancia. 3-Importancia de la catarsis en la vivencia íntima del titiritero tradicional, y 4- El llamado títere de cachiporra, ¿está condenado a desaparecer o, por el contrario, tiene mucho que decir y quizás enseñar a las generaciones futuras?

Palabras clave: Títeres, Guante, Pulcinella, Teatro Popular de Títeres, Los polichinela.

Abstract

The author reflects on four different aspects of the popular glove puppet theater: 1- If the sustenance of traditions, based on belonging to a collective subject, has collapsed, how is it that the different puppetry traditions are still alive, and some of them very alive? 2- How to position the glove puppet with respect to this basic concept of the puppet theater that is Distance. 3-Importance of catharsis in the intimate experience of the traditional puppeteer, and 4- The so-called blackjack puppet, is it doomed to disappear or, on the contrary, does it have much to say and perhaps teach future generations?

Keywords: Puppets, Glove, Pulcinella, Popular Puppet Theater, Los polichinela.

¿Tradición o contemporaneidad?

Hablar de las tradiciones titiriteras del guante es hablar de uno de los orígenes más potentes de las artes de la marioneta, en Europa y en buena parte del mundo, pues prácticamente en todas las tradiciones existe el títere de guante. En nuestra cultura occidental, aparece relacionado desde el Renacimiento con Pulcinella y con la Comedia del Arte, sobre lo que existen abundantes estudios.

En las manifestaciones del teatro popular de títeres no podemos hablar de una tradición sino de multitud de ellas, pues cada país, cada cultura, cada región y a veces cada comarca, por pequeña que sea, presentan líneas propias y diferentes que se remontan, en el caso europeo, a muchos años de antigüedad, cuando no siglos. Diferentes todas ellas, pero a su vez, íntimamente conectadas entre sí, al compartir un lenguaje común cuyos principales trazos encontramos tanto en Europa como en China, la India, Japón y en tantos otros lugares del mundo. En este campo de la cultura popular, las diferencias de tan distintas tradiciones, en vez de separar, unifican a sus practicantes y a sus públicos.

Estas tradiciones han llegado a nuestros días unas veces dotadas de enorme vitalidad, otras en estado casi terminal. Y algunas, simplemente hay que buscarlas en los libros de historia. Entre los dos extremos, existen muchos grados y matices, pero es obvio que su grado de interés y de salud vital depende directamente de los titiriteros que hoy los practican. Por lo tanto, en aquellas tradiciones dotadas de muchos practicantes, su índice vital siempre tenderá a subir más que en aquellas con pocos practicantes.

Una premisa que sin embargo no siempre se cumple, pues hoy, las tradiciones titiriteras, por muy tradicionales que sean, han escapado del mundo de lo

colectivo para entrar de lleno en el signo propio de nuestra época: el individuo y su libertad de hacer y decidir según su libre antojo.

Y es por ello que podemos afirmar que, en la actualidad, las tradiciones no pueden existir en sus formatos anteriores por la simple razón de que se ha extinguido el cojín colectivo que las sostenía.

¿Han desaparecido por ello las Tradiciones? En absoluto, incluso vemos en muchos casos un rebrote de sus manifestaciones, como son los casos de los *guarattelle* napolitanos, el *Dom Roberto* portugués, o el *Punch and Judy* inglés, ejemplos claros de una increíble profusión de titiriteros que se interesan por ellas. Pero eso no es óbice para seguir afirmando que las tradiciones, en su sentido colectivo, están en estado de defunción. Es decir, por un lado, las tradiciones han muerto, sí, pero por el otro lado, están más vivas que nunca. ¿Es eso posible?

Para entender esta contradicción, hay que comprender cómo hoy, los titiriteros, aunque no sean conscientes de ello, han entrado en una práctica irremediablemente de carácter individual, en la que se permite acudir a los formatos tradicionales para hacer con ellos lo que considera más oportuno. Unas veces respetará los viejos códigos al pie de la letra, otras veces los eludirá a la ligera o a las bravas. Pero cuando la obra se sostiene por su grado de acierto, vitalidad y buena ejecución, a nadie le importa el asunto de los códigos, que se respete o no la tradición, pues el espectador tiene asumido, en la actualidad, que cada artista puede inventar y recrear los códigos que quiera o adaptarlos a su medida.

Veamos algunos ejemplos. *Polidegaine*, la maravillosa obra de la compañía *La Pendue*, fruto de la pericia y tremenda imaginación de Estelle Charlier y Romuald Collinet, considerado como uno de los mejores espectáculos tradicionales de las últimas décadas, con *Polichinelle* de protagonista. Y, sin embargo, *Polidegaine* se salta no pocos códigos de la tradición, cambiando incluso las formas propias del *Polichinelle* francés, que conserva su nombre, pero cuyas rutinas y características principales son las de los *guarattelle*: no por nada los titiriteros de *La Pendue*, exalumnos ambos del *Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières*, aprendieron el lenguaje y las rutinas de los títeres en Nápoles, con Bruno Leone.

El español Luís Zornoza Boy, instalado en Granada, practica un *Polichinela* que conserva el sabor del más puro teatro de títeres popular, pero, otorgándose una libertad inusitada en el modo y en la forma, que jamás hubiera utilizado un titiritero tradicional.

Por no hablar de titiriteros como al española Paz Tatay quien, con el objetivo de recuperar al viejo *Don Cristóbal Polichinela*, ha tenido que reinventarlo, combinando ideas, personajes, formas y rutinas sacadas de distintas tradiciones, desde el *Dom Roberto* portugués, el *Punch and Judy* o los *guarattelle* napolitanos.

También es el caso del dramaturgo Gigio Brunello, que ha hecho suya la tradición del *Arlequino* propio del Véneto, en Italia, para darle la vuelta y crear unas obras que, aun conservando el sabor popular del que procede el personaje, responden a una sensibilidad crítica y a un innovador espíritu de libertad. Por

lo que se considera hoy a Brunello como uno de los más interesantes dramaturgos de los títeres en Europa.

Los ejemplos son muchos, pues incluso los titiriteros que más se consideran fieles a las normas tradicionales, no dudan en traicionarlas o en cambiarlas a conveniencia, llevados por el pragmatismo y las pulsiones no menos tradicionales de supervivencia del oficio. La misma introducción de los micrófonos y de las bandas sonoras grabadas, ampliamente usados por la mayoría de los practicantes tradicionales, es un ejemplo de cómo ritmos, formas, técnicas y rutinas se van adaptando a los nuevos usos de cada época.

En definitiva, es fácil observar cómo la libertad individual de cada titiritero moldea las viejas formas, las hace suyas y las adapta a sus puntos personales de referencia.

Creo que podemos afirmar que esta explosión de libertad en el seno de las viejas tradiciones es lo que ha provocado este resurgimiento del guante en el mundo del teatro de títeres contemporáneo, al haberse convertido en una herramienta preciosa de práctica teatral que, además de complacer a los amantes de las formas tradicionales del títere de guante, satisface igualmente a los actores inquietos que gustan experimentar con el desdoblamiento a través de las máscaras, de los objetos o de las figuras corpóreas.

Distancia y desdoblamiento

Es importante aquí referirnos a este concepto tan nuclear del teatro de títeres en su sentido más amplio: un teatro que busca el distanciamiento del actor con su personaje.

Tradicionalmente, esta distancia, que nos lleva ineludiblemente al desdoblamiento, era considerado como un acto de magia, y es sabido que los primeros titiriteros de la historia, en la época de las culturas animistas (los largos períodos del llamado Paleolítico Superior hasta llegar a los umbrales de la Revolución Neolítica y pronto Urbana), fueron todos chamanes o brujos, pues los muñecos, fueran articulados o no, tenían en esos inicios de la cultura humana, un significado mágico: encarnaban espíritus de los humanos, como muertos, antepasados o llegados de otros mundos, espíritus de los animales o de las plantas, o seres mágicos que influían desde el otro lado de lo visible. Una distancia que llevaba a sus practicantes al trance, al éxtasis y a la catarsis.

La máscara fue sin duda una de las primeras formas que tuvo el ser humano de distanciarse del personaje que pretendía encarnar: esconder el rostro y poner en su lugar otra cara que representaba al ser invocado, con el maquillaje o con una máscara corpórea. Sería, por decirlo de alguna manera, un 'grado cero' de distanciamiento, pues el ser invocado se pegaba literalmente en el rostro del mago o ejecutante, con lo que era más fácil dejarse poseer por él, fin último del rito. Es curioso cómo, para definir una presencia del mundo del

más allá, era necesario recurrir a unos rasgos fijos, es decir, a una 'efigie', como si los guiños y la gestualidad facial humana fueran 'demasiado humanos' para expresar lo invisible y lo mágico. Una palabra, efigie, que utiliza magistralmente Didier Plassard en su libro 'L'acteur en effigie', una manera preciosa de definir lo que es un títere o una marioneta. Y se entiende que la efigie, una vez vivificada por la máscara, tuviera deseos de independizarse del cuerpo humano.

Los títeres de guante o de mano vendrían a representar un siguiente grado de distanciamiento después del 'nivel cero' de la máscara. Al estar incrustadas en las manos del mago o titiritero, las máscaras convertidas en títeres adquirirían una libertad superior, se independizaban del cuerpo humano, se convertían en seres autónomos dotados de una vida propia, incorporaban a su esencia la gestualidad del actor, en una de las partes más importantes del cuerpo, la que nos ha hecho humanos junto al desarrollo del cerebro: las manos. De ahí la gran fuerza que poseen los títeres de guante, al ser en realidad una especie de 'máscaras de mano' pero ya con algo de cuerpo autónomo, una materialización superior del espíritu invocado. El oficiante da vida y pone voz a los dos muñecos desde el trance, y las efigies así animadas pueden encarnar a los poderosos arquetipos colectivos, en su correspondencia animista con el mundo de la naturaleza, de los elementos o de los espíritus.

El títere de guante ha heredado estos orígenes primordiales con todas sus energías desplegadas a lo largo de los milenios, por lo que ha llegado a convertirse en algo innato en el ser humano. Todos los practicantes del títere tradicional han vivido esos momentos de trance en el que sus manos son conducidas y animadas por las potencias vitales encarnadas por los títeres, mientras les ponen una voz que parece surgir de pozos sin fondo de las más arcaicas culturas, o de abismales entidades arquetípicas que habitan en nuestros inconscientes colectivos.

Podríamos proseguir en nuestro proceso de distanciamiento, ver cómo el deseo o la necesidad de distancia de los diferentes ritos escénicos hacen aparecer muñecos cuya animación huye del cuerpo humano y de las manos. Unas veces se arman de apéndices que permiten al titiritero manejar la figura a distancia, sean palos, alambres o los sutiles hilos de las marionetas. Cada forma de distanciamiento genera su propia poética.

Es muy interesante ver como en culturas tradicionales como la China o la India, hay un claro mimetismo entre el actor con máscara y la marioneta que ya ha conseguido separarse del cuerpo humano. Lo vemos en la ópera china, con sus actores enmascarados moviéndose como lo hacen las marionetas, mayormente de hilo, pero también de varilla, o incluso de guante. Uno se pregunta qué fue antes: si la marioneta o la máscara. Y creo que la respuesta es que las influencias fueron en ambas direcciones. También vemos esta simbiosis entre máscara y actor en el teatro japonés: la fuerza de las marionetas del Bunraku han influido enormemente a las otras formas teatrales con actor, como el Noh o el Kabuki. Y viceversa. Y, evidentemente, también ha influido en los teatros mecánicos del Karakuri Ningyo en sus múltiples manifestaciones.

Esta relación entre máscara y títere la vemos de nuevo en la Comedia del Arte: la fijación de los personajes en las máscaras, perfectas representaciones de los arquetipos sociales en uso, pudo saltar muy fácilmente al terreno de los títeres, como un modo de simplificar y, por ello mismo, de aumentar sus efectos paródicos y caricaturescos. Es decir, las máscaras se independizan del cuerpo del actor y se encarnan en los títeres, marcando una distancia que permitía tratar los mismos temas desde registros diferentes, más abiertos y asequibles a públicos populares de la calle. No en vano se dice que muchas compañías de actores de la Comedia del Arte usaban los títeres como reclamo publicitario en las plazas y los mercados para atraer público a sus funciones.

Muchas de las danzas tradicionales de la India, como el Kathakali, son una constante oscilación entre la máscara y la marioneta, no en su sentido literal sino figurado: el extraordinario maquillaje de los rostros y la codificada gestualidad de los bailarines, marionetizan a los actores, que parecen animados por unas manos invisibles que proceden del mundo de sus personajes: dioses, héroes y demonios.

Se trata de un proceso que lo podemos trasladar a casi todos los teatros de máscaras: esta fija el movimiento, la gestualidad y la voz de los actores. Los convierte en 'efigies', es decir, en marionetas.

Esta distanciamiento de la máscara con relación al actor, tras la sutileza de la marioneta de hilo, encuentra una forma todavía más refinada y radical en el teatro de sombras. Determinadas culturas del sudeste asiático determinaron que la mejor manera de representar de un modo fidedigno a dioses, héroes y demonios no era con las tres dimensiones del cuerpo y de los muñecos, sino con las dos dimensiones del teatro de sombras. Saltar a las dos dimensiones con el artificio de la pantalla y de las sombras proyectadas en ella, fue el modo de alejar todavía más las figuras de la representación del cuerpo humano. Permitía así definir, con rasgos estilizados e incluso abstractos, la naturaleza mágica de los seres invocados durante la representación. Todavía hoy, los maestros del Wayang Kulit en Indonesia son vistos por la población como verdaderos maestros de ceremonias y respetados oficiantes de los más importantes ritos sagrados. A su vez, las siluetas usadas en las funciones son tratadas con un respeto sacro.

Regresemos otra vez a los títeres de guante y veamos como este primer paso de distanciamiento se combina con un elemento también muy importante: la catarsis.

La catarsis

Para hablar de este tema, va bien haberlo vivido en persona, pues la catarsis pertenece a una categoría de experiencias que se sale de lo que llamamos "cultura" y entra en el terreno de las "vivencias", de lo que está vivo y goza además de unas características inaprensibles de misterio y de rito.

Sucede la catarsis cuando el titiritero se siente poseído por una fuerza o corriente de energía que lo supera y trasciende, y por la cual se liberan determinadas emociones hasta entonces escondidas. El efecto suele transmitirse entonces a los espectadores, disparando la comunicación y la experiencia teatral a unas alturas singulares, que quedan fijadas en las retinas de la percepción.

No es ajeno al fenómeno (aunque no exclusivo en absoluto) el uso que se hace de la lengüeta en muchas de las tradiciones populares del títere de guante. La voz de la lengüeta es para el titiritero una voz “otra”, ajena, que te traspasa con una energía inusitada y te transporta a ese trance de “ser otro”, una alteridad que parece proceder de épocas arcaicas y que cobra vida en el presente de la actuación. Así lo he vivido yo en muchas ocasiones con mi espectáculo A Dos Manos (1987), también con A Manos Llenas (2009) e incluso en la ópera Eurídice y los Títeres de Caronte (2001), al sentir a esta otredad arcaica poseerme, como si yo fuera un simple médium que traía al presente algo muy poderoso ajeno al tiempo y a la psicología. Constatarlo cambió por completo la visión que tenía entonces del teatro de títeres. La fuerza catártica de esa posesión liberadora, cuando sucede, es lo que permite hablar de la representación como de un rito, y de los personajes de la tradición (por ejemplo, los múltiples polichinelas europeos) como “pequeños mitos efímeros”: de los que sólo existen durante la representación, y que luego desaparecen en la disolución colectiva de las ferias o de las plazas donde se actúa.

¿De dónde procede este trance liberador? Es en esta pregunta donde la herramienta del teatro de títeres adquiere un carácter más personal e interesante: la exaltación catártica procede sin duda de un arquetipo que tiene que ver con una vitalidad libertaria o una libertad vitalista, que dispara su vivencia a potentes alturas. Se vive como una explosión que desmonta todos los corsés de la tradición y de lo colectivo, y que deja vislumbrar, al titiritero y al público cuando ello sucede, una degustación de lo que es la libertad. No tanto su disfrute — que también, sobre todo cuando se está en estado catártico — como su conciencia. De ahí la mirada entusiasmada de algunos adultos, que comprenden lo que sucede en el pequeño escenario de los títeres. En cuanto a los niños, simplemente es un paladeo de lo que ellos sienten por sí mismos y tienen a flor de piel: liberar sus impulsos naturales y poder ser otro sin cortapisa alguna.

¡Atención! La catarsis debe ir acompañada del “oficio”, si no queremos que se desboque y naufrague la representación. Es decir, contención, distancia y la mirada interna/externa que todo titiritero debe siempre asumir, una dualidad de estar en dos sitios a la vez, metido en la carne del títere/personaje, pero alejado lo suficientemente para poder medir, templar, valorar y mandar. Entregarse a la catarsis, pero sabiendo muy bien lo que se hace. Eso es el oficio y lo que se llama el dominio de la técnica. Algo muy difícil de lograr, como yo mismo he experimentado a lo largo de mi práctica titiritera.

Como se puede comprobar, es posible abordar el fenómeno teatral de los títeres desde “afuera” y desde “adentro”. Desde la visión del espectador que

contempla la representación, y desde la voz, las manos y el cuerpo del titiritero que la ejecuta. Desde la parte nuestra que se deja poseer por el arquetipo que encarna el títere, y desde la parte observadora de nuestra mirada que simultáneamente se aleja del arrebató. En el medio está el títere, esa figura objeto-espejo de proyección que, por efecto del desdoblamiento vivenciado tanto por el ejecutante como por el espectador, se convierte en el sujeto real de la obra.

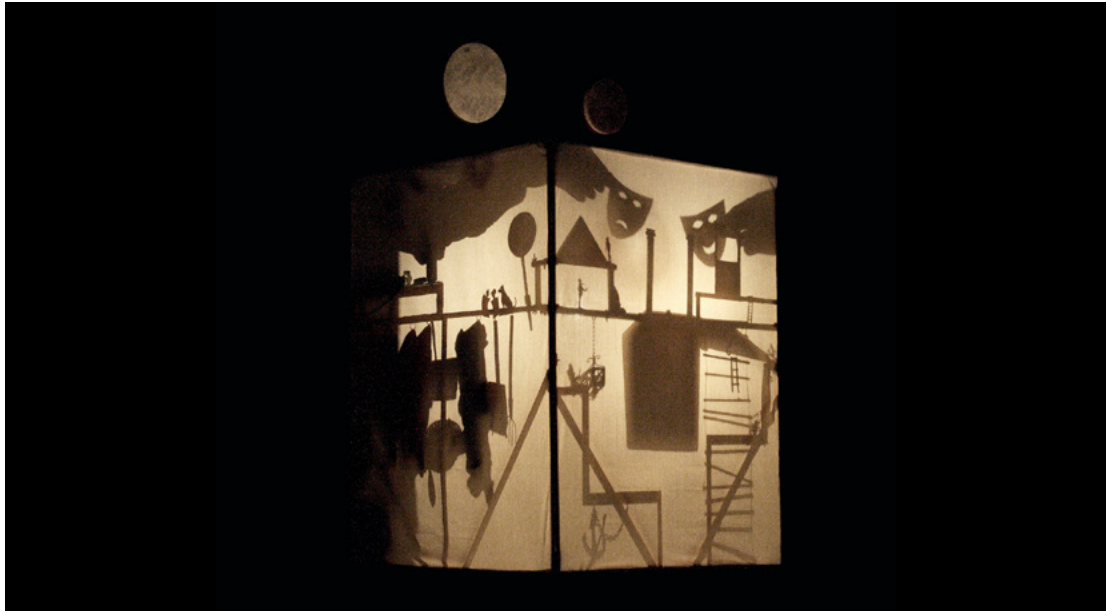


Figura 1: A Manos Llenas. Foto Jorge Raedó.



Figura 2: A Dos Manos. Foto Albert Fortuny.



Figura 3: Eurídice y los Títeres de Caronte. Foto Compañía.

En el teatro de títeres tradicional, la figura del héroe popular representa a un sujeto colectivo, es generado por la proyección o el desdoblamiento de la cultura que la ha creado. Que hoy la colectividad como tal haya dejado de existir, suplantada por el régimen individualista, no impide que los mismos personajes sigan vivos, quizá más descolgados de sus referentes tradicionales, pero con buena parte de sus características de arquetipo colectivo.

Será tarea del titiritero conducir a esta personalidad nacida en el pasado a nuevas zonas simbólicas y a los nuevos arquetipos de libertad de nuestra época —los cuales, en su exaltación, no dejan de ser los mismos de siempre—. Lo que no suele funcionar es trasladarlo a los campos de la cultura, de la historia, del consumo o en los todavía menos indicados de la pedagogía y del alineamiento ideológico. Hacerlo “mata” al personaje, lo vacía de cualquier vitalidad arquetípica y visceral, y lo deja en simple muñeco pasivo. Podrá hablar y moverse, pero carecerá de vida real y aburrirá a niños y mayores. Adolecerá de cualquier tipo de catarsis, bloqueado en una significación cerrada. Al ponerles voces colectivas ajenas y partidarias de tal o cual pensamiento o ideología, lo que hace el titiritero es callar la verdadera voz en presente del títere, radical y visceral: lo convierte en un objeto que transmite los mensajes que le insufla el titiritero y que los espectadores, si son de la misma cuerda, corroboran con asentimientos de cabeza. Ni teatro, ni catarsis, ni vida en el escenario. Y cuando los títeres no tienen vida y son simples transmisores de lo ajeno, pierden todo su interés.

Una visión pedagógica del títere tradicional

Nos referimos aquí al llamado Títere de Cachiporra, es decir, a esta modalidad de los títeres tradicionales que se basan en los juegos de persecución y en las disputas constantes entre dos contendientes.

A nosotros, lo que nos interesa es centrarnos en lo obvio y literal: dos manos que se persiguen y se baten a bastonazos. Es decir, la realidad obvia de que el drama representado no es más que la escenificación de un drama interior, en el que la mano derecha, con su títere correspondiente, bate a la mano izquierda, también con el títere que le toca.

Sí, representan una pelea, generalmente a muerte, pero la trasladamos de afuera al interior del retablo y la encarnamos en nuestras manos, que conocen muy bien lo que tienen que hacer. Encarnamos el conflicto y lo mostramos al público desde la distancia de los títeres (dos seres de madera inertes animados por las manos del titiritero) y con un mensaje implícito y nítido, aunque subliminal: la realidad es que la pelea es entre nosotros mismos, entre mis dos manos.

Es la lucha eterna del héroe contra el diablo, el cocodrilo, el verdugo, el rival, el tonto, el poderoso, la autoridad o la Muerte. Pero bien sabemos que el titiritero desde su retablo lo que representa es un drama suyo interior, que ‘saca afuera’ con los arquetipos reconocibles de cada personaje.

La representación es diáfana en su moraleja: toda lucha no es más que un enredo personal entre opuestos que solemos trasladar afuera. Unos opuestos que nos negamos a reconocer como propios, pues normalmente son proyectados, aplicados a quienes nos rodean.

De entre las peleas de los personajes, la fundamental es la del héroe con la muerte. Se trata del conflicto matriz del que suelen derivar los demás: el miedo y la aversión a la muerte y la necesidad de batirla, de huir, de escapar de ella. Los títeres convierten esta pulsión primordial en un juego: el héroe, es decir, yo, el protagonista del asunto, planta cara a la Muerte y consigue engañarla y vencerla en el juego cachiporrero de las persecuciones. Con astucia y picardía, se gana a la Pálida transcendente y seria. Se entra en el registro de la burla y de lo jocoso para vencer a las sacrosantas palabras del fin absoluto y definitivo. Sin embargo, y regresando al factor pedagógico del asunto, lo que nos indica el titiritero, desde la radical humildad del lenguaje popular de los títeres, es algo muy distinto: muerte y vida son la misma cosa, son las dos caras de la misma moneda, las llevamos dentro como dos realidades o dos caras de ella que juegan a perseguirse, a ocultarse, a engañarse lo que dura toda una vida. Cuando emergen en la boca del retablo, lo hacen encarnadas una en cada mano. Los niños, que son los más avisados espectadores del teatro de títeres, lo captan al instante, aunque se lo guardan como un secreto en su corazón. Es una enseñanza demasiado sutil para que los adultos la entiendan, solo lo logran quienes conocen ya los secretos de ser dos en uno.

En nuestro mundo actual, caído en el deplorable estado de las polarizaciones, de los conflictos radicales irresolubles, esta pedagogía esencial de los títeres de cachiporra debería ser el abc de la educación. No para tomar partido en los conflictos enconados y resolverlos a bastonazos (versión de un teatro de títeres ideologizado), sino para alejarse de ellos y mostrar, a través del juego cachiporrero, que los opuestos son partes ambas de nosotros mismos, es decir, que el enemigo no está afuera sino dentro: mano izquierda y mano derecha. Quizás entonces se comprenda esta realidad fundamental de que el miedo al otro (ese otro que tenemos dentro y proyectamos en los demás) y el rechazo a la diferencia (esa diferencia que representa nuestro lado oculto y que encarna la mano izquierda), es la madre de todas las batallas.

Bibliografía

AUTORES VARIOS. *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*. UNIMA - Éditions L'Entretemps. Montpellier. 2009.

BATY, Gaston; CHAVANCE, R. *Histoire des marionnettes*, coll. «Que sais-je?», Presses Universitaires de France. Paris. 1972.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Pulcinella*. Gherardo Casini Editore. Roma. 1953

CIPOLLA, Alfonso; MORETTI, Giovanni. *Storia delle Marionette e dei Burattini in Italia*. Titivillus. 2003.

CONTRACTOR, M.R., FERNÁNDEZ, J., KHAZNADAR F. y CH., SIGNORELLI, M., PASQUALINO, A., JURKOWSKI, H., SPEAIGHT, G., FOURNEL, P., VAREY, J.E., TOZER, H.V., DE LARREA, A., RUMBAU, A. *Les Grans Tradicions Populars: Ombres i Titelles*. Monografies de Teatre. Publicacions de l'Institut del Teatre – Edicions 62. Barcelona. 1977.

DE MAIO, Romeo. *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*. Sansoni Editore. Firenze. 1989.

LEFORT, Stéphanie. *Marionnettes: le corps à l'ouvrage*. Culture et imaginaires sociaux. À la Croisée. Bernin. 2007.

MOLINA, Víctor; BAIXAS, Joan; OTROS AUTORES. *Escenes de l'Imaginari*. Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles de Barcelona. XXV aniversari. Institut del Teatre. Barcelona. 1998.

PAËRL, Hetty. *Pulcinella*. Apeiron Editore. Roma. 2002.

PLASSARD, Didier. *Les Mains de Lumière. Anthologie des écrits sur l'Art de la Marionnette*. Éditions Institut International de la Marionnette. Charleville-Mézières. 1996.

PLASSARD, Didier. *Théâtre Années Vingt. L'acteur en effigie*. L'Institut International de la Marionnette. Editions L'Âge d'Or, Lausanne. 1992.

RUMBAU, Toni. *Rutas de Polichinela. Títeres y ciudades de Europa*. Editorial Arola. Tarragona. 2012.

RUMBAU, Toni. *Malic, la Aventura de los Títeres*. Editorial Arola. Tarragona. 2007.

SPEAIGHT, George. *The History of the English Puppet Theatre*. Robert Hale. London. 1955, 1990.

VARIOS AUTORES. *Museu da Marioneta de Lisboa. Catálogo de Exposição*. Museu da Marioneta/EGEAC. Lisboa. 2005.

ZURBACH, Cristine; FERREIRA, José Alberto; SEIXAS, Paula. *Autos, Passos e Bailinhos. Os Textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. Casa do Sul Editora. Évora. 2007.

ZURBACH, Cristine — coordinación varios autores —. *Teatro de marionetas. Tradição e Modernidade*. Casa do Sul Editora. Évora. 2002.

Dramaturgias no Teatro de
Formas Animadas

La Estaca de Polichinela en seis
escenas y diez ilustraciones

*The Club of Polichinela in six
scenes and ten illustrations*

Paco Paricio
Cía Titiriteiros de Binefar
E-mail: titiriteros@titiriteros.com

Resumen

Paco Paricio, director artístico de la compañía española Titiriteros de Binéfar, a partir de diversas imágenes que ha ido recogiendo a lo largo de sus viajes como titiritero, realiza una reflexión sobre el personaje de Polichinela y su evolución histórica.

Palabras clave: Polichinela, Estaca, George Sand, Maurice Sand, Federico García Lorca, Don Cristóbal, Comedia del arte, Romanticismo, Mamulengo, Zé Lourenço, Xilgrabado.

Abstract

Paco Paricio, artistic director of the Spanish company Titiriteros de Binéfar, based on various images that he has collected throughout his travels as a puppeteer, reflects on the character of Polichinela and his historical evolution.

Keywords: Polichinela, Stake, George Sand, Maurice Sand, Federico García Lorca, Don Cristóbal, Commedia dell'Arte, romanticism, Mamulengo, Zé Lourenço, Woodcut.

Escena 1 Nápoles



Figura 1

El personaje de Polichinela procede de la Commedia dell'arte italiana y en algún momento, que yo presumo cercano al origen del personaje, pasó a ser también un arquetipo del teatro de títeres y en él permanece y se ha hecho tan popular como lo es en la comedia del arte: un género de teatro callejero origen e inspiración de muchas prácticas teatrales como la comedia francesa, los dramas de enredo y todo lo que tiene que ver con improvisaciones a partir de un personaje ya tipificado.

La primera ilustración que aportó procede de la revista francesa *Le Charivari*, 1860 (?). Está ambientada en Nápoles, al fondo se ve el Vesubio y en ella un pescador, es decir un personaje popular, que defiende al provocador Polichinela del carabiniero al tiempo que dice: "A este no me lo toques".

Polichinela está de cuerpo entero y tiene detrás lo que parece un retablo de títeres, tal vez se sugiere que ha salido del mismo.

¿Qué habrá dicho o hecho ese Polichinela para que lo amenace así el carabiniero?, ¿por qué se interpone para defenderlo el curtido napolitano? No es difícil imaginar que Polichinela con sus palabras o con sus obras ha provocado el enfado de la autoridad pues ha subvertido el orden oficial de las cosas.

Escena 2 Romanticismo, Mallorca



Figura 1



Figura 3



Figura 4



Figura 5

La escritora romántica George Sand creó con su hijo Maurice Sand un teatro de títeres en Nohant (Francia). Maurice Sand había recibido clases de pintura de Delacroix y viajado en varias ocasiones a Italia y España.

Maurice realizó una litografía para la revista Le Monde ilustré en 1858, en ella se ve el teatro de títeres de su madre que después continuará él. Al poco tiempo Maurice fija los arquetipos de la comedia del arte en un libro titulado Masques et Bouffons, 1859 con unos dibujos espléndidos.

Intuí que si George Sand con su hijo Maurice Sand y Chopin visitaron Mallorca y ambos eran titiriteros, algún rastro habrían dejado de su afición, supuse que podían existir en Mallorca los restos de aquellos títeres así que los he andado buscando, y creo haberlos hallado, aquí muestro los muñecos y el retablo.

Es curioso notar que se trata de un teatro portátil redondeado por detrás para que se aloje mejor el cuerpo de la titiritera o del titiritero; el bien acabado teatrillo, sospecho yo, se encargó confeccionar a un ebanista balear. Lleva en el frontispicio el sugerente título de “Teatro Moderno”, así en castellano. Llamar “Teatro Moderno” a un retablo donde permanece Polichinela y el diablo supone a mi entender reivindicar el personaje, unirlo a la modernidad, proyectarlo hacia el futuro.

Los personajes que acompañan el retablo, mantienen arquetipos clásicos: Polichinela, la mujer hermosa Colombina, el mago, el guardia, el demonio, la bruja.

Debemos agradecer a estos artistas románticos que volvieron su mirada hacia lo popular y que lo reivindicarán en sus creaciones.

Escena 3 Revolución industrial, Reino Unido



Figura 6

El teatro de títeres, antes de la aparición de la linterna mágica y del cine subsiguiente, fue tan popular que se hicieron de él muchos grabados, litografías, óleos e ilustraciones. He aprovechado mis viajes como titiritero para tratar de hacerme con algunas de ellas, sobre todo aquellas en las que aparecen las clásicas rutinas, en ellas está Polichinela con la estaca o cachiporra y “sacude” al juez, al guardia, al diablo y a la Muerte.

Hay una ilustración de la revista humorística inglesa Punch 1920 (?), en la que se ve una representación de Punch and Judy callejera (aclaro que Punch no es otro que Polichinela, al que llaman Kasperl en Alemania, Petruska en Rusia o Don Cristóbal en España). Judy es su compañera y suele entregarle un niño que llora y que Punch maltrata. En la ilustración que comento, el público está asistiendo a una “rutina” en la que Punch sacude al guardia. (Los titiriteros llamamos rutina a las distintas escenas cada una de las cuales suele crearse con la aparición de un nuevo personaje o un objeto.) La autoridad está mirando la escena y el texto del pie indica que no le hace ninguna gracia. Fijémonos ahora en la actitud del público, el auditorio está disfrutando de la escena, pero hay tres espectadores, y los tres son niños trabajadores, uno voceador de periódicos, otro limpiabotas y un tercero repartidor de pan, ellos no miran a los títeres, sino que observan divertidos la reacción de la autoridad y parecen decirle con la mirada: “¿qué te parece esto? Punch es nuestro héroe, este te sacude en nuestro nombre”.

Estos tres niños trabajadores se sienten reconfortados con el teatro de títeres y saben que en ese instante Punch está de su parte.

El dibujo resulta a mi entender especialmente relevante, ya que de él puede deducirse parte de la esencia del teatro de títeres y el significado de la estaca de Polichinela.

Escena 4 Dictadura española



Figura 7



Figura 8

Tras la guerra civil española, durante la dictadura de Franco, los titiriteros que siguieron trabajando en España, (hago notar que el gran titiritero Salvador Bartolozzi y su compañera la actriz Magda Donato se exiliaron a México), convierten a Polichinela en un falangista, un niño, o un joven apuesto y formal que sacude estacazos al enemigo primero y a brujas y ladrones después, y ya no al guardia y al juez.

La primera ilustración de este apartado procede del año 1949 la he extraído del libro *Títeres y Marionetas* de Sebastian Gash, la segunda es un programa de mano del teatro de títeres de Maese Villarejo, el Teatro Maravillas que tuvo mucho predicamento en aquellos años y aún sigue en la actualidad de manera más ocasional.

Un niño es ahora el protagonista que sustituye a Polichinela, y se ha erigido en defensor del bien y de la justicia.

Polichinela era, en la vieja tradición titiritera, poco o nada reflejo de la cultura oficial, se trataba de un personaje marginal y popular, un pícaro siempre al lado, como veíamos antes, de los niños trabajadores y de los pescadores napolitanos. Este nuevo héroe de la dictadura franquista, pierde su carácter

gamberro, insurgente y contestatario y se pone del lado de la normativa oficial, Gorgorito, así se llama el personaje de Maese Villarejo, canta al final de sus funciones: “En luchas y batallas con brujas y ladrones a todos siempre venzo con golpes de mi estaca”. Brujas y ladrones que tienen un aspecto desaliñado, pobre y popular, los desaliñados pasan a ser receptores de garrotazos.

Escena 5 El poeta de Granada



Figura 9

He encontrado una cajita con sobres y papel de cartas para niños (1960), al verla, algo en ella me ha resultado fuera de lugar, inquietante, he estado pensando en el motivo de mi zozobra hasta que me he dado cuenta del “cambio” que se ha obrado, una alteración, que puede parecer imperceptible pero que deviene sustancial; pues constata una modificación muy significativa del paradigma: el propietario del garrote ya no es aquel viejo héroe popular gamberro y provocador, ahora la blande el guardia y sacude a otro títere que bien puede ser un ladrón. El estamento oficial, la autoridad recupera el garrote, no sólo en la realidad, también en esa zona oculta o marginal que siempre constituye el teatro de títeres. Se controla desde los mecanismos del poder esa violencia metafórica que supone la estaca de los títeres. Polichinela en su versión española de los años sesenta ha perdido su garrote “liberador”. Los niños trabajadores, no tienen ya ese consuelo ocasional y catártico.

Obsérvese que en la ilustración de la cajita el público está compuesto exclusivamente por niños, pues el nuevo propietario de la estaca, no sólo no interesa a los adultos, ha convertido el viejo rito popular y callejero en un acto ejemplarizante y aleccionador lejos de su origen trasgresor.

Años antes el poeta y titiritero Federico García Lorca había señalado una evolución poética y muy sugerente del arquetipo del viejo Polichinela, pues había convertido a Don Cristóbal en un cornudo a quien doña Rosita (Colombina) es infiel con estudiantes y poetas (Pierrots y Arlequines). En su retablo de títeres Federico García.

Lorca siguiendo la estela romántica aunó lo popular y lo poético de manera hermosa, sugerente, juguetona, poética y trasgresora, señaló un camino para los viejos y siempre nuevos fantoches de retablo de los títeres, un camino que no pudo seguirse tras su fatal asesinato.

Escena 6 Brasil, teatro de Mamulengo



Figura 10

Acabo con una ilustración realizada en Brasil, se trata de una xilografía realizada por el grabador popular Zé Lourenço, en el año 2005 en ella se mantiene la tradición de otorgar la estaca al héroe del teatro de títeres llamado Mamulengo. El grabador que conoce bien el teatro de títeres del nordeste brasileño mantiene

no sólo la cachiporra del protagonista, como muestra el grabado, también ese ambiente popular, festivo y callejero.

Ante el retablo se agolpa numeroso público adulto que se interesa por ese sucesor de Polichinela que tal vez se llama Benedito, y que usa su estaca para provocar a la autoridad y tal vez esos campesinos artesanos, pescadores o trabajadores brasileños que lo están viendo, cuando la autoridad se acerque para atajar las provocaciones y bravuconadas de Benedito-Polichinela (que como vengo mal que bien argumentando, tienen un carácter liberador) se interpongan y digan: “A este ni me lo toques”.

Paco Paricio

De Los Titiriteros de Binéfar.

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

El País de La Fanfarria

The Country of La Fanfarria

Jorge Luis Pérez Valencia
Corporación La Fanfarria Teatro
E-mail: teatrofanfarria@gmail.com

El texto contó con la colaboración de Ana María Ochoa Rojas, actriz-titiriteira y gestora cultural de La Fanfarria.

Resumen

El texto analiza el camino que sigue la Corporación La Fanfarria Teatro a la hora de montar un espectáculo, desde la elección del tema hasta el ensayo general, con énfasis en las etapas de la construcción dramática. Además, sitúa la experiencia artística del grupo en el contexto de la ciudad donde viven, Medellín, Colombia, en la que actúan con el teatro de marionetas desde hace más de 40 años.

Palabras clave: Proceso de creación, Dramaturgia, Teatro de títeres.

Abstract

The text analyzes the path followed by the Corporación La Fanfarria Teatro when putting together a show, from the choice of theme to the dress rehearsal, with an emphasis on the stages of dramaturgical construction. In addition, it places the group's artistic experience in the context of the city where they live, Medellín, Colombia, where they have performed with the puppet theater for more than 40 years.

Keywords: Reation process, Dramaturgy, Puppet theater,

Escribo este texto en un momento difícil para la humanidad. El covid-19 ha puesto en evidencia la fragilidad del planeta y de todos los que lo habitamos. Crisis que nos pone a pensar como un todo y no como seres individuales que vagan solos por la tierra.

Quizás sea el momento preciso para reflexionar como artistas sobre nuestro papel y compromiso con la sociedad, nuestra lucha contra el egoísmo e irracionalidad del ser humano, (donde las ansias de poder y de riqueza, de un capitalismo voraz), lo han vuelto insensible, ciego y sordo, donde todos los días se levanta para su insensata labor de acabar con los limitados recursos que tiene el planeta, en aras del progreso y el desarrollo, llevándolo tal vez a un punto de no retorno.

Creo que el artista que sobrevive a pesar de los males que lo aflige, sabe con certeza de las maravillas a las que puede llegar. Creo en el teatro de títeres y su compromiso por buscar un mundo mejor para todos. Creo que todos los días podemos aprender, que nunca es tarde para el conocimiento. Por esta razón, quiero compartir la experiencia del grupo La Fanfarria sobre su dramaturgia, la forma de crear y enfrentar un texto y su método de realizar el montaje de una obra y si esta experiencia puede contribuir a enriquecer el pensamiento de otros creadores bienvenido sea.

Que el artista, como un demiurgo, no cese en su tarea de crear nuevos mundos para mejorar la vida y contribuir con su amor y creatividad a desenmascarar las sombras que nos acechan.

La época en que surge La Fanfarria

Si algo marca nuestra generación y nuestras vidas, es ser hijos de los tiempos del cambio. En los años sesenta, el mundo entero vivió unos tiempos de vértigo y revoluciones en la vida cotidiana. Se escucharon cantos de rebeldía y libertad. Se abrieron paso los movimientos de la contra cultura, el existencialismo, la revolución cubana, el mayo del 68, la música rock, la guerra de Vietnam, la liberación femenina, los primeros pasos en la luna, la lucha por los derechos civiles y contra la segregación racial, el movimiento hippy con el amor libre y la paz mundial.

Pasaron dos siglos para escuchar las voces de los románticos y sus ideas liberales: su desprecio por la riqueza material, la monarquía y la aristocracia; amor libre, la defensa de la naturaleza y el cuidado del medio ambiente.

Había un malestar en la cultura.

Colombia y Medellín

Nuestra generación no fue ajena a estas circunstancias. Movimientos estudiantiles y sociales. Paros y universidades cerradas. La búsqueda de identidad, la lucha contra la globalización y el consumismo y una mayor justicia social. En Medellín, ciudad industrial por excelencia, de empuje y aceleración, era casi un acto suicida dedicarse a una actividad artística con la seguridad de un futuro incierto. Una época donde no había escuelas de teatro ni de títeres, ni tampoco grupos estables, solo grupos esporádicos y coyunturales y para completar esta aridez, los medios de comunicación poco espacio le daba a la difusión del arte y del teatro y tampoco había políticas culturales por parte del estado.

Los que iniciamos esta tarea, fuimos empíricos y autodidactas. Con ese panorama empezó a gestarse el movimiento teatral y titiritero, que hoy afortunadamente está consolidado en Colombia y en nuestra región.

Durante 48 años La Fanfarria ha dedicado su existencia a la formación de público para las artes escénicas con énfasis en los títeres, pero partiendo de los niños, pues en Colombia como en muchos países del mundo hay mucha niñez, pero muy poca infancia. La pobreza y las oportunidades de conocimiento, lúdica, recreación y alegría son muy limitadas. Pero los niños no van solos al teatro los llevan los adultos a los que debemos atraer con ingenio, elegancia y sabiduría. Debemos convertir el carbón en diamante y aunque sea difícil bien vale la pena intentarlo.

En el teatro de títeres existen teorías y conceptos que pueden estudiarse, pero, cada dramaturgo, cada director o cada grupo debe abrirse su camino y construir su propia estética. No existen leyes inquebrantables, ni dogmas intolerables. Cada cual tiene derecho a realizar sus propios sueños.

Para nosotros la dramaturgia no es sólo el texto, sino que es una amplia gama de elementos que al final confluirán en un montaje digno de llevar al público. Una obra es un libro abierto donde el texto no tiene un final y siempre se perfecciona con cada presentación, es un pretexto, un punto de partida: nunca de llegada. Es un camino que no tiene fin: ¡es sembrar un jardín donde siempre nacerán nuevas flores!

En La Fanfarria vamos creando el texto durante todo el proceso, se escribe por etapas y al final definimos una escritura base con la cual estrenamos la obra, porque de no ser así, se convertiría en una camisa de fuerza, en un lastre que inhibiría la espontaneidad, soltura de los personajes y vida de la obra que también crece. Después de mirar muchas opciones, de sopesar distintas experiencias, de muchas búsquedas y confrontaciones, solo así, llega el texto final.

Las buenas historias necesitan de pocas palabras, éstas deben ser un complemento de la imagen: Si quieres ser aburrido trata de decirlo todo.

Por esta razón nos aferramos al viejo proverbio: *“Una imagen vale más que mil palabras”*. Los niños necesitan más acción que disertación, más juego que razón, ser más participes y menos sujetos, atraerlos con la magia, el ritmo frenético, la musicalidad de las palabras, la tensión emocional y el juego. Hay que embrujarlos y apasionarlos cruzando la frontera entre la realidad y el sueño, despertarles la curiosidad, que se pregunten cómo se hacen las imágenes o porqué se mueven los muñecos, dónde pasó lo que pasó. Qué, porqué, cómo, dónde.

“La obra en su conjunto tiene un único sentido, nada es divisible: una luz es muchas llamas”. (Tukaram, poeta hindú).

Estas son las etapas de nuestro proceso de creación:

- El tema
- La Investigación
- La historia, la fábula o el cuento
- Dibujo de cada una de las escenas
- Construcción de la muñequería
- Fabricación de objetos
- Fabricación escenografía
- Escritura de textos provisionales
- Ensayos e improvisaciones
- Escritura de un texto base.
- Ensayos generales

El tema

Primero fue el tema, luego el verbo.

El tema es la vida misma. Son las preguntas que el hombre desde su infancia se hace: ¿qué somos?, ¿de dónde venimos?, ¿para dónde vamos? Es la lucha contra el olvido; es hablar por los que no tienen voz, escudriñar nuestra historia para no repetir los errores; abogar por los derechos humanos; hablar de la ternura, de la soledad ; gritar contra la miseria y la desigualdad; reivindicar las comunidades indígenas de nuestras selvas, su cultura y sabiduría; desentrañar los horrores de la guerra y la sangre derramada; dar amor y esperanza en una sociedad egoísta e individual; crear en los niños valores universales como el respeto por los demás, la defensa de la naturaleza y el medio ambiente, la solidaridad, la honestidad, la tolerancia. El tema es el amor y el odio, la vida y la muerte. A veces uno busca el tema, y otras el tema lo busca a uno y es la anécdota la que decide, es decir, los elementos propios de la narración. Se trata de captar las posibilidades de un tema para después moldearlo y darle vida utilizando los aspectos más relevantes y necesarios para construir la historia sin tener que decirlo todo.

La dramaturgia se alimenta de muchas fuentes: la mitología, las leyendas populares, la historia universal, las aventuras y los viajes, la experiencia personal, el campo, la ciudad, la soledad, la guerra, el amor y el odio.

Cuando se tiene la mirada puesta en la infancia, lo importante no es tanto el tema sino su tratamiento y modo de enfrentarlo. Los cuentos infantiles tradicionales son por lo general violentos y descarnados que producen en el niño angustia y desesperanza. En La Fanfarria pensamos que la violencia se puede dosificar sin crear traumatismo ni tristezas. No se le puede ocultar al niño la violencia, ni la guerra, ni el odio, ni la muerte, ellos no son tontos y pueden discernir, pero sí es una exigencia por parte de los creadores ser responsables en la manera de afrontar estos temas. Las historias deben ser edificantes y tener un final feliz, en un ambiente cálido y optimista. No es el punto de vista del autor, hay que partir desde la mirada del niño, de su capacidad de entendimiento, de su mente ingenua y espontánea y su debilidad ante el atropello, el ruido y la agresión. Las ideas tampoco pueden pasar a través del tamiz de la ideología o la religión, los niños no tienen por qué adoptar pensamientos o dogmas que le son ajenos. Su formación y educación deben estar definidos por la lúdica, el conocimiento y la alegría. Doy la vida por la risa sincera de un niño.

“Decir las cosas con una narrativa positiva. El arte es la forma más elevada de esperanza” (Olafur Eliasson. Artista Islandés).

La investigación

Toda dramaturgia, si quiere ser creíble, requiere de una investigación previa y rigurosa para no caer en errores que demeriten su contenido. Ella nos dará el tono, la atmósfera, la época, la música, el paisaje, el vestuario, el color, el lenguaje, los personajes, las escenas, los textos y los elementos propios del tema. Nada puede dejarse al azar o a la incertidumbre, todo debe tener su justificación. Aunque hay dramaturgos como Shakespeare que no le importaba la rigurosidad de épocas ni de fechas, sino lo que pensaban y decían sus personajes.

La investigación es donde obtenemos los elementos esenciales de una obra, es la materia prima que utilizamos para darle coherencia a nuestro relato. Es como meter en un canasto todo lo que podemos recoger, para después de un filtro usar lo esencial. Se trata de llenarnos de información para después tamizar lo indispensable.

La investigación puede ser teórica o de campo. Para La Fanfarria la teórica la asumimos como ratones de biblioteca, es decir, indagar en libros, enciclopedias, ensayos, documentos, videos y películas que desarrollan el tema.

Por ejemplo, el trabajo de campo, en la obra “Huevo de Picaflor”, que trata el tema de las comunidades indígenas y primitivas de nuestras selvas, su cultura, ritos, ceremonias, cosmogonía, su sabiduría y dignidad, era imposible por el difícil desplazamiento y por las condiciones de orden público. Entonces viajamos a través de la literatura, investigaciones de antropólogos, etnógrafos y científicos dedicados a este tema.

Cuando decidimos hacer una dramaturgia inspirados en la literatura universal, con las obras “Gulliver el hombre montaña”, basada en el relato de Jonathan Swift, y el “El Rey Midas” de Ovidio, que en su metamorfosis habla sobre esta leyenda griega, investigamos sobre el autor, su época y el tiempo en el que transcurre la historia.

Cuando las condiciones de tiempo, dinero y seguridad se prestan, lo ideal es hacer trabajo de campo. En “Cuartico Azul”, una obra sobre la soledad de un bebé que apenas se enfrenta al mundo, la actriz que actúa como el bebé, estudió durante varios días a un niño de 8 meses su motricidad, movimientos, gestos, actitudes, sonidos y su relación con los objetos y los adultos.

En “El Negrito Aquel”, una obra que se desarrolla en la Costa Pacífica Colombiana, donde predomina la población afroamericana, visitamos frecuentemente ese territorio, conociendo su cultura, su tradición, los juegos y cantos de los niños y su vida en tres universos: la selva, la playa y el mar.

En obra “La Niña de mis Ojos”, los derechos de los niños, es el tema que abordamos. Indagamos la ciudad, el trabajo artístico que realizan los niños en la calle para sobrevivir y el abandono a que son sometidos. Visitamos las calles, los semáforos, los parques y escuchamos historias.

La investigación es el alimento de donde se nutre la creación, lo que permite que uno crea en la obra y el público también.



Figura 1: El Huevo del Picaflor. Foto La Fanfarria.



Figura 2: Gulliver El Hombre Montaña. Foto La Fanfarria.



Figura 3: Cuartico Azul. Foto La Fanfarria.



Figura 4: La Niña de mis Ojos. Foto La Fanfarria.

La historia, la fabula o el cuento

El teatro es ficción. Se parte de una mentira para llegar a una verdad. Es una metáfora sobre nuestro mundo, sea del pasado, del presente o del futuro. La vida es el argumento para desplegar nuestras ideas, es la materia prima para crear historias, hablar de lo bueno y de lo malo. Cuando vemos la atrocidad de la violencia en la vida real, cerramos los ojos para no ver, en el teatro la mostramos para abrir los ojos y pensar. Somos actores y titiriteros que ayudamos a entender realidades. Hacemos de la vida un simulacro, un juego, no somos el hecho real, somos ficción. En el teatro queremos cambiar, recrear, reivindicar, transformar, criticar, revalorar, reflexionar sobre los conflictos y examinar las consecuencias. Y el instrumento para este fin son las historias o las fábulas que recreamos en el escenario.

La fábula la podemos transcribir de forma simple y sencilla, dividirla en escenas, teniendo muy claro la anécdota, los acontecimientos y el carácter de los personajes, o sea los hechos y los protagonistas. En el teatro se tiene tanto del cuento como de la novela. Borges decía que la diferencia entre uno y otra, no era la extensión, sino que el cuento se ocupaba de los hechos y la novela del carácter de los personajes, el primero se ocupa del crimen y la segunda del criminal. El teatro incluye a los dos.

Las historias se pueden sacar de la manga como lo hacen los magos, es decir, inventarla porque se vino a la mente, o partir de hechos de la vida real, ya sea por experiencia personal, por crónicas, relatos, noticias de prensa o por la literatura universal. La vida real es el pasado, el presente y el futuro.

Dibujos de cada una de las escenas

Para hacer los dibujos hechos a mano alzada sobre las distintas escenas, cuadro a cuadro, no se necesita ser dibujante ni pintor, solo se necesita papel, lápiz y colores. Es el germen donde se gesta la criatura. Es un ancla para aferrarse a terreno firme. En estos dibujos está todo el esqueleto, lo que serían los planos para un edificio, las medidas y dimensiones quedan proyectadas en estos diagramas. Allí podemos definir la fábula y un esquema de la historia; las escenas haciendo énfasis en las acciones; los personajes y su vestuario; los materiales idóneos para la muñequería, la escenografía y objetos.

Aquí se define la estética de una obra: Su ambientación, su color y su atmósfera. Es la relación coherente de estos elementos. Hay que definir una paleta de colores, para una correcta armonía pictórica.

Teniendo como experiencia nuestro proceso y de cómo los niños se comportan en las presentaciones, vemos que captan más la atención cuando hay acción, y hemos aprendido que tienden a dispersarse cuando hay mucha palabra.

Por esto son importante los dibujos porque en cada cuadro se muestra el conflicto, la acción: que es generada por las fuerzas en pugna, la relación de los opuestos nos conduce al resultado final.

El conflicto es la dinámica de la vida generada por la contradicción de dos fuerzas, es la base de la dialéctica.

Construcción de muñequería

En el teatro de títeres, antes de ir a los ensayos y trabajar en las tablas, hay que tener el elemento primario, en nuestro caso el muñeco. Con él se puede actuar, se puede improvisar, se pueden hacer pruebas.

Primero es decidir el tipo de escenario: Teatrino tradicional, de mesa, teatrino para marionetas, muñecos con manipulación a la vista, muñecos gigantes, teatro de sombras; en fin, encontrar los espacios que son tan diversos como diverso es el mundo.

La elaboración de la muñequería se hace con base en los dibujos. Cuáles son las proporciones y la técnica a seguir, es decir, si son títeres de guante, de varilla, de hilos, de cuerpo entero, gigantes, siluetas, sombras, etc.

Lo siguiente es escoger el material para su construcción que se define de acuerdo a la estética planteada y a la habilidad que cada cual tenga para su construcción. Cada muñeco, según su papel, puede tener mecanismos y articulaciones que aumenta su magia y provoca en el niño atención y curiosidad.

Así como los actores, los muñecos tienen un vestuario que da información sobre el personaje, su historia, su carácter, cómo vive, qué siente y cómo actúa.

Cuando el muñeco está terminado, dile que te hable, hazlo que se mueva, que cobre vida, que entre en este mundo, quítale la máscara, descúbrele el rostro, que se abra su corazón y juega con él.

Los objetos

Los objetos son un punto de apoyo para los personajes, permiten la acción, adquieren protagonismo al relacionarse con ellos. Una saeta se puede lanzar, una cerilla se puede encender, un árbol puede dar sombra para dormir, una flor puede enamorar, una lámpara iluminar, con una guitarra se toca y canta, en una nave se viaja, con un azadón se ara el campo, con un sable cortar el viento, en una cuna mecer un niño, con una pipa hacer la paz. Los objetos producen la dinámica, el movimiento y el hacer.

Los muñecos deben aprender a manipular objetos, nadie nace con conocimiento, hay que enseñarles y con paciencia y trabajo se logran los resultados.

Cuando los muñecos manipulan objetos, se vuelven seres vivos y creíbles en sus tareas y a la vez los objetos dejan de ser inanimados a tener vida y

protagonismo, crean acción para ambientar la imagen y producen atención en el público. Es un apoyo para la escena.

“Dame una palanca y moveré el mundo” (Arquímedes).

La escenografía

Para un titiritero que trabaja solo, que recorre los caminos, y como dice el poeta, “va de aldea en aldea, de feria en feria”, una escenografía es un peso que no puede soportar, solo puede andar con lo absolutamente indispensable, su espíritu, sus muñecos, su morral y su parlamento.

Para La Fanfarria, un grupo compuesto por varios titiriteros, que tiene un teatro propio, que una de sus metas es crear público para las artes escénicas en la ciudad de Medellín, puede darse el lujo, si así puede decirse, de crear obras más complejas.

Las escenografías deben ser en lo posible, ágiles para su movimiento escénico y fáciles de transportar. Sin embargo, hay obras que exigen grandes formatos, porque así lo pide la propuesta y el tema. En nuestra obra “Los Sueños de Dios”, abordamos la historia y la evolución de la humanidad, desde la gran explosión, pasando por Adán y Eva, el diluvio universal, el medio evo, el renacimiento, hasta llegar a nuestra época, donde el hombre parece perdido en un caos incontrolable y al final el fuego da por terminado nuestro paso por este planeta. Esta propuesta exigía una escenografía compleja y grande.

Para mostrar la evolución, el tiempo y el movimiento de rotación, utilizamos una máquina giratoria manual: Es una banda móvil o cinta rodante como las que usan las industrias para mover artículos de un lugar a otro. Esta máquina si bien es pesada y compleja nos resolvió todos los problemas técnicos y estéticos.

En nuestra creación “Colorete y la Loca” se magnifican las aventuras de los arrieros y sus fieles compañeras, las mulas. A comienzos del siglo veinte, la quebrada geografía colombiana, atravesada por grandes montañas, por profundos y poderosos ríos, era una odisea la comunicación entre las regiones, sólo era posible por caminos agrestes y peligrosos. El transporte era a lomo de mula, a pie o en silletas, (hombres cargando a su espalda a otros hombres). Las acémilas cargaban todo tipo de objetos, desde pianos hasta grandes espejos. Es una escenografía majestuosa de riscos, pantanos, ríos, cordilleras, fondas de caminos y pueblos encajados en las montañas. Esa apoteosis debería tener grandes dimensiones y así se hizo.

En definitiva, las escenografías dependen de muchas variantes: como están conformados los grupos, si su propuesta exige pequeño o gran formato, sus recursos económicos, su forma de transporte, la estética y la atmósfera de las historias.

Escritura de textos provisionales

Se puede llegar a las tablas sólo con ideas preconcebidas, pero lo más aconsejable es partir de algunos textos o frases, que le permitan al titiritero una base de apoyo. Esos textos también pueden ser conceptos generales sobre una situación y sin mucha exigencia de estilo, es un borrador para las improvisaciones en el escenario.

Estos textos nos deben dar luces sobre el carácter y pensamiento de cada uno de los personajes, cuál es su actitud y modo de comportarse frente a cada una de las situaciones que se han planteado en los dibujos, cuál es el lenguaje apropiado, pues este tiene una razón de ser, de acuerdo a su clase, raza, región de donde proviene, si es pobre, si es rico, si es avaro o generoso, si es ángel o demonio, huraño o alegre, violento o sensible. Son textos puestos a prueba para su confrontación en el escenario.

Hay obras que permiten improvisar sobre cualquier situación no prevista, al utilizar el mismo esquema, para abordar diferentes temas. Tenemos varias obras donde partiendo de la misma estructura podemos cambiar de tema, ya sea violencia intrafamiliar, la necesidad del reciclaje, los derechos de los niños, educación en valores, temas empresariales, en fin, una amplia gama de temas trabajados con un mismo esquema y con un texto improvisado.

Con esta base, los titiriteros podrán improvisar con una hoja de ruta, que los orientará en la senda correcta para actuar y resolver las distintas situaciones por las que habrán de pasar los personajes.

Ensayos e improvisaciones

Empezar a ensayar, es decir, iniciar un montaje, es tan desolador para el actor titiritero, como para un escritor enfrentarse a la página en blanco. Pero hay que empezar el camino y abrir la brecha que nos lleve a tierra firme. Todo hacer es difícil y todo comienzo es oscuro. El teatro como la vida no es una línea recta y hay que resolver los problemas que van surgiendo. Sin embargo, se cuenta con la ayuda del muñeco, de los objetos y la escenografía que son un soporte, un apoyo esencial. Estos elementos evocan y provocan en el actor titiritero la acción y el simulacro de situaciones anteriormente analizadas en los dibujos y apoyados por los textos provisionales.

La improvisación se basa en desarrollar el conflicto, lo que resulta después de enfrentar las dos fuerzas en pugna, en tantear sus diferentes posibilidades, estrujarlo y zarandearlo hasta encontrar la solución definitiva. El conflicto permite la evolución y el desarrollo de la historia. De acá nacen nuevas imágenes, diálogos, voces y sonidos que se van tejiendo de forma espontánea. Las improvisaciones posibilitan el buen manejo del muñeco y la adecuada apropiación del espacio. De igual manera saldrá a flote lo inútil, lo descartable

y lo que alimenta y nutre el proceso. Primero se ensaya por escenas sin que sea necesario un orden cronológico. Luego se hacen los enlaces entre cada una de ellas hasta lograr un ensayo general sin interrupciones.

Estos ensayos sirven para afilar la lengua, pues el titiritero se tiene que enfrentar frecuentemente a situaciones adversas o posibles accidentes escénicos donde se debe improvisar, ese es un don que el titiritero debe cultivar, así ha sido desde la antigüedad, y no olvidemos que a los niños les gusta involucrarse, participar del conflicto. Para La Fanfarria es relevante la relación con ellos, volverlos activos. Muchos titiriteros y grupos no lo consideran conveniente. De todas maneras, se debe tener claro en qué momento adecuado se involucra al público y en qué momento no. Sin embargo, es importante saber que el lenguaje escrito y el lenguaje oral no son iguales y que este último puede caer en errores de toda índole por su inmediatez, pero vale la pena arriesgarse.

Un elemento importante para la creación en La Fanfarria ha sido el uso del video. Las imágenes grabadas no admiten discusión. En ellas avizoramos los logros y los defectos después de cada ensayo o de cada improvisación: el movimiento de los títeres, comprobar la armonía pictórica, la tensión escénica, el uso del espacio, el ritmo, el manejo de los objetos y la escenografía. De igual manera, seleccionamos los textos y palabras surgidas de forma espontánea, pues nos van a servir para el texto final. Para la música se definen los tiempos, los posibles efectos y el carácter musical de cada escena en particular y de la obra en general.

Esta es la hora y el lugar en que el director es la obra. Ella nos va indicando el camino correcto, pero hay que estar atento y vigilante, para que el barco no zozobre hay que estar alerta, mirar en qué dirección sopla el viento. No es lo que el director diga, es lo que la obra insinúe, lo que fluye. Muchas veces por el amor propio del director, se cae en errores garrafales por su terquedad ante el fluir coherente de la obra. Planear, ajustar, corregir hasta lograr el objetivo final.

Escritura de un texto base

La escritura es una huella que dejamos en el tiempo. Sin ella nuestro transcurrir por la vida corre el riesgo de quedar condenado al olvido. Pensamos que la dramaturgia no es el texto, sino todo un proceso para llegar a un montaje. Pero el hecho teatral o la presentación en sí, es un momento fugaz, efímero e irreplicable, queda en la frágil memoria de quienes asistieron a la función, el sudor y las lágrimas caen a las tablas, los aplausos se los lleva el viento. Sólo perdura la escritura. Es el testimonio que dejamos para las generaciones futuras.

El texto dramático es literatura por tanto tiene un estilo, un tono y un sello personal o de un colectivo. Es el reflejo fiel de las ideas, los conceptos, recuerdos, obsesiones, fantasmas y personalidad de los autores. Todos somos dramáticos como lo es el mundo.

El texto final puede enriquecerse y definirse después de muchos ensayos generales e incluso de posteriores presentaciones. Cada ensayo, cada presentación da posibilidades de mejorar la calidad del lenguaje, que este no sea almibarado, ni pretencioso, ni retorcido, ser claro y diáfano en lo que se quiere decir.

Pero hay obras que no tienen un texto escrito, se leen las imágenes. Nuestra obra, “Constelaciones”, es un viaje lúdico por la noche cósmica, a través de las constelaciones. Mostramos diferentes estados de nuestra existencia: el origen, la fiesta, la maternidad, el placer, la guerra, la muerte y un nuevo amanecer. El texto es la transcripción de las escenas de una manera clara y amena para que no sea monótona su lectura o narración.

El recurso del video, es muy importante para la dirección, con una cámara fija, sin embargo, cuando es parte del espectáculo, debe tener un lenguaje cinematográfico, es decir que la cámara tenga movimiento: primeros planos, planos medios, planos generales, planos secuencia, planos cenitales, paneó, fotografía e iluminación cinematográfica y todos los recursos del cine. De no usar este lenguaje, los videos para mostrar espectáculos de títeres y de teatro pierden su esencia, magia y calidez. Es una producción que cuesta dinero y tiempo. Es una herramienta que se puede aprovechar.

Ensayos generales

En francés la palabra que nombra los ensayos, es “*répétition*”, que significa ensayo de pieza de teatro, música, etc. Palabra que da un significado preciso a esta actividad. Pasar y repasar la obra entera con todos sus elementos y accesorios, incluyendo el vestuario y la música. Todo debe ser coherente y estar articulado. Al estreno de una obra se debe llegar con absoluto dominio y seguridad en lo que se hace, no puede haber lugar a accidentes ni eventos desagradables. En La Fanfarria antes de un estreno se hacen ensayos generales como mínimo diez veces y en muchas ocasiones con niños de escuelas e hijos de amigos y vecinos, para conocer sus respuestas.

Igualmente, como dijimos anteriormente, analizamos los videos hechos en cada ensayo. Allí encontramos los logros y los aspectos a mejorar, los ritmos, los diálogos, los cambios de escena, movimiento de los muñecos, el manejo de los objetos, el uso del vestuario, la correlación con la música, la iluminación, la paleta de colores. Repetir, repetir con el objetivo de llevarle al público lo mejor de nosotros.

El estreno de una obra produce alegría y llanto, la emoción está a flor de piel. Los sentimientos que produce son inefables. Es un premio a todos lo que hicieron posible su realización. Son muchos los problemas y obstáculos que se presentan en una producción, además mantener cohesionado un grupo de personas, no es tarea fácil. Haber llegado a ese punto, merece todos los aplausos.

Estrenar una obra es comenzar un diálogo con la sociedad, con ese otro que tenemos enfrente y como dijimos anteriormente, es un camino de nunca acabar. De presentación en presentación, la obra se va confrontando y enriqueciendo. La criatura se asoma al mundo.

El día que todo cambió

La Fanfarria fue ganadora de una convocatoria para construir un teatro con diseño arquitectónico y estructural, que cumple con todas las normas legales de seguridad, comodidad, amplitud, red contra incendios y condiciones técnicas. Después de 7 meses de construcción, polvo, pantano, ruido y estrechez lo estrenamos el 29 de abril de 2019. Lo gozamos y generó mucha felicidad, a nosotros, a los grupos invitados y al público... hasta el día en que el mundo nos cambió. Cuando antes éramos un grupo congregado, ahora somos un grupo virtualizado. Cada uno trabajando desde sus casas, con sus celulares y ordenadores, la realidad supero la ficción. Pero a mal tiempo buena cara y REINVENTARNOS es el verbo a conjugar.

El arte es un experimento, siempre se indaga, se busca, se rectifica y con el avance acelerado de la tecnología toca reinventarse, utilizando todos los medios para lograr un producto acorde con nuestros tiempos. Este aislamiento social provocado por la pandemia del Covid-19, nos hace replantear el trabajo y cruzar la frontera de la virtualidad. Ahora que las salas de teatro están cerradas, que los escenarios se encuentran desolados, que los actores están parados, debemos tocar las puertas de los hogares y meternos en ellos. Es la paradoja de estos tiempos, un arte que se realiza en vivo, ahora se impone la virtualidad. Pero si no enfrentamos con creatividad estos momentos, corremos el riesgo de desaparecer después de 48 años. Siempre hay que aprender, siempre hay que conocer, el saber es infinito, como infinito es el universo. La virtualidad es el nuevo escenario, por ahora.

Somos artistas que perseguimos quimeras, como la verdad, la justicia, la belleza y la perfección. Somos seres humanos que construimos puentes para comunicarnos con los demás, no somos nada sino experimentamos esa conexión.

“La visión de las estrellas me hace soñar”. (Vincent van Gogh)

Medellín, Colombia junio de 2020

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

Creating Communitas: African American Doll Bloggers Animate Black Dolls as Sites of Signification

Paulette Richards

E-mail: paulette.richards3@gmail.com

Paulette Richards is a puppet artist and independent researcher. She's part of the Board of Directors of UNIMA – Union Internationale de la Marionnette – USA (2020–21).

I am thankful for those who encourage my creativity. I'm thankful for those who read my words and who have kind things to say. I am thankful for those who offer criticism and push me to strive to improve. I am thankful for those who can identify with my struggles. I am thankful for those who laugh at my jokes. I am just so very, very thankful. "Calista's Diary Entry – Thankful Thursday" November 28, 2020.
<http://roxannesdolls.blogspot.com/2013/11/calistas-diary-entry-thankful.html> (accessed June 30, 2020)

Young boys like Carroll Spinney who grew up in a time when gender roles were more rigidly defined often heard their interest in puppetry disdainfully dismissed as "doll wiggling." In an interview with *The Huffington Post*, Spinney recalled an incident in grammar school when a group of eighteen boys threatened to beat him up (Duca 2017). He told Jenna Marotta of the *New York Times* "Students in his high school started a rumor that he was gay because he 'played with dolls'" ("Carroll Spinney, Big Bird's Heart and Soul (and Body)" 2015). Small wonder then, that puppetry scholars have tried to maintain a neat distinction between dolls and puppets. Bil Baird states, "A puppet is an inanimate figure that is made to move by human effort before an audience" and insists, "It is definitely not a doll" (*The Art of the Puppet* 13). Both dolls and puppets are figures, but dolls are ostensibly for static display or private play while puppets

are animated in performances before an audience. Furthermore dolls usually represent human figures while puppeteers can animate any object as a character in a narrative that has agency to affect the outcome of the story. When children and adults engage in social doll play, however, the distinction between dolls and puppets blurs. This study therefore explores the work of three African American artists who maintained doll blogs and animated their dolls in short video narratives between 2010 and 2015; Vanessa Morrison, Hey It's Muff, and Roxanne Magee.

Following the inauguration of Barack Obama, the first African American President of the United States in 2009, Mattel released the So in Style dolls, a line of African American fashion dolls presented as Barbie's friends who hailed from Chicago like the President. A community of African American doll enthusiasts coalesced on Blogger where they shared photo stories of quotidian black life featuring ethnic fashion dolls in family gatherings, romantic relationships, and communal celebrations such as weddings. At the same time video streaming technology made it possible for this group of African American women to share their doll play with an international audience.

Girlhood studies as a sub-discipline of gender studies has approached doll play from historical, anthropological, and psychological perspectives (Bernstein 2011, Chin 1999, Forman-Brunell 2012), but none of this research has addressed adult doll collectors let alone adult women of color who not only collect, but also play with dolls. Fandom scholars have examined adults' creative responses to media franchises such as comic books, films, and television series (Scott 2019), yet the women of this doll community were not imagining further adventures of trademarked characters within the world of existing media properties. Instead they appropriated figures intended to represent trademarked characters and cast them as actors in their own fictional worlds.

Although YouTube has provided a platform for tens if not hundreds of thousands of girls and women to produce and disseminate visual narratives using dolls to represent myriad fictional worlds, Film studies scholars have not scratched the surface of this body of work. Justin Wyatt's interview with Todd Haynes in *Film Quarterly* appeared in 1993, long before amateurs had the means to extend the techniques for animating Barbie dolls that Haynes' pioneered in *Superstar: The Karen Carpenter Story*. The role of technology in turning doll play into public performance would make for a seminal case study of how this particular African American community engaged with what Henry Jenkins termed "convergence culture." My interest, however, is in identifying instances of distinctly African American object performance therefore my analysis will examine these doll performances through the lens of performance studies rather than media studies.

To that end, this essay revisits Steve Tillis' "The Art of Puppetry in the Age of Media Production" in order to consider dolls as media figures "whose performance is made possible through technological mediation" (Tillis 172).

While Tillis' essay first appeared in 1999, before video streaming was accessible to the general public, twenty years later the COVID 19 pandemic has forced all puppeteers into technological mediation as the only way to perform before an audience under quarantine. While technological advances allow puppeteers to livestream their performances, setting up a static camera to capture direct manipulation of figures will likely prove just as unsatisfying to audiences as Adolph Zukor's scheme of filming "Famous Players in Famous Plays" did over one hundred years ago. Tillis' reflections on the forms puppetry might take in the Age of Media Production are therefore useful for considering whether the doll bloggers' videos count as puppetry and for analyzing this body of work as a model of how puppeteers can connect with audiences at a time when the future of live theater is uncertain.

Van's Doll Treasures

Vanessa Morrison was born in 1968. She grew up in Alexandria, Virginia and earned an electrical engineering degree from Penn State University. Morrison worked as an engineer and manager at Eastman Kodak for about twelve years. After re-locating from Rochester, New York to Atlanta she switched to working as a realtor (*Blogger Profile*). Morrison married and enjoyed mothering her five stepchildren but was disappointed that her husband did not want to have children with her so they divorced amicably (Morrison "Yesterday We Celebrated Our Would Be 16th Anniversary" 2012). She began making porcelain dolls and teaching doll-making workshops around 2003 ("Departure from Fashion Dolls – Some of My Porcelain Dolls" 2011). She also worked with a group of black doll collectors on publishing an online magazine featuring doll photo stories, *My Dolls Story* (Burrough 2005 - 2020). In April 2009 she published her first post to *Van's Doll Treasures* on Blogger. She had started an Etsy store and apparently saw the blog as a way to promote her business. In July 2009 at age forty-one she was diagnosed with Multiple Myeloma and given three to five years to live.

Starting with 21 posts in 2009, Morrison's most active year as a doll blogger was 2012 with 293 posts. In addition to her blog posts Morrison created 93 videos and shared them on her YouTube channel. As of June 30, 2020 her channel had 17.6K subscribers and had garnered 15,299,261 views. Her last blog post was August 11, 2017. Morrison passed away two months later.

Morrison named her fictional doll community Morristory. Six main middle class families, fifteen secondary middle class families, eight elite families, and various extended family members wove in and out of her stories. The primary characters were African American, but the storylines included a wide range of ethnicities. Morrison attracted a vibrant community of doll enthusiasts from all over the world as followers of the blog. The romance of Danielle Harper and Rod Taylor was the most compelling storyline.



Figure 1: The Taylor Family” by Vanessa Morrison.

Danielle and her sons first appeared in a post titled “New Family: The Harper Family” on Sunday, November 7, 2010. Danielle was a widow. Her husband was killed in a car accident. Their sons were Julian, age 5 and Jacob, age 2. In March 2011 when Danielle took her boys on a beach vacation with her neighbors, the Taylors, she met Anthony Taylor’s brother, Roderick. There was immediate chemistry between them. Rod was divorced. His ex-wife Melanie had primary custody of their nine-year-old daughter, Melanie. Danielle and Rod went on their first date in “Barbie Fashion Doll Story Ep #16,” and over the next year fell deeply in love. Morrison detailed their highly anticipated wedding in episodes 57 – 64.

Episode 57, “The morning of the wedding” opens with Danielle’s mother in the kitchen making waffles for her grandsons. Morrison sold 1:6 scale food made of polymer clay in her Etsy store so this vignette is a good product placement ad. Other brands featured include Motts apple juice and Joe Boxer brand apparel. Morrison constructed the set around a Mattel Grandma’s Kitchen play set. She added details such as patterned scrapbooking paper for the black and white tiled kitchen floor. The display of sets and fashions lends dignity to her characters. They are people of means and taste. They have artwork on their walls and ceramic bowls on the mantel over the fireplace.

Morrison's videos were always slideshow style using dozens of photos interspersed with title cards. She made no effort to create stop motion sequences. Tillis asserts that Walter Benjamin's theories about the work of art in the age of mechanical reproduction are not applicable to media figures such as CGI characters and stop motion characters because their animation is produced through technology rather than being a reproduction of some tangible object in motion (173) so Morrison's media figures may still qualify as puppets under his definition, particularly since he did not consider how camera movement and editing techniques could animate a media figure. The succession of poses and camera angles in Morrison's videos gives viewers the sense that they are watching slices of life unfold at a pace that stretches out each moment and makes each detail more poignant.

Tillis asks on what basis we can consider some or all media figures puppets (173)? Although Morrison does not animate her figures through puppetry techniques, she gives them "voice" by integrating dialogue text into her photos. Rather than creating speech bubbles she positioned dialogue text near the character that spoke it. She left the dialogue on screen long enough for viewers to read it and even changed the color of the text to create more contrast with the background when necessary (i.e. at 1:28 she puts white text instead of black over Cianna's dark hair). Her editing makes lines of dialogue appear and disappear in carefully choreographed sequence so it is words rather than motion that bring her figures to life.

The accompanying blog post drew 32 comments, about half consisting of Morrison's replies. Readers from as far away as Spain and Russia complimented the story. Shasarignis commented in French and Morrison replied in kind. Kenya G. Johnson complimented the photography, particularly the realism and the depth of field.

Episode 58 "Getting Dressed for the Wedding" opens in the hotel suite where Danielle and Leslie go to get dressed for the wedding. The set features a yellow sofa that Morrison had made. Morrison sold 1:6 scale sofas and pillows in her Etsy store and also took commissions for custom pieces. As an avid collector, She had enough 1:6 scale props to dress any set down to the smallest detail such as the lotion, perfume bottles, and tube of toothpaste on the vanity table. Danielle's mother arrives wearing a crocheted dress and a double strand of pearls around her neck. Like the other characters she enters with a stylish purse on her arm. A title card indicates that a professional make up artist will be doing Danielle's make up. Then the wedding planner ushers Rod's daughter, Nicole into the room. Nicole's attendance had been in doubt because Rod's ex-wife, Melanie was jealous and had originally decreed that Nicole could not be present at the wedding.

Rod and his brother Tony are waiting in another suite. Danielle's mother brings the boys over so Rod can dress them. Tony and Danielle's mother leave Rod alone with the boys. He gathers them on the brown suede sofa (another

one of Morrison's creations), and asks, "Well guys, it's almost time. Are you ready to be a family?" Comments for this video were disabled on You Tube.

In between videos Morrison published a blog post asking, "Do You have Doll Families Attending the Wedding?" She encouraged readers to send pictures of their dolls dressed for the wedding to her Facebook page. She also included a link to Hey It's Muff's post showing her doll, Tatiana getting ready to attend. Tatiana was a So In Style Trichelle. She donned a pink cocktail dress Muff's mother had made twenty years earlier. The last photo pulled back to show the diorama set up and Muff also revealed what lighting equipment she used:

I have a few consumer photo lighting kits and the boom light above is from a set. I got it from B&H Photo online. Although I have an umbrella to go with it, I didn't bother diffusing the light. That's a 150 watt bulb, so it wasn't that harsh. ("Wedding Attire" 2012)

Muff's post received 42 comments (about half being Muff's responses from readers all over the world). My own April 2, 2012 post to *Limbé Dolls* blog had Amira and Karim N'Diaye flying in from Dakar to attend the wedding. Morrison commented:

Amira and Karim look awesome! I am excited that they are coming all the way from Senegal. Love their attire. You should put some of your handmade fashions in your Etsy store. I, too, am kicking myself for not buying Tariq, or even the first Darius that came out that looks just like him. Thanks for reminding me I need to get those waffles listed. (Richards 2012)

Morrison published "The Latest Wedding Video" on Tuesday April 1, 2012. It drew 36 comments and responses. Finally on Monday, April 23 she could announce "Here Comes the Bride!" Episode 59 "The Ceremony Part I" sparked 155 comments. About half are Morrison responding to viewers. She even answered one in French "Merci! Maintenant que nous avons [sic] commence, je peut [sic] pousser un soupir de soulagement. Adele et moi sommes très heureux avec les résultats obtenus jusqu'à présent."

When the video opens the bride's party has assembled in the foyer outside the sanctuary. Over the years Mattel has produced play sets for just about every scene one can imagine including a pink and white wedding chapel. Morrison's church is much more dignified. She placed a plastic plant in a tall white vase in the corner of the foyer and crafted wooden double doors leading into the sanctuary. Inside the walls are white stucco and the floor is covered with burgundy carpet. Morrison made the rows of pews herself from cardboard covered with dark wood grained contact paper. Just dressing all the guests required a deep inventory of outfits in all sizes and a significant investment of time. Although Morrison did not animate her figures in real time, her meticulous attention to designing sets, props, and costumes enhanced the illusion that her characters are moving through a lifelike world.

Cianna and Jacob enter first, strewing white petals. Nicole and Julien follow with the bridal bouquet and the rings. Then Leslie, the matron of honor enters in a fitted pink gown with a mermaid's tail skirt. In each successive shot Morrison has taken the time to turn the guests' heads so that they follow the progress of the wedding party down the aisle. Rod and Tony wait at the altar with the pastor, an African American woman whose blue vestments originally belonged to a Class of 1996 graduation Barbie.

As the bride enters on the arm of her brother, the music changes to Wagner's "Bridal Chorus" from *Lohengrin*. Morrison and most of the other doll bloggers had no scruples about using trademarked figures in their stories but they learned to meticulously avoid using copyrighted music. If copyright holders complained, You Tube would either remove the offending content or disable the soundtrack. Other copyright holders participated in a pool that received royalty payments from ad revenues so when You Tube identified copyrighted music in a video, the company might place ads on it even if the copyright holder did not file a complaint. As Morrison explained to Ms. Leo's query on her April 23rd blog post "I actually buy my music now to avoid issues. There is a site called danosongs where you can use their songs if you give them credit."

This period saw the rise of social media influencers who generated six figure incomes by promoting products on their channels. Indeed another African American doll blogger named LaToya Moore-Broyles' earned deep respect amongst doll enthusiasts for her doll crafting tutorial videos on her My Froggy Stuff channel. By 2020 she was earning an estimated \$1.5 million per year from ads and endorsement deals (*Nailbuzz* 2020). Still the doll bloggers reviewed here all opted not to accept advertisements on their channels.

Morrison had invited her readers to send photos of their dolls dressed to attend the wedding to her Facebook page. She thanks them in a title card at the end of the video. A reader named Debbie had arranged for her proxy dolls to appear in the wedding. She was very pleased with the outcome:

Debbie April 23, 2012 at 8:02 PM

OMG, Vanessa, that was so beautiful! My husband (who doesn't understand the doll world) ran over to watch the video with me. He loved it too! He couldn't get over all the little details that went into this wedding. Who knows....maybe he'll start watching them with me on a daily basis. That was the best wedding we've been to in a long, long time. Can't wait for Part 2(note to self...need more tissues.)

Morrison replied:

Debbie - Thanks! I am touched that your husband watched it, too. Your doll ego had a great seat in the church. Did you show your husband your doll family? LOL!

Debbie responded:

ha ha ha, yes, my husband agreed that we had great seats. He also said he's more handsome than he remembered and I looked like a doll. He went on to say that maybe it was just the great lighting in church. Lol

Morrison's answer echoes one of the attractions puppetry holds for puppeteers "Tell him that's the beauty of the doll world. You can be anyone you want and look fabulous at it." Like conventional puppeteers she also understood that the angle of a figure's head can make its whole expression appear to change even when its features are permanently painted or sculpted in one position. Thus she makes skillful use of poses and camera angles to convey her characters' emotions. Vita Plastica commented on the blog post accompanying the wedding ceremony video: "*sniff* Rod's face at 2:35 was precious. I swear these dolls change expressions. Great ceremony so far!"

The ceremony continued in episode 60 ("The Ceremony Part II"). The scene opens *in medias res* with Shantavia the photographer working in the aisle. Danielle and Rod exchange vows as reaction shots of the guests and images of restless children in the pews heighten the audience's sense of being present at the ceremony. Danielle's three friends come up to read a poem they composed for her (Morrison does not share this poem with the viewers). A baby starts to fuss. Julian gets tired and sits down on the edge of the dais. Guests break out handkerchiefs and start to cry. Mothers cut their eyes and shush children. Once the pastor introduces "Mr. and Mrs. Taylor" the music changes back to Mendelssohn's "Wedding March" and the wedding party exits the sanctuary as the guests look on.

There were 43 comments on the blog post that accompanied part two of the wedding, "Back to the Wedding...(Video)." The lingering shot of the church doors when the pastor asks if anyone objects to the marriage led some viewers to expect that Melanie, Rod's ex-wife would storm through and create a scene. All were relieved that she did not appear and effusive about the emotions the ceremony evoked.

The next YouTube video, "Rod and Danielle's Wedding Photos" drew 79 comments; about half are Morrison's responses to viewers. "Wedding Reception Part I" followed with no intervening blog post. Amid 75 comments exchanged Morrison tellingly says "There will be a little more drama in this video, but for the most part my dolls don't have a lot of drama in their life. I like to focus on regular ordinary life." Her blog post on New Year's Day, 2011 gives a glimpse of why she kept her doll stories low key and upbeat for the most part. The first sentence reads: "Today is the last day of the worst year of my life. I am sharing this story with the hopes of bringing inspiration, not despair." Over the course of 2010 Morrison received a terminal cancer diagnosis, survived a car jacking, and broke her front teeth when she fainted and fell down the stairs in her home.

Out of these experiences Morrison found a new sense of freedom:

...The day I got diagnosed was the day I really started living. There was almost a sense of relief. I didn't have to focus on having enough money to retire at 65 or 67. I no longer had to worry about having good credit. I could actually live each day to the fullest. I was a work-a-holic before I was diagnosed. I am still a work-a-holic, but I'm more focused on the things that matter to me. ("My Very Personal Story about Tragedy and Triumphant in 2010" January 1, 2011)

Morrison's art was one of the things that mattered to her. The "Wedding Reception Part I" video shows that art mattered to her because it served to highlight the intimate moments that were the most meaningful experiences of life in her eyes. The video opens with more upbeat music. Rod and Danielle, still dressed in their wedding garb are spending a few moments alone at a local park. Meanwhile the guests have taken their seats at the reception, clustering at tables throughout the ballroom. The dialogue distills family interactions.

"Wedding Reception Part II" places more of these small details on display as shots of the buffet give Morrison a chance to show off more of the polymer clay food she sold in her Etsy store. Viewers left 95 comments praising such details. As always much of the story centers on children's interactions with their families. Tony tries to find a moment to talk to Rod alone but isn't able to initiate a conversation before the story takes an unexpected turn. Tony and Rod's long lost father shows up and proposes a toast. Rod is shocked and upset. He leaves the banquet hall to talk with his father and brother. The title card ends the video as a cliffhanger:

"Well, I guess Freeman decided not to wait any longer. I wonder what Rod and Tony are thinking. Will Raven forgive Ian? Will this reception ever end?"

Readers of the accompanying blog post, "Part Two of the Wedding Reception is Here," condemned Freeman's lack of discretion but enjoyed the drama he created. One of the comments sheds more light on Morrison's process and aesthetic:

Marta – In all of my video and stories, I have only reshot 3 pictures. With videos the image goes by so fast, you rarely notice the imperfect shots. There are things you can do in the digital imaging SW to make it better. I could have straightened the plate in the SW, if needed.

In his discussion of whether CGI characters can meet the UNIMA-USA criteria for excellence puppetry in video, Tillis addressed an objection that CGI performances eliminate the possibility of mistakes. He concedes that mistakes can be edited out of non-live performance but insists "mistakes remain in all kinds of non-live performance when the replacement of those mistakes does not seem worth the cost and/ or effort" (180). Morrison's comment indicates that she consciously made such decisions about the cost effectiveness of erasing mistakes, recognizing, as Tillis does that "a great performance can

contain more mistakes (a flubbed line, a misplaced prop, etc.) than a mediocre performance that is errorless but without passion or intelligence” (180).

Morrison finally brings the festivities to a close in Episode 64, “Wedding Reception III.” Freeman, Tony and Rod meet in the lounge. Freeman has been missing for seven years since his wife passed away. He blamed himself when she died of lung cancer because he was the smoker. The wives join the brothers in the lounge. Then Rod and Danielle return to the ballroom, apologize to their guests, and cut the festivities short. In the final credits Morrison celebrates the realization of her auteur vision:

“A VansDollTreasures Production
Written, Edited, and Produced by Vanessa Morrison”

Earlier in her blog career, Morrison returned from a hiatus caused by her illness and posted:

One day in mid August, I got enough energy to turn on the computer. I hadn’t posted to my blog since 2/22/10. I hadn’t made any new furniture. My Etsy site was in limbo. I went to check to see how my 3 little videos were doing. When I looked at my “Barbie and Baby” video, I was pleasantly surprised. Last I remembered it had about 334 views after about 7 months of being posted. Well it was now at 10,000!!! Yippee. Well this inspired me to get out the bed and back into my studio and I haven’t looked back since! So for all of you who watched that video or any of my other videos, THANK YOU! (“My Very Personal Story about Tragedy and Triumphant in 2010” January 1, 2011)

At the close of the wedding reception, Morrison’s regular readers were sorry to see the festivities end and particularly missed the ritual of cutting the wedding cake. Hey’s It’s Muff summed it all up saying:

This was a sweet, heartfelt ride you know. I think I found your videos right when Rod first spied Danielle on the beach trip. I’m seriously even tearing up thinking about it.
The work, the effort, the quality... I just want to thank you for letting me, us, step outside ourselves to enjoy so many moments in your creative world.

Muff would go on to produce her own series of narrative videos that extended Morrison’s techniques even further.

Hey, It’s Muff

Muff started on Blogspot with 15 posts in 2011. The following year was her most active with 71 posts. Her last post was in 2017. Muff posted her first video to her

“Hey, It’s Muff” You Tube channel in 2013. She stopped posting after 59 videos in 2017. The five videos about her character, Tasha posted from March 22, 2013 to August 9, 2013 are the only doll narratives. The rest present tutorials or document shopping trips and new acquisitions. Muff also had a Squareup shop that is currently empty and a Facebook page that has not had any new posts since 2017.

Muff provided very few details about her personal life other than the fact that she lived in Florida. Her character, Tasha’s lifestyle may reflect her own level of affluence or it may be an aspirational fantasy. Tasha drives a sporty red Mini Cooper. She has just left a relationship with a boyfriend who did not treat her well and moved into her own apartment in a beautifully landscaped complex that Muff says is located in the artsy area of town: “I designed this based on the Riverside area of my town. Lots of old brick houses, brick streets and greenery abound”.

(“An Urban Dwelling” 2013). The set design therefore reflects not so much a consumerist fantasy as a desire for a space that supports creativity. In another response Muff confesses that the whole diorama was set up on a bed in her home, indicating that she did not have as much space for her creative work as she would have liked (“Anthony’s Advice” 2013).

Videos often failed to play within Blogspot and some readers would not look for the video on You Tube so Muff customarily published a transcript of the dialogue from her videos with still photos as a photo story on her blog after posting them to You Tube. Since she also included a translation tool on her blog, international readers could follow the story. My comment on “Kevin’s Confession, Part 1” celebrates Muff’s technical skill:

The video stalled two minutes in but I am already blown away. Your characters are well-developed with clear motivations. Their gestures and words express their “through lines” perfectly.

The dialogue advances the action and enhances the characterization. Thanks for putting it in the speech bubbles and making it large enough to read easily. You also placed all the speech bubbles strategically so that they clearly emanate from the character who is speaking but don’t obscure the rest of the scene.

The photography is outstanding. The shots are well-lit and artfully composed. I like the way that you shot sequences that add a bit of animation even though most of the images are stills.

The set is marvelously detailed and the well thought out design further expresses Tasha’s character. I have appreciated the tutorials you have shared as you were building the set. I hope you will also share some of your video production process. What software did you use to edit the piece and put in the speech bubbles?

You have definitely raised the bar on doll videos. Thank you for a very bright start to my day!

Muff replied “I use Windows Movie Maker to make the video and Photoshop 7 to add the speech bubbles.” Thus she had a clear artistic vision and was able to realize it even though she was working with rudimentary tools.

Tillis notes that, “Media figures share with puppetry the crucial trait of presenting characters through a site of signification other than actual living beings” (173). Yet most of the roles Hollywood has scripted for Black bodies are “sites of signification” that perpetuate the objectification of Black bodies rather than recognizing their inhabitants as living beings. Saidiya Hartman has identified the Black body as a “scene of subjection.” So while the delight and enchantment in seeing dolls come alive could be a strong motivation for a doll collector to attempt making a doll video, casting dolls rather than live actors was also a more accessible way for Black women to counter the meanings living Black bodies have historically evoked on screen.

The barriers for talented women like Muff to access such power within the film and television industry are high. Martha L. Lauzen’s 2019 – 2020 “Boxed In” report indicates that in 2017, women filled only a quarter of the creator, executive producer, and writer roles in television. Darnell Hunt similarly documented the barriers African American writers face in the film and television industry in a 2017 report commissioned by Color of Change. Of 234 series, only 4.8% of the 3,817 writers employed were Black. Thus, despite the success of the phenomenally talented Showrunner, Shonda Rhimes, the odds of a Black woman securing the opportunity to produce her own live action television series were exceedingly slim.

In 2011 while the community of doll bloggers were producing stories with “media figures” Issa Rae launched a live action web series titled “Awkward Black Girl.” Born in 1985, Rae was relatively more privileged than the creators of the doll videos who were born in the 1960s and 70s. Growing up, her father’s income as a physician provided an upper middle class lifestyle in Potomac, MD and the affluent View Park-Windsor Hills neighborhood of Los Angeles. Rae matriculated at Stanford University and then moved to New York City where she received a fellowship at the Public Theater and also attended classes at the New York Film Academy. With these credentials Rae could likely have earned a seat in the writer’s room on a network series and then worked her way up to producing her own series. Rae wanted more creative control, however. Writing, producing, directing, shooting, and starring in her own series gave Rae total control over her representation of a young Black woman’s day to day life. The size of the audience “Awkward Black Girl” attracted on You Tube put her in a strong negotiating position when she took the concept to HBO as *Insecure*. The doll bloggers may not have shared Rae’s career goals, but they did share her drive to retain creative control over their representations of Black life.

Each of the videos in Muff’s series drew comments from more than twenty readers.

Some praised the story and production values. Viewers particularly appreciated the realistic level of detail in the sets and the naturalistic quality of the acting as expressed through the stop motion sequences. Some identified

the story as part of the soap opera genre and compared it to *Scandal* by Shonda Rimes. Tania Modleski was one of the first critics to make a serious study of soap operas. She found that “In direct contrast to the typical male narrative film, in which the climax functions to resolve difficulties, the ‘mini- climaxes’ of soap operas function to introduce difficulties and to complicate rather than simplify the characters’ lives” (107). Modleski further identified lack of closure, multiple identification, and emphasis on reading facial expressions in close-ups as characteristics of soap operas. She argued that the narrative form of the soap opera makes anticipation of the ending an end in itself, thereby creating pleasure from what she describes as the central experience of women’s lives – waiting.

For readers of the doll blogs, anticipating the next installment of the video narrative was a significant part of the pleasure. The waiting was what constituted the community. While waiting people exchanged comments and published blog posts that responded to the previous installment, thereby generating more comments that referenced the original video and anticipated the possible outcome of the story.

The wait between “Anthony’s Advice” posted April 12 and “Kevin’s Confession” posted July 3, 2013 gave viewers plenty of time to wonder whether Kevin would find the courage to profess his love to Tasha. The wait for “Kevin’s Confession Part 2” posted on August 9th allowed viewers to savor the humor in Tasha’s assumption that Kevin was trying to come out as gay and to speculate about her response to his true feelings. Since Kevin was Tasha’s stepbrother viewers were divided on the “incestuous” nature of the relationship. Some hoped that Kevin and Tasha would be able to make a romantic relationship work. Others felt that even though they are not blood siblings a romantic relationship was out of the question but hoped that the brother/ sister bond would remain strong.



Figure 2: “Kevin’s Confession” by Hey It’s Muff

No one commented on the interracial nature of the relationship. The year after Muff published these videos, Christian Rudder’s analysis of data from online dating sites indicated that while black women and Asian men were appreciated by prospective partners of their own race, they were consistently viewed as the

least desirable partners by all other racial and ethnic groups in American society. In *Dataclysm: Love, Sex, Race, and Identity* he finds that "...the two essential patterns of male-to-female attraction are plain: men tend to like women of their own race. Far more than that, though, they don't like black women." When he looked at the data on women's preferences he found that "Blacks are again unappreciated by non-black users, but Asian men have joined them in the deep red (116)." Thus it is interesting that another doll blogger from this period, Ebony Nicole of *Brooklyn Stars Forever* imagined a black woman/Asian man pairing in a series of about seventeen "Takeo & Addie: A True Love Story" videos.

Muff's responses to audience comments detail her creative process and vision. Initially she reassured viewers that she had the whole story in her head and there would be a happy ending. Other responses described how much work producing the video was. Yet Muff also admitted that if she had an assistant she would probably not be satisfied with their work and would end up doing everything herself anyway. Finally two years after posting the last episode she said "CityChica, sorry to say this was the end of the story, lol. Making doll stories was way more time consuming than I could keep up with" ("Kevin's Confession Part 2" 2013). This lack of closure is true to the soap opera genre.

Roxanne's Dolls

Roxanne Magee started her Blogspot blog in 2009. She made 44 posts that year and published an all-time high of 51 posts in 2014. Her last post was in January 2019. Magee also maintains a Facebook page and a You Tube channel. As of June 30, 2020 her You Tube channel has thirty-one videos, 163 subscribers, and a total of 94,014 views.

Born around 1970, in the "About Me" tab of her blog, Magee says that she loved playing with dolls as a child but "none of my childhood dolls made it into adulthood with me." She made her first doll purchase as an adult in 1989 and by 2012 had amassed 277 dolls "give or take". At the time of Ms. Leo's 2012 Mass Blogger Interview Magee had never attended a doll show and only talked to other collectors on the web. As a full figured woman her request to Mattel or other toy makers would be "Someone please make some articulated chubby dolls (all ages, male and female)."

One of Magee's featured doll characters is Calista from MGA entertainment's Best Friends Club, Ink. MGA created this line of dolls in 2009 during the period when Mattel had embroiled them in a lawsuit over their wildly popular Bratz line of fashion dolls. An MGA press release stated that the BFC, Ink dolls came with "relatable fashions and interactive journals meant to inspire girls to discover their individuality, and focus on the experiences girls go through in life, knowing that friends will be there, forever" (MGA Entertainment 2009).

Over the life of her blog, Magee vividly imagined the experiences of the Calista character and published 43 posts presented as entries from Calista's diary. The post titled "Summer Separation" published on June 15, 2014, included a video with the same title. Magee is a skilled writer who realistically captures the voice of her junior high avatar. In this diary entry Calista relates that with only days left in the school term, her boyfriend, Bob announced that he would be away for most of the summer. When he admits that he had known for six weeks that this separation was coming, Calista feels confused and angry even though Bob tries to reassure her, even kissing her tenderly on the cheek.

Magee typically uses videos to highlight the emotions that the characters in her photo stories are feeling so "Summer Separation" is a music video-style montage rather than a linear narrative. In critiquing Levenson's criteria for defining puppetry in video, Tillis observes:

(Curiously, Levenson is not concerned with real-time vocal performance, probably because it is so rare in film and video.) An alternate meaning of real-time would refer to a synchronicity not only of control and movement, but of audience reception as well (174).

Since Magee's videos show no real-time synchronicity of control, movement, vocal performance, or audience reception, they would not meet Levenson's definition of puppetry. Still, by choosing to sing her own cover of Phil Collins' "Against All Odds" as the soundtrack for this video, she poignantly gives voice to Calista's pain.

The opening shot shows Calista and Bob standing in front of their lockers in the hallway at school. The locker background is a photograph rather than a three-dimensional set but it looks convincing. The camera zooms in and gradually pans up to include their faces in the frame as other students cross through the frame in front of them. Bob turning and moving away from Calista is a repeated motif throughout the video. Magee accomplishes most of the animation by manipulating the dolls like rod puppets while holding their legs below the frame. Bob is a vintage Bob Scout Doll made by Kenner in the 1970s. These figures had loose neck joints so Magee is able to suggest the characters in dialogue by subtly moving Bob's head in an over the shoulder shot while the camera focuses on Calista's reaction.

In between the locker sequences Magee includes still shots from earlier photo stories she had posted about Bob and Calista. These images represent Calista's memories of her time with Bob over the whole school year. They appear sitting in class together, attending a pep rally, etc. Magee animates the images by applying Ken Burns effects so that even when the figures are not moving, there is a sense of flow that maintains the illusion that they are animated.

Magee worked with a relatively low resolution camera and used improvised lighting so the image quality is not the best but the frame at 0:58 shows the thought that went into her shot composition. As Magee sings the refrain "take

a look at me now,” a still of Calista looking at herself in a hand mirror appears on screen. This shot was from an earlier blog entry titled “Growth Spurt” where Calista was reflecting on how her body was changing. Calista is posed in profile holding the mirror so that it faces the viewer but her face is reflected in it. It is difficult to compose such a shot without revealing the camera in the reflection. The effort Magee made to capture this image gives the viewer a powerful window into Calista’s inner emotions as the Ken Burns effect zooms in closer and closer on her face in the mirror.

In responding to Doll Party’s comment on an erotic video shared on her July 21, 2014 post, “Weak,” Magee described her process saying, “Yes, a lot of work went into this video. About 20 minutes for the song, the filming took maybe a couple of hours and the editing took the most time - about 7 hours.” This response shows her commitment to artistry while the next sequence in “Summer Separation” displays Magee’s keen understanding of editing techniques.

From the mirror shot she cross dissolves to show Calista walking alone on the beach. This image was part of a story about a beach vacation but now it emphasizes Calista’s feeling of loneliness -- “there’s just an empty space.” Next Magee cross dissolves to a party Calista and Bob attended together, Bob presenting Calista with a Valentine, a pool party with classmates, and then Calista sitting alone at a table set for a formal dinner (this was from a Thanksgiving story but once again it underscores “there’s just an empty space.”

During the drum break at 1:33 a series of stills from the locker scene dramatizes the characters’ gestures by cutting rapidly on the beat, then the puppetry sequences resume. Magee creates an especially impressive effect at t 1:44 when the lyric “I wish I could just make you turn around, turn around and see me cry” plays, Calista raises her glasses and a tear rolls down her face.

Another montage of stills follows the tear; Calista and Bob leaning against a tree in their bathing suits, Calista and Bob at a fair. A ferris wheel looms in the night background (a photo) and Bob is handing Calista a large stuffed bear. Bob and Calista making angels in the snow. Bob and Calista visiting a farm. When the refrain, “there’s just an empty space” returns, Calista appears sitting on the couch in front of the TV alone hugging the bear Bob gave her. This image was originally from a New Year’s post. Instead of hope for the future it now frames Calista alone with her memories of the past.

In her diary entry, Calista struggles to understand Bob’s motivations. He finally kisses her for the first time at 2:17 in the video and starts to move out of the frame. The video ends with Calista standing alone in front of the lockers. The doll cannot emote like a live actor but the shot composition and the music effectively convey her pain and confusion.

Only two viewers have commented on the video but Magee received and responded to eight comments on the blog post. All were enthusiastic in their praise of the video. The Grandmommy said “LOVING THAT VIDEOOOOOOOOOOO! You did it girl! :-D” Muff said “That video was fantastic! I liked the heck out of

it on YouTube. I enjoyed the singing, the action shots, the stills... everything! Well done! *clap clap clap* and D7ana said “Clapping! Love the video and the vocals. Yay, Roxanne! Thanks for sharing.”

Many of the readers also addressed Calista directly offering sympathy and advice. The Grandmommy suggested signing up for some summer classes and camps while D7ana wrote a five paragraph letter reminding Calista that Bob had as much fun with her as she had with him and would miss her too. Calista wrote back to the Grandmommy and D7ana thanking them for their advice in a sweet, respectful tone. Then D7ana shared that Roxanne had inspired her to create her own first video and Roxanne replied: “I enjoyed your video very much, D7ana! I feel good that I inspired you, because you’ve inspired me so much over the years. I’m looking forward to seeing more of your videos.”

Where Tillis finds that “Media figures share with puppetry the crucial trait of presenting characters through a site of signification other than actual living being” (175), the one distinctive trait of African American object performance is the drive to resist the objectification of the Black body. All three artists effectively used Black dolls as “sites of signification” to achieve this goal. Morrison uses dolls to show the development of a mature adult relationship that leads to marriage. Muff shows that Black women can be attractive as romantic partners, not just as sex toys for men of any race. Magee shows that Black girls are not born as lascivious temptresses, that they can be sweet, innocent, and vulnerable as they learn about sexuality just like anyone else.

While Tillis skirts the question of voice because vocal performance is almost never live in media, Morrison, Muff, and Magee all use voice as a way of animating their media figures even when the figures are not in motion. They also demonstrated that camera movement and editing techniques are other ways to animate media figures that Tillis did not consider. Although doll play has traditionally been distinguished from puppetry because it presumably did not occur before an audience, the doll bloggers’ intimate engagement with their audience provides an instructive model of how to create *communitas* even when the performers and audience cannot share the same moment in time and space.

Sources

Baird, Bil. *The Art of the Puppet*. New York: Bonanza Books, 1973.

Bernstein, Robin. *Racial Innocence: Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights*. New York: NYU Press, 2011.

Brown, Bill. “Reification, Reanimation, and the American Uncanny,” *Critical Inquiry* 32 no. 3 (2006): 175-207.

Burrough, Toni. *My Dolls Story* 2005 - 2020 http://www.mydollsstories.com/about_us.asp (accessed June 30, 2020).

Cameron, Elizabeth L. *Isn't S/He a Doll? Play and Ritual in African Sculpture*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1996.

Chin, Elizabeth. "Ethnically Correct Dolls: Toying with the Race Industry" *American Anthropologist* Volume 101, Issue 2 June 1999 pages 305-321 January 7, 2008.

Cooley, Nicole. "The History of Doll Houses" in *The Atlantic*. July 22, 2016.

Duca, Lauren. "The Tragic Past of the Man Behind Big Bird Has Made Him an Anti-Bullying Icon" *The Huffington Post*. December 6, 2017. https://www.huffpost.com/entry/i-am-big-bird_n_7166892 (accessed June 30, 2020).

Ducille, Ann. "Dyes and dolls: multicultural Barbie and the merchandising of difference." *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 6, no. 1, 1994, p. 46.

_____. *Skin Trade*. Cambridge: Harvard UP, 1996.

Ebony Nicole. *Brooklyn Stars Forever*. <http://brooklynstars-forever.blogspot.com/> (accessed June 30, 2020).

Forman-Brunell, Miriam. "The Politics of Dollhood in Nineteenth-Century America" in Henry Jenkins ed. *The Children's Culture Reader*. New York: NYU Press, 1998.

_____. "Interrogating the Meanings of Dolls: New Directions in Doll Studies" in *Girlhood Studies* 5(1, Summer 2012: 3-13).

Garrett, Debbie Behan. "Vanessa Morrison of Van's Doll Treasures." *Black Doll Collecting* 12 October, 2017. <https://blackdollcollecting.blogspot.com/2017/10/vanessa-morrison-of-vans-doll-treasures.html> (accessed June 30, 2020).

Goldin, Shari. "Unlearning Black and White: Race, Media, and the Classroom" in Henry Jenkins ed. *The Children's Culture Reader*. New York: NYU Press, 1998.

Hains, Rebecca C. "An Afternoon of Productive Play with Problematic Dolls: The Importance of Foregrounding Children's Voices in Research" in *Girlhood Studies* 5(1, Summer 2012: 121-1).

Jenkins, Henry. *The Children's Culture Reader*. New York: NYU Press, 1998.

_____. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press, 2006.

Johnson, Barbara. *Persons and Things*. Cambridge: Harvard UP, 2008.

Kuznets, Lois R. *When Toys Come Alive: Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development*. New Haven: Yale UP, 1994.

Lotze, Katharin. "Barbie Wedding: Photographer Crafts Nigerian Barbie Nuptials" *HuffPost*. July 2, 2012. https://www.huffpost.com/entry/barbie-wedding_n_1635955 (accessed June 30, 2020).

Magee, Carol. "Forever in Kente : Ghanaian Barbie and the Fashioning of Identity," *Social Identities*, 10.1080/13504630500449218, 11, 6, (589-606), (2006).

Magee, Roxanne. "Mass Blogger Interview Answers." *Roxanne's Dolls*. May 26, 2012. <http://roxannesdolls.blogspot.com/2012/05/mass-blogger-interview-answers.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "Calista's Diary Entry – Growth Spurt." *Roxanne's Dolls*. October 20, 2013. <http://roxannesdolls.blogspot.com/2013/10/calistas-diary-entry-growth-spurt.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "Calista's Diary Entry – Summer Separation." *Roxanne's Dolls* 15 June 2014. <http://roxannesdolls.blogspot.com/2014/06/calistas-diary-entry-summer-separation.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "Summer Separation," *You Tube*, uploaded by Roxanne's Dolls, 15 June, 2014, <https://youtu.be/-slsEB-r0Gs> (accessed June 30, 2020).

_____. "Weak." *Roxanne's Dolls* 21 July, 2014. <http://roxannesdolls.blogspot.com/2014/07/weak.html> (accessed June 30, 2020).

Mandrona, April. "Handmade Identities: Girls, Dolls and DIY" *Girlhood Studies* 2012.

Marotta, Jenna. "Caroll Spinney, Big Bird's Heart and Soul (and Body)" *The New York Times Magazine* May 8, 2015. <https://nyti.ms/1EVtbZ6> (accessed June 30, 2020).

MGA Entertainment. "MGA Entertainment Celebrates the Importance of Friendship with a New Doll Line, BFC, INK. September 15, 2009.

Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. London: Methuen, 1982.

Morrison, Vanessa. "Blogger Profile." <https://www.blogger.com/profile/09027064808344974667> (accessed June 30, 2020).

_____. "New Family: The Harper Family." *Van's Doll Treasures* 7 November, 2010. <http://vansdolltreasures.blogspot.com/2010/11/new-family-harper-family.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "My Very Personal Story about Tragedy and Triumphant in 2010." *Van's Doll Treasures* 1 January 2011.

_____. "Departure from Fashion Dolls – Some of My Porcelain Dolls." *Van's Doll Treasures*. April 3, 2011.

_____. "Yesterday We Celebrated Our Would Be 16th Anniversary." *Van's Doll Treasures* February 20, 2012. <http://vansdolltreasures.blogspot.com/2012/02/yesterday-we-celebrated-our-would-be.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "The Morning of the Wedding." *Van's Doll Treasures* 9 April, 2012. <http://vansdolltreasures.blogspot.com/2012/04/morning-of-wedding-video.html> (accessed June 30, 2020)

_____. "A Barbie Fashion Doll Story: EP #57 The Morning of the Wedding" *You Tube* uploaded by Vanessa Morrison, 2 April 2012. <https://youtu.be/WTYsycBeeg4> (accessed June 30, 2020).

_____. "Do You Have Doll Families Attending the Wedding?" *Van's Doll Treasures* 9 April, 2012. <http://vansdolltreasures.blogspot.com/2012/04/do-you-have-doll-families-attending.html> (accessed June 30, 2020)

_____. "The Latest Wedding Video." *Van's Doll Treasures* 10 April, 2012. <http://vansdolltreasures.blogspot.com/2012/04/latest-wedding-video.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "A Barbie Fashion Doll Story: Ep #58 Getting Dressed for the Wedding." *You Tube* uploaded by Vanessa Morrison, 10 April 2012. <https://youtu.be/8kaQIxb8pRo> (accessed June 30, 2020).

_____. "Here Comes the Bride!" *Van's Doll Treasures* 23 April, 2012. <http://vansdolltreasures.blogspot.com/2012/04/here-comes-bride-video.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "A Barbie Fashion Doll Story: Ep #59 The Ceremony Part I Rod and Danielle" *You Tube* uploaded by Vanessa Morrison 23 April 2012. <https://youtu.be/8kaQIxb8pRo>

be/-o7xlfq01mY (accessed June 30, 2020).

_____. "Back to the Wedding...(Video)" *Van's Doll Treasures* 29 April, 2012. <http://vansdolltreasures.blogspot.com/2012/04/back-to-wedding-video.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "A Barbie Fashion Doll Story: Ep #60 The Ceremony Part Two" *You Tube* uploaded by Vanessa Morrison. 29 April, 2012. https://youtu.be/jiVB66k_tec (accessed June 30, 2020).

_____. "Part Two of the Wedding Reception is Here." *Van's Doll Treasures* 4 June, 2012. <http://vansdolltreasures.blogspot.com/2012/06/part-2-of-wedding-reception-is-here.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "A Barbie Fashion Doll Story: Ep #63 Wedding Reception Part II." *You Tube* uploaded by Vanessa Morrison. 4 June, 2012. <https://youtu.be/vJpZAXdaTwo> (accessed June 30, 2020).

_____. "The Wedding Reception Conclusion (Video)." *Van's Doll Treasures* 11 June, 2012. <http://vansdolltreasures.blogspot.com/2012/06/wedding-reception-conclusion-video.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "A Barbie Fashion Doll Video: Ep # 64 Wedding Reception Part III." *You Tube* uploaded by Vanessa Morrison 11 June, 2012. <https://youtu.be/z1XyLR1zDzY> (accessed June 30, 2020).

Muff. "Wedding Attire." *Hey, It's Muff* April 8, 2012. <https://heyitsmuff.blogspot.com/search?q=wedding> (accessed June 30, 2020).

_____. "An Urban Dwelling by Muff." *Hey, It's Muff*. March 14, 2013. <http://heyitsmuff.blogspot.com/2013/03/an-urban-dwelling-by-muff.html?m=1> (accessed June 30, 2020).

_____. "Jay and Tasha – A Video." *Hey, It's Muff* 22 March, 2013. <http://heyitsmuff.blogspot.com/2013/03/jay-and-tasha-video.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "Jay and Tasha" *You Tube* uploaded by Hey, It's Muff 21 March 2013. <https://youtu.be/r2YKuUzJBZ8> (accessed June 30, 2020)

_____. "Anthony's Advice." *Hey It's Muff* 12 April, 2013. <http://heyitsmuff.blogspot.com/2013/04/anthony-s-advice.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "Anthony's Advice" *You Tube* uploaded by Hey It's Muff 12 April, 2013.

<https://youtu.be/kBjdMiKMYsl> (accessed June 30, 2020).

_____. "Kevin's Confession, Part 1." *Hey It's Muff* 30 July, 2013. <http://heyitsmuff.blogspot.com/2013/07/kevins-confession-part-1.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "Kevin's Confession, Part 1" *You Tube* uploaded by Hey It's Muff 3 July 2013. <https://youtu.be/RNr7cgfJB-I> (accessed June 30, 2020).

_____. "Kevin's Confession, Part 2." *Hey It's Muff* 9 August, 2013. <http://heyitsmuff.blogspot.com/2013/08/kevins-confession-part-2.html> (accessed June 30, 2020).

_____. "Kevin's Confession, Part 2." *You Tube* uploaded by Hey It's Muff 9 August, 2013. <https://youtu.be/69YDMUxWFCc> (accessed June 30, 2020).

Nailbuzz. "How Much Money MyFroggyStuff Makes On YouTube" January 25, 2020. <https://naibuzz.com/much-money-myfroggystuff-makes-youtube/> (accessed June 30, 2020).

Richards, Paulette. "Amira and Karim N'Diaye Are Still a Little Jet Lagged..." *Limbé Dolls*. April 20, 2012 <http://limbedolls.blogspot.com/2012/04/amira-and-karim-ndiaye-are-still-little.html> (accessed June 30, 2020).

Rudder, Christian. *Dataclysm: Love, Sex, Race, and Identity – What Our Online Lives Tell Us about Our Offline Selves*. New York: Crown, 2014.

Scott, Suzanne. *Fake Geek Girls (Critical Cultural Communication)*. New York: NYU Press, 2019.

Seow, Janet. "Black Girls and Dolls Navigating Race, Class, and Gender in Toronto" in *Girlhood Studies* 12, no. 2 (Summer 2019: 48-64).

Whitney, Jennifer Dawn. "Some Assembly Required: Black Barbie and the Fabrication of Nicki Minaj" in *Girlhood Studies* 5 (1, Summer 2012: 141-159).

Wyatt, Justin, and Todd Haynes. "Cinematic/Sexual Transgression: An Interview with Todd Haynes." *Film Quarterly*, vol. 46, no. 3, 1993, pp. 2-8. JSTOR, www.jstor.org/stable/1212898. Accessed 18 June 2020.

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

As máscaras do espetáculo OCO e
contribuições na dramaturgia
visual

*The masks of the OCO show and
the contributions to visual
dramaturgy*

Ismael Scheffler
Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR
E-mail: ismaelcuritiba2@gmail.com

Resumo

O presente artigo trata sobre as máscaras utilizadas no espetáculo OCO, desenvolvido e apresentado pelo TUT – Teatro da UTFPR, em Curitiba, PR, em 2019. São apresentados alguns aspectos gerais sobre o processo de criação do espetáculo que se destacou pelo desenvolvimento da dramaturgia visual, abdicando do uso da fala e explorando elementos de teatro, dança-teatro, dança, circo, formas animadas, música, artes visuais, arquitetura e design, se aproximando do teatro do movimento e do teatro visual. Dada a influência direta da máscara neutra, são revistos alguns aspectos pedagógicos e demonstradas a origem e disseminação prática e acadêmica do princípio de neutralização do rosto na formação atoral, na França e no Brasil, considerando-se as origens em Jacques Copeau e Jacques Lecoq. São apresentados aspectos do processo de elaboração das máscaras de OCO, pontuando questões relativas a materiais e influências sobre o trabalho das atrizes, em âmbito corporal e psicológico. Ainda são feitas considerações práticas e poéticas sobre como as máscaras de OCO constituíram e contribuíram no desenvolvimento da dramaturgia visual, fazendo-se pontuais menções a experiências relatadas por espectadores.

Palavras-chave: Máscara neutra, Processo de criação, Teatro do movimento, Dramaturgia visual.

Abstract

The present article is about the masks used in the OCO show, which were developed and presented by TUT –Theater Course of the Federal University of Technology – Paraná (UTFPR) in Curitiba, Paraná state, in 2019. We present some general aspects regarding the creation process of the show, which stood out due to the development of visual dramaturgy that did not make use of speech and explored elements of theater, dance-theater, dance, circus, puppets, music, visual arts, architecture and design, having similarities with the theater of movement and with the visual theater. Due to the direct influence of the neutral mask, we review some pedagogical aspects of the theme and demonstrate the origin and practical and academic dissemination of the face neutralization principle in the actor's formation in France and in Brazil, considering the origins in Jacques Copeau and in Jacques Lecoq. We present aspects of the process of creating OCO masks, highlighting matters concerning materials and influences on the work of the actresses, in bodily and in psychological terms. We also share practical and poetic remarks regarding the way OCO masks constituted and contributed to the development of visual dramaturgy, bringing specific mentions of experiences reported by the audience.

Keywords: Neutral mask, Creation process, Movement theater, Visual dramaturgy.

Introdução

Durante o ano de 2019, o TUT - Teatro da Universidade Tecnológica, projeto de extensão institucional da UTFPR-Curitiba, produziu o espetáculo OCO, apresentado em novembro em temporada de 12 apresentações. O espetáculo sem texto falado explorava as possibilidades expressivas do corpo e do teatro de formas animadas desenvolvendo um espetáculo de dramaturgia visual, dirigido pelo professor Ismael Scheffler.

O elenco foi formado por pessoas com habilidades básicas em diferentes artes corporais. Foi estabelecida uma parceria com o professor coordenador do Cirthesis, Bruno Tucunduva, projeto de extensão e pesquisa sobre circo da UFPR. Ao longo de 2019, o grupo de atrizes passou por um processo de treinamento em acrobacias de solo e coletivas, preparação em expressão corporal, em teatro gestual e em dança, somando-se a Scheffler e Tucunduva, a atriz Karina Souza na assistência de direção e de preparação corporal.

A possibilidade de contar com o trabalho de profissionais de cenografia, iluminação cênica, figurino e teatro de animação, somado a composição musical original para o espetáculo, elevou a pesquisa na construção de imagens refinadas e poéticas. É desta mistura de teatro, teatro de formas animadas, dança, dança-teatro, circo, música, artes visuais, design e arquitetura que o

espetáculo OCO foi formado, unindo professores-pesquisadores, estudantes e profissionais do mercado de trabalho.

O processo de criação levou seis meses. A partir de exercícios foram sendo coletadas imagens potenciais, células de movimentos, micro-dramaturgias alinhadas a um argumento simples: um coletivo que, habitando um local, era forçado a fugir. A história tratava sobre o afeto, a perda do afeto e a violência; sobre a confiança e o cuidado que se desfazem com o medo do outro rumo à indiferença; sobre a comensalidade que se esvai à solidão. Das imagens criadas inicialmente, a narrativa foi sendo costurada atribuindo-se um sentido poético a elas. O espetáculo foi produzido em um momento da realidade brasileira de imensa tensão social e política, em um levante de perseguição aos direitos humanos, a minorias sociais e a setores pensantes da sociedade, sendo, inclusive endossado por governantes, fragilizando significativamente à liberdade de expressão e a democracia no país.

Em determinado ponto, além de abrir mão das palavras, também optou-se por ocultar os rostos das atrizes para deixar sobressair as atitudes corporais, as posturas, os ritmos e as inter-relações dos corpos no espaço. Junto ao intenso trabalho das atrizes, personagens bonecos tiveram papel fundamental dentro da trama. Os ritmos e as dimensões dos gestos trouxeram provocações para a criação da trilha sonora original composta por Ágatha Pradnik, alimentando significativamente as imagens¹.

O enfoque dado neste artigo é sobre as máscaras utilizadas no espetáculo. Serão considerados aspectos sobre máscara neutra, sobre a seleção de materiais e procedimentos de criação, apresentadas as máscaras utilizadas e estabelecidas reflexões sobre as opções estéticas e poéticas feitas para OCO e como elas contribuíram para a dramaturgia visual.

Na concepção inicial do espetáculo, havia a ideia de utilização de máscaras, mas era algo ainda indefinido. Com a proposta de se criar um mundo que se distanciasse do realismo cotidiano, o recurso de máscaras seria uma possibilidade para a caracterização de criaturas visualmente distintas do mundo real. O recurso também possibilitaria contar com um número maior de personagens do que as seis atrizes do elenco.

O espetáculo já estava sendo criado com diversas cenas já coreografadas, mas o uso ou não de algum tipo de máscara ainda não estava definido. Na medida em que o trabalho corporal foi sendo refinado, a questão da expres-

¹ Concepção, direção, dramaturgia e produção: Ismael Scheffler; Assistência de direção: Karina Souza; Treinamento artístico de acrobacias: Bruno Tucunduva (UFPR); Elenco: Bruna Martins, Maria Cecília, Monique Rau, Natália Winter, Rebecca Stauffer e Raquel Lorenz; Cenografia: Levi Brandão; Desenho de luz: Wagner Correa; Operação de luz: Wagner Correa, Nicolas Caus e Letícia Decker; Figurino: Paulo Vinícius, Costureira: Nair Brandt Scheffler; Formas animadas: Ismael Scheffler, Consultoria de formas animadas: Naiara Bastos; Assistência de confecção: Simone Landal.

são facial foi recebendo mais atenção. Mesmo cogitando-se usar máscara, não estava claro qual seria sua aparência, se teria rosto (mesmo que com elementos de olhos, boca, nariz bastante simplificada e estilizada), se seria facial, como a maioria das máscaras teatrais, ou se tomaria toda a cabeça ou até mesmo o corpo. Por fim, a neutralidade pareceu uma alternativa interessante, alinhada com a tendência de usarmos poucos elementos como estava sendo considerado para o cenário, o figurino e a gestualidade.

O recurso da ocultação do rosto, no treinamento, contribui para a melhor percepção da expressão do corpo, para a compreensão do movimento e do que consiste a limpeza dos gestos. Na fase de preparação do elenco, já haviam sido feitos alguns exercícios com o rosto coberto por um lenço, o que passou a fomentar o interesse para as contribuições do mascaramento de neutralização facial.

A ideia de uma máscara neutra como elemento pedagógico teve início no ensino da Escola do Teatro do Velho Pombal [*Vieux-Colombier*], em Paris, entre 1921 e 1924, projeto encabeçado por Jacques Copeau e desenvolvido por Suzanne Bing, Louis Jouvet e Marie-Hélène [Copeau] Dasté (Faleiro, 2009), que realizou atentamente registros escritos destas experimentações pedagógicas (Copeau, 2000). O objetivo era desenvolver a expressividade do ator, contribuir para a diminuição da timidez e para a percepção das possibilidades corporais, por isso, propunham a realização de exercícios silenciosos para que a palavra ou o rosto não dominasse a cena. O princípio de desenvolvermos no TUT, em 2019, um espetáculo sem falas tem influência desse pensamento.

Irradiou posteriormente do Velho Pombal a prática do ensino e treinamento por meio de diversos alunos e colaboradores franceses, dos quais podemos citar Jean Dasté, Charles Dullin, Léon Chacereel, Charles Antonetti, Michel Saint-Denis, Étienne Decroux. Todos estes artistas-professores aplicaram o uso de máscaras em suas práticas na França e em outros países pelos quais circularam, algo que se difundiu ainda por meio de alunos estrangeiros que buscaram na França pedagogias criativas que valorizassem a improvisação e o movimento corporal.

Nesta herança, Jacques Lecoq conheceu e experimentou a máscara neutra (também chamada de máscara nobre) com os Dasté, em 1945 (Lecoq, 2010). A denominação máscara neutra se difundiu e ficou bastante conhecida sob este termo graças, em grande parte, ao trabalho pedagógico de Lecoq e sua Escola Internacional, onde a máscara se constituiu como um dos temas mais importantes (Freixe, 2010). Este tipo de máscara não visa, a princípio, ser utilizada em cena durante o espetáculo, tendo uma importante função pedagógica na sala de ensaios na formação do ator.

No Brasil, a máscara neutra tem sido utilizada especialmente pela influência lecoquiana, iniciando na década de 1980, com o ensino das brasileiras Elisabeth Lopes e Maria Helena Lopes que passaram pela escola de Lecoq e desenvolveram ensino a partir da UNICAMP e UFRGS, respectivamente, além

de colaborar com outros cursos e contextos (Costa, 2006). A tese de Elisabeth Lopes (1990) é considerada o primeiro estudo brasileiro que trata sobre a máscara neutra, sendo o tema também publicado por outros pesquisadores nacionais, como Sandra Dani (1990), Ana Maria Amaral (2002), Luciana Cesconetto (2002), Cláudia Müller Sachs (2004 e 2013), Felisberto da Costa Sabino (2005), Vinicius Torres Machado (2009), Daniela Gatti (2010), Elisabeth Lopes (2010), Fernando Joaquim Javier Linares (2011), Renata Ferreira Kamla (2012), Leonardo Augusto Alves Inácio (2014), entre outros, até pesquisas mais recentes como em Ipojucan Pereira Silva (2017), Camila Lins Franca (2017) e Maria de Fátima de Souza Moretti (2019). Como se observa, o tema da máscara neutra tem atraído interesse de brasileiros, em práticas e em teorização há mais de 30 anos e segue sendo ainda um tema em estudo.

No artigo *A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas* (Scheffler, 2018), resultante de minha pesquisa de doutorado (Scheffler, 2013), abordo diversos aspectos sobre o tema que ganha a sua maior experimentação prática no espetáculo OCO.

Ao ocultar o rosto das atrizes, em nosso processo, no TUT, além de enfatizar o corpo, havia a contribuição de desumanizar as personagens, criando um distanciamento do mundo real, remetendo a seres desconhecidos, híbridos de humanos com animais ou alienígenas. Solucionava-se também com isto certo desnível entre a expressividade facial do elenco o que liberava as atrizes da preocupação com suas expressões faciais.

Sem dispor de máscaras neutras apropriadas para o exercício, foram utilizados lenços de voal atados cobrindo a face. Este foi o primeiro tipo de ocultação do rosto para neutralizá-lo usado no Velho Pombal, prática que Étienne Decroux também utilizou posteriormente (Braga, 2013). Uma das principais diferenças entre uma máscara e um lenço está na existência de um rosto que a máscara possui, ao passo que o lenço reveste toda a cabeça, deixando as atrizes com um aspecto mais abstrato, o que altera a percepção do espectador.

A maioria das máscaras teatrais é um objeto que possui uma expressão facial imobilizada, cuja configuração e expressividade se altera pelos movimentos corporais do atuante (embora a expressão do objeto permanece a mesma). Isso ocorre também com uma máscara neutra que, embora aspire ser neutra, sempre traz algum tipo de expressão. Do ponto de vista do objeto escultórico, a neutralidade envolve uma série de escolhas. Mesmo uma máscara mortuária tende a ser marcada por certos aspectos que influenciam e imprimem certa expressão.

Embora não exista um modelo absoluto e único de máscara neutra, as construídas pelo escultor italiano Amleto Sartori (Alberti; Piizzi, 2013) acabaram se tornando forte referência mundial. Foi ele quem no início da década de 1950 resgatou a técnica da máscara confeccionada em couro, tecnologia que marcou a *commedia dell'arte* em séculos anteriores. Com a colaboração com Lecoq, ele desenvolveu um modelo de máscara neutra, processo que envolveu uma

relação entre confecção e experimentação, do escultor com o ator, até encontrarem um resultado que os interessasse. Essa máscara se tornou não apenas recurso de ensino utilizada por Lecoq na formação de atores, mas também um símbolo da pedagogia lecoquiana ou, ainda, um ícone que alimentou o imaginário artístico. Segundo o pesquisador John Wright (2002, p. 76), “sem Sartori é improvável que o trabalho de Lecoq tivesse se desenvolvido do jeito que foi.”, pois possuir o artefato com qualidade plástica e refinada estética possibilitou diversas experiências, além de ser um “cartão de visitas” de excelência.

A máscara neutra de Sartori é frequentemente descrita como possuidora de um estado de calma, ao mesmo tempo que dotada de uma expressão de disponibilidade, de prontidão, de interesse, de atenção, de curiosidade, de descoberta, possuindo, portanto, determinada carga de tensão controlada.

De lenços à materialização das máscaras de OCO

Embora o que dispuséssemos no TUT fossem lenços, estes princípios foram tomados para nosso espetáculo. Também alguns temas propostos em exercícios por Copeau, Dullin e Lecoq foram explorados na dramaturgia de OCO, como a descoberta, a relação com o mundo circundante, a espera, a relação com elementos da natureza, o medo, a angústia - da máscara neutra, tomamos alguns elementos para a criação das experiências que nossas personagens teriam durante a história a ser apresentada.

A partir do momento que decidimos pela utilização de máscaras, passamos a considerar diversos aspectos. A proximidade e contato corporal entre as personagens era elemento dramático fundamental do espetáculo. A incorporação de máscara não deveria alterar as composições corporais e a atuação. Duas questões foram identificadas como fundamentais: o conforto e a segurança. Em razão da necessidade da execução de ações acrobáticas, de equilíbrio e do alto nível de contato físico, a máscara a ser usada em OCO precisaria ser flexível e aderente à pele para que o objeto não ferisse as atrizes e não precisasse ser reposicionado durante o uso por ter sido deslocado em uma acrobacia, bem como as dificuldades respiratórias em decorrência do alto esforço associado aos movimentos do trabalho corporal deveriam ser minimizadas. A questão da visibilidade foi, seguramente, uma grande preocupação, pois o material não deveria prejudicar a visão em razão da necessidade de precisão de movimentos acrobáticos e era preciso considerar como o material a ser utilizado reagiria com a incidência de luz cênica, algo que só conseguiríamos testar quando os refletores estivessem posicionados para o espetáculo poucos dias antes da estreia.



Figura 1: Ensaios sem máscara. Observa-se as expressões faciais das personagens. Foto: Ismael Scheffler.

O primeiro material usado foi o tecido de voal de que eram feitos os lenços. O material atendia algumas necessidades, como a maleabilidade e certa aderência ao rosto, permitindo fácil respiração com boa visibilidade, já que o tecido tem certa transparência. A utilização implicaria em vestir toda cabeça e o problema se mostrou no fato do material ser escorregadio e não ser elástico e o uso de zíper, velcro, botão ou amarras não pareceu indicado, principalmente por que geraria elementos duros que poderiam inferir desconforto ou ferimentos umas nas outras.



Figura 2: Ensaios com lenços de voal. O olhar de espectador direciona-se mais à composição corporal. Foto: Ismael Scheffler.

O segundo material testado foi nylon de meia-calças cortadas. Os tubos elásticos se ajustavam melhor ao rosto, revestiam toda cabeça e se fixavam sem necessidade de outras formas de prender. Porém o material exercia pressão excessiva sobre olhos e nariz, comprimindo e distorcendo o rosto além da dificuldade de ver por pressionar os cílios. Como vantagem, apresentava variação de tonalidades e de espessuras em níveis variados de transparência. A abertura superior do tubo de meia revelou uma potência interessante para experimentar penteados com os cabelos das atrizes, uma vez que o objetivo era manter distinção entre uma personagem e outra.



Figura 3: Ensaios com máscara de meio-calça. Foto: Ismael Scheffler.

O terceiro material experimentado foi o tule com elastano. Ele atendia as exigências ergonômicas e de segurança, tendo a vantagem de variações de cores e de suportar costura (dispensando zíper ou outras formas de fixação), podendo-se, com isto, controlar os níveis de tensão do material sobre o rosto. Permanecia a dúvida quanto a reação do tecido à luz cênica, se comprometeria demais a visibilidade, pois era certo que haveria diminuição. Por fim, verificamos que o material era adequado e oferecia resultados instigantes.

Como maneira de distinguir cada personagem, o figurinista Paulo Vinícius propôs a inserção de elementos sobre a máscara-base feitos de malha recheados com fibra, como cristas, chifres ou um penteado minimalista, ganhando assim volume sem risco de ferimentos pela rigidez no contato entre as personagens ou em acrobacias. Estes elementos contribuíram para que se diferenciasse uma personagem da outra e significativamente para permitir uma melhor percepção dos movimentos da cabeça e do olhar, uma vez que estabeleceram elementos de referência ao formato oval da cabeça e a dinamizaram plasticamente.



Figura 4: Ensaio geral com máscaras definitivas do espetáculo OCO. Foto: Ismael Scheffler.

Influências da neutralização do rosto

A neutralização do rosto conduz a um processo de autopercepção corporal e do movimento muito enriquecedor. Ao mesmo tempo, provoca o espectador a olhar de outra forma. Se habitualmente dirigimos nossa atenção ao rosto, ao nos depararmos com o ser sem rosto nossa atenção se distribui para a forma o corpo como um todo pois, não havendo palavras nem rosto, nosso cérebro passa a buscar informações em outras referências. Há um aguçamento da percepção do observador, pois é preciso perceber as nuances, destinar a atenção e estabelecer um vínculo. Surge um tipo de estado contemplativo que exige uma atenção dirigida com um sentido receptivo. Assim, a dramaturgia corporal ganha enorme importância em espetáculos deste tipo, especialmente se não possuem fala.

A máscara neutra parece evidenciar o ritmo de maneira que o tempo de cada gesto pode ser melhor percebido, já que há menos distrações. Tudo se torna forma plástica e ganha maior vitalidade, cada gesto maior ou menor fica evidenciado, como que ampliado por uma lente de aumento. O gesto realista perde espaço, pois no cotidiano nossa gestualidade costuma ser marcada por inúmeras interferências, sujeiras visuais, oscilações de tonicidade. A clareza do gesto possui maior precisão de comunicação ao se eliminar o desnecessário, o excesso, os defeitos.

O processo de purificação gestual se desenvolve com o princípio da economia de esforço. Expressar com os movimentos essenciais, o mínimo para se

obter o máximo de clareza, conduz a certa abstração, uma vez que, ao se tomar o mínimo de elementos, se toma os elementos mais característicos, específicos e necessários, pois eles bastam e são suficientes. Isto em nada significa mecanizar o movimento, apenas deixá-los ser plenos e justos.

Refletindo sobre a máscara neutra, Jean Dasté (1977) esclareceu que ao mesmo tempo em que há uma simplificação dos gestos, há uma espécie de potencialização, e isso permite avançar a um ponto mais extremo do sentimento a ser expresso, dando-se a esta expressão uma dimensão maior do seu gesto.

Também o ritmo dos gestos e dos deslocamentos pelo espaço ganham potência. Embora, o rosto recoberto com um lenço aparentemente não tenha uma face que indique a direção do olhar, exige-se do corpo como um todo que ele dê clareza direcional para que sua intensão se torne aparente. Assim, também o dimensionamento do espaço pode ser manifesto e ser percebido e, portanto, explorado pela dramaturgia. Com o mascaramento, as atrizes de OCO podiam conduzir o público a perceber com mais potência as qualidades do espaço e explorar as dimensões e amplitudes, pois era o corpo todo que se elavava e abria para ver o horizonte longínquo ou ele todo que se fechava e contraía para um ponto diminuto do palco.



Figura 5: Embora o material da máscara tivesse certa transparência, conforme o ângulo da luz, a máscara poderia dar a impressão de ser opaca revelando apenas alguns volumes do rosto. Foto: Daniel Patire Faria.

A atriz, com o rosto neutralizado e no silêncio, é ainda mais desafiada a criar níveis de atenção para conduzir o espectador, exigindo-se dela um engajamento de sinceridade e autenticidade, pois, ao espectador, todos os gestos ficam evidenciados. O rosto e a palavra podem trair e se oporem a atitude expressa pelo corpo. Mas desprovidos de ambos, a simulação de um sentimento se evidencia como falsa. As atitudes corporais se tornam essenciais para a comunicação e se o corpo como um todo não estiver integrado, esta traição de uma parte do corpo enfraquece toda expressão. Não se finge o tônus muscular: ou há ou não há. É preciso, portanto, uma entrega à ação presente para que ela tenha autenticidade.

O presente é o tempo da ação da máscara silenciosa que nem verbaliza por palavras nem por gesticulação usando sinais com as mãos. Sem estas formas de comunicação, não há como criar projetos para o futuro e nem mesmo discutir o passado, pois não há como estabelecer conjecturas hipotéticas futuras ou buscar o passado na memória. Há o presente e o sentimento do presente. Há um estado de alma presente. Enquanto uma decisão não for tomada, permanece a angústia ou a incerteza e se evidencia a maneira como se lida com ela. Resta apenas a experiência direta, o presente no qual se está. Ao espectador a quem nada é dito, resta observar, perceber e intuir sobre o que vê.

A máscara sem face provoca uma despersonalização das personagens, tornando-se significativamente silhuetas que tendem a serem vistas com um aspecto maior de universalidade, personagem de síntese humana. Todos estes aspectos não são exclusivos de OCO, pelo contrário, são aspectos observados por diversos pesquisadores e referidos em diversas publicações que tratam sobre a utilização da neutralização do rosto com máscaras neutras ou lenços no processo do trabalho atoral.

No caso das máscaras de OCO, um aspecto interessante que pudemos constatar foi que a máscara gerou experiências distintas aos espectadores. Sua semi-transparência permitia a quem estava mais próximo ao palco entrever alguns volumes e traços do rosto e, portanto, expressões, algo que à distância era muito menos perceptivo. Também o tecido, por sua maleabilidade, criava dobras e rugas que remetiam por vezes a dobras de pele, criando também sensações. Assim, assistir o espetáculo próximo ao palco trazia uma experiência de outra ordem de quem assistia mais do fundo da plateia.

O entrever do rosto completamente coberto trouxe, para alguns, certa angústia de asfixia, algo que se potencializava em várias cenas nas quais a respiração das atrizes era audível. Também as personagens vivenciavam situação que as impediam de respirar livremente, estabelecendo-se diferentes camadas nesse aspecto.

Embora as personagens não falassem, elas respiravam e estas respirações compuseram a dramaturgia da peça e as máscaras de OCO contribuía para que esta sonoridade fosse claramente audível. Diferentes dinâmicas da respi-

ração foram exploradas no espetáculo, da ampla e relaxada, ao susto, à dor, ao sufocamento, à voz silenciada que culminou ao final, na única presença da voz manifesta como um grito profundo incontido. A máscara de OCO, portanto, não era silenciosa.



Figura 6: A expressão do rosto pode ser percebida na proximidade do olhar. A respiração pode ser sonora e o grito romper com o silêncio. Foto: Daniel Patire Faria.

Além das máscaras das personagens principais, duas variações da máscara ainda foram utilizadas: para o “outro povo” e para os não-personagens.

A história de OCO se passa entre seres de uma mesma comunidade (ou clã) que se vê impelida a uma viagem de fuga sem um destino certo. Mais ao fim do espetáculo, aparecem outros três seres com aspectos parecidos entre si e com alguma relação com a população inicial. A mesma base de máscara neutra de tule com elastano foi adotada, distinguindo-se em dois elementos: a cor do tecido e o elemento unificador do trio. Adotou-se então o tom verde escuro do tecido e uma espécie de peruca de malha que cobria a cabeça inclusive os olhos. Este elemento foi escolhido por potencializar os movimentos principais realizados na cena por estas personagens, que era de se curvar e reerguer e giros rápidos da cabeça. O mesmo tipo de elemento foi utilizado sobre o corpo podendo estabelecer-se correlações com pelos ou vestes.



Figura 7: A variação da máscara original caracterizando outro povo. Foto: Handreowyllyann Leonn Brasil Pereira Lopes

O terceiro tipo de máscara visava uma neutralidade maior das atrizes. OCO foi concebido de maneira que as atrizes, além de representar personagens, também estariam em cena desempenhando outras funções como manipular bonecos, mover objetos de cena e compor cenário. Para todas estas situações, foi proposto um figurino de não-personagens que descaracterizava a individualidade. A malha base foi também utilizada na cabeça, deixando apenas o rosto recoberto como o tule elástico, sem elementos adicionais. Com isto, pretendeu-se estabelecer um acordo com o público de se perceber de maneira diferente estas presenças corporais em cena. A manutenção de uma área de rosto era relegada apenas à funcionalidade de possibilitar às atrizes a ver e a respirar.



Figura 8: Neutralização maior das atrizes para o desempenho de outras funções em cena. Foto: Handreowyllyann Leonn Brasil Pereira Lopes.

Na atuação em cena, as atrizes também passaram a ter uma experiência contemplativa ou meditativa. Com o rosto coberto, em silêncio, e com diminuição da capacidade de ver, em vários momentos elas atuavam com os olhos fechados. Isto trouxe a necessidade de estarem em sintonia apurada entre si, pois não conseguiam se comunicar durante a cena nem mesmo pelo olhar. Era pela percepção e projeção da presença que poderiam se conectar.

Em nenhum momento do processo, houve qualquer sacralização ou ritualização no trabalho de atuação ou na utilização da máscara. Todo processo de OCO foi sempre objetivo, como proposto por Jacques Lecoq². Os aspectos sempre remarcados por diversos teatristas que utilizam a máscara silenciosa como recurso pedagógico, de que essa máscara conduz a um estado diferente de percepção e de elaboração mental de quem a usa, também se percebeu no processo de OCO. Mas isto não corresponde a um estado alterado de consciência em sentido místico. Havia, de fato, um isolamento no interior da máscara. Este tema também era o tema de OCO. De certa maneira, o drama das personagens de se sentirem isoladas era também o drama das atrizes ocultadas pelas máscaras.

Considerações finais

OCO engendrou diversas linguagens artísticas criando um espetáculo de significativo impacto visual. Nesse espetáculo, foram exploradas diversas maneiras de construir uma dramaturgia visual. Em depoimentos espontâneos de pessoas do público (entre amigos e desconhecidos), seja pessoalmente ou por redes sociais, os aspectos que tiveram mais envolvimento com um e outro forma bastante variados. As máscaras foram referidas por vários como algo que instigava, perturbava ou envolvia.

No presente artigo, busquei apresentar algumas considerações sobre a neutralização do rosto e repercussões corporais. Do ponto de vista plástico, apresentei aspectos sobre as escolhas pelo figurinista e pelo diretor, considerando as orientações dos preparadores corporais, do elenco e do iluminador.

Máscaras também foram sugeridas pelo teatrista Antonin Artaud (1993) como um recurso que possibilitaria a criação de um teatro que privilegiaria a imagem ao texto. O Teatro da Crueldade proposto por Artaud, encontraria na dra-

2 É possível conferir procedimentos de Jacques Lecoq na relação com a máscara neutra em registros fílmicos como presentes em: *Autour de Jacques Lecoq*, compilação de diferentes conferências-demonstração feita por Lecoq ao longo de sua vida (https://www.youtube.com/watch?v=RrzNKu_VU2o); na conferência de 1992 (Festival Latinoamericano de Mimo organizado pela Asociación Argentina de Mimo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=65CEM-qNASQw>); na conferência do Festival de Wilhemsblad, de 1971 (<https://vimeo.com/20490775>); e no documentário *Les corps poétique* (<https://vimeo.com/30484451>).

matúrgia visual um caminho de potência para agir sobre o espectador para além de um entendimento racional da cena, tocando camadas mais profundas e inconscientes. Artaud sem dúvida foi um fundamento que instigou a criação de OCO, no Brasil de 2019.

Referências

ALBERTI, Carmelo; PIIZZI, Paola (Orgs.). *Museu Nacional da Máscara: a arte mágica de Amleto Sartori e Donato Sartori*. São Paulo: É Realizações, 2013.

AMARAL, Ana Maria. *O teatro e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2002.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a artesanaria de ator: caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CESCONETTO, Luciana. A utilização da máscara neutra na formação do ator. *Revista Urdimento*. v. 4, p. 55-69, 2002. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101042002055/0> Acesso em: 24 out. 2020.

COPEAU, Jacques. *Registres VI, L'École du Vieux-Colombier*. Paris: Gallimard, 2000.

COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, ano 1, v. 1, p. 25-51, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701012005025> Acesso em: 24 out. 2020.

COSTA, Felisberto Sadino da. Duas vezes Lopes + Zigrino: três experiências com máscara no Brasil. *Revista Sala Preta*. v. 6, p. 71-78, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57295> Acesso em: 24 out. 2020.

DASTÉ, Jean. *Voyage d'un comédien*. Paris: Stock, 1977

DANI, Sandra. A máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator. *Revista Porto Arte - Artes visuais*, v. 1, n. 1, p. 83-90, 1990. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27326> Acesso em: 24 out. 2020.

FALEIRO, José Ronaldo. Copeau e a máscara. *Revista Urdimento*, n. 12, p. 101-110, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101122009101> Acesso em: 24 out. 2020.

FRANCA, Camila Lins. *Teatro e educação: a máscara como experiência formadora* 2017. 90 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2017. Disponível em: http://www.uel.br/pos/ppedu/images/stories/downloads/dissertacoes/2017/FRANCA_-_Camila_Lins.pdf Acesso em: 24 out. 2020.

FREIXE, Guy. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe. siècle*. Montpellier: L'Entretemps, 2010.

GATTI, Daniela. O corpo através da máscara neutra e os instantes poéticos. *Revista Moringa: Artes do espetáculo*, v. 1, n. 2, p. 69-76, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/7539> Acesso em: 24 out. 2020.

INÁCIO, Leonardo Augusto Alves. Jacques Copeau e a máscara inexpressiva. *Revista Travessias*. v. 8, n. 2, p. 166-172, 2014. - <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/9632> Acesso em: 24 out. 2020.

KAMLA, Renata Ferreira. “*Um olhar por meio de*”: máscaras, uma possibilidade pedagógica. 146 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-22092015-112003/publico/RENATAFERREIRA_KAMLAVC.pdf Acesso em: 24 out. 2020.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC SP, 2010.

LINARES, Fernando Joaquim Javier. A máscara como segunda natureza do ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”. 180 f. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-8FHP2A/1/fernando_joaquin_javier_linares_disserta__o_.pdf Acesso em: 24 out. 2020.

LOPES, Elisabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. 368 f. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

LOPES, Elisabeth. A magia das máscaras: o ator e seu duplo. In.: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton (Org.). *Teatro de máscaras*. Florianópolis: UDESC, 2010. p. 27-55.

MACHADO, Vinicius Torres. *A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade*. 149 f. Dissertação (Mestrado em artes Cênicas) –

Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27102010-141326/pt-br.php> Acesso em: 24 out. 2020.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza Revista. A máscara como base para o treinamento do aluno-ator. *Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 6 n. 2, P. 142-157, 2019. Disponível em: www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/46322 Acesso em 24 out. 2020.

SACHS, Cláudia Müller. *A metodologia de Jacques Lecoq: estudo conceitual*. 2004. 161 f. Dissertação (Mestrado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SACHS, Cláudia Müller. *A imaginação é um músculo: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator*. 2013. 224 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.

SCHEFFLER, Ismael. *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.

SCHEFFLER, Ismael. A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas. *Revista Urdimento*. v.2, n.32, p. 279-304, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018279> Acesso em 24 out. 2020.

SILVA, Ipojucan Pereira. *Mascaramento Espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator*. 221 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade de São Paulo 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-01062015-160328/pt-br.php> Acesso em: 24 out. 2020.

WRIGHT, John. The masks of Jacques Lecoq. In.: CHAMBERLAIN, Franc; YARROW, Ralph (Org.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*. London; New York: Routledge, 2002. p. 71-84.

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

A história dos vencidos:
O Teatro de Objetos na
construção do espetáculo Só,
do Grupo Sobrevento

*The history of the losers:
The Theater of Objects in the
construction of the show Só,
by the Sobrevento Group*

Kely Elias de Castro
Universidade Federal de Goiás – UFG
E-mail: kelycastro@ufg.br

Resumo

O Grupo Sobrevento fundado em 1985, referência internacional em Teatro de Animação, passou a se dedicar ao Teatro de Objetos desde 2010. Este artigo faz uma análise de Só, um dos espetáculos criados pelo grupo a partir desta etapa. A reflexão parte da participação da autora no processo de criação da peça, ação que integrou seu trabalho de campo durante pesquisa de doutorado. Para tanto, revisa-se brevemente as origens do coletivo teatral e da linguagem tratada. O estudo utiliza bibliografia específica e estabelece relação dramaturgical entre a obra analisada e ideias de Tadeuz Kantor.

Palavras-chave: Teatro de Objetos, Sobrevento, Teatro de Animação, Teatro Contemporâneo, Dramaturgia.

Abstract

The Sobrevento Group founded in 1985, an international reference in Theater of Animation, started to dedicate itself to Theater of Objects since 2010. This article analyzes Only, one of the shows created by the group from this stage. The reflection starts from the participation of the author in the process of creating the piece, an action that integrated her fieldwork during doctoral research. For this purpose, the origins of the theatrical collective and the language dealt with are briefly reviewed. The study uses specific bibliography and establishes a dramaturgical relationship between the work analyzed and the ideas of Tadeuz Kantor.

Keywords: Theater of Objects, Sobrevento, Theater of Animation, Contemporary Theater, Dramaturgy.

Introdução

Vindos de diferentes experiências artísticas, Sandra Vargas, Luiz André Cherubini e Miguel Vellinho se conheceram quando colegas de turma no curso de Artes Cênicas da UniRio, Universidade do Rio de Janeiro, em 1985. Desta forma surgiu o grupo Sobrevento que, em meados da década de noventa, migrou para a cidade de São Paulo onde localiza-se até os dias atuais. Trata-se de uma companhia de repertório, de produção ininterrupta e reconhecida internacionalmente.

O grupo caracteriza-se, principalmente, por estudar diferentes técnicas de Teatro de Formas Animadas nos processos de criação de seus espetáculos. Entretanto, desde 2010, com o início dos estudos que resultaram nos espetáculos Sala de Estar e São Manuel Bueno Mártir, o Sobrevento passou a dedicar grande parte de suas pesquisas e produções ao Teatro de Objetos. Sandra Vargas conta que o primeiro contato com a técnica ocorreu pela primeira vez ainda em 1988, quando participaram de um curso com o diretor francês Philippe Genty:

Aquilo, para nós, foi uma surpresa, pois Genty nos falava em um Teatro de Bonecos sem bonecos, com objetos prontos (ready-mades), onde a manipulação, com todos os seus princípios (direção do olhar, ponto fixo, dissociação, eixo e nível), era muito discreta, não sendo, definitivamente, o mais importante (VARGAS, 2010, p. 31).

Esse novo teatro, apresentado ao grupo na época, havia surgido na periferia de Paris há apenas alguns anos antes do referido curso, conforme veremos no próximo tópico. No entanto, para o Grupo Sobrevento, seria apenas quase vinte anos após essa experiência que o interesse pela técnica se aprofundaria, estendendo-se mais do que o habitual em seus processos. Afinal, enquanto às outras técnicas dedicaram a construção de um ou dois espetáculos, ao Teatro de Objetos já somam seis obras produzidas até o momento.

Neste artigo desenvolvo uma reflexão sobre um desses espetáculos, denominado Só, a partir da minha experiência vivida em trabalho de campo durante pesquisa de doutorado em que estudei a trajetória do Grupo Sobrevento. Na ocasião, pude acompanhar de forma participativa o processo de construção da dramaturgia de Só, fundamentada nos conceitos do Teatro de Objetos. Para uma análise mais completa, contudo, será necessário revisitar a origem desse teatro perseguido pelo Sobrevento.

A história dos vencidos: A origem periférica do Teatro de Objetos na França

O termo Teatro de Objetos foi mencionado pela primeira vez em 1980. Nesse momento, companhias de Teatro de Animação já desenvolviam um tipo de teatro que parecia não se encaixar em nenhuma das técnicas ou conceitos já reconhecidos. Essas companhias utilizavam objetos em suas encenações, mas não necessariamente os animavam e, definitivamente, não os colocavam em cena enquanto bonecos ou buscavam humanizá-los. Isso fazia com que muitas vezes esses espetáculos fossem rechaçados em festivais de Teatro de Animação, afinal, não faziam parte de um Teatro de Bonecos. Por outro lado, também não eram reconhecidos como Teatro de Atores.

As companhias francesas *Théâtre de Cuisine*, *Vélo Théâtre* e *Théâtre Manarf* estavam entre os artistas que utilizavam objetos prontos em seus espetáculos. Esses grupos se reuniram e adotaram pela primeira vez o termo Teatro de Objetos, por meio do qual encontraram finalmente uma designação para a arte que faziam e se diferenciaram tanto do Teatro de Animação quanto do chamado Teatro de Atores.

Christian Carrignon e Katy Deville, da companhia *Théâtre de Cuisine*, são os principais expoentes da técnica, não apenas pelas produções teatrais, mas também por terem se dedicado a teorizar sobre o Teatro de Objetos e criar métodos de ensino para ele, os quais se baseiam em jogos e exercícios de improvisação.

No livro *O Teatro de Objetos*, Carrignon e Jean-Luc Matteoli dissertam sobre o nascimento dessa modalidade. Essa expressão teatral teria sido criada por uma geração que viveu a infância nos subúrbios de Paris após a Segunda Guerra Mundial e nasceu a partir da reconstituição dos escombros do que sobrou da guerra. O chamado “grande teatro de Paris” daquele período, ou seja, as peças em cartaz nas grandes casas, não tomavam, nem como assunto, nem como público, as pessoas do povo, que viviam a dura realidade dos subúrbios. Desse modo, o Teatro de Objetos nasce do desejo de incorporar a história desses indivíduos, relegada pelas grandes companhias.

Esses artistas encontraram no objeto a possibilidade de contar as *histórias dos vencidos*, já que a história dos vencedores já era demasiadamente divul-

gada pelo grande teatro. Acreditam que a simplicidade do objeto se opõe ao teatro dos grandes textos, grandes produções, no qual não se sentem representados. Por essa razão, também, recusam-se a transformar o objeto, partindo sempre do objeto puro, preservando a sua essência.

Carrignon e Matteoli afirmam que o Teatro de Objetos questiona a maneira como o capitalismo impõe a mercadoria na vida humana, o que tem fundamento nas bases sociais e históricas desse teatro, ligadas à pobreza, à realidade do pós-guerra e à sociedade de consumo. Nesse contexto, os objetos são produzidos para serem destruídos, em um ciclo econômico feroz no qual se produz a mercadoria freneticamente para que seja consumida rapidamente e depois descartada o mais rápido possível, para que venham outras (2009, p. 20).

Contudo, apagar a existência de um objeto significa extinguir a memória de uma pessoa ou de um povo, afinal, quando descartamos aquilo que nos liga ao passado, estamos nos desfazendo também de parte de nossa história. O Teatro de Objetos seria, pois, uma resposta à sociedade de consumo, porque se recusa a descartar, a destruir e a esquecer os objetos. Ao contrário, busca neles expressividade, poesia e histórias, prolongando sua existência e fazendo saltarem as memórias que trazem e que dizem respeito ao humano.

A solidão nas grandes cidades: O Sobrevento na busca por falar de seu tempo

No espetáculo *Só*, o grupo Sobrevento explora o objeto, abandona o uso da palavra e aproxima mais sua estética das artes plásticas para falar sobre a solidão do homem contemporâneo e a desumanização nas grandes cidades. A montagem fez parte de um projeto contemplado pelo programa RUMOS de patrocínio da fundação Itaú Cultural, ligada ao banco Itaú. O projeto previu a criação de um espetáculo, antecedido por oficinas e atividades abertas a artistas interessados. Por essa razão, foi possível acompanhar parte do processo de criação do espetáculo em minha pesquisa de doutorado.

O processo de criação teve início com uma oficina de Teatro de Objetos, apresentando conceitos e práticas, que ocorreu na sede do grupo e foi coordenada por Sandra Vargas e Luiz André Cherubine. A maioria dos jogos propostos a cerca de 30 participantes iniciais, entre eles os atores que fizeram parte do elenco de *Sala de Estar*, foi conduzida por Sandra Vargas. A atriz utilizou as práticas elaboradas por Katie Deville, fundadora do *Théâtre de Cuisine*, utilizadas em cursos e oficinas de formação de Teatro de Animação internacionais. Porém, a oficina não se limitou a esses exercícios, sendo criadas diferentes propostas no decorrer do processo a partir de necessidades específicas.

Durante os encontros, antes de dar início aos exercícios, os participantes conversavam sobre os acontecimentos do dia na cidade de São Paulo e no

Brasil. O ano de 2015, quando ocorreu o processo, foi um momento de acentuada crise política no país, quando cotidianamente fatos novos alteravam a conjuntura nacional. No início, essas conversas ocorreram de forma espontânea, para em seguida se tornarem parte do encontro. Como o tema proposto pelo Sobrevento era a desumanização nas grandes cidades, a localização em uma grande capital e a vivência dessa realidade tornaram quase impossível chegar ao espaço sem alguma história para contar sobre o assunto.

São Paulo é uma cidade que sofre com o caos urbano por deficiências no sistema de transporte público e pela acentuada desigualdade social, que desencadeia consequências em todos os aspectos. Sobreviver na cidade de São Paulo, preservando minimamente a sanidade, significa, para muitos, fechar os olhos para o outro e ocupar-se somente consigo ou, no máximo, com sua própria família. Essa realidade gerou uma camada da sociedade que padece do que chamamos de invisibilidade social, da qual fazem parte os moradores de rua, os dependentes químicos, as crianças que trabalham nas ruas, os animais abandonados, etc.

Desde 2013 a luta de classes se acirrara no Brasil gerando fortes reações de intolerância no convívio social. Com o crescimento do pensamento conservador, que resultou posteriormente no *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff (2016) e a eleição do político de extrema direita Jair Bolsonaro como presidente (2018), indivíduos intolerantes às diferenças de raça, gênero, religião e classe social pareciam se sentir mais à vontade para manifestar seus preconceitos. Até mesmo pessoas públicas, tais como intelectuais e artistas, que defendiam ideias progressistas, passaram a ser perseguidas na Internet e nas ruas.

O avanço do conservadorismo, no entanto, não era restrito ao Brasil, fazia parte de uma conjuntura política mundial. Houve intensificação dos atentados terroristas na Europa e, nos EUA, Donald Trump, representante da direita ultrac conservadora no Partido Republicano, venceu as eleições. Ao mesmo tempo, o mundo assistia à chamada “crise migratória”, quando milhares de refugiados tentavam chegar à Europa fugindo das guerras no Oriente Médio, África e Ásia.

Por ser uma grande cidade, São Paulo foi atingida pelos efeitos desse complexo contexto. O grupo de integrantes da oficina relatava constantemente situações vividas nas quais sofriam ou presenciavam situações de intolerância, constatando que a hostilidade no convívio social na metrópole havia se agravado com a crise política.

Foram relatadas nas conversas e se manifestaram nos exercícios as angústias daquele momento histórico específico, bem como as que sempre foram presentes no cotidiano da vida em um grande centro urbano: solidão, medo, cansaço, depressão, exploração, automatização do corpo e da mente, loucura, vazio, estupidez, etc. A partir de um determinado encontro, em que já se haviam trabalhado os conceitos básicos do Teatro de Objetos, priorizaram-se exercícios de improvisação.

Nessa etapa, Luiz André e Sandra Vargas trouxeram o enredo de uma obra inacabada de Franz Kafka (1883-1924), *Amérika* (1957). Relataram que, há algum tempo, o Sobrevento desejava trabalhar com aquele texto, mas, diante dos resultados do andamento do processo de criação, não acreditavam que isso se daria de maneira textual, tampouco explícita. Sandra e Luiz André já previam um espetáculo sem palavras àquela altura, portanto, bastante diferente dos dois que o antecederam. Dessa forma, relataram aos participantes um resumo da história de Kafka, que não tem um desfecho, e que deveria servir como um disparador para as reflexões e improvisações.

Amérika conta a história de Karl Rossmann, um alemão de 17 anos expulso de casa pelos pais após viver um romance e engravidar a empregada doméstica da família. Os pais o mandam para os Estados Unidos, acreditando que naquele país ele conseguiria se tornar um homem bem-sucedido, a exemplo do tio que o recebe. Porém, cresce no jovem um sentimento de desajuste em relação àquela sociedade e, quando encontra um chamamento do *Grande Teatro de Oklahoma*, convocando quem quer que seja para ingressar na carreira artística, finalmente enxerga uma possibilidade de salvação. Luiz André estabeleceu uma analogia entre a história e os participantes da oficina:

Todos nós que estamos aqui nos sentimos desajustados nessa sociedade, não conseguimos nos encaixar e por isso somos artistas. Todos aqui temos uma história para contar do dia em que encontrou o que seria o seu chamamento do Grande Teatro de Oklahoma.

Durante as improvisações, esse suposto desajuste mencionado por Luiz André apareceu de diferentes maneiras, a mais marcante, contudo, ocorreu na expressão corporal. Em várias cenas de improviso, apresentaram-se corpos cansados e automatizados, reproduzindo gestos sem sentido, como se os personagens estivessem sendo empurrados para a vida. Essa estética se assemelha bastante com o teatro de Tadeusz Kantor, que fora inclusive trazido como referência, na forma de imagens, pelos coordenadores da oficina.

Na obra de Kantor, o uso do objeto é particularmente significativo. Para o pesquisador Wagner Cintra, o objeto serve ao teatro kantorianiano porque diz sobre a brevidade da vida humana, afinal, o homem morre e o objeto fica. Em *Só*, a utilização do objeto aparece de forma semelhante.

Kantor dá significativa importância ao objeto. Ele não o utiliza somente como instrumento de jogo. Ele o agarra, anexa-o, despoja-o de seus atributos estéticos ou formais, imediatamente utilitários. Ele o priva de suas funções habitualmente reconhecidas para atribuir-lhe um novo peso e uma nova existência. Embora o objeto continue a existir e a exibir sua natureza mesma, as relações imediatas entre os significantes e os significados são destruídas em função da reconstrução de um novo conteúdo, ou seja: o objeto não ilustra mais o conteúdo. Ele é o próprio conteúdo. (2012, p. 14).

No processo de criação que se iniciou com a oficina aberta a outros artistas, o Sobrevento traçou um caminho que o levou justamente em direção ao aspecto apontado por Cintra, no qual o objeto passa a ser o próprio conteúdo. Houve um período inicial de aplicação de conceitos básicos do Teatro de Objetos, no entanto, as práticas foram avançando para a utilização do objeto cada vez mais próxima do abstrato e do subjetivo.

Os exercícios básicos diziam respeito principalmente ao entendimento da expressividade do objeto enquanto tal, respeitando sua natureza e levando em consideração seus diferentes aspectos, no caso, cor, forma, função ou material. A síntese representada pelo objeto também foi bastante explorada nos exercícios, que levaram fundamentalmente em conta a regra de que se um determinado aspecto da cena está sendo expressado pelo objeto, não precisa ser dito textualmente.

Feito um trabalho intenso sobre conceitos basilares do Teatro de Objetos, iniciou-se uma etapa em que se pretendia ir fundo na questão do signo, olhando o objeto de um ponto de vista deslocado do cotidiano, como se ele fosse uma espécie de universo particular a ser revelado. Para viabilizar as improvisações, dezenas de objetos de todos os tipos foram disponibilizados na oficina, muitos do acervo do grupo e outros trazidos pelos participantes. Surgiram assim as improvisações que serviram de base para a criação de cenas do espetáculo *Só*.

Houve um exercício em que Sandra Vargas desenvolveu a seguinte cena: uma mulher caminha tentando carregar uma mala em direção à miniatura de um navio, ela demonstra desespero e dificuldade em carregar a mala, porém, apesar da pressa, é evidente que a mala é muito importante e não poderia ser deixada para trás. De repente, a mala se abre e seu conteúdo é espalhado por todo o chão: muitos sapatos de todo tipo, femininos, masculinos e infantis. O desespero aumenta, ela não consegue embarcar e se relaciona com os sapatos, pisando neles, aparentemente revivendo lembranças.

Esse exercício disparou a primeira cena do espetáculo, na qual a mesma atriz precisa atravessar uma espécie de trilha de sapatos sobre a qual se equilibra, cansada. Temos nessa proposição a possibilidade de explorar a função do objeto na cena, nesse caso, não literalmente. O sapato é um objeto que foi criado para proteger os pés humanos e, assim, possibilitar o ato de caminhar-mos de forma mais confortável e protegida. Podemos dizer que o sapato foi “feito para caminhar”.

Por outro lado, não há apenas o sentido prático do objeto, mas também o afetivo. Apesar de, nos dias atuais, haver uma produção em larga escala de produtos de pouca durabilidade, o sapato ainda é um objeto que carrega forte carga afetiva. Reconhecemos nos sapatos características sociais, por exemplo, um sapato vermelho de salto se difere em absoluto de uma sapatilha branca com bordados, uma botina surrada, envelhecida e suja de barro opõe-se a um sapato social de couro lustrado. As lembranças e histórias de vida

que esse objeto pode suscitar são inúmeras e, a partir disso, uma trilha de sapatos a ser percorrida compõe um jogo com esses aspectos simbólicos do sapato: o ato de caminhar e as lembranças.

Na cena do espetáculo, a personagem caminha com dificuldade e cansaço pelos sapatos, ou pelas suas lembranças de vida. É relevante para nós que a adversidade no ato de caminhar é posta não somente pelos aspectos simbólicos, mas também pelos físicos. Não é cômodo pisar descalço em sapatos em vez de calçá-los, o que consiste em um percalço intrínseco à ideia. Kantor se referia a esse tipo de situação como tensão, defendendo que os objetos presentes na cena, enquanto cenários ou adereços, são interessantes quando a proporciona aos atores:

Se renunciarmos aos cenários, não é por razões formais, há razões mais importantes.

Em seu lugar virão *formas* que exprimirão

a constituição da ação,

seu curso, sua dinâmica, seus conflitos,

seu crescimento, seu desenvolvimento,

seus pontos culminantes,

que criarão tensões,

que engajarão o ator, que terão contatos dramáticos com ele.

... a escada não leva a parte alguma...

É uma *forma de subida e de queda*

Mas antes de tudo é presente. (2008, p. 9, grifos do autor).

Assim como Kantor assevera que “a escada não leva a parte alguma”, os sapatos também podem não levar e nem servir para proteger os pés, ao contrário, eles podem machucá-los, causando uma sensação agônica para quem observa a cena.

Já o costeiro carregado por Sandra é composto por uma base de madeira com alguns objetos fixados. São objetos ricos em simbologia, por exemplo, um par de sapatos infantis, um porta-retratos vazio, uma imagem de santo, um relógio antigo, uma boneca velha, etc. Isso pode ser relacionado às ideias de Carrington e Matteoli, quando dizem interessar ao Teatro de Objetos os objetos menores, esquecidos ou quebrados. Contudo, a personagem não interage com esses objetos, eles apenas ficam ali expostos, presos a seu corpo, como se fizessem parte de seu figurino. A imagem da personagem carregando objetos nas costas pode levar a diferentes interpretações, por isso, é uma imagem forte, com potencial de tocar a sensibilidade do espectador de múltiplas maneiras.



Figura 1: Espetáculo Só, Grupo Sobrevento. Foto: Marco Aurélio Olímpio.

Podemos arriscar uma relação entre a cena em questão e a temática da “crise migratória”, em pauta no ano de 2015, quando imagens de milhares de pessoas emigrando, tentando atravessar fronteiras de todo modo, por terra e por mar, foram impactantes e marcaram o período. Contudo, não se busca em Só uma comunicação concreta, no sentido de dar ao espectador o sentido definido. Opostamente, procuram-se atingir diferentes formas de interpretação da imagem. Mesmo no processo de criação da cena, as propostas de improvisação não obedeciam a uma ideia fechada, mas eram resultados da sensibilidade dos artistas em relação aos exercícios e reflexões presentes em cada encontro.

Podemos dizer que a cena de Sandra Vargas – uma mulher caminhando sobre uma trilha de sapatos, carregando um costeiro de objetos aleatórios – traz, a princípio, uma imagem abstrata. Kantor preconizava a imagem abstrata em detrimento da cena naturalista, afinal, segundo o encenador, a recepção causada pela imagem abstrata no espectador ocorre por meio do inconsciente, o que a torna mais profusa em termos de sentido.

A imagem naturalista e sua contemplação constituem sério obstáculo para a percepção da obra de arte. Nós compreendemos ao tomar consciência de que as formas naturalistas, objetivas (um castelo, uma floresta, uma poltrona) são captadas pelo mecanismo do cérebro, enquanto que as formas abstratas, não nos lembrando de nada, agem direta e perfeitamente, pois elas nos atingem em nosso subconsciente: isso significa que o espectador as sente em vez de distingui-las e de analisá-las objetivamente (2008, p. 8).

Ainda segundo o autor, “[...] a imagem abstrata (a cena) não é um ornamento, é um mundo fechado, existe por si e é onde nascem a vida, a dinâmica, as tensões, as energias, as relações” (2008, p. 9). Nesse universo particular, todos os elementos presentes na cena devem trazer para o ator o que Kantor chama de *tensões*. Trata-se de um termo adequado, já que não significa conflitos, nem meros estímulos, mas sim proposições relativas, que causam ação e reação no ator.

Temos um bom exemplo do conceito de *tensão* em Kantor na primeira cena de Daniel Viana. Nela, um homem carrega em uma das mãos uma amarração com várias malas e, em outra, um pires com uma miniatura de cadeira. Ele tenta se deslocar no espaço sobre cadeiras, andando sobre elas, equilibrando-se. Como se fosse obrigado a apenas caminhar sobre as cadeiras, o personagem cria diferentes métodos para fazê-lo. Na improvisação que deu origem à cena, o ator escolheu cadeiras como objetos a serem trabalhados e, desses objetos, surgiu a proposta. Mais uma vez, temos um sentido invertido de função, como no caso dos sapatos, afinal, uma cadeira serve para um humano sentar, e não caminhar sobre ela. Porém, na busca por desafios, estímulos, conflitos e tensões que tragam imagens expressivas, transformar o sentido primário do objeto é um caminho promissor, pois, justamente por não “fazer sentido”, não possui limites.



Figura 2: Espetáculo *Só*, Grupo Sobrevento. Foto: Marco Aurélio Olímpio.

A inversão de sentido fica explícita na cena conduzida por Sandra Vargas. A personagem inicialmente segura um relógio de parede, que ela abandona para dar sequência a uma série de gestos cotidianos. Dentre alguns objetos dispostos no chão, ela apanha um regador e rega a miniatura de uma árvore; com

uma escova própria, escova um par de sapatos masculinos; serve café de um bule em uma xícara; com um ferro de passar, ela alisa uma camisa. Como se fossem movimentos rotineiros, a personagem quase não olha para o que faz, então, inicia-se a inversão: com o regador, ela derrama água sobre a xícara de café; o ferro de passar é pressionado sobre o par de sapatos; o café do bule é derramado sobre a camisa; a pequena árvore é escovada com a escova de lustrear sapatos. Por fim, a personagem se olha no reflexo da parte inferior do ferro de passar, penteia seus cabelos com a escova e conclui a cena colocando o ferro de passar em seu próprio rosto, como quem se acaricia.



Figura 3: Espetáculo Só, Grupo Sobrevento. Foto: Marco Aurélio Olímpio.

A interpretação de Sandra Vargas, nessa cena específica, traz consigo de maneira bastante evidente a referência de Kantor. Segundo o pesquisador Wagner Cintra, as encenações de Kantor são como “[...] um mundo de mortos que revivem suas lembranças. De uma maneira geral, essas lembranças estão associadas ao objeto que é o elo que permite a criação de uma relação entre o passado, o presente e o futuro.” (CINTRA, 2012, p. 14). Para acentuar ainda mais essa complexa ligação, a personagem inicialmente segura um grande relógio de parede no colo. O relógio é um dos maiores símbolos do tempo, do presente e do passado. Não há vida na expressão da atriz, não há energia em seus movimentos, ela atua como se fosse um autômato. Mas há vida nos objetos, afinal, eles são dinâmicos e úteis. Por outro lado, a mulher parece não ser mais útil, principalmente quando começa a trocar as funções dos objetos, como uma máquina com defeito.

Na cena protagonizada por Sueli Andrade, uma personagem vestida de bailarina aparece de dentro de uma caixa de papelão. Apesar de muito pequena para ela, a caixa parece ser sua casa e possivelmente é aquilo que configura o que podemos chamar de *tensão kantoriana* da cena. Dentro da caixa, há diversas miniaturas de objetos que lembram um lar: uma luminária que acende e apaga com um toque, uma imagem de santo em um oratório na parede, porta-retratos, panelas, mesa e cadeiras, etc. A personagem interage com os minúsculos objetos, acende a luminária, benze-se e acende uma vela para a imagem do santo; coloca uma mesa e cadeiras para um suposto café. Dirige-se a uma miniatura de gaiola que repousa em uma das cadeiras, como se o passarinho dentro dela fosse seu convidado.

A figura angelical da personagem que força sorrisos vestida de bailarina, somada à alusão às brincadeiras infantis a que nos propõe a miniaturização dos elementos da cena, impõe uma contradição constante com a solidão explícita da narrativa. Remete o espectador às cenas corriqueiras das grandes cidades, em que moradores de rua arrumam sua “casa” em caixas de papelão, lonas, compensados, etc. É possível observar frequentemente que o morador de rua procura trazer para perto de si elementos que lembrem um lar. Esta prática remete às brincadeiras de criança, ao “brincar de casinha”, afinal, aquilo precisa parecer uma casa de verdade, mesmo que não o seja. Os objetos que trazem a lembrança do que seria um lar também fazem a condição do lugar parecer mais humana.



Figura 4: Espetáculo *Só*, Grupo Sobrevento. Foto: Marco Aurélio Olímpio.

O espetáculo é constituído por quinze cenas curtas ao todo. Elas ocorrem como se fossem obras dispostas em uma exposição de artes. Em uma configuração retangular, o público ocupa a periferia do espaço e as cenas estão espalhadas em seu conteúdo, revelando-se com a luz. Em *Só*, a iluminação, criada por Renato Machado, parece ter um papel ainda mais importante em relação aos dois últimos espetáculos. Trata-se de uma luz bastante refinada e precisa, que trabalha desde recortes pequenos a grandes corredores que criam imagens, conduzem o olhar do espectador e dão mais força cênica aos objetos.



Figura 5: Espetáculo *Só*, Grupo Sobrevento. Foto: Ivson Miranda.

A música do espetáculo foi composta por Arrigo Barnabé, importante músico brasileiro que foi ligado a um movimento conhecido como *Vanguarda Paulista*. Barnabé também é conhecido pela composição de trilhas sonoras para cinema. Luiz André Cherubine relata que há algum tempo o Sobrevento almejava propor uma parceria artística com o músico cuja obra encontra identificação com o caráter experimental do grupo. Arrigo Barnabé criou para o espetáculo uma sonoridade densa por meio de recursos da música eletroacústica.

Considerações Finais

Como mencionado na introdução, *Só* é um dos espetáculos criados pelo Sobrevento a partir do profundo estudo sobre o Teatro de Objetos. No entanto,

os resultados obtidos nessas seis obras foram distintos entre si, demonstrando que se trata de uma técnica porosa, suscetível a atravessamentos. O ator Maurício Santana, em entrevista para minha pesquisa de doutorado, comentou que: “Até hoje a gente não sabe se o que fazemos é Teatro de Objetos, a gente fala que é, porque partimos dele. Mas, será que é mesmo? Não sabemos” (2015).

Podemos dizer que o espetáculo *Só* é resultado de um processo de criação aberto, baseado no Teatro de Objetos e inspirado em duas referências principais: o teatro de Tadeusz Kantor e a obra de Kafka, *Amérika*. Quanto à influência desta última, ela se dá não só na abordagem do desajuste social supracitado, mas também na atmosfera de desumanização do homem. As personagens criadas para *Só* são terrivelmente solitárias, tem seus olhares perdidos, desprovidos de vida, seus movimentos são automatizados, suas trajetórias não fazem sentido, elas parecem estar em busca de algo que não existe e esperar por alguém que nunca vai chegar.

Inevitavelmente, isso nos remete a Samuel Beckett (1906-1989), cuja obra traz um homem que não é mais capaz de se comunicar em um mundo onde a linguagem se esgotou e, por isso, não há esperança. No início do processo de criação de *Só*, essas questões foram bastante abordadas pelos participantes nos relatos da atualidade política e social: a dificuldade de comunicação e a falta de esperança. É significativo notarmos que, em nosso tempo, vivemos o auge da facilidade de comunicação no que diz respeito à existência de recursos tecnológicos, contudo, esses meios também possuem seus entraves.

Neste momento estamos vivendo um mergulho na atmosfera das relações mediadas pela tecnologia devido à pandemia do novo Corona Vírus. Nesse contexto os relacionamentos estão ainda mais frios e distantes. E, apesar da comunicação via internet possibilitar algum tipo de interação, também contém em si contrariedades importantes. Talvez a ausência física seja a principal delas, pois acarreta, muitas vezes, a perda de sentido nas relações interpessoais. Possibilita, ainda, o anonimato parcial ou total, o que pode encorajar pessoas a exteriorizarem pensamentos que não seriam capazes de dizer na vida real. No extremo, o que poderia ser um diálogo acaba se transformando em ataques, vazios de sentido, como encontramos em Beckett.

Outro fator complicador da comunicação nos dias atuais é a própria rapidez da informação. Temos acesso diariamente a um bombardeio de novidades sobre todo tipo de assunto. No entanto, reservamos pouco tempo para refletir profundamente sobre algum deles. Dessa forma, as notícias são espalhadas superficialmente, ou seja, as pessoas têm conhecimento apenas da “chamada” ou da “manchete”, ignorando muitas vezes o contexto e os pontos de vista presentes nas histórias. De maneira análoga, propagam-se rapidamente as falsas notícias, que podem ser criadas por qualquer pessoa. Em consequência disso, vivemos o paradoxo de, apesar de estarmos na era da conectividade, não conseguirmos nos comunicar de forma eficiente. Esse fator apenas aumenta os sentimentos de solidão e de desajuste no mundo contemporâneo.

Em *Só* a solidão do sujeito contemporâneo diante de uma suposta falsa ideia de conectividade está posta. No espetáculo, ao colocar em cena ações sem sentido, em verdade, questiona-se se há um sentido para esta realidade que nos impõe a solidão. A relação com os objetos acentua o fracasso das relações humanas no contexto atual e constroem imagens poéticas.

Quando *Só* foi criado era evidente o desejo do grupo em realizar uma obra que dialogasse com seu tempo. Neste sentido o Teatro de Objetos se colocava enquanto a possibilidade dramaturgica que mais se adequava àquele contexto. Porém, a técnica não foi prisão, mas janela aberta. Dos exercícios de improvisação com objetos, baseados nos conceitos fundadores desta linguagem, nasceram cenas transcendentais à cânonas.

Hoje, há cinco anos da estreia do espetáculo e num tempo em que as transformações sociais estão ocorrendo em velocidade nunca vista, o espetáculo parece ter sido feito para 2020. Salvo o fato de estarmos proibidos de nos reunir em teatros devido à pandemia, poderíamos supor que *Só* foi feito para os dias de isolamento social, falando da solidão, do vazio e das tentativas absurdas e inócuas de viver com sentido.

Referências Bibliográficas

CARRIGNON, C.; MATTÉOLI, J.-L. *Le théâtre d'objet, a la recherche du théâtre d'objet*. Paris: Thémata, 2009.

CASTRO, Kely Elias de. *Trinta anos à beira do abismo: o Grupo Sobrevento, do virtuosismo da animação de bonecos ao objeto puro*. Tese de Doutorado em Artes-Cênicas – Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2018. Link: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154425>

CINTRA, Wagner. *No limiar do desconhecido: reflexões sobre o objeto do teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

VARGAS, Sandra. O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões. In: *Móin-Móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul, SCAR-UDESC, v.7, 2010: p.27-43. Link: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010027/7997>

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

Vozes de abrigo: uma montagem
híbrida com teatro musical, teatro
de animação e dramaturgia da
imagem (anotações)

*Vozes de abrigo: a hybrid staging
with musical theater, animation
theater and image dramaturgy
(notes)*

Fábio Henrique Nunes Medeiros
FAP-UNESPAR
E-mail: fabiodeolinda@yahoo.com.br

Resumo

Este texto analisa um processo criativo que surgiu no âmbito acadêmico sob a perspectiva de hibridismo, tanto de linguagem como de procedimentos, observando o caráter experimental da montagem do espetáculo Vozes de Abrigo, que se estruturou com quatro elementos: o teatro musical, o teatro de animação, a narrativa e a dramaturgia da imagem. Deste modo, processos de interseções variáveis ocorreram em diferentes camadas.

Palavras-chave: Teatro musical, Teatro de animação, Dramaturgia da imagem.

Abstract

This text analyzes a creative process that emerged in the academic scope under the perspective of hybridism, in terms of both language and procedures, observing the experimental character in creating the theater play Vozes de Abrigo, which was structured with four elements: the musical theater, animation theater, narrative and image dramaturgy. In this sense, processes of variable intersections occurred in different narrative layers.

Keywords: Musical theater, Animation theater, Image dramaturgy.

“No descomeço era o verbo
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delicio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: Eu escuto a cor
dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ELE DELIRA”

— Manoel de Barros

Preâmbulo

Por uma questão metodológica, faz-se fundamental apresentar de forma objetiva as nossas perspectivas e entendimento sobre alguns conceitos aqui abordados, visto que alguns deles ainda são pouco difundidos. Assim sendo, também facilitará a leitura deste enunciado associado ao processo prático em si, objeto dessa análise, pois durante todo o processo artístico não se teve nenhum desses conceitos como prerrogativa, de modo que essas associações só foram feitas após sua realização.

Uma linguagem é um sistema complexo, e que “nos seus nascedouros, nas suas auroras, todas as linguagens se assemelham, são siamesas inseparáveis” (SANTAELLA, 2005, p.369). Conforme Santaella, são três as matrizes da linguagem: sonora, visual e verbal. A autora diz também que “só nos currículos escolares que as linguagens estão separadas com nitidez. Na vida, a mistura, a promiscuidade entre as linguagens e os signos é a regra” (*idem*, p.27). Ela afirma ainda que isso fica mais evidente nas linguagens eminentemente híbridas, como, por exemplo, a do cinema e a do teatro. Não existe linguagem pura. “Todas as linguagens são híbridas” (*ibidem*). Portanto, entende-se híbrido por cruzamentos e misturas.

A expressão “teatro musical” busca abarcar uma grande diversidade de gêneros de espetáculos teatrais em que uma boa parte da ação (quando não toda) se desenvolve em meio à música, na qual as per-

sonagens cantam (e eventualmente dançam). Gêneros como ópera, vaudeville, opereta, musical, revista, burleta, mágica, entre outros, dão conta da imensa variedade de combinações possíveis entre música e ação dramática. Suas raízes se encontram nos espetáculos da Antiguidade clássica, mas sua matriz atual deriva do teatro musical estabelecido na Europa a partir do século XVII, a princípio com a ópera e a seguir com suas adaptações para diferentes públicos e estilos musicais, e exploração de novas propostas de encenação (Diretor musical André de Souza).

A dramaturgia da imagem (ou visual) é uma expressão que constela uma série de outras expressões correspondentes ao “movimento de emancipação” da linguagem do teatro como uma expressão autônoma desprendida do gênero literário. Este talvez seja o principal sentido prático da expressão, visto que nem o teatro épico e nem o teatro do absurdo foram tão eficazes para promover tal emancipação. Embora o teatro pós-brechtiano tenha ampliado a noção de dramaturgia, os dois ainda são provenientes da tradição literária, cuja base da representação é o texto.

O teatro do absurdo, assim como o de Brecht, pertence à tradição dramática; alguns de seus textos ultrapassam as fronteiras da lógica dramática e narrativa, mas o passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem com o mesmo peso do texto e podendo ser sistematicamente pensados também sem ele. (LEHMANN, 2007, p. 88)

É importante frisar que a dramaturgia da imagem não se opõe ao drama, mas faz parte de um “movimento que reivindica” o teatro como uma máquina semântica, na qual a escritura cênica se dá pelas combinações verbais, visuais e sonoras. Historicamente, a “arte da representação” buscava novas formas de representações, inclusive mais abstratas, de modo que o teatro vai criando interseções com outras linguagens e se organizando como um sistema semiológico, e com isso alterando suas próprias percepções (PAVIS, 2005).

Segundo Pavis (2005), na perspectiva de evolução da noção de dramaturgia, ele apresenta algumas características: no sentido brechtiano e pós-brechtiano “abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação” (p.113). Isto é, uma representação concreta, na qual os meios teatrais narram os acontecimentos; Um outro sentido apontado pelo autor é a reutilização da dramaturgia na atividade do dramaturgo (no sentido clássico), que consiste em um conjunto de escolhas estéticas da equipe de realização, de modo que tanto o primeiro sentido quanto o segundo apontamento criam horizontes para uma linguagem da encenação, e, com isso, descentralizam a régia do dramaturgo literário. “A dramaturgia, no sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica” (PAVIS, 2005, p.114).

Recorrendo à etimologia, vemos que a palavra drama vem do grego, significando ação, e do latim [*imago*], que significa a representação visual de um objeto, que no grego é *eidos*, derivando a palavra ideia. Sendo assim, seria possível entender a palavra dramaturgia como uma espécie de agrupamento de ação-imagem-objeto-ideia? Seguindo uma lógica semântica de associação entre essas definições, pode-se pensar que a dramaturgia trata da ação da imagem a partir de uma ideia. “O drama não se escreve, o drama surge na cena [é um] conflito intersubjetivo [...] entre os diversos elementos cênicos: espaço, imagem, corpo e som” (SANCHEZ, 2002, p.38).

Além das imagens nos comunicarem como ícone, como síntese, e aí reside a qualidade dramática (no sentido de ação), elas também narram, especificamente no sentido de sequência de eventos ou descrição. Pinturas e esculturas pré-históricas já carregavam qualidades dramáticas e narrativas, por vários aspectos. Dentre eles podemos citar ação e sequencialidade. Mesmo a ação estante no tempo, num instante representado, não exclui a qualidade de dramático. E, ainda, estamos nos referindo sobre esse aspecto às imagens estáticas, comprimidas num instante, e não em imagens em movimento, cujos aspectos são condensados e passam por outra perspectiva.

Se acompanharmos com os olhos os pictogramas, bem como se observarmos as composições das imagens, poderemos construir uma narrativa e atribuir-lhe qualidades dramáticas, uma vez que há ação e sequencialidade nas mesmas. As imagens “primitivas” representando rituais e danças também confirmam isso. Como se chegou à conclusão de que tais imagens são de dança e de rituais? Pelas qualidades dramática e narrativa. Por muito tempo, as artes visuais estavam a serviço de contar histórias, no sentido de sequência, e isso abarca tanto os realistas quanto os fantásticos. Se ainda levarmos em conta a indumentária, ela não deixa de ser um elemento dramático para assumir um “personagem”, bem como narrativo, quando temos o estudo histórico como referência. Isso porque o desenvolvimento do pensamento se deu basicamente numa estrutura icônica e narrativa. Damásio (2000) diz que “a consciência começa quando os cérebros adquirem o poder [...] de contar uma história sem palavras” (p.52) e que ela é continuamente “alterada por encontros com objetos ou eventos em seu meio ou também por pensamentos e ajustes do processo da vida” (*idem*). Comumente, alguns filósofos, sociólogos e antropólogos pactuam com isso e expressam que o homem é um animal que conta histórias.

Isso nos possibilita pensarmos que a narrativa, relato, descrição ou sequencialidade, é um processo da mente para perceber e interpretar os objetos, fundamental para a consciência. “A narrativa sem palavras que estou supondo baseia-se em padrões neurais que se tornam imagens, sendo as imagens a mesma moeda corrente com que é feito a descrição do objeto causador de consciência. [...] As imagens que constituem essa narrativa são incorporadas ao fluxo de pensamento” (DAMÁSIO, 2000, p.221).

Gombrich (1985), observando a história da arte antiga e a formulação da imagem, diz que as imagens estão ligadas a uma forma de escrita, de comunicação. Dizendo de outra forma, a parede pintada e a pedra esculpida da era “primitiva” eram os suportes para expressar pensamentos, representá-los, escrever suas histórias e suas “poesias”.

Poderíamos dizer que a própria escrita é um metacódigo da imagem, no sentido de representação, segundo acepção de Flusser (1985). É uma espécie de desenho do som, daquilo que estava sendo dito, talvez a primeira tecnologia de captação sonora, sobretudo pela capacidade de transcrição da oralidade.

As imagens, enquanto representação, têm qualidades tanto dramáticas quanto narrativas. Conforme Damásio (2000), a história ou relato imagético que corre pelo pensamento exhibe o conhecimento sobre o objeto. O próprio autor alude esse princípio, fluxo de imagens, ao filme. Já que há características dramáticas e narrativas na imagem pictórica e escultórica, as imagens teatrais e fílmicas são “meta-dramáticas/narrativas”, sobretudo pela sequencialidade e dinâmica de sua produção.

Do ponto de vista do teatro de animação, a imagem é onde se concentra sua síntese dramatúrgica e narrativa, pois a visualidade da cena envolve ator-animador (nem sempre visível), objeto e ação. Tudo isso são imagens, para serem vistas e lidas pelo público. Isso remete à etimologia da palavra TEATRO: “o lugar onde se vê”, embora no teatro de animação isso se intensifique, uma vez que ele aborda um nível de jogo metalinguístico, ao expor e estabelecer o pacto da ilusão e da magia. O teatro de animação “é a arte da imagem e do movimento”, “suas formas são símbolos” (AMARAL, 1996: 245). A autora completa dizendo também que a essência do teatro de animação é a ilusão.

O boneco é um ícone, signo de um personagem vivo, em geral de um personagem dramático. Concebido e realizado pelo homem, coisa ou objeto, ele é uma obra plástica cuja expressão artística depende de nosso olhar. O espaço cênico tem também um caráter plástico assim como o bonequeiro que se produz na rua com um boneco, sem empanada. Todos, à exceção do homem, são artificiais. Esta é a razão porque certos artistas qualificam o teatro de bonecos de teatro de artes plásticas animada (JURKOWSKI, 2000: 116). [**meu grifo**]



Figura 1: Ator Jean Cequinel. Foto: Juliana Luz.



Figura 2: Atores João Daniel, Paola Kulik e Hudson Biscaia; Foto:Janilson Pacheco

Conforme Costa, “o teatro de animação funda-se no tripé ator-manipulador, objeto e público. O seu determinante dramático reside no signo visual interposto entre ator e público, tornando-se o elemento expensor e restrito da criação artística” (2000, p.250). O autor diz ainda que a dramaturgia do teatro de animação se aproxima do ofício do roteirista de cinema, sobretudo pelo manancial de imagens em movimento. Algumas pesquisas caminham na direção de pensar a dramaturgia do teatro de animação. Costa (2000), catalisando seu olhar, observa que no teatro de animação os materiais são elementos que compõem a sintaxe dramática da linguagem, apontando para a “dramaturgia do material: a exploração das propriedades da matéria” (2000, p. 46), enfatizando dois aspectos:

O primeiro refere-se ao objeto e a sua constituição física. Se se elabora um boneco em espuma, papel *machê* ou látex, evidentemente estes materiais irão proporcionar uma determinada influência sensorial no objeto. A qualidade poética e ativa da matéria aí se manifesta. Em outros termos: o signo plástico é contaminado pela matéria e essa contaminação repercute na dramaturgia, ou seja, a escolha de determinado elemento para construir um personagem amplia a composição dramática do mesmo (*Idem*).

E o segundo aspecto se refere ao simbólico, provindo das intenções e das qualidades do movimento atribuído pelo autor, seja ele o diretor, o ator manipulador, entre outros. Para Costa (2000, p.47), “o autor, confrontado com um material específico, experimenta as possibilidades dramáticas que este pode suscitar, envolvendo-se com as propriedades físicas, metafóricas ou simbólicas do mesmo”. Sem dúvida, essa é uma via de mão dupla em que “o material pode advir quando o autor o trata desta ou daquela maneira. Por outro lado, o material também traz em si tributos que o tornam sujeito a ações”. (*Idem*).

O conceito de dramaturgia vai respingar no cenário, no figurino, na música, no gesto, na luz. E, também, a dramaturgia se constrói individualmente pelo que o espectador “VÊ” (sente). “A estrutura imagética configura-se na cena, ou seja, a dramaturgia cênica é textual, corporal, sonora e visual. Nesse sentido, aproxima-se da que é desenvolvida pelo teatro de animação contemporâneo” (*Idem*).

Assim, para localizar a perspectiva dessa abordagem, utilizamos a palavra dramaturgia no seu sentido lato, como uma “escritura” teatral que se sustenta no tripé das matrizes das linguagens verbal, sonora e visual, e se operacionalizam pela manipulação desses códigos que se interpenetram, podendo deste modo ocupar diferentes relevos de acordo com cada proposição estética. Neste sentido, a dramaturgia já contempla uma abordagem semiológica sobre o fenômeno teatral, de modo que incorpora várias camadas discursivas da cena. Assim sendo, o status de senhor da manipulação desses códigos não está obrigatoriamente centrado no dramaturgo, isso porque as relações de subordinação (ou a ausência desta) não se devem à encenação. Deste modo, é preciso considerar que esta mudança de paradigma se deve a um conjunto de fatores

fenomenológicos, especialmente perceptivos, que envolvem, entre outras coisas, os avanços tecnológicos, um contexto sociocultural, resiliências dos agentes e ainda, uma mudança epistemológica – a semiologia.

Por sua vez, a dramaturgia da imagem ou da visualidade enfatiza o uso da imagem como principal fator da encenação. Isso não significa a exclusão por completo das demais matrizes da linguagem, uma vez que, como já dito, elas se interpenetram. Em termos práticos, a dramaturgia da imagem reconhece e explora as várias instâncias da cena como fatores dramáticos essenciais, tais como figurino, cenário, luz, sonoridade, espaço, os movimentos, os objetos, a projeção, etc. Entendo essas instâncias como linhas discursivas que fazem a tessitura da linguagem teatral e não apenas como colaboradoras de um discurso, mas como o discurso em si.

Vozes de Abrigo: uma montagem híbrida

*Porque somos do tamanho das nossas histórias,
somos do tamanho das nossas histórias,
Mas nós somos do tamanho dos nossos sonhos, também.*
— Trecho da música tema principal

Contexto inicial

O projeto da montagem do espetáculo surgiu dentro do LAICA - *Laboratório de investigação do cruzamento de animações* na FAP- Faculdade de Artes do Paraná da UNESPAR. O Laboratório tinha como objetivo central criar um espaço embrionário de vivências da arte da animação, possibilitando um suporte técnico e estético, dentro das características laboratoriais (observação, reflexão, experimentação). Na perspectiva de embrião, a orientação de experimentos, envolve, além dos participantes do laboratório, grupos externos à instituição que pretendam incluir elementos dessa linguagem nas suas propostas estéticas (espetáculos, performances, vídeos etc.) ou mesmo em seus processos artísticos (treinamentos, estudos). Além disso, teve como objetivos também: possibilitar observação analítica sobre os elementos técnicos e estéticos da arte da animação, estabelecendo critérios formais e informais, bem como discutindo o potencial da animação em vários segmentos da cena; Permitir através de exercícios teatrais elementos que favorecem a animação como estado de percepção, utilizando recursos fundamentais de treinamento, tais como exercícios como foco, eixo, ponto fixo, relação frontal, triangulação, gravidade, neutralidade, mímica, dissociação etc.; E, experimentar inúmeros materiais técnicos e conceituais para a elaboração de uma proposta estética da animação, seja ela para o teatro, cinema, TV, contação de histórias, artes visuais etc.

Assim sendo, contava com colaboradores de vários cursos (cinema, teatro e artes visuais, etc.) da universidade, bem com de artistas da comunidade. Essas diretrizes metodológicas do Laboratório foram a base para a montagem do espetáculo, embora novos padrões tenham emergido no processo artístico, impondo assim outros arranjos, tanto técnicos como estéticos. O primeiro deles, talvez o maior, foi a escolha pelo gênero musical, uma vez que não era uma linguagem dominada pelo grupo. Em decorrência, convidamos o professor André de Souza para fazer a direção musical e preparação vocal, já que as músicas não seriam originais. Todavia, o professor sugeriu que fizéssemos músicas originais. Essa proposição foi um divisor de águas na produção, pois a música ganhava outra dimensão ao trabalho. Foi uma decisão difícil em decorrência do tempo, porque iria comprometer a produção e o treinamento dos atores com os bonecos, apesar de ser muito mais assertiva do ponto de vista estético. Essa escolha nos rendeu uma otimização do tempo disponível para o manuseio de materiais (construção das visualidades) e que posteriormente nos levaria a dividir o grupo entre os que atuavam no elenco e os que faziam parte da equipe de visualidades.

Do laboratório a OFICINA de VISUALIDADES; divisão de equipe e treinamentos.



Figura 3: Modelagem experimental do LAICA-FAP; Foto: Fábio Medeiros.



Figura 4: Modelagem do boneco para peça; Foto: Janaina Graboski.



Figura 5: Ensaio de música com André de Souza; Foto: Fábio Medeiros



Figura 6: Ensaio e pesquisa do movimento. Foto: Fábio Medeiros.

Em relação ao texto, ele foi entregue para todos no começo do processo, mas foi sendo modificado até quase a estréia. Duas histórias foram totalmente adaptadas para que fossem inteiramente cantadas, como recitativos, e como já se tinha um grande contingente de narrativas ou falas-narradas, enfatizei para a escritura com dramaturgia da imagem em contraponto, para dar um suspiro ao verbo.

Tema

A montagem tem como tema central histórias fictícias e reais de crianças de abrigos acessadas em diversos contextos. Trata-se de uma coleção de histórias duras que foram convertidas em metáforas para que pudessem vir a público. Muitas dessas crianças guardam essas histórias como verdadeiros tesouros para justificar que não são filhas do vento, mesmo quando muitas vezes essas histórias tenham raízes apodrecidas ou sejam frutos do imaginário. Além dessa fonte temática propriamente do abrigo enquanto instituição, há também histórias com outras formas de abrigo, como, por exemplo, por situações de acolhimento que não necessariamente estejam vinculadas à instituição. Esse processo de reviver a história do outro abre caminhos para várias reflexões, especialmente sobre nossa responsabilidade perante o coletivo, mas também para que percebamos que não estamos sós no mundo. Esse rio de histórias 'paralelas' que muitas vezes correm do nosso lado, mas que não conhecemos ou não olhamos por opção, é o rio de nossa história também, en-

quanto seres humanos. Em todo momento nos atentamos para evitar tomar posições julgadoras, bem como para não romantizar as histórias, de modo que elas estivessem bastante próximas do discurso das crianças.

“O que se pode dizer do abandono, se nós não vivemos tal experiência; ou se a vivemos, certamente, não foi aquela mesma sofrida por uma criança. Mas tal tarefa se impõe diante de uma realidade, em que cada vez mais a indiferença e o egoísmo pautam as relações humanas. A peça “Vozes de Abrigo” é uma rara oportunidade, capaz de nos possibilitar experimentarmos a sensação daqueles que sofrem por não pertencerem a algum lugar no mundo, e tão próximos de todos nós, os outros. Entre as multidões cotidianas existem aqueles sujeitos tornados cada vez mais invisíveis, talvez, porque a estes não foi conferido um status que os torna pertencentes ao lugar que habitam. A eles resta um não-lugar, o do abandono, diante dos olhares de indiferença daqueles cada vez mais alheios àqueles sentimentos humanos, que justamente nos fazem sentir parte de um mundo, para todos”

Flávio Marinho (coordenador da equipe de visualidades)

Mais sobre a montagem

A encenação tem como base conceitual as linguagens do teatro de animação e do espetáculo dramático-musical, partindo da premissa de que o teatro de animação é uma linguagem direta com a percepção da criança e também de que o canto é uma forma de expressão que atravessa vários sentidos e tem como principal recurso a voz, o que tinha para nós uma importância tanto literal quanto metafórica. Por isso, escolhemos essas duas formas de expressão como alicerces da montagem.

Sobre a linguagem

A metáfora e a analogia foram funções de linguagem fundamentais para que se pudesse criar um mundo onde o real e o imaginário se fundem; Existe uma ambiguidade nos bonecos, que ora são bonecos de teatro de bonecos (ilusionismo), e ora são bonecos de brinquedo (animismo puro). Os bonecos são cinza para não representar nenhuma etnia propriamente, mas sim uma ideia sintética de renascimento. Todos os bonecos representam personagens meninos e possuem o tamanho real de crianças entre 8 a 12 anos, sendo esta a faixa-etária aproximada das crianças com as quais convivi. Para a única história de uma personagem menina, optei que esta fosse representada por uma atriz de carne e osso, mas com uma performance “marionetizada”. Trata-se da versão

adaptada do conto *A Menina dos Fósforos* de Hans Christian Andersen. O uso dessa história foi quase auto-impositivo, já que foi emblemática a recorrência com que a ouvi em situações de abrigos. Também se recorreu ao uso de alegorias para não cair no discurso direto, já que tanto o tema quanto a forma da narração poderiam levar a isso. Por outro lado, houve um grande cuidado para que as canções não romantizassem o tema.

Nota: a música - por André de Souza, o compositor

“Apesar do papel estruturante que a música tem no espetáculo, “Vozes de Abrigo” não é exatamente um musical. A proposta de unir histórias com planos narrativos muito distintos colocou o desafio de manter a unidade estética (musical) em um contexto tão diversificado, mas ao mesmo tempo possibilitou a experimentação com alternativas para a dramaturgia musical que um espetáculo mais convencional não proporcionaria.

Num primeiro momento, a concepção de um coletivo de atores em ação na relação com os bonecos implicava a criação de números corais. Por outro lado, o drama de algumas personagens representadas pedia a canção como expressão individual. E sendo a narrativa uma das matrizes da estética do espetáculo, a experimentação com o recitativo foi algo quase que natural, e acabou sendo um dos pontos altos da dramaturgia musical.

Depois da abertura, que anuncia o refrão do coro que encerra o espetáculo (“Olha pra mim!”), o primeiro número musical é todo um recitativo (“Chuva vermelha”), não desenvolvendo para uma canção – é pura história contada em música. Está estruturado em duas seções: a primeira quando a personagem narra em primeira pessoa um evento drástico que mudou sua vida para sempre, e a segunda, contando da vida no abrigo para onde ela veio depois desse evento. O contraste entre esses dois momentos é marcado pela mudança momentânea de centro tonal (de lá para dó), e de modo (lídio na primeira parte, e eólio na segunda, voltando ao centro tonal em lá); além disso, na primeira parte a declamação melódica acompanha estritamente o ritmo do texto, enquanto que, na segunda, a melodia vai se tornando aos poucos mais *cantabile*, aproximando-se de um arioso.

O número seguinte (“Menino sem nome”) é uma experimentação em torno das possibilidades de o coro representar uma personagem individual, proposta pelo espetáculo. Também muda a relação da música com a ação, pois aqui ela se torna um comentário ou uma reflexão sobre a história que foi imediatamente contada, porém cantada em primeira pessoa pelo protagonista, encarnado no coro. Não sendo possível para um coro cantar um recitativo propriamente dito, a declamação no início da música lembra a do cantochão; sem a presença de um pulso regular, dá maior fluidez ao ritmo no momento em que a pessoa do menino sem nome relembra sua sina (“por não ter nome, me perdi...”).

Entra a seguir a levada do baião, que junto com o modo lídio situa a história em um Nordeste mítico, e traz o caráter épico inerente ao estilo, associado ao sofrimento do povo nordestino, para entregar a “moral da história”.

Para a cena no abrigo, em que as crianças ninam a si próprias, foi escolhida uma canção de ninar de domínio público (“Tutu Marambá”), que acabou tendo uma dupla função: evocar uma situação real de nino e fazer a transição do contexto modal-rural, para um tonal-urbano mais neutro. A canção era dada por uma solista, e o coro repetia a melodia em “oh”, criando um efeito dramático que reforçava o aspecto ambíguo da letra (“que o pai do menino te manda matar”) e a melancólica melodia em dó menor, representando o medo e a solidão das crianças nas noites do abrigo.

Os dois números seguintes formam um díptico (“A menina dos fósforos” e “A cidade dorme”), e constituem a realização musical mais ambiciosa do espetáculo. No primeiro a solista conta a versão adaptada-inspirada da história de Hans Christian Andersen quase que inteiramente como um recitativo; mais próximo do final, tornando-se um arioso, a melodia é assumida pelo coro feminino, no momento do delírio da menina (“uma coisa incrível então aconteceu”), retornando ao recitativo na última frase, quando fica sugerido que a menina morreria a seguir (“o último fósforo”). Uma improvisação cromática no piano, empregando acordes de sétima diminuta, fazia a conexão com o número seguinte, que emprega alternadamente coro feminino e masculino, refletindo sobre a indiferença da cidade para com os desvalidos, e indiretamente lamentando a sorte da menina que morreu sem ajuda. O texto é duro, e a melodia é incisiva, entregando frases fortes como “dormir a eternidade é o que te traz a paz”. A tonalidade é o mesmo dó menor usado em Tutu Marambá, mas agora revestido de um *pathos* que beira o sarcástico ao afirmar o ceticismo sobre a solidariedade humana (burguesa, ao menos).

“A roseira morreu” é o último número musical conectado a uma história – a história de João Maria, Franco e Rosa, todos a mesma pessoa, em transformações sucessivas – e de todos é o que tem a forma de uma canção mais convencional, comentando a história que havia sido imediatamente contada. No entanto, merece menção que alguns motivos melódicos são inspirados na entoação sugerida pelo texto, como, por exemplo, o intervalo descendente no pronome interrogativo “como”, na frase “como viver com a ausência?”, trazendo a força da palavra falada para dentro da canção. O estilo é mais urbano, neutro, que os números anteriores, mas há ressonâncias sutis do gênero da ciranda pernambucana, mesmo que o ritmo não apareça explicitamente.

O espetáculo se encerrava com um coro (“Olha pra mim!”) que não se relaciona com uma história em particular, mas com o tema como um todo. Aqui acontece uma grande síntese, como se as personagens das histórias contadas pedissem, por meio do coro (ou encarnadas nele), para serem ouvidas, mas também concluindo com uma mensagem positiva (“somos do tamanho das nossas histórias”) emoldurada na tonalidade de mi maior. O estilo escolhido

se aproxima muito da canção pop, fechando o arco que começara com um recitativo modal rural, com uma aspiração a uma possível universalidade globalizada. Em que pese alguma ingenuidade nessa escolha, o efeito dramático atingido, depois de tantas histórias tristes, fez valer a pena a concessão.

Todo o acompanhamento instrumental era executado ao piano, inclusive as improvisações que acompanhavam transições de cena ou mesmo que funcionavam como música incidental. A presença de um único instrumento também ajudou a manter a unidade ao longo das diversas explorações estilísticas, e o piano forneceu uma base segura para a afinação do coro.”

Dramaturgia da imagem: ícone, índice, sequencialidade e híbrido

Cabe frisar que, nessa perspectiva, a abordagem mais se alinha a uma visão semiótica da cena, na qual, entre outras coisas, observa a cena como uma máquina de sentidos que emanam de todas as camadas discursivas, sejam linguísticas ou não-linguísticas, de que todos os elementos produzem signos na cena, sem que necessariamente se estabeleça uma hierarquia ou subordinação. “O drama se manifesta primeiramente nessa linguagem que brota de forma imediata da luz, das formas em movimento, da voz e da música, e, sobretudo, do corpo do ator” (SANCHEZ, 2002, p.36).

O texto da peça tem muitas marcas de direção e descrição de cenas em decorrência de uma necessidade de coesão, pois muitas delas se dão pelas cenas-de-imagem, nas quais a ação dramática está atrelada a componentes imagéticos, por meio dos “desenhos” de cena. Assim, a estrutura narrativa da peça, quando lida de uma forma linear, culmina numa prerrogativa mais fragmentada, uma vez que ela tem como principal característica o tripé verbal, visual e sonoro. Deste modo, em cada cena a narrativa é formada através de diferentes combinações entre esses três elementos, sobressaindo-se ora um, ora outro, mantendo-se também a independência de cada história. As imagens têm o poder de evocar muitas percepções, podendo estas ser potencializadas ou reduzidas de acordo com a combinação feita entre imagens, movimento e sonoridade.

Nesse tipo de montagem, a dramaturgia é de fato uma tessitura de coisas, pois das visualidades aos jogos de atores, tudo corresponde à escritura da peça. Desta forma, a equipe artística e o elenco original são fundamentais.

As cenas de dramaturgia de imagens da peça se dividem em icônicas, cenas-índice, sequenciais e híbridas. As icônicas são as que se concentram num elemento de ícone, por exemplo, a noiva que tem um significado direto e condensado; as cenas-índice são cenas que sugerem coisas, gerando signos incompletos, desta forma, mais abstratas; as sequenciais são cenas que se desenvolvem por uma sucessão de disposições (“micro-narrativas”, jogos, brincadeiras, etc.). Por fim, as cenas híbridas, que podem ter uma mistura desses arranjos, bem como a inclusão de outros elementos, como a narração, canto

entre outros. A cena do prólogo pode ser considerada um exemplo de todas essas combinações.

PRÓLOGO (Mãe evaporada) – Rupturas, nascimentos e gritos



Figura 7: Boneca transparente. Foto: Juliana Luz. **Figuras 8 e 9:** Cenas. Foto: Janilson Pacheco.

Figuras (atores) de capa com capuz caminhando em contraluz penumbra, fazendo sons de sopros e suspiros (cresce e decresce). Depois de uma caminhada livre, dois atores se posicionam em lados opostos do palco enquanto os demais seguem para o fundo da cena, atrás de uma pilha de corpos de bonecos-criança, onde se encontra um porão [um armário deitado com declínio e que tem duas portas para cima]. Eles abrem e encontram uma figura que se levanta [Mãe – boneca de fita adesiva transparente, toda preenchida por balões pequenos e um único tecido (vermelho) que tem a ponta na sua vulva e se estende por todo seu corpo]. Acende-se uma lanterna-foco dentro da boneca.

– Inicia a ação da boneca-mãe (uma luz percorre lentamente o interior do seu corpo transparente e seus membros também se movimentam lentamente. Seus movimentos se assemelham inicialmente aos de bebê (deitada no ar, flutuando) e vão evoluindo para uma posição vertical, com gestos e postura de uma mulher grávida). O ser mãe nasce, e expele suspiros.

– Em seguida, um ator-animador vai tirando o tecido de sua vulva até que ele saia por completo (a retirada começa lentamente e vai crescendo a velocidade). Durante essa retirada, os dois atores que estão espalhados no espaço vão, cada um deles, enchendo um balão, estourando-os ao final da retirada do tecido, começando a seguir a retirar pedaços de tecidos (voil) vermelhos que estão em bolsões de seu figurino-segunda-pele, fazendo som de suspiros fortes.

(Quebra-se o laço sanguíneo)

– Os atores que estão com a boneca-mãe começam a estourar todos os balões que estão dentro dela, até que ela fique oca e seja reduzida a um saco-amassado, perdendo toda sua forma.

Pausa curto

– *LÍNGUA DE ASSOBIOS* [chamadas – fragmentos melódicos]. Nesse momento os atores apanham os tecidos vermelhos que estão no chão.

(Luz incide sobre pilha de corpos)

Embaixo da pilha de corpos de crianças-bonecos, há um ator (todo de preto). Depois de algum tempo a pilha começa a “respirar” (ação realizada pelo movimento do ator em consonância com a luz e o som de respiração [instrumental – música tema]. Os meninos-bonecos vão se levantando, um por vez. O último deles é levantado pelo ator, com ajuda de outro ator-animador, que estava debaixo da pilha de corpos. Quando todos estão de pé, observando o espaço e a platéia, entoam em coro o refrão da canção.

[Um dos meninos-bonecos começa a contar-encenar sua história: MINHA AVÓ CATAVA EXCESSOS NAS RUAS]

Imagens sequências

As imagens narrativas requerem uma sequencialidade? Conforme Aumont (2010), a representação espacial e temporal na imagem, recorrentemente, está numa esfera global, de narrativa. Sendo assim, o percebido é nomeado. A questão da interpretação e da leitura da imagem está relacionada com o espectador. Para ser compreendida uma imagem, devem ser lidos os códigos e os símbolos que nela estão inscritos. Quando uma imagem pertencer a um contexto estranho ao espectador, este terá mais dificuldade de interpretá-la. Assim, cada indivíduo faz a sua leitura de acordo com o domínio que tenha dos códigos representados. Um simples gesto ou ícone representado na imagem pode ter uma grande quantidade de significados, dependendo do receptor decifrá-los. O autor ainda discorre sobre os sentidos conotativo e denotativo, mas enfatizando que dependem de um receptor para interpretá-los. Sobre **sequência e simultaneidade**, o autor explica a diferença entre *showing* (mostrar) e *telling* (narrar). O primeiro estaria em uma imagem única e o segundo em uma sequência de imagens. Esta já existia muito tempo antes da invenção do cinema, como em pinturas medievais e renascentistas em que já era explorada a narrativa através da sequencialidade de imagens. Estas obras podem ser consideradas pré-cinematográficas. O autor afirma, em seguida, que para haver uma narrativa, é mais importante a sequência de acontecimentos do que o tempo decorrido.

Cena da chuva (BRINCADEIRA) - [DRAMATURGIA DA IMAGEM]

Essa cena tem uma sequência de ações de movimentação no espaço. Os atores conhecem os desenhos de cada fase dessa sequência, mas as falas são livres, pelo fato de a cena representar crianças brincando e também por se tratar de uma cena de transição.

[Notas melódicas, introdução para Chuva...]

UM DOS MENINOS - Chuva? É chuva? Tá chovendooooo!!!! Uhul!!!

[Enquanto os meninos estão se alvoroçando porque está chovendo e brincam, dois atores fazem a transformação do porão em carroça]

FASE –“UM NAVIO PIRATA!” – [A carroça vai para o centro da cena, os bonecos entram dentro dela e simulam um navio; Os mesmos dois atores pegam um tecido-leve que se encontra no proscênio e compõem a cena simulando um mar].

[Carroça sai de cena]

FASE – *Brincar de bola – Formam um semicírculo ao fundo e jogam uma bola de um para outro. A bola está acoplada a uma vara e é manipulada por um ator. Ao último chute na bola, ela muda a gravidade e simultaneamente os bonecos começam a levitar.*

[A carroça retorna, e se transforma numa espécie de armário com pernas e se posiciona em cena].

Um dos bonecos toca os pés no chão, enquanto os demais seguem levitando. Este boneco irá fazer a récita seguida das ações da cena: mãe coloca o menino-boneco dentro do armário e segue com as ações entre fora e dentro do mesmo, até que o armário é fechado e quem continua a récita agora é um ator que sairá detrás do mesmo.

(Bonecos em gravidade zero, exceto o que está contando sua história. Um dos indicadores dessas gravidades diferenciadas está em separar eles por realidades: uma mítica, dos sonhos, devaneios, imaginação e a outra da realidade).

[Recitativo]

Um dia

Meu pai chegou em casa estranho

Minha mãe com medo, me trancou dentro do armário

Teve muitos barulhos e gritos,

até que surgiu um silêncio horrível, horrível

Fiquei com tanto medo que dormi ali mesmo.

Quando acordei, já era de manhã,
não havia ninguém,
Apenas pingos vermelhos respingos por toda a sala.
Não sei como isso aconteceu,
mas naquele dia entrou uma nuvem de chuva na minha casa
e as gotas eram vermelhas, vermelhas!!!

Depois da chuva vermelha,
nunca mais encontrei minha mãe e meu pai
Vim morar nesta casa das crianças perdidas.
Crianças... Perdidas
Aqui tem muitas crianças, muito mais do que adultos;
Pais e mães, não têm nenhum.

*Os bonecos-crianças que levitam começam a emitir sons de impulsos (rull, uil).
O armário volta a ser carroça, e os bonecos são colocados dentro dela, exceto
o boneco que irá puxar a carroça e que corresponde à próxima história.*



Figuras 10 e 11: Transição de luz, do azul para o vermelho; Fotos: Gi Nicaretta.

A luz é um importante elemento dramático nessa cena, especialmente para deslocar o espectador para dentro da cena-acontecimento, quando ela fica toda vermelha após a chuva vermelha. As histórias de crianças escondidas dentro de armários, de geladeiras ou fogões, para serem poupadas da violência doméstica, são situações muito recorrentes. Desta forma, decidi intensificar quase que de forma figurativa a vermelhidão de uma chuva vermelha.

Transição da cena ME PERDI POR NÃO TER NOME para a cena dos SONHOS

[FRAGMENTOS] Os fogos de artifícios são tão bonitos. [Nesse momento, os atores que estão no fundo acendem lanternas com os focos direcionados para suas mãos, que geram sombras no fundo do palco]. Mas justamente naquele momento em que eu olhava para o céu, meu pai se perdeu de mim. Passei a noite toda procurando meu pai. – Você conhece José? – Você viu José? É meu pai...

CORO – Você conhece José?

[Dois atores vêm do fundo e puxam pelo ombro o ator até o grupo, se transformando em uma massa de atores com um único boneco – Um segurando no ombro do outro, culminando numa imagem de uma multidão mexendo um único boneco – agora eles vão cantar caminhando todos juntos até o proscênio central. O boneco é acomodado em posição de dormir, o grupo se dissipa: alguns buscam os outros bonecos na carroça para distribuí-los na cena e os demais se espalham no palco e se deitam. Cada um deles se balança de um jeito específico, em seus respectivos.] É fundamental se explicar esse emblemático balançado, visto que essa singela ação carrega dura e profunda “metáfora”, e que traz um significado avassalador para o espectador que conhece essa ação. Explicando o fenômeno: Tenho quatro sobrinhos adotados, e dois deles se balançavam muito durante a noite, ao ponto das camas deles ficarem moles de tanto balançado em pouco tempo de uso. Sempre fiquei intrigado com essa ação deles e, certa vez, vi algo parecido em uma das minhas visitas ao abrigo que costumava ir. Ao entrar num quarto numa noite de natal para deixar presentes debaixo das camas, presenciei uma cena em que todas as crianças se balançavam, cada uma à sua própria maneira. Parecia um filme de terror, porque não se tratava de uma leve balançada, mas uma coisa bem enérgica, de modo que as camas rangiam. Aquilo me fez lembrar dos meus dois sobrinhos, deixando-me ainda mais intrigado. Perguntei, então, a uma das psicólogas que acompanhava aquelas crianças o porquê de elas se balançarem daquele jeito, e ela me respondeu que trata-se de algo muito comum. Seria algo como um AUTONINO, ou seja, as próprias crianças, pequenas e grandes, se balançam, para dormir, como se estivessem ninando a si próprias. Sim, duro, mas real. É como se ninar fosse uma necessidade genética, e mesmo aqueles que nunca tiveram acesso a essa prática também a fazem.



Figura 12: Ator Jean Cequinel. Foto: Janilson Pacheco.



Figura 13: Grupo de atores cantando em coro. Foto: Janilson Pacheco.

Cena dos SONHOS [DRAMATURGIA DA IMAGEM]

[fumaça para criar o ambiente onírico]

SEQUÊNCIA:

- 1) Uma atriz se levanta cantando a canção (**Tutu Marambá**) e pega uma nuvem pendurada em uma vara de pescar; ela anda entre os corpos que se balançam;
- 2) Os atores se levantam e começam a compor a cena de sonho de um dos meninos, na qual a combinação de nuvem e tecidos geram várias coisas: um dragão-nuvem, uma cobra-tecido, asas para o menino, um balanço...Ao fim do sonho daquele menino, ele se ajoelha, se deita no chão e começa a se arrastar de costas, saindo da cena nessa disposição.
- 3) Os atores começam a brincar-brigar com os travesseiros, que se rasgam e espalham enchimento por todo o espaço. Os meninos-bonecos continuam em cena dormindo.
- 4) Começa o sonho do 2º menino-boneco que está na boca de cena. Um sonho meio abstrato, onde ele está olhando um rio [pano-que-infla], dentro do qual surge de repente uma figura humana, e ele por curiosidade irá tocá-la. Ela se levanta trazendo todo rio e o abraça, envolvendo-se nele como um casulo. Há uma tentativa do menino de se desgrudar daquilo e quando ele consegue, fica observando o invólucro. Se abaixa, pega-o e sai de cena.



Figuras 14 e 15: Cenas do autonino;
Fotos: Gi Nicaretta.



Figura 16: Foto: Juliana Luz

Cena A MENINA DOS FÓSFOROS (Recitativo)

(inspirado no conto *A menina dos fósforos* de Andersen)

Dois atores manipulam uma atriz como se fosse uma boneca: ela está com os olhos fechados, tendo olhos abertos pintados em suas pálpebras; suas mãos e joelhos estão ligados aos manipuladores por elásticos. Uma outra atriz empresta sua voz narrando a história, numa espécie de alter-ego.



Figura 17: Atores: Janaina Graboski, Hudson Biscaia, João Muniz e Paola Kulik. Foto: Gi Nicaretta. Figura 18: Maquiagem de Paola Kulik por Dayane Padilha; Foto: Fábio Medeiros

Cena – MULHER-REFLEXO [DRAMATURGIA DA IMAGEM]



Figura 19: Atriz Dayane Padilha. Foto: Gi Nicaretta.

Uma atriz sai das coxias com uma máscara de espelho quebrado, vestida de noiva e segurando “vísceras”. Anda pela plateia. Um foco de luz bem direcionado a acompanha, sobretudo focando a máscara e as “vísceras”. [A máscara, com incidência de luz, gera um efeito globo de discoteca]. Nesse momento os atores limpam a cena. A atriz retorna ao palco entrando pelo sentido oposto.

Assim que ela entra, João Maria sai das coxias abraçado com um dos bonecos [O boneco representando um brinquedo]. [O foco de luz vai para ele]

A cena “ESPELHO QUEBRADO REFLETE MAIS LUAS”

Nesta cena é importante destacar as ambigüidades instaladas pelas imagens. A primeira delas é a do boneco, que perde por completo o status de boneco de teatro de bonecos e assume um caráter de boneco-brinquedo, de modo que altera por completo a relação do ator com o mesmo. O grande tecido que cobre todo o palco é análogo à gestação-barriga, e por consequência à sobreposição de sombras, que está relacionado ao tema.

[Com a deixa: “Corri”, um ator atravessa o proscênio correndo segurando uma ponta de um longo tecido que irá preencher todo o palco - Teatro de Sombras.

A outra ponta do tecido é segurada por outro ator que vai, coordenado com o primeiro ator, gerar movimentos de ondas com o tecido, cobrindo e descobrindo João Maria, que aparece em sombra com o boneco sentado no chão continuando sua história para ele].

[João Maria se levanta e interrompe a valsa do tecido que fazia ondas sobre ele, parando o mesmo em sua cintura e gerando a imagem de uma enorme saia]. [A luz corta um 3x4 no rosto dele].

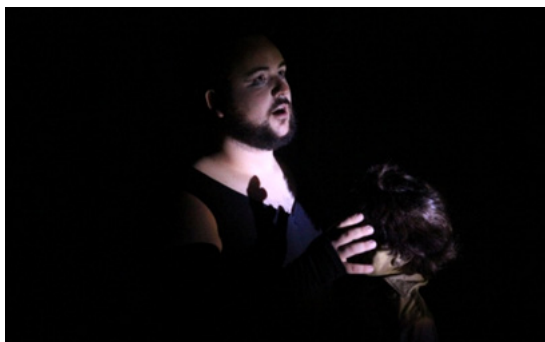
[FRAGMENTO] JOÃO MARIA-FRANCO-ROSA- Me vesti de minha mãe, ou melhor, de como eu gostaria que ela fosse. E ali nasceu Rosa, o meu outro eu que eu mesmo sepultava no peito. Libertei-a. De madrugada voltei para o jardim e replantei a roseira... furei quase todos os dedos. De manhã, dos meus 16 anos e um dia, desci do meu quarto vestida de Rosa. Meus pais perguntaram se eu estava bem e feliz. Sorri como João Maria, Franco e Rosa. Rosa foi muito bem recebida na família, afinal meus pais sempre quiseram ter uma filha também. Passei dois anos procurando minha mãe biológica e arrumando uma forma de lhe dizer que eu sobrevivi àquela lata de lixo onde ela havia me esquecido. Na manhã dos meus 18 anos a roseira amanheceu morta. Eu e meus pais concordamos em fazer o velório da roseira. E coincidentemente ou não, naquele mesmo dia era o dia do encontro com minha mãe biológica. Meus pais perguntaram se eu queria que eles me acompanhassem, mas preferi ir só.

[Os atores que manipulavam o tecido cobrem João Maria novamente e uma atriz que está ao fundo. Deixam o tecido estático. Eles se encontram de pé. Há uma luz por trás dela e ela também segura uma lanterna apontada para João Maria, resultando numa sobreposição de sombras].

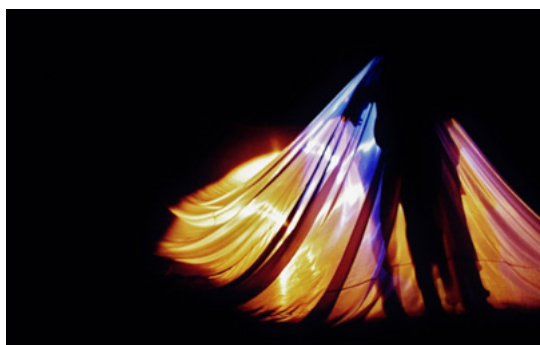
[JOÃO MARIA-FRANCO-ROSA Cai no chão. Nesse momento ele começa a puxar o enorme tecido para dentro das pernas – como se estivesse devolvendo o parto. A atriz que fez a sombra e a voz da mãe, assumindo a metalinguagem, carrega o tecido-parto que ficou para trás do João Maria].

ATRIZ- E naquele momento, sua mãe biológica, POR OPÇÃO, o jogou novamente no lixo.

JOÃO MARIA-FRANCO-ROSA- (levantando, grita pausadamente): “Espelho quebrado reflete mais luas”



Figuras 20 e 21: Ator João Muniz. Fotos: Gi Nicaretta.



Figuras 22 e 23: Fotos: Juliana Luz.

A última imagem, digamos, icônica é a imagem do MURO, associado à sequência de ações que envolve texto falado, canção e imagem-sombra dos atores saindo daquela condição combinada à dos outros atores jogando aviõezinhos de papel na plateia.

[Em determinado momento da canção os atores se levantam, gerando a imagem de um muro de pessoas. Eles erguem o tecido e ficam no fundo do palco, começando em certo momento a jogar aviõezinhos de papel sob o muro na plateia]

[Os atores que estão debaixo do tecido, levantam as mãos e vão jogando o tecido para trás, até que ele cai por completo ao final da música]

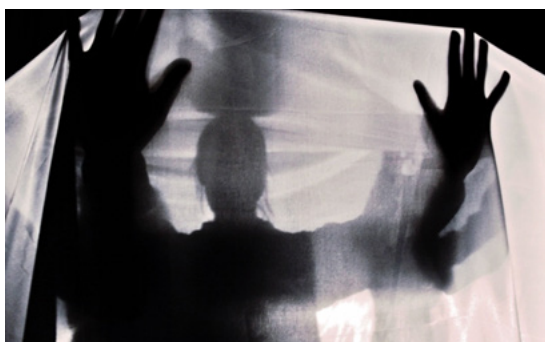


Figura 24: Foto: Juliana Luz. Figura 25: Foto: Gi Nicaretta.

Como já dito, as imagens na montagem foram expressivamente utilizadas como elemento coesivo, de modo a culminar em um componente dramático. Todavia, já se é sabido que o teatro de animação tem por si essa característica e, por sua vez, a dramaturgia da imagem dá um relevo a essa interseção.

A ação dramática está atrelada a componentes imagéticos, sonoros e textuais. Assim, sua estrutura está sob o tripé verbal, visual e sonoro, combinados de modos variáveis. Deste modo, a montagem é formada através de diferentes combinações entre esses três elementos. “O criador teatral do futuro se expressará em uma linguagem nova, resultando da integração da ação (gesto e dança), da encenação (o visível: cenografia, vestuário, iluminação...) e a voz (som, declamação e canto)” (SANCHEZ, 2002, p.38).

Conclusão

O teatro de animação é uma linguagem que tem uma relação profunda com as artes visuais e linguagens sonoras, talvez até mais do que o próprio “teatro de atores”, o qual esteve, por muito tempo, preso a uma matriz verbal e sonora, devido a fatores históricos e culturais, o que pode ter limitado o desenvolvimento de aspectos da linguagem visual.

Essas ligações do teatro de animação com a sintaxe visual e sonora estão num nível estruturante cujos percentuais de conexões são difíceis de mensurar, especialmente por estas serem internas e da própria formação desta linguagem.

Nesse sentido, é fundamental tomar a fala de Jurkowski (2000), de que o boneco é um ícone de um personagem dramático. Portanto, o boneco (de teatro) é por sua simples existência um elemento dramático.

A imagem é um elemento que alicerça a animação, pois através desta, se dá vida a algo que se vê. Até mesmo no teatro de pulgas, que anima o invisível, e mesmo assim requer a presença de um animador (imagem) que, com seus movimentos e gestos (imagem), proporciona a animação, ou seja, o que se vê. É na imagem que se concentra a síntese dramatúrgica do teatro de animação. O teatro de animação “é a arte da imagem e do movimento”, “suas formas são símbolos” (AMARAL, 1996, p. 245).

O teatro não é calcado num discurso apenas verbal, mas gestual, plástico, musical, de forma que são diversas as instâncias discursivas que existem simultaneamente, dialogando na cena teatral. Assim, a linguagem teatral se configura intersemiótica, polifônica e híbrida.

Referências

AMARAL, A. Maria. *Teatro de formas animadas*. 3aed. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela Santos Abreu. Campinas/SP: Papyrus, 2010.

CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas*. 4ªed. São Paulo: Edusp, 2008.

COSTA, Felisberto Sabino, *A poética do ser e não ser - Procedimentos Dramatúrgicos do Teatro de Animação*. 2000. 264 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.

DAMÁSIO, Antônio R. *O mistério da Consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

JURKOWSKI, Henryk. *Metamorphoses - La Marionnette au XX Siécle*. Trad.: Eliane Lisboa. Charleville-Mézières-França: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MEDEIROS, Fábio H. N. *A arte da animação: intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação*. 2014. 446p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

SANCHEZ, José A. M. *Dramaturgias de la Imagen*. 3ª ed. Cuenca: Ediciones de la Univesidad de Castilla-la Mancha. 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual e verbal*. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

Mamulengo de la Mancha:
Cervantes em Mamulengo e Sombra
(Entrevista com Marcos Pena)¹

Mamulengo de la Mancha:
Cervantes in Mamulengo and
Shadows (Interview with Marcos Pena)

Erivelto da Rocha Carvalho
Universidade de Brasília
E-mail: eriveltodarocha@gmail.com

Maria Oliveira Villar de Queiroz
Universidade de Brasília
E-mail: mariaovq@gmail.com

¹ Entrevista realizada por e-mail a partir de contato dos entrevistadores com Marcos Pena. Erivelto Carvalho é docente e pesquisador na área de Literatura Espanhola e Hispano-Americana na Universidade de Brasília, membro da Asociación de Cervantistas (AC). Maria Villar é doutoranda em Artes Cênicas-UnB e assina a cenografia e indumentária de Mamulengo de la Mancha. Esta entrevista decorre do processo de diálogo e colaboração dos autores com o Grupo Trapuesteros de Teatro ao longo do processo de criação e montagem da peça.

Resumo

Mamulengo de la Mancha, releitura do clássico de Miguel de Cervantes, é o objeto desta entrevista com Marcos Pena do Grupo Trapusteros Teatro. Depois da montagem, realizada em 2019, o texto da peça foi publicado no número 16 da revista Mamulengo. A entrevista toca em alguns dos aspectos mais destacados em relação à proposta de releitura do *Dom Quixote* de Cervantes feita a partir da combinação das linguagens do Teatro de Mamulengo e do Teatro de Sombras.

Palavras-chave: Mamulengo, Teatro de Sombras, Cervantes, *Dom Quixote*, *Mamulengo de La Mancha*.

Abstract

Mamulengo de la Mancha, reinterpretation of the classic by Miguel de Cervantes, is the subject of this interview with Marcos Pena from Grupo Trapusteros Teatro. After the assembly, carried out in 2019, the text of the play was published in issue 16 of Mamulengo magazine. The interview touches on some of the most outstanding aspects in relation to the proposal to reinterpret Don Quixote de Cervantes based on the combination of the languages of Teatro de Mamulengo and Teatro de Sombras.

Keywords: Mamulengo, Shadow Theatre, Cervantes, *Dom Quixote*, *Mamulengo de La Mancha*.



[ERIVELTO CARVALHO] *Mamulengo de la Mancha*² é uma releitura ousada e criativa do clássico de Cervantes, que os entendidos teimam em deixar encerrado numa redoma de vidro intocável, seja a partir das leituras canônicas seja desde as leituras formalistas. Inicialmente, gostaria de pedir que nos informasse como o grupo Trapusteros chegou ao texto cervantino para elaborar sua releitura. **Qual foi o percurso do encontro com o Cervantes que vocês viveram nesta peça: partiu-se do interesse pelo texto para levá-lo à cena ou ao contrário, a própria vivência do grupo com o teatro de bonecos o levou à obra de Cervantes? O que pode se desprender da trajetória percorrida?**

[MARCOS PENA] A adaptação do clássico de Cervantes para o teatro de títeres é bastante recorrente em grandes e pequenos formatos e produções, destinadas a adultos e crianças, sendo realizadas em tempos e países diversos. Tanto o romance, como algumas de suas adaptações não apenas para o teatro de títeres, mas também para o cinema, certamente nos inspiraram e nos auxiliaram na nossa proposta de encenação. Mas a ideia inicial não partiu de uma vontade inerente e explícita em adaptar o *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, romance que li na minha juventude, mas sim de uma brincadeira, um jogo que surgiu durante uma viagem de carro que Izabela Brochado, minha companheira e diretora da peça, e eu fazíamos pelo interior de Minas Gerais. Nos perguntamos como seria se Quixote e Sancho chegassem no Brasil de hoje? Quem eles encontrariam? De que matéria e qualidade seriam as alucinações do cavaleiro andante num país já tão alucinado no seu cotidiano? Como espanhol, pensei que seria interessante que Quixote e Sancho pudessem, como espanhóis, experimentar do seu próprio veneno, ou seja, que passassem pelas dificuldades que os colonizadores espanhóis impuseram aos povos americanos; um louco e um homem do povo vivendo no novo continente, encontrando as gentes, as festas, mas também, suas agruras, frutos de um processo colonizador injusto e cruel.

Como temos uma longa vivência com a cultura popular, e mais especificamente com o teatro de bonecos popular brasileiro, pensamos que seria interessante que este encontro se desse dentro desse contexto. Imaginamos Quixote e Sancho à deriva em um barco naufragado, chegando no porto de Recife em pleno carnaval no século XXI, vestidos de forma quase carnavalesca, sem documentos e falando uma outra língua. A partir daí, começamos a brincar com a possibilidade desses dois personagens tão conhecidos mundialmente se encontrarem com os personagens-tipo do Mamulengo, se inserindo na estrutura

2 Ficha técnica: Adaptação livre: Izabela Brochado e Marcos Pena; Direção geral e atuação: Izabela Brochado; Atuação e confecção de bonecos e figuras: Marcos Pena; Assessor de teatro de sombras e criação de silhuetas: Alexandre Fâvero; Trilha sonora original: Antenor Ferreira; Cenografia e figurinos: Maria Villar; Projeto de Iluminação: Pedro Dutra; Fotografias: Rafael Mendes. Bonecos: Antônio Elias da Silva (Saúba); Edjane Ferreira de Lima; Ermírio José da Silva (Miro); José Vitalino da Silva (ZéVitalino); Severino Elias da Silva Filho (Bibiu) e Severino Joventino dos Santos (Biu de Dóia).

dramática das cenas presentes nas brincadeiras dos mestres mamulengueiros. Foi assim que seu deu o encontro dos dois com o Sargento Peinha e Cabo Setenta, sendo presos por eles como imigrantes ilegais e depois levados a trabalhar quase como escravos na fazenda do latifundiário Mané Pacarú, onde Sancho conhece Quitéria, a esposa do fazendeiro, se enamoram e por aí vai...

A partir desse jogo, começamos a estruturar o roteiro. Pensamos que a primeira parte que mostra as aventuras de Quixote e Sancho ainda na Espanha, seria feita com bonecos de manipulação direta. A segunda parte seria a travessia do Atlântico feita com sombras e a terceira, a chegada no Brasil e o encontro com o Mamulengo, que obviamente seria encenada com bonecos de luva. Então, voltei ao romance e comecei a separar as cenas que me pareciam mais interessantes para esta adaptação. Escrevi, ou transcrevi, umas trinta páginas, enquanto Izabela se debruçava mais na pesquisa com as cenas do mamulengo, ou seja, a terceira parte.



Figura 2: Sequência das cenas de carnaval em Recife.

[ERIVELTO CARVALHO] Cervantes afirma no prólogo às *Oito comédias e oito entremezes* que de jovem acompanhara as representações de Lope de Rueda, e na II Parte do *Dom Quixote* aparece o falsário Ginés de Pasamonte fazendo o papel do mestre Pedro, uma espécie de mamulengueiro que tem o teatro de bonecos destruído por Dom Quixote em um de seus inúmeros delírios cavaleirescos. Esta cena, ao que me parece, é fundamental para a articulação da releitura do Trapuesteros de Cervantes na pessoa do mestre mamulengueiro chamado Ginu. **Desde a sua própria experiência teatral, como avaliam a presença do teatro no universo do *Dom Quixote*? Como vem a importância desta cena em específico no *Mamulengo de la Mancha*?**

[MARCOS PENA] À época de Cervantes, o teatro de bonecos popular era bastante frequente na Europa e várias companhias e titiriteiros solistas perambulavam pelas feiras e mercados. Assim também acontece com o Mamulengo, que é um

teatro muito popular e certamente é essa cena que melhor reúne estes dois contextos. Mestre Ginu, bonequeiro falecido nos anos 70, era bastante conhecido do público recifense, apresentando-se nas feiras e praças dos anos 40 até a sua morte. Assim, nos pareceu pertinente transpassar a cena do encontro de Quixote com o Mestre Pedro, para o seu encontro com Ginu. Então, começamos a nos perguntar que cena estaria Ginu apresentando que causasse a mesma indignação ao Quixote de Cervantes, quando este ataca os bonecos do Mestre Pedro que estão representando uma batalha entre mouros e cristãos? Izabela, durante a sua pesquisa de mestrado, havia encontrado a cena “Nem solteira, nem casada e nem viúva”, publicada na Revista Mamulengo³ que apresentava uma interessante discussão de gênero. Nela, Rosita aparece sózinha em um baile e se recusa a dançar com o Delegado, que começa a agredi-la após a sua “desfeita”. Assim, pensamos que a indignação de Quixote diante da agressão física sofrida por uma mulher, e consequente destruição da barraca de mamulengo de Mestre Ginu, ao mesmo tempo que atualizaria a cena nos permitiria posicionar como artistas frente a esta discussão tão latente e necessária nos tempos atuais, sem sermos panfletários e mantendo a graça da ação.



Figura 3: Apresentação de Mestre Ginu.

[ERIVELTO CARVALHO] Numa outra releitura de Cervantes muito próxima ao *Quixote* brasileiro do Trapusteros, a do *Dom Quixote em cordel* de J. Borges, aparece também (mas desta vez em perspectiva visual, e não performática) o

³ *Revista Mamulengo*: 1973, nº 01, p. 40. Associação brasileira de Teatro de Bonecos · ABTB, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1973 a 1985.

jogo de corpo e sombra que vocês estabelecem em cena de maneira animada, inclusive jogando com a relação entre sombras, o corpo dos atores e a presença dos bonecos em cena. **Gostaria que comentassem como observam o efeito atingido a partir deste jogo, que estabelece no nosso modo de ver uma dinâmica especial que dá o tom à sua releitura de Cervantes.**

[MARCOS PENA] Quando começamos a escrever o roteiro de *Mamulengo de la Mancha*, pensamos que a travessia marítima de Quixote e Sancho seria melhor representada pelo teatro de sombras, pois este nos permitiria representar o oceano como um espaço amplo, móvel, translúcido, cheio de monstros marinhos presentes no imaginário renascentista. Convidamos para nos assessorar o sombrista e diretor da Cia Lumbra, Alexandre Fávero, até porque nossa vivência com o teatro de sombra era limitada. Fizemos algumas imersões com Fávero e Fabiana Bigarella, sua companheira, e a partir daí, fomos tomados pela sombra, nos encantando com ela pois indicava novos caminhos e possibilidades que nos “as-sombraram”. Assim, decidimos que não só a travessia, mas também a parte da Espanha seriam encenadas com a linguagem do teatro de sombras.

O encontro com o cordel de J. Borges também nos inspirou bastante na construção dessa narrativa, com os contrastes das figuras brancas e pretas presentes nessa obra. O jogo com o corpo do ator (nesse caso o meu) e a sombra permitiu que Quixote, além de sombra e boneco, fosse também representado como ator de carne e osso, que brinca e joga com os objetos que circundam esse personagem (livros, escudo, lança), que projetados na tela, também contribuem para a construção dos seus delírios, das suas alucinações, como num jogo entre a natureza material e corpórea, e a natureza imaterial das sombras. Brincar com essas duas naturezas possibilitou a construção de muitas imagens e de muitos jogos que ao meu ver, enriqueceram a narrativa.



Figura 4: Quixote (ator) e seus objetos são visíveis ao público e projetados como sombras na tela.

[MARIA VILLAR] O encontro de duas linguagens, o Teatro de Sombra e o Teatro de Mamulengo, tornam o espetáculo *Mamulengo de La Mancha* inusitado. Uma linguagem é luz e sombra, a outra é boneco e fala. **Como foi a construção do texto em sua completude para a peça e para a transição da Sombra para o Mamulengo?**

[MARCOS PENA] Como eu disse antes, inicialmente pensamos que a sombra seria usada apenas na travessia do Atlântico e que a parte de Quixote e Sancho ainda na Espanha seria feita com bonecos de manipulação direta. Tínhamos um roteiro de trinta páginas quando nos reunimos pela primeira vez com Alexandre e Fabiana. Ao mergulharmos no universo das sombras, elas foram tomando conta de quase tudo, só não do mamulengo que é tão forte quanto ela. Assim, decidimos que as partes da Espanha e da travessia seriam encenadas prioritariamente com essa linguagem. Então, as trintas páginas do roteiro que tínhamos foram reduzidas a oito, pois a medida que a sombra foi tomando conta, o texto foi para o essencial... as sombras pedem silêncio, elas não comportam muitas palavras.

Já no mamulengo, encenado com os bonecos de luva que são falantes por si, o texto ressurgiu com força e várias passagens (cenas) do mamulengo foram mescladas com as falas dos personagens presentes no romance de Cervantes.



Figura 5: Andanças de Quixote e Sancho por Castela.

[MARIA VILLAR] Ambas as linguagens dependem de um processo de organização e instalação dos materiais cênicos do espetáculo. Diferente da natureza apenas textual, cena e dramaturgia podem se completar. **Na construção do espetáculo a influência do texto na cena e vice-versa aconteceu naturalmente ou um dos dois, cena ou texto prevaleceu sobre o outro?**

[MARCOS PENA] Depende de que parte. Algumas vezes, como na travessia do Atlântico, fomos guiados pelas imagens. Usamos texturas de tecidos, água e espelhos que projetados na tela, construíram prioritariamente a dramaturgia

juntamente com a trilha sonora, que foi também importantíssima. Já no Mamulengo, as estruturas dramáticas presentes nas brincadeiras de vários mestres que Izabela havia transcrito de espetáculos que assistiu, assim como as transcrições publicadas em livros e revistas, foram as que se impuseram. No entanto, no decorrer da montagem do espetáculo, algumas falas invadiram as sombras, assim como, algumas sombras apareceram no Mamulengo, seja na criação de cenários projetados na tela que deram fundo à atuação dos bonecos, ou ainda, na criação de uma ambientação sensorial, como na cena de amor de Sancho e Quitéria, na qual a cor vermelha cobre a tela projetando os dois corpos que brincam e se amam.



Figura 6: Na alcova, Sancho e Quitéria se amam.

[MARIA VILLAR] As situações dramáticas no mamulengo estão organizadas em passagens, onde o boneco/personagem é a potência que vigora a ação. As sombras de certa forma também são passagens, a potência da cena pode ser o personagem, pode ser detalhe, mas também pode ser paisagem ou textura. **Como essas características das linguagens influenciaram o texto?**

[MARCOS PENA] Nas cenas em que as sombras são resultantes da projeção dos corpos dos atores que estão visíveis ao público, nesse caso são personagens-atores e personagens-sombras, o texto enunciado pareceu bem assentado e não tivemos pudores em usá-lo. Porém, nas cenas em que as imagens projetadas eram silhuetas ou texturas, como me referi antes, o texto quase desapareceu, virou onomatopeia, exclamações, suspiros, virou essência, síntese que o teatro de sombras pede. Já na parte do Mamulengo, o jogo de palavras, o duplo sentido, o jocoso, presentes tanto em Cervantes, quando nas estruturas textuais do teatro de bonecos popular, tiveram espaço para se dilatarem, inclusive para abrir espaços para as improvisações que aconteceram no encontro com o público. O aqui e agora pôde se instalar com mais força e o boneco/personagem, que como você diz “é a potência que vigora a ação nesse espaço” pôde atuar de forma dialógica com o público, mesmo seguindo um roteiro pré-fixado.



Figura 7: Atriz sombrista manipula o barco naufragado.

[ERIVELTO CARVALHO] No *Dom Quixote*, o uso da frase proverbial, dos ditados e dos lugares comuns do espanhol do século XVII dá vazão ao jogo lúdico-satírico da relação entre Dom Quixote e Sancho, ou do escárnio dos personagens que riem da loucura de Dom Quixote e compõe uma narrativa conduzida pela mais fina ironia. De certa forma, em outro contexto e com outra finalidade, os diálogos entre os bonecos da cultura popular brasileira e os personagens cervantinos repaginam o humor de Cervantes. **Peço, se possível, que comentem o processo de construção dessas pontes de fala e de expressão oral em um contexto dialogal distante no tempo e considerado por muitos, no caso do texto de Cervantes, como algo intransponível.**

[MARCOS PENA] No *Mamulengo de la Mancha*, a loucura e os delírios de Dom Quixote são exacerbados quando chega no Brasil, pois o *Quixote* é situado em outro contexto, ou seja, em outro tempo, outro país e outra língua. Dom Quixote não entende que lugar é esse, que língua falam e porque riem da sua vestimenta e da sua maneira de falar. Há perguntas feitas pelos personagens brasileiros que são mal interpretadas pelos espanhóis e que avançam no desentendimento entre eles, para além dos delírios de Dom Quixote. Ele não compreende quando os policiais lhe pedem documento; não entende que quando é impelido a trabalhar em troca de casa e comida na fazenda de Mané Pacaru, não está sendo convidado para um passeio, mas sim, obrigado a se rebaixar da sua condição de fidalgo. Nesse contexto, Sancho cumpre um papel fundamental na proteção de seu amo, pois ao amenizar a realidade frente aos seus olhos, sabe que é corroborando com a inocência de Quixote que poderá mantê-lo vivo. O fato de eu ser espanhol, mesmo que falando bem o português (ainda apresento um acentuado sotaque) aprofundou essas possibilidades, o que certamente aportou um significado importante na construção do humor, do jogo lúdico-satírico.

Como você diz, o uso das expressões orais populares é bastante acentuado no texto cervantino, como também o é no texto do mamulengo, no caso do último, acentuadamente presente nos trocadilhos e duplo-sentido presentes nas brincadeiras dos mamulengueiros, principalmente nos da velha geração. Essas características comuns (mantendo a devida distância) nos permitiu brincar com essas figuras de linguagens e mantivemos muitos delas no texto do *Mamulengo de la Mancha*, às vezes até mesclando-as. E isso, assim como meu sotaque, creio que criou parte dessas pontes, dessas aproximações.



Figura 8: Quixote e Sancho são interrogados pelo Sargento Peinha e Cabo 70.

[MARIA VILLAR] O Médico, Cabo Setenta, Peinha, Simão, Quitéria e Mané Pacarú são personagens que apresentam tipos no Mamulengo pernambucano. Na obra de Cervantes, Dom Quixote também se encontra com personagens que são verdadeiros tipos como a Ama, o Padre e o Bacharel Sansão Carrasco. **Conte-nos do processo de seleção e os critérios para a escolha dos tipos do Mamulengo para compor a peça juntos aos personagens de Cervantes. Qual papel nesse processo da distância ou proximidade da figura de Sancho do universo da cultura popular homenageado na sua peça?**

[MARCOS PENA] Das personagens presentes no romance de Cervantes que preservamos como tal, além de obviamente Quixote e Sancho, apenas a Ama aparece. Mestre Pedro é convertido em Mestre Ginu, mamulengueiro brasileiro, e o médico que cuida de Quixote se torna Doutor Rodolera Pinta Cega, personagem muito presente no Mamulengo. Quitéria é confundida por Quixote como sendo Dulcinéia, mas diferente dos outros personagens, Quitéria cumpre um papel diferente da fictícia amada de Quixote, uma vez que se apaixona por Sancho, vivendo com ele um tórrido romance. Talvez seja aí, nessa possibilidade de ser um homem atraente exatamente por ser um homem do povo, a maior homenagem que fizemos a este personagem estabelecendo ainda, mais uma vez, uma ponte com o Mamulengo. Quitéria é uma mulher que pertence a outra classe social, e aí, a Espanha de Cervantes se aproxima do Brasil atual, onde as distinções de classe são ainda tão presentes, obviamente, dando as devidas distâncias. Sancho é um homem do povo, um campesino pobre, sem eira nem

beira, assim como o Benedito do Mamulengo. E assim como Benedito, Sancho conquista a mulher do latifundiário, que no *Mamulengo de la Mancha* viaja para Brasília para se candidatar como deputado. Na ausência do marido, os dois podem viver seu romance, permanecendo juntos ao final. Como homem do povo, Sancho está muito mais próximo do contexto do Mamulengo, podendo, dessa maneira, compreender mais os meandros dessa narrativa.



Figura 9: Doutor Rodolera Pinta Cega aplica uma injeção em Quixote.

[ERIVELTO CARVALHO] *Mamulengo de la Mancha*, além de uma releitura de Cervantes, é a história de um encontro cultural entre Brasil e Espanha. Trata-se de uma releitura de Cervantes nascida em Brasília, e entendo que por isso a peça oferece também um olhar sobre o Brasil, não apenas do texto de Cervantes visto desde o Brasil. Isso aparece em temas que dão cor própria à releitura, como a visão da cultura do carnaval e do teatro de bonecos no Brasil, a questão da imigração ou o tema da condição feminina num universo machista. Coincidentemente ou não, os integrantes do Trapusteros (Marcos e Izabela) tem também essa dupla condição hispano-brasileira que aparece na peça e é um dos seus aspectos mais interessantes. **Em que medida essa particularidade marca sua releitura de Cervantes e a dramaturgia do *Mamulengo de la Mancha*?**

[MARCOS PENA] Quando primeiramente tivemos a ideia da chegada inusitada de Quixote e Sancho no Brasil, não havíamos pensado nisso. Foi uma ideia intuitiva. Mas depois, vimos que estávamos também falando do nosso encontro, abrindo possibilidades para que cada um de nós conhecesse mais profundamente

nossas identidades, também para nos aproximar. Aí, pensamos na língua, de como seria interessante que, ao apresentar a peça no Brasil, os espectadores reconhecessem os personagens representados por mim como de fato espanhóis. Agora que estamos na Espanha, e quando a pandemia nos permitir, apresentaremos o *Mamulengo de la Mancha* aqui e certamente o público espanhol terá a mesma percepção em relação aos personagens brasileiros atuados por Izabela. Creio que esse espetáculo só foi possível por eu ser espanhol e Izabela brasileira. Eu um apreciador também do Quixote, mas principalmente de Sancho e ela, uma estudiosa e brincante do Mamulengo.



Figura 10: Izabela Brochado (Ama) e Marcos Pena (Quixote)

[ERIVELTO CARVALHO] A última pergunta é sobre os distintos pesos passíveis de ser dados ao trágico e ao cômico numa releitura de Cervantes. **Houve um motivo especial para a opção por não excluir a morte de Dom Quixote, cena que desaparece em muitas adaptações do texto cervantino, principalmente as infantis?** [MARCOS PENA] Você acha que no Mamulengo de la Mancha ele morre no final? Eu não estou certo disso... Na peça, Quixote volta para a Espanha como chegou ao Brasil: num barco, vagando sobre o oceano, solitário pelo mundo. E agora ainda mais solitário, já que Sancho opta por ficar no Brasil. Nesse percurso, aparece em off a fala de Sancho proferida no leito de morte de Quixote, reproduzida como aparece no romance de Cervantes: *“Estimado Don Quijote, no muera vuestra merced mi señor. Mejor siga mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede cometer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, por otras manos que no sean las manos de la melancolía.”*. Mas em Cervantes, quando falece, Quixote já havia recobrado o juízo. No Mamulengo de la Mancha, ele continua delirando, pois apesar de toda a fragilidade de seu barco ele acredita que se encontrará novamente com o Rei de Espanha. Ele continua sonhando... Apesar da luz que incide sobre a imagem projetada de Quixote ir aos poucos se apagando, o que quisemos enfatizar foi a sua permanência sobre esse oceano que é nossa memória, sua permanência como clássico universal que perpassa os tempos.

Aguinaliu, Huesca, Espanha, novembro de 2020.



Figura 11: Quixote solitário viaja sobre o grande oceano.

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

Reflexões sobre o Teatro de
Animação na Universidade
brasileira

*Thoughts on Animation Theater
in Brazilian Universities*

Mario Ferreira Piragibe
Universidade Federal de Uberlândia

Entrevista concedida a:
Jailson Araújo Carvalho
Universidade de Brasília / Secretaria de Estado de
Educação do DF
E-mail: jailson.carvalho@edu.se.df.gov.br

Resumo

O presente artigo é a transcrição da conversa com o professor e Mario Piragibe, com correções e ampliações feitas pelo entrevistado. O Doutor Mário Ferreira Piragibe¹ foi entrevistado² no dia 07 de outubro de 2020, pela plataforma Zoom. A entrevista é parte integrante da minha pesquisa de Doutorado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Durante a conversa, o professor Mário reflete sobre o ensino do Teatro de Animação nas universidades brasileiras. Ele traz em seu relato a trajetória com os nomes dos primeiros pesquisadores universitários que pensaram sobre o assunto no Brasil. Também destaca sobre a importância da experimentação que o Teatro de Animação pode proporcionar ao futuro Bacharel ou Licenciado em Teatro [ou Artes Cênicas]. A entrevista traz considerações acerca das publicações brasileiras sobre Teatro de Animação. Além disso, o professor Mário descreve sua experiência durante a pesquisa de pós-doutorado na Royal Central School of Speech and Drama/Londres, sob supervisão de Cariad Astles. E finaliza com perspectiva de futuro pós-pandemia.

Palavras-chave: Teatro de Animação, Ensino, Universidade.

1 Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2011), obtendo o grau de mestre em Teatro (2007) e de bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro (1999) pela mesma instituição. Ator e professor de teatro, é Professor Efetivo do Curso de Teatro do Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Foi professor substituto do curso de Direção teatral da Escola de comunicação da UFRJ. Pesquisador com especialização no estudo de características contemporâneas do teatro de formas animadas. Sua pesquisa aborda interfaces da linguagem do teatro de animação com poéticas contemporâneas da cena teatral brasileira, com ênfase para os processos de criação e formação do ator dedicado ao teatro de animação. A pesquisa lida com a concepção de Teatro de Animação a partir do desdobramento da presença e da expressividade do ator, bem como com as interfaces que esta estabelece com sistemas de visualidade da cena teatral, tais como a cenografia, o figurino, a iluminação, a caracterização cênica e as interfaces entre o teatro e as novas tecnologias. Integra o Grupo de Estudos e Investigações sobre Criação e Formação em Artes Cênicas (GEAC UFU) desde 2011, e o Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas: visuais e performativas desde 2018. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Royal Central School of Speech and Drama / Londres, sob supervisão de Cariad Astles, PhD, com bolsa CAPES, do Programa de Pós-Doutorado no Exterior sobre processos de formação do artista no Teatro de Animação Contemporâneo. (Texto retirado do Currículo Lattes).

2 Link da entrevista: https://www.youtube.com/watch?v=cPynyVjng9M&ab_channel=JailsonCarvalho

Abstract

The present article is the transcription of the conversation held with Professor Mario Piragibe, with corrections and additions made by the interviewed. Doctor Mário Ferreira Piragibe was interviewed on October 07, 2020, through the Zoom platform. This interview is an integral part of my PhD research in Performing Arts at the University of Brasilia. During the conversation, Professor Mario reflects about the teaching of Animation Theater at Brazilian universities. He told in his report the trajectory with the names of the first university researchers that thought about the subject in Brazil. He also emphasized about importance of experimentation that the Animation Theater can provide to the future Bachelor or Degree in Theater (Performing Arts). The interview presents considerations about Brazilian publications on Animation Theater. Furthermore, Professor Mario describes his experience during the post-doctoral research at Royal Central School of Speech and Drama/ London, under the supervision of Cariad Astles. Then, he ends looking ahead post-pandemic.

Keywords: Animation Theater, Teaching, University.

[JAILSON] Primeiro ponto, como o senhor enxerga o ensino de Teatro de Formas Animadas na universidade brasileira hoje em dia?

[MÁRIO PIRAGIBE] Como eu enxergo? Essa pergunta é grande. Eu preciso pensar um pouco sobre como abordar essa questão. Eu acho que o ensino do teatro de animação na universidade hoje em dia, em primeiro lugar está em processo de ampliação. Historicamente, verificamos uma situação em que se inicia no início da década de 1990. Há então um acréscimo da presença do teatro de animação dentro dos cursos de teatro, dos cursos de atuação das universidades, sobretudo, das universidades públicas. O marco histórico desse momento talvez seja a publicação do livro *Teatro de Formas Animadas*³ por parte da Ana Maria Amaral, bem como a sua entrada como orientadora de pós graduação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Temos assim o que as pessoas chamam de “a primeira geração” de orientandos da Ana Maria, que são: Valmor Beltrame⁴, Felisberto Sabino da Costa⁵, Wagner Cintra⁶ e, de maneira um pouco mais tardia, mas que historicamente pode ser considerado como parte dessa primeira geração,

3 AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1993 (Texto & Arte; 2).

4 Possui graduação em Filosofia pela Universidade do Sul de Santa Catarina (1977), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1995) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2001). Professor associado da Universidade do Estado de Santa Catarina (1988 a 2016). Atuou no Programa de Pós-Graduação – Mestrado e Doutorado em Teatro - do Centro de Artes da UDESC. Ator, bonequeiro, diretor teatral, integrou o Grupo Galha Azul Teatro (1978 a 1986). Pesquisa as diferentes manifestações do teatro de animação com ênfase nos seguintes temas: teatro de bonecos, teatro de formas animadas, teatro de sombras, teatro de máscaras e o trabalho do ator-animador. Criou e editou a *Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* (2005 a 2018). Membro da Comissão de Formação Profissional da UNIMA - Union Internationale de la Marionnette. Membro da Academia Catarinense de Letras e Artes - ACLA.

5 Especialização em teatro e dança pela Universidade de São Paulo (1990), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1990), doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2000) e Livre Docência pela Universidade de São Paulo (2006). Em 2001, realiza um estágio de pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Atualmente é professor da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: dramaturgia, atuação com objetos e teatro de animação. Coordenador de O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.

6 Possui graduação (direção teatral), mestrado e Doutorado em Artes Cênicas, todos realizados na ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). É professor na cadeira Laboratório de Formas Animadas e Visualidades no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP (São Paulo – Brasil) onde foi coordenador do curso de Licenciatura em Arte-Teatro de 2008 a 2012. É professor do programa de pós-graduação em Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas na mesma universidade orientando trabalhos de mestrado e doutorado. Suas pesquisas, mestrado e doutorado, tornaram-se referências no estudo sobre Tadeusz Kantor no Brasil. Atualmente desenvolve pesquisa na área da praxis teatral investigando as relações que ocorrem na interface do teatro com as artes visuais. Nesse contexto, o seu trabalho orienta-se na direção do estudo teórico/prático, daquilo que seriam os pressupostos essenciais da linguagem do Teatro Visual, uma disciplina do Teatro de Formas Animadas, que articula em cena, no mesmo nível de igualdade, marionetes, objetos, matérias diversas, além da presença do ator. Possui inúmeros artigos publicados na área do teatro, sobretudo na área do teatro de animação. Como diretor teatral dirigiu mais de 80 espetáculos em 30 anos de carreira. Vice-Diretor do Instituto de Artes da UNESP (2016-2020). É o atual Diretor do Instituto de Artes da Unesp com mandato até agosto de 2024.

o Tácio Freire Borralho, que hoje é professor da Universidade Federal do Maranhão⁷. O Tácio só foi defender o doutorado dele agora mais recentemente⁸. Ele é uma figura importantíssima no teatro de bonecos e para o teatro popular no Brasil. A partir desse marco, dessa explosão inicial, a gente percebe que o teatro de animação como linguagem vai pervadir, vai começar a aparecer dentro da universidade brasileira. É claro que nesse meio tempo você tem aquelas pessoas que, vamos dizer assim, estão “correndo por fora”, mas que compartilham aspectos geracionais. E aí eu acho que o grande nome, de fato, é a Izabela Brochado⁹, com esse, com esse olhar dedicado aos Bonecos Populares do Nordeste do Brasil. Assim se constitui

7 Tácio (Freire) Borralho personifica a mais radical e valorativa experiência cênica a exercer-se nas duas últimas décadas no teatro maranhense. com a práxis revolucionária do seu intento ideológico (no sentido de nele inferir-se ou inculcar uma preocupação política a nível de cultura popular), Tácio reelaborou conscientemente os mitos - ou foros arcaicos - do fantasioso universo maranhense. e o mais importante: fazê-lo a nível superior de um popular infenso ainda às descaracterizações de um emergencial modernismo - ou modernoso espúrio - a chegar por vias tortuosas até nós. As raízes por ele exploradas com a capacidade de um verdadeiro escafandrista do nosso litoral geográfico, lhe dão a primazia de ser, entre nós, um intelectual primitivista ou um ingênuo com arraigado instinto cultural”. Nauro Machado - Poeta maranhense. Tácio Borralho nasceu em Primeira Cruz (MA), a 7.8.48. cursou o ginásio no Ateneu Teixeira Mendes em São Luís e teologia em Recife (PE). Lá criou o Grupo Armação, vencedor do 1º Festival Nacional de Teatro de Caruaru, em 1970. Foi o criador do Laborarte, em 1972; presidente da Federação Nacional de Teatro Amador-FENATA; presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador-COFENATA; presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e centro Unima Brasil-CEUB. Fundou a Companhia Oficina de Teatro-COTEATRO e foi idealizador e fundador do Centro de Artes Cênicas do Maranhão-CACEM, hoje órgão da estrutura da Secretaria de Estado da Cultura. Detentor do Prêmio MEC-trofêu Mambembe, categoria especial-São Paulo (1978), pela sua atuação em O Cavaleiro do Destino. Como dramaturgo recebeu os prêmios “Artur Azevedo” - Concurso Cidade de São Luís (1990), com Gibi, o menino que não sabia voar e, Plano Sioje (1993), com O Palco do Imaginário Popular Maranhense, em parceria com Josias Sobrinho. Graduado em Filosofia pela UFMA e pós-graduação pela ECA-USP em 2000, obteve o grau de professor mestre em artes, e de doutor pela mesma instituição no ano de 2012, sob orientação de Ana Maria Amaral.

8 Entre os orientandos de Ana Maria Amaral destaca-se também pela relevância da produção e pela dedicação ao Teatro de Formas Animadas, Fábio Medeiros. O entrevistado não o considera, por sua idade e tempo de docência universitária, parte do que chama de “1ª geração”.

9 Professora aposentada da Universidade de Brasília e atualmente pesquisadora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Possui graduação em Artes Cênicas (1982) e mestrado em História (2001), ambos pela Universidade de Brasília; Doutorado em Drama Studies pelo Trinity College - University of Dublin (2006); e Estágio Sênior na Universidade de Évora (2017), realizado com bolsa da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Coordenou o processo de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Imaterial e Cultural do Brasil junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - Ministério da Cultura (2008-2014). Coordena o Laboratório de Teatro de Formas Animadas - LATA, grupo de pesquisa e extensão do Departamento de Artes Cênicas, UnB, criado em 2001 e integra o Grupo de pesquisa Poéticas Cênicas: visuais e performativas, sediado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e com registro no do CNPQ. É membro da Comissão de Pesquisa da Unima - Union Internationale de la Marionnette, entidade que reúne pesquisadores, artistas e professores do campo do teatro de formas animadas de todos os continentes. (2016-). É diretora e atriz-bonequeira, tendo montado vários espetáculos com a linguagem do teatro de formas animadas (bonecos e sombras) e atualmente faz parte da Companhia Trapusteros Teatro (Brasil-Espanha).

essa geração de professores que começam a aparecer no cenário a partir da década de 1990. E isso é um fator. Eu acho que um outro fator muito importante é o desenvolvimento da linguagem junto ao panorama mais amplo do teatro. Essa genealogia é mais complicada de ser traçada. Trata-se de um processo que vem acontecendo com o teatro de bonecos desde, talvez, a virada do século XIX para o século XX. O Nini [Valmor Beltrame] falou muito bem a esse respeito naquela nossa conversa [mesa realizada dentro da semana acadêmica da Universidade de Brasília, dia 22 de setembro de 2020 às 10h] sobre como é que o teatro de bonecos vai sendo acolhido por movimentos de vanguarda dentro das artes. Com esse processo colaboram algumas figuras centrais, como Maurice Maeterlink, Alfredo Jarry... O teatro de bonecos, na Europa, irá num primeiro momento ser acolhido pelas vanguardas artísticas, para em seguida ir adquirindo um status artístico que não desfrutava em momentos anteriores.

O teatro de bonecos no Ocidente era considerado uma espécie de brincadeira popular e de manifestação de rua. E se a gente fala do século XIX, ainda é um pouco delicado se considerar o teatro de bonecos como arte para crianças porque o próprio conceito não está completamente desenvolvido naquele momento. Mas o teatro de bonecos, mais adiante, vai ser bastante identificado como uma manifestação artística exclusivamente pertencente ao universo infantil. Mas esses movimentos de vanguarda combinados, irão conferir certo destaque de arte e de arte moderna para o teatro de bonecos. Por isso, o teatro de bonecos na universidade – bem, isso pode ser cotejado com as falas de outros professores, mas na minha opinião isso é difícil de se contestar do ponto de vista factual – vai entrar de fato dentro do ambiente acadêmico por conta do respaldo que ele recebeu num primeiro momento das Vanguardas Artísticas e da identificação produzida a partir de então com uma cena mais experimental. Experimentações visuais, experimentações e transformação da presença do ator em cena – é claro que aqui me refiro mais a um tipo de teatro de bonecos de raiz europeia, ou Ocidental.

Mas algo bastante curioso acontece, e que não deixa de ser naturalmente previsível, que é: quando se abrem as portas da universidade para esse teatro de boneco, digamos *vanguardista*, o que entra é o boneco, em todas as suas manifestações. E o boneco traz com ele as suas características populares também, entende? Se por um lado o desejo experimental mais contemporâneo é o que vai dar senha para a entrada do boneco nesse tipo de ambiente, quando ele entra, ele entra como aquilo tudo o que ele de fato é, ou seja: contemporâneo, ousado, avançado, tecnológico. Mas, também, jogado, popular, brincado, infantil, transgressor. Até porque se pararmos para olhar esses supostos polos um pouco mais de perto, veremos que esses dois conceitos estão muito entremeados. É muito difícil tirar um de dentro do outro. Ah, isso aqui é Vanguarda, isso aqui é Popular! Não. Em termos linguísticos a vanguarda se serve de uma série de procedimentos que já estão na cultura popular há muito tempo. E a gente acha que está *inventando a roda* com nossos experimen-

tos, quando de fato estamos acionando diversas formas e procedimentos já presentes nas brincadeiras de esquina há muito tempo. Nesse momento eu acho que a gente vive uma situação que requer uma certa atenção. Ok, o boneco entrou nos cursos de teatro nas universidades brasileiras. A pergunta sobre a qual a gente precisa se debruçar agora é: como ele está agora? Qual é o papel que a linguagem do teatro de animação, ou que as manifestações múltiplas do Teatro de Animação, exercem, ocupam, dentro do espaço da universidade? Quais são as interlocuções que a linguagem, a poética, e a estética do Teatro de Animação vão estabelecer dentro dos cursos? Como isso impacta as propostas pedagógicas dos cursos? O que que isso transforma, ou não? E nesse caldo verificamos uma série de sensibilidades que tocam também embates de natureza política, de ocupação de espaços dentro universidade. Infelizmente as frentes que precisam ser discutidas não são apenas de natureza artística e pedagógica. Tem uma série de outras dimensões do comportamento humano que entram em jogo nesse processo.

[JAILSON] Fiquei pensando, vou dar o exemplo da UnB. A UnB tem somente uma disciplina obrigatória chamada “Prática Docente em Teatro de Formas Animadas” e duas optativas, “Laboratório de Teatro – Teatro de Formas Animadas” e “Técnicas Experimentais em Artes Cênicas”, esta última cada professor foca no tema relacionado à sua pesquisa. E aí quando a professora Izabela estava aqui ela propunha alguns tópicos especiais que eram sobre isso. Agora a professora Fabiana Lazzari veio. Acho que esse é o primeiro semestre em que ela está aqui¹⁰. Agora, daqui para frente, nós vamos ver como será a animação por aqui. Eu sei que UDESC oferece três disciplinas. Tecnicamente existem três: máscaras, bonecos, sombras. Na UFU eu pesquisei e encontrei o nome de uma disciplina.

[MÁRIO PIRAGIBE] Na UFU nós temos uma disciplina optativa, um componente curricular sobre “técnicas especiais”, voltadas a atuação – o Teatro de Animação sendo uma dessas “técnicas e linguagens especiais”. Jailson, eu vejo isso tudo com um pouco de cautela. O meu olhar sobre essa situação tenta dar uma aproximação um pouco mais prudente para o modo como o Teatro de Animação ocupa os espaços curriculares nos cursos. Nós, que somos apaixonados pelo Teatro de Animação e percebemos a importância que ele adquire ao participar dos currículos dos cursos universitários, talvez não se dê conta de que, primeiramente: a linguagem é muito recente dentro desse ambiente; também: que com todas as dificuldades e complexidades, a gente tem que compreender que muita gente ainda não se acostumou de ver o boneco circulando por esse ambiente. E não existe nada melhor para acomodar visões e procedimentos do que tempo. Então não adianta a gente querer achar que

¹⁰ A professora doutora Fabiana Lazzari de Oliveira assumiu o cargo de professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB após a aposentadoria da professora doutora Izabela Costa Brochado, no ano de 2020.

isso se transforma de um momento para o outro. Às vezes a gente se depara com certas posturas de defesa de uma maior ocupação dos espaços curriculares por parte das linguagens da animação e, claro, essas posturas são justificáveis. Essa situação me faz lembrar de algo que eu estava lendo outro dia sobre as diferenças entre princípios e procedimentos – não consigo me recordar onde. O que é que faz parte dos nossos princípios? O entendimento de que as práticas do teatro de animação são fundamentais para o desenvolvimento do ator, e que é uma linguagem ativa no teatro contemporâneo. Ela nos conecta com tradições que, às vezes, podem ser até tradições próximas ao nosso ambiente cultural ou até mesmo distantes ao nosso ambiente cultural. Mas nos reconecta em uma perspectiva mais ampla, de uma consciência mais ampliada. E quais são os procedimentos? Ou seja: por quais meios e atitudes o Teatro de Animação pode se fazer mais presente nos programas de formação de profissionais de teatro? Sabemos quais são os nossos princípios, mas quais deveriam ser os procedimentos? Aumentar a quantidade de disciplinas? De carga horária específica? Eu não tenho certeza disso.

[JAILSON] Esse seria o segundo tópico que eu gostaria de apresentar. Ainda que a gente compreenda a existência dessas disputas e desejos, não seria interessante para a formação do ator ou do futuro professor, ao menos vivenciar durante a graduação, experiências sólidas com o Teatro de Animação?

[MÁRIO PIRAGIBE] Na minha opinião é fundamental. Por exemplo, para o desenvolvimento técnico, de consciência e sensibilidade de um ator. O trabalho com o teatro de animação é sensacional do ponto de vista da maneira como você complexifica a própria concepção e a condução da atenção, do foco, da relação com materiais. Nessa perspectiva um bom exemplo seria o trabalho de atenção sobre o acabamento visual da performance do artista. Agora perceba como essa relação pode ser ampliar. No momento estou pensando, e empregando palavras como ator, porque caio na cilada de atribuir ao longo desta argumentação que a atuação é uma atividade que se desenvolve dentro de um contexto de teatro dramático, seja este mais tradicional ou “contemporâneo”, como se gosta de dizer. E assim criamos essa imagem de um teatro *com T maiúsculo*, em que os artistas entram pelos lados do palco, o público aplaude quando cada intérprete entra em cena, a plateia está de frente pra você, tem uma bilheteria na frente da plateia... Mas ao mesmo tempo sou assaltado por um pensamento que me indaga porque eu estaria subordinando o Teatro de Bonecos, sua prática e pedagogia, a uma atividade que vai servir a esse outro teatro, que lhe seria superior? E quanto ao direito do teatro de bonecos em si, não é? Eu acho que tudo isso são questões que compõem um panorama que não é tão simples. É claro que as práticas dos Teatros de Bonecos colaboram para o desenvolvimento da técnica de atuação do ator dramático. É claro que a linguagem do Teatro de Animação atua também como parte do cabedal de uma nova concepção de formação para o artista da cena. E, perceba que, à me-

dida que a gente vai conversando, aquilo que entendemos como teatro, ou como teatro de bonecos, vai se alargando; as possibilidades do que a gente define ou compreende como tal são ampliadas a ponto de nos perguntarmos: onde estou agora? Onde termina um e começa outro? A que estou me referindo quando falo desta ou daquela expressão artística? E isso é muito interessante.

Por outro lado, o Teatro de Bonecos também oferece uma série de ferramentas ao professor, não apenas ao professor de teatro. Mas então do que que a gente está falando? A gente está falando da subordinação da linguagem do teatro de bonecos a outro tipo de atividade? Sinceramente? Essa disputa importa? Eu já vou antecipar vários *capítulos dessa tese*, porque eu acho que não.

Eu acho que, na verdade, a gente tinha que estar discutindo um pouco mais em termos dos fundamentos constitutivos de um curso expresso em documentos como, por exemplo, o Plano Pedagógico de Curso. Talvez a discussão que precisamos ter não encaminhe uma maior presença da linguagem por meio da carga horária exclusiva, mas busque compreender como o Teatro de Animação pode colaborar melhor com diferentes propostas formativas. Pode haver inúmeros perfis de cursos, pode haver inúmeras propostas de formação em atuação voltadas para diversas atividades diferentes, e que vão abordar o teatro de animação, cada um à sua maneira. Pode haver um curso de formação em atuação ou criação cênica abordando especificamente em teatro de animação; pode haver um curso para formação de professores em que a animação, o boneco, entra como ferramenta adicional mesmo, e não há problema nenhum nisso. Se pensamos na formação de um artista de apresentação, de um artista de performance, para um teatro mais contemporâneo, para uma abordagem mais contemporânea de performatividade, o teatro de bonecos vai colaborar de outra maneira. Eu de fato não sei se o que estou dizendo é uma resposta, Jailson. Creio que é chamar a atenção para a necessidade de se assumir uma certa cautela que eu julgo importante. É muito comum entrarmos nesse tipo de discussão mencionando ou reivindicando a quantidade de horas-aula um curso dedica ao Teatro de Animação, sem buscarmos entender ou mesmo discutir a proposta do curso. Dependendo do que é, ou do que se pretende ser, a proposta do curso, deve-se compreender e ajustar a contribuição a ser dada pelas linguagens do Teatro de Animação.

Será que não estamos também pensando em diversificar as propostas formativas devido às características de um ambiente fluido e diversificado em termos de perspectivas de trabalho para o profissional de Artes Cênicas? Mesmo no ambiente de formação de professores de Artes, não precisamos considerar apenas aquele conjunto de *caixinhas*, que são as demandas uniformizadas para se atuar dentro do ensino público no Brasil. É mais difícil mexer nesse *vespeiro*, e não pretendo me aprofundar nessa questão, mas apontar para o fato de que pode haver outros espaços e maneiras de se atuar. Por que que não podemos atuar fora desse espaço, sabe? Desenvolver formações que são

únicas em si, em seu direito: Teatro de Bonecos voltado para a saúde; Teatro de Bonecos voltado ao bem estar pessoal, Teatro de Bonecos voltado para a psicologia, para a neurociência e para o trabalho com pessoas dentro do espectro autista, entende? Nesse sentido as possibilidades de trabalho a partir do teatro de animação explodem. Elas se ampliam. É claro que eu estou propondo... enfim, não tenho a pretensão de propor nada, porque é tudo muito complicado do ponto de vista normativo, do ponto de vista político, do ponto de vista... Mas eu acho que às vezes podemos tentar entender o que o Teatro de Bonecos está fazendo dentro desses espaços. Uma vez compreendido, e uma vez aceito, a gente desenvolve os meios para que isso se desenvolva em plena potência.

E aí, enfim, chegamos ao que eu tento fazer dentro da UFU. Eu sou um professor de Teatro de Animação que não tem uma disciplina obrigatória fixa. A disciplina que seria *minha* é uma optativa que, às vezes, pode passar bem um ano inteiro sem ser oferecida. Mas eu estou no curso tentando operar em duas frentes. A primeira é a da minha atuação como docente. Os meus colegas, a minha coordenação, a minha administração superior, ela está ciente de que eu sou um professor de Teatro de Animação. Então se me designam para uma disciplina de história do teatro, por exemplo, sabem que eu vou abordar o Teatro de Bonecos. Se me designam para uma disciplina ligada a montagem de espetáculos, sabem que eu vou levar bonecos para dentro desse processo. Vou dar alguns mais alguns exemplos.

No segundo semestre de 2018, eu ministrei uma disciplina chamada “Atuação: narrativas”, que é voltada para o exercício das narratividades dentro do trabalho de atores em contextos mais contemporâneos, sobre a *não identificação* do artista com a personagem dramática. Eu trouxe a ideia do “Romance-em-cena”, trabalhado pelo Aderbal Freire Filho¹¹, e usei algum material escrito pela Nara Kaiserman e pelo Luiz Artur Nunes, cuja noção de *ator-rapsodo* dialoga bastante com essa relação entre intérprete e personagem. Junto a isso eu trabalhei também com a turma elementos do Teatro de Objetos, sobretudo o emprego das narrativas e a sobreposição de linhas discursivas que são próprios desse teatro. Justamente para poder trabalhar essa narratividade na relação com os objetos. Outro exemplo: havia uma disciplina, que infelizmente foi retirada na última reforma curricular, e eu sonho em poder reeditá-la dentro do novo contexto curricular. Era um componente chamado PIPE – Projeto Integrado de Prática Educacional –, no qual os estudantes de licenciatura estavam trabalhando com possibilidades de trabalho junto a escolas. E eu tra-

11 Estilo de encenação praticado pelo diretor Aderbal Freire-Filho, em que obras literárias são apresentadas sem adaptações do texto para a versão teatral. Esse recurso faz com que o ator alterne as funções de intérprete de personagem e narrador ao longo da apresentação. Freire-Filho atribui o termo às montagens de: A mulher carioca aos 22 anos (1990), de João de Minas, O que diz Molero (2003), de Dinis Machado, e O púcaro búlgaro (2006), de Campos de Carvalho.

balhava com teatro de sombras, a disciplina toda voltada para o teatro de sombras. E eu tomava o cuidado para que aquela disciplina de fosse um experimento que pudesse dar aos estudantes ferramentas e possibilidades para que eles pudessem levar ao menos algumas ideias para a dinâmica deles em sala de aula. Quando eu fui designado para conduzir a Prática de Montagem da turma de formandos nós montamos “O mensageiro do rei”, do Rabindranath Tagore, um autor indiano famoso, inteiramente com formas animadas.

Eu também coordeno um grupo de estudos, vinculado a um Grupo de Pesquisa registrado na base do CNPq onde nos dedicamos ao Teatro de Animação. Em cada período a gente conduz o trabalho como julga melhor. Às vezes criando cenas, buscando material de leitura sobre o assunto, fazemos traduções, organizamos um festival... Isso sem contar as orientações de TCC e pós-graduação, e a procura tem aumentado ano após ano. Então, Jailson, creio que posso dizer que, com todos os meus defeitos – e eu tenho muitos! –, mesmo não tendo uma disciplina obrigatória aqui na Federal de Uberlândia, o Teatro de Animação está presente no curso. Acho que é uma ótima maneira de se pensar.

[JAILSON] Nós estamos falando, a princípio da graduação. Como o senhor percebe isso na pós-graduação: mestrado e doutorado? O que as pessoas estão pesquisando ou escrevendo nas publicações, sobretudo, as brasileiras?

[MÁRIO PIRAGIBE] Olha, publicações brasileiras sobre o teatro de bonecos, algumas delas, estão entre as melhores do mundo. A Móin-Móin é uma referência internacional.

[JAILSON] Ela é reconhecida pela UNIMA¹², se não me engano.

[MÁRIO PIRAGIBE] É muito reconhecida pela UNIMA. Eu estive em 2017 fazendo um estágio de estudos no Instituto Internacional da Marionete, em Charleville-Mézières. Você entra na salinha da biblioteca e tem uma bancada com as principais publicações. A Móin-Móin está ali, bem na frente, e à vista. Agora a gente tem, graças de Deus, a retomada da Revista Mamulengo¹³, depois de um hiato, eu não vou nem dizer quanto tempo para não errar porque senão eu vou perder as contas. A Mamulengo é uma revista importantíssima. E é importante dentro do panorama brasileiro do teatro de bonecos, pois foi um dos marcos da consolidação da ABTB. A Móin-Móin traz uma coisa muito interessante porque ela traz a voz da academia. Isso é uma coisa que a gente precisa compreender. A Móin-Móin surge como estímulo e desdobramento dessa produção emergente que vinha aparecendo dentro dos círculos acadêmicos sobre o

12 Union Internationale de la Marionnette.

13 A Revista Mamulengo foi editada pela ABTB primeiramente entre os anos de 1973 e 1989, lançando 14 números. Em 2020 a Associação retomou a edição da revista lançando três números no mesmo ano. Os lançamentos dos números 15, 16 e 17 retomam a revista após um hiato de trinta anos.

Teatro de Animação, e para que esses pesquisadores se encontrassem dentro de um espaço editorial. Esse espaço foi por um tempo demarcado pela junção da Revista com o Seminário de Estudos em Teatro de Formas Animadas, que acontecia junto com o Festival de Teatro de Formas Animadas, promovidos pela SCAR e pela UDESC na cidade de Jaraguá do Sul, Santa Catarina. O Festival não acontece mais, infelizmente¹⁴. Mas eu diria, mesmo lamentando o seu fim, que o Festival e o Seminário de Jaraguá cumpriram seus ciclos, e agora outras coisas estão aparecendo. Hoje em dia você já consegue encontrar espaços para compartilhamentos de pesquisas em muitos outros eventos, como o 2º Seminário de Teatro de Animação de Joinville, que ocorreu junto com o Festival Animaneco¹⁵, e muitos outros eventos similares estão acontecendo, em parte acompanhando o impulso de produção e compartilhamento que a Pandemia¹⁶ alavancou.

Hoje já há uma série de festivais em que verificamos um convívio interessante e saudável entre as companhias artísticas e o pessoal dedicado mais a ensino e pesquisa, advindos do ambiente acadêmico. Isso nem sempre foi assim.

Eu me lembro quando, em 2005, fui chamado para fazer uma fala sobre o Teatro de Animação em São Paulo, para o Festival SESI Bonecos. A mesa era eu, Luiz Fernando Ramos e a Ana Maria Amaral. Naquele momento eu estava no primeiro período do mestrado, um pouco nervoso porque estava na mesa ao lado de grandes referências, autores com muito respaldo acadêmico. Eu percebi que havia, até mesmo na plateia, uma certa animosidade de alguns artistas para com os acadêmicos. Durante um tempo eu percebi um pouco essa separação e eu acho que Jaraguá quebrou de maneira muito interessante esse gelo. Hoje a integração entre os professores e os artistas é maior. Conseguimos conversar melhor e entender que estamos todos do mesmo lado.

[JAILSON] Seu pós-doutorado foi na Inglaterra, com a professora Cariad Astles, que foi sua supervisora. Queria que o senhor falasse um pouco dessa experiência. Nós estávamos falando do Brasil e seu pós-doutorado foi na Europa, na Inglaterra. Como que o senhor percebe diferenças ou não do que é feito aqui e do que é feito lá, do que é pensado aqui ou do que é pensado lá?

[MÁRIO PIRAGIBE] É tanta coisa para falar que eu não vou saber responder. Eu vou tentar pegar alguns pontos, e tentar organizá-los de alguma maneira. Você chega num lugar como Londres e que, se eu não me engano, o West End de Londres movimenta mais produção teatral *mainstream* do que a famosa Broadway, em Nova York. Temos a tendência de acreditar que a Broadway é o principal polo de concentração desse tipo de teatro, mas creio que o West End londrino con-

¹⁴ O Festival e o Seminário aconteceram entre os anos de 2001 e 2014.

¹⁵ <https://www.essae.com.br/animaneco>

¹⁶ O entrevistado se refere à Pandemia da infecção respiratória Covid-19, causada pelo vírus SARS-Cov-2, deflagrada em 2020.

centra mais dessas produções¹⁷. Londres é uma cidade onde se verifica um mercado imenso para trabalho com teatro. Esse mercado é ao mesmo tempo muito feroz e muito diversificado. Se por um lado a inserção nas camadas financeiramente mais vantajosas desse mercado é muito disputada, por outro lado existem inúmeras outras formas e possibilidades de apresentação. Se por um lado encontramos espetáculos musicais grandiosos, de grande apelo popular como “O Rei Leão”, “O fantasma da ópera”, “The Book of Mormon”, “Harry Potter and the cursed child”, que podem cobrar mais de duzentas libras por alguns assentos, há também uma profusão de espetáculos em oferta em diversos estilos, para diversos perfis de público, com valores de entradas bem diferentes. O *underground*. *Underground* não é um termo simples. Pode ser aplicado para o que acontece num pequeno teatro de bairro, em igrejas, mas também na banquisa sul do rio Tâmisa, o chamado *South Bank*, onde se encontram alguns espaços experimentais, mais *descolados*, e que adquirem certo status positivo, que angariam um público bem interessante a partir da pecha de *malditos*, ou *subterrâneos*. Quando eu estive lá havia muitos comentários sobre um espetáculo chamado *Alice’s Adventures Underground* (A aventura subterrânea de Alice), que era um espetáculo itinerante por estações desativadas do metrô Londrino (o termo britânico para o metrô é *undergroud*, e o título da peça fazia esse jogo de palavras). O espetáculo empregava recursos de alta tecnologia, e se situava nesse espaço intrigante entre um tipo de teatro *maldito*, mas que atendia a um determinado público e praticava valores de ingressos muito pouco modestos.

Bem, a Inglaterra é uma ilha, mas faz parte de um continente: a Europa. Lá existe uma quantidade muito grande de festivais e mostras, e que, devido às características geográficas bastante diferentes das brasileiras, os artistas e a companhias conseguem circular por diversos países. Ou seja, um mercado muito pujante. Há espaço para artistas como os *professors*, do Punch and Judy inglês (que é o termo usado para o artista desse teatro de bonecos), que circulam por escolas e tem seu encontro anual (chamada May Fayre) na St. Paul’s Church, uma igreja que fica em frente ao Covent Garden, para a artistas populares que apresentam cenas do tipo circo de pulgas e, ao mesmo tempo, espaço para artistas de teatro de animação trabalhando em proporções bem maiores, levando a técnica e a estética do teatro de bonecos para um outro patamar. O “Rei Leão” talvez seja um grande um grande marco disso tudo. O War Horse, que é outro tremendo marco. Bem, hoje está tudo fechado, mas se você chegasse em Londres em 2017, 2018, você veria, desde o National Theater, ao sul do rio, até a região do West End, inúmeros espetáculos usando bonecos e linguagens de animação com técnicas bastante avançadas e efeitos grandiosos. Eu assisti a uma versão do Pinóquio com bonecos gigantes com uma qualidade muito interessante de

17 De fato, o West End londrino, com 40 teatros, possui uma sala de espetáculos a menos que a Broadway: 41. As duas regiões apresentam números muito próximos em termos de público atendente e renda obtida por venda de ingressos, com ligeira vantagem para a Broadway.

movimentação da cabeças. Eram três manipuladores para cada boneco. Quem já trabalhou com o *bonecão* sabe que, devido ao peso daquelas estruturas, a inércia produzida dificulta bastante a realização de movimentos mais precisos; em geral se verifica um tempo mais dilatado para mudanças de direção ou para esperar o fim dos movimentos. E os atores manipuladores trabalhavam com bonecos de quatro metros de altura com precisão de foco. Estamos falando de um ambiente de produção muito raro, com grande oferta de espetáculos usando processos muito desenvolvidos em termos de animação.

A professora Cariad Astles está exatamente nesse espaço, mas também, devido a sua importância dentro da comunidade bonequeira mundial, tem a oportunidade de visitar diversos países e construir uma perspectiva muito ampla. Isso faz dela uma grande referência em termos dos modos de ensinar e aprender a atuação para o Teatro de Animação no momento presente.

Aqui no Brasil a gente não tem acesso a toda essa variedade de experiências. Mas também não é verdade que estamos em atraso em relação a muito do que se faz no mundo inteiro. Em nosso país existem companhias que são referências mundiais. Eu entendo que talvez a principal diferença entre o Brasil e países com um panorama de Teatro de Animação mais potente esteja na concepção da formação. A gente encontra em certa quantidade espaços e programas de formação, cursos superiores, e mesmo escolas voltadas para a formação em Teatro de Animação, enquanto eu não tenho notícia de um programa estável de formação em Teatro de Animação no Brasil. Nesse aspecto, eu acredito que esses países estão alguns passos à nossa frente. Eu frequentei uma escola em Londres chamada “Royal Central School of Speech and Drama”, onde a Cariad trabalha como líder do curso de formação em teatro de bonecos, atendendo a graduação e pós-graduação. Na entrada da escola, um edifício muito bacana, típico da região de Londres em que se situa, é possível ver indicações de alunos e artistas colaboradores que por lá passaram. Nomes como Carrie Fisher, Vanessa Redgrave, Cicely Berry, Gael García Bernal... Trata-se de um lugar de formação para artistas e profissionais da cena que atuam em grandes produções em teatro, cinema, TV, novas plataformas. Uma escola voltada para atender e intervir sobre o *mainstream* das artes da cena, que tinha alunos trabalhando, por exemplo, em diversas atividades, desde o elenco até as equipes de figurino, cenografia, engenharia de som, em produções como *Game of Thrones*.

O curso de formação de cenógrafos tem uma oficina com um pé direito bastante alto e uma passagem de porta diretamente para o fundo do palco do principal auditório de apresentações da escola. A turma de cenografia elabora e executa os projetos cenográficos de modo a poder instalar o material diretamente sobre a cena. Em contrapartida, aqui na UFU eu aluguei uma casa para o meu filho morar – ele tem 22 anos, ele é jovem! –, e montei ali uma oficina para construção de Teatro de Bonecos, e atividades com o Grupo de Estudos, com os meus recursos. Quem compra as ferramentas sou eu, a partir das possibilidades que eu tenho, isso depois de quase dez anos de docência. Então

isso é diferente. Mas isso não é – ao menos somente – uma queixa; é uma reflexão sobre quais recursos são possíveis e adequados para as demandas dos ambientes onde produzimos e ensinamos.

O *avanço* ao qual me referia desses países em relação a nós se dá em termos de filosofias de formação. Verifica-se uma discussão em processo sobre como ensinar Teatro de Animação que ainda não nos alcançou. Eu observo, por exemplo, existência de uma discussão muito interessante acontecendo hoje na Europa tendo como pólos duas linhas principais de formação para o Teatro de Animação em ambientes institucionais. Essas duas linhas não têm nome, nem sei se já houve alguma sistematização dessa discussão, ou se há algo além da superficialidade da minha observação sobre essa questão. Então, entendendo essa questão como uma observação preliminar, sem muito rigor de análise, vou preliminarmente nomear essas duas linhas: a primeira, de *linha francesa*, porque ela tem como ponto de referência o tipo de formação oferecido pela ESNAM – École Supérieure des Arts de la Marionnette. A outra linha eu também vou chamar, sem muito rigor, de *linha soviética*, porque acompanha um padrão verificado em escolas na Rússia, região da antiga Tchecoslováquia, Hungria, e em geral a região do Leste Europeu, sobretudo pelas formas de teatro de bonecos mais populares naquela região. Outro caráter dessa segunda linha se apoia nos modos de produção de parte do teatro de bonecos dessa região, a partir do início do século XX, adotado pelas companhias nacionais e regionais de teatro de bonecos, como veículo de valores políticos e propaganda governamental, que as nações em alinhamento com o Regime Soviético adotam. Essa linha entende a escola de modo geral como um grande curso técnico que visa formar profissionais especializados para desempenhar funções dentro das companhias estabelecidas. Isso num determinado momento é bastante interessante, porque avança a técnica de uma maneira imprecendente. Você tem o figurinista de bonecos, o construtor de bonecos, ou manipulador, o iluminador, o construtor de palco, com grande especialização e acúmulo de referências e recursos. Por outro lado o espaço para experimentação é restrito, esse movimento não se relaciona tão bem com alguns formatos tradicionais, e podemos imaginar as dificuldades que uma arte transgressora como o Teatro de Bonecos pode enfrentar quando a principal corrente de formação é direcionada a estruturar um veículo de exaltação do regime político dominante. Hoje em dia os espaços remanescentes dessa escola estão passando por processos intensos de reformulação.

A *linha francesa* é adotada, em partes ao menos, pela RCSSD e inspira muitas outras iniciativas, inclusive no Leste Europeu. Ela se baseia em parte no reconhecimento da amplitude de formas e possibilidades poéticas do Teatro de Animação e tenta trabalhar a partir do impasse que se produz com isso. Por exemplo, a formação na ESNAM, em Charleville-Mézières é de três anos, com turmas de aproximadamente doze alunos e abertura de ingressos para novos estudantes apenas ao cabo do processo de formação da turma anterior. No

primeiro ano, o estudante tem algumas aulas sobre questões básicas com professores que são da própria escola. Então você tem aulas de história, de rudimentos de confecção, de métodos de manipulação, dramaturgia, e assuntos relativos. No segundo ano a turma é submetida a uma série de oficinas com artistas reconhecidos que são convidados a ficarem ali, morando, e trabalham por duas semanas, um mês, de acordo com o que eles tiverem preparado. Eu cumpri um estágio de um mês no Instituto Internacional da Marionete durante o meu pós-doutorado, e quem estava trabalhando com os alunos na escola era o Neville Tranter, do Stuffed Puppets, que é um virtuoso manipulador, um artista estupendo. Passa pela escola gente como a Natasha Belova, o Fabrizio Montecchi, o Duda Paiva, o Stephen Mottram, dentre outros. Vão esses artistas reconhecidos. Artistas. No terceiro ano cada um dos doze alunos desenvolve um projeto pessoal com supervisão de um dos professores ou artistas-tutores. Essa proposta põe em discussão a questão da variedade de habilidades combinadas e possíveis para o trabalho com o Teatro de Animação, e isso vem sendo posto em questão por alguns outros espaços. No Reino Unido, além RCSSD, eu conheci também o curso da Universidade de Exeter e levantei informações sobre propostas interessantes, como a Curious School of Puppetry, que se propõe a ser uma escola itinerante de Teatro de Bonecos.

Aqui no Brasil essas questões não estão tão avançadas. A minha opinião pode estar longe de ser unânime, mas vejo grandes dificuldades para implementação de propostas mais variadas devido a um esforço de normalização dos currículos no Brasil, sobretudo em instituições públicas, em que esse desejo de uniformização filosófica e metodológica do ensino é mais ativo.

E os aspectos de formação profissional em Teatro de Animação no Brasil ainda está muito sediada nas universidades públicas, mesmo com todas as questões sobre as quais falamos. Assim é muito complicado implementar filosofias variadas de formação para o Teatro de Animação dentro da Universidade, pois temos que lidar com estruturas que já vem muito engessadas. Tem um pouco da famosa imagem do “sapo na panela”. Imaginamos que não existe nada além dessa estrutura e tentamos acomodar nossas necessidades a ela, e não, para evocar a metáfora, saltar para fora da “panela”, que em alguns casos pode ser até mesmo a Universidade Pública brasileira

[JAILSON] Só para finalizar, professor. Se o senhor pudesse pensar num futuro próximo ou distante desse processo artístico, sobretudo na universidade, o que o senhor pensaria?

[MÁRIO PIRAGIBE] Olha, eu acho que não dá para pensar em futuro sem considerar os efeitos da Pandemia, sabe? Eu, volta e meia, converso com pessoas que dizem pra mim: “essa pandemia vai acabar, vai voltar tudo a ser como era antes e a gente vai ter só uma lembrança desse momento”. E eu não sei. Eu não sei. Pode ser que amanhã surja uma vacina maravilhosa, sabor morango, todo mundo toma a vacina, ficamos todos fortes, bonitos e saudáveis, quatro

centímetros mais altos, e vamos todos para a rua para nos abraçarmos. Mas pode ser que não aconteça exatamente dessa maneira. Existe uma maneira de dar muito certo e milhares de maneiras de dar muito errado. Uma coisa que eu falo muito sobre o debate envolvendo ambiente pandêmico é que a gente no Brasil – não só no Brasil, é engraçado perceber isso. Foram criados grupos. Então os grupos que ocupam os extremos de cada perspectiva político-ideológica desenvolveram seus pensamentos próprios sobre o que é a pandemia e como as pessoas devem se comportar dentro dessa percepção coletiva. E, claro, qualquer pessoa do outro lado, ou que manifeste uma percepção ou atitude destoante do pacote de leituras e atitudes do seu grupo perde automaticamente qualquer vínculo com a humanidade. Este é um daqueles comportamentos “radicalmente democráticos”, pois está presente ao longo de todo o espectro político, sem exceção. Eu tenho estado muito confuso com tudo, duvidando sistematicamente das minhas percepções sobre essa situação que atravessamos. No momento tendo a pensar que todo aquele que manifesta algum tipo de certeza está catastroficamente errado, sabe? Seria mais honesto simplesmente assumirmos a nossa ignorância diante do que vai acontecer. E, o que dificulta ainda mais nossa situação, acredito que o que vai acontecer no futuro vai ser pesadamente determinado pelas decisões que nós tomarmos nesse momento.

De qualquer maneira, eu acredito que os modos como os artistas desenvolvem as suas criações, bem como as suas táticas para estabelecerem contato com o público deveriam estar no centro da atenção dos núcleos de formação. E se a não abrirmos um olhar sensível, curioso e humilde para as transformações nos modos de criar e apresentar que estamos presenciando no momento, corremos o risco de transformar a escola de teatro, a escola de arte, de maneira geral, em algo absolutamente inútil. Em algo que não se comunica com as pessoas, mas tenta manter um ideal de arte que talvez não esteja mais dentro das nossas possibilidades. A gente tem que olhar para as pessoas. E nesse contexto, até mesmo como meio para entrarmos em contato uns com os outros estão essas novas tecnologias. E para onde essas tecnologias vão? Para onde estão nos levando? Talvez, essas novas tecnologias evoluam e se simplifiquem; até mesmo tendam a ficar mais acessíveis e baratas num momento mais adiante. Porque a própria pressão social criada para produzir essa conexão em massa não vai permitir que esses veículos sejam muito exclusivos por muito mais tempo. Mas nada disso ocorre senão na razão do tempo

O que me parece é que precisamos no momento olhar para as maneiras como as artes, o teatro, o Teatro de Bonecos está sendo criado e apresentado no atual contexto. O que funciona, o que não. E se nós como formadores, como pensadores da arte, não trabalharmos por isso, em nome do que trabalharemos, então? Bem, é como eu penso.

[JAILSON] Professor, muito obrigado pelo seu tempo para conversar comigo.

[MÁRIO PIRAGIBE] Eu às vezes me deixo levar. Me empolgo muito falando. Posso ter dito coisas guiadas pelo esforço de pensar, mas ainda pouco maduras como ideias. Mas acredito muito que esses momentos existem para serem compartilhados de modo a levarmos as ideias para frente por meio das discordâncias, das ressalvas. A gente está precisando discordar mais para fazer o pensamento seguir.

É assim que construímos juntos, em parceria.



Documenta

Documenta

Baú de Anuências e Aceites.
Projetos do LADI-UnB que foram
aprovados e viabilizados I

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

Resumo

Neste artigo são disponibilizados projetos do Laboratório de Dramaturgia da Universidade que foram propostos para vários órgãos de financiamento de pesquisa e que foram aprovados. Tais projetos foram o fundamento conceptual para diversos processos criativos, artigos e livros.

Palavras-chave: Laboratório de Dramaturgia, Projetos de Pesquisa, Processos Criativos.

Abstract

In this paper, projects from the University's Dramaturgy Laboratory are available, which have been proposed to several research funding agencies and which have been approved. Such projects were the conceptual foundation for several creative processes, articles and books.

Keywords: DramaLab, Research Projects, Creative Processes.

Em certa medida este texto-documentação é uma contrapartida do texto “Baú de Rejeitos. Projetos do LADI-UnB que não foram viabilizados”, publicado no número anterior da *Revista Dramaturgias* (n. 15, p.112-283). Lá foram reunidos em ordem cronológica diversos projetos acadêmicos e artísticos que haviam sido submetidos para apreciação e não foram aceitos por órgãos que fomentam pesquisa ou editais culturais. Tais recusas providenciaram redefinições do LADI-UnB, seja por confirmar interesses de pesquisa e criação, seja por um reelaboração e mesmo reciclagem das propostas.

Seguindo o modelo anteriormente apresentado, apresento em ordem cronológica projetos que obtiveram aval e financiamento para sua viabilização.

Como estrutura deste texto indico:

- a) Projetos de financiamento de pesquisas;
- b) Projetos de Estágios de Pós-Doutorado.

Deixo para outra oportunidade os documentos de projetos de processos criativos aprovados. De toda forma, a partir de 2014 há uma convergência na proposição de projetos de pesquisa e processos criativos: no lugar de estudar um

tema ou obras do repertório, desenvolve-se o foco atividades que exploram o *know-how* em dramaturgia musical do LADI-UnB.

Tal sobreposição entre pesquisa e processo criativo tem se tornado a atual orientação do LADI-UnB, especialmente na ênfase em eventos sonoros.

a) Projetos de financiamento de pesquisas¹

a.1) “Teatro, Música e Metro: Simulações Audiovisuais a partir de Padrões Métricos da Tragédia Grega (2009-2011)”, financiado pelo Edital MCT/CNPq 02/2009 - Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas²

1) 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 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.

2) 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 criativos³.

1 Os orçamentos dos projetos foram incluídos para que se compreenda a correlação entre as propostas e sua implementação. Os orçamentos indicados não foram disponibilizados em sua totalidade.

2 Submetido em 03 de Abril de 2008.

3 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.

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-musicais⁴. 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 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’⁵, como também nas proposições e obras de Richard Wagner, e o desenvolvimento da ideia de *Gesamtkunstwerk*, ou ‘obra de arte total’⁶. Em ambas as propostas a apropriação criativa da tradição ateniense de se elaborar 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 textura de distribuição das cenas, de recorrências métrico-temáticas e de rubricas internas singulariza em cada texto restante possibilidades de combinações de procedimentos e nexos recepcionais⁷. Não se trata de explicar obras individuais, de parafrasear seu sentido. A textualidade das obras

4 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.

5 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.

6 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.

7 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.

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 Clássicos⁸.

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’⁹. 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, históricas e estéticas.

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*¹⁰.

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 textualista¹¹. Os dados encontrados e novas discussões bibliográficas apontavam para a amplitude dos conceitos e das experiências descritas na tese. Sete 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 e música por meio do desenvolvimento de formas de seu mapeamento e representação audiovisuais¹².

8 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.

9 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.

10 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.

11 Publicada agora em livro: MOTA, M. *A Dramaturgia Musical de Ésquilo. Composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008

12 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

3) Objetivos e metas a serem alcançados

- 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 conceptual e a metodologia para exploração de textualidades dramático-musicais e design sonoro efetivadas nesta pesquisa.

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 International of FIEC*, 2004; “A definição de espectáculo em Sófocles: a correlação entre dramaturgia musical e a representação de figuras isoladas”. In: *Sófocles El Hombre / Sófocles El Poeta Congreso Internacional Con Motivo Del Xxv Centenario Del Nacimiento De Sófocles*, 2003, Málaga-Espanha. Texto Completo em *Anais Congresso Sófocles*. Málaga, 2003; “Dramaturgia 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.

4) 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 dados¹³, dividindo-se em três atividades/etapas.

De início temos a explicitação dos padrões audiofocais dos textos estudados a partir do arranjo das partes (macroestrutura), das configurações métricas e das rubricas internas¹⁴.

Esta primeira etapa da pesquisa caracteriza-se por uma exegese textual que se vale de comentários das obras e pesquisas técnicas de métrica gregas¹⁵. 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 performances¹⁶. Os dados textuais apontam para a tridimensionalidade do evento encenado. Assim, é preciso ultrapassar o autofechamento 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 intensidade¹⁷. 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 performance¹⁸. 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 sequências auralmente estruturadas. Ao mesmo tempo, es-

13 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.

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

15 O repertório de obras analisadas neste projeto inclui: *Os persas, Sete contra Tebas, As suplicantes, a Orestéia*, todas de Ésquilo. Em uma posterior etapa, em outro projeto de pesquisa, teremos as obras de Sófocles, Eurípides e as de Aristófanes, totalizando as obras restantes integrais da tradição dramático-musical da tragédia antiga.

16 CHION, *Audiovision. Sound on Screen* Nova York, Columbia University Press, 1994.

17 STEIRUCK, M. *A quoi sert la Métrique. Interpretation Littéraire et Analyse des Formes Métriques 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.

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

ses pés e metros possuem uma tradição etnográfica: são associados a determinadas práticas, a certos eventos performativos como lamento dos mortos, celebração de vitórias¹⁹.

Esse perfil semântico dos metros é muitas vezes utilizado para produzir ironias dramático-musicais: usar uma contextura 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 audiofocais, 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 macroestrutura e dos arranjos métricos não pode se reduzir a um catálogo de nomes e números. A contextualização performativa do texto passa pelo enfrentamento de sua audiovisualidade. O texto é um roteiro de atos audiofocais, a partir da vetorialidade (orientação no espaço) das distinções articulatórias e especificações métricas²⁰.

Com os dados dessa primeira parte, produziremos como gráficos de macroestrutura, 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 psicoacústicos 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 plurissetorial de um espetáculo dramático-musical em sua textura graficamente apresentada fornece uma maior clarificação de conceitos e procedimentos dos atos de *design* sonoro.

De posse dessa tradução gráfica dos algoritmos presentes nos textos analisados, passamos a atribuir aos sinais encontrados uma materialidade sonora que interpreta o pulso registrado²¹.

Entramos na segunda parte da pesquisa que é, após o levantamento das formas textuais de organização do espetáculo, produzir arquivos sonoros que interpretem os dados descritos.

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

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

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

Para materializar tal demanda, seguiremos uma abordagem analítica efetivada por S. Daitz (DAITZ 2003) que, em registro de leituras performativamente orientadas dos textos clássicos, apresenta em sequência de arquivos sonoros com níveis crescentes de complexidade: do registro mecânico dos padrões métricos para uma leitura que explora os parâmetros de musicalidade mais globais dos textos.

A partir desses procedimentos, poderemos ver que os arquivos sonoros não são a mera transposição dos sinais métricos presentes nos textos²². Na organização de uma experiência audiofocal, o espetáculo da tragédia grega efetivava-se na emissão de padrões rítmicos como estímulos para determinadas experiências recepcionais. 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*.

A tradução aural desses registros gráficos se fará em termos de sons percussivos 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 percussivos – 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 textos²³. Em nosso caso, por estarmos preocupados com a musicalidade e não com a música dos textos, a opção por produzir padrões percussivos nos coloca nas amplas dimensões das relações entre teatro e *design sonoro*.

22 EDWARDS, M. W. *Sound, Sense, and Rhythm: Listening to Greek and Latin Poetry*. Princeton University Press, 2001; DAITZ, S. *Pronunciation And Reading of Ancient Greek*. AudioForum, 2003. Websites como www.prosodia.com, 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 (Cornell University Press, 1997), 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.

23 WEST, M.L. e PÖHLMANN, E. *Documents of Ancient Music*. Oxford University Press, 2001.

Finalmente, as etapas anteriores e os resultados da pesquisa serão apresentados e discutidos em uma monografia que, em conjuntos com os gráficos e os arquivos sonoros, conceptualiza procedimentos de dramaturgia musical.

5) 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*)²⁴.

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.

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) Orçamento detalhado

Para execução deste projeto há a necessidade de:

- a) compra de material bibliográfico;
- b) aquisição do equipamento.

²⁴ A partir do *Auditory Scene Analysis*, desenvolvido por A. Bregman (BREGMAN, A. *Auditory Scene Analysis*. The MIT Press, 1990), temos hoje uma abordagem integrada entre produção e percepção de eventos aurais. As relações entre som e visualidade deixam de ser meras analogias para se constituírem em um coerente programa de experiências. Diante disso, o *design sonoro* efetiva-se como contextualização de uma atividade recepcional bem definida. Como complemento ao livro, temos o cd *Demonstrations of Auditory Scene Analysis*. The MIT Press, 1995.

AÇÕES	ITENS	VALOR
Bibliografia	Ver lista em anexo. Anexo I.	4.006,00
Equipamentos	1) MacBook Pro 15 2) Boss GT-10B Multi-Effects Pedal 3) Tascam Gt-R1 Portable Bass Recorder	9.659,00 3.100,00 1.300,00

Total: R\$ 18.065,00

7) Cronograma

Este projeto tem prazo de execução de 17 meses.

Primeira Etapa: compra do material bibliográfico e dos equipamentos; exegese da textualidade dramática das obras de Ésquilo; e elaboração de texto descritivo sobre análises e procedimentos efetivados e desenvolvidos. Agosto de 2009-Abril de 2010.

Segunda Etapa: produção arquivos de som a partir da textualidade de Ésquilo. Maio de 2010 -Agosto de 2010.

Terceira etapa: elaboração de texto monográfico final que apresente a clarificação conceptual e a metodologia para exploração de textualidades dramático-musicais e *design* sonoro efetivadas nesta pesquisa. Setembro de 2010-Dezembro de 2010.

Anexo I – Lista de livros que precisam ser adquiridos

1) *Comentários das obras de Ésquilo*²⁵.

Sommerstein, A. *Aeschylus' Eumenides*. Cambridge University Press, 1989.
Valor R\$ 120,00

Torrance, I. *Aeschylus: Seven Against Thebes*. Duckworth Publishing, 2007.
Valor R\$ 66,00.

Rosenbloom, D. *Persians*. Duckworth Publishing, 2007.
Valor R\$ 65,00.

Goward, B. *Aeschylus: Agamemnon*. Duckworth Publishing, 2005.
Valor R\$ 67,00.

²⁵ Para o texto, sigo edição de M. West (Teubner, 1990).

Podeckli, A. *Aeschylus: Eumenides*. Aris and Philips, 1989.
Valor R\$ 150,00.

Garvie, A. *Aeschylus' Supplices*. Bristol Phoenix Press, 2006.
Valor R\$ 120,00.

Garvie, A. *Choephoroi*. Oxford University Press, 1988.
Valor R\$ 260,00.

Garvie, A. *Persae*. Oxford University Press, 2009.
Valor R\$ 300,00

Sub-total
R\$ 1.050,00

2) *Bibliografia de apoio*

Baechle, N. *Metrical Constraint and the Interpretation of Style in the Tragic Trimeter*. Lexington Books, 2007.
Valor R\$ 120,00.

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.*
Valor R\$ 65,00.

Barker, A. *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge University Press, 2007.
Valor R\$ 345,00.

Bundrick, S. *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge University Press, 2005.
Valor R\$ 250,00

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).
R\$ 190,00.

Cooper, G. e Meyer, L. *The Rhythmic Structure of Music*. University of Chicago Press, 1963.
Valor R\$ 82,00

Devine, A.M. e Stephens, L. *Discontinuous Syntax*. Oxford University Press, 2000.
Valor R\$ 280,00.

Devine, A.M. e Stephens, L. *Language and Metre*. American Philological Association Book, 1984.

Valor R\$ 94,00

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

Valor R\$ 270,00.

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

Valor R\$ 250,00

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

Valor R\$ 120,00.

Fox, D. *The Rhythm Bible*. Alfred Publishing Company,2002.

Valor R\$ 76,00.

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.

Valor R\$ 180,00

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

Valor R\$ 120,00.

Hagel, S. *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge University Press, 2009.

Valor R\$ 296,00.

Harrison, G. *Rhythmic Illusions*. Alfred Publishing Company,1999.

Valor RS 70,00

Harrison, G. *Rhythmic Perspectives*. Alfred Publishing Company,2000.

Valor R\$ 70,00

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

Valor R\$ 73,00.

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

Valor R\$ 309,00.

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

Valor R\$ 280,00.

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

Valor R\$ 145,00

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

Valor R\$ 430,00.

London, J. *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. Oxford University Press, 2004.

Valor R\$ 150,00

Magadini, P. *Polyrhythms*. Hal Leonard Corporation, 2001.

Valor R\$ 70,00

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.

Valor RS 117,00.

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

Valor R\$ 90,00.

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

Valor R\$ 90,00.

Raven, Greek Metre. Faber and Faber, 1962.

Valor R\$ 90,00

Rowe, R. *Machine Musicianship*. The MIT Press, 2004.

Valor R\$ 110,00

Temperley, D. *The Cognition of Basic Musical Structures*. The MIT Press, 2004.

Valor R\$ 94,00.

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

Valor 400,00.

Subtotal
R\$ 3.956,00

Total de bibliografia:
R\$ 1.050,00 + R\$ 3.956,00 = R\$ 4.006,00

Anexo II – Equipamentos a comprar

1) MacBook Pro 15" Intel Core 2 Duo 2.2 GHz HD120GB
Valor 9.658,00.

2) Boss GT-10B Multi-Effects Pedal
Valor R\$ 3.100,00

3) Tascam Gt-R1 Portable Bass Recorder
Valor R\$ 1.300.

a.2) “Tragédia e Hipertexto: Desenvolvimento de Edição Online de Obras Dramáticas Clássicas (2010-2012)”, financiado pelo Edital MCT/CNPq/MEC/CAPES no 02/2010 - Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas²⁶

1) Identificação da proposta

Neste projeto, proponho a elaboração de uma interface online que servirá de campo de experimentos e observações para modos de apresentar diversos aspectos da textualidade de obras escritas para a cena. Todas as etapas de elaboração e implementação dessa interface serão documentadas como forma de se subsidiar futuras pesquisas que trabalham com as relações entre textualidade e materialidade cênicas.

Para material teste dessa interface escolhi o texto *As Suplicantes* de Ésquilo, peça que ao trabalhar com o mito das Danaides se oferece para amplas considerações iconográficas míticas, rítmicas e intelectuais, corroborando o impulso de nossa proposta em explorar possibilidades de disposição e acesso de referências e informações que ampliem a compreensão da composição, realização e recepção de obras dramáticas.

²⁶ Submetido em 2010 ao CNPq.

Dessa maneira, os dados referentes tanto aos elementos linguísticos, métricos, contextuais, assim como simulações/representações vocais, instrumentais e imagéticas desses elementos se apresentam marcado por links eletrônicos que viabilizam para quem acessa a interface pontos de partida e estímulos para desdobramentos artísticos e investigatórios.

2) Qualificação do principal problema a ser abordado

A utilização de recursos baseados em novos modos de processamento de texto vem sendo uma constante em Estudos Clássicos desde os anos 80 do século passado²⁷. As aplicações dessa revolução digital podem se ver principalmente na constituição de banco de textos online, com ferramentas complexas de buscas, como o Project Perseus, o TLG (Thesaurus Linguae Graecae) Online e o Hodoi Elektronikai²⁸. Milhares de pesquisadores e estudantes tem acesso a textos da antiguidade clássica gratuitamente, textos estes indexados a ferramentas de análise linguística(morfologia, sintaxe) e a comentários filológicos que englobam elucidações contextuais.

O exemplo mais bem sucedido dessa revolução digital se encontra no Project Perseus. A partir do banco de textos online, a biblioteca eletrônica iniciada em 1985 multiplicou seus campos de interesse e seus subprodutos. Sediado na Tufts University, o Project Perseus deixou de ser apenas um depósito de obras para se constituir em um centro multidisciplinar de pesquisas envolvendo textos, imagens e novas tecnologias e mesmo em objeto de investigação, em virtude de pioneirismo e know-how em hipertexto e hipermissão²⁹.

Ex. Página de abertura do portal *Perseus Digital Library*:

²⁷ Para uma visão dos principais sites, portais, centros de pesquisa e produtos v. www.tlg.uci.edu/index/resources. Neste portal, os links estão divididos e classificados em séries e tipos, além de virem seguidos de comentários. Para um mapeamento das práticas, recursos e desafios das interfaces entre Estudos da Antiguidade e métodos de digitais de tratamento de dados consultar *Digital Research in the Study of Classical Antiquity* (Ashgate, 2010), editado por G. Bodard e S. Mahony; *Innovazione e tradizione: Le risorse telematiche e informatiche nello studio della storia antica*. (Bologna: Il Mulino, 2002), de P. Donati Giacomini. Além disso, temos a revista *Digital Humanities* (www.digitalhumanities.org/dhq), que agrega um amplo espectro de pesquisas sobre o tema, consolidando o debate e discutindo metodologias em torno das relações entre e-science, artes e humanidades.

²⁸ Para acesso, v. Project Perseus www.perseus.tufts.edu; TLG www.tlg.uci.edu; e Hodoi Elektronikai www.mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi.

²⁹ Para consulta da imensa bibliografia produzida a partir do Project Perseus, v. www.perseus.tufts.edu/hopper/about/publications.



Welcome to Perseus 4.0, also known as the Perseus Hopper.

Read more on the [Perseus version history](#).
New to Perseus? Click [here](#) for a short tutorial.

Announcements

- May 17, 2010:
 - The Perseus website may be occasionally unavailable Saturday, May 22 and Sunday, May 23 due to hardware upgrades. We apologize for any inconvenience this may cause.
- February 5, 2010:
 - We have fixed the problem with viewing full-size images in IE7 and 8.
- February 4, 2010:
 - A new release of our source code is now available on [SourceForge](#). Updated data and text files are also available [here](#).
- February 1, 2010:
 - Become a fan of Perseus on [Facebook](#)!
 - **Problems viewing images on IE 7 and 8:** We are aware of the problem with viewing full-size images through IE 7 or 8 and are working to fix it. For the best experience on Perseus, we always recommend using the latest version of [Firefox](#).
- December 15, 2009:
 - **Updates to Perseus Digital Library:** The [Vocabulary Tool](#) is now available. For more information about this tool, please see the [help page](#).
- October 7, 2009:
 - **Updates to Perseus Digital Library:** We have added many new authors and texts to our collection, including [Seneca](#), [Quintilian](#), [Flaccus](#), [Cicero](#), [Aulus Gellius](#), [Ammianus](#) and [Petronius](#).

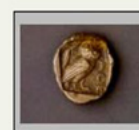
Popular Texts

- Caesar, *Galic War* ([English](#), [Latin](#))
- Catullus, *Carmina* ([English](#), [Latin](#))
- Cicero, *In Catilinam I* ([English](#), [Latin](#))
- Vergil, *Aeneid* ([English](#), [Latin](#))
- Herodotus, *Histories* ([English](#), [Greek](#))
- Homer, *Odyssey* ([English](#), [Greek](#))
- Plato, *Republic* ([English](#), [Greek](#))
- Tom Martin, *Overview of Classical Greek History from Mycenae to Alexander* ([English](#))

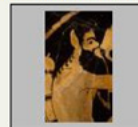
Art and Archaeology



Aegina, Temple of Aphaia



Silver obol from Athens



Satyr on Attic red figure vase



The Barlett Head

Exhibits

Hoje, além da consulta aos textos e seus hiperlinks, o Project Perseus disponibiliza imagens de objetos de arte, lugares e construções relacionadas à arte, literatura e cultura greco-latina; fontes textuais para estudo da cultura árabe, germânica e norte-americana. No caso dos textos greco-latinos, cada obra é apresentada em seu original, e dividida em suas tradicionais partes (no caso de uma tragédia temos prólogo, estâsimos, episódios, êxodo). No alto da página há uma “linha do tempo”, que situa o leitor no momento da peça que ele está lendo. No centro da página temos o texto principal. Clicando sobre cada palavra, são acessados links linguísticos e bibliografia secundária que se remete a contextos e citações da palavra e/ou do verso escolhido, e dicionários que comentam o significado e uso dos vocábulos. Na lateral direita, um menu com várias opções é visível: pode-se substituir o texto original por uma tradução, ou mesmo justapor na mesma página o original com uma ou mais traduções. Ainda, há mecanismos de busca que relacionam este texto lido com outros mais que o citam, ou ainda busca de outras palavras ou da mesma palavra na obra que está sendo examinada.

Ex. Página inicial de *As Suplicantes*, no Project Perseus:



Home Collections/Texts Research Grants Open Source About Help

Your current position in the text is marked in blue. Click anywhere in the line to jump to another position: [Hide browse b](#)

card: ██████████

This text is part of:

- [Greek and Roman Materials](#)
- [Greek Drama](#)
- [Greek Poetry](#)
- [Greek Texts](#)
- [Greek Tragedy](#)
- [Aeschylus](#)
- [Aeschylus, Suppliant Maidens](#)

Table of Contents:

- [lines 1-39](#)
- [lines 40-48](#)
- [lines 49-57](#)
- [lines 58-62](#)
- [lines 63-67](#)
- [lines 68-76](#)
- [lines 77-85](#)
- [lines 86-90](#)
- [lines 91-95](#)
- [lines 96-103](#)
- [lines 104-111](#)
- [lines 112-116](#)
- [lines 117-122](#)
- [lines 123-127](#)
- [lines 128-133](#)
- [lines 134-140](#)
- [lines 141-143](#)
- [lines 144-150](#)
- [lines 151-153](#)
- [lines 154-161](#)

Aesch. Supp. 1

Click on a word to bring up parses, dictionary entries, and frequency statistics

Χορός
 Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως
 στόλον ἡμέτερον γάιον ἀρβέντ'
 ἀπὸ προτομίῳν λεπτομαμάδων
 Νείλου. Δίαν δὲ λιπούσαι
 χθόνα σύγχροτον Σικυρία φεύγομεν,
 οὐτιν' ἐφ' αἵματι δημηλασίαν
 ψήρω πόλεως γνωσθείσαν,
 ἀλλ' αὐτογενεὶ φυξασορία
 γάμιον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ
 ἔροναζόμεναι.
 Δαναὸς δὲ πατήρ καὶ βούλασχος
 καὶ στασίαρχος τάδε πεσσονομῶν
 κῦδιστ' ἀχέων ἐπέκρανε,
 φεύγειν ἀνέδην διὰ κύμ' ἄλιον
 κέλασι δ' Ἄργους γάϊαν, ὄθεν δὴ
 γένος ἡμέτερον τῆς οἰστροδόου
 βοῆς ἐξ ἐπαφῆς καὶ ἐπιπνοίας
 Διὸς εὐχόμενον τετέλεστοι.
 τιν' ἂν οὖν χώραν εὐφρονα μάλλον
 τῆσδ' ἀφικόμεθα
 οὖν τοιοῦδ' ἱκετῶν ἐγχειριδίοις
 ἐριστέπειροι κλάδουσι:
 ὦ πόλις, ὦ γῆ, καὶ λευκὸν ὕδωρ,
 ὑπατοὶ τε θεοί, καὶ βαρῦντοι
 χθόνιοι θῆκας κατέχοντες,
 καὶ Ζεὺς σωτήρ τρίτος, οἰκοφύλαξ
 οἰσῶν ἀνδρῶν, δέξασθ' ἱκέτην
 τὸν θηλυγενῆ στόλον αἰδοῖο
 πνεύματι χώρας ἀρσενοπληθῆ δ'
 εἰσὼν ὑβριστῆν Αἰγυπτιογενῆ,
 πρὶν πόδα χέρσῳ τῆ δ' ἐν ἀσώδει
 θῆναι, εὖν οὐκ ἄρα ταχῆσει
 πέμματα πόντουδ': εὐβα δὲ λαίλαπι
 χειμῶνότητος, βροντῆ στεροπῆ τ'
 οὐραροφόροισιν τ' ἀνέμοις ἀγρίας
 ἄλος ἀντήσαντες, ὄλοιντο,
 πρὶν ποτε λέκτρων, ὧν ἡμεῖς εἶργει,
 σφετερίζομενοι πατραδέλφειαν

English (Herbert Weir Smyth, Ph. D., 1926) [focus](#) [load](#)

References (10 total) [hide](#)

- Cross-references in general dictionaries to this page (10):
- [LSJ, ἀμπεξ](#)
- [LSJ, ἀμπεξ](#)
- [LSJ, ἀμπεξ](#)
- [LSJ, ἀμπεξ](#)
- [LSJ, ἀμπεξ](#)
- [LSJ, ἀμπεξ](#)
- [LSJ, ἀμπεξ](#)
- [LSJ, ἀμπεξ](#)
- [LSJ, ἀμπεξ](#)
- [LSJ, ἀμπεξ](#)

Vocabulary Tool [load](#)

15 Search [hide](#)

Searching in Greek. [More search options](#)
 Limit Search to:
 Suppliant Women (this document)
 Search for all inflected forms
 (search for "amo" returns "amo", "amas", "amat", etc.)
 Search for exact forms only

20 Display Preferences [hide](#)

30 Greek Display: [+](#)
 Arabic Display: [+](#)
 View by Default: [+](#)
 35 Browse Bar: [+](#)
[Update Preferences](#)

O modelo do Project Perseus é enciclopédico: faculta ao usuário uma plataforma multitarefa com acesso simultâneo a vários arquivos. O ponto de partida e alvo primordial é a palavra, mas há a possibilidade de outras ‘janelas’ que complementam a leitura e compreensão do texto.

No caso da pesquisa aqui proposta, em razão da especificidade do textos teatrais, de sua textualidade espetacular, haveria de se trabalhar com outro modelo, que leve em consideração tanto a materialidade verbal da obra, quanto a materialidade de suas condições de performance³⁰.

Em razão disso, à revolução digital nos Estudos da Antiguidade correlacionamos o *performative turn* nas Ciências Humanas e, especialmente, na compreensão de obras dramáticas greco-latinas³¹. Para tanto, os atuais recursos do

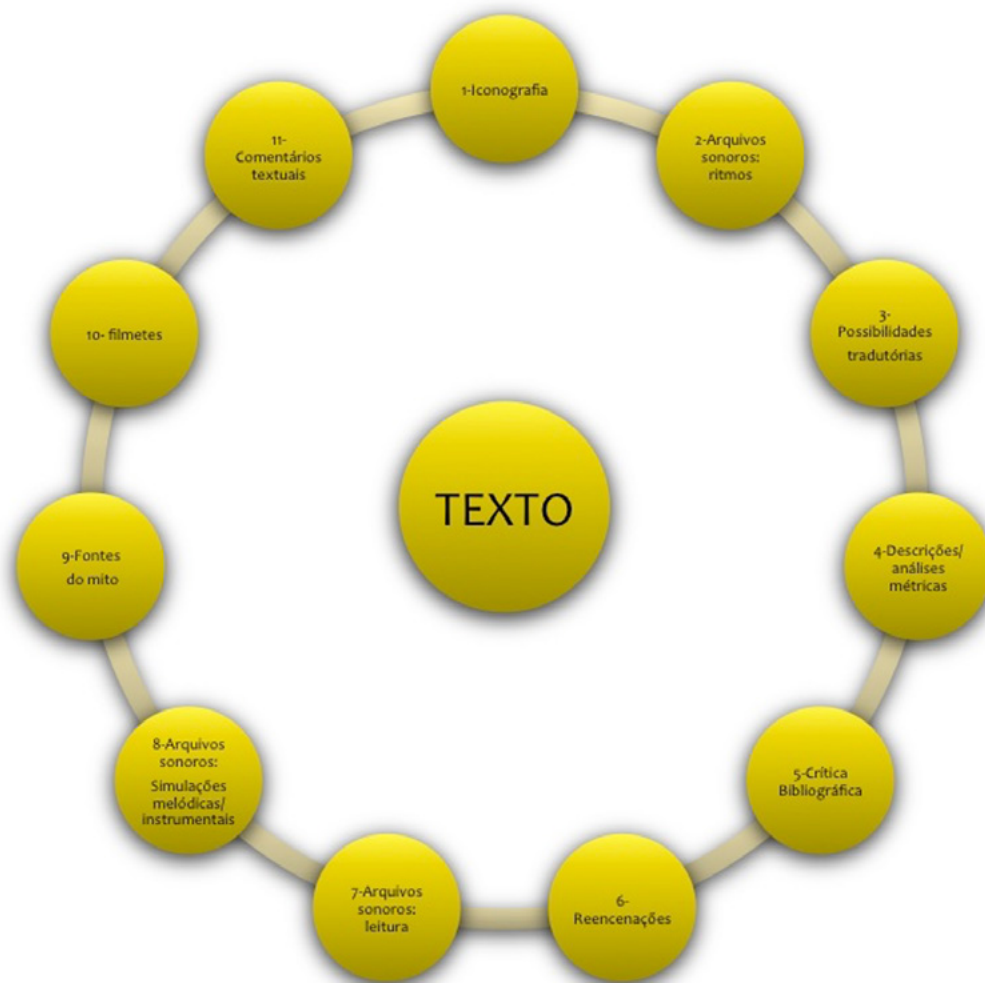
30 Para o conceito de ‘texto espetacular’, v. *A análise dos espetáculos* (Perspectiva, 2005), de P. Pavis. Para a relação entre materialidade verbal e condições de performance v. *The Theatricality of Greek Tragedy* (University of Chicago Press, 2007), de Graham Ley; *Greek Theatre Performance* (Cambridge University Press, 2000), de D. Wiles.

31 Para o conceito de ‘performative turn’ v. *Performance. A Critical Introduction*. (Routledge, 1996), de M. Carlson; *Performative Studies. An Introduction* (Routledge, 2006), de R. Schechner; *Performance Studies Reader* (Routledge, 2007), organizado por H. Bial; *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (Routledge, 2008), de E. Fischer-Lichte;

Project Perseus seriam enriquecidos por outros que mais enfatizam a efetiva audiovisualidade do evento cênico, em parte registrada nos textos originais, em parte disponível em fontes extratextuais e cruzamento de informações. Em nossa proposta, o texto teatral seria o ponto de partida de outras formas de geração de referências e modos de se interrogar a teatralidade emergente a partir do estudo e análises da dimensão material da performance.

Dessa maneira, além de um depositário de dados, teríamos outras instâncias metacríticas, como se pode observar no esquema abaixo:

OBJETOS PRESENTES NA EDIÇÃO ONLINE-ORGANOGRAMA



Ou seja, além de todos os versos do textos com hiperlinks para explicações linguísticas, teríamos:

- 1) ICONOGRAFIA: imagens de vasos gregos, esculturas e pinturas antigas e pós-clássicas que se relacionam o mito das Danaides;
- 2) ARQUIVOS SONOROS.RITMOS: Interpretações em arquivos *midi* de trechos das partes cantadas e das partes faladas da peça;

- 3) POSSIBILIDADES TRADUTÓRIAS: Discussão de alternativas às atualizações linguísticas do texto, enfatizando as opções tradutórias, as equivalências ou não entre o texto grego e as novas interpretações;
- 4) DESCRIÇÕES/ANÁLISES MÉTRICAS: Interpretação métrica de todos os versos da peça;
- 5) CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA: Comentário de artigos e obras que estudam diversos aspectos da peça;
- 6) REENCENAÇÕES: Apresentação de montagens da peça, com imagens e textos elucidativos;
- 7) ARQUIVOS SONOROS: LEITURA. Arquivos em wave com a reprodução vocalizada dos textos em grego e na tradução para o português;
- 8) ARQUIVOS SONOROS: SIMULAÇÕES MÉLÓDICAS/INSTRUMENTAIS: Arquivos midi que apresentam interpretação dos métrica do texto;
- 9) FONTES DO MITO: Tradução e comentários de principais textos que na Antiguidade se apropriam e transformam o mito das Danaíades;
- 10) FILMETES: Trechos da peça filmados e disponibilizados.
- 11) COMENTÁRIOS TEXTUAIS: Explicações de partes obscuras do texto e de referências a eventos extratextuais presentes na peça, a partir da bibliografia em volta de *As Suplicantes*.

3) Objetivos e metas a serem alcançados

- discutir e desenvolver metodologias de disponibilização e intercruzamento de referências a partir de ferramentas hipertextuais;
- atualizar a comunidade acadêmica no intercampo que se forma entre Estudos da Antiguidade e Estudos da Performance;
- consolidar o uso de ferramentas hipertextuais no estudo e compreensão de obras cênicas em pesquisa que se converte em geração de ideias e estímulos para novas obras na atualidade;
- ampliar o acesso das dramaturgias clássicas por meio de sua contextualização e problematização atualizadas;

4) Discussão metodológica

Em razão dos diversos objetos que serão disponibilizados na edição online da peça escolhida como campo de experiências, propomos a seguinte organização das atividades:

- 1) FASE PRELIMINAR: a partir do organograma de objetos que serão apresentados na edição online, produzir um projeto geral da edição online para subsidiar a discussão técnica com o web designer. Tal fase preliminar de discussão e levantamento de possibilidades será realizada por meio da

equipe deste projeto. Durante esta fase, as reuniões de equipe vão analisar e propor um modelo prévio de organização de conteúdos e formas de interação a partir de estudo de casos e árvore de tarefas, metodologias de gerenciamento de projeto³². Ou seja, a forma de disposição e navegabilidade da edição online é simulada na discussão de seu modelo e na realidade multitarefa mesma da equipe que ao procurar apresentar aquilo que objetiva realizar desde já experiência as dificuldades e possibilidades da elaboração e implementação do projeto.

- 2) FASE DE PROTOTIPAÇÃO: A partir das informações apresentadas no projeto geral da edição online, procede-se a tradução do projeto em seu protótipo. Os encontros com o web designer vão se diferenciando da compreensão do projeto prévio para a demonstração, testagem e exploração desse protótipo.
- 3) PROVIMENTO DE CONTEÚDOS. A partir da base testada e implementada, a equipe de pesquisa procede à elaboração e inserção dos conteúdos no protótipo. Para essas inserções, nos valem de diversos modos de produção de conhecimento e referências:
 - a) na geração dos arquivos sonoros vocais, seguiremos a proposta de S. Daitz, que produz eventos sonoros com níveis crescentes de complexidade: do registro mecânico dos padrões métricos para uma leitura que explora os parâmetros de musicalidade mais globais dos textos (altura, intensidade, duração e timbre)³³;
 - b) para a interpretação de dados métricos, seguiremos a renovação bibliográfica no tema, presente em W.Scott, M. Steiruck e B.Gentili/L.Lomiento, com a correlação entre metro, prosódia, nexos recepcionais e orientações para performance³⁴;
 - c) para o trabalho textual, fontes do mito, fontes iconográficas e comentários bibliográficos e possibilidades tradutórias, temos a longa erudição em estudos clássicos, presente na bibliografia citada ao fim deste projeto, discutida previamente, no que toca a *Ésquilo* e a *As Suplicantes*, em MOTA 2009;
 - d) para a geração das simulações métricas (melódicas e instrumentais), serão reatualizadas os resultados de pesquisa de MOTA 2009.
- 4) AVALIAÇÃO DO PROJETO E SUA IMPLEMENTAÇÃO. Ao fim do tempo da pesquisa, a equipe de pesquisa efetiva a documentação das atividade de elaborar e implementar uma edição online de obra dramática clássica.

32 V. *A arte do gerenciamento de projetos* (Bookman, 2008), de S. Berkun.

33 S. Daitz expõe sua abordagem em *Pronunciation And Reading of Ancient Greek*. AudioForum, 2003. Websites como www.prosodia.com, www.oeaw.ac.at/kal/agm e www.rhapsodes.fl.vt.edu disponibilizam arquivos sonoros de leitura e interpretação de textos performativos clássicos.

34 Respectivamente, consultar *Musical Design in Aeschylean Theater* (Darmouth College, 1984), de W.C.Scott; *A quoi sert la Metrique. Interpretation Litteraire et Analyse des Formes Metriques Grecques. Une Introductio* (Paris, J. Millon,2007), de M. STEIRUCK; e *Metrica e Ritmica* (Mondadori, 2003), de B. Gentili e L. Lomiento.

5) Principais Contribuições

Ao fim da pesquisa,

- prover um produto resultado da interação entre e-science, estudos teatrais e estudos clássicos, cuja documentação pode subsidiar futuros empreendimentos interdisciplinares;
- no pioneirismo na pesquisa, promover discussão dos modelos de arquivos digitais, com a especificidade de sua relação com textualidades espetaculares;
- fornecer para pesquisadores e artistas material e conceitos para estímulos de realizações estéticas e/ou construções intelectuais a partir da problematização da textualidade e materialidade cênicas.

6) Orçamento

ITEM		ITENS	VALOR R\$
CUSTEIO	a) materiais de consumo	1) Papel, cartuchos	1.000,00
	b) serviço de terceiros	1) Webdesigner	5.000,00
		2) Digitador	1.400,00
CAPITAL	a) equipamentos	1) Imac Quad Core	7.400,00
	b) material bibliográfico	27 pol.	
		2) Impressora Laser Jet Hp	2.800,00
	1) Compra livros	2.400,00	
Total			20.000,00

7) Cronograma Físico-financeiro

Este projeto tem prazo de execução de 24 meses.

Primeira Etapa: compra do material bibliográfico, dos equipamentos; elaboração do projeto geral da edição online. Agosto de 2010-maio de 2011.

Segunda Etapa: contratação do web designer; tradução do projeto em seu protótipo. junho de 2011 – abril de 2012.

Terceira etapa: contratação do digitador; provimentos de conteúdos da edição online; maio de 2012- julho de 2012.

Quarta etapa: elaboração do relatório final, prestação de contas. Junho de 2012- setembro de 2012.

Bibliografia

1) Edições e traduções de *As Suplicantes*, de Ésquilo.

CENTANNI, M. Eschilo. Le Tragedie. Milão: Mondadori, 2003.

COLLARD, C. Persians and Other Plays. Oxford University Press, 2009.

EWANS, M. Suppliants and other Dramas. Everyman, 1996.

JOHANSEN, F. & WHITTLE, E. The Suppliants. Copenhagen: Gyldendalske, 1970. 3 vols.

JURADO, E.A. Tragedias. Esquilo. Madri: Alianza Editorial, 2004.

RODRIGUES, U. Lisboa: Inquérito Editorial, s/d.

TORRANO, J. Ésquilo. Tragédias. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2009. SOMMERSTEIN, A. Aeschylus. Cambridge: Harvard University Press, 2008. (Loeb). 3 vols.

VÜRTHEIM, J. Aischylos' Schutzflehende. Amsterdã, 1928.

WEST, M. Aeschylus. Tragoediae. Stuttgart: B.G. Teubner, 1998.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. Berlin: 1958 (1914).

2) Comentários (livros, artigos) sobre *As Suplicantes*, de Ésquilo.

ALAUX, J. "La caresse divine et le rapt masculine: representations du féminin dans les Suppliantes d'Eschyle" In: Les Belles Lettres/L'Information Littéraire, 53 (2001-2002):10-20.

BENVENISTE, E. "La légende des Danaïdes" in Revue de L'Histoire des Religions 136(1949):129-138.

BURIAN, P. Suppliant Drama. Studies in the Form and Interpretation of Five Greek Tragedies. Tese Doutorado, Princeton University, 1971.

CONACHER, D.J. Aeschylus. The Earlier Plays and Related Studies. University of Toronto Press, 1996.

DE HOZ, On Aeschylean Composition. Editora Universidade de Salamanca, 1979.

- DETIENNE, M. A escrita de Orfeu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1991.
- DIAMANTOPOULOS,A. "The Danaid Tetralogy of Aeschylus" JHS 77(1957):220-229.
- DOBIAS-LALOU, C. "Aphiktor, Eschyle, Suppliantes 1 et 241" REG,114.2(2001):614-625.
- EARP, F.R. The Style of Aeschylus. Cambridge University Press, 1948.
- EWANS, M. Wagner and Aeschylus. Cambridge University Press, 1983.
- GARVIE, A. The Plays of Aeschylus. Duckworth Publishers, 2010.
- GARVIE, A. Aeschylus' Supplikes. Play and Trilogy. @.ed. Bristol:Phoenix, 2006.
- GRITTNER, M. Contemporary Directing Approaches to the Classical Athenian Chorus: The Blood of Atreus. Tese doutorado, University of Arizona, 1999.
- HERINGTON, C.J. Aeschylus. Yale University Press, 1986.
- HERINGTON, C.J. Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition. University of California Press, 1985.
- JESUS, C. A. "Espaços do grego e espaços do outro nas Suplicantes de Ésquilo" In: Espaços e Paisagens. Coimbra: APC,2009,15-22.(www.bdigital.sib.uc.pt:8443/classicadigitalia/handle/123456789/19)
- KOPELMAN, I. As Suplicantes de Ésquilo, ecos da tragédia grega na cena contemporânea. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2004. (www.libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000341046)
- LESKY, A. Greek Tragedy Poetry. Yale University Press, 1983.
- LIBRAN MORENO, M. Estudios sobre la Dramaturgia de Esquilo. Tese doutorado, Universidad de Huelva, 2002.
- LLOYD, M. (org) Oxford Readings in Aeschylus. Oxford University Press, 2007.
- MITCHELL, L.G. "Greek, Barbarians and Aeschylus' Supplikes" G&R, 53.2 (2006): 205-223.
- POOCHIGIAN, A.V. The Staging of Aeschylus' Persians, Seven Against Thebes and Suppliants. Tese doutorado, University of Minnesota, 2006.

- REHM, R. "The Satyr Play: Charles Mee's Big Love". In *AJP* 123 (2002):111-118.
- REHM, R. "The Staging of Suppliant Plays" In *GRBS* 29(1988):263-307.
- SANDIN, P. *Aeschylus' Supplices*. Lund: Symachus, 2005.
- SEGAL, E. *Greek Tragedy: Modern Essays in Criticism*. Nova York:Harper&Row,1983.
- SHEPPARD,J.T. "The First Scene of the Suppliants of Aeschylus" . In *CQ* 5(1911): 220-229.
- SOMMERSTEIN, A.H. *Aeschylean Tragedy*. Bari: Levante Editorial, 1996.
- TAPLIN, O. *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford University Press, 1977.
- TURNER, C. "Perverted Supplication
- WINNINGTON-INGRAM, R.P. *Studies in Aeschylus*. Cambridge University Press, 1983.
- ZEITLIN, F. "La politique d'Eros: Féminin et masculine dans les Suppliantes d'Éschyle" In *Métis* 3 (1988):231-259.
- ZEITLIN, F. "Patterns of Gender in Aeschylean Drama" in *Cabinet of the Muses*, Ed. M. Griffith and D. Mastronarde. 1990:103-115.

3) Estudos sobre métrica

- COLE, T. *Epiploke. Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric*. Harvard University Press, 1988.
- DALE, A.M. *Collected Papers*. Cambridge University Press, 1969.
- DALE, M. *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge University Press, 1968.
- FABB,N. &HALLE, M. *Meter in Poetry*. Cambridge University Press, 2008.
- FLEMING, T. *The Colometry of Aeschylus*. Amsterdã: Adolf. M Hakkert Editore, 2007.
- GENTILI, B. *La metrica dei Greci*. Messina/Fireze:Casa Editrice G. D'Anna, 1951.

- GUERRA, A. G. Manual de Métrica Grega. Madrid: Ediciones Clássicas, 1997.
- LOTMAN, M-K. "The Ancient Iambic Trimeter: a Disbalanced Harmony" in Formal Approaches to Poetry: Recent Developments in Metrics. (Orgs) DRESHER, E.B. & FRIEDBERG, N. Berlin/Nova York: Mouton de Gruyter, 2006, 287-308.
- MAAS, P. Greek Metre. Oxford University Press, 1962.
- MARTINELLI, M. C. Gli Strumenti del Poeta. Bologna: Cappelli Editore, 1997.
- MASQUERAY, P. Traité de Métrique Grecque. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1899.
- RASH, J.N. Meter and Language in the Lyrics of the Suppliants of Aeschylus. Nova York: Arno Press, 1981.
- RAVEN, D. S Greek Metre. Londres: Faber and Faber, 1962.
- SCHROEDER, O. Aeschyli Canitca. Teubner, 1907.
- STEINRÜCK, M. À quoi sert la métrique? Grenoble: Jérôme Millon, 2007.
- THOMSON, G. Greek Lyric Metre. Cambridge University Press, 1929.
- WEST, M.L. Greek Metre. Oxford University Press, 1982.
- WEST, M.L. Studies in Aeschylus. Stuttgart: Teubner, 1990.

4) Sites relacionados a temas clássicos/Suplicantes

- Project Perseus. www.perseus.tufts.edu
- Metro grego online: www.aoidoi.org
- Metro grego: www.classics-laohu.home.mchsi.com/greek-metrics/index.html.
- Metro grego: www.freewebs.com/mhninaeide/IliadBScannedWestText2006.pdf
- Dança e poesia grega: web.me.com/homerist/Dance_of_the_Muses
- Sbec: www.classica.org.br
- Mitologia grega: homepage.mac.com/cparada/GML/
- Música grega: www.homepage.univie.ac.at/Stefan.Hagel/
- Notas de uma montagem de *As Suplicantes*. Tragédia de Andras Kalvos, apresentada no Teatro de Anavrita, Atenas, 1997. www.aliceintheaterland.info/play-danaides_en.html.
- Texto de Charles Mee – Big Love, versão de *As Suplicantes*. www.charlesmee.org/html/big_love.html.

- Guia de estudo de Big Love, www.trft.org/TRFTPix/BigLoveStudyGuide.pdf.

5) Vídeos e imagens

- Suplicantes, com coro norte-africano. Direção de Agatha Witterman, 1990. www.lib.berkeley.edu/MRC/classicaltheater.html
- Danaïades, por Fernand Khnopff(1858-1921) www.victorianweb.org/painting/khnopff/drawings/11.html
- As danaïades, por John Singer Sargent /www.artchive.com/web_gallery/J/John-Singer-Sargent/The-Danaïdes.html
- Trailer de Le Tonneau des Danaïdes., curta-metragem (12mn,30s) de David Guiraud (2008). www.en.unifrance.org/movie/30115/the-danaïdes-barrel.
- Les Danaïdes, de Antonio Salieri, apresentada na Opera Comique de Paris, em 1794. www.encyclopedia.com/video/l4gNu_i15a8-antonio-salieri-les-danaïdes.aspx; www.youtube.com/watch?v=l4gNu_i15a8; www.youtube.com/watch?v=_2i5aOdXFR4&feature=related; www.library.unt.edu/music/special-collections/vrbr/browse/les-danaïdes-1784-antonio-salieri. Partitura: [www.imslp.org/wiki/Les_Danaïdes_\(Salieri,_Antonio\)](http://www.imslp.org/wiki/Les_Danaïdes_(Salieri,_Antonio))
- Le Danaïde Statue, de A. Rodin (1885). www.museumize.com/ProductDetails.asp?ProductCode=RO03&Click=103792.

6) Estudos sobre dramaturgia musical, musicalidade e ritmo

BECK, J. and REISER, J. Moving Notation. A Handbook of Musical Rhythm and Elementary Labanotation for the Dancer. Harwood Academic Publishers, 1998.

BREGMAN, A. Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound. The MIT Press, 1990.

COOK, N. Analysing Musical Multimedia. Oxford University Press, 2000.

FENEYROU, L. Musique et Dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXe. siècle. Publications de la Sorbonne, 2003.

FERRARI, G.(Org.) La Musique et la Scène . L'Écriture musicale et son expression scénique au xxe. siècle. L'Harmattan, 2007.

LACOMBE, H. Géographie de l'opéra au XXe siècle. Fayard, 2007.

McMILLIN, S. The Musical as Drama. A Study of Principles and Conventions Behind Musical Shows From Kern to Sondheim. Princeton University Press, 2006.

MOTA, M. A dramaturgia musical de Ésquilo. Editora Universidade de Brasília, 2009.

SACHS, C. Rhythm and Tempo. A Study in Music History. W.W. Norton, 1953.

SALZMAN, E. & DESI, T. The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body. Oxford University Press, 2008.

SETHARES, W. Rhythm and Transforms. Springer, 2007.

STERNFELD, J. The Megamusical. Indiana University Press, 2006.

VVAA Perspective: Creating and Producing Contemporary Opera and Musical Theater. Opera America, 1983.

7) Livros sobre mitologia grega

KERÉNYI, K. Os Heróis gregos. São Paulo: Cultrix, 1993.

KERÉNYI, K. Os Deuses gregos. São Paulo: Cultrix, 1993.

OTTO, W. Os deuses da Grécia. São Paulo: Odysseus, 2005.

OTTO, W. Teofania. São Paulo: Odysseus, 2006.

a.3) “Dramaturgia Musical Online: Edição de Obras Dramático-Musicais Brasileiras (2014-2016)”, financiado pelo Edital MCTI/CNPQ/Universal 14/2014 - Faixa B³⁵

1) Identificação da proposta

Com a crescente demanda por obras que integrem música e cena, compositores, produtores e público necessitam de novas formas de comunicação, de interação e troca de materiais textuais, sonoros e visuais. As usuais edições de obras dramático-musicais em suporte impresso já não dão conta de todas as necessidades de processos multitarefa que exigem eficiência, rapidez e lidam com vários usuários.

35 Apresentado em 15 de junho de 2014.

Por isso, propõe-se neste projeto a elaboração de um modelo de edição online que dê conta das diversas atividades e produtos que decorrem da composição e realização de obras dramático-musicais. A utilização de mediação tecnológica para disponibilizar partituras, textos e sons a partir de uma interface online organiza as ações de todos os integrantes da cadeia produtiva.

Tanto o modelo produzido, quanto todas descrições e análises que o geraram serão disponibilizadas, como forma de se subsidiar futuros empreendimentos assemelhados.

2) Qualificação do principal problema a ser abordado

Normalmente, quando se quer montar um espetáculo dramático-musical, o primeiro passo é adquirir uma edição impressa que contém uma redução para piano da parte instrumental seguida da melodia/letra das canções e indicações/rubricas cênicas, isso para os ensaios iniciais. A oferta desse material se encontra em lojas especializadas de música ou livrarias que possuem um seção de livros de música. Mesmo assim, o repertório que se encontra em tais estabelecimentos é limitado a óperas e a alguns musicais relacionados à Broadway. Valendo-se de sites de compra online, tal repertório é ampliado exponencialmente. E pode-se adquirir as partes instrumentais. Algumas obras ainda vêm com cds para ensaio, que apresentam as vozes e os acompanhamentos instrumentais (*playbacks*).

Contudo, tal oferta se restringe aos gêneros acima apontados: o acesso a obras nacionais é extremamente limitado. Para entrar em contato com obras nacionais temos algumas opções: dirigir-se diretamente ao autor da obra, que poderá disponibilizar (ou não) uma cópia manuscrita de seu material; dirigir-se à produção ou algum integrante da montagem da obra, com o objetivo de acessar materiais, vídeos, depoimentos, documentos sobre a obra e sua realização; tentar encontrar alguma edição impressa da obra, na maioria publicada em tiragem bem limitada; a partir de registros audiovisuais ou apenas de áudio mesmo transcrever a obra em notação musical.

Desse modo, torna-se uma aventura, em certos casos, a tentativa de se remontar uma obra dramático-musical nacional. Diante disso, as opções do mercado são privilegiar o fácil acesso à fontes para iniciar o processo de montagem. Já nessa primeira etapa, a de escolha da obra a ser produzida, observa-se uma exclusão que poderia ser evitada se houvesse uma disponibilidade mais racional dos materiais. Pois, quanto mais material e maior organização destes for oferecido aos usuários, maiores possibilidades de sua avaliação e posterior utilização serão efetivadas.

Para superar este entrave, é preciso um modelo de edição que supere as deficiências da limitada circulação de registros de obra dramático-mu-

sicais³⁶. A perspectiva deste projeto é que a questão reside em dificuldades interligadas: antes de tudo, a tendência a se centralizar o conceito de obra dramático-musical em uma visão autoral muito fechada, como se a publicação de uma edição com a notação musical das partes e das melodias vocais e rubricas cênicas culminasse todo o processo de produção. A partir dessa idealização, toma-se como resultado desse processo uma publicação impressa que daria conta de todas as atividades. Tal centralidade no autor, no seu isolamento, sobrecarrega-o de valor e referências que muitas vezes não correspondem à realidade efetiva de elaboração e composição de obras dramático-musicais. Não é à-toa que muitos musicais ao fim nem chegam a uma forma manuscrita final diante de tamanha expectativa. Este entrave é de uma excessiva centralização da *função autor* e de seu produto como definidor de uma prática que é coordenação de diversas habilidades, artes, técnicas e fazeres. Para enfrentar e superar este modelo centralizador, propõe-se nesse projeto *um modelo digital, hipermídia, que, a partir das reais necessidades de se compor e realizar um musical, estabelece uma interface que integra todos os partícipes do processo de montagem: Regentes, cantores, instrumentistas, diretores de cena, além dos trabalhos correlatos de cenógrafos, figurinistas, iluminadores, etc.*³⁷

Ou seja, o modelo baseado na centralidade autoral concentra-se apenas na composição. Daí seu maior produto ser uma publicação impressa. O resto é complemento. Já um modelo multimídia parte do princípio que composição, realização e produção estão interligadas. E que obras dramático-musicais são justamente instância de negociação de diversas atividades correlatas³⁸. Disso, é preciso disponibilizar para os usuários, para os integrantes do processo de remontagem de uma obra dramático-musical, materiais que dizem respeito tanto a ações cênico-musicais partir da composição, quanto à necessidades específicas de sua realização. Se isso já está online, tal interface a partir de um modelo de hipertexto, de multitarefa, passa a funcionar como modelo de organização e racionalização das atividades não só dos intérpretes como também de futuros empreendimentos de composição. Ou seja, a edição online de obras dramático-musicais em um primeiro momento proporciona um *design* claro para obras já realizadas. Em segundo momento, esclarece para novos empreendimentos as reais necessidades uma obra dramático-musical. E todos os envolvidos em

36 V. VVAA *Perspectives: Creating and Producing Contemporary Opera e Musical Theater*. Opera America, 1983; SALZMAN, E.&DÉSI, T. *The New Music Theater*. Oxford University Press, 2008. McMILLIN, S. *The Musical as Drama*. Princeton University Press, 2006.

37 SAWYER, R. *Group Creativity. Music, Theater, Collaboration*. Routledge, 2003; SCOTT, E. *Digital Research Cycles: How Attitudes Toward Content, Culture and Technology Affect Web Development*. Tese de doutorado, University of Central Florida, 2009.

38 MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Editora UnB, 2009.

um projeto de montagem têm acesso aos materiais da obra, fazendo com que haja uma maior coesão de informações.

Algumas aplicações de recursos de hipermídia em obras musicais tem sido feitos principalmente com o intuito de integrar som e imagem. Como exemplo, temos:

- 1) revistas acadêmicas, como Oral Traditional Journal (www.journal.oraltradition.org) e Music Theory Online (www.mtosmt.org), que disponibiliza online artigos os quais, além do texto principal, apresentam exemplos em notação musical, que podem ser expandidos, junto com o áudio desses exemplos. Tal procedimento tem um maior foco em momentos isolados, em detalhes de um evento sonoro. São como um zoom audiovisual.
- 2) partituras no youtube como *animated sheet music ou score*, nas quais temos em primeiro plano da tela a notação seja de um solo, seja de uma grade orquestral que segue a linha de tempo da música.

Em todo caso o que importa é disponibilizar para os diversos usuários informações e dados relevantes para cada uma de suas atividades. Na descrição do produto será detalhado como o protótipo funciona.

Para exemplificar o protótipo aqui proposto, será tomado como ponto de partida o material produzido (pesquisa, libreto, registro de ensaios, em torno de dois espetáculos: a tragicomédia musical *Caliban*, o encontro dos mundos, co-realizado entre Departamentos de Artes Cênicas e Música da Universidade de Brasília, em 2007³⁹; e o drama musical *David*, realizado pelo Laboratório de Dramaturgia-UnB, com recursos do Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal, e apresentado na celebração dos 50 anos da Universidade de Brasília, 2012⁴⁰).

A escolha deste espetáculo se justifica, em virtude de o mesmo se valer de uma metodologia de elaboração e montagem de musicais desenvolvida no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília desde 2006. Como durante sua elaboração e montagem foram elaborados vários materiais (partituras, playbacks, comentários, registros audiovisuais), há de fato muitas fontes e de diversos tipos para seu posterior tratamento digital. Enfatizando: este projeto não é sobre a obra escolhida para ser transformada em uma edição online de obras dramático-musicais. A obra escolhida fornece materiais para a elaboração da edição online, que, em sua realização, poderá esclarecer futuros empreendimentos similares.

Dessa forma, este projeto se define como a exploração de recursos de tecnologia e tecnologia musical para organizar os dados de obras já realizadas e promover estratégias de registro e elaboração de práticas musicais cenicamente orientadas, as quais vem

39 Libreto e programa disponíveis em <http://brasil.academia.edu/MarcusMota>.

40 Sobre a obra, v. texto “Teatro, Música e Estranhamento: A recepção de David”, apresentado no 14 Smpósio da International Brecht Society. Disponível em <http://www.ufrgs.br/ppgac/anais-do-simposio-da-international-brecht-society-vol-1-2013-textos-completos/>

3) Objetivos

- 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 remontagem.
- contribuir para estratégias de produção de memória e circulação de obras do teatro musical brasileiro.
- democratizar não só o acesso a obras do teatro musical quanto o seu conhecimento.
- impulsionar futuros empreendimentos em obras dramático-musicais.
- ratificar uma cultura de uso de mediação tecnológica em processos criativos interartísticos.
- promover o uso consciente de softwares adquiridos legalmente dentro de pesquisas interartísticas e de mediação tecnológica.

4) Metodologia a ser empregada

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 Projetos⁴¹. 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 produto⁴². 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 elaboração⁴³. 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.

⁴¹ V. DINSMORE, P. & CABANIS-BREWEN, J. *AMA. Manual de gerenciamento de projetos*. Brasport livros, 2009.

⁴² MARTINS, J. *Gerenciando Projetos de Desenvolvimento de Software*. Compugraf Press/Brasport, 2010

⁴³ THIRY-CHERQUES, H.R. *Projetos Culturais. Técnicas de Modelagem*. Editora FGV, 2008.

Trata-se de reorganizar um material que já havia sido disposto para outros fins. Para tanto, é preciso analisar este material heterogêneo, distinguir seus diversos contextos de produção e destinatários, propor modos de uso e integração de usuários, enfeixar todas atividades em uma interface online.

A partir disso segue as seguintes etapas de desenvolvimento do produto:

Etapá um: tratamento dos dados de entrada, a partir do levantamento e estabelecimento das fontes materiais da obra que será utilizada como caso-teste para o protótipo. Nesta momento, são elaborados: a revisão e musicografia de sua instrumentação e arranjos vocais da obra; revisão e musicografia da redução para piano; revisão das partes; produção dos playbacks para ensaio; produção de diagramas para as cenas(cenários, posição dos objetos e dos atores); vídeos com comentários sobre aspectos vários das obras(instrumentação, interpretação, sentido dramático) a partir de cada cena; tratamento da qualidade dos material em vídeo das montagens prévias da obra.

Etapá 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.

Etapá 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.

5) Principais contribuições científicas ou tecnológicas

- Ampliação de práticas que integrem mediação tecnológica e criatividade;
- Fundamentação de um modelo de gerenciamento de informações que subsidia e estimula todas as etapas e integrantes de uma cadeia de produção interartística.
- Estabelecimento de um *know-how* pioneiro que poderá servir de ponto de partida para outros protótipos e produções correlatas.

6) Orçamento detalhado e cronograma físico-financeiro

Para execução deste projeto há a necessidade de:

- a) compra de softwares específicos;
- b) aquisição do equipamentos;
- c) contratação de web designer;
- d) contratação de sound designer;

AÇÕES	ITENS	QUANTIDADE (valor unitário)	VALOR (total do item)
Software	1) Cubase 7.5	3 (2.100,00)	6.300,00
	2) Nuendo 6	1 (5.100,00)	5.100,00
	3) Halion orchestra	1 (2.000,00)	1.900,00
	4) WaveLab-Masterização	1 (2.200,00)	2.200,00
	5) Complete EW Effects. Collection 2.	1 (2.500,00)	2.500,00

Equipamentos	1) MacBook Pro 13 pol., Intel core i7 dual core, 2,8GHz, turbo boost até 3,3GHz, SDRAM DDR3l, 16GB 1600MHz - 2x4GB, Drive Serial ATA de 1TB.	1 (13.300,00)	13.300,00
	2) IMac, Intel Core i7 quad core, 3,5GHz, 32GB de SDRAM DDR3,1600MHz-4X8GB,1TB Flash Storage	1 (16.800,00)	16.800,00
Serviços de Terceiros	1) Web designer 3) Sound Designer		5.000,00 3.500,00
Materiais de consumo	Cabos, manutenção de equipamento, mídias		3.000,00

Total: R\$ 59.600,00

O projeto será realizado em 18 meses. Seguindo as etapas do projeto acima descritas na metodologia, e o cronograma proposto para este edital, o cronograma físico-financeiro assim se organiza:

Primeiro semestre: aquisição dos softwares e dos equipamentos indicados no orçamento. Contratação dos serviços de musicografia e revisão musical. Início da ETAPA UM do projeto, com o 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.

Segundo semestre: Contratação dos serviços de Web Designer e Sound Designer. Desenvolvimento das atividades da ETAPA UM, ou desenvolvimento do Protótipo.

Terceiro semestre: Teste do protótipo. Documentação do Protótipo. Relatório final.

a.4) 2.5.4. “Dramaturgia e Multissensorialidade: Metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes online a partir da série *Composições*, de Kandinsky”, financiado pelo Edital Universal CNPq 2016.

1) Identificação da proposta

Este projeto propõe um conjunto de atividades integradas nas quais se pode observar o planejamento, elaboração e realização de uma dramaturgia orientada a partir da tensão entre campos perceptivos diversos e organizada digital-

mente. A interface entre novas tecnologias e esta dramaturgia multimodal se vale das provocações de W. Kandinsky em 10 pinturas denominadas ‘Composições’, as quais serão retraduzidas em audiocenas para ambientes online⁴⁴.

O projeto será realizado no Laboratório de Dramaturgia (LADI) da Universidade de Brasília, por mim dirigido, tendo parcerias nacionais e internacionais bem caracterizadas, representando um momento novo do LADI, tanto no que diz respeito aos recursos de tecnologia aplicados à dramaturgia, quanto da internacionalização de suas atividades.

2) Qualificação do principal problema a ser abordado

As relações entre arte e tecnologia tem encontrado nos ambientes *online* um campo de explorações que determina redefinição de muitos pressupostos. Em um primeiro momento, procedimentos dramatúrgicos foram aplicados a esses ambientes na tentativa de transpor para a internet modos de comunicação cênicas baseados na comunicação verbal (BALZOLA 1994, PIZZO 2013, HARRISON 2003, JENSEN 2007). Assim como o primeiro cinema fundamentou sua relação entre aquilo que se mostra e a perspectiva de quem vê a partir do relação entre palco e auditório, neste primeiro momento a dramaturgia eletrônica deslocou para os vídeos disponibilizados online os protocolos do teatro falado (BALZOLA 2011, LAUREL 2013).

Com as novas possibilidades advindas da digitalização de sons e imagens e da sincronização e diversificação das mídias sociais, o descentramento da palavra falada proporcionou jogos sensoriais os mais diversos, transpondo para o meio digital a manipulação tanto de informações das mais variadas fontes quanto a apropriação e transformação de tradições artísticas e gêneros compositivos. Assim, movimento, som, cor, objetos são correlacionados em ambientes online em vídeos que, ao fim, enfatizam justamente as possibilidades de manipulação dos resultados visuais e sonoros (DIXON 2015).

Desse modo, a prática dramatúrgica aqui adquire uma nova feição ou, melhor, ressignifica atividades de longa duração na organização de eventos multissensoriais, o que se aproxima das ideias e práticas de V. Kandinsky.

Um fato pouco conhecido da obra de Kandinsky é sua busca em meios não digitais dessa dramaturgia multissensorial. Além de se valer de procedimentos musicais para a organização de seus quadros, Kandinsky envolveu-se entre 1909 e 1912 na elaboração de projetos de um teatro total, como a *Sonoridade amarela*, *Sonoridade Verde*, *Branco e Negro*, e *Violeta* (BEHER 2013, STEIN 1983, RENAUD 1987). Conforme a documentação restante desses projetos nunca realizados du-

⁴⁴ Antes de tudo, em virtude da redramaturgização aqui proposta, lembrar que as obras de V. Kandinsky entraram em domínio público em 2015. Link: <http://www.openculture.com/2015/01/kandinsky-mondrian-munch-fleming-entered-public-domain-in-2015.html>

rante a vida do artista, e, em especial a de *Sonoridade Amarela*, a cena seria o espaço de emergência de estímulos audiovisuais vindo de fontes materiais co-presentes aos espectadores, seguindo o seguinte organização e base estética:

a) fontes de percepções ou elementos

“1) o som musical e seu movimento;

2) a sonoridade físico-espiritual e seu movimento expresso por pessoas ou objetos;

3) o som colorido e seu movimento (uma possibilidade cênica especial)⁴⁵”

Como se pode observar, Kandinsky parte do som e de suas diversas possibilidades de articulação como, ao mesmo tempo, canais de produção de efeitos e a próprio referente da obra. Assim, a dramaturgia proposta por Kandinsky fundamenta-se em sua definição aural: o que vai ser apresentado diante de uma audiência orienta-se mais por sua audibilidade.

Mas nesse momento tal dramaturgia assim formulada começa a ficar mais opaca em função justamente do acúmulo de referências àquilo que a especifica. Se o recurso ao som parece ser aquilo que determina a dramaturgia multisensorial de Kandinsky, a referência recursiva ao som, essa hegemonia acústica acaba por dificultar a compreensão do que o artista possui em mente. Na verdade, Kandinsky associa som a contextos não auditivos, não propriamente sonoros, ocasionando essa transposição de referências, e, disto, as ambivalências decorrentes. O tópico 1 de sua proposta apresenta o modo habitual como percebemos o som, como ele é produzido. A partir do tópico 2, temos ainda som, mas em uma situação distinta: trata-se de um outro tipo de sonoridade, algo em oposição e em diferença ao modo de produção e recepção do tópico 1. Essa sonoridade físico-espiritual também é articulada por corpos e possui movimentos, como em 1. Mas sua orientação é diversa, é físico-espiritual, uma das expressões-chave da obra teórica de Kandinsky *Do espiritual na Arte* (1912), a qual procura sintetizar suas ideias e investigações até o advento da ‘pintura abstrata’.

A partir desse contexto, a ênfase no som e o recurso ao indiferenciado ‘físico-espiritual’ podem melhor ser entendidos. A busca por uma dramaturgia ampla, multissensorial encontra-se na utopia estética por novos meios e universos ficcionais em oposição a determinados processos sociais, artísticos e políticos na Europa entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX. O antimaterialismo e antimimetismo dessa geração impulsionaram essa demanda pelo ‘interno’, pelo abstrato (WORRINGER 1997, RUBIN & MATTIS 2014).

Nesse sentido, a onipresença do som, o som em tudo, como objeto e meio, como produção e efeito, compreende-se na elevação de suas propriedades físicas a processos de composição e organização de todas as obras (VERGO 2010).

45 KANDINSKY 2013:202. V. BEHER 1991, BOISEL 1998.

Desvelada a natureza física do som e sua constituição em séries harmônicas, por exemplo, haveria espaço para a partir das similaridades – a cor como vibração- propor associações, reconfigurações, dinâmicas perceptivas novas.

Assim, a dramaturgia proposta por Kandinsky efetiva-se em cenas que exploram tais dinâmicas perceptivas. O físico-espiritual é a convergência dos efeitos entre os diversos canais, as mídias utilizadas.

Logo, o efeito abstrato de uma dramaturgia não narrativa, não mimética, não representacional, que projeta para o espectador jogos sinestésicos planejados, composições de cor, sons e movimentos, aproxima-se daquilo que, após o advento dos recursos digitais e da cibercultura, seria discutido por Pierre Lévi como o ‘Virtual’ (LEVY 1996, LEVY 1999).

É nesse inusitado encontro entre o projeto proposto mas não inteiramente realizado por Kandinsky e os horizontes abertos pela ‘Revolução digital’ que este projeto de pesquisa se clarifica, retomando processos históricos e expressivos, na busca por problematizar por discussão conceptual e produção audiovisual uma dramaturgia multissensorial elaborada a partir de *imputs* aurais ou da materialidade do som ampliada a eventos não sonoros (BARTSCHERER & COOVER 2011, BERRY 2012).

Em função disso, temos o conjunto de pinturas chamadas ‘composições’ como alvo para a ‘redramaturgias’ deste projeto. É para este conjunto de 10 quadros que convergem as experiências de Kandinsky em prol de ventos multissensoriais e a metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes online.

Kandinsky havia em proposto no fim de seu livro *Do espiritual em Arte* uma classificação das modalidades de sua produção em três tipos: Impressões, Improvisações e Composições. A partir do conceito e experiência de composição musical, Kandinsky denominou ‘composições’ algo que necessitava um maior domínio de construção e tensão perceptiva. Não seriam apenas aproximações a uma realidade prévia, como ‘impressões’ ou resultados de intensos e rápidos processos, como ‘improvisações’. ‘Composições’ designariam atividades de estudo, com etapas preparatórias, esboços prévios, obras “elaboradas lentamente, longamente trabalhadas.”⁴⁶ O termo vem da música. Em suas memórias, Kandinsky afirma que “era movido internamente pela palavra ‘composição’ e mais tarde decidi pintar uma ‘composição’. Essa palavra me afetava como uma oração.”⁴⁷ Esse tipo de *pintura composicional* seria a produção mais complexa em artes visuais. Segundo Kandinsky, poder-se-ia dividir as tendências construtivas em pintura em dois grupos principais:

- “1) composição simples, submetida a uma forma clara e simples, denominada composição melódica;
- 2) a composição complexa na qual se combinam diversas formas(...).

46 KANDINSKY 1987:123.

47 KANDINSKY 1994:367.

A base da composição recebe então uma sonoridade particular é a composição denominada *sinfônica*.⁴⁸”

O que Kandinsky tem em mente em sua proposta é uma expansão de escopo do artista visual a partir do contato com outras artes como a música, a literatura e o teatro. Esta expansão se apresenta a partir da ênfase na organização dos materiais e em seus efeitos. Tal perspectiva ampla enfatiza o trabalho de composição como espaço de experimentação cuja finalidade reside *autotelicamente*, no próprio processo de buscar contatos entre campos perceptivos diversos.

Aquilo que Kandinsky buscou com suas pinturas pode hoje ser retomado pela proposição do que chamamos ‘audiocenas’, ou utilização de parâmetros psicoacústicos como tanto organizadores de experiência estética e sua recepção. O termo vem de marcos teóricos propostos nos *Sound Studies* por Michel Chion⁴⁹. Não se trata de advogar pela primazia do som no processos perceptivos. Antes de, a partir das propriedades de eventos aurais, propor eventos organizados a partir dessas propriedades, eventos que não são exclusivamente recebidos por canais sonoros. Assim, pelo audível chega-se ao não sonoro e, disto, a um acontecimentos multissensorial.

O LADI vem trabalhando há anos na perspectiva de produção e reflexão de audiocenas a partir da montagem de obras dramático-musicais e da reconstrução de procedimentos da dramaturgia no teatro grego⁵⁰. Ponto de convergência dessas pesquisas foi o pós-doutorado na Universidade de Lisboa, durante o qual foram produzidas audiocenas para o texto *As Etiópicas* de Heliodoro⁵¹. No lugar de música para o teatro, de dramaturgia musical para uma cena marcada por interação face a face entre agentes e audiência, orquestrações foram desenvolvidas a partir do estudo da monumental obra de Heliodoro, a partir das técnicas em orquestração digital conduzidas pela Berklee School of Music.

Tais orquestrações se valem da paleta expandida de uma orquestra digital para efetivar eventos independentes do material tomado como ponto de partida (a obra de Heliodoro) mas que projetam na escrita sinfônica interpretações desse maneira e suas reconstruções sinestésicas.

Durante a pesquisa e elaboração das audiocenas para *As Etiópicas*, a partir do aprofundamento do contato com as obras e ideias de Kandinsky e dos processos composicionais digitais, ficou patente como em Kandinsky temos uma integração entre discussão conceptual e produção artística de eventos multissensoriais.

48 KANDINSKY 1987:121.

49 CHION 2005, CHION 2004, CHION 2003. ZIELINSKI 1999 prefigurava alguns desses temas.

50 MOTA 2007, MOTA 2007a, MOTA 2008, MOTA 2009, MOTA 2012, MOTA 2012a, 2012b, MOTA 2013, MOTA 2013a, MOTA 2013b, MOTA 2013c, MOTA 2013d, MOTA 2014, MOTA 2014a, MOTA 2015, MOTA 2015a, MOTA 2015b, MOTA 2016.

51 MOTA 2014b, MOTA 2014c.

Dessa maneira, no conjunto de quadros Composição e nos textos teóricos de Kandinsky há todo um *know-how* sobre elaboração de obras no entrecruze de procedimentos e percepções múltiplos, os quais apontam para reflexões e processos que uma dramaturgia com recursos digitais pode não apenas tornar compreensíveis e reaplicáveis, como também proporcionar novas linhas de pesquisa e produção nas interfaces entre arte e tecnologia.

Nesse sentido, a expansão pela qual o conceito de dramaturgia tem passado nas últimas décadas acaba por sustentar o discurso-base deste projeto e da própria utopia multiplanar de Kandinsky. Sinais disso encontram-se na multiplicação de dramaturgias: dramaturgia do diretor, dramaturgia do ator, dramaturgia da luz, dramaturgia da dança, etc (TRENCSÉNYI&COCHRANE 2014, TURNER 2007, ROMANSKA 2015, PEWN; CALLENS & COPPENS 2014).

Essa ampliação de contextos da atividade da dramaturgia não se reduz ao universo cênico. A questão de propor eventos para uma recepção também se faz presente em outros contextos como em ambientes virtuais. Uma dramaturgia multimídia agora é solicitada em suas mais diversas atualizações, que vão desde roteiros para jogos até as várias possibilidades de video-arte (PIZZO 2013, HABEBÖLLING 2004).

Uma possibilidade de dramaturgia multimídia ou digital encontra-se nas audiocenas postadas como vídeos em plataformas *online* de compartilhamento de material audiovisual (youtube, Internet Archive, Dailymotion, Facebook).

O conceito dessas audiocenas retoma tanto as ideias e pesquisas de Kandinsky, como os experimentos de Oskar Fischinger (1900-1967). Em ambos, as tensões entre sons e imagens resulta em sínteses audiovisuais que são chamadas 'abstratas'. A complementariedade entre os projetos estéticos de Kandinsky e Oskar Fischinger aponta para a forte correlação entre aquilo se mostra na mídia (o quadro, o vídeo) com tentativas de se produzir *música visual* ou um campo expandido percepções efetivado pela exploração de parâmetros psico-acústicos para a organização da obra (BREMER 2008, KEEFER & GU 2013, OVADIJA 2013, JENNINGS& MONDLOCH 2015, MOLLAGHAN 2015).

Assim, a arte abstrata de Kandinsky e de Oskar Fischinger se traduz como experiências multissensoriais nas quais certas propriedades do som (altura, duração, intensidade, textura, timbre, espacialização) são utilizadas tanto como elementos composicionais como o próprio objeto de representação.

O que este projeto que ora se propõe intenta é, a partir do horizonte aberto pela abstração e sua orientação audiofocal, produzir e documentar processos para uma dramaturgia que veicula em ambientes online audiocenas, experimentos que exploram, a partir de ferramentas de edição de som e imagem, novos meios de se produzir tensões entre som e visualidade.

A digitalização do som tem proporcionado acesso a expressões apenas sonhadas por Kandinsky e parcialmente realizadas por Oskar Fischinger. Uma das fronteiras da digitalização ou manipulação do som está em explorar as potencialidades da cor. A teoria da ressonância espiritual da cor proposta por

Kandinsky tangencia algumas dessas experiências, que se encontram ainda abertas por meio das novas tecnologias de *design* sonoro e visual⁵².

Para o timbre ou na ‘cor do som’ convergem possibilidades de manipulação não apenas dos materiais como combinações de sons ou pigmentos. Nas palavras de A. Schoenberg, que reverberaram na primeira obra de Kandinsky – *Do espiritual na Arte* – temos que “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-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!”⁵³.

Nesse sentido, as audiocenas projetadas e realizadas a partir do conjunto pictórico denominado ‘Composições’, de Kandinsky, situam-se justamente na retomada dessa plasticidade da combinação de sons a partir das restrições e possibilidades dos instrumentos da paleta orquestral redefinidos pelas operações de seu tratamento digital.

Chegamos, pois, àquilo que o é problema principal desta pesquisa: uma dramaturgia, ou um conjunto integrado de procedimentos composicionais, que parte de ferramentas de manipulação de sons e imagens para explicitar como imaginários elaborados a partir de parâmetros psicoacústicos são organizados e podem ser analisados, apropriados e transformados. Resultado dessa dramaturgia é tanto uma detalhada exposição de uma documentada metodologia dessa atividade dramática, quanto uma série de 10 audiocenas a partir das ‘Composições’ de Kandinsky.

No tópico ‘metodologia’ a relação deste projeto com as ‘Composições’ será mais esmiuçada.

3) Objetivos e metas a serem alcançados

- desenvolvimento de um *know-how* em dramaturgias não-lineares construídas a partir de ferramentas digitais de edição de som e imagem e veiculadas em ambientes online;

52 V. KANDINSKY 1987, KANDINSKY 2001, KANDINSKY 2009, HEUVEL 2013. Sobre a cor, v. SLAWSON 1985, BREGMAN 1990, KANE 2014, GAGE 1999, GAGE 2012; Sobre *design* de som e imagem, v. FRITH; GOODWIN
53 SCHOENBERG: 1999: 578-579.

- produção de uma documentação de todo o processo de pesquisa e realização das audiocenas de forma fundamental futuros empreendimentos similares na interface de tecnologia e arte;
- consolidar intercâmbio intelectual e artístico entre os parceiros da pesquisa, de modo a construir um modelo de trocas em pesquisas em Art-Based Research;
- realização de produtos vinculados a este projeto como 1) um *blog* de acompanhamento, no qual serão disponibilizados os materiais do processo de pesquisa, como anotações, análises, imagens, entrevistas com os integrantes da equipe de realização. 2) dez audiocenas elaboradas a partir dos arquivos de som resultantes. 3) Um ebook que expõe o método e as etapas deste projeto. 4) Dez mini palestras gravadas em vídeo que apresentam a elaboração de cada uma das transposições dos quadros *Composições* de Kandinsky.

4) Indicadores de acompanhamento

Como o centro da pesquisa reside na elaboração das audiocenas, e como produtos são quantificáveis, os indicadores de acompanhamento deste projeto dizem respeito à relação entre o cronograma e estes produtos.

O cronograma de 36 meses foi dividido em seis unidades de seis meses. Projetou-se a média de 3 meses para realização de todas as etapas de elaboração de uma audiocena. Essas etapas e seu processo vão ser explicitadas no tópico 'Metodologia'.

Além desse indicador de acompanhamento quantitativo, estão previstos indicadores qualitativos nos relatórios parciais que se oferecem ao fim de cada ano de pesquisa, e o material disponível no blog de acompanhamento do projeto. Este último, com vídeos, *podcasts* e textos funciona como explicitação das atividades do projeto.

Com isso temos a seguinte tabela:

INDICADOR	DESCRIÇÃO	QUANTIDADE
Produtos	Audiocenas (vídeos que serão postados na internet)	Dez (10) vídeos entre 3 a 5 minutos, um a cada três meses
Relatórios e avaliações	Textos que apresentam e analisam os dados da pesquisa e seu andamento	Três (03), um a cada ano.

Blog de Acompanhamento do projeto	Uma interface online que registra vídeos, fotos, textos, podcasts e arquivos do som produzidos durante o processo de pesquisa	Postagens contínuas, pelo menos uma por semana, dando o total de 72 (36 meses X 2 vezes por mês) postagens no mínimo.
Ibook	Texto a ser disponível online com a metodologia de pesquisa desenvolvida no projeto	Um arquivo único, realizado a partir dos blog de acompanhamento e relatórios do projeto.

5) Metodologia a ser empregada

O arcabouço metodológico vem das recentes contribuições da *Art Based Research*, que procura construir modos de reflexão e organização do trabalho intelectual a partir de situações específicas que envolvem agentes em contextos de processos criativos⁵⁴. Entre as possibilidades, temos a que caracterizada por J. Haywood Rolling como uma metodologia de pesquisa de arte que também produz arte (ROLLING 2013). Ou seja, uma metodologia de processos criativos que possui intersecção com uma metodologia de pesquisa. Assim, práticas comuns mas com objetivos diferentes como observação, geração de arquivos, proposição e revisão de hipóteses são correlacionadas em um projeto híbrido de *art-based research*, ou criação fundamentada em pesquisa.

Dessa maneira, como cada processo criativo é singular, projetos híbridos em arte e pesquisa constroem sua organização e racionalidade ao especificar o modo como as etapas de sua realização serão realizadas.

Em virtude da complexidade do projeto, que integra diversas atividades e habilidades, há a necessidade de sequenciar os atos de investigação em conjuntos ou blocos de ações. Para cada bloco há um ou duas metodologias empregadas. O que se segue é uma exposição do que será feito em cada um desses blocos, com uma pequena discussão que procura contextualizar as atividades e os pressupostos em questão.

a) 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 procedimen-

⁵⁴ Sobre *Art Based Research*, seguimos LEAVY 2008, KERSHAW&NICHOLSON 2011, BARONE&EISNER 2011.

tos 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 artístico 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 música⁵⁵.

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.

a) 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, como vimos, 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*⁵⁶.

55 Sobre o tema, v. BOEHMER 1997.

56 KANDINSKY 1987:121-123.

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 multissensorial 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 multissensoriais 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 quadros⁵⁷.

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 de trabalhar com um número pequeno de vozes, duplicando-as em outros ins-

57 SCHOENBERG:1995:77- 102. O ensaio é de 1917.

trumentos 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.⁵⁸

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 2015.⁵⁹

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"⁶⁰.

Esta última frase retoma seção famosa da *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).

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 um 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."⁶¹

58 SCHOENBERG 1950:130.

59 <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2014/11/ccbb-de-brasilia-recebe-mostra-do-artista-russo-wassily-kandinsky.html>

60 HAHL-KOCH 1984:21.

61 HAHL-KOCH 1984: 38.

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 diferente, 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...”⁶²

“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.”⁶³

“Sinto-me tentado a comparar o verde absoluto aos sons, amplos e calmos, de uma gravidade média, do violino.”⁶⁴

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 as engloba: assim o ponto, “corresponde à breve percussão do tambor ou do triângulo na música.”⁶⁵ 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.”⁶⁶

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 instru-

62 KANDINSKY1987: 81.

63 KANDINSKY1987:82-83.

64 KANDINSKY 1987:84.

65 KANDINSKY 2011:41.

66 KANDINSKY 2011:54.

mentos. 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.⁶⁷

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 música e a sonificação do quadro parte dessa área de trabalho que tem suas dimensões próprias. Compreender tais dimensões é o pressuposto para as decisões criativas posteriores. Assim, se me proponho a estabelecer relações com a música dos quadros de Kandinsky, preciso antes entender a organização de algo anterior aos quadros, algo que para Kandinsky seria uma poética das poéticas, lugar de partida para um “tratado de composição que, ultrapassando os limites das artes distintas, será válido para as artes em geral.”⁶⁸

E como este Plano Original se organiza⁶⁹? 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

67 KANDINSKY 2011:97-98.

68 KANDINSKY 2011:85.

69 Kandinsky dedicada todo o capítulo ‘Plano Original’ de *Ponto, Linha, Plano* para investigar os desdobramentos de sua hipótese.

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.

Nesse caso, tais procedimentos de Kandinsky proporcionam uma espacialização de imaginários agora flexibilidades pelas propriedades do som a eles aplicados. Nesse sentido de planejamento e distribuição de materiais que a dramaturgia multissensorial de Kandinsky se explicita. E a partir dessa explicitação há a possibilidade de uma metodologia de análise e produção de audiocenas.

6) Audiocenas

Após as composições, teremos a fase de tratamento visual das pinturas do grupo 'Composições'. Com os arquivos sonoros resultantes das orquestrações, serão elaborados audiocenas ou 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, uma primeira redramaturgia do material de Kandinsky a partir de suas propostas teóricas e análise dos quadros. Essa correlação entre a sucessão das músicas e a sucessão das seções dos quadros provoca mútuos entrecios entre o som e a imagem: ambos se esclarecem, construindo um campo expandido de percepções.

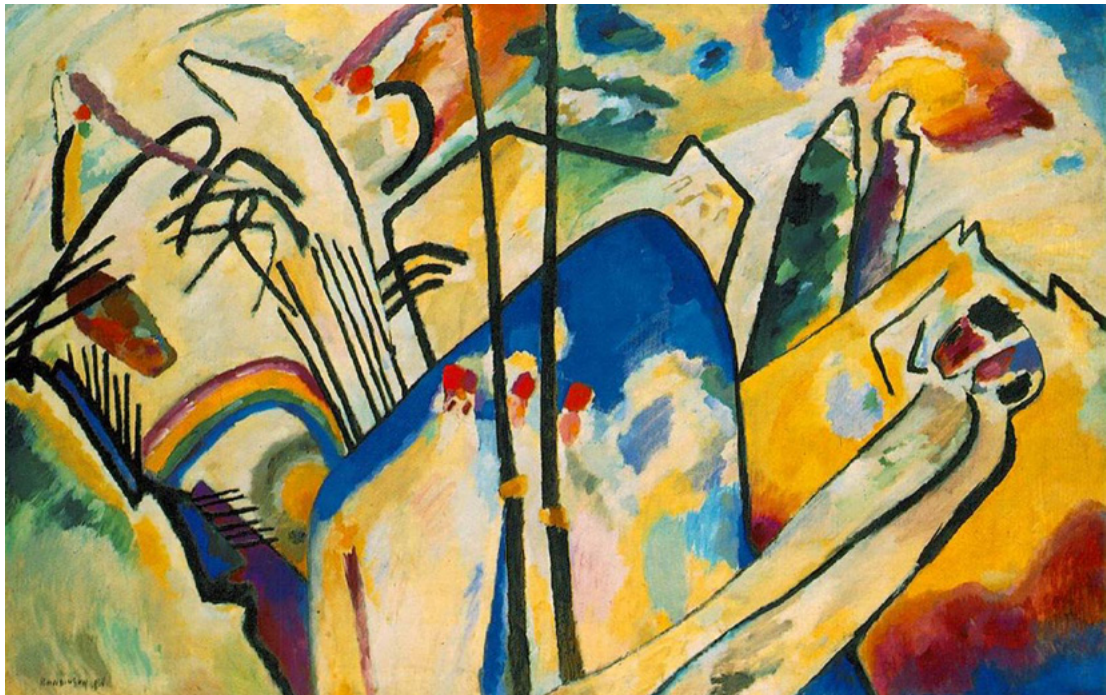
De outro modo: as composições orquestrais serão processadas digitalmente gerando arquivos de som. Estas composições foram elaboradas a partir da confluência das informações das teorias e proposições de Kandinsky sobre representações visuais a partir de dados psicoacústicos. Quando a composição/orquestração 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/orques-

trações, enfatizando a cada momento aquilo que é referido nesses arquivos de áudio, a partir de técnicas de *video mapping* e animação 3D.

O resultado final é um arquivo audiovisual mixado com a trilha e as imagens visuais sincronizadas para ser distribuída na rede mundial de computadores.

O vídeo ou audiocena resultando é uma imersão do observador nos detalhes do quadro a partir de um roteiro previamente escolhido no conjunto de dados provenientes da análise das pinturas e de conceitos propostos por Kandinsky.

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:

Concordância de massas passivas.

Movimento passivo principalmente para a direita e para cima.

Movimento agudo para a esquerda e para cima.

Movimentos contrários em ambas as direcções (o movimento para a direita é contrariado por formas pequenas que se movimentam para a esquerda).

Concordância entre as massas e as linhas que se inclinam.

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).

A ultrapassagem da cor para além dos limites da forma.

A predominância da cor sobre a forma.

Resoluções.⁷⁰

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.

70 LINDSAY&VERGO 1984: 383 e 384.

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 calma⁷¹.

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 formas que mais tarde serão vistas em detalhe.

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 morte⁷². Enquanto que o amarelo que está na roupa desses dois cosacos em luta manifesta a fúria, aqui associada à guerra⁷³. O movimento das linhas e a referência das cores

71 V. DABROVSKI 2002.

72 KANDINSKY 1987:86.

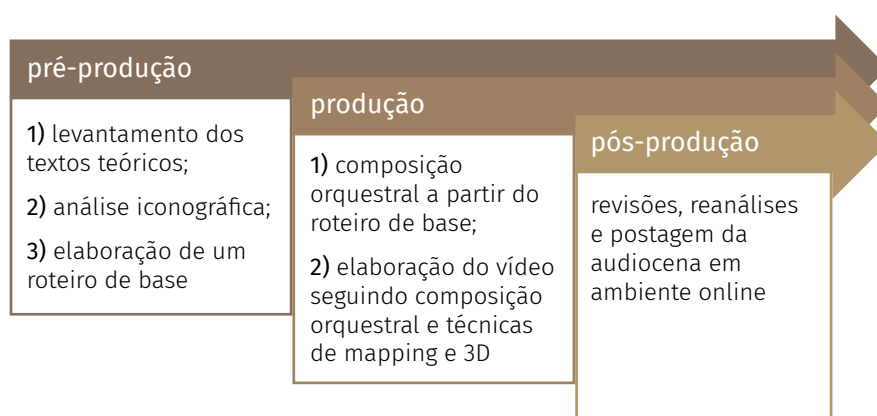
73 KANDINSKY 1987:81.

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 celestial⁷⁴. 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) 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.

Enfim, retomando teríamos o seguinte organograma das atividades da pesquisa proposta neste projeto para cada audiocena:



74 KANDINSKY 1987:82.

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 audiocenas elaboradas a partir dos arquivos de som resultantes.
- 3) Um ebook que expõe o método e as etapas do processo criativo deste projeto.
- 4) Dez mini palestras gravadas em vídeo que apresentam a elaboração de cada uma das transposições dos quadros Composições de Kandinsky.

Como último ponto da metodologia, gostaria de frisar os atos e parcerias envolvidos na pesquisa em torno das audiocenas. Para tanto, temos o seguinte gráfico:



7) Principais contribuições científicas, tecnológicas ou de inovação da proposta

- desenvolvimento de metodologia na interface entre arte e tecnologia para produção de audiocenas;
- desenvolvimento de produtos para ambientes online que trabalham com campos multissensoriais;
- capacitação de pesquisadores para as demandas de arte e tecnologia a partir das atividades de uma dramaturgia digital;
- aproximação entre pesquisa e mercado por meio do diálogo do projeto com empresas com largo know-how na produção de material multimídia;
- acompanhamento do projeto por meio de intercâmbio com centros internacionais com know-how sobre o tema.

8) Orçamento detalhado

Para execução deste projeto há a necessidade de:

Capital

- g) compra de softwares específicos;
- h) aquisição do equipamentos;
- i) bibliografia

Capital

- j) contratação de web designer;
- k) contratação de sound designer;

AÇÕES	ITENS	QUANTIDADE valor unitário	VALOR total do item
1) Softwares (Licença Permanente)	1) Cubase 8.5	1 (2.600,00)	2.600,00
	2) Nuendo 6	1 (5.800,00)	5.800,00
	3) WaveLab 8.5-	1 (3.000,00)	3.000,00
	4) Final Cut Pro 10.2.3.	1 (1.400,00)	1.400,00
	5) Vienna Library Symphonic Cube	1 (9.300,00)	9.300,00
2) Equipamentos	1) Mac Pro • 6 core, 3,5GHz com 12MB de cache L3 • ECC DDR3 de 64GB (4 x 16GB), 1866MHz • 256GB de armazenamento em flash com PCIe • Duas GPUs AMD FirePro D500 com 3GB de VRAM GDDR5 cada	1 (44.799,00)	44.799,00
	2) Sistema de armazenamento/backup	1 (2.300,00)	2.300,00
	3) No Break	1.450,00	1.450,00
3) Material Bibliográfico	Importação de livros específicos nos temas do projeto	1 (5.000,00)	5.000,00
4) Serviços de terceiros	Web Designer	1 (8.500,00)	17.000,00
	Sound Designer	1 (8.500,00)	

5) Passagens e diárias	1) Três passagens/diárias ida e volta Brasília – Salvador/Bahia 2) Uma passagem/diárias ida e volta Brasília – Rouen, França.	1) Diária nacional 320 x 3 (quantidade de vezes) x 4(dias de cada estadia) = R\$ 3840,00 Viagem: R\$ 650,00 x 3 (número de vezes) = 1950,00. 2) Diária internacional (França) \$370,00 = R\$ 1.461,50 ⁷⁵ x 5 (dias da viagem) x 1 (vezes) = R\$ 7.307,50 Passagem Internacional Brasília-Paris: R\$ 4.500,00	17.000,00 1) 5.790,00 2) 11.807,50
6) Bolsista Técnico	1 Bolsista		
TOTAL			92.649,00

9) Cronograma de atividades

O projeto será realizado em 36 meses. Para sua melhor organização, o cronograma vai ser composto de semestres. Seguindo as etapas do projeto acima descritas na metodologia, e o cronograma proposto para este edital, o cronograma físico-financeiro assim se organiza:

SEMESTRE → ATIVIDADE ↓	1	2	3	4	5	6
Aquisição de softwares e Equipamentos	X					
Aquisição de Bibliografia	X					
Blog de acompanhamento do projeto	X	X	X	X	X	X

⁷⁵ Cotação em 25/02/2016.

Pré-produção, Produção e pós-produção Audiocena 1	X	X				
Pré-produção, Produção e pós-produção Audiocena 2		X				
Pré-produção, Produção e pós-produção Audiocena 3		X				
Pré-produção, Produção e pós-produção Audiocena 4			X			
Pré-produção, Produção e pós-produção Audiocena 5			X			
Pré-produção, Produção e pós-produção Audiocena 6				X		
Pré-produção, Produção e pós-produção Audiocena 7				X		
Pré-produção, Produção e pós-produção Audiocena 8					X	
Pré-produção, Produção e pós-produção Audiocena 9						X
Pré-produção, Produção e pós-produção Audiocena 10						X
Contratação e realização dos serviços de Web Designer e Sound Designer		X	X	X	X	
Relatório Final, Ebook.						X

10) Bibliografia utilizada neste projeto⁷⁶

AARSETH, E. *Cybertext: Perspective on Ergodic Literature*. John Hopkins Press, 1997.

AROLA, K. ; SHEPPARD, J. & BALL, C. *Writer/Designer: A Guide to Making Multimodal Projects*. Bedford/St.Martin's 2014.

BARONE, T.& EISNER, E. *Arts Based Research*. Nova York: Sage Publicantions, 2011.

BREGMAN, A.S. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge: The MIT Press, 1990.

⁷⁶ Todos os meus textos estão disponíveis em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota> .

BARTSCHERER, T. & COOVER, R.(Orgs.). *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2011.

BAYLEY, C. & GARDINER, H. *Revisualizing Visual Culture*. Aschgate, 2010.

BALZOLA, A *La nuova scena elettronica: Il video e la ricerca teatrale in Italia*. Roma: Rosenberg&Sellier, 1994.

BALZOLA, A. *Una Drammaturgia multimediale. Testi teatrali e immagini per una nuova scena*. Roma: Editoria&Spettacolo, 2009.

BALZOLA, A.(Org). *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma: Dino Audino, 2011;

BEHER, S. Kandinsky and the Theater: The Monumental Artwork of the Future In *VVAA, Vasily Kandinsky and the Total Work of Art: from Blaue Reiter to Bauhaus*, Neue Galerie, New York, and Hatje Cantz, Ostfildern, 2013, p.64-85.

BEHER, S. *Wassily Kandinsky as a Playwright: The Stage Compositions 1909-1914*. Tese, University of Essex, 1991.

BERRY, D. *Understanding Digital Humanities*. Palgrave Macmillan, 2012.

BOEHMER, K. *Schoenberg and Kandinsky: An Historic Encounter*. Londres: Harwood Academic Publishers, 1997.

BOISSEL, J.(Org.). *Kandinsky Du Théâtre. Uber das Theater. O Teatpe*. Paris: Biro, 1998.

BORELLI, M & SAVARESE, N. *Te@tri nella rete. Arti e Technique delo spettacolo nell'era dei nuovi media*. Roma: Carocci, 2004.

BREMER, K. *Total Theatre Re-Envisioned: The Means and the Ends of Appia, Kandinsky, and Wagner*. Tese de doutorado, University of Wiscounsinn-Madison, 2008.

BRINKMANN, R. *The Art and Science of Digital Compositing*. MOrgan Kaufmann,1999.

BROADHURST,S.&MACHON, J. *Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. Palgrave Macmillan, 2006.

CASTILHO, J. R.(Org.). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madri: Editorial Verbum, 2013.

- CHION, M. *L'Audio-Vision. Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.
- CHION, M. *Le son*. Paris: Armand Colin, 2004.
- CHION, M. *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.
- COGOTTI, R. *Internet e Il Teatro. Ricorse on Line per Gli Operatori Dello Spettacolo*. Fasano: Schena Editore, 2007.
- CORNELL, L. & HALTER, E.(Orgs.). *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*. The MIT Press, 2015.
- DABROVSKI, M. *Kandinsky: Compositions*. Nova York: Museum of Modern Art, 2002.
- DIXON, S. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. The MIT Press, 2015.
- DOWNES, D. *Interactive Realism: The Poetics of Cyberspace*. McGill-Queen's University Press, 2005.
- FRITH, S.;GOODWIN, A. &GROSSBERG,L. *Sound and Vision. The Music Video Reader*. Londres/Nova York: Routledge, 2005.
- GAGE, J. *Color and Meaning. Art, Science, Symbolism*. University of California Press, 1999.
- GAGE, J. *A cor na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GARDINER, H.&GERE, C. *Art Practice in a Digital Culture*. Ashgate, 2010.
- GARDINER,E.& MUSTO, R. *The Digital Humanities. A Primer fo Students and Scholars*. Cambridge University Press, 2015.
- HABEBÖLLING, H. *Interactive Dramaturgies. New Approaches in Multimedia Content and Design*. Berlin: Springer, 2004.
- HAHL-KOCH, J. *Arnold Schoenberg/Vassily Kandinsky. Letters, Pictures and Documents*. Londres: Faber& Faber, 1984.
- HARRISON, K. *Digital Dramaturgy: Using Internet for Outreach, Community Building, and Talkbacks*. University of Texas at Austin, 2003.
- HEUVEL, M. "Good Vibrations:Avant-Garde Theatre and Ethereal Aesthetics From Kandinsky to Futurism" In A. Enns&S. Tower (Orgs.).*Vibratory Modernism*. Palgrave Macmillan, 2013, 198-214.

- JENNINGS, G. & MONDLOCH, K. (Orgs.) *Abstract Video: The Moving Image in Contemporary Art*. University of California Press, 2015.
- JENSEN, A. *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970*. McFarland & Company, 2007.
- KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- KANDINSKY, W. *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- KANDINSKY, W. *Curso da Bauhaus*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- KANDINSKY, W. & MARC, F. (Orgs.) *Almanaque O Cavaleiro Azul*. São Paulo: Edusp/Museu Lasar Segall, 2013.
- KANE, C. *Chromatic Algorithms: Synthetic Color, Computer Art, and Aesthetics after Code*. University of Chicago Press, 2014.
- KEEFER, C. & GU, J. *Oskar Fischinger (1900-1967): Experiments in Cinematic Abstraction*. EYE Film Institute Netherlands, 2013.
- KERSAHL, B. & NICHOLSON, H. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh University Press, 2011.
- KOZINETS, R. *Netnografia. Realizando Pesquisa Etnográfica Online*. São Paulo: Penso Editora, 2014.
- LACEY, S. & LAWSON, R. *Multisensory Imagery*. Springer, 2015.
- LAUREL, B. *Computers as Theatre (2a. Ed.)*. Addison-Wesley Professional, 2013.
- LEAVY, P. *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*. The Guilford Press, 2015.
- LÉVY, P. *O que é o Virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LINDSAY, K. & VERGO, P. (Eds.) *Kandinsky. Complete Writings on Art*. Boston: Da Capo Press, 1994.
- LONG, R. C. *Kandinsky, the Development of an Abstract Style*. Clarendon Press, 1980.
- MOTA, M. O teatro como ficção audiovisual. In: Maria Eurydice de Barros Ribeiro. (Org.). *Arte e Temporalidade*. Brasília: EPPG Artes UnB, 2007, p. 127.

MOTA, M. Dramaturgia fílmica. In: IV Reunião Científica da ABRACE, 2007, Belo Horizonte. Memória ABRACE. Belo Horizonte: ABRACE/EDITORA FAPI, 2007 p. 412-416. Link: <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/Teorias.htm> . (2007a).

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

MOTA, M. A realização de ópera como campo interartístico:dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais. *Música em contexto* 3(2009):53-60.

MOTA, M. Dança, metro e música: geração de arquivos sonoros de textos da tragédia grega” In: *Art. Arte e Tecnologia.Modus Operandi Universal*. Brasília: PPG-Arte UnB, 2012, p. 129-143.

MOTA, M. Ouvir e dançar ritmos: Experimentos com metros da tragédia grega. Clássica. *Revista Brasileira de Estudos Clássicos* 25(2012):133-148. (2012a).

MOTA, M. Performance, dramaturgia e musicalidade: ideias e experimentos na interface entre Estudos Clássicos e Recepção. *Revista VIS (UnB)*. 11(2012):83 - 100.(2012b).

MOTA, M. Teatro, Música e Estranhamento: a dramaturgia e recepção de David. In: *Anais (online) do 14. Simpósio da International Brecht Society*. 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 .

MOTA, M. Teatro e erudição: implicações de um experimento recepcional. Texto apresentado à VII Reunião científica da ABRACE, Belo Horizonte, 2013. Link: <http://www.portalabrace.org/memoria/viireuniaoteorias.htm>. (2013a).

MOTA, M. A Definição de espetáculo em Sófocles: A correlação entre dramaturgia musical e a representação de figuras isoladas. *Revista Clássica* 26.2(2013):55-64. Link: <http://revista.classica.org.br/classica/issue/view/20> (MOTA 2013b).

MOTA, M. *Nos Passos de Homero.ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013. (2013c)

MOTA, M. Catarse, Rasa, Flor: contextualizando a produção de emoções a partir de tradições performativo-musicais. *Revista VIS (UnB)*. , v.1, p.118 - 127, 2013.(2013c).

MOTA, M. Palavra, cena e mediação tecnológica: Edição online de obras dramáticas clássicas. *Revista da ANPOLL (Online)*. 35(2013):143 - 162. (2013d).

MOTA, M. Teatro musicado para todos. Experiências do Laboratório de Dramaturgia-UnB, *Revista Participação* (UnB), 25,2014,p. 80-96.

MOTA,M. Estudos clássicos e recepção? Interfaces de estudos teatrais e Antiguidade Grecolatina. In: Gabriele Cornelli, Gilmário Guerreiro da Costa. (Org.). Estudos clássicos III cinema, literatura, teatro e arte.. 1ed.São Paulo: Annablume, 2014, v. , p. 155160. (2014a).

MOTA, M. A obra como experiência recepcional: o caso das As Etiópicas, de Heliodoro. De Shakespeare até nós. In: *Anais online VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e PósGraduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: Anais Online, 2014. (2014b).

MOTA, M. Audiocenas: Elaborando o Amanhecer a partir de As Etiópicas, de Heliodoro. In: *Anais online 13º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: arte, política e singularidade*. Brasília: PPGArteUnB, 2014. Link: https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_MarcusMota.pdf . (2014c).

MOTA, M. Direção Cênica de Obras DramáticoMusicais: o trabalho de Matthew Lata no Florida State Opera. In: Claudia Regina de Oliveira Zanini; Robson Corrêa de Camargo. (Org.). *Música na Contemporaneidade: Ações e Reflexões*. Goiânia: Editora PUCGoiânia, 2015, p. 101117.

MOTA, M. Teatro Musicado, Roteiro Diagramático e Seminários Interdisciplinares: Experiências em pesquisa, ensino e criação no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. *Revista Cena.URGS*. 18(2015a). Link: <http://www.seer.ufrgs.br/cena> .

MOTA, M. Dançando o passado: discussão de estudos de caso, metodologias e implicações para processos criativos. In: Márcia Almeida. (Org.). *A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos*. Brasília: Editora IFB, 2015, p. 167177. (2015b).

MOTA, M. Hearing and Dancing Beats: An Interartistic Appropriation of Meters in Greek Tragedy and Brazilian Traditional Dance. *US-CHINA FOREIGN LANGUAGE*. 13(2015):523-538. (2015c). Link: <http://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/55b6f13dd5af2.pdf> .

MOTA, M. Performance e estudos clássicos: proposta de seminários interdisciplinares. In: BACELAR, Agatha; OLIVEIRA, Loraine (org.). *Cenas poéticas, filosóficas e musicais. Um panorama dos Estudos Clássicos*. São Paulo: Annablume, 2016. (2016).

MOLLAGHAN, A. *The Visual Music Film. Palgrave Studies in Audi-Visual Culture*. Palgrave Macmillan, 2015.

MURRAY, J. *Hamlet no Holodek- O futuro da narrativa no Ciberespaço*. São Paulo: Unesp, 2003.

MURRAY, J. *Inventing the Medium: Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*. The MIT Press, 2011.

NAUMANN, S. Imagem expandida sobre musicalização das Artes Visuais no Século Vinte. *Teccogs.Revista Digital de Tecnologias Cognitivas* 6(2012):154-188. Link: http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/edicao_completa/teccogs_cognicao_informacao-edicao_6-2012-completa.pdf .

OVADIJA, M. *Dramaturgy of the Sound in the Avant-Garde and the Postdramatic Theatre*. McGill-Quens University Press, 2013.

PARACCHINI, F. *Cybershow: Cinema e teatro con Internet*. MilãoUbulibri,1996.

PEWNY, K. ; CALLENS,J. &COPPENS, J. *Dramaturgies in the New Millennium*. Berlin: Narr Verlag, 2014.

PIZZO, A. *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interativo*. Torino: Accademia University Press, 2013.

RENAUD, L. *Kandinsky:Dramatist, Dramaturg, Demiurge of the Theatre*. Berkley: California University Press, 1987.

ROBERT'S-BRESLIN, J. *Making Media: Foundations of Sound and Image Production*. Focal Press, 2011.

ROLLING, J.H. *Arts-Based Research Primer*. Berna: Peter Lang, 2013.

ROMANSKA, M. (Ed.) *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Londres/Nova York: Routledge, 2015.

REBSTOCK, M. & ROESNER, D. (Eds). *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol/Chicago: Intellect, 2013.

RUBIN, J. &MATTIS, O.(Eds). *Rival Sisters, Art and Music at The Birth of Modernism. 1815-1915*. Ashgate, 2014.

SCHEER, E. & KLICH,R.(Orgs). *Multimedia Performance*. Palgrave Macmillan, 2011.

SCHOENBERG, A. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. University of Nebraska Press, 1995.

SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. Nova York: Philosophical Library, 1950.

SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

SCHREIBMAN, S.; SIEMENS, R. & UNSWORTH, J. *A Companion to Digital Humanities*. Blackwell Publishing, 2008. Link: <http://www.digitalhumanities.org/companion/>

SLAWSON, W. *Sound Color*. Berkley: University of Berkeley Press, 1985.

STEIN, S. Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909-12. *Art Journal* 43.1(1983):61-66.

STOMEIO, A. *Intrecci. Teatro e Nuovi Media*. Roma: Amaltea Edizioni, 2006.

STRAND, J. *The Cinesthetic Montage of Music-Video: Hearing the Image and Seeing the Sound*. VDM Verlag. 2011.

TURNER, C. & BEHRNDT, S. *Dramaturgy and Performance*. Palgrave Macmillan, 2007.

TRENCSENYI, K. & COCHRANE, B. *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

VERGO, P. *The Music of Painting. Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. Nova York, Phaidon Press, 2010.

WEBB, R. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Ashgate, 2009.

WORRINGER, W. *Abstraction and Empathy*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

ZIELINSKI, S. *After the Media: News from the Slow-Fading Twentieth Century*. Univocal Publishing, 2013.

ZIELINSKI, S. *Audiovisions: Cinema and Televisions as Entr'actes in History*. Amsterdam University Press, 1999.

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

b) Projetos de Estágios de Pós-Doutorado

b.1) *Dramaturgia e Recepção: Elaboração e Registro de audiocenas a partir da obra As Etiópicas, de Heliodoro*”, 2014-2015, realizado na Universidade de Lisboa, bolsa Capes⁷⁷

1) Resumo

Este projeto de pesquisa diz respeito à elaboração de uma metodologia ampla de etapas preparatórias para a reperformance de obras da tradição grega clássica, tendo como estudo de caso a análise, tradução e discussão de sequências narrativas da obra *As Etiópicas*, de Heliodoro. Durante os 12 meses deste projeto serão explicitados os procedimentos fundamentais para se correlacionar os dados de uma leitura detida (*close reading*) a partir dos instrumentos filológicos com a proposição de roteiro de cenas audiovisualmente orientadas.

2) Introdução e justificativa

A tradição grega clássica tem sido constante alvo de revisitações e atualizações por dramaturgias as mais diversas há séculos.

Nestes encontros, temos, entre outros partícipes, o entrelaçamento entre estratégias textualistas, em virtude do modo de transmissão dessas obras, e demandas mesmas do processo criativo. As tensões entre Filologia e Artes Cênicas apontam para possibilidades de colaboração que reivindicam uma metodologia de trabalho a partir das descontinuidades entre o estudo de fontes e comentários textuais e os ritmos das escolhas e atividades em um processo criativo (TAPLIN 1995, JACKSON 2004, TAPLIN 2004, VVAA 2012).

No interior dos Estudos Clássicos, tal exame das tensões e seus desdobramentos críticos e expressivos tem sido acompanhado pelo que se chama ‘Classical Reception’ ou recepção da Antiguidade Greco-Latina (HARDWICK 2006, MARTINDALE&THOMAS 2006, HALL 2010, HARDWICK 2010, MOTA 2012a). Recepção em Estudos Clássicos não se dirige à concordância entre um ‘original’ e sua releitura em qualquer suporte, ou à consagração de monumentos do passado como modelos para atos criativos atuais. A partir do conceito de fusão de horizontes de H. G. Gadamer, a apropriação e transformação de textos e temas da Antiguidade Greco-Latina busca manifestar a impossibilidade de se separar tradição e (re)invenção (GADAMER 1998).

77 Submetido em Dezembro de 2013 para a CAPES.

Um campo particular das reinvenções da cultura clássica está no palco. O teatro grego antigo mesmo parte de uma reciclagem de diversas tradições culturais helênicas, mixando formas de espetáculos diversos como a rapsódia homérica, os cantos corais, e rituais religiosos, entre outros (HERINGTON 1985, SWIFT 2010, VVAA 2013). Tal hibridismo estético e cultural do teatro grego teve tanto impacto que ocasionou uma reação no pensamento platônico que até hoje perdura em suas diversas reatualizações (BARSH 1985, LEVIN 2001, PUCHNER 2010).

A reinvenção da tradição grega por meio de fusões, hibridizações e renegociações estéticas e culturais atinge uma etapa fundamental no Helenismo. Com a expansão das imagens e textos da Grécia antiga para a Ásia, Europa e África, os entrecosques entre formas de expressão e vivência produzem um verdadeiro laboratório de construção de identidades e modelos de sociabilidade (GOLDHILL 2002, HALL 2002, DETIENNE 2005, VLASSOPOULOS 2013).

Dentro do Helenismo, mais especificamente na segunda sofística, temos um conjunto de textos pouco estudados até fins do século XIX, agrupados sobre o nome de 'Romance grego' (HÄGG 1983, FUTRE PINHEIRO 1990, SCHMELING 1996, FUTRE PINHEIRO 2005, WHITMARSH 2008, CUEVA 2004, HOLZBERG 2005, WHITMARSH 2011, FUTRE PINHEIRO 2013)⁷⁸. Estes textos de prosa de ficção são narrativas que reescrevem toda a tradição clássica grega, especialmente as obras épicas (Homero e Hesíodo), a tragédia grega e a filosofia grega. O caráter enciclopédico do 'romance grego' reside nessa relação intertextual com obras do passado as quais não apenas são citadas e comentadas como também suas técnicas e procedimentos são reutilizados.

A questão se torna mais complexa quando o hibridismo expressivo se conecta ao hibridismo cultural: as narrativas do 'romance grego' apresentam agentes em deslocamentos geográficos, atravessando ordenamentos sociais e culturas as mais diversas, sobrepondo referentes de diferentes historicidades. Não é por acaso que chegou até nós uma ínfima parte dessa produção escritural heterogênea e exploratória: apenas 5 narrativas completas e alguns fragmentos (REARDON & MORGAN 2008).

Entre as narrativas restantes destaca-se *As Etiópicas*, de Heliodoro (Feuilltre 1966, WINKLER 1982, FUTRE PINHEIRO 1987, BARTSCH 1989, HUNTER 1998). A posição extraordinária de *As Etiópicas* inicialmente diz respeito à amplitude de sua composição, que só se compara a Homero⁷⁹. Nesse aspecto, revela as ambições da obra que tomando as dimensões de Homero como parâmetro, e a partir disso, estabelece relações com toda a produção grega antiga, já que Homero é o arquitepo dessa produção: se em Homero encontramos todos,

78 No Brasil o único estudo mais abrangente sobre o tema é BRANDÃO 2005.

79 Para se ter uma aproximação dessa amplitude, basta perceber que das 828 páginas dedicadas a reunir fragmentos e obras restantes dos 'romances gregos', *As Etiópicas* ocupa 240 páginas (REARDON & MORGAN 2008: 349-588). Ou seja, *As Etiópicas* representa aproximadamente 30% do total de textos restantes do 'romance grego'.

como Platão afirmava, um projeto que compete com Homero efetiva vínculos com a tradição toda⁸⁰.

Por isso a crítica contemporânea pode observar a contradição entre a designação (romance grego) e a organização da obra: Em *As Etiópicas* é grande a frequência de passagens que não somente se valem de termos relacionados ao teatro, como também cenas que se organizam a partir de técnicas da dramaturgia grega na tensão e/ou justaposição entre relatar e mostrar organiza o texto (WALDEN 1984, AGAPITOS 1998, BARTSCH 1989, Couraud-Lalanne 1998, Dworacki 1996, LAPLACE 2001, MARINO 1990, PAULSEN 1992).

Nestes autores supracitados, o que se entende por 'marcas cênicas' do textos é a disposição do relato dentro de uma moldura cênica ou uma performance assistida: alguém executa alguma ação para alguém que a observa. Essa forma de organização dos eventos aproxima o texto inserido em uma tradição baseada na interação leitor/obra de uma situação recepional performer/audiência, que presidia a textualidade das obras de Homero, dos dramaturgos gregos e de Platão, pelo menos (NAGY 1996, MOTA 2009, MOTA 2013).

Dessa maneira, *As Etiópicas*, no século III de nossa era reprocessa a tradição performativa registrada nos textos clássicos e a redefine a partir de toda uma erudição letrada. Neste reprocessamento, no entanto, neste experimento ficcional, não temos a superação de um modelo de textualidade por outro: antes, o que se pode observar pela tradição seguinte que a recebeu – no caso Shakespeare, entre outros⁸¹ – é que a dramaturgia da presença, da performance assistida presente nos textos gregos clássicos é analisada e tomada como ponto de partida para ampliações e novas possibilidades. Tanto que a crítica contemporânea, além de se aproximar a narrativa de *As Etiópicas* do teatro, temos a indexação da obra a técnicas cinematográficas (WINKLER 2000-2001, TELÒ 2011).

Assim, o campo interartístico, híbrido, intergênero de *As Etiópicas* de fato revela uma busca dos limites e possibilidades da tradição reinventada a partir de seus suportes performativos. A organização audiovisual das cenas acarreta o primado de uma experiência cenicamente orientada, que é diversificada no texto da obra, a qual, ao fim, transparece como o registro não apenas de procedimentos, e sim de um saber, de uma reflexão sobre essa prática intensa de configurar efeitos por um estudo do repertório.

Para se compreender o impacto desse *know-how* presente em *As Etiópicas*, basta entender que em um momento posterior da transmissão, circulação e recepção da tradição grego-latina, durante o período elisabetano, as novidades do fim da carreira de Shakespeare têm direta relação com a leitura das narrativas restantes do 'romance grego'. Daí se compreende a dificuldade em classificar as obras últimas de Shakespeare (*Péricles*, *Cimbelino*, *Conto de*

80 Em *A República 606e - 607a*, Platão denomina Homero como "o maior dos poetas e o primeiro dos Tragediógrafos."

81 GESNER 1982, STAGMAN 2010.

Inverno e A tempestade), chamadas algumas vezes de Peças-romance, pois elas integram elementos de diversos gêneros (comédia e de tragédia) enfatizam imagens e referências arcaicas como magia e fantasia, e revelam maior relevância de *sound design* em sua realização⁸².

Desse modo, a ação shakesperiana se compreende dentro de um contexto de dramaturgias em contato e mútua iluminação, pois, ao se esclarecer a situação de Shakespeare leitor de *As Etiópicas*, podemos enfim defender algo pouco comentado na discussão de escritas cênicas: a produtividade da intertextualidade na dinamização de repertórios (MOTA 2013a). As peças-romance de Shakespeare revitalizam o gesto de Heliodoro de responder à complexidade e heterogeneidade do evento cênico com uma organização textual que explora tensões e acumulações audiovisuais e temáticas.

Nesse sentido, Shakespeare renova sua dramaturgia a partir do estudo e análise do texto de *As Etiópicas* produzindo novas obras, do mesmo modo que Heliodoro elabora *As Etiópicas* a partir do estudo e análise da tradição a ele precedente. A estreita colaboração entre dramaturgia, análise textual e repertório aqui é realizada em produtos estéticos que são eles mesmos a explicitação de modos de intervenção na tradição. Em outras palavras, tanto as peças-romance de Shakespeare quanto *As Etiópicas* de Heliodoro podem ser entendidas como ficções exploratórias das potencialidades dramaturgicas do repertório. São escritas dramaturgicas e ao mesmo tempo estudos de dramaturgia. Shakespeare e Heliodoro compartilham em suas obras esta hermetização estética que reúne em uma mesma realização um organização textual de procedimentos expressivos e uma seleção e daí conhecimento de obras do repertório. É obra estudada gerando mais obras.

Sendo assim, o estudo de uma dramaturgia impulsionadora de dramaturgias como a de Heliodoro proporciona a possibilidade de se colocar em discussão formas de construção da História do teatro, práticas de análise de textos cênicos e sobrevalorizações de opções estéticas. Em todo caso está o debate sobre os modos de produção de conhecimento em Artes Cênicas, sobre como dentro de currículos na graduação e na pós-graduação são efetuados ou não *links* entre o conhecimento e transformação de repertórios.

No caso deste projeto de pesquisa, a proposição de um diálogo entre a organização textual de *As Etiópicas*, mediado pela bibliografia específica e dos estudos filológicos, procura atualizar o gesto de Heliodoro na elaboração de roteiros audiovisuais a partir da análise e estudo detido da obra em questão.

'Audiocenas' é um conceito por mim cunhado para tenta dialogar com as recentes contribuições dos *Sound Studies* não apenas para qualificar produções identificadas como *Sound Art* (MOTA 2013). Sua materialização mais típica reside na elaboração roteiros que registram a disposição de pessoas e coi-

82 COBB 2010, LINDLEY 2009, LINDLEY 2005.

sas em um dado espaço imediato. As relações entre pessoas, coisas e este dado espaço imediato são geradas ou impulsionadas a partir de sons pré-gravados combinados com sons produzidos *in loco*. A seleção desses sons disparadores passa pela exegese de um texto do repertório que é decomposto em suas marcas aurais. Estas marcas aurais e o(s) (pre)texto(s) analisados são reorganizados em roteiros ou escrita dramaturgica de sequências. Como tais roteiros são flexíveis, reajustáveis às condições de sua realização, é possível realizar mais de um roteiro para um mesmo material escolhido para análise.

Dessa forma, os roteiros se organizam de duas maneiras: em descrições de ações em um dado espaço-tempo e arquivos de som que manipulam as referências textuais. Estes arquivos articulam dados textuais como metros, ritmos frasais, referências a eventos sonoramente traduzíveis como movimentos, caracterizações, sons produzidos por agentes em cena, espacializações, ambientações, antecipações, fusões tempo-espaciais (sonhos, visões).

Assim, por exemplo, a partir de uma sequência narrativa, temos sua discussão e análise textual. Estes dados são o ponto de partida para sua reelaboração em forma de roteiros audiovisuais (descrições de ações e arquivos sonoros). Estes roteiros são analisados e performados. A partir disso, nova discussão e estudo a partir de sua disposição em cena é efetivada. Todas as etapas são acompanhadas por registro e discussão conceptual.

De forma que o produto final desta pesquisa é uma monografia que contemple tanto uma metodologia de análise de textos clássicos quanto uma metodologia de produção destes roteiros.

3) Objetivos e metas a serem alcançados

Objetivo Geral:

- A partir da análise detida da textualidade de *As Etiópicas*, produzir roteiros audiovisuais dentro de uma sistemática de registro de processo criativo, como forma de subsidiar futuros empreendimentos assemelhados;

Objetivos Específicos:

- Desenvolver uma sistemática de registro abrangente de processos dramaturgicos sonoramente orientados;
- Desenvolver, a partir dos registros de exegese de *As Etiópicas*, uma metodologia de análise textual que leve em consideração a reperformance das obras organizadas a partir de marcas performativas;
- A partir dos análises realizadas produzir propostas de roteiros audiovisuais (audiocenas);
- produzir um livro e artigos científicos, como forma de explicitar os procedimentos aqui desenvolvidos para a comunidade acadêmica e um público interessado em recepção clássica.

4) Métodos

- 1) pesquisa bibliográfica;
- 2) análise textual a partir de ferramentas da filologia (edições críticas, comentários, dicionários, comparação entre traduções);
- 3) Registro das discussões textuais por meio de blog;
- 4) Produção de *Sketchbooks virtuais/online* com arquivos sonoros e sua análise registrada em hipertexto (textos, sons e vídeos) para acompanhamentos das proposições de audiocenas.
- 5) Manipulação de dados e produção e finalização de sequências sonoras em uma DAW (Digital Workstation).

5) Motivação e relevância do estágio no exterior

Como se vê em meu currículo lattes, venho trabalhando desde 1999 na interface entre Estudos Clássicos e Estudos Teatrais, na complementariedade entre pesquisa acadêmica e produção artística. Nos últimos 5 anos, mais especificamente, tenho elaborado a dramaturgia musical de espetáculos que se valem de textos da Antiguidade Clássica e, além das apresentações, discuti os processos criativos e as pesquisas que os fundamentam em diversos eventos nacionais e internacionais. A partir disso, tenho sido convidado para dialogar com diversos artistas e pesquisadores, acabando, ultimamente, por estabelecer vínculo formal com o projeto “The Classical Tradition in Portuguese, Lusophone and European Literatures and Cultures”, – coordenado pela Professora Marília Futre Pinheiro – e ao qual eu sou um dos pesquisadores associados. No projeto, não somente participo nas discussões temáticas, como tenho o papel propositivo, como no caso de audiocenas a partir de *As Etiópicas*. Dessa forma, é extremamente atrativo a possibilidade de diálogo e troca de experiências em um projeto internacional de pesquisa que trabalha especificamente com o temas de pesquisa que desenvolvo no Brasil. Ainda, a estratégica localização da Universidade de Lisboa, com sua imensa biblioteca de Estudos Clássicos, e as rede de contatos internacionais a partir deste projeto de Pesquisa me facultam o acesso a investigações e outros projetos. Assim, meu Estágio Sênior na Universidade de Lisboa adquire sua relevância pelo fato de esta Universidade oferecer condições para a execução das etapas descritas neste plano de estudos e pela tradição de estudos clássicos e internacionalização de pesquisa ali efetivadas. Ainda mais investigando uma obra – *As Etiópicas* – que foi a base estética para obras como *Aída*, de Verdi. Novamente processos interartísticos e estudos clássicos se interpenetram.

6) Plano de atividades

Ação 1) pesquisa bibliográfica: realizada na biblioteca da Faculdade de Letras/ Artes da Universidade de Lisboa(UL)⁸³, faculdade que conta justamente com uma das maiores especialistas em *As Etiópicas*, a professora Marília Futre Pinheiro. Ênfase nos trabalhos de análise e interpretação textuais.

Ação 2) participação em e proposição de seminários de pós-graduação sobre o tema da pesquisa na Faculdade de Letras/Artes da UL

Ação 3) Elaboração dos roteiros audiovisuais

Ação 4) Reelaboração dos roteiros audiovisuais

Ação 5) Apresentação de algumas das audiocenas em na UL, no XX congresso da SBEC (Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos) a ser realizado em Julho de 2015, em Ouro Preto e no V ICAN (International Conference on the Ancient Novel), também em agosto 2015 em Huston⁸⁴.

Ação 6) Produção de dois artigos para revistas especializadas apresentando as discussões e propostas metodológicas desta pesquisa.

Ação 7) Plataforma online com os dados da pesquisa.

7) Cronograma de execução

Outubro de 2015 a Setembro de 2016

Etapa /Mês	ut	ov	ez	an	ev	ar	br	ai	un	ul	g	et
1	X	X	X	X								
2	X	X	X	X								
3			X	X	X	X	X					
4			X	X	X	X	X	X				
5									X	X	X	
6									X	X	X	X
7	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

⁸³ Os cursos de artes (artes do espetáculo), licenciatura e pós-graduação, são inseridos nesta faculdade. v. www.fl.ul.pt.

⁸⁴ Link SBEC: www.classica.org.br; Link ICAN: www.ancientnarrative.com. Sobre a expansão do ICAN, v. SCHMELING 2012.

8) Bibliografia de referência

AGAPITOS, P. Narrative, Rhetoric, and 'Drama' Rediscovered: Scholars and Poets in Byzantium Interpret Heliodorus in HUNTER 1998: 125-156.

BARSH, J. *The Antitheatrical Prejudice*. University of California Press, 1985.

BARTSCH, S. *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton University Press, 1989.

BRANDÃO, J.L. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

COBB, C. *The Staging of Romance in Late Shakespeare: Text and Theatrical Technique*. Associated University Presses, 2010.

COURAUD-LALANNE, S. *Théâtralité et dramatisation rituelle dans le roman grec*, Gronigen Colloquia on the Novel IX (1998): 1-16.

COURAUD- LALANNE, S. *Une éducation grecque: rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*. Paris: Éditions La Découverte, 2006.

CUEVA, Edmund P. *The Myths of Fiction: Studies in the Canonical Greek Novels*. Ann Arbor, 2004.

DETIENNE, m. *Les Grecs e Nous*. Paris: Perrin, 2005

DOWDEN, K. Heliodoros: Serious Intentions, *Classical Quarterly*,46(1996): 267-285.

DWORACKI, S. 'Theatre and Drama in Heliodorus' *Aethiopica*'. *Eos* 54(1996):355-361.

ELMER, D. F., "Heliodoros's 'Sources': Intertextuality, Paternity, and the Nile River in the *Aithiopika*," *TAPA* 138.2 (2008) 411-450.

FEUILLTRE, È. *Études sur lês Éthiopiques D'Héliodore*, Presses Universitaires de France,1966.

FUTRE PINHEIRO M. *Estruturas Técnico-Narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*. Tese de doutorado, Universidade de Lisboa, 1987.

FUTRE PINHEIRO M. Aspectos Formais do Romance Grego, in *Os Estudos Literários: (Entre) Ciência e Hermenêutica, Actas do I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*", vol. I, Lisboa, 1990, pp.223-229.

FUTRE PINHEIRO M. Pour une Lecture Critique des *Éthiopiennes* d'Héliodore, *Euphrosyne* n.s. 20, Lisboa,1992, pp.283- 294.

FUTRE PINHEIRO M. Origens grega do género. In: VVAA(Eds.) *O Romance Antigo. Origens de um Género Literário*. Universidade de Coimbra/Università degli Studi di Bari, 2005, 9-32.

FUTRE PINHEIRO M. Representações do Outro. Masculino/Feminino nos Romances Gregos de Amor in Actas do IV Congresso da APEC (Otium et Negotium. As Antíteses na Antiguidade), Lisboa, Vega, 2007, pp 25-37.

FUTRE PINHEIRO M. Utopia and Utopias: a Study on a Literary Genre in Antiquity”in S. N. Byrne, E.P. Cueva, J. Alvares (eds), *Ancient Narrative. Authors, Authority, and Interpreters* (Supplementum 5), Groningen, Baskhuis Publishing and Groningen University Library, 2006, pp. 147-171.

FUTRE PINHEIRO, M. Time and Narrative Technique in Heliodorus' *Aethiopica*. *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, Band II 34.4 (1998): 3148-3173.

FUTRE PINHEIRO, M. Aspects de la problématique sociale et économique dans le roman d'Héliodore” in *Piccolo Mondo Antico*, ESI, Napoli ,1989, pp. 17- 42.

FUTRE PINHEIRO, M. Calasiris' story and its Narrative Significance in Heliodorus' *Aethiopica*” in *Groningen Colloquium on the Novel*, vol. 4, Egbert Forsten, Groningen, 1991, pp. 69-83.

FUTRE PINHEIRO, M. As Etiópicas de Heliodoro no contexto literário da Segunda Sofística . In VVAA, *Ética e Estética nos Estudos Literários*. Curitiba: Editora UFPR, 2013, pp 523-549.

GADAMER, H.G. *Verdade e Método*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

GESNER, C. *Shakespeare and the Greek Romance*. University Press of Kentucky. 1982.

GOLDHILL, S. *Who Needs Greek? Contests in the Cultural History of Hellenism*. Cambridge University Press, 2002.

GROVES, R. W. Cross-Language Communiation in Heliodorus' *Aethiopica*. Tese de doutorado, University of California, 2012.

GUAL,C.G. *Los Orígenes de al novella*. Ediciones Istmo,1972.

GUMBRECHT, H.U. *Dynamics of Textual Scholarship*. The University of Illinois Press, 2003.

- HÄGG, T. *The Novel in Antiquity*. University of California Press, 1983.
- HALL, E (Org.). *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. Gerald Duckworth, 2010.
- HALL, J. *Hellenicity: Between Ethnicity and Culture*. The University of Chicago Press, 2002.
- HARDWICK, L. (Ed.) *A Companion to Classical Receptions*. Willey-Blackwell, 2010.
- HARDWICK, L. *Reception Studies*. Oxford University Press, 2006
- HERINGTON, J. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. University of California Press, 1985.
- HOLZBERG, N. *Ancient Novel. An Introduction*, Routledge, 2005.
- HUNTER ,R. (Ed.) *Studies in Heliodorus*. Cambridge Philological Society Supplementary Volume no. 21, Cambridge Philological Society, 1998.
- JACKSON, S. *Professing Performance. Theatre in Academy from Philology to Performativity*. Cambridge University Press, 2004.
- LAPLACE, M. Theatre et Romanesque dans Les Ethiopiques d' Heliodore, *Rheinisches Museum für Philologie* 144 (2001):373-396
- LEVIN, S. *The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry Revisited. Plato and the Greek Literary Tradition*. Oxford University Press, 2001.
- LINDLEY, D. Blackfriars, Music, and Masque: Theatrical Contexts of the Last Plays In ALEXANDER,C.(Org.). *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*. Cambridge University Press, 2009, pp.29-46.
- LINDLEY, D. *Shakespeare and Music*. Arden Shakespeare, 2005.
- MARINO, H. Il Teatro nel Romanzo: Eliodoro e il Codice Spettacolare, *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici* 25(1990): 203-218.
- MARTINDALE, C. e BOOTH, A. (Eds.) *Shakespeare and the Classics*. Cambridge University Press, 2004.
- MORGAN, J.R. 'The Aithiopika of Heliodoros: Narrative as Riddle' in Morgan and Stoneman 1994: 97-116.

MORGAN, J.R. A Sense of the Ending: The Conclusion of Heliodoros' Aithiopika, *Transactions of the American Philological Association* 119(1989): 299-320.

MORGAN, J.R. e STONEMAN, R (Eds). *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*. Routledge. 1994.

MORGAN, J.R.. 'Reader and Audiences in the Aithiopika of Heliodorus', *Groningen Colloquia on the Novel*, 4(1991):85-103.

MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

MOTA, M. Performances instruídas: Metodologia de processo criativo a partir de temas ou obras da Antiguidade. In: 11. *ART.Homo Aestheticus. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*, 2012, Brasília. 10.art. Brasília: PPG-Arte UnB, 2012. v. 1. p. 1-8.

MOTA, M. Estudos Clássicos e Recepção. Interfaces entre Estudos teatrais e antiguidade greco-latina.. In: VII Congresso da ABRACE, 2012, PORTO ALEGRE. *Memória Abrace Digital*. PORTO ALEGRE: ABRACE/UFRGS, 2012. v. 1. p. 10-14.(MOTA 2012a).

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

MOTA, M. Interação entre narrativa e drama em As Etiópicas, de Heliodoro e *Conto de Inverno*, de W. Shakespeare. In MOTA 2013:167-187.(MOTA 2012a).

MOTA, M . Audiocenas: Estratégias para Elaboração de Performances Sonoramente Orientadas Através de Mediação Digital. *Anais online #12.Art. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*. Link: <http://medialab.ufg.br/art/category/12-art-2013>.

MOWAT, B. *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances. The Romances as Open Form Drama*. The University of Georgia Press. 1976.

NAGY, G. *Poetry as Performance. Homer and Beyond*. Cambridge University Press, 2006.

PAULSEN, T. *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie in Roman des Heliodor*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1992.

PUCHNER, M. *The Drama of Ideias: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford University Press, 2010.

REARDON, B.P. & MORGAN, J.R. *Collected Ancient Greek Novels*. University of California Press, 2008.

REIG, C. M., "Les Etiòpiques: la novella com a paròdia dels gèneres dramàtics," *Studia philologica Valentina* (2010) 105– 118.

REYNOLDS, S. Pregnancy and Imagination in the Winter's Tale and Heliodorus' Aithiopika, *English Studies*, 5(2003): 433-447.

REYNOLDS, S.. 'Cymbeline and Heliodorus's Aithiopika . 'The Loss and Recovery of Form', *Translation and Literature*, 13(2004):24-48.

SCHMELING, G.(Org.) *The Novel in the Ancient World*. Leiden: Brill, 1996.

SCHMELING, G. International Conference on the Ancient Novel(ICAN) : The Intellectual Growth of an Idea, the Exposition of a Movement. *Ancient Narrative* 10(2012):89-94

SHALEV, D. Heliodorus' Speakers: Multiculturalism and Literary Innovation in Conventions for Framing Speech *BICS* 49(2006):165-191.

SINCLAIR, M. From the *Aethiopica* to the Renaissance: Recovering a Stage Tradition of Positive Representation of Africans in Early Modern England" Tese de doutorado, University of Maryland/College Park, 2012. Link: <http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/13036>

SPILLER, E., "The Form and Matter of Race: Heliodorus' Aethiopika, Hylomorphism, and Neo-Aristotelian Readers," in *Reading and the History of Race in the Renaissance* (Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2011, pp.79–111.

STAGMAN, M. *Shakespeare's Greek Drama Secret*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.

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

TAPLIN, O. Opening Performance: Closing Texts? *Essays in Criticism*, 45(1995): 93-120.

TAPLIN, O. The Experience of An Academic in the Rehearsal Room. *Didaskalia* 6.1(2004). Link: www.didaskalia.net.

TELÒ, M. The Eagle's Gaze in the Opening of Heliodorus' *Aethiopica*," *American Journal of Philology* 132.4(2011): 581-613.

VLASSOPOULOS, K. *Greeks and Barbarians*. Cambridge University Press, 2013.

VVA Reception and the Classics: A Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition. Cambridge University Press, 2012.

VVA Greek Comedy and the Discourse of Genres. Cambridge University Press, 2013.

WALDEN, J.W.H. 'Stage-terms in Classical Philology', HSCPh, 5 (1894):1-43.

WHITMARSH, T. *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel*. Cambridge University Press, 2011.

WHITMARSH, T.(Org.) *The Cambridge Companion to The Greek and Roman Novel*. Nova York: Cambridge University Press, 2008.

WHITMARSH, T.. 'The Birth of a Prodigy: Heliodorus and the Genealogy of Hellenism', in Richard Hunter (ed.), *Studies in Heliodorus*. Cambridge Philological Society Supplementary, 1998, pp.93-124.

WINKLER, M. The Cinematic Nature of the Opening Scene of Heliodoros' Aithiopika. *Ancient Narrative*, 1(2000-2001): 161-184.

b.2) Estágio Pós-doutoral com a pesquisa "Música Cênica: Estudo e elaboração de Obras Multissensoriais a partir de seminários de Processos Criativos", realizado no Centro de Estudos Teatrais da Universidade de Lisboa, 2019-2020, financiamento, FAP-DF⁸⁵

1) Introdução e justificativa

Este projeto parte da constatação de uma intensa demanda expressiva e intelectual para pesquisadores e artistas que se defrontam com o impacto crescente da presença de sons ou da 'musicalidade' em eventos multissensoriais⁸⁶. Essa demanda em grande parte é exponenciada pela experiência cotidiana de pro-

⁸⁵ Apresentado em Novembro de 2018.

⁸⁶ Veja-se, por exemplo, a recente produção bibliográfica que enfatiza a dimensão aural das Artes Cênicas: KENDRICK&ROESNER 2011, DI BENEDETTO 2011, ROESNER 2014, HOME-CROCK 2015, KENDRICK 2017, THOMAS 2018, MOSSE 2018.

dução e compartilhamento de arquivos audiovisuais. Contudo, tal onipresença muitas vezes opressiva de sons necessita de uma maior compreensão quanto a seus modos de organização e efeitos. Processos criativos sonoramente orientados aparecem como experiências que ampliam a participação estética e reflexiva nas operações de manejo e transformação de materiais aurais.

A proposta desse projeto é a de se valer de seminários interartísticos e multidisciplinares a partir dos quais se efetiva, por meio da análise de exemplos concretos produzidos a partir do *know-how* do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI-UnB), um mapeamento das questões e procedimentos em torno das implicações sensoriais de eventos sonoramente orientados.

O alvo desses seminários será o processo criativo de um conjunto de 10 audiocenas para ambientes *online*, efetivado a partir do série de pinturas *Composições* de W. Kandinsky, com financiamento do CNPq⁸⁷. Para cada quadro foi elaborado um estudo de suas escolhas visuais, informações essas que foram utilizadas para a composição de uma peça orquestral. Essa peça transformou-se em um roteiro ou sequência de intervenções na pintura analisada em forma de um vídeo, que exhibe deslocamentos na superfície do quadro. Enfim, a orquestração e o vídeo se integram no que foi denominado ‘audiocena’, sendo posteriormente disponibilizada no *youtube*⁸⁸.

As obras de Kandinsky não foram escolhidas apenas por seu ‘apelo visual’: Kandinsky tinha em mente um projeto de campo expandido das artes, que, a partir de aspectos psicoacústicos da música de seu tempo, em especial as experiências atonais de Schoenberg e da contexto teatral experimental em Berlin anterior à Primeira Grande Guerra, encaminhavam-se para uma cena multidimensional: tais são os projetos não realizados de dramaturgias ou roteiros que ele denominou ‘*Bühnenkomposition*’ ou ‘composição cênica’. Ali, o conceito de ‘disonância’ é elevado a princípio composicional, ativando dissociações e novos nexos entre sons, imagens e figuras em cena (BOLAND 2014, BRAND&HAILEY 1997)⁸⁹.

Toda essa enorme e potencial experimentação em formas, procedimentos e efeitos cognitivos encontra-se proposta e registrada nesses roteiros/composições cênicas. Durante as pesquisas para audiocenas, deparei-me não só com esse material, o que me levou enfatizar mais a ferramenta pré-composicional de um roteiro ou diagrama de eventos, como também com a presença de pesquisadores em Lisboa que também se encontram a debater e discutir a herança plural de Kandinsky.

⁸⁷ Universal 01/2016. Sobre o projeto das audiocenas em Kandinsky, v. MOTA 2017 e MOTA 2018.

⁸⁸ Como exemplos dessas audiocenas, v. *Compositon 4*. *Link*: <https://youtu.be/-Ph550fz94c>; *Composition 6*. *Link*: <https://youtu.be/BvT0nmWxFnA>; *Composition 8*. *Link*: <https://youtu.be/JM1Hv2fSjok>.

⁸⁹ Para tais roteiros multissensoriais cênicos, sigo a monumental edição de BOISSEL 1998. V. ainda HAHN-FONTAINE 2015, RENAUD 1987 e KUHNS 1997. Sobre os textos dessa fase de Kandinsky, v. FRIEDEL 2007.

De certa maneira, além da língua, Kandinsky nos aproxima: o LADI-UnB, que existe desde 1998, com a produção e montagem de óperas, musicais e pesquisas em dramaturgias históricas, viu-se entre 2014-2015 em parceria com o CLEPUL (Centro de Investigação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), no projeto de Dramaturgia musical de *As Etiópicas*, de Heliodoro - um conjunto de orquestrações e roteiros cênicos a partir de pesquisa e tradução de trechos da obra *As Etiópicas de Heliodoro*, que foi um autor basilar para Cervantes, para as peças-romance de Shakespeare, Aida de Verdi, entre outros autores e obras⁹⁰. Posteriormente, a partir das pesquisas do LADI-UnB e em torno de Kandinsky, entrei em contato os professores Mário Viera de Carvalho, do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa), Anabela Mendes e Maria João Brilhante, da Universidade de Lisboa, partilhando ideias e experiências nas relações entre música, cena, e processos criativos multissensoriais⁹¹.

No CESEM, há a existência de um doutorado em dramaturgia musical, único em países de língua portuguesa, uma excelente biblioteca com obras completas, entre outros, de compositores que exploraram novos horizontes na fronteira entre teatro e música como Luigi Nono e Mauricio Kagel. O pesquisador sênior Mario Vieira de Carvalho, que organizou o CESEM, possui uma histórica contribuição ao teatro musical em Portugal, como crítico e ensaísta dos mais prolíficos (VIEIRA 2005). Na Universidade de Lisboa, a diretora, germanista e dramaturga Anabela Mendes, além de ter produzido e dirigido o 'Bühnenkomposition' *Sonoridade Amarela* de Kandinsky, tem se dedicado a traduzir e comentar a obra do autor russo⁹². Na mesma Universidade, a colega Maria João Brilhante, entre tantas atividades em sua longa e frutífera carreira, dedica-se a um tema fundamental: o da metodologias de documentação de processos criativos em Artes Cênicas (BRILHANTE, MAGALHÃES & FIGUEIREDO 2011).

Além disso, o CESEM e o CET-UL apresentam um portfólio de consolidada tradição de projetos de pesquisa, publicações e eventos acadêmicos que se baseiam na cooperação internacional, em destaque para com os países da zona do euro, criando um ambiente dinâmico, multilíngue e multicultural⁹³.

90 Bolsa Estágio Sênior, Capes. Sobre o projeto e resultados das audiocenas em Heliodoro, v. MOTA 2018c. Encontra-se sob contrato a publicação do livro *Audiocenas: Interfaces entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades* pela Editora Universidade de Brasília com textos e análises de toda essa pesquisa.

91 Esses contatos e trocas se deram durante debates que ocorreram em palestras por mim ministradas tanto no CESEM, "Das canções de Cena à Kandinsky: Percursos criativos do Laboratório de Dramaturgia", quanto no CET-UL (Centro de Estudos Teatrais), da Universidade de Lisboa, "Registro de processos criativos: desafios para o teatro musical", em Dezembro de 2017.

92 Materiais em publicação pela *Revista Dramaturgias*. V. <http://www.periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/>. Para o programa, notas e traduções do referido espetáculo, v. MENDES 2003.

93 Sobre o CESEM, v. <http://cesem.fcsh.unl.pt/>. Sobre o CET-UL, v. <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet>.

A partir desses contatos, desenhou-se este projeto: ter como ponto de partida a documentação e os materiais produzidos durante a pesquisa sobre a dramaturgia multissensorial de Kandinsky para discussões e análises de questões que envolvem novas dramaturgias sonoramente orientadas, as quais exploram imaginários construídos nas fronteiras entre música e teatro.

Tais análises e questões se dariam no âmbito formal de seminários de pós-graduação no CESEM e no CET-UL, reunindo pesquisadores e artistas em trocas de experiências, conceitos e *modi operandi*. Para este projeto, tal instância formal seria o *locus* de recepção e problematização tanto dos processos criativos disponibilizados para análise, quanto de intercâmbio de estratégias e pressupostos de análise e produção de obras multidimensionais.

A continuidade das atividades de discussão e análise de processos criativos em no âmbito formal, multidisciplinar e internacional dos seminários semanais tanto viabiliza o intercâmbio de investigações, quanto constrói saberes em contato – revisões de interpretações e pressupostos, propostas de novas metodologias, entre outras repercussões.

Com isso, fortalece-se o desenvolvimento de um estratégico *know-how* luso-brasileiro no planejamento, elaboração e interpretação de dramaturgias multissensoriais.

Ora, o LADI-UnB, que completou 20 anos em 2018, encontra-se amadurecido para este tipo de intercâmbio internacional de processos criativos como aporte para investigações estéticas e conceptuais, como se pode concluir nos 11 espetáculos dramático-musicais elaborados e apresentados, nas séries de composições musicais instrumentais, nos 12 livros publicados, dezenas de artigos em revistas e encontros nacionais e internacionais, além de projetos financiados pelo CNPq⁹⁴. Além disso, desde 2016, o LADI-UnB publica quadrimestralmente a *Revista Dramaturgias*, que tanto esquadrinha obras realizadas por sua equipe, quanto disponibiliza dossiês temáticos organizados por pesquisadores de diversos centros de pesquisa do Brasil e do exterior⁹⁵.

O projeto, ao fim, culminará em um Simpósio Internacional Kandinsky, com debate de suas propostas e realizações em defesa da multissensorialidade nas artes em contato⁹⁶.

Além disso, todo o projeto será documentado por um *blog* de acompanhamento, com registro de ideias e propostas em desenvolvimento. A partir do se-

94 V. MOTA 2014. Grande parte das publicações do LADI-UnB se encontra disponível em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>. A partir de Editais do CNPq, foram executados na Universidade de Brasília/Laboratório de Dramaturgia os seguintes projetos de Pesquisa: “Teatro, Música e Metro: Simulações Audiovisuais a partir de Padrões Métricos da Tragédia Grega (2009-2011)”, “Tragédia e Hipertexto: Desenvolvimento de Edição Online de Obras Dramáticas Clássicas (2010-2012)”, “Dramaturgia Musical Online: Edição de Obras Dramático-Musicais Brasileiras (2014-2016).”

95 V. <http://www.periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/> .

96 Em contatos já avançados com professora Anabela Mendes, este simpósio está se desenhando.

minário semanal e do *blog*, os materiais produzidos serão depois redefinidos em artigos para congressos nacionais e internacionais, bem como um livro coletivo que apresente os diversos aspectos apresentados durante os seminários.

2) Objetivos

- construir e fortalecer uma rede de pesquisadores e artistas luso-brasileiros com foco nas questões, procedimentos e metodologias presentes na proposição e análise de obras sonoramente orientadas e suas implicações multissensoriais⁹⁷;
- expor o *know-how* em dramaturgias híbridas desenvolvido no LADI-UnB, de modo a tanto divulgar suas pesquisas, quanto acolher novas propostas, conceitos, experiências;
- ampliar o acesso, conhecimento e debate em torno da proposta da ‘*Bühnenkomposition*’ ou ‘*composição cênica*’ de Kandinsky, como uma tradição interrompida na modernidade, mas que ainda oferece um potencial gerador de empreendimentos estéticos e pesquisas acadêmicas⁹⁸;
- proporcionar o amadurecimento de estratégias de pesquisa, análise e elaboração de obras sonoramente orientadas;
- contribuir para o desenvolvimento de metodologia de discussão e documentação de processos criativos.
- consolidar e ampliar as atividades de política de internacionalização propostas pela Universidade de Brasília a partir de orientações da CAPES⁹⁹.

3) Metodologia

Neste projeto, seguindo as indicações do pluralismo metodológico de Gaston Bachelard¹⁰⁰, teremos a convergência dos seguintes atos de sistematização da produção de conhecimentos:

a) **Análise e discussão de arquivos gerados a partir da aproximação entre documentação e processos criativos.** Como tem sido enfatizado por recentes contribuições multidisciplinares e interartísticas do *Practice-led Research* e da escola nova de Teoria da Composição francesa, as relações entre elaboração, documentação e realização de obras multissensoriais se dão em termos de

97 A importância estratégica da lusofonia me levou a publicar em Portugal pelo *Movimento Lusófono Internacional* em duas oportunidades: MOTA 2018a,2018b, divulgando pesquisas do LADI-UnB.

98 V. OVADIJA 2013, CURTIN 2014.

99 *Links: Capes*, <http://www.capes.gov.br/cooperacao-internacional/multinacional/programa-institucional-de-internacionalizacao-capes-print>; *UnB*, http://www.ceam.unb.br/images/PDF/2018/plano_internacionalizacaoUnB.pdf.

100 V. BACHELARD 1949, MOTA 2014a:10-42.

complementariedade – os diversos momentos e decisões realizadas durante o trabalho de se planejar e organizar conceitos e materiais são passíveis de diversos modos de registros¹⁰¹. E tais registros, ao mesmo tempo que indicam estados e circunstâncias do processo criativo, também sinalizam aberturas e possibilidades. Dessa forma, uma oposição absoluta entre elaborar e documentar se desfaz: documentar é fator integrante da atividade criadora, registrar é também obra¹⁰². Em nosso caso, desde seus inícios, a correlação entre processos criativos e documentação é uma experiência determinante desde a fundação do LADI-UnB. Em razão disso, o processo criativo das audiocenas baseadas nas *Composições* de Kandinsky encontra-se bem documentado e disponível para os seminários criativos. Os diferentes arquivos produzidos referem à diversidade tanto das fontes de registro, quanto da materialidade das obras. No caso deste projeto, temos o seguinte conjunto de documentos:

TIPO DE REGISTO	DESCRIÇÃO	FUNÇÃO
<i>Blog de Acompanhamento</i>	Diário de bordo online que reúne anotações relacionadas às reuniões com a equipe de realização, análises das pinturas de Kandinsky, leituras, imagens e <i>links</i> relacionados à pesquisa. Além disso, apresenta esboços de roteiros para as orquestrações.	Servir como fator de partilha de ideias, análises e intuições entre os integrantes da equipe. Produzir indicações para as decisões pré-composicionais (seleção e ordem dos elementos que serão tratados musicalmente, divisões ou macroestrutura da obra)
<i>Partituras</i>	Notações musicais em série, numeradas em ordem crescente, que indicam os diversos momentos da composição musical.	Mapear os movimentos de aproximações de um escrita orquestral de elementos extramusicais, demonstrando o jogo de tensões entre os pontos de partida (pintura, análises, leituras) e decisões inerentes à composição orquestral (instrumentação, densidade, combinação de timbres, temporalidades)

¹⁰¹ *Practice-led Research*: BARRET&BOLT 2010, KERSHAW&NICHOLSON 2011; NELSON 2013. *Composição musical*: DONIN; GRESILLON & LEBRAVE 2015; DONIN 2010.

¹⁰² V. LEDGER, ELLIS & WRIGHT 2011.

<i>Arquivos de som</i>	A partir do software de notação musical, é produzido um arquivo que é exportado em MusicXML para uma DAW (Digital Audio Workstation), para um tratamento de seu resultado sonoro	Na ausência de uma orquestra real, as simulações a partir do arquivo de som possibilitam uma compreensão das decisões composicional dentro dos pressupostos do projeto.
<i>Arquivos de vídeo</i>	O arquivo sonoro é o roteiro para o mapeamento de cada pintura por meio de softwares de <i>design</i> visual. A partir de uma base imagética em alta configuração, cada pintura é redimensionada em recortes, zoons, que fornecem uma dinâmica das imagens, formas e cores ali dispostas.	Cada audiocena produzida não é só o resultado final de um conjunto de decisões composicionais específicas para cada pintura: temos aqui nas tensões entre o sonoro e o visual a partir de diversas roteirizações efetivadas, um campo de discussão para a multissensorialidade e suas diversas formas de escrita, produção e análise.
<i>Artigos</i> ¹⁰³	Comunicações em congressos nacionais e internacionais	Detidas análises tanto dos pressupostos da pesquisa, quanto das audiocenas realizadas.

Como se pode observar, a amplitude de obras multissensorial se desdobra em uma tipologia plural de fontes e registros. E é a documentação realizada durante o processo criativo que estrategicamente se coloca como horizonte para explicitação das operações ali efetivadas. Nesse sentido a obra mesma, o acontecimento multissensorial é a documentação de suas escolhas, materialidades e efeitos. O que a aproximação entre registro e processos criativos acarreta faz

103 Além das supracitadas palestras em Lisboa, apresentei os seguintes trabalhos em congressos nacionais e internacionais relacionados a este projeto: 1- Dramaturgia e Multissensorialidade a partir de Kandinsky: Reflexões a partir de uma Pesquisa em Andamento, *16º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*, Museu Nacional-Brasília, 2017; 2- Ouvindo a pintura Composição IV, de V.Kandinsky: Por uma dramaturgia multissensorial. *XX Congresso Internacional de Humanidades*, UnB, 2017; 3- Ouvindo as cores: Uma estética multissensorial no diálogo entre W.Kandinsky e O. Messiaen, comunicação ao *V Congresso nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música*, Unesp, 2018; 4- Musical Dramaturgy Online: Using Digital Archiving for Musical Theatre Research, paper apresentado na congresso *Reading Musicals: Sources, Editions, Performance*, The Great American Songbook Foundation, Carmel, 2018; 5- Audiocena para Composição VI, de Kandinsky, *17º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*, Museu Nacional-Brasília, 2018.

é desidealizar a ‘instância autoral’ de processos criativos multidimensionais. Com isso, o diálogo se inicia¹⁰⁴.

b) Seminários de Processos Criativos. Além da sistemática prática de aproximação entre documentação e processos criativos, o LADI-UnB vem promovendo desde 2010, na graduação e pós-graduação, seminários interdisciplinares em que pesquisadores, artistas e interessados se integram em uma comunidade estudos e produção de eventos interartísticos (MOTA 2015). A organização desses seminários segue a aplicação de experiências em EAD para o ambiente presencial: a interconexão entre os partícipes pela generalizada troca de experiências a partir de uma *database* ou plataforma comum, o que geral o conceito de “Comunidade de Aprendizagem em Rede”¹⁰⁵. Em ambiente presencial, a comunidade de aprendizagem em rede será assim gerida: todos os materiais supracitados da documentação das audiocenas em Kandinsky estarão disponíveis a partir de uma *database* online. Interligada a essa *database*, temos um blog de acompanhamento do projeto que disponibiliza informações, *links* e materiais em produção durante os seminários. Todos os integrantes do seminário vão propor e alimentar seus *blogs* de acompanhamento de cada seminário, reprocessando os encontros presenciais, os materiais disponibilizados e suas observações. Após os encontros presenciais iniciais, o processo dos seminários é cada vez maior a incorporação dos materiais produzidos nos *blogs* dos partícipes dessa comunidade de aprendizagem durante as discussões. Ao fim, o seminário se encaminha para a orientação de produção de *papers* e projetos a partir das interações presenciais e virtuais. Durante os encontros presenciais, os integrantes do seminário são expostos às diversas perspectivas de uma dramaturgia multissensorial a partir dos vários tipos de arquivos e registros. O materiais disponibilizados e as explicitações produzidas pela condução do seminário apresentam o mapeamento das decisões criativos de forma a instigar um debate não sobre as soluções encontradas nas audiocenas e sim a respeito das possibilidades de elaboração e análise de uma dramaturgia multissensorial. A transformação da análises de obras e documentação de seu processo criativo em discussão exploratória de possibilidades de compreensão e composição de tais dramaturgias determina um horizonte de coesão dos partícipes dos seminários (MAZER 2003, NELSON 2013).

4) Cronograma de atividades

Com a duração de um ano, a se iniciar a partir de agosto de 2019, este projeto assim se distribui no eixo temporal:

104 Como se vê nas contribuições em COLLINGS 2012.
105

Agosto de 2019: Reuniões preliminares com integrantes do CET-UL e CESEM para a formatação final das atividades programadas do Seminário Interartístico de Processos Criativos. Ainda, nessas reuniões, o conceito e escopo do Simpósio Internacional Kandinsky é discutido e definido, com a redação de seu projeto e estratégias de financiamento. Início do *blog* de acompanhamento do projeto.

Setembro a dezembro de 2019: Realização do primeiro seminário semestral deste projeto, com disponibilização comentada dos materiais produzidos a partir das audiocenas baseadas no ciclo de pinturas de Kandinsky denominado 'Composições'. Ao todo temos 10 composições orquestrais, uma para cada uma das pinturas do ciclo. Cada uma das 10 composições orquestrais forma o arquivo de som que é o roteiro dos respectivos vídeos que apresentam imagens em movimento das pinturas. Além das orquestrações e vídeos, temos as anotações, análises, artigos produzidos como tradução discursiva tanto dos estudos preparatórios para as decisões composicionais, quanto dos resultados audiovisuais. Para este primeiro seminário, de fundamentação, serão enfatizadas os materiais elaborados em torno das *Composições* de I a V.

Janeiro de 2020: Reuniões de avaliação do primeiro seminário com os integrantes do CET-UL e CESEM. Discussão das demandas finais de organização do Seminário Internacional Kandinsky.

Janeiro de 2020 a Maio de 2020: Realização do segundo seminário semestral deste projeto, com disponibilização comentada dos materiais produzidos a partir das audiocenas baseadas no ciclo de pinturas de Kandinsky denominado 'Composições', em especial as *Composições* de VI a X.

Junho de 2020: Realização do *Seminário Internacional Kandinsky*.

Junho- Julho, 2020: Reuniões finais de avaliação de todo o projeto. Relatório final da projeto.

5) Rede de Pesquisa

Este projeto consolida e expande parcerias entre o LADI-UnB, o CET-UL, e o CESEM por meio de uma série de atividades: seminários de processos criativos, publicações bilaterais (*Revista Dramaturgias e Revista Sinais de Cena*), Simpósio Internacional Kandinsky. Com isso lança-se as bases para projetos bilaterais que envolvam dramaturgia, documentação de processos criativos e campos interartísticos. O CET-UL e o CESEM já se encontram em fase madura de parcerias internacionais, com o trânsito de pesquisadores portugueses e europeus por meio de bolsas e financiamentos da Fundação Gulbenkian, Ministério da Ciência, entre outros órgãos da região do Euro. Em seus quadros há professores, pesquisadores, colaboradores estudantes de diversos países. O CET-UL organizam regularmente eventos acadêmicos internacionais. Além disso, seus integrantes trabalham em projetos que integram diversos países, com publicações de livros e artigos em várias línguas. Este ambiente cosmo-

polita de circulação de pessoas e ideias, muitas vezes pouco conhecido no Brasil, LADI-UnB, além de financiamentos estaduais (FAP-DF) e nacionais (CNPq e CAPES), tem apresentado suas pesquisas em diversos eventos internacionais. Além disso, como diretor do LADI-UnB, ministrei dois semestres de *playwriting* na Florida State University, entre 2008 e 2009, aulas que resultaram na recente publicação *Dramaturgia. Conceitos, Exercícios, e Experiências* pela Editora Universidade de Brasília (MOTA 2017b).

6) Relevância do projeto

As atividades do LADI-UnB e do Grupo de pesquisa *Mousiké* se encontram inseridas no contexto do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPGCEN-UnB). Recentemente, em avaliação da Capes (2018), este programa passou de nota 3 para 4, contando com apenas três anos de existência. Além disso, foi aprovada a abertura de seu doutorado, sendo o único desse gênero no Centro-Oeste do Brasil¹⁰⁶.

Dessa maneira, os intercâmbios realizados nesse projeto impulsionam a visibilidade das pesquisas desenvolvidas na Universidade de Brasília, corroborando para a inserção do PPGCEN em contextos internacionais. Em médio e longo prazo, avista-se a possibilidade de publicações de livros e artigos em revistas internacionais arbitradas, e a proposição e realização de pesquisas e projetos interartísticos bilaterais. Assim, estudantes, pesquisadores, professores da região poderão entrar em contato com investigações desenvolvidas em trocas multilaterais e incorporar esse know-how em suas pesquisas e realizações estéticas. Com isso, promove-se uma cultura de práticas investigativas que conciliem internacionalização, complexidade interartística e metodologia de processos criativos.

Tal cultura entra em acordo com as propostas do Plano de Internacionalização da Universidade de Brasília, seguindo recomendações da CAPES, preconizando a mobilidade acadêmica em experiências de cooperação internacional em centros de pesquisa de referência, com ênfase para investigações integradas e inovação.

7) Referências Bibliográficas

BACHELARD, G. *Le Rationalisme Appliqué*. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

106 <http://cen.unb.br/posgrad/presencial/apresentacao> .

BARRETT, E. & BOLT, B. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres: I.B. Tauris, 2010.

BOISSEL, J. (Org.). *Wassily Kandinsky. Über das Theater. Du théâtre. O teatro*. Paris: Dumont/Société Kandinsky, 1998.

BOLAND, L. *A Culture of Dissonance: Wassily Kandinsky, Atonality, and Abstraction*. Tese de Doutorado, University of Texas at Austin, 2014.

BRAND, J. & HAILEY, C. *Constructive Dissonance*. University of California Press, 1997.

BRILHANTE, M. J.; MAGALHÃES, P. & FIGUEIREDO, F. *Imagens de uma ausência: Modos de (re)conhecimento do teatro através da imagem*. Lisboa: Colibri, 2011.

BROWN, R. *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Londres: Routledge, 2010.

CARVALHO, M. V. *A Ópera como Teatro. De Gil Vicente a Stockhausen*. Lisboa: Ambar, 2005.

COLLINGS, D. (Org.). *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Composition*. Londres: Ashgate, 2012.

COOK, N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 1998.

CURTIN, A. *Avant-Garde Theatre Sound. Staging Sonic Modernity*. Londres: Palgrave Macmillan, 2014.

DI BENEDETTO, S. *The Provocation of the Senses in the Contemporary Theatre*. Londres: Routledge, 2010.

DONIN, N. Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes. *Genesis. Manuscrits-Recherche-Invention*, n. 31, p. 13-36, 2010.

DONIN, N. Vers une musicologie des processus créateurs. *Revue de musicologie*, n.98.1, p. 5-14, 2012.

DONIN, N. "Empirical and historical musicologies of compositional processes: towards a cross-fertilization" In: D. Collings (Org.), *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process*. Farnham, Ashgate, 2012, p. 1-26.

DONIN, N., GRESILLON, A. & LEBRAVE, J.-L. (Orgs.), *Genèses musicales*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.

ELLER-RÜTER, U. *Kandinsky: Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts*. Berlin: Olms, 1990.

ELLIS, R. & GOODYEAR, P. *Student's Experiences of E-Learning in Higher Education. The Ecology of Sustainable Innovation*. Londres: Routledge, 2010.

GARRINSON, D.R. *E-Learning in the 21st Century. A Framework for Research and Practice*. Londres: Routledge, 2011.

HAHL-FONTAINE, J. *Kandinsky- Forum III. Die Bühnenexperimente*. Bruxelas: E.M.M & InterCommunications, 2015.

HOME-CROCK, G. *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.

FRIEDEL, H. (Ed.). *Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889-1916*. Berlin: Prestel, 2007.

KENDRICK, L. *Theatre Aurality*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.

KENDRICK, L. & ROESNER, D. (Orgs.). *Theatre Noise. The Sound of Performance*. Cambridge Scholars Publishing, 2011.

KERSHAW, B. and NICHOLSON, H. (Eds.). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edingburgh: Edinburgh University Press, 2011.

KUHNS, D. *German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

LEDGER, A. ; ELLIS, S. & WRIGHT, F. The Question of Documentation: Creative Strategies in Performance Research. In: B. Kershaw & H. Nicholson (Orgs.). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburg University Press, 2011, p. 162-185.

LINDSAY, K. & VERGO, P. (Eds.) *Kandinsky. Complete Writings on Art*. Boston: Da Capo Press, 1994.

MAZER, C. Dramaturgy in the Classroom: Teaching Undergraduate Student not to be Students. *Theatre Topics*, n. 13.1, p.135-141, 2003.

MENDES, A. (Org.), *Noite e O Som Amarelo de Wassily Kandinsky, Livro-Programa do espectáculo homónimo*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2003.

MOSSE, A. Thinking Theatres beyond Sight: From Reflection to Resonance. *Anglia* 136.1,p.138-153,2018.

MOTA, M. Teatro musicado para todos: experiências do Laboratório de Dramaturgia-UnB. *Revista Participação*, Brasília, UnB, v. 25, p. 80-96, 2014.

MOTA, M. *Imaginação e morte: ensaios sobre a representação da finitude*. Brasília: Editora UnB, 2014a.

MOTA, M. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. *Revista Cena*, UFRGS, Porto Alegre, v. 18, 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/cena>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

MOTA, M. Estética Musical e Xamanismo: Vassili Kandinsky e o Kalevala. *Anais do SEFIM (Seminário Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação)* n. 3.4, pp. 167-178, 2017. . Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/499>. Acesso em: 31 ago. 2018.

MOTA, M. O quadro e a partitura: A Poética Multissensorial segundo Kandinsky. *Anais Online XVII SEMPEM - Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG*. Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Música UFG, 2017a,p. 48-53. Disponível em <https://mestrado.emac.ufg.br/n/31464-sempem-anais-on-line> . Acesso em: 31 ago. 2018.

MOTA,M. *Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017b.

MOTA, M. “Dramaturgie & multisensorialité a partir de Kandinsky”. In: B. D’Angelo; F. Soulages; S. Venturelli. (Orgs.). *Esthétique & Connectivité*. Paris: L’Hamarttan, 2018,pp. 119-130.

MOTA,M. *Metafísica, Escrita e Música: Estudos sobre os Fragmentos de Heráclito*. Lisboa: Movimento Internacional Lusófono, 2018a.

MOTA, M. *Cenologias. Estudos sobre Teoria e História do Teatro, Música e Cinema*. Lisboa: Movimento Internacional Lusófono, 2018b.

MOTA, M. Suíte Orquestral Heliodoriana. *Revista Dramaturgias*. n. 7,p. 542-719,2018c. Disponível em: <http://www.periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/30287>. Acesso em: 31 ago. 2018.

NELSON, R.(Org.). *Practice as Research in the Art: Principles, Protocols, Pedagogies*. Londres: Plagrove Macmillan, 2013.

OVADIJA, M. *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. McGill-Queen's University Press, 2013.

RENAUD, L. *Kandinsky: Dramatist, Dramaturg, and Demiurg of the Theatre*. Tese de Doutorado, University of California, 1987.

ROESNER, D. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Ashgate, 2014.

SCOTT, J. *Intermedial Praxis and Practice as Research: 'Doing-Thinking' in Practice*. Palgrave Macmillan, 2018.

SHORT, C. *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928. The Quest of Synthesis*. Berlin: Peter Lang, 2010.

THOMAS, R. *Music as Chariot. The Evolutionary Origins of Theatre in Time, Sound, and Music*. Londres: Routledge, 2018.



Textos e versões

Textos e versões

A Morte do Duque de Enghien, de
Léon Hennique

Carlos Alberto da Fonseca
Tradução e notas
Universidade de São Paulo

Resumo

Tradução do texto *A Morte do Duque de Enghien*, de Léon Hennique, que apresenta os eventos em torno do julgamento e da execução do Duque de Enghien em 1804 por ordens de Napoleão Bonaparte. A sua morte transformou em um dos mártires da Revolução Francesa, ampliando-se como motivo literário no Romantismo.

Palavras-chave: A Morte do Duque de Enghien, Léon Hennique, Dramaturgia, Revolução Francesa.

Abstract

Translation of the text The Death of the Duke of Enghien, by Léon Hennique, which presents the events surrounding the trial and execution of the Duke of Enghien in 1804 by orders of Napoleon Bonaparte. His death transformed him into one of the martyrs of the revolution, expanding him as a literary motif in Romanticism.

Keywords: The Death of the Duke of Enghien, Léon Hennique, Dramaturgy, French Revolution.

A morte do Duque de Enghien

Léon Hennique
Drama em 3 quadros

Desenhos de Henri Dupray,
gravados em água forte por L. Muller

Tradução e notas de
Carlos Alberto da Fonseca

Publicado por
Tresse & Stock, Paris, 1886.

O *affaire* do Duque d'Enghien, ou Um calo na biografia de Napoleão

O *affaire* do duque d'Enghien recobre a prisão, o julgamento e, finalmente, sua execução no fosso do castelo de Vincennes no dia 21 de março de 1804, de Louis Antoine-Henri de Bourbon, duque de Enghien, neto do príncipe de Condé¹, na sequência de uma operação da polícia secreta dirigida por Savary e realizada pelo general Ordener.

Em 1803, com a retomada da guerra contra a Inglaterra, o poder de Napoleão Bonaparte permaneceu cego às ameaças de atentado posteriores à supressão do ministério da Polícia de Fouché em setembro de 1802. Enganadas pela liberdade de imprensa que reinava em Londres, as redes anglo-monarquistas

1 Príncipe de Condé era um título aristocrático francês, criado em referência à cidade de Condé-sur-l'Escaut, que foi utilizado por um ramo cadete da Casa Real de Bourbon (família nobre e importante casa real europeia originária do centro da França; durante o século XVI, governou Navarra e França; no século XVIII, deteve tronos na Espanha, nas Duas Sicílias e em Parma; também se enlaçaram por meio de laços de casamento com outras casas reinantes, como Áustria, Portugal e Brasil; ainda se mantém na Espanha e em Luxemburgo. Na França, O governo se estende até 1792, quando a monarquia é derrubada durante a Revolução Francesa, com a prisão de Luís XVI e o estabelecimento da Primeira República Francesa. Restaurada brevemente em 1814 e definitivamente em 1815 após a queda do Primeiro Império Francês, a dinastia Bourbon é finalmente derrubada em França durante a Revolução de Julho de 1830. Depois disso, uma ramificação da casa de Bourbon, a Casa de Bourbon-Orléans, governou a França nos últimos 18 anos da monarquia francesa (1840-1848, com Louis Philippe I, o “Rei Cidadão” ou “Rei Burguês”).

acreditavam que era possível reverter o regime e tomar o poder apoderando-se da pessoa do Primeiro Cônsul Napoleão. A partir de julho de 1803, os conspiradores tornaram a atravessar a Mancha e se esconder em Paris. Foi só em 29 de fevereiro de 1804, após inúmeras ações desajeitadas, é que foi descoberta a conspiração contra o Primeiro Cônsul; foi grande a comoção na capital, a imprensa se voltou contra a conjuração. Paris se viu como em estado de sítio, com tropas às portas das barreiras para interceptar os conjurados.

Talleyrand, cujo papel exato no *affaire* é bastante discutido, suspeito aos olhos de Bonaparte por sua atitude equívoca nos meses anteriores, utilizou essa crise para reforçar sua posição. Em suas memórias, Bonaparte indica que foi “Talleyrand que decidiu prender o duque”, mas reivindica a execução como sua decisão pessoal. A execução do jovem duque teve o objetivo de desmoralizar os monarquistas opositores do Consulado.

O projeto toma forma por ocasião do interrogatório policial conduzido sobre a tentativa de rapto ou de assassinato do Primeiro Cônsul em outubro de 1803, chamada “conspiração do Ano XII”. O atentado, organizado por Cadoudal e pelo general Pichegru, implicou também o general Moreau. Interrogado por Pierre-François Réal, conselheiro de Estado encarregado da sequência desse *affaire*, Bouvet de Lozier confessou que os conspiradores esperavam a chegada de um jovem príncipe de sangue real. Esse Príncipe inencontrável poderia ser um dos filhos do Conde d’Artois. Le Ridant reconheceu a presença de um príncipe em Paris que muito possivelmente fosse Polignac. Ora, um policial afirmou que, segundo os chuãs, um príncipe da família de Orléans estava em Paris e que o duque d’Enghien provavelmente iria voltar à França. O duque estava instalado em Ettenheim, no margraviado de Baden, a algumas léguas da fronteira francesa. Oficial a soldo da Inglaterra, ele atravessara várias vezes a fronteira para agitar a Alsácia. Um relato transmitido ao Primeiro Cônsul por Talleyrand indica que ele recebeu em sua casa o “traidor” Dumouriez e um dos mais ativos agentes ingleses, o coronel Smith. Isso é confirmado por um outro relato do general Moncey. Um Bonaparte hesitante recebeu Talleyrand, Cambacérès, Fouché e Murat. Apenas Cambacérès advoga contra uma prisão e uma execução possível do duque. Mais confortado por Talleyrand e Fouché, Bonaparte ordena fazer prender os conjurados.

O objetivo foi, então, apreender os conjurados, a saber o duque d’Enghien, Madame de Reich, Dumouriez e um coronel inglês, assim como a correspondência das pessoas visadas, esperando com isso coletar provas de um complô. Para tanto, duas missões foram lançadas: uma para Ettenheim, comandada pelo general Ordener, e a outra para Offenburg, comandada pelo general Caulaincourt. Os dois comandantes partiram da cidade de Strasbourg, onde se haviam reunido com o general Leval, comandante da quinta divisão militar, e com o conselheiro Henri Shée, que exercia a função de prefeito.

No dia 15 de março de 1804, um destacamento de mil homens do 22º de dragões (que o coronel Jean-Augustin Carrié de Boissy fez franquear o Reno

em Rhinau) se dirigiu a Ettenheim, a 10 km. da fronteira, e prendeu o duque. Ele foi confinado primeiramente em Strasbourg, depois transferido para Vincennes, onde chegou no dia 20 de março.

O cidadão Charlot, chefe da 38ª esquadra de gendarmeria, em seu relatório ao general Moncey, primeiro inspetor geral da gendarmeria, cita como tendo sido presos:

- Louis-Antoine-Henri-Bourbon, duque d'Enghien, o general marquês de Thumery, o coronel barão de Grunstein, o tenente Schmidt;
- o abade Wenborm, auxiliar do arcebispo de Strasbourg, e seu secretário abade Michel;
- os domésticos do duque que continuavam a servi-lo; tratava-se de Jacques, seu secretário, Simon Ferrand, seu criado de quarto, e os domésticos

Foram presas também, depois enviadas a Paris, no quadro desse *affaire*, a filha, a esposa e a amante do general Lajolais, Thérèse Jacquet de Saint-Dié. O abade Aymar, vigário-mor do cardeal de Rohan, e a senhora Kinglin d'Essert foram igualmente apreendidos. O sr. Briançon, emigrado e controlador do correio de Strasbourg, e o sr. Boug d'Orschwiller, ex-capitão da Légion Noire de Mirbeau, foram presos em Colmar.

No dia 27 *ventôse*, o sexto mês do calendário republicano francês, o príncipe foi tirado de sua prisão de Strasbourg por volta de 1 hora da madrugada para ser levado em veículo do correio para Paris. Ele chegou ao *hôtel* de Galiffet, prédio do 84 da rue du Bac onde se situava o ministério dos negócios estrangeiros, mas não desceu do veículo antes de ser levado para o castelo de Vincennes cerca das 15:30 hs do dia 28 *ventôse*.

Um tribunal foi nomeado por Murat, governador de Paris, que escolheu entre as unidades presentes na cidade oficiais superiores para julgar o príncipe. Foram nomeados:

- o general Hulin, comandante dos granadeiros a pé da Guarda dos Cônsules, como presidente;
- o coronel Guiton, do 1º regimento de couraceiros;
- o coronel Bazancourt, do 4º regimento de infantaria de linha;
- o coronel Ravier, do 18º regimento de infantaria ligeira;
- o coronel Barrois, do 96º regimento de infantaria de linha;
- o coronel Rabbe, comandante do 2º regimento de guarda municipal.
- o major Dautancourt, da Gendarmeria de elite, como relator, que foi substituído por Bazancourt ou Dautancourt.

Os membros do tribunal foram nomeados sem o conhecimento do objetivo a que estava afeito no castelo; receberam o texto da acusação apenas durante o julgamento.

O duque foi julgado na mesma noite pela comissão militar presidida pelo general Hulin, sem testemunha nem defensor, sem que as provas fossem

levadas ao conhecimento do tribunal. Segundo a ata do julgamento assinada pelos 7 juizes, o duque d'Enghien foi condenado à morte por ter pego em armas contra a França e estar a soldo da Inglaterra. O texto publicado pelo MONITEUR UNIVERSEL menciona as seguintes causas:

- ter portado armas contra a República francesa;
- ter oferecido seus serviços ao governo inglês, inimigo do povo francês;
- ter recebido e acolhido agentes do governo inglês, ter-lhes facultado meios para praticar desinteligências na França, e ter conspirado com eles contra a segurança interna e externa do Estado;
- ter-se colocado à frente de uma reunião de emigrados franceses e outros, a soldo da Inglaterra, concentrados nas fronteiras da França em Fribourg e Baden;
- ter praticado inteligências na praça de Strasbourg, tendendo a sublevar os departamentos circunvizinhos para ali operar uma situação favorável à Inglaterra;
- ser um dos autores e cúmplices da conspiração tramada pelos ingleses contra a vida do Primeiro Cônsul, e devendo, em caso de sucesso daquela conspiração, entrar na França.

Não sendo os tribunais militares suscetíveis de apelo nem cassação, as sentenças foram imediatamente executadas. O coronel Barrois foi o único membro do tribunal a solicitar um *sursis*. Por volta das três da madrugada, o duque foi conduzido diante do pelotão de execução, composto de oito homens. Um oficial da gendarmaria de elite leu o ato de acusação, o duque pediu para se encontrar com Napoleão Bonaparte. O oficial lhe respondeu que aquilo não podia ser feito. O duque insistiu e pediu para escrever a ele, o oficial opôs a mesma recusa. Finalmente, o duque pediu para ele mesmo comandar o fogo, mas recebeu uma última recusa. Disse: “Como é terrível morrer pela mão de franceses!” A essas palavras, o oficial Savary gritou “Preparar”, tendo o duque tempo de gritar ao pelotão de execução “Mirem no coração”. O duque estremeceu sob oito tiros, seu corpo foi enterrado numa cova recentemente aberta atrás dele. Ouviu-se em seguida os lamentos de Mohiloff, o cão russo do duque, que chorava sobre a tumba de seu senhor.

Em sua *Vie de Napoléon*, Stendhal conta que William Warden, que tinha a guarda de Napoleão na ilha de Santa-Helena e teve inúmeras conversas com ele, lhe disse ter visto com os próprios olhos uma cópia de uma carta para Napoleão redigida pelo duque d'Enghien antes de sua morte, na qual afirmava não acreditar no retorno dos Bourbon e somente aspirava a servir à França. Napoleão, por seu turno, afirmou que nunca havia recebido carta alguma.

Em 1816, Louis XVIII fez exumar o corpo do duque, ordenou depositá-lo na Sainte-Chapelle do castelo de Vincennes. A concepção do túmulo foi confiada a Pierre Louis Deseine, mas ele só foi concluído em 1825. Situado desde o início contra o muro da capela, o túmulo foi deslocado para um pequeno oratório lateral (“oratoire du roi”) em 1852 a pedido de Napoléon III.

Pichegru se suicidou pouco depois, em sua prisão, e Cadoudal foi guilhotinado com 11 cúmplices em 25 de junho de 1804; antes de sua execução, declarou: “Queríamos fazer um rei, fizemos um imperador.”

Segundo o historiador Jacques Banville, “não tendo surgido o príncipe anunciado pelos conspiradores monarquistas, Napoleão não quis abandonar o plano que havia concebido. Fez aprisionarem à força o duque d’Enghien, o jovem príncipe de Condé, que se encontrava em Ettenheim, que foi submetido às armas após um simulacro de julgamento. [...] Enghiem fuzilado: Napoleão ofereceu seu presente supremo para a Revolução, colocando-se ao lado dos regicidas. Sem o fosso de Vincennes, o Império seria impossível e os republicanos não o teriam aceito.”

O deputado Antoine Boulay disse a respeito daquele julgamento: “Foi pior que um crime, foi um erro.” Sendo o nome desse deputado pouco conhecido do grande público, essa frase, atestada por testemunhas da época, foi frequentemente atribuída a Fouché e até mesmo a Talleyrand, que, em 1814, com a Restauração da monarquia, fez desaparecerem todos os documentos relativos a esse caso.

Não há um só relato biográfico de qualquer natureza ou profundidade que não refira com alguma reticência sobre o papel de Napoleão nesse episódio tardio da Revolução francesa e no mínimo sua incúria e seu parti pris na solução que lhe foi dada.

*Para Edmond de Goncourt,
em testemunho de mui elevada estima
e respeitosa amizade,
ofereço estas poucas páginas, em que tratei de figurar
um pouco da brutalidade de uma época.*

Personagens

Duque de Enghien²

General Ordener³

2 Louis-Antoine-Henri de Bourbon-Condé, conhecido na história como duque d'Enghien, nasceu a 02.08.1772 em Chantilly e morreu a 21.03.1804 em Vincennes; foi um príncipe de sangue francês, o 10º e último duc d'Enghien, e o último descendente da *maison de Condé*. Filho único de Louis, último príncipe de Condé, e de Louise-Marie-Thérèse-Bathilde d'Orléans. Seu padrinho de batismo foi o rei Louis XVI, sua madrinha foi Marie-Antoinette. Seus avôs assistiram ao seu batismo no castelo de Versailles: o paterno Louis V Joseph de Bourbon Condé e o materno Louis-Philippe d'Orléans. Com 17 anos (final de 1789) juntou-se ao Exército dos Emigrados (a nobreza francesa que abandonou o país no curso da Revolução), comandado por seu pai e seu avô. Em 1792 chefiou o Exército Real Francês, que se engajara em agosto na invasão da França ao lado de corpos austríacos e prussianos reunidos sob as ordens do duque Charles-Guillaume Ferdinand de Brunswick, expedição que fracassa em setembro na batalha de Valmy. Refugiou-se em Ettenheim, no margraviado de Baden, estado histórico da Alemanha, a algumas léguas da fronteira francesa. Tendo sido seu projeto de casamento com a princesa Caroline de Baden contrariado pelo margrave Charles-Frédéric, viveu abertamente com a mulher de sua vida, Charlotte de Rohan-Rochefort, com a qual teria tido duas filhas gêmeas. Em 1804, depois de um interrogatório, o primeiro cônsul Bonaparte denuncia-o como suspeito de estar à frente, com Dumouriez, de um novo complô monarquista. Na verdade, existe um complô, organizado por Georges Cadoudal, antigo general chefe do exército católico e real da Bretanha; Cadoudal, preso, reconhece que o complô espera o retorno de um príncipe real, que deve se colocar na chefia. Na noite de 15 para 16 de março de 1804, o duque é preso no principado de Baden por um grupo de soldados conduzidos pelo general Ordener. Antes mesmo de sua chegada a Paris, um processo rápido é preparado. No dia 20, pouco antes da meia noite, o duque enfrenta um primeiro interrogatório no castelo de Vincennes; à uma da madrugada é levado diante de um conselho de guerra presidido por Pierre-Augustin Hulin. Esse conselho tem por ordem julgar rapidamente a causa; a condenação à morte já estava prevista na decisão de Bonaparte. Sempre se declarando inimigo do governo, o duque rejeita as acusações de participação no complô monarquista em curso; ao contrário, esclarece que esperava em Baden as instruções do governo britânico, que devia solicitar seus serviços na região. Na presença de Savary, enviado pelo primeiro cônsul, o conselho delibera rapidamente: às duas horas da madrugada, o duque é condenado à morte por unanimidade e fuzilado pouco depois no fosso do castelo. Seu corpo é atirado a uma cova preparada anteriormente ao pé do pavilhão da Rainha. Sua execução levanta ondas de indignação nas cortes europeias. Os monarquistas acusam Bonaparte de se ter covardemente desembaraçado do último descendente da maison de France. Após a queda de Napoleão, a Restauração fez do duque d'Enghien um dos mártires da realeza. Em 1816, Louis XVIII autoriza a transferência de suas cinzas para a Sainte-Chapelle de Vincennes.

3 Personagens históricas: **Pierre-Augustin Hulin** (1758-1841), general francês da Revolução e do Império, teve importante papel na queda da Bastilha; **Michel Ordener** (1755-1811), general francês da Revolução e do Império, no dia 25 do mês Ventôse chega a Ettenheim com o 25º de dragões para prender o duque d'Enghien; **François Nicolas Fririon** (1766-1821, general francês da Revolução e do Império, efetua com Ordener a prisão do duque; **Jean-François Leval** (1761-1834), militar francês que atuou nas guerras revolucionárias francesas e nas guerras napoleônicas; **Jean-Baptiste Noiro**t (1768-1826), exército francês da Revolução e do Império, no qual chegou a general e oficial da Legião de Honra em 1804; **Pierre d'Autencourt** (1771-1832), militar francês da Revolução e do Império, chegou a general; **Marie Adrien François Guiton** (1761-1819), militar da Revolução e do Império, participou do comitê que condenou o duque; **Hughes Charlot** (1757-1821), militar da Revolução e do Império, chegou a general.

General Hullin
General Leval
General Fririon
Tenente Noirot, da gendarmeria de elite
Major Dautencourt, *idem*
Coronel Guiton, do 1º regimento de couraceiros
Comandante Charlot, da gendarmeria nacional
Capitão Molin, do 18º regimento de infantaria de linha
Harel, comandante do castelo de Vincennes
Barão de Grünstein
Marquês de Thumery
Abade Weinborn
Tenente Schmitt
Simon, criado de quarto do duque
Pierre, oficial da secretaria do duque
Burgomestre de Ettenheim
Suboficial da gendarmeria
Tenente da gendarmeria
Charlotte de Rohan-Rochefort⁴
Senhora Harel
Generais, oficiais, soldados

A ação se passa em 1804.⁵

4 Charlotte-Louise-Dorothée de Rohan (1767-1841), nobre francesa, filha de Charles-Jules-Armand de Rohan-Rochefort, da Maison de Rohan, e de Marie-Henriette d'Orléans, da Maison d'Orléans-Rothelin. Casou-se com o duque d'Enghien no dia 18 de fevereiro de 1804 e viveu com ele em Ettenheim, tendo assistido à prisão do marido por agentes da polícia secreta de Napoleão Bonaparte.

5 Em 9 de novembro de 1799, com o golpe de estado do 18 Brumário, tem início o Diretório; a Constituição do Ano VIII, seis semanas depois, o dissolveu; Napoleão instituiu uma ditadura, sob a forma de um Consulado, que vai durar até 1804, data em que se estabeleceu o Império napoleônico, que vai durar até 1815. A *Chouannerie* foi uma guerra civil que opôs os revolucionários republicanos e os monarquistas ocidentais da França, na Bretanha (Maine, Anjou e da Normandia). Fez parte da Guerra da Vendeia, em conflitos que compuseram as chamadas *Guerras do Oeste*. Os primeiros enfrentamentos haviam ocorrido em 1792 por meio das *jacqueries paysannes*, ações de guerrilha e batalhas, que terminaram com a vitória final dos Republicanos, em 1800. O nome deriva de *chouan*, como eram chamados os camponeses vendeanos. Publicado em 1829, é na edição de 1834 que um romance de Honoré de Balzac receberá o título definitivo de *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*, que, a partir de 1845, passou a fazer parte das "Scènes de la vie militaire" de sua *Comédie humaine*.



Louis-Antoine de Bourbon-Condé, por Jean-Michel Moreau.



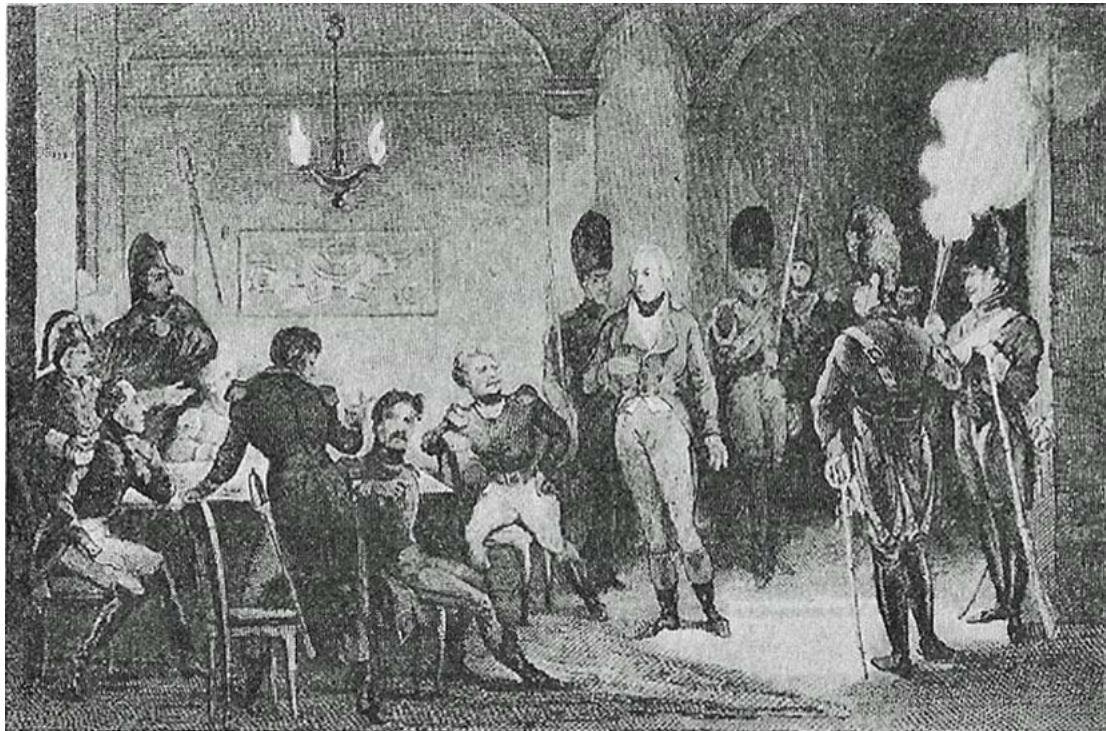
O futuro *Son Altesse Serenissime*.



L'A h de Bourbon



Execução do duque d'Enghien



Martinet del.

Dandeleux, sculpt.

O julgamento do duque d'Enghien



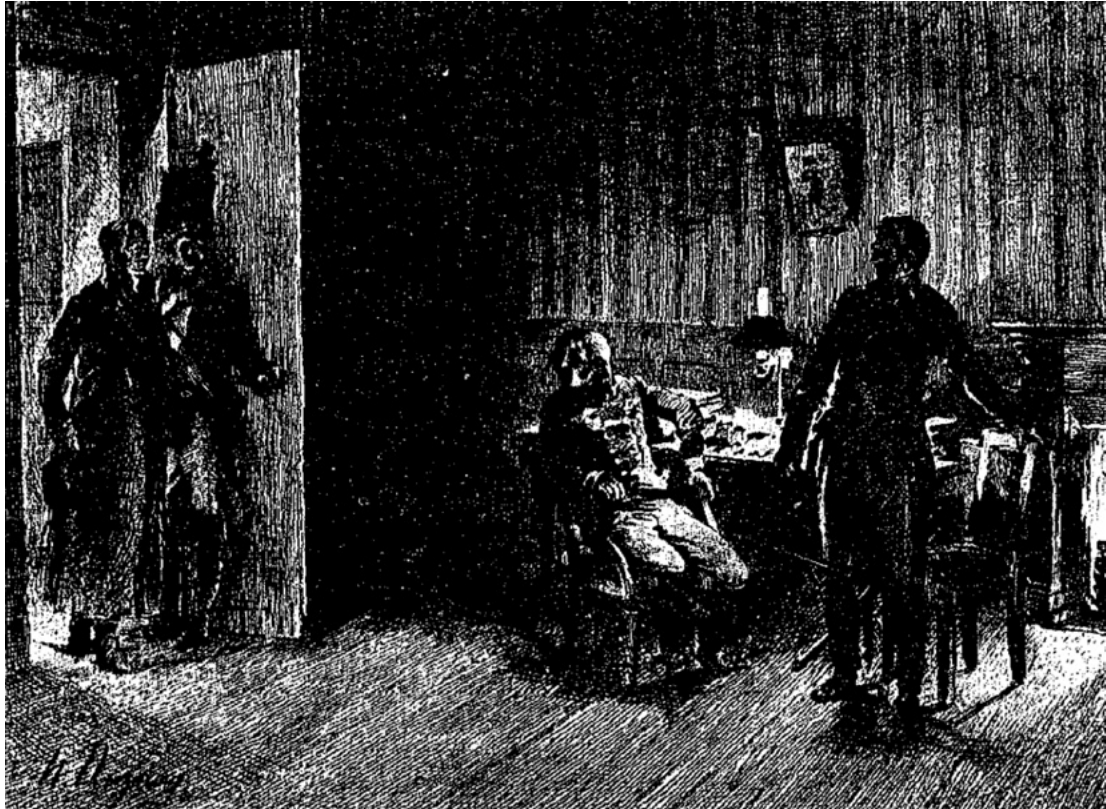
Local de execução do duque



Morte do duque d'Enghien, por Jean-Paul Laurens (1838-1921)

Quadro 1

Em Strasbourg. – Gabinete do general Leval, comandante da divisão. No fundo, porta com uma banda única. Janela à direita; lareira à esquerda. Na parede, um papel de listas amarelas largas, envelhecido. Não longe da lareira, uma mesa sobre a qual estão papéis (documentos), alguns livros, vários pergaminhos (registros) enrolados. Um candeeiro ilumina a sala. Espalhadas pela sala, cadeiras desparelhadas. Um retrato colorido – o do Primeiro Cônsul – é o único dependurado na parede.



Cena 1⁶

Leval está sentado, de uniforme, pés voltados para a lareira, uma gazeta aberta sobre os joelhos, de costas para a mesa. Fririon, também de uniforme, um candelabro na mão, está de pé perto do retrato.

6 As ilustrações foram copiadas do exemplar número 30 da edição Tresse & Stock, feita em Paris em 1886; os desenhos foram feitos por Henri Dupray e gravados em água-forte por L. Muller. Exemplar disponível em: gallica.bnf.fr/bibliothèque nationale de france.

[FRIRION] Evidentemente, ele se parece com você!... Evidentemente, é preciso reconhecer! Apenas... você pode dizer...

[LEVAL] Apenas o quê?

[FRIRION] Apenas, não encontro nele seu semblante altivo, nem seu olhar dominador, nem os contornos de sua boca, nem o inesquecível aspecto de toda a sua pessoa... E depois, o primeiro cônsul não está assim magro! E mais, nunca teve na vida esse ar bonachão! (*indo depositar o candelabro sobre a lareira*) O senhor nunca o viu?

[LEVAL] Sim, uma vez, por um instante, em Saint-Cloud,⁷ há alguns anos.

[FRIRION] Oh! mas... se faz alguns anos, eu não me espanto de modo algum.

[LEVAL] E olhe... ele conversava com Moreau.

[FRIRION] Com Moreau?

[LEVAL] Sim.

[FRIRION] Não havia inveja ainda?

[LEVAL] Parece.

[FRIRION] (*sentando-se*) Aquele pobre Moreau! (*um curto silêncio*) Ali estava alguém que pode se gabar de ter desperdiçado bestamente seu passado de homem honesto!

[LEVAL] O fato é que dificilmente valia a pena vencer os austríacos em Hochstet e Hohenlinden, para vir naufragar hoje em dia num complô de emigrados, em companhia de um Cadoudal!⁸

7 Napoleão Bonaparte foi proclamado como Imperador dos Franceses em Saint-Cloud, no dia 18 de Maio de 1804 no castelo de Saint-Cloud, que frequentara muitas vezes.

8 Os Cadoudal (Kadoudal, em bretão) eram uma família da nobreza francesa que em 1790, no vendaval da Revolução, foi alijada de sua nobiliarquia. Originária da paróquia de Brech, na Bretanha, a alguns quilômetros de Auray na diocese de Vannes, onde possuía no século XVIII o domínio de Kerleano, defendeu a causa da realeza por ocasião das guerras da Vendeia, ou *Chouannerie*, a guerra civil (1792-1804 e 1815) que opôs os revolucionários republicanos e os monarquistas ocidentais da França, na Bretanha (Maine, Anjou e Normandia). Os chouan, insurgentes monarquistas (que incluíam os camponeses vendeanos) da Bretanha, do Maine, da Baixa Normandia e do norte de Anjou. Duas corujas (*chouette*) integravam o brasão de armas monarquista da Bretanha. Após a Revolução, a família subsistiu após 1815, tendo perdido muitas de suas deferências, tendo afrancesado seu nome em Cadoudal. "Um" Cadoudal só pode ser uma referência a Georges Cadoudal, ver nota 11

[FRIRION] *(com um grande gesto desencorajado)* Esse aí era ambicioso e invejoso, o que você queria? Foi no Temple⁹ que ficou preso?

[LEVAL] Sim, no Temple.

[FRIRION] E Pichegru?¹⁰

[FRIRION] Um belo final também para o vencedor da Holanda!... Hein, Leval?

[LEVAL] *(amargamente)* Sim, sim...um final muito bonito! Soberbo, mesmo! *(pega o jornal que está sobre seus joelhos, dá uma olhada, depois o coloca sobre a mesa, sem ter lido nada. – Um silêncio, durante o qual se ouve a chuva cair lá fora.)*

[FRIRION] Como chove!

[LEVAL] *(levantando-se e caminhando pela sala)* São os granizos deste mês de Ventôse¹¹. *(novo silêncio)*

[FRIRION] *(bruscamente)* Diz aí, Leval, no campo de Boulogne se está patinando já faz quinze dias.

[LEVAL] No campo de Boulogne e outros lugares... nas estradas. O diabo não se importa se o enviado que esperamos pode chegar esta noite! – Que horas são?

[FRIRION] Uma da madrugada, acho.

[LEVAL] *(parando, para consultar seu relógio)* É verdade!... Uma hora... Ainda. *(torna a caminhar. Um silêncio)*

[FRIRION] *(levantando-se)* Não conheço nada mais irritante do que esperar por alguém que não chega.

9 A “Torre do Templo” e seu terreno constituem a Casa do Templo, antiga fortaleza parisiense, situada no 3º *arrondissement* de Paris, destruída em 1808. Construída pela Ordem dos Templários a partir de 1240, durante o reinado de São Luís, converteu-se a seguir em uma prisão. Deve sua celebridade ao fato de ter servido de cárcere à família real de França entre 1792 e 1793, durante a Revolução Francesa.

10 Jean-Charles Pichegru (1761-1804) foi um distinto general das guerras revolucionárias francesas. Sob seu comando, tropas francesas avançaram sobre a Bélgica e os Países Baixos antes de partir para a frente do Reno. Mais tarde participou de uma conspiração lealista para remover Napoleão Bonaparte do poder. Ela fracassou e os líderes do complô, incluindo Pichegru, foram executados. Apesar de sua deserção, seu sobrenome está incluído no Arco do Triunfo, coluna 3

11 No calendário revolucionário ou calendário republicano, era o terceiro mês do inverno, de 19 de fevereiro a 20 de março, marcado pela constância de ventos.

[LEVAL] Por quê?

[FRIRION] Como! Você não acha estranho, você, ter sido convocado por ordem secreta do ministro e ficar aqui nessa espera, sem saber o que querem de nós?

[LEVAL] Não.

[FRIRION] Que sorte você tem!

[LEVAL] Você quer o jornal? *(movimenta-se para pegar o jornal, e o estende para Fririon)*

[FRIRION] *(pegando o jornal e se instalando sob o foco do candeeiro)* Há novos detalhes sobre o complô?

[LEVAL] *(sentando-se à mesa e abrindo um registro)* Sim, aí na primeira página. *(Um silêncio)*

[FRIRION] Veja! É sobre a estrada de Malmaison onde Cadoudal¹² e seus cúmplices deviam atacar o veículo do primeiro cônsul.

[LEVAL] *(sem tirar os olhos do registro)* O lugar não foi mal escolhido, me parece.

[FRIRION] Não, não era ruim.

[LEVAL] *(sempre com os olhos no registro)* Diz aí por que o capitão Bénard estourou os miolos?

[FRIRION] Por causa de uma mulher. – Escute! Está escrito aqui que um príncipe de sangue esteve presente ao ataque.

¹² Referência a George Cadoudal, 1771-1804, um general chuã, comandante do Exército católico e monarquista da Bretanha. Filho de camponeses abastados, carismático e dotado de uma força hercúlea, Cadoudal foi partidário da Revolução francesa. Dela se afastou em 1791, após a constituição civil do clero, depois pegou em armas contra ela em 1793 para se opor ao recrutamento militar do levante em massa. Na sequência do fracasso das rebeliões camponesas na Bretanha, Cadoudal chega à Vendeia em junho. Capitão nas companhias bretãs sob as ordens de Bonchamps, toma parte nas batalhas da guerra da Vendeia. Após assinar o tratado de Beauregard, recusa o grau de general no exército republicano e se opõe ao primeiro cônsul Napoléon Bonaparte. Feito tenente e comandante das tropas reais na Bretanha, encontra refúgio na Inglaterra após um atentado cometido por dois de seus oficiais. Volta a Paris em 1804, organiza um complô visando capturar ou matar o primeiro cônsul com um grupo de homens armados enquanto o general Pichegru é encarregado de assumir a chefia do governo e proclamar Louis XVIII. La conspiração é desmantelada pela polícia de Fouché e os conspiradores são presos. Cadoudal é condenado à morte e guilhotinado no dia 25 de junho com outros 11 monarquistas. Sua família foi enobrecida por Louis XVIII e ele feito Maréchal de France a título póstumo.

[LEVAL] Em qual ataque?

[FRIRION] Ao ataque dirigido contra o primeiro cônsul.

[LEVAL] Desculpe, eu estava distraído... com efeito... um príncipe...

[FRIRION] Sabe-se qual?

[LEVAL] Não, ainda não. Você viu que Cadoudal tinha sessenta mil francos consigo quando foi preso?

[FRIRION] A Inglaterra sempre fez muito bem as coisas... Mas, em tudo isso, veja, Leval, o mais estranho é que os conjurados se deixassem derrotar pela guarda do cônsul!

[LEVAL] Infelizmente, uma dezena de cavaleiros, atacados de surpresa por cem gaiatos determinados, não me parecem, de modo algum, suscetíveis de se dar bem.

[FRIRION] Cem? Eles eram cem mesmo?

[LEVAL] Nem um a menos.

[FRIRION] Oh! Mas, então... o primeiro cônsul escapou de boa.

[LEVAL] *(os olhos novamente sobre o registro)* Sim...melhor impossível.

[FRIRION] O que não entendi muito bem, por exemplo, é a ideia daquele bando de chuãs¹³ querendo assassiná-lo; no fim das contas, com Bonaparte morto a República não subsistiria nem mais um instante.

[LEVAL] Quem sabe, meu caro! Veja então se, aos olhos da Europa e dos franceses, neste momento, o primeiro cônsul... sscht!

[FRIRION] O quê?... O que é que foi?

13 A *Chouannerie* foi uma guerra civil que opôs os revolucionários republicanos e os monarquistas ocidentais da França, na Bretanha (Maine, Anjou e da Normandia). Fez parte da Guerra da Vendeia, em conflitos que compuseram as chamadas Guerras do Oeste. Os primeiros enfrentamentos haviam ocorrido em 1792 por meio das *jacqueries paysannes*, ações de guerrilha e batalhas, que terminaram com a vitória final dos Republicanos, em 1800. O nome deriva de *chouan*, como eram chamados os camponeses vendeanos. Publicado em 1829, é na edição de 1834 que um romance de Honoré de Balzac receberá o título definitivo de *Les Chouans* ou *la Bretagne en 1799*, que, a partir de 1845, passou a fazer parte das “Scènes de la vie militaire” de sua *Comédie humaine*.

[LEVAL] (*ouvindo*) Acho que um veículo parou aí na frente deste prédio. (*ambos param para escutar*)

Cena 2

[UM SOLDADO] (*abrindo a porta e anunciando*) O cidadão-general Ordener.

(*Entra Ordener, em trajes civis: longo redingote de cor marrom, calças também marrons, bota à la Suwaroff. Cartola na cabeça. Leval avança alguns passos na direção de Ordener. O soldado saiu e fechou a porta*)

Cena 3

(*todos se saúdam*)

[ORDENER] Queiram me desculpar por me apresentar assim diante dos senhores, cidadãos, mas mal cheguei de Paris, por caminhos espantosos, com ordens que me apressei em cumprir (*para Leval*) O senhor é o general Leval, não é? Comandante da divisão de Strasbourg?

[LEVAL] Eu sou o general Leval; este aqui é o general Fririon. Queira sentar-se e se aquecer, cidadão. Nós o esperávamos. (*Ordener coloca seu mantô sobre uma cadeira*)

[ORDENER] É preciso que ninguém ouça a conversa que vamos ter. Afaste, por favor, o soldado que me trouxe aqui.

[LEVAL] (*abrindo a porta e se dirigindo ao soldado*) Não precisamos mais do senhor; volte para a caserna. (*ruído de passos se afastando*)

[ORDENER] (*sentando-se*) Eis o que tenho a lhe dizer: haverá uma grande movimentação de tropas em toda a região. A seu cargo. (*Leval e Fririon também se sentam. – para Leval*) O senhor deve despachar de Schelestadt trezentos homens do 26º de dragões. Eles deverão estar em Rheinau às 8 horas da noite.

[LEVAL] Perfeitamente, cidadão-general.

[ORDENER] O senhor também enviará a Rheinau 15 pontoneiros que deverão chegar, igualmente, às 8 horas da noite. Eles deverão partir como sentinelas ou em cavalos da artilharia.

[LEVAL] Perfeitamente.

[ORDENER] Essas tropas deverão ser munidas de cartuchos e ração para quatro dias.

[LEVAL] Perfeitamente.

[ORDENER] O senhor juntará ao corpo que acabo de designar 130 gendarmes com um tenente e um capitão. (*gesto de assentimento de Leval*)

[FRIRION] Perdão, cidadão-general... mas... poderíamos saber...

[ORDENER] (*interrompendo*) Eu ia mesmo informá-los: o objetivo de minha missão é cercar a cidade de Ettenheim e sequestrar o duque de Enghien.

[LEVAL] Como! Em território neutro? Nas barbas do grão-duque de Baden?

[ORDENER] Em território neutro.

[FRIRION] Diabos!

[ORDENER] É essa a ordem do primeiro cônsul. O general Caulaincourt, que virá amanhã de manhã, vai chegar com duzentos homens em Offenbourg, onde vai prender diversos agentes do governo inglês.

[FRIRION] Mas então, o príncipe que devia participar do assassinato do primeiro cônsul é o duque de Enghien?

[ORDENER] Eu não sei, cidadão general. É o que dizem.

[LEVAL] São essas as ordens que tem para nos dar?

[ORDENER] Não apenas essas, cidadão. Depois que o general Caulaincourt e eu partirmos, o senhor deverá despachar 300 homens da cavalaria e 4 peças de artilharia ligeira para Kehl, depois expedir um regimento de infantaria para Wildstadt. Não se sabe o que poderá acontecer.

[LEVAL] Perfeitamente.

[ORDENER] Em Neuf-Brisach, também será preciso passar cem homens para a margem direita do Reno. Cem homens e dois canhões. As tropas não deverão exigir nada dos habitantes.

[LEVAL] Mas, o dinheiro, cidadão-general, o dinheiro necessário para os gastos da expedição, para quem devo pedir?

[ORDENER] A mim. Tenho, lá em baixo, doze mil francos em meu veículo. O general Fririon me acompanhará a Ettenheim. *(um curto silêncio)*

[LEVAL] É tudo, cidadão?

[ORDENER] É tudo. Só me resta lhes entregar os despachos de que me fiz portador. *(abrindo seu redingote e retirando alguns papéis de um bolso)* Aqui estão, cidadão-general; eles me apresentam ao senhor.

[LEVAL] *(pegando os papéis)* Eu lhe agradeço. *(ele os abre, começa a lê-los. – ouve-se a chuva caindo lá fora.)*



Quadro 2

A sala de jantar do duque de Enghien em Ettenheim. Duas portas à esquerda; uma lareira à direita. Algumas armas de caça, ao alcance das mãos, acima da lareira. Ao fundo, duas janelas altas através das quais se percebe, começando



a se destacar sobre as alvuras de um céu matinal, as árvores sem folhas de um pequeno parque. No meio da sala, uma mesa sobre a qual se estende uma toalha. O mobiliário é muito simples. – O dia segue clareando pouco a pouco.

Cena 1

[SIMON] *(entrando bruscamente, enquanto Pierre sacode uma toalha)* E aí, Pierre, já estamos prontos? Como!... Já vai dar 6 horas e você ainda não terminou de estender essa toalha?

[PIERRE] Não, mestre Simon, ainda não...ainda não deu tempo.

[SIMON] Mas você bem sabe que Monsenhor,¹⁴ quando sai em caçada, gosta do café da manhã bem cedo.

[PIERRE] Sim, mas...

[SIMON] Vamos, vamos, pata choca, tem que se decidir a ser um pouco mais esperto!

[PIERRE] Eu sou esperto, senhor, mas nessa hora a vivacidade me falta.

[SIMON] Vamos, despache-se.

[PIERRE] Ah! mestre Simon, que bicho foi que lhe picou na cama nesta noite? O Monsenhor já se levantou? Monsenhor não precisa lá dos seus serviços pra o senhor cair aqui como uma bala de canhão?

[SIMON] Monsenhor já se levantou, se barbeou e se vestiu. Eu acabei justamente de lhe calçar as polainas.

[PIERRE] Neste caso, estou pronto. Tudo vai ficar prontinho, em cinco minutos. *(contando os guardanapos)* Um, dois, três, quatro...quatro e o tenente Schmitt fazem cinco... Pronto, está vendo?... já está tudo no lugar. *(apressurando-se ao redor da mesa e posicionando os garfos e as facas)* Diz aí...

[SIMON] O que?

[PIERRE] É na Floresta Negra que Monsenhor vai caçar?

[SIMON] Sim.

[PIERRE] Sozinho?

[SIMON] Não, com o senhor barão de Grünstein.

[PIERRE] Sabe quando ele vai voltar?

[SIMON] Provavelmente numa vintena de dias, como de hábito. Por que está me perguntando tudo isso?

[PIERRE] Porque... conheço alguém que vai se entediar alegremente esperan-

14 *Monseigneur* é um título honorífico em francês, usado antes do nome de um prelado ou de um membro da Família Real ou outro dignitário. Antes da queda da monarquia francesa, *Monseigneur* era equiparado a Sua Alteza Real, ou Sua Alteza, quando utilizado como parte do nome de um príncipe real.

do que voltem.

[SIMON] (*zombando*) Ah! você conhece alguém que vai...

[PIERRE] Sim... uma senhora.

[SIMON] (*continuando a zombar*) Ara! Vá!

[PIERRE] A senhora princesa de Rohan.

[SIMON] (*mudando de tom*) Pois bem, o que você tem com isso?

[PIERRE] Nada; mas se eu fosse o senhor duque de Enghien, eu faria alguma coisa... E jamais iria caçar... E não abandonaria desse jeito, durante 8 dias, a senhora princesa, que é uma bela mulher.

[SIMON] Você acha?

[PIERRE] Sim.

[SIMON] De verdade?

[PIERRE] Tão verdade que acabei de lhe dizer.

[SIMON] (*zombando novamente*) Que honra para a senhora princesa.

[PIERRE] Não se trata de uma grande honra, eu bem sei... sobretudo para a filha de um cardeal com uma...

[SIMON] Hein?... O que você está dizendo?

[PIERRE] Mas como, o senhor não sabia?

[SIMON] (*friamente*) Não.

[PIERRE] Mas isso está na boca de todo mundo, mestre Simon... e muito mais coisas ligadas a isso.

[SIMON] Que coisas?

[PIERRE] Essas que o senhor conhece tão bem quanto eu?

[SIMON] Eu lhe juro...

[PIERRE] Ah! vá!

[SIMON] Ah! mas você é mesmo um burro empacado, Pierre. Pois se lhe digo que não sei de nada, é porque não sei de nada. Que interesse eu teria em lhe mentir? *(um curto silêncio)*

[PIERRE] Pois bem, dizem que a senhora princesa e o Monsenhor são casados e não querem que se saiba disso.

[SIMON] Por quê?

[PIERRE] Santo Cristo!

[SIMON] Por que não desejariam que se saiba disso?

[PIERRE] Mas, sem dúvida por causa daquilo que lhe contei há pouco.

[SIMON] Que a senhora de Rohan é filha de um cardeal?

[PIERRE] Sim. Pode ser que o pai e o avô do Monsenhor não ficassem satisfeitos em saber... *(a um gesto de Simon)* Escute, dá para entender um pouco, mestre Simon... e, juro, veja, eu mesmo, assim como o senhor está me vendo, eu que não sou mais que um doméstico, se eu tivesse um filho...

[SIMON] Quer que eu lhe dê um conselho, Pierre?

[PIERRE] Pode começar.

[SIMON] Para começar, você tem mesmo que continuar aqui?

[PIERRE] *(guardanapos na mão)* Fico porque sou monarquista... e por amizade ao Monsenhor.

[SIMON] Pois bem! Então não se meta naquilo que não lhe diz respeito. Compreendeu? *(um curto silêncio)*

[PIERRE] *(depositando o último guardanapo sobre um prato)* A mesa está posta, mestre Simon.

(Entra a princesa de Rohan; os dois criados se endireitam bruscamente)

Cena 2

[PRINCESA] Sou eu, Simon. Bom dia.

[SIMON] Senhora princesa...

[PRINCESA] Sua Alteza já se foi?

[SIMON] Ainda não, senhora princesa, mas Sua Alteza deve estar saindo de seu quarto.

[PRINCESA] Vá, então, dizer-lhe, eu lhe peço, que estou aqui e que quero lhe desejar uma boa viagem. Já são 7 horas?

[SIMON] O relógio acabou de dar as 6 horas. Monsenhor vai ficar bastante feliz, surpreso. A senhora princesa quer que eu pegue seu mantô?

[PRINCESA] Oh! Sim. *(Simon a ajuda com o mantô)* Assim, pronto... Coloque-o numa cadeira.

[SIMON] *(colocando o mantô numa cadeira)* A senhora princesa sentiu muito frio ao vir para cá?

[PRINCESA] Não, não muito.

[SIMON] *(prestes a deixar a sala)* Eu sugeriria que a senhora princesa passasse ao salão; mas, como ainda não teve tempo de se aquecer...

[PRINCESA] *(aproximando-se da lareira)* Estou me sentindo muito bem aqui, obrigada

[SIMON] *(após abrir a porta)* Ah! Monsenhor acaba de chegar.

Cena 3

[DUQUE] *(vestido para caça. – Perto da porta. Baixo, para Simon, no momento de entrar)* Quem está aí?

[SIMON] *(também falando baixo)* A senhora princesa de Rohan. *(o duque entra, Simon desaparece)*

Cena 4

[DUQUE] A senhora, princesa?

[PRINCESA] O senhor não vai se ausentar por vários dias?

[DUQUE] (*beijando-lhe a mão*) A senhora não acreditaria como me sinto incomodado em deixá-la assim aborrecida. É muito encantadora, amável.

[PRINCESSE] O senhor está contente comigo?

[DUQUE] Se estou contente!... Toma café conosco, diga!... Aceita?

[PRINCESA] É que...

[DUQUE] É que?

[PRINCESA] É que eu não sinto fome a esta hora.

[DUQUE] Ah! princesa, a senhora vai ver. Não se diz que o apetite vem quando se vê alguém comer?

[PRINCESA] (*sorrindo*) Dizem isso, é?... O senhor acredita?

[DUQUE] Tenho certeza disso.

[PRINCESA] Neste caso, aceito seu convite.

[DUQUE] (*para Pierre*) O senhor ouviu?

[PIERRE] Sim, Monsenhor.

[DUQUE] Ocupe-se, então, de nos servir o melhor possível. Ninguém ainda desceu de seu quarto?

[PIERRE] Vi apenas o senhor barão de Grünstein, Monsenhor.

[DUQUE] Muito bem. Avie-se, meu bravo Pierre. (*Pierre sai*)

Cena 5

[DUQUE] Me permite agora te abraçar, e dizer o quanto te amo?

[PRINCESA] (*nos braços dele*) Eu também te amo, meu Henri.

[DUQUE] Eu tinha uma vontade enorme de saltar ao seu pescoço quando entrei! Mas, arre! Parece coisa mandada, sempre tem alguém para nos perturbar. Nós seríamos tão felizes, entretanto, se vivêssemos com um pouco mais de aprovação e menos vigilância.

[PRINCESA] Sim.

[DUQUE] Oh! Nós teríamos ganho tranquilidade, nossa tranquilidade, se, um dia ou outro, ela se decidisse a vir; você sabe, eu estou farto de esperar, para beijar minha mulher, que os criados saiam... e, eu tenho que, proximamente, ir para Londres!

[PRINCESA] Vai me deixar de novo?

[DUQUE] Tenho vontade de contar tudo para meu avô.

[PRINCESA] Ao príncipe de Condé?

[DUQUE] Sim, a ele, primeiro... porque, se ele aceitar nosso casamento, meu pai não terá muita dificuldade em aceitá-lo. *(um silêncio)* E então? *(novo silêncio)* Parece que não gostou do que eu disse.

[PRINCESA] Sim, gostei, gostei muito mesmo, sua intenção é tão generosa que... na verdade... mas...

[DUQUE] Mas o quê?

[PRINCESA] Tenho medo que você atraia para nós uma montanha de aborrecimentos.

[DUQUE] Uma montanha... de aborrecimentos...

[PRINCESA] E, entre outras coisas, que você venha muito rapidamente a lamentar sua atitude.

[DUQUE] Por quê?

[PRINCESA] Por quê? Mas, porque... sem dúvida, ela seria uma causa de embaraços entre você e sua família... *(a um gesto do duque)* Você é de uma linhagem tão alta...

[DUQUE] Ora!

[PRINCESA] Oh! Meu Henri... Reflita, e vai ver que é melhor continuar a viver

como temos vivido até este dia... É extremamente desagradável, eu sei, mas o que você quer?

[DUQUE] Como? Você mesma confessa que é extremamente desagradável, e quer que eu me conforme...

[PRINCESA] O remédio será pior que o mal... E depois... e depois...

[DUQUE] O quê?

[PRINCESA] E depois, por mais misterioso que tenha sido nosso casamento, você tem certeza de que seu pai e seu avô não tenham sabido dele?

[DUQUE] Que seja! Mas, então, por que não recebi nenhuma reprovação da parte deles?

[PRINCESA] Porque, na bondade deles com relação a você, talvez estejam fingindo que não sabem... quem sabe? Talvez estejam esperando que você mesmo lhes conte...

[DUQUE] É muito improvável!... Entretanto...

[PRINCESA] Posso estar enganada, mas, já há bastante tempo, imagino que o padre Weinborn, que nos casou...

[DUQUE] Weinborn?

[PRINCESA] É tão fácil ele se enganar acreditando que vai ajudar.

[DUQUE] Confio em Weinborn como em mim mesmo.

[PRINCESA] Confia também nas nossas testemunhas?

[DUQUE] De Grünstein? De Thumery? São cavalheiros... meus amigos e meus hóspedes; por que eles me trairiam?... O que importa, aliás? Prefiro as situações claras. As pessoas terminariam por acreditar que tenho vergonha de você! E depois, não é nobre, não é nada nobre ter escolhido uma mulher e não o confessar... Vou contar tudo para meu avô.

[PRINCESA] Tome cuidado!

[DUQUE] Eu te amo e vou provar minha afeição. Já demorei muito em fazê-lo.

[PRINCESA] Mais uma vez, tome cuidado!

[DUQUE] Aconteça o que acontecer.

[PRINCESA] Não diga isso... Não é bom, Henri... Oh! De modo algum... tanto mais que talvez exista um meio, não de resolver as coisas, mas de amenizá-las. Se nosso casamento no fim das contas não convém ao seu avô, prometa a ele, Henri, nunca torná-lo público. Você é o orgulho dele, sobretudo seu orgulho, que ele não saberá administrar de outro modo. Você, você me ama, não é? Você tem os olhos quase fechados sobre a desproporção de nosso casamento; ele, ele não me conhece nem um pouco e, por conseguinte, verá em mim apenas...

[DUQUE] Schuut!

[PRINCESA] Você tem razão... mas acredite em mim apesar de tudo: tenha o cuidado de não o magoar. Isso seria duplamente lamentável, por esse tempo infeliz em que a família da França já está vivendo. Prometa-me agir com as maiores reservas.

[DUQUE] Prometo tudo o que você quiser.

[PRINCESA] Agora é minha vez de ficar contente com você... Me beije...

Cena 6

(Entram o abade Weinborn e o barão de Grünstein, em roupa de caça. Ambos se inclinam profundamente diante do duque e da princesa.)

[DUQUE] *(sem mudar de lugar)* Bom dia, abade... bom dia, meu caro Grünstein. Tiveram uma boa noite?

[GRÜNSTEIN] Uma noite excelente, Monsenhor.

[DUQUE] Eu sonhei que lutávamos outra vez contra os republicanos e, durante toda a noite, ouvi a sinfonia dos tiros de fuzil.

[GRÜNSTEIN] Queira Deus, Monsenhor, que seu sonho se transforme bem cedo em realidade.

[DUQUE] Não é outro o meu desejo, Grünstein. *(continuam sua conversa em voz baixa)*

[WEINBORN] *(que se aproximou da princesa)* Monsenhor vai ficar longe duran-

te muitos dias?

[PRINCESA] Uns poucos dias, senhor abade... mas o senhor sabe que jogo dados e também que ouço de muito bom grado as leituras que o senhor me faz.

[WEINBORN] Estarei à sua disposição, senhora.

Cena 7

(Entram o marquês de Thumery, o tenente Schmitt e Pierre, que começa a servir.)

[DUQUE] Ah sejam bem-vindos, senhores. *(para Thumery)* Pois bem, marquês, está com um bom apetite?

[THUMERY] Como se tivesse vinte anos, Monsenhor. Um belo tempo para caçar, não é?

[DUQUE] Para caçar e para fazer a guerra, marquês; infelizmente...

[SCHMITT] *(para a princesa)* Eu não esperava ter a honra de ver a senhora princesa nesta manhã.

[PRINCESA] A que horas o senhor chegou ontem?

[SCHMITT] À meia-noite, senhora princesa. Foi por isso mesmo que não pude até agora dar-lhe meus cumprimentos.

[DUQUE] Pois bem, Schmitt, que notícias nos traz de Londres? Viu o conde d'Artois?

[SCHMITT] Sim, Monsenhor, vi o senhor conde e também Sua Alteza o duque de Berry; ambos me pareceram muito tristes, nunca os havia visto tão tristes. A Vendaia não cumpre suas promessas.

[DUQUE] Os ingleses, eles pelo menos, estão dispostos a apoiar vigorosamente a guerra?

[SCHMITT] Sim, Monsenhor. A Mancha e o Mar do Norte já estão cheios de vasos de guerra. Todos os portos da França estão bloqueados desde o Escaut até o Somme.

[THUMERY] Que o Senhor Bonaparte faça, então, sua flotilha sair de Boulogne, agora!

[SCHMITT] Só em Londres há mais de 20 mil voluntários em armas.

[DUQUE] *(com quem Pierre veio falar baixinho)* Para a mesa, senhores! Continuaremos a falar enquanto comemos. *(conduz a princesa de Rohan ao lugar de honra; para Thumery)* Marquês, gostaria de sentar-se à esquerda da senhora de Rohan?... O senhor, abade, à frente dela... Grünstein perto de mim e Schmitt à frente de Thumery. *(todos se posicionam, mas permanecem em pé).*

[WEINBORN] *In nomine Patris, et Filii, et Spiritus sancti.*

[TODOS] Amém.

[WEINBORN] *Benedicite.*

[TODOS] *Dominus.*

[WEINBORN] *Benedic, Domine, nos et haec tua, dona quae de tua largitate sumus sumpturi. Per Christum Dominum nostrum.*

[TODOS] Amém.

[WEINBORN] *In nomine Patris, et Filii, et Spiritus sancti.*

[TODOS] Amém.

(todos se sentam; depois de um curto silêncio, durante o qual cada um desdobra seu guardanapo, Pierre começa a servir.)

[PRINCESA] *(para Schmitt)* O senhor dizia que apenas em Londres há vinte mil voluntários em armas?

[SCHMITT] Sim, senhora princesa. Ouvi isso do próprio ministro Addington, na casa de Sua Alteza o conde d'Artois.

[DUQUE] Então, para se levantar assim em massa, a Inglaterra tem lá seus temores? Ela leva a sério os preparativos que estão sendo feitos em Boulogne?

[SCHMITT] Sem dúvida, Monsenhor; e ainda mais que, todo dia, tanto o exército de Boulogne se habitua ao mar, que lhe basta uma noite de nevoeiro para abordar Douvres; e, ao que parece, num combate que ocorreu em Wimereux, as chalupas canhoneiras francesas se comportaram brilhantemente contra brigues e fragatas.

[GRÜNSTEIN] Diabos! Desde que esse bandido do Bonaparte não chegue à

Inglaterra!

[DUQUE] Eu, Grünstein, estou convencido de que ele vai chegar lá. Tem tanta genialidade e sorte... É um grande homem...

[THUMERY] (*protestando*) Oh! Oh!... Monsenhor, como pode dizer...

[DUQUE] Eu o detesto... mas, acredite em mim, Thumery, é um grande homem. O senhor verá como vai humilhar a Inglaterra... O senhor vai ver.

[THUMERY] O céu nos preserve desse desastre, Monsenhor! Pois em Paris, neste momento, nossos negócios vão mal. Georges foi preso, o pobre Georges, tão corajoso, tão devotado ao seu partido. E os senhores de Polignac e de Rivière também foram presos.

[DUQUE] E Pichegru... e Moreau...

[GRÜNSTEIN] (*com desprezo*) Ah! esses!

[WEINBORN] O fato é que...

[DUQUE] Ah! senhores, toda essa conspiração do Georges, que as gazetas aplaudem, então é real? Quanto mais penso nela, entretanto, menos consigo compreendê-la. Será possível, meu Deus, que Georges foi a Paris apenas para matar Bonaparte?

[SCHMITT] Não há qualquer dúvida, Monsenhor.

[DUQUE] Então, tanto pior!... Na verdade, muito pior!...

[THUMERY] Por quê?

[DUQUE] Porque Georges, transformado em assassino, me perturba mais do que antes, como um mero chuã.

[GRÜNSTEIN] Mas, Monsenhor, Georges não é um assassino... porque Bonaparte terá sabido se defender, porque ninguém o atacaria no meio de sua guarda.

[DUQUE] Ora, Grünstein, o senhor sabe muito bem que Georges teria colocado mais ativos em seu jogo do que seu adversário e que, por conseguinte...

[GRÜNSTEIN] Mas, Monsenhor...

[DUQUE] Ora, vamos... o senhor não pretende que Georges, caindo de repente

e de surpresa sobre a guarda do cônsul, teria agido com a mesma nobreza do arquiduque Charles combatendo o general Bonaparte na batalha de Tagliamento?¹⁵
[THUMERY] Evidentemente, não, Monsenhor, mas há necessidade de se incomodar com a revolução?

[DUQUE] Ela já não guilhotinou Sua Majestade Louis XVI? Marie Antoinette? Ela não fez morrer, sob os golpes de um remendador de sapatos velhos, o pobre pequeno rei Louis XVII?¹⁶

[THUMERY] Não existe uma família nobre na França que não esteja no direito de usar luto.

[DUQUE] Eh! Thumery, a revolução, essa abominável revolução, que todos odiamos, ela fez cem vezes pior, é essa uma razão para que nós façamos como ela? O assassinato e a infâmia chamam-se irrevogavelmente infâmia e assassinato? De minha parte, meu gosto me leva para aqueles que, como o senhor, resolveram defender seus direitos e suas ideias nos campos de batalha; eu desprezo aquela gente em cujos meios de sucesso não está a coragem leal. (*virando-se bruscamente para Weinborn*) Não é verdade, abade, que tenho razão?

[WEINBORN] Sim, Monsenhor, o senhor tem absolutamente razão.

[PRINCESA] Se fosse possível, os homens de boa vontade não deveriam praticar o mal pelo mal, diante de certos crimes.

[THUMERY] Bom argumento, senhora.

[DUQUE] Veja, Schmitt, é verdade também que Georges só aceitou vir à França com a condição expressa de ter perto dele um príncipe de sangue por ocasião

15 Batalha de Tagliamento, do conjunto da campanha italiana de Napoleão Bonaparte; ocorrida no dia 16 de março de 1797, quando a primeira República Francesa, liderada por Napoleão, atacou e venceu um exército austríaco habsburgo comandado pelo arquiduque Charles, duque de Teschen. A batalha integra a Guerra da Primeira Coalisão, parte das guerras francesas revolucionárias.

16 No outono de 1792, toda a família real francesa foi em cerrada na Torre do Templo, após a abolição oficial da monarquia. Quando seu pai Louis XVI foi guilhotinado em 21 de janeiro de 1793, os monarquistas proclamaram-no rei com o nome de Luís XVII, sendo nomeados regentes o conde de Provença e o tenente-general do reino, o conde de Artois, ambos exilados na Vestfália. A pedido da Convenção, o garoto foi separado da família em 3 de julho. Segundo sua irmã Maria Teresa relataria mais tarde, sua mãe Maria Antonieta opôs-se fortemente a essa determinação, apenas cedendo quando os carcereiros ameaçaram usar de violência contra o delfim. Sua educação foi confiada a Antoine Simon, um sapateiro analfabeto, cuja tarefa era colocar o menino contra a mãe para que ele fosse usado como arma no julgamento de Maria Antonieta. Em 6 de outubro, Luís Carlos assinou uma declaração em que acusava a mãe de tê-lo iniciado em práticas masturbatórias e incestuosas.

do atentado? O senhor ouviu falarem disso?

[SCHMITT] Ouvi dizer... sim, Monsenhor.

[DUQUE] E o senhor sabe quem seria esse príncipe?

[SCHMITT] Sua Alteza o duque de Berry.¹⁷

[DUQUE] O duque de Berry!... Ele tinha a aprovação do rei?

[SCHMITT] Não, Monsenhor.

[DUQUE] Então, por Deus!

[SCHMITT] Mas eu ouvi dizer também, Monsenhor, que Georges, no momento de partir, desistira de sua intenção.

[DUQUE] (*levantando-se*) Se os senhores quiserem me acompanhar, vamos beber, como fazemos todos os dias, à saúde do rei Louis XVIII que, por enquanto, está em Varsóvia, longe de seu povo e longe dos seus.

[TODOS] Ao rei! (*tilintar de taças*)

Cena 8

[SIMON] (*entrando, pálido, confuso*) Monsenhor! Os franceses! Os franceses!

[DUQUE] Como! Os franceses...

[THUMERY] Os franceses?

[SIMON] Sim, Monsenhor... os franceses... estão subindo os muros lá de trás... Salvem-se... Tenho certeza de que vieram prender os senhores... Depressa, Monsenhor, salve-se... (*indo até à janela*) lá! Olhe!... já estão no parque.

[PRINCESA] Salve-se... mas salve-se então, Henri...

[GRÜNSTEIN] Vou correndo fechar a casa a chave. (*sai, voltando em seguida*)

¹⁷ Charles-Ferdinand d'Artois, duque de Berry, Versalhes 1778 – Paris 1820, vítima de um atentado perpetrado à sua saída da ópera, é um príncipe da *maison* de Bourbon. Filho de Charles X, conde d'Artois, e de Marie-Thérèse de Savoie.

[PRINCESA] Meu Deus! meu Deus!

[SCHMITT] Parta, Monsenhor... apresse-se... pela porta pequena, nos fundos da casa.

[DUQUE] Vejamos, meus amigos... vejamos! Reflitam um pouco! Assim não é possível!... nós não estamos na França... E, depois, por que queriam me prender?

[THUMERY] *(de pé perto da janela)* Já há uma dezena de soldados no parque!... Como eles saltam!

[SIMON] *(ao duque)* São os franceses... Eu juro que são os franceses... Conheço bem os uniformes deles! Salve-se, Monsenhor... O senhor não tem tempo a perder. *(sons de trompetes se respondendo ao redor da casa do duque)*

[GRÜNSTEIN] *(aterrado)* Estamos cercados. *(barulho de portas sendo batidas)*

[UMA VOZ] Eles fecharam as portas, cidadão-comandante. Devem ter feito barricadas.

[UMA OUTRA VOZ] Diabo do inferno!

[A PRIMEIRA VOZ] Espere! Vou abrir com as minhas botas! *(chutes na porta, que não para de sacudir)*

[DUQUE] *(após ter aberto uma janela)* O que é que há aí?... Estão malucos! O que estão querendo?

[VOZ DO COMANDANTE CHARLOT] Abram.

[DUQUE] Por quê?

[VOZ DO COMANDANTE CHARLOT] Abram, é minha ordem.

[DUQUE] Não antes de saber...

[VOZ DO COMANDANTE CHARLOT] Abram, ou vou arrombar a porta!

[DUQUE] Vamos ver! Essa, agora! *(pega um fuzil e o arma)*

[GRÜNSTEIN] *(segurando o fuzil pelo cano)* Perdão, Monsenhor... mas o senhor tem papéis comprometedores aqui?

[DUQUE] Como eu os teria?

[GRÜNSTEIN] Pois bem, largue seu fuzil... Toda resistência vai ser inútil... Veja, o jardim está cheio de soldados. Se o senhor atirar, eles vão responder, e a senhora princesa...

[PRINCESA] Não tenha medo por mim; atire, atire, Henri.

[DUQUE] (*depondo sua arma*) O senhor tem razão, Grünstein. Posso brincar com minha vida, mas apenas com a minha... Vai abrir, Pierre... e que esse tumulto termine... (*para Pierre, que hesita*) Vai logo, Pierre...

Cena 9

[CHARLOT] (*pistola na mão*) Quem dos senhores é o duque de Enghien? (*para Schmitt, em traje de passeio*) É o senhor? (*Schmitt não responde*)

[DUQUE] Como é? O senhor foi encarregado de prender o duque e nem sabe que cara ele tem?

[GRÜNSTEIN] Primeiro, por que vieram prendê-lo?

[CHARLOT] Quem dos senhores é o duque de Enghien?

[DUQUE] Procure.

Cena 10

(*A sala está cheia de gente: entram Ordener, Fririon um suboficial, oficiais, soldados.*)

[CHARLOT] Decididamente, os senhores não querem me responder?... Pois bem, se não disserem nada, vou prender todos os senhores.

[DUQUE] Não prenda ninguém; eu sou o duque.

[FRIRION] (*adiantando-se*) Então, o senhor é meu prisioneiro.

[DUQUE] Em nome de quê, senhor?

[FRIRION] Em nome do primeiro cônsul.

[DUQUE] De que sou acusado?

[ORDENER] Não temos essa informação, senhor. Ela não nos diz respeito. (*dirigindo-se ao suboficial*) Pferdorsf!

[SUBOFICIAL] Cidadão-comandante!

[ORDENER] Corra imediatamente até à prefeitura e traga o burgomestre. (*o oficial sai*)

Cena 11

[ORDENER] (*ao duque*) É para confirmar sua identidade.

[DUQUE] (*desdenhosamente*) Assim está muito bem, senhor; o senhor pode fazer confirmar tudo o que quiser.

[GRÜNSTEIN] (*aproximando-se de Ordener*) O senhor é o general Ordener?

[DUQUE] Sim, Grünstein, ele é o general Ordener.

[GRÜNSTEIN] (*para Ordener*) Com efeito, pareceu-me mesmo reconhecê-lo.

[ORDENER] E então?

[GRÜNSTEIN] O diabo me leve se eu o acreditasse capaz de comandar uma emboscada como essa.

[ORDENER] (*vivamente*) Sou soldado, senhor, e meu dever é obedecer a meus chefes.

[GRÜNSTEIN] Há ordens e deveres que um homem honrado não deve receber nem cumprir.

[ORDENER] O senhor cale-se.

[DUQUE] Deixem, deixem disso, senhor, meu caro Grünstein; vão terminar por se fazer corar.

[GRÜNSTEIN] Eu obedeco, Monsenhor; mas se me for permitido encontrá-lo um dia em outros lugares...

[ORDENER] Ah! Cristo! Quando quiser, senhor. O ex-general Dumouriez não está aqui?

[SCHMITT] Tive o prazer de encontrá-lo em Londres há cerca de três semanas.

[ORDENER] Como o senhor se chama?

Cena 12

[ORDENER] Queira se aproximar, senhor. *(o burgomestre entra; para ele)* eu lhe peço desculpas por perturbá-lo, mas preciso que o senhor testemunhe a identificação a que se vai proceder. Esse senhor é o duque de Enghien, não é?

[BURGOMESTRE] Esse senhor mesmo é o duque de Enghien.

[DUQUE] Encantado em vê-lo, senhor burgomestre. E, pois que o senhor está aí, queira, peço-lhe, apresentar ao grão-duque de Baden meus respeitos e a maneira descortês, digamos, como me prendem na casa dele?

[ORDENER] *(ao duque)* Não se preocupe com isso, senhor; o cidadão primeiro cônsul já se encarregou disso. *(para Charlot)* Anote a identificação do prisioneiro; o general Fririon vai ditá-la. *(Charlot se senta à mesa onde o príncipe e seus amigos haviam começado a almoçar)*

[FRIRION] *(olhos fixos no duque)* Cabelos e sobrancelhas... castanho claro... rosto oval, longo, bem feito... olhos cinza, tirando para o castanho escuro... boca mediana... nariz aquilino... queixo... um pouco pontudo, bem feito contudo... É só.

[DUQUE] *(sorrindo)* Temo que o senhor não tenha sido muito gentil, senhor. *(um silêncio, durante o qual o burgomestre assina a identificação)*

[ORDENER] *(para Fririon)* Não esquecemos nada?

[FRIRION] Nada de que me lembre, cidadão-general.

[ORDENER] Então, vamos pegar a estrada. *(prepara-se para partir)*

[DUQUE] *(para a princesa que, após a chegada dos soldados, sempre esteve ao seu lado)* Até à vista, duquesa... Você me desculpa ter deixado-a assim, não é? A culpa é desses senhores... *(ela se atira aos braços dele)*

[PRINCESA] Henri...

[ORDENER] Vamos, senhor, estrada, estrada...

[DUQUE] *(para a princesa, que ainda o abraça)* Vai pensar em mim?

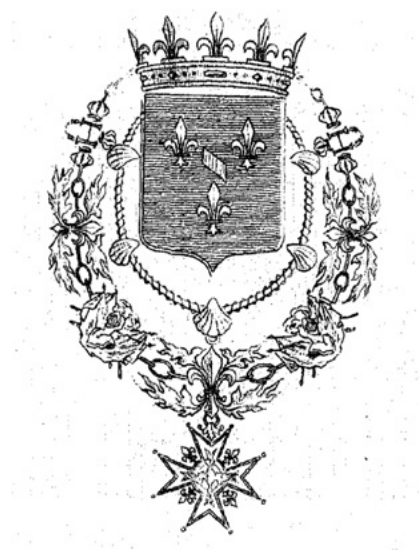
[PRINCESA] Em todos os minutos, Henri... *(ela está pálida e mal se sustenta em pé)*

[DUQUE] *(para Charlot, que se aproxima para levá-lo)* Uma desagradável aventura, hein? senhor... para o senhor e para mim – Ah! para onde vai me levar agora?

[CHARLOT] Para Strasbourg.

[DUQUE] E depois?

[CHARLOT] Ignoro, senhor.



Quadro 3

No castelo de Vincennes; uma grande sala bastante deteriorada, cujo papel de parede pende, rasgado em alguns pontos e mofado e manchado por umidade. Ao fundo, diante de uma larga lareira, uma longa mesa iluminada por velas medidas em lanternas de ferro. Porta à esquerda; porta à direita, flanqueada por uma janela. Um banquinho à direita, um pouco isolado, diante de um banco vazio.



Cena 1

(O general Hullin, o coronel Guitton, 4 outros coronéis-juizes, o major Dautencourt, o capitão Molin, gendarmes de elite; soldados da guarnição de Vincennes, meia farda, em posição; empregados civis e militares da cidadela; alguns oficiais superiores, um dos quais está de pé aquecendo os pés na lareira.)

(Todos os juizes vestem farda completa. O general Hullin está sentado ao centro da mesa, de costas para a lareira, e, dos seus lados, estão os 5 coronéis-juizes, sentados por ordem de idade. Dautencourt está à esquerda da mesa, Hullin à direita.)

[HULLIN] Queira proceder à finalização da leitura da ata do processo, cidadão-major.

[DAUTENCOURT] *(de pé)* Perguntado se conhecia o general Pichegu e se teve ocasião de o encontrar, respondeu: Eu jamais, acredito, eu nunca o vi, mas sei que ele pretendia se encontrar comigo. Eu me felicito por não tê-lo conhecido, a julgar pelos meios desprezíveis de que se serviu, se forem verdadeiros os comentários. Perguntado se conheceu o general Dumouriez, respondeu: Em tempo algum; jamais o vi. Foi-lhe perguntado se, depois da paz, não manteve correspondência no interior da República. Ele respondeu: Eu escrevi a alguns amigos a quem ainda estou ligado, que entraram em guerra contra mim, por conta de seus negócios e dos meus. Essas cartas não estão entre aquelas que gostaria de comentar aqui. Disto que se ouviu foi preparada a presente ata, que vai assinada pelo duque de Enghien, pelo chefe de esquadrão Jacquín, pelo tenente Noirot, os gendarmes de serviço, e por nós, capitão-relator. Todavia, e antes de assinar o dito relatório, o duque de Enghien quis acrescentar o seguinte: Peço com insistência uma audiência particular com o primeiro cônsul. Meu nome, minha classe, minha maneira de pensar e o horror de minha situação me fazem esperar que ele não se recusará à minha demanda. *(um silêncio – Dautencourt se senta. Os juízes conversam um instante em voz baixa.)*

[CORONEL GUITTON] Podemos analisar as provas de condenação?

[HULLIN] *(passando-lhe um documento)* Não há provas de acusação... mas aqui está a ordem de prisão do governo consular que, pelos diversos motivos que o senhor poderá ler, nos denuncia o aqui presente duque de Enghien.

[CORONEL GUITTON] Nesse caso, solicito ao oficial-escriturário que me informe sobre as provas de defesa.

[MOLIN] Também não existem, cidadão-coronel.

[GUITTON] Como! Elas não existem? *(todos os juízes se entreolham, espantados)*

[GENERAL HULLIN] Pois bem, passemos às testemunhas. *(um novo silêncio)*

[MOLIN] Não há testemunhas. *(os juízes se entreolham)*

[HULLIN] Onde está o advogado de defesa do acusado? *(ninguém responde; - num tom gelado)* Continuemos... Tragam o prisioneiro. *(um oficial sai, e volta com o duque de Enghien, seguido por dois soldados)*

Cena 2

(o duque está vestido com um fraque azul, inteiramente abotoado, com uma gravata branca e calças em cinza claro. Suas botas, ditas à la Suwaroff, têm esporas. Tem na cabeça um quepe com viseira, ornado com largo galão dourado. Senta-se no banquinho, retira seu quepe, depois põe-se a observar o ambiente com vagar, com um olhar calmo. Soam 2 horas.)

[GENERAL HULLIN] Queira se levantar, senhor. *(o duque se levanta e cruza os braços sobre o peito; para o duque)* Como o senhor se chama?

[DUQUE] Louis, Antoine, Henri, de Bourbon, duque d'Enghien.

[GENERAL HULLIN] Sua idade?

[DUQUE] 32 anos.

[GENERAL HULLIN] Onde o senhor nasceu?

[DUQUE] Em Chantilly.

[GENERAL HULLIN] Em que época o senhor deixou a França?

[DUQUE] Não posso dizer precisamente, mas me parece que foi no dia 16 de julho de 1789. Parti com o príncipe de Condé, meu avô, com meu pai, com o conde d'Artois e os filhos do conde d'Artois.¹⁸

[GENERAL HULLIN] Onde o senhor residiu após sua partida da França?

[DUQUE] Saindo da França, passei com meus pais, por Mons e Bruxelas; depois permanecemos em Turim, com o rei da Sardenha, por cerca de 16 meses. De lá, sempre com meus pais, fui para Worms e cercanias, às margens do Reno. *(um curto silêncio)*

[GENERAL HULLIN] E depois?

[DUQUE] Em seguida, quando meu avô, o príncipe de Condé, passou para a Inglaterra, morei em Gratz sete ou oito meses, para minha satisfação... até o

¹⁸ Comte d'Artois era um dos títulos de Charles-Philippe de France, que governou a França durante a Restauração com o título de Charles X. Seus filhos: Louis-Antoine d'Artois (1775-1844), Mademoiselle d'Artois (1776-1783), Charles-Ferdinand d'Artois (1778-1820) e Mademoiselle d'Angoulême (1783). O Comte deveria ter-se casado em Louise-Adelaïde de Bourbon Condé, mas teve de se aliar a Marie- Thérèse de Savoie, com quem teve os 4 filhos.

dia em que, após ter pedido ao cardeal de Rohan autorização para residir em sua diocese, fui me fixar em Ettenheim, em Brisgaw. Ali vivia há dois anos e meio. Foi lá que me prenderam.

[HULLIN] O senhor não levantou armas contra a República?

[DUQUE] Sim, senhor.

[HULLIN] Em que época?

[DUQUE] Participei da campanha de 1792 no Brabante, com os Bourbon, no exército do duque Alberto. Depois, quando a corporação de Condé foi formada, fiz com ela toda a guerra que foi empreendida contra os senhores.

[HULLIN] Quando a corporação de Condé, como o senhor a denomina...

[DUQUE] Como ele a denomina, senhor.

[HULLIN] Pois seja. Quando a corporação de Condé, digamos, foi licenciada, o senhor não estava a soldo da Inglaterra?

[DUQUE] Eu estava a soldo da Inglaterra.

[HULLIN] Essa potência lhe dispensava algum pagamento?

[DUQUE] Sim, senhor. Era o dinheiro de que eu dispunha para viver.

[HULLIN] O senhor mantinha correspondência com os príncipes franceses retirados em Londres?

[DUQUE] Naturalmente. Por qual razão não me teria correspondido com meu pai e meu avô?

[HULLIN] Quando o senhor os viu pela última vez?

[DUQUE] Deixei o príncipe de Condé em Viena quando foi licenciada a corporação que trazia seu nome; quanto ao duque de Bourbon, creio não tê-lo visto depois de 1794 ou 1795.

[HULLIN] Que posto o senhor ocupava no exército de Condé?

[DUQUE] Primeiramente servi como voluntário no quartel-general de meu pai; depois comandi a vanguarda em 1796.

[HULLIN] E depois?

[DUQUE] *(com orgulho)* Sempre na vanguarda. *(um curto silêncio)*

[HULLIN] O senhor pode nos dizer agora porque levantou armas contra seu país?

[DUQUE] Por Deus, pelo rei, pelo trono, e para recuperar a herança legítima de meus ancestrais.

[HULLIN] O senhor conspirou contra a vida do primeiro cônsul? O senhor estava ligado ao complô de assassinato tramado por Georges?

[DUQUE] É com o duque d'Enghien, o neto do grande Condé, que o senhor está falando?

[HULLIN] Exatamente.

[DUQUE] Perdão, mas eu estimava que a glória de meus ancestrais, minha classe, e a lealdade que era uma honra supor, mesmo para com um inimigo, mereciam muito mais que um insulto.

[HULLIN] Tudo isso está perfeito, senhor, pelo menos, devemos-lhe desculpas, mas o senhor me obriga a lhe dizer que não respondeu de modo algum à minha pergunta. Deseja que eu a repita? O senhor conspirou contra a vida do primeiro cônsul?

[DUQUE] *(com arrebatamento)* Não tenho mais um título a ser respeitado nem o interesse dos franceses?

[HULLIN] Vejamos, senhor, vejamos!... Reflita... Tente entrar em si mesmo... compreender o lugar em que o senhor está. Nós não somos crianças. Temo que o senhor não se deixaria levar pelo curso de certas ideias... ideias que o senhor sustenta sobre seu nascimento e sua educação. *(vivamente, a um gesto de desdém do duque)* Ainda uma vez, sim ou não, o senhor conspirou contra a vida do primeiro cônsul?

[DUQUE] *(secamente)* Não.

[HULLIN] Tudo faz crer, e entretanto! seu ódio contra a República, e o lugar em que o senhor mora, e seus frequentes desaparecimentos de Ettenheim...

[DUQUE] *(apontando Dautencourt)* Já expliquei ao senhor porque morava em Ettenheim. Quanto aos meus desaparecimentos...

[DAUTENCOURT] O senhor, com efeito, me explicou – e eu registrei na ata do processo – que sua permanência em Ettenheim só tinha um objetivo: o de se aproveitar de um direito de caça que lhe fora atribuído pelo eleitor de Baden.

[HULLIN] *(ao duque)* Quanto aos seus desaparecimentos?

[DUQUE] Eh! senhor, quero crer que não seja nas ruas de Ettenheim que eu pudesse caçar!

[HULLIN] Mas... o complô...

[DUQUE] Eu lhe disse: não, senhor, eu lhe disse que não conspirarei.

[HULLIN] Entretanto...

[DUQUE] Não, não, não! Cem vezes não! Mil vezes não! Tenho que repetir ao senhor até ficar cansado? *(joga o quepe ao chão, furiosamente, e o pisoteia)* Bonaparte é um grande homem! Se eu dedicasse a ele um ódio implacável, assim como a todos os franceses, não seria um ódio de assassino. Contra ele e contra os senhores eu fiz e ainda faria guerra, em todas as ocasiões, mas uma guerra leal, como todo príncipe de sangue dos Bourbon deve fazer. *(acalma-se)* Em Ettenheim, aliás, eu não sabia de nada... não me ocupava com coisa alguma...

[HULLIN] Senhor, o senhor não me parece compreender sua situação. O senhor toma o cuidado de nos lembrar a todo instante o seu nascimento, como se isso fosse uma prova de qualquer coisa, não seria melhor adotar um outro sistema de defesa? Eu não quero abusar de sua posição, mas note que o senhor me cortou a palavra várias vezes e que, a perguntas feitas com a maior calma, o senhor respondeu furiosamente. Tome cuidado, senhor, tudo isso pode ficar sério, muito sério. E, depois, como espera nos persuadir de que, em Ettenheim, o senhor ignorava tão completamente como disse o que se passava na França, quando o mundo inteiro está instruído a respeito? E como admitir que, com seu nascimento, pois que nascimento houve, o senhor fosse indiferente aos acontecimentos cujas consequências se voltariam todas contra o senhor? Há muita indiferença no que diz para que eu não lhe faça alguma observação.

[DUQUE] Senhor, eu não teria sido indiferente aos acontecimentos se eles estivessem de acordo com a honra.

[HULLIN] Acredita mesmo, senhor?

[DUQUE] Tenho certeza disso.

[HULLIN] Então, o senhor considera uma honra lutar contra seu país?

[DUQUE] Combati por direitos legítimos, para reerguer um trono que facções derrubaram; não é contra meu país, mas contra a revolução que peguei em armas, essa revolução que só teve cadafalsos por testemunhas.

[HULLIN] Mas, senhor, essa revolução, foi a França que a fez, foi a França que a preparou.

[DUQUE] Não; a França só a viu com horror e um dia virá sem dúvida em que vai se lembrar dela com execração.

[HULLIN] O senhor é surpreendente, senhor. E eu não sei sinceramente o que pensar... É o senhor mesmo que está aqui falando e se sacrificando aos preconceitos de sua classe?

[DUQUE] Minha casta não tem mais privilégios que a sua, senhor; ela apenas tem pensamentos mais elevados e mais deveres a cumprir. *(um silêncio)*

[HULLIN] *(suavemente)* Vejamos, todavia, senhor, ainda uma pergunta. Seu avô e seu pai nunca usaram a influência deles para levarem o senhor um pouco mais longe do que teria desejado?

[DUQUE] *(após um curto silêncio)* Eu o compreendo perfeitamente, senhor, e aprecio suas boas intenções, mas não posso me servir dos meios que me oferece. Isso não seria renegar minha causa, que é a de todos os príncipes e de todos os *gentilshommes*¹⁹ de França?

[HULLIN] O senhor estava prestes, então, antes de sua prisão, a fazer um acordo contra nós com a Inglaterra?

[DUQUE] *(com um tom grave)* Sim, senhor. Eu até havia solicitado à Inglaterra um posto em seu exército quando o senhor lhe declarou guerra. Mas ela me respondeu que não poderia fazer aquilo, que eu permanecesse no Reno onde, incessantemente, eu teria um papel a representar. E eu estava esperando, senhor. Não tenho mais nada a lhe dizer.

[HULLIN] *(com emoção)* Senhor, pensa mesmo nas coisas que nos contou e ignora que os comissariados militares não permitem apelação?

¹⁹ Pessoas de nascimento nobre ou que apresenta em sociedade maneiras próximas às da nobreza; nos regimes monárquicos, um cavalheiro da casa do rei, príncipe, nobre ou senhor, que lhe prestava assistência no palácio e o acompanhava em viagens ou na guerra.

[DUQUE] *(abaixando a cabeça, e num tom resignado)* Eu sei disso, senhor, e não dissimulo para mim o perigo que corro. Desejo apenas, como já me expliquei, obter do primeiro cônsul o favor de uma entrevista.

[HULLIN] Um dos senhores, cidadãos-coronéis, gostaria de interrogar o acusado? *(ninguém responde)* Nesse caso, temos apenas que nos retirarmos para deliberar. *(ele se levanta)* Os debates estão encerrados. *(saem no mais profundo silêncio – o duque fica sozinho com o tenente Noirot.)*

Cena 3

[DUQUE] *(vivamente)* Quer que eu lhe fale, meu caro senhor Noirot?... Pois bem, lamento apenas uma coisa: é, em Ettenheim, não ter atirado em um dos generais que eu tinha em minha casa. Pelo menos, minha sorte seria decidida de imediato, pelas armas. E eu teria escapado a este conselho de guerra em que me tratam como um soldado desertor... E eu não estaria aqui, caindo de sono, morto de fadiga... *(um silêncio)* Ah! meu caro senhor, sabe que o senhor é o único homem que, depois de minha prisão, demonstrou alguma simpatia para comigo?... E entretanto o senhor é meu guardião! E poderia ter feito como todo mundo para tornar meu cativo tão duro quanto mais penoso possível! Dê-me sua mão, senhor Noirot. *(Noirot lhe estende uma mão que o duque mantém entre as suas por um instante)*

[NOIROT] Se dependesse de mim, me meteria em cem batalhas, senhor, e jamais num interrogatório como este que o senhor acabou de sofrer.

[DUQUE] O senhor é sinceramente republicano, senhor Noirot?

[NOIROT] Sinceramente, sim, senhor.

[DUQUE] Lamento... por mim e pelos meus... O senhor sabe se o primeiro cônsul foi informado de que desejo conseguir uma entrevista com ele?

[NOIROT] Não sei; mas, enquanto o senhor estiver aqui, eu poderia...

[DUQUE] Não... não... Se, por acaso, lhe tivessem falado sobre isso, eu ficaria contente, mas prefiro conservá-lo perto de mim... Tanto mais que o primeiro cônsul dificilmente pode me recusar um favor tão pequeno! Não é?

[NOIROT] Não... não pode mesmo...

[DUQUE] *(alegremente)* Em todo caso, estou convencido de que ele não me recusaria nada se soubesse que sou um dos mais apaixonados admiradores

de seus talentos militares e que isso, mal interpretado, até me valeu uma reprimenda pelo príncipe de Condé, meu avô.

[NOIROT] *(sorrindo também)* Verdade, é?

[DUQUE] Lamento não ter mais a carta que continha aquela reprimenda, senão eu a mostraria ao senhor. Tratava-se da campanha da Itália. A propósito, o senhor esteve naquela campanha, senhor Noirot?

[NOIROT] Não, senhor, mas estive na do Egito... em toda a campanha do Egito.

[DUQUE] O senhor assistiu à batalha das Pirâmides?

[NOIROT] Sim, senhor.

[DUQUE] Então, o senhor viu os mamelucos, aqueles infundáveis mamelucos, todos cobertos de armas brilhantes, atacarem um punhado de franceses agrupados no deserto e se fazer dizimar por esse punhado e se atirar no Nilo? O senhor viu Desaix, Lannes e Kléber e os outros conseguirem todas aquelas vitórias que o gênio de Bonaparte lhes preparara?

[NOIROT] Eu vi tudo aquilo, senhor.

[DUQUE] *(pensativamente)* E dizer que eu poderia ter estado lá também! Se a França tivesse permanecido fiel a seus príncipes... em vez de eu ter lutado contra ela... e ter sonhado com a glória dos outros! *(um silêncio, no final do qual aparecem na porta à esquerda, primeiramente a senhora Harel e, em seguida, a princesa Rohan)*

Cena 4

(A senhora Harel primeiramente vai falar a Noirot, e logo, com um gesto dele de aquiescência, ela se dirige para a porta por onde acabou de entrar)

[MADAME HAREL] *(para a princesa, mal percebida até agora)* Por aqui, senhora... é aqui...

[DUQUE] Você?... você aqui?

[PRINCESA] *(atirando-se nos braços dele e explodindo em lágrimas)* Sim, eu... Vim ver o cônsul Cambacérès...Disseram-me que ele não queria que você fosse preso... é verdade... Então, ele se apiedou de mim e me enviou, secretamen-

te, com uma carta, ao oficial que comanda este castelo de Vincennes. (*apontando a senhora Harel, que conversa com Noirot*) Essa senhora, a quem você precisa agradecer, é a esposa desse oficial. Ela tem sido muito boa para mim. (*a princesa continua a chorar. O duque, comovido, vai silenciosamente beijar a mão da senhora Harel*)

[DUQUE] (*voltando para a princesa*) Não chore. Não chore mais; não deve chorar desse modo. Me dá pena. (*para Noirot*) Não é verdade, meu caro senhor Noirot, que madame não precisa se emocionar dessa maneira, que não existe qualquer motivo para isso?

[NOIROT] Precisamente.

[DUQUE] Vamos, não chore mais... Estão olhando para nós.

[PRINCESA] Não vai ser nada. Ee estava nervosa!... Um primeiro momento de emoção... Pronto, já passou!... Está vendo? (*enxuga os olhos*) Você não está doente, não é? Tudo isso não te deixou doente?

[DUQUE] (*esforçando-se para sorrir*) Eu, doente? Por que haveria de estar doente? Estou com aparência ruim?

[PRINCESA] Você me pareceu pálido quando entrei.

[DUQUE] Estou bastante bem aqui, eu lhe asseguro... Faz pouco mais de meia hora que me levantei.

[PRINCESA] E aquilo ali, o que é?

[DUQUE] Isso aí? Nada... Não sei. Uma mesa onde alguns soldados terão almoçado, provavelmente. Aliás, estou aqui apenas de passagem, aguardando que me preparem um alojamento. Não é, senhor Noirot? (*Noirot faz um gesto de assentimento*) A propósito, senhor Noirot, queira se aproximar para que lhe apresente a duquesa d'Enghien. (*Noirot se aproxima*) O tenente Noirot, meu guardião e meu amigo. Monsieur outrora fez parte do regimento de Royal-Navarre. Ele me viu muito jovem ainda na casa do conde de Crussol, onde me lembro de ter estado algumas vezes.

[PRINCESA] (*estendendo a mão para Noirot*) Eu espero, senhor, que não nos esqueça, se algum dia, por nosso turno, pudermos ser-lhe úteis para alguma coisa. (*Noirot se inclina*)

[DUQUE] Permite-nos ficarmos um pouco sozinhos, senhor Noirot?

[NOIROT] Fiquem à vontade, senhor, mas apressem-se, porque podem voltar de um minuto para o outro, e (*apontando para a princesa*) madame não pode ser surpreendida aqui. (*põe-se a conversar com a senhora Harel*).

[PRINCESA] E então! Por que você foi preso?... Vai ficar sabendo hoje?

[DUQUE] Eu? Não... Não me disseram nada... E, na verdade, como não disseram nada, também não quis perguntar.

[PRINCESA] Como! Você não viu ninguém?

[DUQUE] Ninguém... (*sorrindo*) a não ser você, a senhora, Noirot e as sentinelas que me guardam.

[PRINCESA] Então, você não sabe se vão colocar você em liberdade ou se vai ficar prisioneiro por um longo tempo?

[DUQUE] Não; mas eu estaria bastante inclinado a acreditar que logo nos encontraremos em minha casinha de Ettenheim.

[PRINCESA] E você diz isso baseado em que? Até agora não viu ninguém.

[DUQUE] Em que me baseio? Na verdade, sobre tudo. Na opinião do senhor Noirot, para começar.

[PRINCESA] E depois?

[DUQUE] E depois, na minha opinião... Eu nunca me enganei com meus pressentimentos. Conte-me, então, com mais detalhes, sua entrevista com o conde Cambacérès. O que tanto tinha para lhe dizer para conseguir assim tão facilmente...

[PRINCESA] Oh! Nada demais, comecei por lhe dizer que era sua esposa – o que o deixou bastante espantado.

[DUQUE] (*sorrindo*) Que impertinente!

[PRINCESA] Depois, eu me pus a chorar, chorar... se bem que depois de se ter recusado por bastante tempo a interceder por mim, ele terminou por se apiedar, por se lembrar de que devia uma obrigação ao comandante Harel. E eis-me aqui. Foi o criado dele que me trouxe aqui. Ele está em casa da senhora Harel. Eu estou neste castelo desde a meia noite. Fizeram-me esperar. Você não faz ideia de quantos soldados encontrei, na estrada, ao me aproximar de Vincennes. – Ah! você não tentou fugir?

[DUQUE] Como quer que eu tivesse pensado nisso? Há sentinelas em toda parte.

[PRINCESA] O senhor Noirot...

[DUQUE] o senhor Noirot não consentiria. É uma brava pessoa, mas é republicano.

[NOIROT] (*aproximando-se do duque*) Desculpem-me perturbá-los, mas é preciso que a senhora o deixe. É também o que lhe pede a cidadã Harel.

[SENHORA HAREL] (*para a princesa*) Sim, senhora, pois se nos descobrem aqui, apesar da ordem de não deixar entrar ninguém para falar com o senhor, meu marido incorreria nas penas mais severas.

[DUQUE] A senhora tem razão. Ninguém deve sofrer por não ter desejado o bem. Vamos, duquesa, adeus então... Até breve. (*beijam-se*)

[PRINCESA] Preciso arrumar o que fazer...

[DUQUE] Com a ajuda de quem?... Deixemos correrem os acontecimentos. Vai, querida. (*ele a beija várias vezes com ternura. Ela se desfaz em lágrimas*)

[PRINCESA] Henri... meu Henri...

[DUQUE] Até breve, até breve. Seja corajosa, seja mais corajosa. É o melhor consolo que você pode me dar. Eu lhe afirmo que não corro nenhum perigo. (*para a senhora Harel*) Leve-a, madame.

[PRINCESA] Não, eu quero ficar com você... Henri... eu lhe suplico... eu lhe suplico. (*os soluços aumentam. A senhora Harel pega-a pela mão*)

[DUQUE] Vão, até breve, até breve. (*a senhora Harel sai com a princesa e fecha a porta atrás delas*)

Cena 5

[DUQUE] (*muito comovido de início*) Nunca menti tanto na minha vida... A pobre mulher!... Por um momento acreditei que ela não iria embora... Enfim... (*um silêncio, ao fim do qual ele boceja*) Meu Deus, como estou fatigado! (*chega perto do banquinho sobre o qual estivera sentado anteriormente e, pouco a pouco, empurra-o com o pé para perto da mesa do conselho*) Ah! meu caro senhor Noirot, que vida a minha após minha prisão! (*boceja ainda*) Veja só! Eu

ia partir para uma caçada; cercaram minha casa, me prenderam; puseram-me numa carruagem entre duas fileiras de fuzileiros, até o Reno... Por que me prenderam? Ainda estou me perguntando. Depois, eis-me aqui preso, em território neutro, em desafio aos direitos das pessoas; mas sei que isso é nada ao lado dos problemas que vão se seguir... Chego em Strasbourg... conduzem-me até o quartel. Ali, nada pronto para me receber. Durmo no chão, sobre um acolchoado. Inútil lhe dizer como dormi pouco, não é? *(boceja e se senta)* Bem! Amanhã me separam de minha gente e de meus amigos... Escrevi algumas cartas para me consolar, pois todas as autoridades do país se põem a desfilar diante de mim. Nasce o dia, começo a pensar: ah! finalmente vou poder dormir... Mas não! de modo algum! Logo trazem papéis que confiscaram em minha casa, em Ettenheim, e se põem a lê-los, a passá-los uns aos outros, depois fazer pacotes com eles, até às onze horas. Tudo aquilo me deixa deprimido; e não consigo dormir novamente tanto me vem à mente minha cruel posição. Todavia, a noite passa; um dia quase tranquilo a sucede. Até me dão autorização, antes do jantar, de tomar um pouco de ar num pequeno jardim... Como... me deito... A-ah! consigo dormir... Mas, veja que pouca sorte a minha, meu caro senhor Noirot! O comandante Charlot, o inevitável comandante Charlot, corre para me acordar. Visto-me com pressa; tenho que, parece-me, ver rapidamente o general Leval. Vamos até o general Leval, faço isso com resignação... mas não! tem um veículo de seis cavalos de posta que me espera no meio da rua, e gendarmes. Há uma contra-ordem... E dá-lhe estrada para Paris!... Deus de Deus! Que caminhos percorremos! Quantos solavancos! A todo instante imaginava que o veículo se partiria em pedaços... Chegamos a Paris; ali me transferem; passo pelo conselho de guerra onde me acusam de ter pretendido assassinar o primeiro cônsul... Aquela pobre duquesa, que o senhor acabou de ver, está ali perto de mim, Deus sabe como. Tenho o coração esvaado, meu caro senhor Noirot... Mas então, pela minha honra, não aguento mais e morro de sono e de cansaço! *(deixa cair a cabeça sobre um dos braços sobre a mesa)*

[NOIROT] Por que não tenta repousar, senhor, enquanto espera que eu receba uma ordem para levá-lo para outro lugar. Isso não deve demorar agora... e com paciência... O conselho deve estar prestes a ditar seu veredicto... Quem sabe não é a liberdade que vão anunciar dentro de alguns instantes. Tenho muita esperança, senhor... *(uma porta se abre; Noirot se volta e avança para a frente de Dautencourt, que está entrando. O duque não mudou sua posição.)*

Cena 6

[DAUTENCOURT] Sou eu, cidadão; não se incomode. *(abaixando a voz e apontando o duque)* Ele está dormindo?

[NOIROT] *(também em voz baixa)* Não sei... É possível!... Ele está cansado... *(chamando à meia voz)* Senhor, senhor duque!... *(o duque não responde)* Com efeito... o senhor está vendo... ele dormiu mesmo... – E então, a deliberação do conselho está terminada... Que pena vai ser infligida a ele?

[DAUTENCOURT] Morte.

[NOIROT] Morte?... morte?... foi morte mesmo que o senhor disse? – O-o-oh! pobre diabo! *(um silêncio)* E quando vai ser lida sua sentença?

[DAUTENCOURT] Imediatamente. – Vamos, mexa-se, cidadão Noirot.

[NOIROT] Está indo embora?

[DAUTENCOURT] Sim; não tenho um minuto a perder... A tropa já está pronta no fosso do castelo.

[NOIROT] A tropa... nesta hora, aqui?... para fazer o quê?

[DAUTENCOURT] *(apontando o duque)* Mas... para...

[NOIROT] *(aterrado)* Como? Já agora?

[DAUTENCOURT] Em seguida. Parece que não querem arrastar as coisas... têm ordens secretas! *(percebendo que Harel está entrando, seguido por um brigadeiro da gendarmeria)* E veja, o comandante Harel já está entrando.

Cena 8

[NOIROT] *(indo para a frente de Harel e apontando o duque)* Vieram buscá-lo?

[HAREL] Sim.

[DAUTENCOURT] *(para Noirot)* O senhor vai comigo?

[NOIROT] Tudo bem, não tenho mais nada a fazer aqui. *(Dautencourt e Noirot saúdam Harel, depois saem; um curto silêncio)*

Cena 9

(o duque continua dormindo)

[HAREL] *(para o brigadeiro)* Acorde-o. *(segurando o brigadeiro)* Ah! pegue uma das lanternas que estão ali. Vamos precisar de uma para descer a escadaria. *(o brigadeiro pega uma lanterna, depois se aproxima do duque, tocando levemente seu braço)*

[DUQUE] *(sem se compor)* Hein?... O que foi?...

[BRIGADEIRO] *(tocando um pouco mais forte)* Cidadão...

[DUQUE] *(levantando a cabeça e olhando para o brigadeiro com os olhos sonolentos)* O que há?... O que é que vocês querem?

[HAREL] *(aproximando-se)* Levante-se, senhor, e venha comigo.

[DUQUE] *(levantando-se)* Estou pronto. Para onde vai me levar? *(Harel o pega por um braço)*

[HAREL] Senhor, queira me seguir e reúna toda a sua coragem.

[DUQUE] Mas para onde me leva, senhor? Para que diabo de lugar me conduz? *(para bruscamente)* Se é para me enterrar vivo numa masmorra, prefiro que me levem para a morte.

[HAREL] Senhor, lembre-se: toda a sua coragem. *(eles saem. O palco fica um instante vazio)*

Cena 10

(A princesa e a senhora Harel entram pela porta por onde o duque saiu.)

[PRINCESA] *(parando assim que entra)* Olhe! mas... não era aqui, há pouco tempo...

[SENHORA HAREL] Sim, senhora.

[PRINCESA] Sua Alteza não está mais aqui... Por quê?

[SENHORA HAREL] *(a voz um pouco hesitante)* Parece que, sem dúvida, levaram Sua Alteza para aposentos menos dilapidados.

[PRINCESA] Ah! sim... eu sei... se me tivessem dito. *(um curto silêncio)* Que estranho, mas estou feliz em atravessar de novo esta sala onde o vi, ainda há tão pouco tempo. Permita-me olhá-la um minuto... um minutinho... para guardar

como lembrança?... *(Ruído de passos e armas do lado de fora. Ouve-se em seguida, no meio do silêncio, como que uma leitura feita não longe dali.)*

[SENHORA HAREL] *(vivamente)* Apressemos-nos em sair do castelo, senhora... Meu marido me recomendou formalmente levá-la para fora do castelo, sem perder um só instante.

[PRINCESA] Oh! Senhora, um minuto, eu lhe peço. Talvez o senhor duque de Enghien ainda esteja deitado? Talvez o levem daqui... e então... eu o verei novamente.

[SENHORA HAREL] Não pense nisso, senhora... O que diriam?... Vamos, venha... venha, senhora. *(a voz que parecia ler se cala, e uma outra logo se ergue. As duas mulheres ouvem.)*

[PRINCESA] *(trêmula)* Estou reconhecendo a voz dele... *(escuta novamente)*

[SENHORA HAREL] Não, senhora. Eu lhe asseguro que não. Como queria que essa voz fosse a do senhor duque?

[PRINCESA] Schut! *(a voz distante continua a falar. Não se distinguem mais as palavras.)*

[SENHORA HAREL] Vejamos...

[PRINCESA] Eu disse que era a voz dele... tenho certeza que era a voz dele, agora... O que a senhora me diz?... Ouça mais um pouco... Escute... *(aproximando-se da senhora Harel e segurando-lhe a mão)* Não se ouve mais nada... *(Ruído de armas sendo carregadas. A princesa começa a tremer convulsivamente)*

[SENHORA HAREL] Vamos, senhora, venha, venha.

[PRINCESA] É ali... tão perto...

[SENHORA HAREL] Eu lhe suplico, senhora... É uma nova guarnição que acaba de chegar ao castelo. Estava sendo esperada. Foi por isso mesmo que não pudemos vir pelo mesmo caminho que a senhora havia feito.

[PRINCESA] Pois eu insisto que foi a voz dele que ouvi. *(voz do duque dizendo uma frase curta. A princesa se precipita para uma janela e a abre)*

[SENHORA HAREL] A senhora vai se perder, madame!... Vai atrair toda sorte de coisa ruim para seu marido!

[PRINCESA] Não o veremos mais... Veja esse nevoeiro lá fora... percebo uma luz, no lado direito...

[UMA VOZ] (*gritando de repente lá fora*) * Ele quer morrer como um capuchinho!

[PRINCESA] (*com voz baixa, terrificada, após ter voltado para perto da senhora Harel*) É dele que estão falando?... Senhora... diga, senhora, é ele que vai morrer? (*A senhora Harel começa a soluçar*)

[VOZ DO DUQUE D'ENGHIEN] * Meus amigos!...

[A MESMA VOZ ANTERIOR] (*cortando-lhe a fala*) O senhor não tem amigos aqui.²⁰

[PRINCESA] Eu, sim, sim... Meu Deus! meu Deus!...

[VOZ DO DUQUE] Pois bem! Mostre-me então o lugar onde devo morrer! (*curto silêncio*) Não, nada de venda nos olhos. Não quero venda alguma. Já vi a morte vezes demais para agora me disfarçar diante dela.

[VOZ DO AJUDANTE DE ORDENS] Apontar armas!

[VOZ DO DUQUE] O coração! Acertem o coração!

20 Diferentemente da *Medeia* de Eurípides, em que a plateia se inteira dos crimes da protagonista pelo relato que deles lhe faz o Mensageiro, nesta peça de Léon Hennique os espectadores acompanham a representação da morte do duque pelos sons que lhes chegam dos bastidores. Essa cena 10 há de ter sido, a exemplo dos atos 3 e 5 de *La Patrie en danger*, dos irmãos Goncourt, o motivo da resolução de André Antoine ter encenado a peça com seu Théâtre-Libre. Essa cena enseja uma criação no palco, de algum modo, da “caverna de Platão”. A realidade da morte do duque se desvela nas falas das personagens extracena e dos ruídos de lá provenientes e elas, poucas que são, narram com rudeza e economia de meios, evento tão entranhado na consciência histórica pesada daquela Revolução ainda não concluída. Duas falas, entretanto, parecem carecer de motivo e desenvolvimento, dando-se ou mais ou menos no cumprimento do desafio que ensejam ao encenador. Ambas estão impressas no final da página anterior, marcadas com um *, e aqui se ensaia uma tentativa de estabelecimento de seu lugar na construção da narrativa dramática. Não há nada, no texto, que provoque “uma voz” da plateia do fuzilamento a dizer que o duque “quer morrer como um capuchinho”. É preciso, entretanto, esperar que o duque, talvez iniciando alguma fala mais longa e densa para os espectadores daquela cena macabra, diga aquele patético “meus amigos”. Que sentido elas fazem? Para que servem? É de se crer que a fala da voz anônima se realize como um tremendo deboche, igualando ironicamente o duque a um “capuchinho”, um franciscano, quiçá ao próprio São Francisco, que, sentindo-se perto da morte, regressou a Porciúncula para “morrer entre amigos”, que são referidos na fala interrompida do morituro pela mesma voz, que lhe expõe a dimensão exata de sua solidão: “aqui o senhor não tem amigo nenhum”. /de como remarcar a heroicidade de uma personagem/.

[VOZ AJUDANTE] De joelhos. Fogo!

[VOZ DO DUQUE] (*Ao mesmo tempo*) Viva o Rei! (*tiros de fuzil*)

[PRINCESA] (*caindo de joelhos*) Henri... meu Henri... meu pobre Henri...

FIM²¹



21 Dirigido por Albert Castellani, o filme *La mort du duc d'Enghien*, 1909, obedecendo ao *modus comovendi* do cinema, então em seu nascedouro, encena o fuzilamento do duque. É de se imaginar o entusiasmo de André Antoine e seu Théâtre-Libre com relação ao final do quadro 3, com a cena principal e mais esperada pelo espectador acontecendo completamente fora do palco, longe dos olhos da plateia, num simulacro dramaturgicamente experimental digno do teatro naturalista propugnado por Émile Zola, de quem Léon Hennique era próximo, tendo participado das *Soirées de Médan*. O filme está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EK4eQkAU2cM> e em <https://www.youtube.com/watch?v=EK4eQkAU2cM&list=PLKV87aVZ65IEbxam5839IFax8ulbQbW4Y>. O episódio da execução do duque d'Enghien foi incluído no roteiro da série *Napoléon*, de 2002, dirigida por Yves Simoneau; episódio disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ciea-rnali0&list=PLKV87aVZ65IEbxam5839IFax8ulbQbW4Y&index=3>. O *affaire* do duque d'Enghien faz parte também do filme *Austerlitz*, de Abel Gance, lançado em junho de 1960 (tem um título em português: *Como se escreve a história*).

Obras consultadas pelo autor

Archives Nationales:

Dossiers du duc d'Enghien.

Mémoires du duc de Rovigo.

Lettre de M. de Rovigo à S. A. R. M. le comte d'Artois.

Explications offertes aux hommes impartiaux par de comte Hullin.

Discussion des actes de la commission militaire pour juger le duc d'Enghien.

Correspondance de M. le duc d'Alberg sur la mort du duc d'Enghien.

Auguste Nougarede de Fayet, *Recherches historiques sur le procès et la condamnation du duc d'Enghien*, Paris, 1844, 2 vol. In 8.²²

Louis-Joseph de Bourbon de Condé – *Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Condé*. Paris, 1820, 2 vol. In 8.

N. G. de Marguerit-Montmeslin – *De l'assassinat de Monseigneur le duc d'Enghien [et la justification de M. de Caulaincourt]*. Paris, 1814, in 8º.

Choulot (de), *Mémoires et voyages du duc d'Enghien*, précédés d'une notice sur vie et sa mort. Moulins, 1841, in 8º.

Émile Marco de Saint-Hilaire, *Le duc d'Enghien; épisode du temps du Consulat*. Paris, 1844, in 12 º.

Thiers, Consulat, t. IV: *Mémoires historiques* (Collection Baudouin).

Roux de Laborie, *Éloge du duc d'Enghien*. Paris, 1827, in 8.

Boudard (de l'Hérault), *Mémoires, lettres et pièces authentiques touchant la vie et la mort de S. A. R. Mgr le duc d'Enghien*. Paris, 1823, in 8º.

²² No prefácio se lê: “A maior parte das peças (do julgamento) foi depositada, por ordem do primeiro cônsul, nos arquivos da secretaria de Estado. Em 1814, essas peças foram destruídas, e os fragmentos que pudemos reproduzir se devem a extratos feitos à época do processo ou à lembrança de pessoas que os haviam tido entre as mãos.”

Gautier, du Var, *Conduite de Bonaparte relativement aux assassinats de Mgr le duc d'Enghien et du marquis Louis de Frotté*. Paris, 18254, in 8º.

Charles de Bouvens, *Notice historique sur L. A. H. de Bourbon-Condé, duc d'Enghien, prince su sang royal: suivie de son oraison funèbre, prononcée par l'abbé de Bouvens dans la chapelle catholique de St. Patrice, à Londres, em présence de la famille royale*. Paris, 1814, in 8º.

André-Marie-Jean-Jacques Dupin, *Pièces judiciaires et historiques relatives au procès du duc d'Enghien, avec le jornal de ce prince depuis l'instant de son arrestation, précédées de la discussion des actes dela commission militaire instituée en l'an XII, par le gouvernement consulaire*. Paris, 1823, in 8º.

Comte de Dion, *Éloge funèbre de S. A. R. Mgr le duc d'Enghien*. Londres, 1824.
L. Constant, *Le duc d'Enghien, d'après les documents historiques*. Paris, Le Chevalier, 1869.

Etc.

Textos e versões

Adolphe Appia e Émile Jaques-Dalcroze: apresentação da tradução do ensaio *La Gymnastique rythmique et la lumière* (1912)

Adolphe Appia and Émile Jaques-Dalcroze: presentation of the essay translation of La Gymnastique rythmique et la lumière (1912)

José Rafael Madureira

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e
Mucuri - UFVJM

E-mail: joserafaelmadureira@gmail.com

Ísis Arrais Padilha

Universidade de São Paulo – USP

E-mail: isisarraispadilha2@gmail.com

Resumo

Tradução do ensaio *La Gymnastique rythmique et la lumière* (A Ginástica Rítmica e a luz) escrito por Adolphe Appia em 1912. O texto foi publicado somente em 1932 na revista *Le Rythme*, boletim oficial de correspondência do Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra lançado em 1909. Nesse ensaio, Appia retoma alguns conceitos apresentados em *A Música e a Encenação* (obra publicada originalmente em 1899), aproximando-os do contexto pedagógico do Instituto Jaques-Dalcroze de Hellerau, fundado em Dresden (Alemanha) no ano de 1911 e fechado em 1914 com a eclosão da 2ª Guerra Mundial. Trata-se da única publicação de Appia sobre a relação luz-música-movimento no ensino da Ginástica Rítmica de Dalcroze. A tradução é precedida por uma apresentação crítica sobre o ensaio, escrito em um contexto histórico muito peculiar que levou os editores de *Le Rythme* a fazer significativas interferências sobre o manuscrito original.

Palavras-chave: Adolphe Appia, Rítmica Dalcroze, Iluminação, Pedagogia, Estética.

Abstract

Translation of the essay La Gymnastique rythmique et la lumière written by Adolphe Appia in 1912. The text was only published in 1932 in the magazine Le Rythme, the official correspondence bulletin of the Jaques-Dalcroze Institute in Geneva launched in 1909. In this essay, Appia takes up some concepts presented in his work Music and Staging (originally published in 1899), bringing them closer to the pedagogical context of the Jaques-Dalcroze Institute of Hellerau, founded in Dresden (Germany) in 1911 and closed in 1914 with the outbreak of World War II. This is Appia's only publication on the light-music-movement relationship on Dalcroze's Eurythmics teaching. The translation is preceded by a critical presentation of the text, written in a very peculiar historical context that led editors of Le Rythme to make significant interferences with the original manuscript.

Keywords: Appia, Dalcroze Eurhythmics, Lighting, Pedagogy, Aesthetics.

A Ginástica Rítmica foi concebida por Dalcroze em resposta aos problemas auditivo-musicais apresentados por seus alunos do Conservatório de Música de Genebra desde o início de sua carreira no magistério, iniciada em 1892. Apesar de seu extraordinário talento como compositor e da magnitude de sua obra musical, foi através do trabalho pedagógico que Dalcroze conquistou visibilidade internacional.

Em 1906, após assistir à primeira demonstração pública de Ginástica Rítmica conduzida por Dalcroze - ao piano e junto a suas melhores alunas - no auditório do Cassino de Saint Pierre (Genebra), Adolphe Appia ficou estupefato com a plasticidade dos corpos em perfeito equilíbrio estético com a música. Ao voltar para casa, escreveu uma carta, encaminhou à Dalcroze e recebeu de imediato uma resposta com um convite para uma conversa que culminaria em um desdobramento inusitado da Ginástica Rítmica: a preparação de cantores líricos, atores e dançarinos.

Appia vislumbrou naquela demonstração a materialização de um treinamento corporal específico para o ator lírico que ele havia anunciado em sua obra *A Música e a Encenação* como “uma ginástica, no sentido mais elevado da palavra, que deve permitir ao ator obedecer às injunções do texto poético-musical” (APPIA, 2016, p. 345).

Depois de muitos encontros e conversas, ficou claro para os dois artistas que seria impossível realizar o devir poético da Ginástica Rítmica na Suíça. Dalcroze não queria deixar a sua amada pátria, mas ele não poderia, tampouco, recusar o convite dos alemães, que propuseram a criação de um instituto inteiramente dedicado às suas pesquisas sobre a plasticidade musical do corpo.

Em 1911, na cidade-jardim de Hellerau (Dresden), foi inaugurado o *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus Jaques-Dalcroze* (Instituto de Formação para Música e Ritmo Jaques-Dalcroze), um colossal complexo arquitetônico de 2.600 m² de área construída, sem contar as salas de aula, refeitórios, alojamentos para professores e alunos.

No Instituto de Hellerau, todas as atividades - aulas, cursos de formação, cursos de verão e festas escolares - transitavam pela Ginástica Rítmica sob a firme

direção de Dalcroze. Lá ele pode criar ambiente orgânico de integração entre as artes e promissor ao desenvolvimento da encenação dramática e operística, ao contrário do que acontecia em Genebra, onde realizava os experimentos de educação musical às expensas próprias e sem qualquer apoio institucional.

Appia não ficava muito tempo em Hellerau, mas mantinha uma intensa correspondência com Dalcroze, enviando notas e desenhos dos seus espaços rítmicos para o projeto de encenação do II ato da ópera Orfeu e Eurídice de Gluck – a descida ao inferno – que seria apresentado na primeira edição dos festivais escolares do Instituto (*Schulfeste*), realizada entre 28 de junho e 11 de julho de 1912.

Appia também colaborava na sistematização das lições de Ginástica Rítmica, passagem obrigatória para todos os alunos, estagiários e curiosos que frequentassem o Instituto. Na tradução de *La Gymnastique Rythmique et la lumière* (A Ginástica Rítmica e a luz), que se segue a esta apresentação, ele propõe que os estudos de luz se deem de forma integrada aos estudos da Ginástica Rítmica.

O manuscrito original é de 1912, mas a publicação aconteceu somente em 1932 na revista *Le Rythme*, um boletim de correspondência entre os membros Sociedade de Ginástica Rítmica (Método Dalcroze) lançado em 1909 e em circulação até o presente momento (quatrienal).

Appia inicia o ensaio advertindo o leitor sobre a vocação experimental do Instituto de Hellerau e de seus festivais escolares, organizados com o propósito de compartilhar experiências pedagógicas e não “soluções estéticas definitivas”. Ele não poderia imaginar, no entanto, que a experiência de Hellerau seria brutalmente interrompida com o advento da 1ª Guerra Mundial e que apenas dois festivais seriam realizados.

Appia não tinha qualquer dúvida de que as forças germinativas do Instituto de Hellerau – edificado sob a égide de Apolo – brotavam da pedagogia, da *Bildung* enquanto “processo de formação” (BERMAN, 2002, p. 79). E a música, que para ele se revelava como uma “potência pedagógica de primeiríssima ordem”, seria “por excelência o caminho”. Appia apostava na proposta metodológica de Dalcroze, embora tenha sido cauteloso ao escrever que “A Ginástica Rítmica parece ser, atualmente, o procedimento mais adequado para esse estudo” (grifo nosso).

Appia discute o papel da “luz” (*lumière*) e da “iluminação” (*Éclairage*) na “educação estética” dos alunos, o que contribuiria para que eles encontrassem um “equilíbrio harmonioso entre as sensações auditivas e visuais”, entre a audição e a visão, considerados por ele “os mais nobres dos nossos sentidos” e que revelariam uma “nova fonte de inspiração”. Na afirmação “ver e ouvir podem ser uma única e mesma coisa”, fica evidente a sua busca por uma concepção visual e plástica que estivesse à altura do drama musical wagneriano, concebido para ser contemplado como obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). Mesmo sem oportunidade de colocar seus projetos à prova, o impacto de suas ideias visionárias e a chegada de equipamentos elétricos ao teatro – sobre os

quais ele tinha conhecimento substancial – foram essenciais na fundação da iluminação e encenação modernas (FORJAZ, 2013).

Ao justificar o uso da luz artificial – mais propriamente a iluminação – no processo formativo de uma escola “conduzida pelo ritmo musical”, Appia retoma dois conceitos-chave de sua obra *A Música e a Encenação* (2017, p. 179): “*luz difusa*”, que poderíamos associar à luz geral, por cumprir a função de tornar visíveis os elementos no palco; e a “*luz ativa*”, cujo papel dramático se realiza com maior liberdade no uso de cores e movimentos, agindo no espaço segundo a música, considerada sua correspondente expressiva no tempo. Para reforçar o papel da música como guia neste caminho de investigação ele introduz as ideias de “*som luminoso*” e “*sentido musical luminoso*”.

Appia, ao indicar que o estudo proposto “será longo”, rejeita modelos pré-determinados no desenvolvimento de sua pesquisa, pautada em substratos sutis; ele é categórico ao afirmar que toda forma de arte, a partir daquele momento, deveria “se fundamentar nessa experiência primordial”. A experiência pedagógica proposta em *La Gymnastique rythmique et la lumière*, contudo, não se concretizou.

Ao cotejar o manuscrito original de *La Gymnastique Rythmique et la lumière* (1912) incluído no III tomo das obras completas de Adolphe Appia organizadas por Marie-Louise Bablet-Hahn, observamos que a versão publicada na revista *Le Rythme* (1932) sofreu alterações substanciais que comprometem o sentido original do texto.

A intervenção inicia-se logo na primeira oração, na qual os editores da revista suprimem a referência explícita que Appia faz às *Schulfeste* promovidas pelo Instituto de Hellerau. Essa alteração é significativa, pois no segundo parágrafo do texto, Appia menciona as atividades pedagógicas do “Instituto Jaques-Dalcroze”. O leitor desavisado, não irá notar que Appia alude ao Instituto de Hellerau e não ao Instituto de Genebra, que só seria inaugurado três anos depois, em 1915.

Na segunda interferência, uma tentativa de “atualizar” o texto, o termo-chave “ginástica rítmica” foi substituído por “Rítmica”, o que não ocorre na segunda entrada do termo, que aparece logo em seguida, agora em letras maiúsculas. Dalcroze publicou, em 1906, a primeira edição do caderno didático *Gymnastique Rythmique – Méthode Jaques-Dalcroze*. Somente em 1916, com a publicação de uma segunda edição do “método Jaques-Dalcroze”, a palavra “ginástica” é subtraída, mantendo-se apenas o termo “Rítmica”.

Na terceira intervenção, o termo “*Landerziehungsheim*” – literalmente “casa de ensino de campo” ou “internato rural” – é substituído por “colégio”. Esse termo refere-se ao modelo educacional progressista formulado pelo pedagogo alemão Hermann Lietz e destinado à educação de meninos, baseando-se em uma proposta mais liberal e integrativa entre esportes, trabalhos manuais, ciências e o ensino de línguas modernas. Essa substituição subtrai do texto

uma indicação importante da articulação de Appia com os movimentos não hegemônicos de seu tempo histórico.

A última intervenção, seguramente a mais grave, diz respeito à supressão completa do último parágrafo do manuscrito original de Appia no qual ele reforça e exalta a potência pedagógica e formativa presente nas *Schulfeste* do Instituto de Hellerau.

Toda essa interferência sobre o manuscrito original de Appia, uma espécie de censura, parece ter ao menos dois objetivos: 1) suprimir a utopia de Hellerau dos anais da revista e da história da Rítmica, embora seja evidente que essa experiência foi o ponto de virada do pensamento dalcroziano; 2) dissociar, com um propósito supostamente diplomático, as atividades do Instituto de Genebra e a imagem de Dalcroze de qualquer referência à cultura alemã, evitando, assim, aproximações indesejáveis com o III Reich que se encontrava em plena ascensão no ano de 1932.

La Gymnastique Rythmique et la lumière é o único material escrito por Appia sobre os experimentos pedagógicos com a luz desenvolvidos no Instituto de Hellerau que lhe proporcionaram grandes sínteses conceituais e muitas alegrias. Não seria absurdo pensar que *A Obra de Arte Viva* (1921), dedicada à Émile Jaques-Dalcroze, tenha sido concebida na cidade-jardim de Hellerau.

A Ginástica rítmica e a luz

Adolphe Appia¹

Nós não esperamos encontrar [*nos espetáculos organizados pelo Sr. Jaques-Dalcroze*]² soluções definitivas e, por consequência, prematuras de certos problemas estéticos, mas uma indicação firme e precisa que nos mostre a direção a ser tomada para chegarmos progressivamente, de ano em ano, nessa solução. Então, é evidente, novos problemas surgirão!

Isso, como tudo aquilo que concerne ao Instituto Jaques-Dalcroze³, emerge da pedagogia. Permitam-me fazer aqui uma breve exposição dos princípios e algumas reflexões sobre um dos pontos essenciais desse ensino, a saber: o papel que a luz deverá desempenhar em uma escola conduzida pelo ritmo musical.

Nossos sentidos raramente estabelecem entre si uma relação harmoniosa de igualdade. Suas correlações mantêm um tipo de equilíbrio no que concerne, em um mesmo indivíduo, à soma de sua potência: se um desses sentidos

1 *La Gymnastique rythmique et la lumière* [1912].

2 No texto original de Appia (1988, p. 166) consta “*nas festas de Hellerau*” e não “*nos espetáculos organizados pelo Sr. Jaques-Dalcroze*”.

3 Appia refere-se ao Instituto Jaques-Dalcroze de Hellerau, observando-se que o Instituto de Genebra ainda não havia sido inaugurado.

aumenta, o outro diminui; mas está claro que a soma total permanece constante, pois ela define uma personalidade. Nós não temos, portanto, poder de ação sobre nossos sentidos no que concerne às suas relações *recíprocas*, sendo que as variações sensoriais são infinitas e diferenciam os seres muito mais do que estamos dispostos a acreditar.

Ainda sobre a pedagogia, a qual meio recorrer se desejamos equilibrar o jogo dos nossos sentidos? Em nossas escolas, onde buscamos transmitir ao aluno aquilo que os homens pensaram e descobriram antes dele, o problema permanece simples: nós nos dirigimos unicamente ao aspecto intelectual e analítico da personalidade. Mas como seria se nós nos dirigíssemos *diretamente* aos próprios sentidos do aluno com o propósito de regular harmoniosamente o seu valor recíproco? Aqui, mais do que nunca, as divergências de personalidade serão percebidas; pois, entre o ensino e os sentidos, não haverá mais intermediários possíveis. Será preciso, como ponto de partida, iniciar a personalidade ao seu próprio organismo; é preciso que ela se torne *consciente* do estado de reciprocidade dos seus sentidos; porque é evidente que só assim ela conseguirá equilibrar harmoniosamente esse jogo.

Somente ao abordar os mais nobres dos nossos sentidos, a audição e a visão, despertaremos com maior acuidade esse estado de consciência que irá se repercutir, então, em todo organismo, desvelando os seus defeitos e desequilíbrios.

A [*Rítmica*]⁴ parece ser, atualmente, o procedimento mais adequado para esse estudo; através de seus meios, a personalidade afirma-se corpo e alma sem dissimulação possível. Em um [*colégio*]⁵ moderno, por exemplo, o aluno sente-se bem por conseguir afirmar-se integralmente, mas de uma maneira que não leva em consideração àquilo que poderíamos denominar como sua vontade corporal-estética; nós despertamos um sentimento completo de vida sem penetrar na própria fonte do equilíbrio, sem que a personalidade disponha de um critério irrefutável para orientá-la nesse assunto. Pois, a princípio, é através dos nossos próprios sentidos que devemos julgar o seu equilíbrio, e somente por meio de uma *modificação* momentânea daquilo que costumamos sentir poderemos torná-los sensíveis às suas proporções cotidianas. A música é por excelência o caminho, pois ela vive uma contínua modificação de durações; ela possui, assim, uma potência pedagógica de primeiríssima ordem. Dela nasceu a Ginástica Rítmica, e nós não precisaremos repetir aqui como ela age através da arte de modificar as durações de todo o nosso organismo. Mas o trabalho de iniciação a nós mesmos não terminaria aqui; nosso segundo sentido principal, a visão, parece tocá-lo apenas indiretamente. É preciso encontrar um procedimento que a toque *diretamente* e que, como a música, modifique as proporções cotidianas.

4 No manuscrito original (Appia, 1988, p. 167) consta “*ginástica rítmica*” e não apenas “Rítmica”.

5 No manuscrito original (ibidem), ao invés de “colégio”, consta “*Landerziehunsheim*”, uma referência ao modelo pedagógico de Hermann Lietz (1868-1919).

É aqui que a luz deverá entrar em ação! De que forma? A claridade do dia não está sob o nosso controle; nós podemos obstruí-la (cortinas, vidros coloridos etc.), entretanto, nós não podemos contar com *ela* para alterarmos arbitrariamente suas proporções. Faz-se necessário, portanto, recorrer à luz artificial, aquela que nós mesmos iremos criar, ou seja, a Iluminação. Aos nossos olhos, essa luz está para a simples claridade do dia, assim como a arte dos sons – para os nossos ouvidos – está para um grito; ela será a *regente estética* da claridade, aquela que poderá modular suas vibrações.

Aqui estamos, portanto, em posse de dois elementos estilizadores que irão se complementar mutuamente na educação estética dos nossos sentidos. Como sabemos, a música e a luz estabelecem entre si uma íntima relação! Os antigos foram auspiciosos ao fazer de Apolo o deus desses dois elementos reunidos⁶. Essa relação nos permitirá utilizar a música e a luz simultaneamente, tal qual uma única arte, e agir com soberania sobre a nossa personalidade.

Se por um lado conhecemos perfeitamente a arte dos sons, nossos conhecimentos *artísticos* sobre a arte da luz ainda são rudimentares: é preciso, portanto, estudar a luz, e estudá-la através da música e sob o seu comando! Esse estudo, absolutamente novo e cuja importância para o futuro nós ainda não saberíamos avaliar, nos reserva, com certeza, grandes surpresas. Em primeiro lugar, aprenderíamos que “ver claramente” não é, em absoluto, Iluminação; e que, por outro lado, a Iluminação precisa dispor de uma atmosfera luminosa para se manifestar enquanto entidade criadora. É a partir de um equilíbrio oportuno e variável ao infinito entre “ver claramente” e a luz criadora que nascerá o *som luminoso*, exata apropriação das vibrações luminosas no espaço e das vibrações musicais. O Instituto, através de seus sistemáticos estudos e pesquisas sobre a luz realizados em conjunto com os alunos, criará em cada um deles um sentido novo, que poderíamos denominar como: o *sentido musical luminoso*, que lhes possibilitará buscar o equilíbrio harmonioso entre as sensações auditivas e visuais, e encontrar nesse equilíbrio uma nova fonte de inspiração.

Esse estudo será longo! Não se trata ainda, em essência, de buscar belas coisas. Do mesmo modo que o estudo do Ritmo só produz beleza enquanto resultado orgânico e de algum modo inevitável; a beleza da Luz, indissoluvelmente associada à música, igualmente, será apenas uma consequência, sob o risco de se tornar um jogo superficial. Nós devemos aprender pouco a pouco que ver e ouvir podem ser uma única e mesma coisa, e compreender intuitivamente que toda forma de arte, a partir de agora, deverá se fundamentar nessa experiência primordial.

Mas somente a música poderá nos guiar nesse novo percurso, pois somente ela possui uma força de Evocação.

6 Appia retoma nessa sentença uma ideia apresentada em *A Música e a Encenação* (2017, p. 178) e atribuída à Chamberlain: “*Apolo não era somente o deus do canto, mas também aquele da luz*”.

Assim, tal como os servos das Mil e uma Noites, será preciso que nós respondamos “pela escuta e obediência”, associando, se pudermos, olhos sinceros e submissos⁷.

Referências

APPIA, A. A Música e a Encenação [1899] - parte 2 (Tradução de Flávio Café), *Dramaturgias* (UnB), n. 4, 2017, p. 158-201. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8527>>.

_____. A Música e a Encenação [1899] - parte 1 (Tradução de Flávio Café), *Dramaturgias* (UnB), v. 1, n. 2-3, 2016, p. 336-366. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8777>>.

_____. *Œuvres Complètes*. (Organização, apresentação e notas de Marie-Louise Bablet-Hahn). Genève (Suíça): L'âge d'Homme, 1988 (t. 3).

_____. *A obra de arte viva*. (Tradução e notas de Redondo Júnior). Lisboa: Editora Arcádia, [s.d.].

_____. La Gymnastique rythmique et la lumière [1912], *Le Rythme*, Genebra (Suíça), n. 34, dez./1932, p. 15-17.

BERMAN, A. *A prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica de Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. (Tradução de Maria Emília Pereira Chanut). Bauru: Edusc, 2002.

FORJAZ, C. *À luz da linguagem – iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do visível” & outras poéticas da luz*. 375 f. Tese. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

JAQUES-DALCROZE, É. *La Rythmique*. Lausanne: Jobin et Cie, 1916.

_____. *Gymnastique Rythmique – Méthode Jaques-Dalcroze*. Neuchatel: Jobin et Cie, 1906.

⁷ O último parágrafo do texto original de Appia foi inteiramente suprimido. A passagem excluída é a seguinte: “As Festas de Hellerau irão apresentar ao público os resultados desse estudo naquilo que ele pode ter de instrutivo e sugestivo para o seu desejo de harmonia e beleza. Os progressos, registrados a cada ano, serão a prova de um trabalho criterioso e perseverante; eles não deixarão de abrir para os espectadores, sempre outra vez, novas perspectivas de desenvolvimento” (APPIA, 1988, p. 168).



Huguianas

Huguianas

Máscaras

Hugo Rodas
Universidade de Brasília

Resumo

Hugo Rodas discorrer sobre o uso de máscaras ontem e hoje a partir de suas memórias. Em tempo de pandemia, as máscaras adquirem velhas e novas significações.

Palavras-chave: Máscaras, Hugo Rodas, Memória, Cotidiano.

Abstract

Hugo Rodas discuss the use of masks yesterday and today from his memories. In pandemic times, masks take on old and new meanings.

Keywords: Masks, Hugo Rodas, Memory, Daily Live.

Máscaras

nunca gostei de Máscaras. Quando pequeno, me lembro que no carnaval os homens vestiam perucas de mulheres, se fantasiavam com as roupas de nossas mães, de preferência as íntimas, e, ao som de seus tambores, saíam para a rua, ridicularizando-as e, com vozes estridentes, aproveitando a proteção das fantasias, falavam e cantavam verdades ocultas para todo mundo.

Nunca entendi aquilo, mas sabia que tudo era possível por causa das máscaras.

Hoje elas fazem parte de nossa indumentária e, por mais curioso que pareça, muitos de nós, apesar de usá-las permanentemente, as deixamos cair sem tirá-las, mostrando uma identidade oculta, deixando o que estava perto bem longe, onde a mentira parece verdade e a fantasia se torna realidade.

Não sinto medo, mas ele late como cachorro preso em um apartamento.

Não me sinto mais só do que sempre, mas aprendi a ver com quem caminho.

Brasília, 14 de março de 2021.

Huguianas

O Inspetor Geral (2006).
Diário de Bordo

Cláudia Moreira de Souza

Resumo

Neste artigo são apresentadas as anotações em torno do processo de montagem da obra *O Inspetor Geral*, de Gogol. A ênfase se dá no processo criativo conduzido por Hugo Rodas.

Palavras-chave: Hugo Rodas, *O Inspetor Geral*, de Gogol, Encenação, Direção.

Abstract

This paper presents observations based on the staging Gogol's The Government Inspector. The emphasis is on the creative process led by Hugo Rodas.

Keywords: Hugo Rodas, Gogol's The Government Inspector, Staging, Direction.

09 de maio, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações da 1ª aula observada¹

Dispostos em um círculo, no canto esquerdo do Teatro Helena Barcelos, um grupo conversa. Eu me aproximo e confirmo; esta é a turma de Interpretação IV, disciplina do curso Bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília. Alguns rostos me são conhecidos, da época em que eu transitava por aqueles corredores. Entre eles, vejo a Alexandra Medeiros, atriz com quem já realizei trabalhos pela Cia da Ilusão².

1 NE. A atriz e pesquisadora Claudia Moreira de Souza realizou sua “pesquisa de campo” a respeito da direção de Hugo Rodas observando o processo criativo desenvolvido durante a disciplina “Interpretação IV”, em 2006. A disciplina era a última da antiga cadeia curricular e espinha dorsal do curso de Interpretação Teatral em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Durante o referido semestre, o foco foi a montagem de *O Inspetor Geral*, de Gogol. Aqui o mestrado da pesquisadora, intitulado “O garoto de Juan Lacaze : invenção no teatro de Hugo Rodas”, foi defendido em 2007 no PPG-Artes da Universidade de Brasília. *Link*: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3299> .

2 Para o projeto Teatro Porta Aberta, parceria da Companhia da Ilusão com a Caixa Econômica Federal, trabalhamos nos espetáculos *Sonho de Uma Noite de Verão* (Teatro da Caixa, 2002 e 2003), *O Inspetor Geral* (Sala Martins Pena, 2001) e *O Califa da Rua do Sabão* (Sala Martins Pena, 2001); Também trabalhamos juntas em montagens apresentadas no Teatro de Bolso da Companhia da Ilusão.

Interrompo e pergunto pelo Hugo Rodas, professor da disciplina. Ele não está, alguém responde: “*Hugo está em São Paulo³ e só virá na próxima terça-feira*”. Peço que continuem a discutir, pois assim que terminarem eu conversarei com todos para esclarecer porquê estou ali. Minha presença não causa desconforto e o grupo retoma seus interesses. Durante este início de observação vou me inteirando do assunto; estão apresentando suas opiniões sobre algumas questões relacionadas à montagem teatral que devem realizar para a disciplina. O formato do debate é democrático, quase o de uma assembléia, onde as posições são consideradas com atenção e respeito.

Observar esta discussão do grupo me faz, de imediato, lembrar daquelas que nós, então alunos da graduação, mantivemos para a realização de *Assim que passarem cinco anos* (2002) e *Quem têm medo de Virgínia Woolf?* (2004). Estas montagens acadêmicas, respectivamente para as disciplinas Interpretação IV e Projeto de Diplomação Teatral, orientados por Hugo Rodas, também passaram por este tipo de procedimento. Já sei que se trata da montagem do *O Inspetor Geral*, de Nicolai Gogol⁴, e que o trabalho deverá ter dois elencos. O assunto em pauta é a necessidade de duplicação do personagem Anton Antonovitch, o Governador. Luana Proença, que aparentemente lidera a discussão, lembra da importância da construção do consenso, “... pois o Hugo sempre acata as decisões do grupo”. Há espaço para a manifestação de todos e são apresentados prós e contras. A duplicação do personagem é posta em votação e a maioria decide: o Governador não deve ser duplicado.

O item seguinte da pauta é a realização de cortes no texto original. Luana Proença indica as cenas e falas que serão suprimidas da montagem, quando as luzes do teatro se apagam. Há pouca clareza, e enquanto Fernando Martins vai ver o que aconteceu, esclareço os motivos da minha presença. Explico que estou estudando processos criativos, e que minha tarefa é observar o processo de criação da montagem da disciplina Interpretação IV, como disciplina da pós-graduação.

As luzes permanecem apagadas e o grupo resolve trocar de lugar, para realizar anotações nos textos. Fico conhecendo a Thais Strieder, que se aproxima interessada pelo meu trabalho. Conversamos e a Rebeca Abdo, a quem eu já conhecia, também se integra no bate-papo. Peço, e as duas me falam sobre o conteúdo das aulas anteriores à minha chegada:

3 Como diretor da peça *Adubo ou a Sutil Arte de Escoar pelo Ralo*, Hugo Rodas está participando da Mostra Latino Americana de Teatro de Grupo. O evento, que tem coordenação do ator Alexandre Roit e curadoria da Cooperativa Paulista de Teatro, acontece de 09 a 14 de maio 2006 e é uma ampliação da Mostra Brasileira de Teatro de Grupo. O TUCAN – Teatro Universitário Candango da UnB e outros nove grupos teatrais (dos quais cinco brasileiros e quatro estrangeiros) compõem, para a mostra, um panorama do teatro da América Latina.

4 Operei a luz da montagem de *O Inspetor Geral* que a Cia da Ilusão levou na Sala Martins Pena, em setembro de 2001. Alexandra Medeiros, que agora encontrei nesta turma de Interpretação IV, no espetáculo fazia o papel da fazendeira Bob.

18/04, terça-feira	Primeira aula. É um grupo bastante grande, 17 alunos matriculados e 1 aluna especial. Hugo Rodas reconhece boa parte do elenco de disciplinas anteriores (a Thais quase se queixa por não ter sido reconhecida). Passam a propor textos para a montagem, considerando a característica de uma turma numerosa. Giovanna Arantes sugere <i>O Inspetor Geral</i> , Hugo Rodas <i>Aquele que leva bofetadas</i> . Ainda são sugeridos <i>Muito barulho por nada</i> , <i>Senhora dos Afogados</i> e outros textos (Thais e Rebeca não se lembram dos outros textos sugeridos). A maioria da turma demonstra interesse pelo <i>O Inspetor Geral</i> .
20/04, quinta-feira	Segunda aula. Realizada uma leitura de <i>O Inspetor Geral</i> . Hugo acredita que alguns alunos não ficam motivados com o texto e propõe que realizem uma adaptação de <i>A vida é sonho</i> , de Calderon de La Barca.
25/04, terça-feira	Terceira aula. Hugo faz um exercício vocal com trechos de <i>A vida é sonho</i> e propõe um esqueleto para a realização da adaptação do texto. A turma fica dividida, mas a maioria continua preferindo <i>O Inspetor Geral</i> .
27/04, quinta-feira	Quarta aula. 2ª leitura de <i>O Inspetor Geral</i> . Define-se que serão dois elencos, para que todos experimentem bons personagens. Hugo dá os primeiros orientadores da encenação. Todos estão em cena o tempo todo, teatro de arena, quem não está com personagem faz parte do coro, o coro realiza intervenções o tempo inteiro e representa situações do universo da obra e também do universo ficcional proposto pelo do Hugo (uma espécie de tropicália: bananeiras, coqueiros, etc...) A estética é a de “um circo russo” os personagens são grotescos, corpos deformados, a encenação é exagerada, teatral. Solicita que os atores tragam fantasias, roupas, acessórios coloridos e instrumentos de brinquedo para a próxima aula.
02/05, terça-feira	Quinta aula. 3ª leitura de <i>O Inspetor Geral</i> . Experimentação dos figurinos coloridos e das primeiras movimentações dos atores. Hugo insiste nestes pontos: o universo é grotesco, teatral, os atores devem buscar um corpo não realista, extracotidiano, deformado.
04/05 quinta-feira	Sexta aula. Hugo pede para Luana Rebeca e Thais (por que se manifestam favoravelmente) que elas realizem os cortes no texto original e apresenta um possível outro conceito: o palácio do Governador, com um painel de Athos Bulcão. Solicita ternos coloridos e permanece o privilégio do grotesco.

Anoto também os nomes dos alunos da disciplina:

Cleusa Souza Vasconcellos
Alexandra Fonseca Medeiros
Marcio Silva Minervino
Sara Maria Britto Mariano
Thais Strieder
Larissa Gomes da Solva Mauro
Fernanda Fiúza Sidney Slava
Luana Maftoum Proença
Ricardo Cruccioli Ribeiro
Savina Kelly Silva Santos
Fernando da Silva Martins
Leonardo José dos Santos
Giovanna Maria Arantes de Almeida
Nerriam Possamai Salvador
Raphael Balduzzi Rocha de Souza e Silva
E a aluna especial Rebeca Abdo, que está como aluna especial apesar de já ter cursado e ter sido aprovada na disciplina Interpretação IV.

11 de maio, quinta-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações da 2ª aula observada

Quando chego, o grupo está empolgado discutindo questões de produção; quase não sou notada. “Contrata-se música ao vivo?” O cerne do debate é instituir um fundo para a produção do espetáculo. Fernando Martins acredita ser importante efetuar esse exercício de produção, assumir “... *essa postura profissional de pagar pelos serviços contratados*”.

A idéia é que cada um contribua com cem reais, seja realizando uma doação da quantia ou solicitando a doação de outros, pessoas físicas ou jurídicas, que seriam patrocinadores. São discutidos onde se guardar o dinheiro (em conta corrente do BB), que tipo de retorno se pode dar ao patrocinador (agradecimentos e divulgação de material publicitário do patrocinador nas apresentações), a contribuição mínima de R\$ 50,00 para quem não lograr patrocínio, (compensada quando alguém superar a meta de R\$ 100,00), como utilizar a verba (figurinos, cenários, iluminação...).

Como não há maiores definições da encenação, ainda não se pode realizar um orçamento. Fernando Martins fica de fazer um pequeno projeto para que os integrantes possam captar esses recursos; já Luana Proença fica de colocar, “no papel e por escrito”, tudo o que foi combinado: “*com dinheiro, minha gente,*

tudo tem que ser muito claro”, assevera. Os alunos sabem tratar-se de uma disciplina acadêmica, mas a expectativa geral é de uma montagem teatral que tenha fôlego para prosseguir após o Cometa Cenas.

O grupo realiza um ensaio. A idéia é aproveitar o momento para realizar uma passagem das poucas marcas que haviam sido realizadas – e um improviso sobre o que ainda não fora indicado pelo diretor.

O espaço da encenação tem o formato de uma semi-arena. Os 18 atores estão vestidos com roupas coloridas e exageradas. Alguns também trazem instrumentos musicais de brinquedo (gaitas, pianolas, violões). O grupo posiciona-se, cada um ao lado do outro, de frente para o público, no fundo da cena. Dispostas nesta espécie de “paredão de fuzilamento”, com suas roupas extravagantes, e corpos propositalmente deformados formam um conjunto grotesco e *suis generis*. Os movimentos estão congelados.

Em sincronia, começam a sambar, de forma exagerada. A cena se congela. Som dos instrumentos de brinquedo; os atores também simulam, vocalmente, sons de cuícas ou sonoridades inerentes ao universo do samba. Congela. Repete-se a dinâmica samba/congela/sons/congela e a cena avança, com os atores sambando e ocupando todo o palco. Congela.

Novamente a dinâmica sons/congela/samba, atualizada pela diferente ocupação espacial, e o grupo vai formando uma fila dupla no canto direito do palco. Formam-se os pares e os atores cantam um arremedo de *leitmotiv* musical do folclore russo: “Hei, hei!” Dançando, essa espécie de “quadrilha russa” dão uma volta no palco. O ator que interpreta o personagem “Governador” destaca-se do grupo e fala para todos, que reagem sempre de forma ruidosa, seja com risos ou aplausos.

O coro, assim como os figurinos, tem um caráter grotesco, exagerado. Os atores do coro representam também elementos do cenário, como palmeiras ou coqueiros. Aos poucos, os atores que têm fala e estão contracenando diretamente com o Governador destacam-se do coro e ocupam o primeiro plano da cena. As intervenções do coro – que reage com interjeições, palmas ou risadas – criam uma sonoridade encorpada e vibrante. Em um certo momento, um trecho do texto do Governador é cantado, como uma balada de um musical da Disney.

Fernando Marques interrompe o ensaio para lembrar uma dinâmica que havia sido solicitada e que não estaria “funcionando”. A questão é de um melhor aproveitamento da pausa para a construção da plasticidade da cena. O esquema adequado seria o “fala do Governador/reação coletiva e pausa, que congela gestos do coro” a cada reação correspondente um gesto diferente do coro e a cada gesto, uma pausa que potencializa a construção cênica coletiva. Há outros problemas.

Como ainda não têm o texto decorado e não estão estabelecidas as movimentações da cena, os atores estão confusos. Fernando então propõe um ensaio para que as pessoas possam se entrosar melhor; um exercício de timing interno do espetáculo e uma possibilidade de experimentar coisas na contra-cena. Saio sem ser percebida; os atores continuam trabalhando.

16 de maio, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e registro 3ª aula observada (fita nº 1)

Hugo está muito satisfeito. Pergunto como foi São Paulo ele resume: “*uma ovação!*” Os alunos começam a chegar, ainda não são 10:00 horas. Ele brinca com todos, pede que sejam ágeis, que se “*fantasiem rápido que estoy loco para acabar essa merda...*”. Hugo gosta dos figurinos que vão sendo apresentados pelos alunos; aprova o figurino para Anna Andreievna, a Mulher do Governador, exibido pela Thais Strieder, mas pede que a saia seja mais curta “*... para ficar Rosane Collor de Mello*”. Thais atende prontamente. Aprova também os enchiamentos que o Fernando Martins apresenta para Anton Antonovitch, o Governador, “*... está ótimo, parece um gorila*”. O clima é de uma alegria contagiante, inerente à uma grande e prazerosa brincadeira.

Hugo inicia sua aula pedindo para que os alunos, vestidos com seus figurinos, corram pelo teatro. Os alunos devem correr como seus personagens correriam e interromper a corrida “congelando” o movimento, quando solicitados. Durante o exercício, o professor oferece estímulos:

Estão desesperados porque vai chegar o Inspetor Geral! Todo mundo, todo mundo! Corram como puderem. Congela! [...] Adiante, corram. Isso. Isso. Congela! (pausa) Estão desesperados, correm e avisam para todo mundo: está chegando o Inspetor, está chegando o Inspetor! Corram. Congela! Congela! Congela! Agora venha aqui.

O professor convida os alunos a se aproximarem, para escutar suas observações e serem orientados. Essa dinâmica me é conhecida, também já passei por ela. Sentado, Hugo Rodas, com uma expressão quase divertida, espera que todos cheguem. Propõe um segundo exercício: uma improvisação para a construção de outro início para o espetáculo. Para este segundo momento, sua solicitação considera o aproveitamento dos elementos trabalhados no exercício anterior – a corrida desesperada dos personagens – mas adiciona novos elementos a serem interpretados pelos atores.

Entre os alunos o acordo tácito implícito é “estar em estado de prontidão”. Reconhecidamente severo, Hugo sempre solicita total atenção e escuta. A atmosfera da turma é de genuíno interesse, que facilita a melhor compreensão do seu peculiar *rodas-portunhol*. Hugo busca sempre se fazer entender, faz solicitações, tece comentários, dá orientações e zela por uma disciplina consistente para o trabalho, repreendendo lapsos dos estudantes, alternando doçura e rigor diretamente sem maiores não-me-toques:

Peguem los instrumentos... porque não pegaram los instrumentos? Nunca podem salir a trabalhar sem los instrumentos. Pegaram los instrumentos? Agora vamos fazer uma seguinte improvisação para

tener um outro começo como exercício. Ocupem todo o espaço. [...] Não senhor! Não está em OBAC II, ouçam! [...]. [...] daí, de repente todos juntos vão a fazer sxluaummm! E se concentram no meio. E vão a tocar uma marchita. Tum, tum, tum,tum,tum... Uma coisa como se fora marcial, presidencial, de Palácio de planalto, vocês arrumam, vocês inventam a musiquinha do Planalto. Certo? Entonces. Avisam a todo lo mundo que viram o inspetor geral. De repente alguém pega um grito, “chegou!” la merda que for, sxluaummm! Se concentra lá no meio, certo? E comieça com la musiquinha, lo que quiser, certo? Ok, andiamo. Com essa musiquinha arma o quadro do poder. O governador fica no meio e respectivamente os ministros... sambem! Sambem pequenininho, todo mundo! continuem tocando. Ok, Ok. Venham aqui, só estamos esquentando.

Toda a aula do Hugo vai sendo construída em cima desta dinâmica de exercício/orientação, sendo que cada novo exercício pressupõe o conhecimento acumulado da etapa anterior. Hoje, ao todo, foram uns sete exercícios, para os quais ele ia tecendo comentários, oferecendo imagens para a interpretação dos atores e alertando sobre performances ou atitudes inadequadas.

No terceiro exercício, ele ensina sobre a necessidade de coerência entre as características exteriores das personagens e as características interiores. (Stanislavsky). Figurinos, neste sentido, são a própria materialização da vida interior da personagem e não um “adorno”. Há o que ele chama de “estrutura” para a criação do personagem, uma fio condutor para todo o processo de criação.

Exercício nº 3

Suponhamos que estamos com uma fantasia de circo por cima. O que fizemos sempre desfile do circo, pararâparârá, cada um com seu personagem pororó, pororó,... E chega no meio, Quando chega ao meio começam a tirar as roupas da fantasia do circo e começam a gritar... O inspetor... Confusion! Confusão, confusão, confusão e de repente se arma "o quadro do poder". O "quadro do poder" é este aqui: (Fernando, o Governador e Thais, a Mulher do Governador) com a filha atrás. (para Rebeca) Quem é você? (ela fala baixo) Não ouço! Ah, o Chefe dos Hospitais. Não tem nada a ver com o poder. Empregados públicos deste lado (à sua direita). Campesinos do outro. (à sua esquerda) O Inspetor e o criado não está. Está caminhando com uma bolsa e quando abre a bolsa ele aparece. Ou seja, uma bolsa enorme. Tá? OK? Provamos? Apareçam com o circo lá (Para as pessoas que não estão participando, porque estão adoentadas) Pára gente, se enferma um se enferma todo mundo? Nada de afrouxarem, que depois vocês sabem como sou!

Comentário do exercício nº 3

“Eu preferiria que começássemos a buscar alguma coisa que não tivesse a ver com a proposta de um teatro naturalista. Por exemplo: vamos fazer a primeira cena. Fica o Poder no meio. (Os atores se posicionam) (para a atriz que interpreta a Filha do Governador). O que é que mais gosta de fazer, a filha? Pegar no pau dos outros, que peguem na bunda dela?... O que é que gosta, a filha? O que ela não gosta?

- Eu acho que ela gosta de comprar!

- Mas aí você propõem uma solução teatral que... O que você vai fazer? Cheia de bolsas, e tal?

- É, uma carteira...

- Eu acho que, por exemplo, é um pensamento que não associa muito bem o que o personagem é... Por exemplo, se você me dissesse: “estou cheia de chocolates, pães, queijo, mortadela, e uma quantidade de coisas na bolsa”, porque você é gorda como uma vaca e gosta de comer eu acredito. Eu poderia estar... Todo o tempo é como se você andasse com um piquenique, entendeu? Com bolsa da Magrela, toda arrumada, mas lá dentro é só comida.

(para toda a turma)

Comecem a tener... Eu sou muito louco, mas eu sou muito lógico... É quase como a lógica de o Rinoceronte. Para mim tudo tem que ter uma lógica, não posso ter nada na mão, como ator, que não me sirva para algo. Que não tenha uma... Que não sirva, que eu possa dizer “estou com esta gravata porque é necessária, estou com essas tetas e com essa bunda porque é necessário...” não porque me adorna... Mas porque me serve! E se começarem a entender isso, entender não “a fantasia” mas a necessidade desta estrutura, deste corpo, destas coisas, certo?

O quarto exercício é um trabalho com a 1ª cena. Trabalhando com a coerência proposta, os atores são agrupados em pequenos núcleos (mini-coros) conforme a situação sócio-econômica dos personagens: pobres, agricultores (campeiros), os ricos e poderosos (Poder) e os adutores que precisam do Poder (os funcionários públicos). A partir daí, os atores experimentam uma dança para cada núcleo. Os campeiros dançam forró; o núcleo do Poder dança samba e macarena; e os funcionários públicos, as danças dos programas de auditório da televisão. Hugo solicita definição na execução das coreografias e comenta sobre a passividade dos atores, que ficam esperando as orientações da direção em vez de experimentarem possibilidades. Hugo localiza também a priorização do texto como elemento de orientação, em detrimento de um trabalho que integra os elementos da cena na interpretação. A pesquisa de Anton Tchekov é citada como o exemplo de um caminho para alcançar um resultado formal que integral, máscara e corpo.

Exercício nº 4

“Aqui temos os camponeses e do outro lado os funcionários públicos. Isto eu quero que se notem na roupa. Por exemplo, os camponeses. Só para dar-lhes uma idéia. Vocês sabem o Tchekov, quando fez O Pedido de Casamento, sabem como ele descobriu a comédia? Ele olhava sempre para aquela peça e dizia “que merda, que merda, que merda, não consigo...” Até que ele pensou que um camponês nunca usa sapatos; e que uma pessoa nessas circunstâncias, o sapato, tem que molestar! Ele colocou o ator com o sapato menor nos pés e o ator começou a fazer as coisas mais inacreditáveis com os pés. Aquilo era uma situação real e absurda. Então é como brincar um pouco com isso, com essa posição, de repente. O sapato, a gravata, o cinto,... sim ou não, o que lhes sirvam, estou passando uma informação o resto é com ustedes.

(para o grupo do poder e funcionários públicos) O mesmo com vocês... Há uma espécie de astio? fastio... Há uma espécie de “ah, que saco este gordo de merda” e ao mesmo tempo uma preocupação enorme. Ao mesmo tempo em que vocês odeiam esse gordo de merda vocês necessitam do gordo de merda. E passar todo tempo esse jogo.

Agora por exemplo. Eles estão ali e vocês estão aqui. Os camponeses que dançam? Forró? Fiquem juntos, um núcleo, não se separem. Como que é o forró. (os atores experimentam e Hugo orienta a coreografia) o mesmo os funcionários públicos, dançam roque... Não, como se chama aquilo do programa de televisão? Chacrete. Não, chacrete não dança assim. (os atores experimentam e Hugo orienta a coreografia) Esse oba- oba está bom. Aqui (o núcleo do poder) samba, carro alegórico, girem, girem, mostrem a bunda... Isso, mostrem esse corpo horrível, a nina passa para a frente, faz um solo de pernas abertas, macarena, macarena, enfia o pau... Mãzinha e Paizinho, vamos lá porta-bandeira, muito mais desenho, isto, mostra tua bunda! Congela! Congela, aprende! Câmera lenta, se compõe. Quando digo se compõe e porque a figura inteira se compõe. Não é mão, depois braço, depois joelho, depois pé. Vocês tem que aprender a ter uma técnica Tudo organicamente junto e lento. Funcionário público sempre sorri, com cara de idiota. OK. Falem.

Comentário do exercício nº 4

OK Começamos a ter uma disciplina. O que faz um, faz todos. Por exemplo, a chegada do Inspetor, na chegada do Inspetor todo mundo faz AHHHHHHHHH! (para o grupo de camponeses) Os pobres estão contentes ou estão tristes? Então fazem ARGHHHH!OK. FAÇAM. (Os atores performatizam). Não. “uma notícia muito desagradável...”

Arghthhhhhh, outra caralho, uma mais...! (Os atores performatizam). Vocês se dão conta como vocês são passivos como atores? Isto é o que estou dizendo. Se eu fico assim, olhando o que faz o outro, esperando que um gordo estúpido marque... A vida não é teatro. Isto não é teatro. Vocês não tem que esperar que um imbecil marque para vocês. Vocês tem que provar coisas, que dar material para saber aquilo que está acontecendo nesta experiência. Eu quero que você, como “organização”, se organize para ter uma resposta a tudo que se dá com você como empregado público. Entenderam? Entences, não paremos e não fiquem assim o tempo inteiro, recitando as letras, que não interessa. As letras vocês estudam em casa, aqui temos que fazer outra coisa. Certo? Vamos lá. Como exercício vou propor... (eu pedi para não ficar um do lado do outro!) Pura e exclusivamente como exercício fiquem assim. Com cara de idiota. Sorriam para o público. É chacrete, não é desfile de estudante. Pequenino, lindo... eu disse pequeno, não lento! (para o núcleo campesino) aqui forró, pequeno... sem ruído... cadê a cara? Cara de bonecos. Ok. O sambão? Começou. Falou, não parem nunca de fazer isto.

(os atores performatizam)

OK. Não é esperando, o que vou me lembrar... Como fazem as gordas da televisão, as peitudas? Façam por favor. Cadê o quadril? Não estou vendo a bunda. A cara alegre, a conquista. Pega, esfrega o pau na bunda do outro, xote, com xote... Dobra o cotovelo, não é o braço duro... Vamos ver.

(os atores performatizam)

OK. Muito mais, rápido Não tem nenhuma comédia por que está assim, Não tem. Falem rápido, é comédia. Não tem pausa.

(os atores performatizam)

(para Rebeca), mas você fica séria e rouca e eu não te ouço, quando estou pedindo para você dizer [performatiza] “Ah, mas você acaba de dar uma notícia muito desagradável!” É? É outra estória! Então vamos! Fala!

Pára. Faz este passo. (Hugo vai trabalhar na coreografia do grupo dos funcionários públicos) (para Rebeca) abaixe este braço, não se dá conta que os outros estão com os braços mais baixos? Que dureza, hein? (para o grupo) Troquem. Agora, quatro (movimentos) de cada um. OK. Um de cada um. Outra vez. Vocês percebem? estão em Interpretação IV e não sabem manejar os tempos musicais que vocês mesmo criam? Um descalabro total! Faz um de cada um. É uma criação de vocês, não minha. Faz meio de cada um; Isto é um de cada um! Eu pedi meio de cada um para que vocês percebam o que é um de cada um! Um dois três quatro... não estão fazendo um de cada um...vai. Um dois três... Ah, está vendo? Pequenínissimo, não cruz o

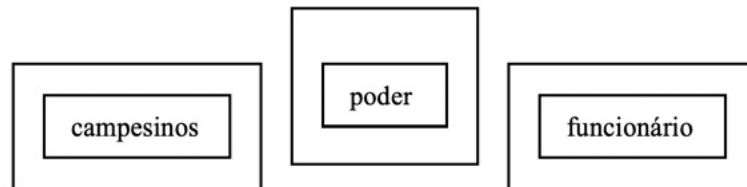
braço na frente aberto total “Ailálálálá...” OK. Vamos.
 (os atores performatizam)
 OK. Só estamos fazendo um exercício. Suar um pouco, fazer um exercício e entrar em outra esfera... É que senão fica uma coisa que me dá um pouco de medo. OK. Vamos a ouvir.
 (os atores executam a orientação)
 Acho que este Ai, ai, ai ai que ela faz todo mundo podia repetir, como uma desgraça geral , “ missão secreta!” Ai, ai, ai ai...
 Eu gostaria que tivéssemos na cabeça.... O primeiro é o Aiaiaiai dela... aí depois [faz] aiaiaiai... Aí depois aiaiaiaiaiai... Aí o governador, puto, [faz] “Falei uma notícia desagradável!”
 (os atores executam a orientação)
 Enorme! Todo mundo pode ter essa reação, mas a filha adora pau grande, então pode correr para frente e fazer “Ahhhhhhhhhhhh!”; e fazer uma macarena na frente.
 (os atores executam a orientação)

O quinto exercício avança na construção do corpo do personagem, sempre a partir do compreendido nos exercícios anteriores. O corpo, como “estrutura” do processo criativo é trabalhado a partir de uma consciência muscular, através de um trabalho com câmera lenta e concentração nos conjuntos musculares envolvidos. Hugo faz questão de diferenciar o trabalho do conceito de memória, não é lembrar a experiência é experimentar a experiência lentamente. Para Hugo a câmera lenta “é o caminho da segurança”.

Exercício nº 5

“OK. ok, até aí. Cada um se levanta e pensa... (corrigindo os alunos)
 Não, não estou pedindo para que se levante, estou pedindo para que desde o chão, eu comece a fazer este trabalho. Começo a ter, o nariz, a cabeça, o olho, a coluna, o pé que eu decido que vou trabalhar e ter para este personagem. Em câmera lenta, procurem. Até a perfeição. Estou pedindo um trabalho muscular. Sensível e muscular, não de memória. Equilíbrio. A câmera lenta é o caminho da segurança. Faz com a máscara também, com a cara que você vai compondo, à medida que tenho determinada bunda, determinada coluna, determinado pé... Cuidado. Vai construindo esta figura. Determinado joelho tem peso em baixo, os joelhos estão dobrados ou não? Sinta que isto é o seu trabalho... Quando vocês acham que estão vocês congelam, para eu ver. Não interpreta, só se preocupa com... Não perde. Quando estiverem assumidamente congelados falem o texto. Não quero que mudem nada”.

Após estas informações e exercícios Hugo propõe um improviso. Pede aos atores que façam o que quiserem, com o material que já trabalharam até então. Os atores ficam inibidos, e aparentemente não entendem a solicitação. Uma situação me parece familiar: eu também já fiquei assim, meio que bombardeada de informações, quase sem espaço para saber como responder a mais uma demanda. A esta altura, a ocupação do espaço que eu havia assistido no ensaio já havia se modificado. Agora a ocupação do espaço da cena era algo assim:



Também me lembro que quando as mudanças espaciais eram muito radicais eu levava um certo tempo para administrar essa nova informação, ainda mais quando era seguida de outras informações.

Exercício nº 6

Agora vamos para lá. Façam o que queiram agora com todo esse corpo que encontraram. Com tudo o que descobriram; façam o que quiser, se quiser faz se não quiser não faz. Você pode estar congelada, ou dançando sozinho...cada um faz o que quiser...

(os atores executam a orientação)

OK. O que quero dizer quando digo "Façam o que quiser?" O que quiser significa.. às vezes eu creio que falo a mesma linguagem mas evidentemente às vezes não faço. O que quiser significa inteiramente o que quiser, então não é mais esperando o inspetor geral ... O que é divertido é façam o que quiser neste situação! Entende o que quero dizer? Por exemplo, se eu estive trabalhando isto [performatiza alguns gestos] e me dizem façam o que quiser com os elementos que você tem, então o Governador vai estar lá e eu vou estar assim [performatiza]. Mas atento a ele, olhando para ele. Então [performatiza] a partir daí façam o que quiserem, tenham a maior improvisação do mundo com todos os elementos que tiveram até agora.

(os atores executam a orientação)

Hugo não tece nenhum comentário sobre o exercício de improviso e chama os atores pedindo que falem sobre o trabalho que estão realizando. Sua orientação é no sentido da busca de uma construção que se origine dentro de cada ator, que para ele deveria recusar a repetição de coisas que outros atores encontraram.

Hugo - Fala lo que está passando com todo lo que está fazendo.

Larissa - Falar...?

- Sim, aquilo que você sente, como que você vai, como que você se sente, como que está dentro de isso.

Larissa- Estou assim... A gente (Larissa e Alexandra) decidiu que ia ser homem, né gente? porque é o Bob e o Dob... E eu estou tendo esta dificuldade, da voz, de ser mais... não sei, de procurar mais este lado masculino mesmo, apesar dele ser mais caipirão, desajeitado, tô com esta dificuldade, assim...

Hugo - Não podem ser mulheres?

Larissa -Podiam também, a gente ficou assim de conversar...

(o grupo levanta a questão do nome das personagens)

Alexandra – O nome não faz diferença...

Hugo – Mas o que menos me importa é o nome. Com tudo que estou dizendo se preocupam com uma coisa que eu não estou preocupado. Estou encarando a coisa de outra maneira, e não do lado de fora para dentro. Estou tentando buscar elementos para que vocês procurem algo, quando estiverem sozinhos, para fazer esta cena com fundamentos.

Márcio – [...] ele é meio sovina, ele tem um dinheiro, só que a roupa dele é rasgada e tal para demonstrar que ele não tem. Só que eu estou com muito medo de cair em um caipira que tinha, que tinha o corpo assim e a cara também, o peso vai sem querer. O caipira é assim (demonstra) tinha um peso assim, do Mazarropi...

Hugo – Mas, por exemplo, eu vejo todo mundo com a mesma ... se eu te dizer agora, por exemplo, tira o quadril para trás... em câmera lenta, põe a bunda como se dera o cu, dobre os joelhos, planta a terra com a mão, agora põe a cara para cá, um pouquinho mais levantada, assim, como minha avó italiana, a cara posta para o chão mas o olho para cima... e tem um queixo assim [performatiza]!

Márcio – O queixinho não dá, ele tem um assobio... (risos)

Hugo– O que eu quero dizer é por exemplo... (Para o Nerriam) Eu não te vejo neste lado, eu vejo a insistência de ser a bicha. Sabe? Você encascou em sua cabeça que esse personagem é bicha. Então quero dizer, porra, você não está procurando, eu estou procurando para você em vez de você estar procurando para mim. Você está aqui, eu não quero ver sua cara [performatiza] assim,

[performatiza] assim, ou [performatiza] assim, que é tua cara. Quero ver outra coisa. Não quero ver as muletas, quero que procurem no físico, que seja real, que seja coerente.

Por exemplo, você (para a interprete da Filha do Governador) é gorda, você gosta de comer, já falamos que tem uma bolsa cheia de comida, patatí, patatá... Por que desfila? Ela não desfila, ela come!

Entendem lo que quiero dizer? Vocês se perdem em procuras que não tem nada a ver com uma coisa objetiva acerca do personagem. Eu como! (para a Mulher do Governador) Eu dou! (para o Nerriam) Eu quero, mas não posso! Que é mais divertido do que fazer aquela bicha de sempre, não existe peça no Brasil que não tenha uma bicha, inclusive precisa ter uma bicha para ser uma peça. E pra entreter. Esqueçam entretenimento e comecem a pensar nesta estrutura, para eu ter alg,o para começar a haver uma coisa. Que eu não veja a tua voz, ao menos que a sua voz seja resultado de como você tenha as nádegas apertadas... E como é tua perna, e coluna, e como teu olhar, [performatiza] “eu sou honesto, sabe uma pessoa honesta? Que trabalha a vida inteira de manhã até a noite e, olha a boca que tenho, e sou uma personagem e vou emocionar de qualquer maneira...!” E não tenho que ficar com essa carinha assim, de dia. Começar a entender o que podemos procurar dentro de nós, como esse elemento que somos, de ator, maravilhoso, e não de repetições que encontram os outros e de imagem que inundam a cabeça com soluções que já foram feitas e não procuradas por mim, dentro de mim. Certo? Então eu quero definir isto. (para a filha do Governador) Você é uma pessoa que come o tempo inteiro. Só come, o tempo inteiro. Claro está vestida de butique e tudo o que você quiser, mas que come o tempo inteiro. Como o servilismo que tentávamos conseguir.

Exercício nº 7

Para o sétimo exercício, permanece a disposição em núcleos por grupos sociais, mas a situação proposta é agora deslocada para um novo ambiente, o Palácio do Governador, que está representado cenicamente por um “painel de azulejos de Athos Bulcão”. Além desta informação, Hugo introduz no exercício ações físicas como comer, beber, enquanto o texto é dito. O comentário do exercício apresenta a estética de Anton Tchecov como exemplo de uma pesquisa para uma composição plástica de máscaras e corpo. Hugo cita o espetáculo *O Urso*, como exemplo de uma construção contemporânea tchekoviana. Hugo parece priorizar a linguagem dos movimentos do grupo e corpos como mais importantes que a informação do texto e a própria experimentação dos atores como o principal orientador de caminhos e possibilidades para a construção da encenação. Indica também a questão da “troca do tempo”. Ainda atrelada a necessidade construção de uma coerência: a vida antes do Inspetor era uma e isso se traduz no que ele chama de “outro tempo”. Coerência também na construção da verdade do lugar: estar no desfile do circo é uma coisa, na palácio é outra coisa.

Hugo - Tem uma coisa que eu sinto... Não sei com explicar-lhes, mas eu gostaria que tivesse um “movimento” todo o tempo. Depois que

vocês sabem do Inspetor Geral, se eu estava assim, [performatiza] queria uma coisa que ficasse assim... [performatiza um a espécie de incômodo, um tique...] o tempo inteiro. Tenha a qualidade que eu tenha e seja quem for, tem um tempo. Trocou o tempo! Entendem? Eu ainda gosto muito do desfile, eu não tenho uma idéia certa, eu gostava daquilo do circo. Mas era mais livre, era um lugar onde você podia estar de salto alto no desfile e ficar de trapezista. Agora não é tão livre. Então, temos que começar a sentir onde vamos e o que queremos. Vocês estão me entendendo?

Márcio – Ficou diferente, mesmo. O corpo que eu tenho principalmente a roupa... A gente, no circo eram dois acrobatas, aí a gente fazia um trabalho de corpo, eu pulava nele e tal... Ainda tá, mas aí vai ter que pesquisar muito, porque até no texto, na peça, a gente fazia algumas acrobacias; eu o impedia de falar tipo pulando nele e tal... só que tinha uma coisa mais malabarista, assim, agora vai ter que adaptar.

Hugo – Exatamente. Porque quero dizer, bom, estamos dentro do Palácio; se vamos estar dentro do Palácio, estamos dentro do palácio. Então como vai ser isso? Por exemplo, como exercício, agora que estamos falando tudo isso. No cenário você pensa que tem o (painel do) Athos Bulcão. Vai, você e sua mulher. Atrás tem o Athos Bulcão. Aí ficam dois funcionários públicos. Quais são aqueles que falam menos na primeira cena? Os que menos falam? O médico... Não, mas o médico não é muito funcionário público... Quem é que está fazendo o médico. Então vai e sustenta o painel do Athos Bulcão. Tem mais alguém que está com personagem dobrado? Sabina. Sustentem, atrás deles, (no centro, ao fundo da cena) um painel enorme do Athos Bulcão com dois canos. Você está de um lado assim com um cano, para dentro da mão, isso. Atrás deles, um metro atrás deles, aí atrás, dois canos, entenderam? Com um pano lá em cima que cai, todo pintado com azulejos de Athos Bulcão, azul e branco, maravilhoso. Deste lado á esquerda) temos o povo, aqui. Deste lado os empregados públicos. A filha, que é uma vaca, atrás deles, comendo. Vamos experimentar. Segundo o que falamos agora, está todo mundo nervoso. Como ficam nervosos? Athos Bulcão também está nervoso. Olha os peitos maravilhosos de nervos. Joelhos. Vamos supor que isto não para nunca. Fala.

(os atores executam a orientação)

OK. Fiquem tal qual estão. Vocês duas (atrizes que seguram o painel Athos Bulcão) ponham o painel e deixem. Sabem aqueles pedestais que temos para sombrinhas de praia? Aqueles de piscina. Deixem o Athos pendurado aí. Vão para o fundo - você vai para cá, você pra lá - e peguem uma bandeja. Uma com coca-cola e tátátá e a outra com

salgadinhos. Ou com pizza. Sabina vem com um montão de pizza e a outra vem com refrescos. Enquanto estão falando, servem para eles comida e bebida. (a filha do governador) Não você não, você fique aí, desesperada, não pode sair daí. Sabina, te quero ver. Dá para os mortos de fome, cruza, servem, para os ricos não, para os pobres, os mortos de fome. Ataquem, ataquem, ataquem, aquela coisa de... Ok. Começamos. Esperem que Sabina tem que ir aí, poner las coisas... OK começou

(os atores executam a orientação)

Ok no "ratazanas enormes..." vêm e servem a menina. Você vai com a comida para uma lado e a bebida para outra. A comida não acaba nunca. Voltemos uma vez mais. Voltem por favor. Agora vou fazer uma coreografia mais por exercício. Garota de branco, vai para lá. Vocês já colocaram o painel do Athos Bulcão, e na marca que lhes falei vêm e servem cruzado, por atrás da menina, Sabina vai para lá a outra para cá. Foi. (as atrizes fazem a marcação) A menina se desespera querendo pegar a bebida. Não sai do lugar. Serviram. Vamos fazer assim, Sabina serve escondida. Todo mundo come como vacas, escondido. Serve escondido. Todo mundo pega as coca-colas escondido. Entenderam? Parou. Peguem e comem decentemente para o Governador. Vão servir a menina. A menina enlouquece, come e bebe, bebe e come. Come e bebe, bebe e come... vai girando... Não Sabina, fica lá. Agora quem não deu comida vai dar bebida, quem deu bebida vai dar comida.

(os atores executam a orientação)

Nervos!

(os atores executam a orientação)

Para que vocês se dêem conta do difícil que é armar uma coisa como essa. No "aie, aie..." ficam contentes porque vem a comida e a coca-cola... Para que vejam o que podemos fazer.

(os atores executam a orientação)

Continuem comendo!

(os atores executam a orientação)

Aí vira todo mundo! Focam comendo e bebendo para o Governador. Gente, eu não estou marcando meu coração, estou só fazendo um exercício. Rarazanans enormes... Brinda para ele e você está comendo.

(os atores executam a orientação)

Congela! Fala.

(os atores executam a orientação) Parem. Tem um arrote dele.

(os atores executam a orientação) OK. Entenderam como podemos ir fazendo coisas? Agora, lo que me interessa é aquilo de realmente conseguir um físico. Que eu não te veja, Márcio, igual ao Márcio; que

eu não veja a brincadeira de correr igual ao corpo que eu corro sempre, e sim que tenho um corpo! Tenho que fazer assim... Entendem lo que quero dizer? Começar a dominar a energia, a característica e o tempo que tem esse músculo. (para o núcleo dos camponeses) Voltem à imagem que tinham dos camponeses. Que cada um tinha. O peso no joelho, a cara assim. Congelem. (os atores realizam o solicitado) Não quero! Quero caras! Quero caretas! Não quero essa cara de mondon-go que tem cada um. Quero uma careta, uma máscara. (os atores realizam o solicitado) Agora corram sem perder esse corpo, sem perder essa idade, sem perder essa energia. Não posso ter vinte anos quando quero comer, mas quero comer. A Sabina está vindo com a comida. Comam. (os atores realizam o solicitado) Não! Entenderam? Voltaram a ter doze anos e volta ser uma peça infantil. Não tem a qualidade... Entendem o que falo? Não percam ! Então, não tem passo rápido, como caminha velho? Vá comer! (os atores realizam o solicitado). Entenderam? É cada vez mais rico e cada vez mais fino, esse trabalho. Provamos uma vez mais tudo. Agora como queiram. Cada um faz o que quiser no momento que quiser. Ciao. Uma vez mais. (os atores executam a orientação)

Comentário do exercício

Hugo - Venham. A coisa está mais clara para vocês ou não?

Alexandra - A gente decidiu fazer mulher.

Hugo - Vão fazer mulher? (Risos...)

Alexandra - E continua a mesma coisa, o mesmo corpo, a mesma cara?

Hugo - Ah, eu acho que sim! Que tem a ver? Conheço tanta velha assim... Eu vi uma peça no festival agora que estávamos, O Urso⁵, uma companhia da Déborah Finochiaro, não sei se conhecem, uma pessoa de Porto Alegre, irmã da Laura Finochiaro aquela que canta... E o Urso tem uma estilização enorme. Os personagens são feitos por três mulheres, que entram e saem, entra uma sae outra, se acoplam... No meio disso entra uma mulher que faz o papel de um velho, que parece o Chaves, ela é assim, tem a cara assim, ela conseguiu fazer uma cara assim, tinha óculos, um chapéu (imita), mas era uma jóia! Era tão tchecoviano, tão desenho, essa coisa que tem Tchekov que

⁵ O Urso Dir.: Deborah Finochiaro. Texto: Anton Tchekov. Com o Grupo dos Cinco, de Porto Alegre, RS. A proposta do grupo, formado em 2003, pautou-se pelo interesse mútuo de investigar as possibilidades de atuação a partir do trabalho físico do ator, da sonoridade da palavra e da utilização de diferentes linguagens. Seu espetáculo de estréia, O Urso, ganhador de vários prêmios, fala de uma jovem viúva, reclusa por devoção ao esposo, surpreendida por um estranho que chega disposto a cobrar uma dívida contraída pelo falecido.

não tem nenhuma outra coisa, que tem Gogol, que tem essas pessoas... Você vê cara! Você vê narizes! Você vê queixos! Você vê línguas! Você não vê essa cara (para si)! Essa aqui é a minha cara, uma merda. Não quero minha cara, minha cara é uma merda. Não quero meu jogo. Tem coisas que surgiram muito boas. A comida é genial. O servir comida e bebida. Depois vemos como fazemos, de repente fique melhor que todo mundo esteja brindando... O que importa é como estamos trabalhando este laboratório. Agora, o que é interessante é ver coisas assim: enquanto ele fala tem um montão de pessoas agrupadas aqui (bebendo ou comendo) e um montão de pessoas agrupadas aqui (bebendo ou comendo). Talvez possamos servir bebida primeiro (as duas) e comida (as duas). Talvez seja mais divertido para terminar em uma coreografia. (Já vou terminar, me faz uma massagem) risos. Mas entende, isto é teatro, para mim isto é teatro. Estou com la bola cheia de ver lo que la gente vê tiempo inteiro. Estou de saco cheio de ver lo que la gente ver lo tiempo inteiro. Então se nós precisamos de uma técnica, se nós precisamos de algo, temos que chegar a um certo purismo dentro disto que estamos propondo, chegar a uma estilização, a uma linguagem, a uma coisa que nós enlouqueça no pouco tempo que temos. Eu objetivamente começo a trabalhar Minha Filha, a que faz Minha Filha, que é você, é a única filha ou te outra?

- Não tem a outra.

Pois é, tem outra também. Quer dizer começar a ter isso, eu tenho tudo, eu tenho chocolate dentro do sutiã... Eu tenho uma tia que tinha aquele tipo de ... Uréia, por excesso de carne... Uréia. Que não se curava, e andava nos melhores médicos e não se curava, não se curava. Você sabe porque não se curava? Ela mandava um menino comprar mortadela, presunto e tudo, quando o marido não estava, e ela escondia embaixo do colchão e comia depois. Encontraram debaixo do colchão dela carne de porco, salame, chouriço...Tudo tinha embaixo da cama, envolto em um plástico, e comia de noite como uma vaca, e por isso morreu. Isso é Tchecov, entendeu? E não baseado naquela corridinha à cozinha que todo mundo faz de vez em quando. Acho que a gente está pegando a coisa. Assim, buscando coisas. Mas eu tenho que começar a sentir isso. Por exemplo, (para Nerriam) eu achei muito mais cômico e trágico do que a bicha que estávamos fazendo. Tem coisas que são muito mais fortes. Por exemplo, se você vê um grupo como de gaviões, que estão de costas e nada mais, e tiram papéis, tiram papéis, e nada mais, e suja tudo de papel o chão... E comemos, de repente comemos de verdade, comemos biscoito para fazer uma nuvem de biscoito no chão... É muito mais importante do que estar trocando de lugar no mesmo jogo circense de sempre. Por exemplo, outro dia me

colou um chiclete na mão e fazia anos que não vivia uma situação tão divertida. Eu fiz uma bola achando que a bola estava bem, e me pus a falar com uma cara no ônibus e, de repente, apertei a bola. Quando me dei conta, com o calor da apertada do chiclete havia colado e fiquei assim, cheio de chiclete, parecia um pato. Uma situação inacreditável de cômica. De repente você vive pensando milhões de coisas sem sacar a coisa mais rica. Então, que vou pedir, depois de todo esse exercício que fizemos, que se vocês queiram passar uma vez o primeiro ato, o texto. Por que quero começar a marcar, a marcar não a orientar. Vamos por aqui, por aqui, por aqui. A partir da próxima aula já queria ter uma idéia, uma proposta clara para esse [...] é com circo, é sem circo, é patatá, é combino, com comida, patatá... E começamos a ter uma clareza sobre o que temos que buscar. Eu achava que precisávamos brincar para poder entender aonde vamos e o que estamos procurando, se não eu não consigo, eu não consigo pensar na minha casa para trazer uma coisa direita e armada aqui. Eu não consigo mais trabalhar assim. Certo? Então eu acho que agora, o melhor de tudo é que vocês fiquem aqui e passem uma vez o primeiro ato para ter esse exercício, certo? E na próxima aula eu volto.

Durante a finalização da aula os alunos informam o Hugo sobre a decisão de não duplicar o personagem o Governador. Hugo se preocupa com a forma de participação do principal envolvido, o Leonardo. Ao perceber que há uma expectativa de que ele decida sobre qual aluno fará o Governador, ele fica muito chateado. Os alunos que decidam, para ele tal decisão é impensável e mais: cruel.

Aluno - É para passar tentar o primeiro ato em cena?

Hugo - Não, eu acho que aí é confusão, eu acho que aí é para eu deixar depois. O que quero é que agora passem o texto para não se perder.

O que a gente decidiu, fez uma votação, decidiu que se escolhesse só uma pessoa fazendo o governador, porque senão seria muito dispendioso.

Hugo - (sem entender) Mas não falem comigo, isto é uma coisa que me dói na alma, acho que vocês têm que falar isso...

Aluno - Não, ele falou que houve uma votação. Ele está achando quer você está pedindo para ele decidir.

Hugo - A turma decidiu tudo? Já está decidido?

Aluno - Não.

Hugo - Me desculpem, o Léo estava quando estavam fazendo esta votação?

Aluno - Chegou atrasado, mas ele chegou no final.

Hugo - E ele concordou? (Para o Léo) Você concordou com isso?

Léo - O que falaram foi que ia fazer um dos dois, mas você ia decidir.

Hugo - Ah, não. Mas isto eu não faço.

Aluno - A idéia que a turma votou é que dois governadores era muito trabalho. Bom, aí...

Hugo - (taxativo) Pára, pára, para. Eu não quero intervir nesta eleição, desde o primeiro dia e não quero me inteirar. Não quero nem me inteirar. Quero que vocês discutam entre vocês e se quiserem usar esta hora para isto. Não comigo. Não estou aqui para dirigir um espetáculo, estou para fazer aula. Vocês tem que solucionar isto entre vocês. Não comigo, Por favor. Não quero dizer o Léo não faz ou o Fernando não faz. É uma coisa que vocês tem que saber, só tem que me dizer. Não quero participar disso, é uma coisa nojenta para mim, vocês tem que entender que para mim isto é uma coisa nojenta. Não posso mandar. Dessa maneira, não falem nada, esperem eu ir embora.

18 de maio, quinta-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e registro 4^a aula observada (fita n° 2)

Quando o projeto de Mestrado ainda era uma idéia, o professor Marcus Mota me convidou para participar de umas reuniões que estavam acontecendo na casa do Hugo. O objetivo destes encontros (participaram o jornalista Lourenço Cazarré, Marcus Mota e eu) era realizar uma série de entrevistas, construindo e mapeando a biografia do Hugo desde a infância até o momento presente⁶.

Esses encontros tinham um formato de bate-papo e uma dinâmica muito fluída. Marcus Mota e Lourenço Cazarré são amigos de Hugo de longa data, aspecto muito importante para a condução daquelas entrevistas. Participar destes encontros foi fundamental na minha decisão pela pesquisa; posteriormente, realizei a transcrição das fitas cassetes que registraram esses momentos.

Depois dessas reuniões, não tive mais nenhum contato freqüente com o Hugo que, afastado de suas atividades na UnB (licença sabática), foi para Europa, tirou férias... e quando retornou envolveu-se com duas montagens do TUCAN. Enquanto isso eu, já aluna do Mestrado, estava sem aulas por causa da greve das universidades públicas. Meu último contato com ele havia sido por telefone, duas ou três vezes, por causa de uma pendência na prestação de contas de *Quem tem medo de Virgínia Woolf?*, no Ministério da Cultura, referente à nossa ida ao Festival de Teatro de Curitiba em março 2004.

Enfim: eu havia me proposto a estudar o processo criativo de alguém, meu projeto já havia sido aprovado, e eu não sabia se esse alguém sabia disto. E

6 NE. Entrevista publicadas no artigo “O garoto de Juan Lacaze. Entrevistas.” Revista Dramaturgias 12, p. 78-168), 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28692>

mesmo que já soubesse, para mim era uma indelicadeza inaceitável, ainda não ter conversado com ele a respeito. Por isso, na última terça-feira (primeira vez que o revi depois de tanto tempo) expliquei por alto (não dava para explicar direito, andando pelos corredores da UnB e com todo mundo cumprimentando o Hugo). Para conversar mesmo, combinei de passar, um pouco mais cedo, quinta-feira, na sua casa.

O apartamento dele é claro, agradável, ventilado. A disposição de móveis e peças de arte é inteligente e milimetricamente organizada, em uma decoração elegante que em nada indica o “espetaculoso” que se atribui às suas criações. Ele está acordado, trabalhando no seu escritório; Maria abre a porta, de dentro ele me convida “*Entra, Cláudia!*” e finalmente conversamos sobre a pesquisa.

Bem, não “conversamos” exatamente, porque eu falo rápido e meio sem graça; e ele me escuta, muito cortês e educado. Não sou “amiga íntima do Hugo”. Eu o admiro como artista e respeito como meu professor, alguém de quem me aproximei e aprendi a gostar durante minha graduação. Mas agora, plantada no meio do seu escritório, me sinto incomodada de estar ali; e pior, com medo de estar incomodando.

Ele, ao contrário, tranqüilíssimo, está me olhando com um arzinho afetuosos e quase divertido. Que diabos estará pensando? Para quebrar isso - e me sentir menos ridícula - peço para fazer algumas perguntas. Ligo o gravador e falamos sobre o trabalho com a turma de Interpretação IV.

CT - O interesse é esse mesmo: o primeiro momento que você encontra com a turma e que as coisas são propostas. Eu saí conversando com eles, daí eles me falaram que você se lembrava de uns, que não se lembrava de outros. Como é isso, entrar na sala, ver aquelas carinhas... como foi este primeiro momento?

HR - Não, porque as pessoas fizeram OBAC II comigo, mas não fizeram Interpretação IV. Então para mim o conhecimento é totalmente diferente com eles, é outra estória isso. Por que normalmente Interpretação IV é um pouco... como marcante dentro do curso, é a primeira peça inteira, papapá... entences, sempre serviu, de alguma maneira, de conhecimento para la coisa. E o projeto de diplomação, por exemplo, agora foi totalmente diferente em função disso, também. Para mim. São pessoas que noto que nunca saíram de OBAC II. Então é totalmente diferente o processo, totalmente diferente, diferente mesmo.

CT - Então você estaria fazendo com eles um pouquinho de OBAC II em Interpretação IV?

HR - Estou fazendo mais Interpretação IV, quer dizer porque tem alguma base da coisa: a busca da personagem pela câmara lenta, la performance facial, para encontrar a voz, uma quantidade de coisas que eu trabalho - que é o que trabalha os outros, mais cada um de nós tem um método para trabalhar, não? Às vezes eu sinto assim, como

Bidô disse, por exemplo, que quando as pessoas vêm de OBAC II, ela sente uma diferença enorme quando passou por mim ou não passou por mim, por exemplo. Ela sente isso como professora, digamos. E isto é interessante para mim, pois sempre nos falamos acerca destas coisas, como é o processo, como que se consegue, como que... E Bueno, este está um pouco mais difícil para mim, de alguma maneira. Sobretudo o projeto de diplomação, porque com esta coisa de que eu sou o professor da matéria, mas eu fico com “a ressaca” de lo que los grupos não quierem! Entonces, duas ou três pessoas soltas ficam aí, e eu faço o projeto de diplomação com duas ou três pessoas soltas que não tem nada a ver entre si. Que estão juntas porque não entraram em outros grupos. Entendeu? Então é totalmente diferente, entonces eu já disse “não quero ser mais o professor fixo da matéria. Porque se o professor fixo da matéria vai pegar nada mais que “a ressaca”. Entendeu? É meio cruel, é absolutamente cruel. Todo mundo escolhe!... é diferente quando você tem uma turma, sabe, de 10 de 15 ou de 20. Porque aí você pode manejar de outra maneira”.

*CT - Foi comigo assim também, no meu projeto de diplomação. Bom, aí você encontrou com a turma e começou o trabalho. Teve um monte de textos que foram propostos, eles me falaram. A Senhoras dos Afogados...
HR - É...*

CT - Aquele que leva um tapa (Aquele que leva bofetadas), que você montou com Abujamra (eu vi isto, esta montagem lá em São Paulo) Aquele que leva um tapa, e tal, e acabaram que a primeira opção foi O Inspetor Geral e decidiram pelo O Inspetor Geral. A primeira coisa que me chamou a atenção, como observadora, e lembrando a minha experiência como sua aluna, é a coisa da autonomia que você dá para o processo de criação. Isto é muito engraçado, por que não fofoca você seria “autoritário” “mandão”, “isto é aquilo” mas na prática...

HR - Ah, mas já passou muito...

CT - Não, mas mesmo na minha experiência sempre que falavam assim, eu... “Ué?” porque eu sou mais velha, e a fofoca chegava em mim com outra repercussão. “Bom, mas como é que vocês acham que ele é mandão e autoritário se o processo dele é tão... tão voltado para uma criação coletiva, tão participativo?” Então eu queria que você falasse um pouco desta coisa da participação...

HR - Mas essas pessoas falaram agora que eu era mandão!? e...

CT - Não!! Agora não, agora não...

HR - Ah! Eu já estava preocupado, já ia dizer a essas pessoas “mas para vocês uno não cambia nunca!”. Agora, em São Paulo, todo mundo dizia para as pessoas do grupo “nossa, mas o diretor de vocês é maravilhoso, é de uma suavidade, de uma tranquilidade, de uma seguridade, parará, parará...” E todo mundo ficou assim: “não, mas não

é sempre assim...” e eu dizia: “como que não é sempre assim? Vocês querem ainda manter uma imagem?” Para as pessoas é conveniente, às vezes, manter uma imagem sobre o Hugo.

CT - É, acho que tem um Hugo mítico aí...

HR - É, tem um Hugo mítico aí... mas eu acho que é conveniente para as pessoas, ficar se dizendo: “aie, é um trabalho trabalhar com aquele [...]”. Entende? É com uma coisa...

CT - Agrega valor para a pessoa!

HR - É agrega valor para ela mesma. Não acho que seja por aí mesmo, estou tratando que seja outra coisa.

CT - Não minha experiência você é severo, disciplinador, mas bastante... você dá muita autonomia para o processo criativo, muita autonomia. Queria que você falasse disso: da autonomia no processo de criação.

HR - Por que eu acho que hay uma cosa assim... por exemplo, estes dois trabalhos que andam viajando por todos os lados, que se mantiveram, como O Rinoceronte e Adubo, Seis Personagens também, de alguma maneira, mas, sobretudo O Rinoceronte e Adubo, que estão salindo para todos os lados, agora. É um pouco assim como não sei como te diria... São dois espetáculos totalmente diferentes. Adubo eu cheguei para só polir o espetáculo; para limpar, para dizer isto está mal, isto está bem, tem que ficar mais comédia, menos comédia, vamos unir todos os textos com este pedaço, vamos ser mais divertidos, menos... enfim, outra estória. É como se te entregassem uma roupa e você termina de fazer ela, dá uma estética, organiza tudo, parará, parará... Que foi maravilhoso, porque eu senti que não estava contaminado do processo! Que eu não estava contaminado, que eu não tinha nenhuma defesa para nenhuma cena, para nenhum processo, para nada. Eu poderia cortar, tirar, limpar, trocar as cores de cada cena segundo o meu bem querer em relação ao que estava mirando - não meu “bem querer”, como um livre arbítrio. Então foi muito interessante isto de “ah, esta cena me custou uma fortuna, não vou tirar nem morto”. Não, tira! Não serve! Esse tempo não serve, esse enfoque não serve, isto está muito literal... foi maravilhoso. Eu me senti com uma liberdade absoluta, também.

CT - Essa turma tem bastante afinidade, eles vem trabalhando juntos...

HR - André e Juliano trabalharam muito comigo e Rosana, no último tempo também, na Cia dos Sonhos e no TUCAN.

CT - Vamos voltar lá pro Interpretação IV. A gente estava falando de autonomia no processo criativo...

HR - Mas é que estamos falando nisso, e a diferença, por exemplo, com O Rinoceronte é que primeiro: O Rinoceronte é um texto, um texto conhecido, patatá, patatá... que é totalmente diferente de Adubo. Qualquer público estrangeiro pode entender O Rinoceronte porque

conhece a peça, mas Adubo é diferente. Apesar disso, as pessoas que não entendiam na hora do festival enlouqueceram com as emoções que recebiam através da coisa, que foi de alguma maneira clara, para eles. Mas O Rinoceronte já é um trabalho absolutamente coreografado, do começo ao fim, todo mundo sabe onde põe o pé, a mão, o dedo, qual é o tom. Outro tipo de direção, sem haver frustrado o ator. Por exemplo, o André dirigi, de alguma forma, primeiro. Mas eles todos se suplantaram, eles todos aprenderam o trabalho, eles todos foram em cima da coreografia, e aperfeiçoaram ela, e agregaram coisas, pratató, pratató. Quer dizer, isto é autonomia, sobre o que foi entregue, para manejar o material. Então, de alguma maneira, a autonomia do ator se preserva dentro do trabalho. Apesar de um ser absolutamente dirigido e o outro não (dirigido este processo desde o começo). Por exemplo, o trabalho de tensiones fotográficas [...] de O Rinoceronte, que é uma coisa que todos vimos usando faz 40 anos. (Por quê a câmera lenta e tudo isso estamos trabalhando desde os anos 60, não precisamos de nenhum francês, e nenhuma coisa nãñã, nem da photo, nem de nada para entender o que era aquilo de tensões entre câmera lenta e rápida). Coisa que aqui, vieram mais tarde também, porque Antunes começou a trabalhar isso depois que Bob Wilson havia trabalhado isto em todos os lados.

É uma informação que... Nos anos 60 as artes marciais entraram em todos os processos. Quer dizer, você não podia mandar à merda o governo, mas você podia levantar o braço e ficar gritando duas horas “há, há!”, entendeu? E isto não tinha censura. E você podia levantar seu braço, e levantar o braço para uma instituição. Então, uma coisa que invadiu, e as energias foram ocupando os lugares certos. E, Bueno, na dança, toda manifestação da dança moderna vem da loga, vem da mistura de coisas, caratê era absolutamente necessário neste processo, Tai-chi era absolutamente necessário neste processo, Tae-ken-dô era absolutamente necessário... tudo! Tudo, não era nada mais que esgrima-costura-pintura. (risos)

CT - Eram ferramentas para esta construção!

HR - Eram, ferramentas. Então, bom, isto te falava em relação a processo criativo, com relação a dois exemplos claros que, apesar de ter absolutamente enfoques diferentes de direção, e de condução de um espetáculo porque também Adubo foi uma experiência única, nunca tinha feito antes... De alguma maneira faço isto com o Abujamra, ele faz isto comigo também. Eu faço e ele faz a terminação.

CT - Com Aquele que leva bofetadas você tinha comentado que ia lá, dava uns pitacos, finalizava cenas, via a plástica...

HR - É isto acontece também, o Abu e eu é uma coisa muito boa porque agrega sempre uma pontada mais, uma pontada mais... uma pon-

tada a mais... Isto é inacreditável, você acha que terminou e mentira. Ele vem, ou eu vou e aí há uma mão, e há um toque, e esse toque sugere outro toque, e parece que nunca termina, é meio difícil. Eu acho que nas duas você vê, preserva muito bem o trabalho do ator. Por exemplo, André. Eu vi ele um dia e disse: “André, eu acho que está muito bem o personagem, que está super bom (ele substituiu a Roberta) mas... eu sinto que ele deveria ter a voz fina, por que assim, quando se converte em Rinoceronte ele tem uma voz grossa.” Ele trocou tudo! Trocou o nome do personagem, trocou o sentido das coisas, aí fomos afinando o que acontecia a partir desta idéia da voz mais fina.

CT – Você dá um estímulo e o ator reage...

HR – Exato! E ele vai procurando atrás. Por isto você está do lado de fora, não para que o tipo se transforme em você, entendeu? Porque tem muito... Eu era um diretor assim. Eu imaginava as coisas e as coisas tinham que ser como eu imaginava no meu sonho. Eu sempre fazia tudo, é um problema de ator, talvez, que eu tenho comigo mesmo. Mas eu sempre fiz todos os personagens. Todos, é impossível não fazer, são reações vitais. Isto é o que parece que me dá uma união psicológica ao trabalho. Sentir este trabalho de reações conjuntas, de como as reações, para mim, é o que cria o jogo. Então eu faço todos.

CT – Eu vejo que você já constrói esta autonomia nas suas aulas. Você já vai chegando e falando “olha, se agrupem, se organizem, tirem decisões” eu sinto que você já vai dando oportunidade para...

HR – Eu acho que isto tem que vir depois que você tem uma consciência absoluta que você possui uma técnica. De que você sabe, que alguém pode te pedir coisas.

CT – Ensinar a técnica...

HR [...] Contar velocidade, contar tempo, contar pratátá... procurem isto... noutro dia, procurem de outra maneira, no outro dia procura, no outro dia procura de outra maneira, no outro dia você mistura tudo que você encontrou através de todos estes caminhos. Entendeu? Eu não sou muito mono... temático? Mono não sei quê... Eu não sou como um cavalo, não tenho uma idéia e ponho aquelas coisas que usam os cavalos para não ver para os lados entendeu? Eu abro o leque porque me parece que aí vai aparecer a coisa, é a partir dessa sensação de vazio, de repente, que aparece a luz.

CT – Eu vejo que os meninos recebem isso e... eles são muito sinceros, eles tentam essa autonomia, mas em algum momento não conseguem, não sei se é porque eles ainda se relacionam muito com um Hugo místico, eles se relacionam ainda muito com uma imagem de você, e fica uma espécie de...

HR – Não, eu acho que não é mais assim, não...

CT – Não? Você acha que isto está mais diluído?

HR – Bom, isto é uma coisa que talvez você possa perguntar para eles. Mas eu acho que eles sentem que para mim a palavra técnica é uma coisa muito forte. Eu acredito numa técnica mesmo, eu não acredito que seja um fenômeno de emoções.

CT – Isto é comentário geral: o seu teatro é plástico, técnico, isto eles já sabem tipo “não vamos fazer isto porque ...

HR – o que não quer dizer que ele seja frio!

CT – Não, não é frio e que você acata as decisões do grupo. Duas coisas eu percebi: Hugo acata as decisões do grupo e, por outro lado, o teatro dele é plástico e técnico, o que pressupõe que a gente tem que trabalhar mesmo e pressupõe que a gente tem que ter um mínimo de organização aqui no grupo. Foram duas coisas que eu percebi lá. Daí, vamos voltar para O Inspetor Geral. Eles tiraram O Inspetor Geral e você, parece que você chegou a propor A Vida é Sonho, fizeram um exercício de vocalidades com A Vida é Sonho...

HR - Eu propus milhões de coisas, todas as que me interessavam e de que alguma maneira tinha uma memória, de que podia ser um trabalho interessante para eles. Não somente para mim, mas para eles também. Então, textos, textos grande, A Vida é Sonho é um texto grande, é um texto maravilhoso.

CT – Você fez um exercício com eles de vocalidades. A Vida é Sonho é um texto musical e... (Hugo chama a Maria, e me diverte com sua performance. Rimos e tomamos café; já estou bem mais confortável...) fala um pouquinho deste exercício.

HR – Mariiiiiiiiiia! (com sotaque de português) Você quer café? Traz dois cafezinhos pequenos, pelo amor de Deus, bonchinha!

Maria – Com açúcar...?

HR – Hoje é aniversário dela!

CT - É seu aniversário, Maria? Parabéns!

Maria - ... ou adoçante?

HR - Eu com adoçante, como sempre. Toma, bebê! (Maria sai)

CT- Daí, você fez esse exercício e tal... você já pensava em trabalhar essa coisa da vocalidade, da sonoridade? Por que eu vejo que você brinca muito com a musicalidade da cena...

HR – Mas eu sou professor de Teatro Solfejo!(ri) Eu acho que eu dirijo teatro como se fosse um diretor de orquestra. Eu sempre me comparo muito mais com um diretor de orquestra que com um diretor de teatro.

CT – (ri) Você fica só regendo...

HR – Mas é uma coisa que eu sinto, por exemplo, eu tenho problemas com os tons, os registros das pessoas. Então, por exemplo, às vezes ninguém entende porque fulana de tal passa a fazer tal papel, pratá, por que os tipos físicos são diferentes. Mas oralmente eu não consigo entender, às vezes, alguns personagens. Por exemplo, em

Quem tem Medo de Virgínia Woolf? alvez aquela menina (Renata Caldas) poderia fazer a Virgínia Woolf (a personagem Marta) ao invés de você e você fazer a outra coisa, entendeu? Eu acredito que se você é uma ator ou uma atriz você pode fazer isto, totalmente. Só que existe um registro, existe um físico, assim como existe um seio, existe uma bunda, he? Se a outra é magra como um pau!.. e bem, Virgínia Woolf tinha um peito e uma bunda que tinha que ter uma mulher da idade daquela, e com essa obesidade característica que a caracteriza um pouco... (como eu estou, assim que me sinto meio prostituto de tanta grassa que tenho no corpo hoje, por falta de atividade). Isto é outra coisa que me ocorre. Eu passei cinco anos... Eu me dei conta que Abujamra sempre me dizia (isto não o digo para falar bem de mim), Abujamra sempre me dizia : “Não quero que você mostre” quando você mostra...

(Maria entra com o café)

HR - Is thatis laife... (risos) por que você me trata assim? Você não trouxe para mim?

Maria (rindo) - Eu vou trazer...

HR - Eu não vou te comprar nenhum presente, anão de merda... (risos)

Maria - Calma vou trazer, calma...(Maria sai rindo muito)

Hugo busca o fio da meada.

CT - O Abujamra sempre falava para você não mostrar

HR – É, por causa de que ele me acha um ator... ele sempre disse que eu sou melhor de personagem, que como ator. Por exemplo, a primeira vez que ele me disse, que viu um espetáculo meu, que era o Fala Lolito, lá em São Paulo, nos anos 80, ele disse assim: “É absolutamente genial. O único que está mal é a sua entrada...” (risos) Eu poderia o haver morto, o haver morto, porque havia feito um número que era uma loucura ... (para Maria que entra com seu café) Maldita eres entre todas las mulheres.... Maldita eres entre todas las mulhe- res.... Cala a boca... (entendendo) Ah, porque você trouxe xícara chique para ela!

CT – É, eu estou aqui visita total! (risos)

Maria sai rindo.

HR – E aí... (pensa) não é a coisa de que você seja uma ator pratatá, pratatá... Até quando você... Eu tenho um tipo de sinceridade, eu consegui trabalhar, a partir do cotidiano junto com Graciela Figueroa nos anos 60, quando a gente saiu do palco, quando a gente foi para a rua, então, quando você estava na rua, você tinha que ser uma pessoa da rua que fazia tal coisa. Por exemplo, nós iniciamos um trabalho, na rua, em que trocávamos o tempo de caminhar das pessoas, nada mais. Então, primeiro caminhávamos com elas, mas as pessoas não sabiam. E caminhávamos no mesmo ritmo. E depois íamos tro-

cando o ritmo e elas iam trocando o ritmo. Até que a gente se parava, se detia, e eles se detiam para ver um espetáculo. Que começava com uns movimentos cotidianos em câmera lenta, que se chamava La Cárcere. E explicávamos isto, explicávamos, com os gestos. Mirar para uma grade, sentar-se numa mesa, deitar-se do lado da mesa, olhar para uma grade, sentar-se na mesa, deitar-se do lado da mesa... e fazer isto dez minutos, até que as pessoas sentissem a opressão de aquilo que estava passando alguém em algum lugar. E que o sentisse não como uma técnica e com uma estética que os deixava longe de você, mas dentro de você, igual que você. Isto foi a base de um trabalho muito forte, muito forte. Então, isto também instaurou uma sinceridade para focar as coisas. Então, quando Abujamra me disse que era uma merda o que eu estava fazendo, no outro dia eu levei cinco entradas diferentes com cinco figurinos diferentes com cinco músicas diferentes, para a entrada, e ele escolheu. Então, foi por isso, ele dizia assim: “pô, é difícil...” eu, nunca! Se ele me disser, em um ensaio, “fica de quatro, faz cocô e fala Segismundo”, eu faço. Eu não pergunto, antes. Eu reajo depois, mas no momento eu faço. Eu não travo a imaginação de uma pessoa que está me dirigindo. Eu posso discutir depois: “me senti bem, me senti mal, poderíamos buscar outra coisa, com a mesma energia, com a mesma força, será possível?, Se não é possível, então eu vou cagar. E vou falar Segismundo. Mas eu não faço isso, sempre faço tudo, porque eu acho genial que alguém te diga: “quero você aqui, agora, tenta falar isso fazendo o equilíbrio com o dedo mindinho...” Eu vou quebrar o dedo, mas eu vou tentar. Eu não digo que não, entendeu?

CT - É, a relação ator/diretor é muito prazerosa para os dois, quando(os dois) têm esse grau de entrega.

HR - E nós vínhamos de uma escola [dança clássica] onde o professor te retinha, duas horas, para ver se você localizava a moeda no cu; estou falando, é sério! Quando você fazia aula de dança, no Chile, você colocava um “escudo” entre as pernas e se o escudo caísse, as mulheres se suicidavam! Nós fazíamos uma aula, em que - excepcionalmente - a professora havia permitido que Graciela e eu não usássemos sapatilhas: por que todo o resto usava sapatilhas. Nós estávamos trabalhando e não podíamos usar sapatilhas, (porque os pés ficavam apertados e a gente queria um pé mais normal), então, bom, foi toda uma negociação. Mas caía o escudo... e você morria! Por que significava que você não pressionava nada, as nádegas! Entendeu? Você tinha que ter a pressão exata, sempre, sempre, sempre, para que aquele escudo não caísse. E você fazia grand plié com isso. Era foda. CT - (rindo) Imagino, esse negócio na bunda...

HR - Não na bunda, entre as nádegas, o que era pior, era terrível. Era

uma disciplina muito louca, tudo, tudo. Ainda muito ligada ao poder de outra maneira, ainda muito relacionada com disciplina de exercício, disciplina de militarismo...

CT – Bom, mas de alguma forma, a disciplina te leva a uma liberdade.

HR – É, ao encontro com a liberdade.

CT – Eu veja nas suas aulas uma orientação muito para a disciplina dos intérpretes. Você solicita muito que eles sejam disciplinados.

HR – É, porque é um pouco incrível isso, por exemplo, que você sinta que as pessoas entram em um espaço acho que você não precisa ler Castanheda para isso. Quer dizer, ver que aquela pessoa entra nesse espaço com entra no Beirute, como entra no Cinema, como entra no Teatro, como entra em todos os lados. E eu te posso falar isso porque eu já vivi isso, entendeu, ser o mesmo escândalo sempre. Ser o mesmo cara sempre, entregando o seu material o tempo inteiro. É bom, mas às vezes eu desgosto, é um pouco arriscado, às vezes, porque às vezes devemos preservar-nos, assim. Mas tudo tem um instante, tudo tem uma vida, não se pode pensar sempre como tivéssemos trinta anos, eu sei o que eu queria, em relação ao trabalho. (toca o telefone) É meu táxi, que não pode vir nunca, porque nunca pode estar lá em baixo no bloco (rindo) e hoje está dizendo que pode. (rindo)

CT- Ele já está aí?

HR - Eu disse que não ia sair, porque você está aqui.

CT - Então vamos voltar agora nesta coisa da aproximação. Então vocês já têm um texto...

HR - (querendo acabar a entrevista) ah, não. Acabou.

CT - O quê?

HR - Acabou, tá bom. Tenho que fazer coisas, escovar os dentes, me vestir, são nove e quarenta e quatro...

CT - Tá, só mais essa perguntinha!

HR - OK.

CT – Eu localizei que você está com algumas unidades, assim, de idéias, para trabalhar: que é a coisa do poder (do palácio, tem lá o Athos Bulcão) e a coisa do circo, são dois elementos que você está tentando juntar para este trabalho.

HR – É, to tentando juntar...

CT – Fala rapidamente dessas idéias agora? É que mais adiante...

HR – Mas é que você tem que entender uma coisa: meu processo de criação é livre, porque eu sou livre. Eu não penso no processo de criação antes de estar com eles. Eu não gosto de pensar antes. Na minha casa eu posso ter trezentas e trinta e duas mil idéias, porque você é açoitado por idéias o dia inteiro, mas o meu processo acontece somente lá. É somente lá. Por isso que eu acho tão importante

esse labor do ator. Por isso que eu acho tão importante, é onde você obtém a diferença, entre trabalhos e trabalhos.

CT – Então não é a priori, é lá que a coisa rola. Bom, então aqui eu não tenho mais nada a fazer. Eu vou lá assistir isso, um pouquinho...

Vamos juntos, de carro, para o Complexo das Artes. Hugo encontra e fica conversando com André Araújo; e eu vou direto para o teatro. Quando chego, Luana Proença está apresentando a musiquinha do Planalto, que na última aula Hugo havia pedido, para os outros alunos. É um sambinha.

*Viva o nosso estado,
No rosto o sorriso estampado.
Quem quiser venha para a festa,
Pois não há melhor vida que esta!
Suborno, propina e chantagem,
E o povo para se tirar vantagem!*

Hugo chega um pouco depois já dizendo: “Exercício oral, hoje. Começou a peça!” Fernando Marques começa com o texto, mas sente a voz. “Eu posso fazer...” Hugo interrompe. “Não, eu vou fazer exercício oral, você não pode fazer nada, só me dar oralmente tudo o que eu preciso”.

Fernando - Então eu vou fazer menos, tá?

Hugo - E se fosse a sua função? (silêncio) e se eu falasse [...] para você gravar o personagem da novelinha? Semanais?

Fernando - Então eu vou fazer igual. Não; melhor!

Hugo - É exatamente isto que tem que dizer um ator. Odeio quando as pessoas dizem pratatatá... então fica em casa! Não venha. (ri). Vocês me querem?

Alunos - Sim!

Hugo - Vocês me têm confiança!

Alunos - Sim! (Hugo, para mim) Viu?

CT – Vi! (riso geral)

Fernando reinicia o texto, mas logo Hugo interrompe.

Hugo (para Luana) - Como que falava o Roriz?

Luana (imitando) - lóop... 24 horas por dia, inclusivamente dia e inclusivamente noite.

Hugo - Então faz isso, o ritmo, repete o ritmo.

Fernando (para Luana) - Faz um pouquinho.

Luana - lóp, iop queria dizer que... primeiramente... policiamento 24 horas por dia, inclusivamente dia e inclusivamente noite...

Fernando trabalha a prosódia do texto do Governador com este estímulo.

Hugo - Entendem a diferença? Teatro é inteligência, senão não serve. Não é o “imitar o Roriz”, mas é que você ficou perto da classe social

desse homem, da ignorância desse homem, da pobreza intelectual desse homem. Entendeu? Então, é outra música. Nada vem por vir; tudo acontece porque acontece. Voltamos.

Fernando retoma o texto. Hugo pede que ele perceba a música, a prosódia deste jeito de falar. *“Isso! Isso! Sente isso, por que é imundo, é imundo. Continua”*. O texto continua, sempre com interrupções, para lembrar ou confirmar marcas, simplesmente para comentar *“gente, você parece com o Raul [...]?, uma coisa horrível que governou a Bolívia...”* seja para reorientar trabalho corporal de todos, a partir da observação da colocação de braços do Fernando:

Hugo - Esses braços são maravilhosos. Já comece a adotar isto. Não perca esta construção, quase uma marionete. Esse braço poderia originar um trabalho assim para todo mundo. Por exemplo, em uma cena todo mundo pode ser uma marionete. Por exemplo, agora, copiem dele.

Os alunos continuam o texto experimentando “braços de marionete” e posturas de bonecos. Hugo fica maravilhado: *“eu adorei, é o que vai ser para sempre. Isto de os braços... é uma lei; é uma lei interessante, estar sempre conduzido por uma linha. Isso, muito bem!”* O texto avança, sempre aos poucos, sempre com intervenções do Hugo *“em princípio, usamos outra cara que não seja esta a tua”*, orienta a Rebeca:

Hugo - Não quero ver a cara das pessoas, quero ver máscaras! Por exemplo, você cheira merda; você não gosta de merda; você cheira merda, tudo é merda para você, o odor de merda é impressionante. (Rebeca começa a modificar a máscara em função do estímulo; Hugo continua) Olha como penetra, o odor do lado, quando peidam, no teu nariz. Horrível! A merda dos enfermos, o nojo, do cocô que tem que tirar da cama...

Rebeca retoma seu texto com uma outra máscara, mas o professor ainda ao não está satisfeito. *“Entendeu o que eu te disse, mas não está chegando lá”*. Hugo faz um hilário improvisado e todos riem. *“Não faça de conta de! (se fazendo de vítima, brincando com a Rebeca, que é aluna “ouvinte”) Você não veio aqui para trabalhar comigo, porque estava interessada? por que tinha uma coisa?...”* A aluna retoma seu texto e sua pesquisa. *“A voz não tem voz de cheiro de merda”*, pontua o professor, improvisando uma voz *“uma voz que interfere, para eu ser diferente dos outros”*. Rebeca continua seu exercício e o resultado é audível: *“já está melhor”*, indica Hugo.

O texto continua e continuam as orientações. *“É lamentável que em plena sala de audiência as pessoas pendurem roupas para secar...”*, interpreta Fernando. Hugo pede: *“Diz: Niemeyer tinha razão”*. Fernando não entende a relação da expressão com o que está dizendo, mas repete. Hugo esclarece: *“Diz Niemeyer*

tinha razão, porque Niemeyer dizia que não fazia varandas, porque senão as pessoas iam pendurar as roupas”. Fernando ri e repete o trecho, agora com o caco. Todos riem. Eu estou me divertindo muito e o Hugo, com suas gargalhadas, parece que também está. O exercício oral continua mais o Hugo retoma sua atenção para os braços de boneco do Fernando.

“Hay una cosa que ele faz, que é melhor que todo lo que fazem los otros. Ele põe o braço de uma maneira que é evidentemente de boneco. É assim (mostra) o cotovelo para acima. Não é assim (mostra) que assim estou sempre, naturalmente. Isto é bem de boneco. Estou pendurado pelos cotovelos, então, o braço é mais livre. Isto é muito boneco, muito bom, isso”

Terminado o exercício oral, Luana apresenta a canção que fez, um sambinha:

*Viva o nosso estado,
No rosto o sorriso estampado.
Quem quiser venha para a festa,
Pois não há melhor vida que esta!
Suborno, propina e chantagem,
E o povo para se tirar vantagem!
Uma mão lava outra mão,
Dinheiro em circulação.*

Hugo aprova a letra: *“Dinheiro em circulação não gosto; eu gostei isso de Pilatos, Pilatos de alguma maneira... bom depois vemos. Canta”* Luana canta o sambinha, e os outros tentam acompanhá-la, lendo a letra em suas anotações. Hugo escuta atento. *“A letra eu gosto, mas da musiquinha não gosto muito acho muito... quadrada, deveria ser uma coisa mais operística. A ver... ópera com a 1ª frase: sejam corajosos! Ópera com a 1ª frase!”*

Os alunos cantam o verso *“viva o nosso estado, no rosto o sorriso estampado”* com vozes e trejeitos de cantores líricos. Hugo entra no improviso; uma frase musical se delineia, Hugo a persegue e estimula os alunos pedindo que cantem *“bem hino!”*. Os alunos compreendem a frase musical e a repetem.

Para o segundo verso, *“quem quiser venha para a festa, pois não há melhor vida que esta”* Thais, cantando, propõe a mesma melodia; o resultado é aprovado e todos repetem a melodia para o segundo verso. Luana propõe ataques em uma nota só para cada palavra do verso *“suborno, propina e chantagem”* e Hugo finaliza. Criada a estrutura musical, a partir de então os alunos e Hugo ficam treinando e aprimorando a melodia, até chegarem em um caminho considerado satisfatório.

“É por aí. Ai, adoraria ter um telão de veludo vermelho para colocar aí... Vamos provar uma coisa. Que horas são? 11 e sete, tem tempo pra cacete. Acho que deveria ser assim: [canta a melodia que imaginou] Como se tivesse uma coisa mais... fidelidade aos nossos prin-

cípios, Patria, família, potentado, uma coisa assim... Como é aquela coisa terrível? Família, tradição e propriedade. : [canta a melodia improvisando] “ esta é nossa lei: pátria família...”

Fica faltando alguma coisa e eles experimentam finalizações para a melodia e a letra. “Na nossa festa cada um tem sua vez”... (risos) “e o governador é gay” (risos) .Hugo esclarece os conteúdos desta busca.

Hugo - Eu queria que tivesse como um princípio a mais...

Aluno - ordem e progresso outra vez .

Hugo - Não, ordem e progresso não, que dá bandeira...Por que além de tudo não é isso, o que quero dizer é como se fôssemos uma coisa “cumprimos com nossos prometidos de bons cidadãos... [cantarola uma nova final] essa é nossa lei: olho por olho...

Aluno - dente por dente .. (risos)

Hugo - olho por olho... dinheiro vem moral não tem.. Não, não é o que quero dizer. Pô, pensem um pouco, caralho. Eu quero que expliquem um pouco mais quem somos: somos cidadãos, fiéis ao nosso princípio de roubar ao próximo.

Aluno - esta é nossa lei, olho por olho, dente por dente, mês a mês... (pensam, ,cantarolam, experimentam)

Aluna - o poder é nosso, não de vocês... (cantarolam)

Alunos - mas aí tem que encaixar... (cantarolam)

Aluno - O poder não emana de vocês... (cantarolam)

Hugo - Nosso poder emana de vocês! isso pode ser uma crítica para o povo.

(cantam experimentando) Isto ficou muito bom. (experimentam todos). OK.

Este é Hino do Estado:

Pronta letra e melodia, o “Hino do Estado”, como foi logo batizado, ficou assim:

Viva nosso estado, no rosto o sorriso estampado!

Essa é nossa lei: nosso poder emana de vocês!

Suborno, propina, chantagem;

E o povo para se tirar vantagem...

“Todo mundo fica de pé. Não precisa mais do papel que todo mundo sabe esta letra, já. .Isto, agora, vamos arreglar assim; uma semana é um elenco e outra semana o outro elenco, para eu tener dois ensayos com cada um, senão, um,e um, e um, eu fico pirado.

Aluno – E quem faltar no dia que não for o dia leva falta.

Hugo – Ah, leva tudo, leva no ... (os alunos vão se colocando no palco e Hugo corrige) Não, não não.... Poder no meio. Foca mais perto por favor odeio esta longice. No meio do palco. Poder no meio. Campesinos deste lado, os campesinos, separados.

Aluno – No dia que eu não estiver com o personagem eu vou estar em cena?

Hugo – Sim.

Aluno – E o público deste lado?

Hugo – Não vocês dois vão ficar... Você e a Sabina vão ficar com a bandeja, a bandeira, tudo, tipo O Rei da Vela, aquela coisa. (para os outros) Ok Mais longe. Mais longe! Você quem é? Dois filhas não pode ser, hoje é o outro elenco. Ela é filha dela, semana que vem é você com o Léo. Então, você o que vai fazer? Bandeja, bandeja... Vocês só tem o tronco, vocês só têm o Athos Bulcão. No ME-I-O! você só tem o Athos Bulcão com Sabina.

Savina - ?!

Leo – Não, o Hugo está falando que eu e você vamos ficar aqui no meio e vamos ficar aqui no meio segurando o painel, não e isto?

Hugo – É. Mãe e filha ficam lá e vocês dois bandeja. Você está no meio, atrás. Ópera. Mais aqui la Menina. Braços de bonecos (lo que tínhamos trabalhado) , posição de pernas de bonecos, se sintam bonecos. Não pessoas. E a mão por de cima dele não. Isto; Pode por a mão em cima. Não tocá-las...OK. Ópera.

(os atores cantam)

Hugo - Não é isto que eu pedi. Isto não é um boneco, boneco não fica assim “ viva nosso estado...” Ele tem uma ação, senão ele é morto.

(os atores cantam)

Hugo - Não trabalha com o braço aqui (mostra), por que isso não me interessa. É aqui (mostra) Nunca pode fazer isto (mostra) isto não nos serve.

(os atores cantam)

Hugo pede uma pausa e que ele repitam três vezes o refrão “suborno, propina, chantagem”, o que cria uma tensão na melodia que se dissolve com o último verso e uma solitária nota solta, altíssima. “Divino!, só ela” comenta, satisfeito com o resultado pedindo para os atores iniciarem o texto.

(os atores executam a orientação)

Se se movem, se movem a partir do joelho, e não do pé. Isto! Isto é boneco, começar a trabalhar isto. Continua.

(os atores executam a orientação)

Já não precisa disto. (a marca do ai, ai, ai) (ralhando com Alexandra, que reclama de dor) se quer ser atriz, seja! Mas gente, entende, eu sei, ela parou para dizer me dói, quer dizer se tua resistência para um diretor acaba em três minutos de um ensaio, para me dizer “ que me cansa”? Entende o que estou lhe pedindo? Quer dizer, é outro tipo de resistência, outro tipo de trabalho. Por que senão a limitação é eterna! Então, não podemos fazer este trabalho, se você tubiera fa-

zendo Garcia Lorca, por exemplo, Lo retablo, aquela coisa... Há que ser boneco! Entendeu? Quer dizer, entonce tem que tener una ... um calor, para poder conseguir algo decir “pô vamos a ser únicos!”, vamos a fazer um trabalho único, de uma hora. Assim como a bailarina clássica trabalha uma hora em sapatilha de ponta, ou três horas. Porra, ou tenemos unas técnica ou somos nada mais que radiolistas. Então, uma vez mais cantamos e fazemos a primeira cena em seguida. (os atores executam a orientação)

OK. Vocês (indicando os grupos de campesinos e funcionários) dizem suborno, propina, chantagem; suborno, propina (os três) chantaagem! (cantarola) OK

(os atores executam a orientação)

(para Luana) Não tem ai, ai, ai. (marca anterior) Só o teu, “ai, ai ,ai”, rapidinho. Vai. (para o Nerrian) Não, não prova toda vez uma coisa diferente, pelo amor de Deus, he? faz o mesmo que tinha feito antes. Porque senão não vai firmar nada. Mais rápido, tudo isso, tá lento.

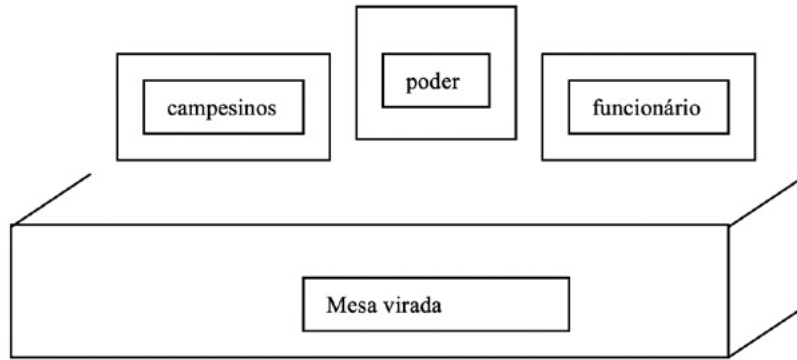
Eu tenho que sair mais cedo; deixo o teatro devagar, discretamente.

23 de maio, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e registro 5ª aula observada (fita nº 3)

Na última aula, quinta-feira, saí antes. Os alunos me falam que conversaram sobre produção e parece que Hugo prefere que o grupo não se envolva com isso; segundo a Luana Proença, “para valorizar o carinho de se cuidar pessoalmente com os detalhes do espetáculo-exercício” Hugo ainda aprofundou sua experiência com o achado “braços de bonecos”, “como se fueram marionetes”. Uma grande mesa foi posta virada, com o tampo de frente para a platéia e atrás do tampo, todos os atores. Ainda foram adicionados praticáveis, no centro, onde se posiciona a Filha do Governador e “os que servem as comidas”. Essa nova espacialização preserva os agrupamentos anteriores, mas concentrados em um espaço bastante exíguo; para falar, cada personagem deverá lutar pelo seu espaço. A movimentação exigida é “da cintura para cima”, e todos os personagens passam a ser bonecos.

7 Transcrito do diário de bordo da aluna.



Os alunos colocam seus figurinos. Hugo comenta os enchimentos do figurino da personagem Filha do Governador. Não está satisfeito, o resultado não lhe parece natural: *“está um monstro, horrível. Isto não é um peito gordo, um peito de gorda, não são dois peitos, é uma couraça! A bunda, isto tampouco eu gosto. Tira isso por favor!”*

Hugo chama os atores para um exercício oral e se concentra na leitura da cena da Esposa do Governador e Filha do Governador. Ele performatiza a mãe que detesta a filha *“Tudo por causa da sua maldita coqueteria... não sei por que... não melhora nada...”*, performatiza a filha *“burra, ela é burra: [interpreta, aos prantos]: Mas o que se faz, para eu sair da cas... busca coisas, para entrar em um jogo! A atriz acata o estímulo, chora e fala algo ininteligível. Hugo não fica satisfeito “não entendi um corno, um corno, não entendi uma palavra. Rápido!”* A atriz dá um berrinho sentido, fazendo que chora; Hugo chora berrendo mais alto para que ela perceba como sua performance é econômica, perto do que está sendo proposto. A atriz, com o choro do Hugo, passa a chorar mais alto *“Isto!”*, aprova o Hugo e continua o texto. Quando acaba a leitura, ele pede que os atores posicionem a mesa e se posicionem.

Hugo - Todo mundo morto, um em cima do outro. Todo mundo morto, que faz aquela menina viva, ali, atrás? (risos) Vem para acá, menina, depois vai para trás da menina, fica menina com menina, Aí. Isto pode ser uma abertura, a ver todo mundo escondido atrás da mesa. Não quero ver ninguém, Nem um pedacinho. Agora levantem, cantando como bonecos.

Os atores agora ensaiam o 1º ato (são três cenas, nesta adaptação do texto original) conforme a idéia das marionetes. Em cena, a dinâmica da orientação é a mesma das aulas anteriores: orientações sobre a performance corporal dos “bonecos”, interrupções para tecer comentários, localizar “achados” ou experimentar a inserção de pequenos “cacos” no texto que vai sendo performatizado.

Não estão fazendo o movimento que eu disse, do boneco. O único que está fazendo é ele. Boneco não fica quieto; enquanto o outro falar, façam expressões de braços, e sobretudo de antebraços. Não dei-

xem braços e cotovelos tão assim! Não quero nada aqui (mostra). Nada. É o que quero dizer, è literal. (mostra) boneco é literal. (trecho em que o Governador se auto elogia) Todo mundo deve fazer algo aí, tipo “ôpa... o Inspetor tá comendo o cú dele”... Mas vocês têm que ser maus!”

(trecho do Dr Cristian) Você poderia dizer para ele (mostra) “Aps, apso atatã!” E ele responder “apsoatatã!” repete tudo.

(trecho da risada horrível do Léo) Todo mundo pára, deixem este riso horrível. Não você continua rindo, macaco!

(trecho que cita Alexandre, o Grande) a ver, só para ver: em Alexandre o Grande, todo mundo cuida de “óhoh!”, e levanta o braço fazendo uma mão. (eles mostram) Que bom ficou! “óhoh!”

Hugo está visivelmente satisfeito com o resultado das experimentações. Durante a cena da entrada dos dois fazendeiros ele me cochicha: “Tem que limpar, está muito sujo, porque eles ainda estão trazendo as informações anteriores”. Depois da passagem dos atores, eles são convidados a escutar as observações.

Está bastante bem, está bastante bem, a idéia, pelo menos que estamos madurando. Tentem se desvincular do texto o mais rápido possível, por favor, já não é para ter mesmo, ele, assim, na mão. Assim, vamos superando ato, ato, ato, ato Que passou com a marca dos sanduíches, que fizemos? (Os alunos explicam que houve cortes no textos; estão aparentemente confusos em relação à ordem das marcas da cena). Então, eu vou deixar este trabalho agora, porque acho que não vale a pena eu estar aqui, eu posso fazer outra coisa na outra montagem, realmente não tem porque estar aqui, para isso. Agora peguem o texto e façam a marca de: em tal frase, pega a comida... Porque se perdeu o desenho, a comida descia, ficava mais embaixo, não ficava todo o tempo em pé, parará. Bom o desaparecimento dos personagens, o personagem que é só a mãozinha [a criada da mulher do governador, no original só citada] é genial. Depois limpamos, esse excesso disso, esse excesso do outro, isto, depois. O que me importa, é que agora, ustedes trabalhem o primeiro ato com as marcas. As marcas. Peguem um papel, remarquem e me mostrem esse 1º ato na quinta-feira. Mas perfeito, perfeito de marcas.

Aluno - Vai ter que ser com esse elenco, né?

Hugo - Quinta-feira é esse elenco. É o mesmo elenco uma semana; outra semana, outro elenco.

Aluno - O elenco da outra semana tem que saber as marcas para eles poderem fazer.

Hugo - Mas gente, o problema de todo o elenco é eterno. As pessoas que acham que “não estou no elenco deste dia posso faltar...” E aí fudeu! Por que eu tenho que marcar tudo outra vez para outra pes-

soa, não dá. Por exemplo, cadê a outra chica, que eu confundi, achando que era você? Não, tem dois: tem a Alessandra e... Ah, a Fernanda, aquela de cabelos lisos, grande. Cadê? [...] Mas não pode faltar, nós estamos em aula, não em ensaio! O Gil tá doente, tudo bem, mas a Fernanda quanto tempo não a vejo tem umas três aulas, que que tem? [parece que Fernanda viajou, está em um congresso] o monitor aqui, quem é o Jatobá?⁸ (risos) O Joabi, cadê? Cadê a lista? Ele está passando a lista todos os dias? Porque não dá entendeu, a gente vai ter que exigir do companheiro por que depois isto é um atraso. É um atraso. E a Fernanda era um pouco assim em OBAC II. Se se ausenta comigo vai repetir. Eu estou muito indisposto com o que me aconteceu neste projeto de diplomação. Estou trabalhando com três pessoas que não deveriam sair do Instituto. Sacando o Rodrigo, as outras duas pessoas tem que trabalhar realmente muito para poder sair do Instituto [o João e a Glauce]. Por quê chegaram ao projeto de diplomação não entendo. Sinon é porque o professor está tirando o cú da seringa. Então não permite que o aluno repita, para não tê-lo outra vez na sua aula. Manda ele embora, entendeu? Não dá, cara. Não dá. É péssimo quando você pega as pessoas, em projeto de diplomação, é péssimo, não têm recursos, elas não sabem o que fazem. Então, tem que se romper a alma para isto sair bem. Para que isto seja um passo mesmo de você, para vejam mesmo, as pessoas que vão trabalhar com você depois do projeto de diplomação, saibam que são! Por exemplo. O João estava interpretando um personagem em um quadro, de Ionesco, que só fazia “Sim, Não, Sim, Não...” e eu disse: eu prefiro que você seja horrível em um personagem, mas você tem que fazer o personagem! Você está fazendo um projeto de diplomação não pode ficar fazendo “sim, sim, não, não...” entendeu? Você não pode passar toda a sua vida omitindo. Você tem que realmente mostrar. Então por exemplo: (para a atriz que faz o Dr. Cristian, que não fala uma só palavra) por mais que você diga ah, ah, ah... Se teu ah, ah, ah não melhora e não passa a dizer: “ai, você falou em remédio, pratatatá...” ou “pratatatatá”, “escolarussenrussen”... Aí todo mundo vai ver isso. Se um dia você faz “Ah”, e no outro dia você faz “ôoo”, outro dia você faz “ééé”, não passa nada. Entendeu? Não tem crescimento, pelo o que estamos falando, certo? Bom então me passem as marcas e nosostros nos vamos.

8 Hugo dá apelidos muito divertidos; Joabi, o monitor, pode até lembrar o ator Marcos Frota, mas a diversão está no personagem Jatobá, um cego chato pra caramba que o Marcos fazia na novela América.

30 de maio, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e registro 6ª aula observada (fita nº 4 e nº 5)

Hugo inicia a aula com uma corrida, para aquecimento. “*Parem de ser Paulo Autran e corram!*” A dinâmica do aquecimento é uma corrida, que diminui, e o movimento vai ficando cada vez mais lento, o caminhar é mais lento “*sem bater, pelo amor de Deus! Igual que OBAC II! Jatobá, café para mim...*” (risos). “*Mais lento... Adonde está la primeira atriz?*” (risos) querendo saber porque Léo ainda não chegou. Os alunos caminham cada vez mais lentamente, até que, com a indicação do Hugo, a cena se congele. Ele solicita aos alunos que sejam perfeitos da câmera lenta e no congelar coletivo “*Não se percam do grupo; não insistam em sua distração!*”.

Durante o aquecimento, Hugo aplica também um exercício, de orientação do ator sobre o próprio eixo. Ao comando do professor, o ator deve se voltar, em 90º, para os pontos norte, sul, leste e oeste. “*Como se fossem soldadinho, no próprio eixo! Congela. Venham para aqui!*”. Hugo chama os alunos para um primeiro comentário, após o aquecimento:

Hay una cosa ainda que eu não sinto - eu gosto de ver las pessoas, pelo amor de Deus, se pongam ao redor de direita, esquerda lo que quieram, mas...- (Joabi chega com o café) Vocês têm inveja; eu posso tomar café. Soy velho, soy enfermo... (risos). Estou como o Abujamra. O Abujamra me chamou e disse: “Estoy chamando para trabalhar conmigo porque estoy infiermo (em castelhano), porque estoy murriendo... Tu vas a seguir com la pieça...” (risos) esse é uma [...]. Mas hay una cosa - com o melhor bom humor - vocês estão saindo, estan saindo, no? E estou em um projeto de diplomação agora que tiene vários problemas. Como el de ser uma quantidade de pessoas que não estiveram juntas, que estão rejuntadas, uma vez mais, então, uma vez mais a prova é para mim, entendeu? Eu sou professor oficial para fazer provas! Eu não quero fazer mais provas! Eu não preciso fazer mais provas, entendeu? Então estou pensando em destruir o projeto de diplomação como está para que eles façam uma prova. Que seja uma merda, mas eu não vou seguir detrás de esse marasmo. Então, o que é o que eu sinto? Por exemplo, quando eu lhes digo “corram! parem!” eu continuo olhando a ingenuidade de OBAC II. Continuo vendo sua mesma cara de resistência, continuo vendo... Entendem, de alguma maneira? Eu não vejo o oficiante, eu não vejo o cara que corre porque é um ator que corre - que é diferente de um ladrão que corre. Que é diferente de outra coisa. É um ator que corre. É um tipo que sabe o que está fazendo com o corpo; que não é uma barata, que corre porque um gordo idiota se senta e diz: “corre!”. Vocês entendem o signifi-

cado disso? Por que para mim, isto é performático. Um cara que sabe correr é performático. Um cara que sabe parar e criar pontos é um performático, é um cara que cria. Não é um cara que repete ações. Então, eu não consigo ver nada do que eu provoco em vocês. Porque não provoco, só tem repetição. Entendem o que falo? Porque é importante!

(um aluno atrasado) Chegou la prima dona, rápido, fica de bomba-chá, rapidito. Que seja, porque está tão tarde?

Aluno - Perdi a hora.

Hugo - Perdeu a hora porque estava com algum negro, em algum lugar... (risos)

Aluno - Não, Eu estava com meu afilhado.

Hugo - Afilhado... Sérgio Britto, afilhado, também... Cala a boca! (risos). Então... (horrível este café, menos mal que vocês não estão tomando).

Entonces, façamos uma cena de [soletra] im-pro-vi-sa-ção. Para ver com fica, em tom muy baixo. [demonstra, a voz quase um sussurro]

Vai chegando o Inspetor... E começa a acelerar... E junto com a voz tudo vai acelerando... Exercício de OBAC II [aumenta o volume de voz]

ocupem o espaço até que seja um murmúrio impressionante, de sala de corte e de juízo, de tudo. Está chegando o Inspetor, pratatáprata-tá... Uá! Foto. Ficaram prontos para a informação. Entenderam, sim?

Todos? Ninguém vai ficar como um burro atravessado?

(para Luana) Quando nós ensaiamos lá?

Luana - quarta-feira.

Gente, realmente el TUCAN virou uma coisa profissional pra caramba... mas pra cacete. Eu tou surprise. Tem dois substituições, eu sou o diretor e vou ensaiar quarta-feira. È impressionante lo que se confiam... Que personagens substituem?

Luana - Andréia faz o da Clarissa... e a Nara.

Andréa faz.. Ah, Clarissa.

(retomando) Bom entenderam? Então, é como criar essa fofoca de corredor, para ficar uma fofoca e aí cada um vai e ocupa seu lugar na sala.

Está claro? Andiamo. Não precisa de roupa hoje. Ocupem tudo. Ocupa tudo. Fora do quadrado nada; o lugar do final é na mesa. Entenderam?

faço toda a improvisação e quando eu termino a improvisação e sinto que cresceu a notícia "vai chegar o Inspetor Geral!" fotografia e um diz

"chegarã o Inspetor Geral!". Qual é a primeira frase? "Meus Senhores...".

Entenderam? O Inspetor chegou, pratatá... Só para fazer um esquema.

Caminhem devagar e sussurrem; que eu ouça que sussurram.

Os alunos iniciam o exercício de improviso, para logo serem interrompidos. As interrupções são absolutamente corriqueiras em sua condução, pois Hugo não permite que se prossiga em um desempenho inadequado, ou que uma orientação não seja executada. Também interrompe para tecer comentários sobre

o desempenho de um ator, ampliando suas observações para a performance do grupo e até do Departamento de Artes Cênicas.

Além de orientações, Hugo também experimenta e aprofunda idéias que vai tendo, na hora, para a cena. Para o intérprete, o momento é de agregar e adaptar diversas informações, desenvolvendo ou exercitando habilidades de: ocupação espacial adequada, controle da altura da voz, manutenção do ritmo da cena, manutenção da construção corporal (corpo dos “bonecos”), qualidade e definição da construção corporal (corpo dos “bonecos”), consciência do “desenho” do próprio corpo e do desenho da cena, interpretação das personagens, atuação no coro e em coreografias do coro, execução de marcas, consciência do equilíbrio da cena (em função dos deslocamentos), adaptação contínua à novas informações e marcas que vão sendo experimentadas, além da habilidade de reagir e interagir a partir de estímulos musicais – canto, performances vocais e percepção musical.

Ocupação do espaço, altura da voz, ritmo da cena e corpo dos bonecos

Observem o que passou: eu disse ocupem o espaço inteiro e tenho trinta pessoas aqui e quatro aqui. Continuamos. Eu não estou ouvindo nada. Congela. (os atores congelam) Continuem, como estavam. Que fique mais claro que é um Inspetor. Aumentem a velocidade.(reiniciam) Não é para voltar à serenidade. Por favor, todo mundo falando texto. (reiniciam) Você não falou suficientemente alto. Não esqueçam o boneco, não esqueçam, agreguem as informações. É com o braço, não é assim. É com o braço. (reiniciam)

Qualidade no corpo dos “bonecos”

(em relação aos braços dos atores) poderíamos ter alguma coisa assim (demonstra). Mas façam algo, pelo amor de Deus. Como hay pouca qualidade volto a explicar, o braço e o tronco. Por exemplo: Faz para mim Luana, aqui [braço], aqui [tronco]... Agora inclina o tronco, só o tronco. Isto é um boneco. Agora para esquerda, para adiante, siempre volta ao meio... agora ri para trás, há,há,há... Assim, boneco ri assim. Agora façam vocês também. Esquerda, Direita, voltem ao meio, adiante, para trás. Só isso, façam o quanto quiser, esses mesmos movimentos. Vocês percebem a diferença? Para, não faz outro, só esses quatro movimentos, é genial. Para adiante, para trás, para a esquerda para a direita. Vamos lá. (reiniciam)

Corpo dos “bonecos” e desenho da cena

Congelou! “Meus Senhores...”, congelou! (pede o barulho da fofoca e a cena segue) Olha que feio.(para as atrizes que estão na frente,

nas extremidades da “mesa-palanque”, corrigindo o desenho do quadro) *Se você estivesse aberta para aqui, o tronco, isso, menos, para não morrer, e você também, isso ficava outra coisa, outra imagem, entendeu? Por exemplo, eu não vejo braços, eu não estou vendo os teus braços. Ah, agora sim. Vejam o desenho que provocam. A pirâmide [humana] que provocam!*
(reiniciam)

Interpretação e ritmo da cena

Não quero este tom reflexivo! Quero tom de comédia, rapidíssimo, rapidíssimo! Já, já! Não precisa de toda esta pausa! Quem é que fala? Já tinha que ter falado depois. Eu devo ver isso, agora; acabou todo o exercício! Uma vez mais, desde o começo.
(reiniciam)

Corpos dos “bonecos” e atuação em coro

Cadê o movimento de tronco! Não de braço, de tronco! (a cena continua) Parecem um saco de galinhas. Todo mundo fica congelado para o “Ai, ai, ai, dela”. Começamos uma vez mais. (reiniciam) Não, todo mundo junto “Um Inspetor!!!” . Para ele. (a cena continua) Congela! (a cena continua) Todo mundo! (a cena continua)

Corpos dos “bonecos” e coreografia do coro

Coreografia; a ver como ficou sua coreografia (Luana demonstra sua coreografia) Todo mundo! (a coreografia é experimentada por todos) E é ótimo que errem! (risos) Congela todo mundo, e ela primeiro! (a cena continua, e Hugo gosta muito, rindo a bessa)

Comentário sobre o conjunto do trabalho

Está ótimo! Uma vez mais, desde o começo. É muito bom, é muito bom. É o que eu dizia: se armamos um começo... passamos por tudo, pratata... agora temos um começo. Acho bom.
(reiniciam)

Marcas e equilíbrio da localização dos atores na cena

Alguém tem que estar dando o que comer lá. (a cena continua) Agora vamos arreglar a coisa. (para a atriz que faz Filha do Governador) Você fica sempre bem no meio de trás dele [o governador] senão me molesta, a falta de equilíbrio. A filha, estou falando, no meio, de trás do pai. E quando fala uma pessoa, todo mundo olha para ela. Entenderam? Começamos uma vez mais.
(reiniciam)

Marcas e idéias para a cena

Todo mundo tem que olhar para ela! Acabei de dar uma Lei, please! Não sejam botafrites... Põe o tronco para frente, faz o que quiser, mas tem que olhar para ela! "Ai, Ai, Ai" outra vez. (a cena volta) (para a Filha do Governador) Vira contenta, vira contenta! "Papai, los quitutes!" Ele faz assim: "Chegaram!" Dá uma volta, gritando assim... Agora faz. Isto. Vamos lá. Ai!

Comentário sobre o conjunto do trabalho

*"Está ficando uma caixinha de música!"
(a cena continua)*

Marcas e idéias para a cena

*Todos giram; peguem de um lado e de outro... Por favor. Ela diz: "Pai, los quitutes!" E você diz: "Boa idéia, assim eles não ouvem nada". E vocês fazem todos, igual que la niña [o grunhinho de prazer]. Está claro? Vamos lá. (a cena continua) Vira! Mulher, te pedi! Come de costas, assim não molesta. (a cena continua) Congela. Todo mundo olha para a platéia. Fazendo, ahãhãhã... Cadê o ahã que pedi? Uma vez mais. Entenderam? Não! É uma interjeição... "ahãaa... dando o cuzinho para aquele inspetor geral, ahn?"(a cena continua) ôpa, ôpa. Rapidinho! (a cena continua) Pero falei "opa"! Alguém disse ôpa, eu gostei, pedi "opa" e não houve!
(a cena volta)*

Comentário sobre o conjunto do trabalho

*Você não trocava de lugar aí. É novo? Se fosse filme eu matava vocês dois, por que tinha que voltar e gastar de novo. Entendem a diferença entre filme e teatro? No teatro as pessoas se permitem ser distraídos. No cinema não pode. Porque cada metro custa uma fortuna. Então, por favor, cuidem de el metro de criatividade de su pobre mestre...
(a cena volta)*

Corpo dos "bonecos", marcas e idéias para a cena

*Cadê o braço? De bonecos? Uma vez mais! (a cena volta) "Se não é que não chegou e se encontra aqui escondido..." Todo mundo se vira para a platéia. Xlum! Virou. Olha para a Xlaap!... (a cena volta) Estão com um copo na mão. A partir de amanhã, quero copos de plástico. Para a próxima aula, todo mundo está com um copo na mão. (a cena continua) "Exepcional... Troska!" [brinde]
(a cena continua)*

Comentário sobre a adaptação do texto

Por exemplo, isso não quer dizer nada. Há uma quantidade de frases que estão dizendo, que prolongam o texto, de uma maneira que já disseram. Por exemplo, você volta a repetir que ele está incógnito [o inspetor], e nós já falamos isto, que ele estava incógnito, hay que limpar isso, hay que limpar para tener agilidade, a coisa. Hay que tener agilidade a coisa.

Aluno – A gente vai cortar algumas coisas.

OK, vamos... Mas eu quero ver desde o começo. Por favor, não se cansem, eu quero ver desde o começo.

(reiniciam)

Corpo dos “bonecos”, marcas e idéias para a cena

Pára. Em “Troska!”, tirem os copos para fora! (a cena volta) Joga o copo e serve outra vez.(a cena continua) Não. No “Hay um traidor aqui?” Todos juntos respondem. (a cena volta) Não diminui o volume, senão perde o brilho! (a cena continua) Não falei que todo mundo tem que poner o tronco para o que fala? (a cena continua) Ahhh! E bebe, rápido. Foi. “Tam-bém de-vo dizer...” (demonstra) isso é o que digo, é música!

Execução de marcas e orientação para construção de personagem

Não é para dizer... senão que é... (demonstra). E é você quem diz “Troska”, você quem deve dizer. E não diz “HugoTroska!” que senão fica demais.(a cena volta) Eu te falei é o sobrenome dele “Uta.. Uta!” Troska! Ela diz “Troska” e todo mundo diz “Troska”. Se você diz “Troska” e baixa o braço, não está brindando. “Troska”, espera que te digam “Troska” e depois bebe.. Senão você não está brindando com eles. (a cena volta)

Isto é o que eu digo ser um ator. Vocês esperam que um diretor sempre seja diretor de um boneco. Ustede não pensam. Então por exemplo: ele disse que o homem está cheirando mal... Cheira mal, e todo lo demás. Você não entende uma palavra, mas você entende de cheiros! Você poderia fazer assim: (faz um teatral gesto com a mão para tapar o nariz demonstrando) e todo mundo aplaudir. Mas é você quem tem que aprender a fazer e não o diretor fazer para você. Entendeu? Para que o diretor não seja quem experimenta, é você quem faz a prova. Procurem, coisas! Quando ler o texto, não repitam o texto, Entendam o que falam! Que é isso o que conduz a ação e não qualquer coisa. A palavra é a que conduz.

(a cena volta)

Depois de “Troska” do médico você só come, la niña. Vai depois do “Troska” dela!

(a cena volta) Não, eu te pedi para que a gente sinta que você não entende um caralho do idioma, mas que entende de cheiros. Acabam de dizer que ele fede e que você vai curar ele! (demonstra) Assim, não se vê gesto! É isto que estou falando! Onde aprenderam? quem lhes ensinou? Onde está João Antônio? Onde está a expressão? Quatro anos de expressão, cinco de expressão, para fazer assim? (demonstra) tem que cobrar, caralho! (a cena continua)

Marcas e idéias para a cena

Pedagogos, pedagogos, pedagogos... Arrota, a menina. Você, a mãe, diz “bebê, para de comer”. A ver (os atores experimentam) Nossa, que horror. (risos) Olhem o que quero musicalmente. (demonstra a melodia, inclusive do arrote) Acabou. E continuem a conversação. E todo mundo olha para o arrote. (a cena volta).

[fim da fita nº 4] [início da fita nº 5]

O exercício sobre o 1º ato termina e Hugo começa a fazer um estudo do texto, que me parece um trabalho voltado para o entendimento do que é dito, com que ritmo, da pertinência do elemento textual no contexto da cena (se o fato já foi dito, se não foi) se é redundante ou se interfere negativamente no ritmo da cena ou na ação dramática do conjunto. O trabalho é realizado a partir da leitura dramática pelos alunos, que devem marcar no texto todas as alterações e marcas físicas e vocais.

Governador - Meus senhores, chamei-os aqui para lhe dar uma notícia muito desagradável: é eminente a chegada de um inspetor.

Artemy - Como é que é, um inspetor?

Governador - Exatamente. Um inspetor de São Petersburgo, que viaja incógnito e, para cúmulo dos males ...

Hugo interrompe: “não é assim. Já tem que cortar, não? porque é um inspetor! e todo mundo disse um inspetor!... porque não corrigem? não consigo entender! Repitam” Os alunos repetem:

Governador - Meus senhores, chamei-os aqui para lhe dar uma notícia muito desagradável: é eminente a chegada de um inspetor.

Todos - Um Inspetor!

Governador - Exatamente. Um inspetor de São Petersburgo, que viaja incógnito e, para cúmulo dos males em missão secreta.

Amnos - Ai, ai, ai...ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai.

Todos - Ai, ai, ai...ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai.

Artemy - de fato uma notícia muito desagradável.

Luka - Meu Deus! E o que é pior; em missão secreta.

Governador - Eu já pressentia isso. Durante toda a noite eu sonhei com ratazanas enormes.

Maria - Papai, e os quitutes?

Hugo pergunta para a aluna: “... e cadê seu texto?” “esqueci em casa...” “mas não é forma de trabalhar! Não é forma de trabalhar! Se eu fosse Antunes eu dava um bolão no seu... e dizia venha amanhã venha outro dia... entende? Não é forma de trabalhar”.

Governador - Eu já pressentia isso. Durante toda a noite eu sonhei com ratazanas enormes.

Todos - argh...

Maria - Papai, e os quitutes?

Governador - Melhor assim, assim eles não vão ouvir nada...

Maria - hé,hé,he...

Governador - Recebi uma carta de André Ivanovitch. Vou lê-la para vocês. Ouçam bem. “Querido amigo, compadre e benfeitor... apresso-me a informar a chegada de um funcionário especializado...”

Hugo interrompe com indicações de performance sobre informações do texto. “Isto já falou tudo. Então não tem que ser assim”, e passa a demonstrar, fazendo uma série de sons que imitam alguém que está passando os olhos em um texto, procurando trechos... “Ouçam bem! praram..... Ah, tá aqui, tá aqui... FUNCIONÁRIO ESPECIALIZADO.... praram..... praram..... Nada só escrito. A prurururururu..... prerereree..... Ah, aqui, aqui, um homem INTELIGENTE! Adrummm. aqui, aqui...” (para o aluno) “Entendeu?”

Governador – Bom, vou ler para os senhores uma carta que recebi de André Ivanovitch. Ouçam bem. “poucum,,,,augummmm aupacummmmau jgaunpacum mm...”

Hugo indica que tem que dizer uma palavra forte, porque as pessoas na cena estão comendo e vão se voltar no momento em que o Governador faz o auto elogio “inteligente, lindo”.

Governador – Bom, vou ler para os senhores uma carta que recebi de André Ivanovitch. Ouçam bem. “poucum,,,, Inspetor.. aupacummmmau Incógnito jgaunpacum Governador augummmm mm.. Inteligente, bonito...”

Todos - ÔÔÔpa!

Governador - poucum,,,, ummmau jgaunpacum se é que já não chegou e se ou está aqui escondido!

Ou seja, o que é importante é isso: (demonstra novamente) “vou ler para vocês uma carta, pratatáprata...Ouçam bem: meu amigo, compadre e benfeitor... (vocês estão comendo) “pralalalum...está aqui, esta aqui...pralalum...este prumuh,,,, incógnito... me quero dizer...” (todo mundo está comendo) “Aqui: Como sei quer você meu caro Governador é um homem inteligente, bonito e elegante...”

Todos - ÔÔÔpa!

Hugo sugere: “...pralalalum...está aqui, esta aqui...pralalum...este pru-

mulh,,,, incógnito... me quiero dizer..." todo mundo está comendo)
"Aqui, ah: o meu conselho é que se deve tomar todas as precauções se é que ele já não chegou e está escondido... (suspense)
Governador – Bom, vou ler para os senhores uma carta que recebi de André Ivanovitch. Ouçam bem. Meu querido amigo compadre e benfeitor. poucum,,,, Inspetor... aupacummmmau especialmente Incógnito jgaunpacum Governador augummmmm mm..

Hugo diz que tem que ser rápido: "já foi, porque senão meia hora também.. não é um rosário..."

Governador - poucum,,,, Como sei que o senhor é um homem inteligente e bonito...

Todos - ÔOOpa!

Governador- ah, um, o meu conselho é que se deve tomar todas as precauções porque este funcionário pode chegar a qualquer momento se é que já não chegou e se ou está aqui escondido!

Todos – OH!!!

AMMOSS – Na verdade o caso é excepcional, excepcional, realmente ex-cep-ci-o-naaaal...

Todos – Trosca! (brindam e jogam os copos para trás)

Luka – Mas porque será que isto aconteceu? O que um inspetor vem fazer aqui?

Governador – É o destino!

Ammoss – Eu creio senhor governador, que para isso deve existir um motivo mais sutil de índole política. Eu me explico...

Hugo adverte que não está entendendo nada e a Luana explica que não é para entender mesmo. "Então, é demasiado largo se é para não entender". Luana repete, articulando melhor o texto.

Ammoss – Eu creio senhor governador, que para isso deve existir um motivo mais sutil de índole política. Eu me explico... é que a Rússia... é que a guerra... Há um traidor aqui!

Todos – o quê?

Governador – Um traidor em uma aldeiazinha como a nossa? Muito me admira que o senhor, um homem tão inteligente, diga uma tolice dessas.

Ammoss – Posso garantir, senhor Governador, que o Ministério é muito astuto, e não escapam ao seu olhar nem os povoados mais distantes da província, não é verdade?

Governador – escapando ou não escapando os senhores estão avisados. De minha parte já tomei algumas providências e aconselho que os senhores faça o mesmo. Sobretudo o senhor Artemy Philippovitch. Sem dúvida o inspetor vai querer inspecionar em primeiro lugar o hospital. De forma que ao custa nada torná-lo um lugar um pouco

mais agradável. Dar roupas limpas aos doentes, comida aos doentes, Não é como habitualmente tem que ficar...

Artemy – isso é fácil, roupa é para ser lavada de vez em quando...

Governador – Além disso seria conveniente, ao pé de cada cama, uma ficha com o nome do doente, data de entrada, tudo escrito em latim, ou em outro idioma sério qualquer. O Dr. Christian que tome as devidas providências.

Artemy – Quanto a isso eu e o Dr. Christian estamos de pleno acordo. Quanto mais deixarmos a natureza trabalhar sozinha, melhor. Não usamos remédios caros. O homem é um ser simples, quando tem que morrer, morre mesmo; quando tem que ficar bom, não há Cristo que o impeça. Isso seria muito penoso para o Dr. Christian dar-se ao trabalho de ouvir o que os doentes reclamam. Ele não fala uma palavra em russo ... mas é muito competente.

Hugo comenta “eu acho que também aqui tem um palavrario [...] que derruba a ação, para ser sincero” e passa a buscar solucionar o texto do trecho. “Quanto a isso eu e o Dr. Christian pensamos da mesma forma...” Os alunos sugerem e chegam a esse resultado “O homem é um ser simples quanto tem que morrer morre mesmo, quando tem que ficar bom, não há Cristo que o impeça. Bom, reclamar para Dr. Christian não serve mesmo... ele é muito competente mas não fala uma palavra de português.”

Governador – Além disso seria conveniente, ao pé de cada cama, uma ficha com o nome do doente, data de entrada, tudo escrito em latim, ou em outro idioma sério qualquer. O Dr. Christian que tome as devidas providências.

Artemy - O homem é um ser simples quanto tem que morrer morre mesmo, quando tem que ficar bom, não há Cristo que o impeça. Bom, reclamar para Dr. Christian não serve mesmo... ele é muito competente mas não fala uma palavra de português

Hugo pensa em uma solução cênica para resolver a entrada dos fazendeiros Bob e Dob, pois conforme o que têm experimentado, todos os atores estão em cena o tempo todo. Larissa e Alexandra, do núcleo “campeiros”, sugerem que a dupla que interpretará Bob e Dob no dia (o elenco está sempre se revezando; hoje, as alunas estão fazendo a leitura) devem ficar escondidos, agachados atrás do tampo da mesa, para aparecerem apenas no momento da entrada dos personagens. Hugo acha que talvez fosse importante uma troca de elementos, talvez um chapéu, mas aprova a idéia dos atores ficarem escondidos.

[...] trocar um elemento de que você apareça, mas eu acho bom que vocês não estejam mesmo. De repente poderíamos fazer uma coisa muito... Ah, depois, deixa... (pensa) Por que senão a coisa seria .. (pensa) Lê outra vez; Vamos terminar o primeiro ato.

Larissa e Alexandra continuam a leitura. Seus personagens Dob e Bob, uma dupla cômica, são duas fazendeiras que viram um moço da cidade chegar e concluem que ele só pode ser o Inspetor Geral de São Peterburgo. Há uma divertida dinâmica entre as personagens, que disputam a autoria da fofoca e a preferência do Governador – e das demais personalidades da cidadezinha – no contar esses fatos “extraordinários”. A leitura dramática das atrizes é ágil, as alunas compreendem e performatizam com desenvoltura o universo dessas personagens.

Entretanto, muito além da performance dos atores, Hugo está atento à musicalidade do que é dito (no sentido mesmo de que a fala é uma música), ao conteúdo do que é dito e à dinâmica da cena como um todo. A leitura é interrompida para que ele comente: *“Entendem? não serve para nada! Isso tem que ser rapidíssimo! Entenderam? Agora é música, mesmo. Isso tem que ser rapidíssimo, até o ponto de não ser dito!. Não significa nada, para ele [o Governador] parar vocês e.. do o começo, cena de Bob e Dob.”*

As alunas falam muitíssimo mais rápido e não se compreende quase nada do que é dito; a disputa dos dois personagens em falar fica mais evidente, em uma confusão sonora dos diabos; o governador, já que não compreende nada fica irritado e fala “por favor, contem isso logo!” Hugo fica satisfeito. *“Entenderam? Não precisa do resto; não precisa ser claro! [falar claramente o texto]”*. As alunas continuam a leitura do texto, mas Hugo intervém. *“Não, por favor. (demonstra) prrrrrrrrrrr...falar sem perder tempo! Fala o que você falou para parar eles”*

Fernando (Governador) - Mas falem logo, pelo amor de Deus, o que aconteceu?!

Larissa (Bobtchinski) - Por favor, por favor! Eu contarei tudo pela ordem. Eu mal tinha acabado de ter o prazer de sair de sua casa, depois que o senhor houve por bem...

Hugo - Que página é?

Fernando - página 22. é assim (apresentando seu texto) toda vez que eu falar vai estar alaranjado. (retomando a leitura) Mas falem logo, pelo amor de Deus, o que aconteceu?!

Larissa (Bobtchinski) - Por favor, por favor! Eu contarei tudo pela ordem. Eu mal tinha acabado de ter o prazer de sair de sua casa, depois que o senhor houve por bem perturbar-se por ter recebido aquela carta quando imediatamente...

Alexandra (Dobtchinski) Imediatamente uma ova... (Bob e Dob retomam a dinâmica da disputa pelo relatar o acontecimento)

Hugo - (identificando a dinâmica) Outra vez! entenderam? Volta outra vez!

Fernando - Mas falem logo, pelo amor de Deus, o que aconteceu?!

Hugo - Corte imediatamente!

Fernando, Não, mas isto é outra parte, já.

Hugo - Mas eu estou te dizendo, é o mesmo jogo! Então corta uma vez mais!

Os alunos retomam a leitura.

Fernando (Governador) - Mas falem logo, pelo amor de Deus, o que aconteceu?!

Larissa (Bobtchinski) - Por favor, por favor! Eu contarei tudo pela ordem. Eu mal tinha acabado de ter o prazer de sair de sua casa, depois que o senhor houve por bem perturbar-se por ter recebido aquela carta quando imediatamente...

Alexandra (Dobtchinski) Imediatamente uma ova... (Bob e Dob retomam a dinâmica da disputa pelo relatar o acontecimento)

Fernando - Mas falem logo, pelo amor de Deus, o que aconteceu?!

Larissa (Bobtchinski) Portanto, eu sei todos os detalhes, todos, todos, todos, portanto tenha a gentileza de me permitir contar...

Alexandra (Dobtchinski) (intervém com resmungos)

Larissa (Bobtchinski) Fui correndo à casa de Korobkin e como não encontrei Korobkin...

Alexandra (Dobtchinski) (intervém com resmungos e ecos da fala de Bob)

Larissa (Bobtchinski) ..fui na casa do Rastakovski...

Alexandra (Dobtchinski) Rastakovski...

Larissa (Bobtchinski) ... que também não estava...

Alexandra (Dobtchinski) não estava...

Larissa (Bobtchinski) então fui procurar Ivan Kuzmitch para lhe contar as notícias que o senhor tinha acabado de receber...

Hugo escuta atentamente a leitura dramática e pergunta aos alunos se eles percebem a carpintaria do texto, que explicita a dinâmica da dupla. Para Hugo, o texto aponta para uma dinâmica entre a dupla cômica que não prescinde do significado do texto para existir e se materializar na cena, por se tratar de um jogo cênico que ele identifica como inerente à commédia del'arte.

Vocês percebem que é a mesma coisa? É outra vez a mesma coisa. Eu acho que tem que ir para a estória de verdade, não serve, está no lugar do trabalho, e vocês se perdem em uma repetição infinita. Não precisa isso [o trecho do texto]. Quero dizer, essencialmente isto é um jogo da commédia del'arte, que é [demonstra uma espécie de gramelot]... e acabou. Então, como é que fica? Vai.

Os alunos repetem todo o trecho, bem mais rápido, mas o foco da performance é a velocidade do texto; ainda não é o jogo de gramelot proposto pelo Hugo. “Não, não. Qual é a frase que importa, de Bobtchinski?” Os alunos não sabem. As duas duplas de alunos que interpretam os fazendeiros pesquisam no texto o trecho que seria realmente importante ser compreendido para o entendimento da estória. Localizam: “mal tínhamos entrado no hotel quando, de repente um homem jovem, bem apessoado... “OK. Entonces, falem”. Fernando, Alessandra e Larissa retomam a leitura do início da cena:

Governador - *Ai, Deus do céu, este inspetor incógnito não sai do meu pensamento. Eu estou sempre esperando que a porta se abra e...*
Bobtchinski - *Um acontecimento extraordinário!*
Dobtchinski - *Uma novidade inesperada!*
(dinâmica de disputa entre Bobtchinski e Dobtchinski)
Governador *(interrompendo)* - *Diga logo, o que foi que aconteceu!*
(nova dinâmica de disputa entre Bobtchinski e Dobtchinski)
Governador- *Ora, Deus do céu, diga logo, o que foi que aconteceu!*
Bobtchinski - *Eu mal tinha acabado de ter o prazer de sair de sua casa quando... (nova dinâmica de disputa)*
Governador *(berrando mais alto que o alvoroço dos fazendeiros)* - *Por favor pelo amor de Deus, conte logo!!!*

Hugo logo intervém na dinâmica, continuando a fala do Governador, agregando uma frase que leva direto ao trecho do texto que foi considerado importante para a compreensão da estória: *“(Fernando) Por favor pelo amor de Deus, conte logo!!! (Hugo, acrescentando) ... que foi que aconteceu quando entrou no hotel???”* Fernando repete e Hugo pede que ele escreva em seu texto. E esclarece o procedimento:

“Entonces, essa segunda vez vocês tem que agregar” (falando para Alessandra e Larissa) “eu entrei no hotel por que tinha fome pratata... pratata..., nessa frase aqui, entenderam?”
Alessandra- *Não, peraí. Quando eu falo...*

Hugo interrompe a aluna para fazer uma demonstração, um improviso da situação, no tudo é dito muito rápido. Ele interpreta os três personagens. A velocidade da cena é crescente como também é crescente a confusão sonora que se estabelece. Do texto improvisado só dá para entender uma ou outra coisa, *“entrei no hotel que estava morto de fome... há muito tempo que não comia...”* até o ápice da confusão que se encerra com um berro do Governador *“Por favor parem! Me contem que que é!” “Entendeu? OK, uma vez mais (para o Governador) Você não güenta isso, interrompe sempre”.*

Os alunos retomam a cena desde o começo (Hugo comenta a projeção vocal de Fernando *“cuidado, assim não tem projeção nenhuma”*) que avança até o momento de Anna Andreievna (a Mulher do Governador) e Maria Antonovna (a Filha do Governador). O divertido caco *“e traz um lanchinho...”*, da atriz que faz a filha do Governador, faz todo mundo rir.

OK Agora, creio que o primeiro ato está mais ou menos desenhado para pode... Que horas são? Meio-dia? Vamos tentar terminar de marcar o primeiro ato? Pero tem que estarem atentos, atentos como bestas, porque aí não tocamos mais o primeiro ato, já fica marcado. Tá bom então, GO! Não precisam de papel para saber o que marcaram? Não?

Os alunos continuam seu exercício até o final do 1º ato. Vou embora e dou carona para o Hugo.

01 de junho, quinta-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e uma breve entrevista com a Thais Strieder

Hugo não foi, na véspera trabalhou até 2 horas da manhã com o elenco de *O Rinoceronte*, do TUCAN, que re-estréia hoje no espaço ECCO. Vou buscá-lo, mas hoje ele não vai sair, seus joelhos estão doloridos. Ele pede que eu peça aos alunos para repassarem o 1º ato, para afirmar as marcas, e que decidam se querem ou não propor algo para o 2º ato. No teatro a luz não funciona; na penumbra, converso com a Thais Strieder sobre o processo de construção da personagem Ana, a mulher do Governador e da dificuldade de receber uma orientação, na mesma hora em que se está em cena:

Thais – Receber a orientação, na hora em se está na cena, não tem muita dificuldade... Se for uma orientação focada. Tem um tempo de adaptação; dependendo de como você está, quais informações que você tem, é mais rápido ou leva um tempo para assimilar e para repassar. Tem mais dificuldade em, por exemplo, dobrando o elenco, fazer dois personagens. O ensaio é simultâneo, então, ou presta atenção em um, ou em outro. Você pode prestar atenção em algumas informações do outro (personagem), mas é simultâneo e daí é um pouco complicado. Como se fosse dois ensaios separados, parte 1 e parte 1; como se fizesse um ensaio e observasse a outra parte. Seria diferente, fazer um ensaio duas horas e nas duas horas seguintes fazer outro ensaio, ou observação. Do que ao mesmo tempo fazer os dois personagens, não dá para ter muitos olhos nas costas! Aí, aos poucos você vai se adaptando e pegando, outras informações do outro [ensaio] que está acontecendo ao mesmo tempo, mas em intervalos que você não tem muita concentração no que você está fazendo. Por exemplo, se eu estiver fazendo a Ana [Mulher do Governador] eu tô fazendo a Ana; então já tem uma série de informações e de circunstâncias para estar prestando atenção, administrando. E aí, não tenho como prestar atenção nas marcas que estão acontecendo ao mesmo tempo, atrás, do outro personagem que eu vou fazer na hora que eu tiver que dobrar. Então só dá para prestar atenção em algumas informações. E depois se informar a respeito, ou vice-versa.

CT – Entendi. Hoje é dia 1º de junho de 2006. Como que está a sua Ana, que é a Mulher do Governador, hoje?

Thais - Tem algumas informações que eu já defini. Informações, algumas construções. E eu fiquei um pouco, confesso que fiquei, um pouco

confusa na outra aula. Confusa assim, em termos de adaptação por que mudou um pouco, a configuração desse espetáculo, em termos de bonecos. E aí tem uma readaptação. Eu já tenho algumas informações, características, que não são fixas, mas já estão pré-definidas. Então passa por uma transformação, uma modulação. No durante eu ficava um pouco confusa, ficava tentando adaptar, tentando adaptar, mas aí eu já tinha informações para estudar pro próximo ensaio.

CT - E neste exato intervalo em que você recebe a orientação e é uma orientação que altera sua performance [personagem] plasticamente, ou de alguma forma psicologicamente, neste exato intervalo. Como é esse processo da reação a essa orientação?

Thais - No durante? Na cena?

CT - É, no durante.

Thais - Eu já tenho uma linha para seguir, um conceito, do personagem, do espetáculo, e aí tem uma adaptação quase que imediata. Nem sempre acompanha, na mesma hora. Eu faço o que é possível fazer, dentro daquela proposta, e aí eu tenho informações para me preparar para uma próxima oportunidade...

CT -... Para aprimorar essa informação.

Thais - Para aprimorar essa informação. Tem uma primeira adaptação; como já tem uma linha definida, um conceito, é mais fácil. A não ser que mudasse tudo: vamos mudar tudo, não é mais esse personagem.

CT - Tipo agora é boneco. (risos)

Thais - Agora é boneco. Continuam características, mas muda o tomus, o jeito de falar, muda a postura, a voz muda um pouco, muda o rosto, eu senti que mudou a movimentação, o rosto. Ficou mais rebuscado. Eu tentei ir para o exagero, mesmo. Tive uma consultora especial...Minha sobrinha.

CT - Ela faz bonecos?

Thais - Não, é porque... Ela acabou de terminar de brincar de bonecos, e como ela fica lá em casa muito tempo eu vou ensaiar e peço ajuda dela. E ela diz "não, tia, essa boneca é assim, assim, assado". E eu pergunto: "e aí, como é que está, mais ou menos assim?" "Não, tia, esse braço não dobra 90°, dobra um pouco menos... não tia, ela só mexe, aqui, aqui, mexe aqui no pescoço não mexe, não desce para frente: gira, e mexe só um pouquinho..." "então, tá, assim?" E eu vou conversando com ela e ela vai me dando algumas informações. Eu sempre tiro um tempo para ensaiar, mesmo que eu esteja super cheia de créditos [aulas], eu tiro um tempinho para ensaiar, no intervalo de uma aula pra outra. Pra ensaiar o que tinha sido definido antes, para construir alguma coisa. Mas eu confesso que o texto, por exemplo, ainda não saí das três primeiras falas. Tem coisas que se eu definir logo, as outras vão ser menos complicadas.

Minha rápida entrevista se encerra, a luz do teatro não vai voltar, vamos para outra sala. Estão todo muito alvoroçados. Escuto desabafos, algumas mágoas. Para mim, agora observando tão atentamente, está muito claro que as orientações do Hugo seguem uma dinâmica de construção de um todo que geralmente escapa à percepção do aluno.

Falo da idéia de compartilhar o diário de bordo⁹ e eles gostam bastante. A idéia de encaminhar via e-mails pessoais é da Thais, e concordamos que é a melhor forma de garantir o acesso e a privacidade do material. Passe um a lista e recolhi os endereços eletrônicos:

cleodiaz31@yahoo.com.br
thistrieder@yahoo.com.br
fsmbr@hotmail.com
savinakss@hotmail.com
gilr@mpdft.gov.br
larissa_mauro@yahoo.com.br
alexandramedeiros@terra.com.br
rapha8_moi@yahoo.com.br
gioalmeida@pop.com.br
fabianapaiva2005@yahoo.com.br
dori@zap10.com.br
becky.cen@gmail.com
nerrian@yahoo.com.br
rcruccioli@yahoo.com.br

06 de junho, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e registro da 7^a aula observada (fita n^o 6)

O 1^o ato parece delimitado, a sua forma já é bem clara. O início do espetáculo ainda não está definido mas o “palanque caixinha de música” é a

⁹ A idéia me surgiu no sábado anterior, durante uma aula que assisti da Professora Roberta, para a disciplina da Pós Graduação Metodologia de Pesquisa em Arte, em que ela apresentou algumas práticas da Antropologia Visual de inserção no campo. Tenho buscado me pontuar pela ética – não fazer a ninguém o que não gostaria que me fizessem – neste processo de observação; sei que estou produzindo uma interferência pela qual devo ser – e sou – responsável. Assim, compartilhar o diário de bordo, que estou construindo a partir da observação do processo da turma Interpretação IV, ao meu ver seria uma forma disponibilizar para eles, um pouco do material que eles próprios estão me disponibilizando. Havia conversado com o Hugo Rodas e ele concordou, desde que buscássemos um meio de garantir uma certa privacidade de acesso às essas informações sobre o processo criativo.

formação adotada para o 1º ato. Hugo continua estimulando a investigação de seus alunos, mas solicita sempre que eles trabalhem dentro do arcabouço conceitual que está sendo proposto. Na cena, essa pesquisa vai se materializando no que ele chama de “achados”, que vão se inserindo no todo e apontando novas direções, que retroalimentam as possibilidades criativas do trabalho.

Essas inovações - os “achados” - surgem da pesquisa individual dos atores (que trazem para a cena suas performances aprimoradas, nelas agregadas novas idéias cênicas) e também da própria dinâmica da performance dos atores associada à observação do Hugo (que vai tendo idéias e solicitando diferentes execuções a partir do que observa).

Hoje, Hugo sugere que o clima da cena inicial é de “fofoca”; todos comentam e fofocam que “chegou o inspetor geral”. Eles devem se comportar como seres humanos, mas agir corporalmente como bonecos. Em continuidade ao exercício de correr como personagens e congelar a ação (realizado em diversas aulas anteriores) Hugo propõe que os atores comecem uma fofoca, que a fofoca aumente, que eles se descongelem e corram em todos os lados, até ocuparem seus lugares no “palanquinho”; no palanquinho, devem agir como bonecos.

Durante a interpretação do personagem Dr Christian (o médico estrangeiro que não fala nada de russo) surge o caco “samba!”. Hugo amplia a idéia e pede que todos sambem enquanto o Governador continua sua fala. A Savina, que interpreta a Esposa do Governador do 2º elenco, traz como invenção “fazer ginástica”: Hugo adora, pede que ela traga pesinhos para agregar à cena uma “coreografia” com esta situação.

Hugo também traz para a cena situações do próprio fazer teatral no qual estão inseridos. Depois da corridinha para o palanque, os atores que interpretam o Inspetor e o criado, aguardam o momento de se posicionarem. A atriz, que está com ar cansado, com o travesseiro nas mãos, aguarda para iniciar sua cena. O quadro diverte Hugo e é adotado: os atores ficam de fora, com cara de cansados mesmo. É um procedimento que dá outro significado para o “fastio” da atriz, mas que também explicita o próprio fazer teatral do Hugo. O diretor amplia a cena trazendo da vida cotidiana elementos que, deslocados de seu contexto original, são resignificados.

Termina o 1º ato e experimenta-se a transição para o segundo ato. O local é o hotel no qual o falso Inspetor e se criado estão hospedados. Experimentam uma transição, modificando lugar e função dos elementos cenográficos que já estão em cena.

A transição é realizada cantando o hino do Estado. Novamente o diretor amplia a cena inserindo elementos que, deslocados de seu contexto original, são resignificados. Hugo pede que uma atriz cante, isolada, um nota agudíssima, que passa a pontuar a canção e o início do 2º ato. Um nota altíssima, no contexto de uma apresentação de canto lírico, tem uma significação; mas aqui, este elemento isolado constrói um divertido estranhamento.

Após algumas experiências com a transição dos elementos da cenografia e com a nota agudíssima, Hugo passa a orientar a atriz para a construção do personagem Criado.

“Como haveria de ter?...” [imita a atriz com voz fina] “Como haveria de ter...” this is a man! Não faz esforço, não faz que não pode, que pode. Mentira, já fez. Doble os joelhos. Doble os joelhos! [emite uma notinha “lírica”, de brincadeira a atriz continua sua execução]
Camina, de joelhos doblados, como se tubira cagado. Ele camina assim, ele é assim. Tem o pau grande, para a frente, isso, los uevos son muito grandes tambien por isso tien que ponerlos para a frente, isso, e camina reto, normal, doble os joelhos, doble os joelhos para caminar. Camina, como andar de bicicletas, não corre camina, doble teus para caminar... this is... coçou o saco... já deressou o joelho... Ele é assado! É um personagem assado, não pode juntar as pernas. Queima. Tá assado. E sabe o quê? ele tem chato. Ele tem chatos, que lhe mordem.
[A atriz continua, Hugo a interrompe] Ele tem chatos! Se ele tem la mãos livre, vai para o bolso e volta e coça. Uma vez eu tube chatos e minha mãe descobriu porque eu rompi os bolsos de todas as calças, porque eu não sabia o que era chato ainda, aí claro como rompi todos os bolsos... ele deve tener algo, tener dois milhões de chatos, entendeu? Tive una amiga que tubo chatos em las sombrancelhas (risos). Tomem cuidado... Dobla os joelhos! tá cagado e tem chatos!”

Hugo interrompe a cena para comentar.

OK. Interpretacion IV. Passaram por Interpretacion I, Interpretacion II, Interpretacion III la preparation, de la preparation, de la preparation, de la preparation. Estoy dando una cantidad de muletas geniais. Quer decir: se eu tenho chatos, é porque me mordem! Não é uma coisa que eu domino, entonces, não é assim “ter chatos enquanto eu não falo...” [imita a performance da atriz]. Não é assim, chatos me mordem. [performatiza] me molestan! E quando me irrita, me molestan mais! A ver como é que é teu chato.

A atriz continua, Hugo a orienta:

Movimenta um pouco as pernas assim, doblado os joelhos, não é o modelo del [...] DOBLA LOS JOELHOS!!! Dobla los joelhos! Olha a voz de pito! Não! [coloca a voz em um registro mais baixo; a atriz exercita esse registro] Se você ainda descesse mais, você descobria um registro muito melhor, porque sua voz é insuportável é do tipo de voz insuportável, eu não suporto. Eu adoro como canta la Sílvia Davini, eu odeio como ela fala; é o timbre, não é como ela fala, ela fala perfeito, mas o registro dela quando fala me irrita, entende? È um registro que me irrita, [performatiza uma vozinha aguda] parece professora

de piano, você é igual. Voz de Teatro de Mascaritas, chamo eu, de Mascarados. Eu tinha medo de las personas que se fantasiavam em carnaval porque faziam essa voz. Eu tengo medo dessa voz, entendeu? tengo medo. E a professora de piano minha também tinha la mesma voz. [fazendo-se de vítima] Como sofri com essa voz! (risos).

A atriz continua e Hugo continua orientando sua performance vocal “o hoteleiro diz...”. Observa ainda um pouco mais a execução da cena e pede mais uma pequena interrupção, para comentar a adaptação do texto:

Uma pequeña parada. De o primeiro ato eu achei muito cumprido, achei muito cumprido o diálogo entre o governador e o chefe dos correios. Inútil. Isso tem que ser reduzido porque perde o ritmo las cenas e não se entende, quando começa a fazer o ritmo não se entende. E outra cena que achei cumprida, que não resume bem a estória é governador com o personagem dela. Também não se entende bem, tá bem um preleupreleupreleupreleu, um ping-pong que não patratatá, e aqui também. Neste outro pedaço, eu acho que habria que...esse começo tá bem, quando você aparece tá bem, mas depois acho que deveria ir ao fato mesmo, que alonga la cena um peido. Me diz a cena desde que você se levanta da cama, desde que você faz “eh...” desde que você entra. Senta na cama caramba, ele vai bater no chão.

Os atores retomam o refrão da musiquinha com a nota agudíssima da atriz, que é a marca da cena para a entrada do falso Inspetor. Hugo passa a desenhar a cena, a coreografar. “Fica aí, não sai daí”. “Isso, para o outro lado da cama, imediatamente. Fica no mesmo lugar do outro lado” “Corre do outro lado, outra vez”. “Mande ele para baixo. Já disse tudo. Já dijo el de lo governador, já dijo el de el hotel, já dijo de la comida. Manda ele par ir a baixo agora.” Hugo corrige a movimentação: “Não, fica aí por favor. Não existe nada redondo. Você diz “VAI!!!” e você dá a volta e sai. Continua.” Hugo comenta a utilização da escada, a movimentação do ator e da necessidade de se buscar uma maior teatralidade de gestos e poses na cena.

Eu acho que não, que você tem que descer por la escada e venir pra frente. [o ator segue a orientação e é interrompido] Para quê usar uma escada tão mal? Porque que ele não desce um passo, e mira para trás como Lawrence Olivier, e depois... se vocês não podem copiar Lawrence Olivier, vocês já podem copiar Eu... (risos) [o ator retoma a escada] vira [imita, grandiloqüente] “ se não fosse aquela...”. Parou! Virou, por el outro lado de lo escalon... Tu não sabes usar uma escada!! Imagina eu, descendo essa escada de costas falando para o público... Como que faria? Me imita! Me imita! Não, o discurso é descendo, não é de aí até lá. Você mandou Vai! OK, uma vez mais, fica aí. Cadê a mulher do vai? [a atriz que faz o criado] OK. Perdona, não sei

mais nome de ninguém, soy uma persona velha de memória. VAI!!! [interrompe para mais uma orientação] Pára! una vez mais, “Vai!!!” e la persona que faz la nota alta, faz la nota alta. Volvemos a repetir la musica. Parou ! Sai de aqui reto: pararara, pararara, parara... virou (vou te matar se você vai por detrás). Saí por aí reto, pararara, pararara, pararara... virou. Pára. Virou. Olhou para o público. Repite [a nota isolada] é todo musical, já tiene que estar aí. Uma vez mais.

Hugo continua a coreografar a cena, mas a atriz que faz o Criado está aturdida com tantas informações e não alcança uma boa realização das tarefas da cena. Hugo fala com carinho:

Você é meio traubada comigo? Não acredito que você fez assim todo o curso. Canta você mesma, para você mesma. Não, você mesma, como exercício canta de aí até aí. Virou. Virou. Não, não tem mais passos para lá. Terminou la musica você la pára e vai para o lugar. Então uma vez mais. Você entendeu? Faz. Sozinha. OK, vamos.

[Início do lado B da fita]

Hugo segue coreografando a cena, desenhando não só os movimentos dos atores como o manuseio de objetos e de objetos sonoros. A atriz que executa a nota isolada é a própria que interpreta a criada do hotel; a nota isolada passa a ser seu elemento. *“aí você levanta e... [performatiza a nota altíssima] até aqui”*. A cena fica divertida e insólita, ver aquela pessoa caminhar emitindo aquela nota. A atriz executa a marca e Hugo segue prestando atenção no texto: *“OK, OK. OK. Vamos a limpar isso também. Tem que limpar, tem um bláblá-blá de merda que não serve para nada. “ah, que cidadezinha chata”... aaaá... Chegou. O que você fala?”* A atriz fala o seu texto; Hugo pede para continuar, e segue desenhando a cena.

[para o ator que faz o falso inspetor] “Vai caminhando sagazmente, passinho, passinho, de frente meu”. “Não! Vai sempre caminhando como um gato: slak vrom de quei...” “Só que eu não quero que você olha para ela, quero que faça isso olhando para mim...” “Virou”. “Uma vez mais. Thatis slaik thatis lai.” “Fica aí!” [para a atriz] “Cáspita! Mas como assim... [...] fala o que falou quando entregou la... Eu não ouço lo que você diz. Cuidado que quando você fala eu não ouço” [para o ator] “pula e cai abre as pernas. Não, não, não. Pula e quando cai de el pulo fica em pé com las pernas abertas. Ele te dá la nota, pula de em cima e abre as pernas. OK, foi demais, eu queria aquela coisa de desenho animado que pode sair. Cai e sai caminhando depues, cantado. Pegou la nota, pulou como destaque, com las piernas juntas não estan separadas, ele está com las piernas juntas, não estan separadas, quando fala com ela, ele tem las piernas juntas. Vai daí, dobla los joelhos, pula. Isso, só isso. Caraca! Só aí por favor. Pulou, caiu.

Pulou, caiu ficou aí, caracas! Fica aí e fala. [o ator fala e Hugo reformatiza com suas palavras, dentro do espírito da nota solta, operístico] “que eu preciso COOOOOMEERRR!” . Pararára... Puta que pariu, com é a música? Não. Não tem um grito, manga, não tem um grito depois? [canta] na saída dela. [a atriz indica que havia uma última fala] Não tem mais nada. Acabou. (risos e voltam a fazer a cena) Não! Aquele áaaaa cumprido que você fez quando você entrou. Isto!

OK. Esse e todo lo outro não gostei também lo de San Petersburgo e todo isso não precisa. Vai direto a lo que nos interessa que é la bar-riga. Entendem lo que estou dizendo? Vai pelo meio, minha querida, pela escada.

E porque se levantou? Fica deitado, vai desmaiar. Sobe por la escada também. Sobe por la escada. Eu não gosto que você fique de pé em cima da cama. Vamos desde que ela se levanta. Não, aí você tem que dar la volta. Não, não, não, não pode passar da cama para aí. [para o ator] estava deitado, slavaslai, levanta, levanta, gira, sai correndo para lá, [para a atriz] el almoço vem por aí, vem almoço, vem pra cá, [para o ator] não sobe, não sobe la escada, você fica aí na ponta la mesa, [para a atriz] você fica aqui, vem e finca na ponta da mesa, na ponta da mesa, vem e vira, põe o almoço. [para o ator] Sobe de quatro [para a atriz] põe em la mesa como se fosse cachorro. [para o ator]Olha para mim. OK Você pode ir até ai de quatro quando vai a tomar la sopa você descer e sentar em la escada. Não, não descer de aí . Você vai de quatro até o prato vai de quatro até o prato...leike stragnaiht islaif drain... e vai, falou com ela passou a perna para lá fora, e senta la escada. Yes. Tem que revirá-la um pouco isso. Já aprendimos isso, aí sentou, e come, e el cavaleiro dele fica atrás dele, na escada, com estava, não tem porque descer.

[para a atriz que faz o criado] Você tá morrendo de fome sua boca tá babando, tá caindo água... [para a atriz que faz a criada do hotel] deixa a tampa, vem cá, é ótimo, vem aqui e quando você vai embora ele diz o que? Fala pra ela “ pode ir”. [faz a emissão da nota aguda, como marca para a saída da criada do hotel]

[para o ator] Você terminou de comer? Dá a bandeja para ela, falando lo último que você fala quando termina comer. Pega a bandeja... o que ela falou? [para a atriz] Porque que você não vira e camina? Pegou a bandeja, virou, vai, desce, sobe, vem, vem, vem, vem, põe la bandeja em la mesa e passa o dedo com el plato e come, o resto, passa o dedo, não tem nada para comer, faz anos que não tem nada para comer. Mas baixinho, para que ele não te veja. Isso. Porque é que você saiu da mesa? Não precisa!

[entrada do governador],você entra por lá e quando você vê que eles entram, virou, olha para mim e faz [abrir a boca dublando a nota

áaaa] e la que canta é ela. Não se você se põe aí você me suja lá cena. Você entra caminhando e fica lateralmente lá. depois vai subir. Fica aí, olhando para aqui. Uno atrás do outro. Marca o passo, camina aí. Camina aí! No mesmo lugar, mango. Isso. Faz ruído no chão de “cheguei!”, “cheguei!!” ton,ton,ton,ton,ton,cheguei! E falo. Ok, vamos uma vez mais.

Por favor, por favor. Está se arrastando muito la forma de falar, fica mais ativo. Dá o final da tua frase, você está aqui com la comida. [performatizando] “ Como que o senhor se atreve, como que o senhor se atreve? PUM” e não fala [da a nota áaaaaaa] falou. OK.

[para a atriz que faz o criado] Mulher, ai meu deus do céu... Você abre a boca, vira para trás e vira para cá. Não é redonda a tua forma de andar. Não é redonda, é linha reta pura. Pegou, Virou. Abriu a boca. Pero, você não sabe sair em linha reta para trás? Virar e sair em linha reta, não na diagonal? Reta para el fundo. Pegou, virou, abriu a boca, agora reto, agora vira. Isso! Ô meu deus do céus... Pero se demoras ela não tem respiracion, monstro! Se você demora ela não tem nota para você chegar lá! estoy dizendo, você abre a boca e vira. Do you understand?

Larissa entra na cena, fazendo a fazendeira Bob que fica escondida debaixo da mesa . A cena do governador avança até o comentário do Hugo, verificando novamente da quantidade de “palavrório” e voltando a lembrar os desenhos experimentados para a cena ou criando outros mais:

Também tem uma quantidade de papo que não precisa. Entiendem? Por que se me vai la estória, entendeu? É tanta repeticion, tanta repeticion, tanta repeticion, tanta repeticion que a estória se perde. É de aquela época que você repetia las cosas porque achava que o público era burro não entendia. Mas acho que podem fazer uma limpeza ainda. Mas continuamos.Siempre hacien lo mismo; vienen hasta ja, veni hasta cá e vira. Uscante? Senta na ponta, onde estava sentado. Eu tirava todo esse discurso inútil seu e iba nada mais que a esse final. Se sentaran, e aí você fala. Não o que você fala no final para ele. “ a minha mulher não vai caber nela de tanta alegria...” começa a levantar-se.” Depois posso levá-lo ao hospital, a la ponte nova...”

Finalização da aula. Hugo convida os alunos a se sentarem em torno de sua figura;

Eh...tem que passar una coisa, hein? Tem que passar alguna coisa. Acho que ustedes estan muito... En el outro dia já fizemos algunos ejercicios pratató, tem que continuar fazendo alguna coisa por que não dá. Ou tem que correr, ou tem que fazer alguna coisa. Tem que

fazer alguma coisa. Não dá. Não dá. Tem gente que vem do banco, tem gente que vem de la cozinha, tem gente que vem de cagar, tem gente que vem de outro lugar, não tem, não tem como, entendeu? E vocês já são muito diferentes. Hay gente que parece de diferentes cursos. De verdade. Hay gente que parece que nunca fez um curso, hay gente que parece que é de outro curso, certo? Quer decir, não entendo, hay gente que todavia trabalha assim! Entendeu? como quando declamamos, quando íbamos à la escola! É um problema, quer dizer, hay uma “in-sistência de minha cabeça frente a las coisas”. Por exemplo (para uma aluna): se você não presta atenção, você vai fazer as mesmas coisas que você fez toda la vida! Desde que eu te conheço em OBAC II. É o mesmo tipo de resistência, quer decir, não é comigo! Não é comigo. È uma cosa que é de tua personalidade, ninguém está penetrando em você, entendeu? Você continua com as mesmas defensas, parará, parará. E outras personas non, eu vejo que cresceram em suas defensas. Entiendem lo que digo? (para a aluna) Não te estoy ponendo como malo exemplo, estoy te ponendo por una coisa assim: abre a cabeça de uma vez porque acaba sendo el final, entendeu?

Por exemplo, você (para outra aluna) eu acho que você é absolutamente omissa, quanto mais omissa você fica mais vai passando pelo curso. Como que vai ser teu projeto de diplomação? Como o que estou fazendo agora? É? Vai ser uma loucura? Vai ser aquele [...] que te dirigir, vai ser uma loucura! Entende? Tienem que preparar-se para este passo novo, porque senão é uma loucura mesmo, entendeu. Quer decir, está resistindo a quê? A qual informação se está resistindo? Entendeu? Tem que ser uma coisa que ou abre a cabeça ou afunda o barato, que está muito bem. O barato está muito bem, este segundo ato saiu em um pique. Eu lhes disse: se tenho o 1º ato, eu vou firme. Agora, eu quero ver como que está a letra. Porque já na próxima aula estou marcando o próximo ato. São cinco ao são? OK. Agora, estou precisando que realmente se dêem cuenta de esta limpeza de texto. Que tem um blá,blá,blá,blá,blá,blá que é típico da época, aquele bordado, patátá, patatá, que é um saco. Que é um saco, ficar falando la mesma coisa bralá, bralá, bralá, bralá, bralá. Entedeu? Perde, o personagem perde, o personagem fica fraco por la repetição, he? Entonces, zumk, laquen [cortar] sem medo. Acho um barato. Depois a gente vê se limpa, tira, temos a musiquinha, parará, parará.

Eu hei de confessar, he... que eu não gostaria de voltar a ser esta persona como dirigi hoje. Não gostaria de ir por esse caminho, por dentro de poco estamos a los gritos outra vez, por isso que estou falando de entendimento. Por que senão, se eu digo, “dá meia volta”, (e não dá a meia volta) “dá meia volta” (e não dá a meia volta) “dá meia volta” (e não dá a meia volta) a la sexta vez “DÁ MEIA VOLTA!!” por que

não pode ser, porque donde merda está la cabeça? Entiendem? Por que senão realmente é uma coisa desgastante, absolutamente desgastante. Entendeu? Não posso estar vinte minutos marcando uma meia volta, porque é absurdo, em Interpretação IV é absurdo. Eu cobro tudo. Eu cobro toda las matérias que tubieron fazendo até agora. Por que é que não vejo? Entendeu? Por que unas personas são criativas e outras non son? Por que que unas están esperando que uno bote dois dedos em el frinfrinflán, depois três dedos em el frinfrinflán, quatro dedos em el frinfrinflán, aí vocês dizem depois “tá doendo, cara, tá doendo!”. Não posso botar cinco, me dói a mim! Entendeu? Não tô a fim de poner o braço em você. Não tô a fim. Pirulito, apenas. (risos) mas o braço, non. O braço dói. Dói muito. (risos) OK.

Adorei a idéia de vocês se esgotar em el começo. Os dos personagens [Ossip e o falso Inspetor] Demais, achei demais. E depois entrar. Gosto da peruca, assim como está peruca com terno, parará, parará. E você tem que vir com o terno e você, tem que imaginar-se qual é a roupa vai usar. Fernando, está muito [...] como a Savina ahora estava así, así, así que é quase una loucura. Entonces começar a sentir quales son las variaciones que voy a fazer em isso. Acho que pode ficar muito divertido, acho que pode ficar muito bem. Se a gente pega mesmo, se pegamos isso. E se ficamos meio “operísticos” entendeu? Uma coisa mais... meio brechtiana, mesmo. Entendeu? Um pouco mais operístico, quanto mais brechtiano levemos la cosa melhor, menos Stanislavsky mais brechtiano, eh? Una brincadeira entre las duas cosas, una brincadeira entre las duas cosas. Por que a interpretacion eu gosto Stanislavskyana [performatiza un trecho que inventa] eu gosto de isso, dessa grandiloqüência, isso eu gosto, para esse espetáculo eu gosto, acho que fica demais, fica bem. Sobretudo para você que é falso, por que é um falso personagem, entendeu? Entonces... [performatiza un trecho que inventa] “Mais...Mais...!” Ele é a imitação de mim. Eu sou la ostentacion. Quando vocês querem algo horrible vocês tem que seguir algo horrible, e quem é horrible? Horrible é... o Hugo Rodas. Por que o horrible tem que ser atraente. Não é o horrible João Antônio. (risos) Horrible tem que ser horrível atraente. João Antônio é geminiano também, eu o acho muito atraente.(risos) Não, mas quiero dizer... entiendem lo que.. quier decir, hay um jogo, e quando não entramos (porque não nos atrevemos) hay uma espécie de slig...

Por exemplo, (para uma aluna) eu não te vejo. Eu vejo todo mundo comigo assim “há, há há...” eu falo e você fica assim (imita), entende? Eu te quero ver assim! Levanta tua coluna: Isso, mulher, porra! Com dez centímetros a mais de altura, todo mundo é outra coisa. Aunque você mida um metro e vinte, mas é outra estória. Se eu mido um metro e vinte e fico assim, eu mido um metro e dez. Estou falando de

altura, de altura. [performatiza] Do alto, e magro, e de olhos azuis, e loiro, (risos) Eduardo Dusek. (risos)

Tá bom? Mas todo isso tem um fundo de sabedoria do caralho, entendeu? e todo mundo, não fiquem na brincadeira, peguem o que há de melhor da coisa, por que sempre to falando com um segundo sentido e é bom entenderem isso senão ficam na brincadeira e nada mais. Bom, que horas são? Não agüento mais, não suporto mais. Que fazemos em meia hora?

Rebeca - Eu sou monitora do Jesus (Jesus Vivas, professor de maquiagem) e queria fazer um estudo de maquiagem. Do Inspetor Geral.

Hugo - (pensa)... Eu não sei muito se fizemos um estudo todavia de maquiagem... pode ser mas depois que tenhamos um vestuário, que vejamos cores e tudo isso... Não se preocupem por lo de fora. Eu tô cansado que siempre pensem que o projeto de Interpretação IV é um projeto que para sair depois para viver e tener espetáculos. Nãããooo...

Rebeca - Mas é que tem a ver com o projeto da disciplina que estamos fazendo com o Jesus.

Hugo - Não, é interessante, pero mas te quiero decir, depois que se saiba exatamente o que vamos hacer. Hasta ahora, o único que sabemos é que tenemos estes praticáveis. È lo único, depois vemos. Tien alguna outra coisa? Alguien quer perguntar alguna outra coisa? (para uma aluna) você también, eu acho você bem pra lá de Mahakesh, hay que começar a ativar la pelota, hay que ativar la pelota.

Fernando - Então na terça-feira que vê já vai passar o 3º ato? Aliás, depois de amanhã na quinta-feira?

Hugo - Que mierda voy a fazer? Voy a perder mi tiempo?

Fernando - Não, eu perguntei...

Hugo - Não tem que perguntar. (risos). Adorei. Tem muito tananana, tananana... (a nota aguda da atriz que faz a criada) mas eu adorei.

Aluna - [...]

Hugo - Ah, depois que tenhamos marcado tudo, aí ja dá para brincar todos los dias com los dos elencos. Um e um. Mas só depois que eu tenha marcado tudo, porque senão eu piro.

Aluna - a gente pira também.

Hugo - É, e eu acho que agora mesmo não sei aquilo que conviene para vocês. São quinze minutos que quedan? Non, quedan vinte, já non quedan más. Por que seria interessante que vocês repassaram isso, e fizieram o segundo ato outra vez e depois fueran embora. Vinte e cinco para la uma.

Aluno - [...]

Hugo - No chão? Ao sei depois veremos. Olha, uma coisa que me tie-ne preocupado, eu vou falar hoje no colegiado. Mas essas cadeiras eram las que você me tinha pedido?

Fernando - Qual?

Hugo - essas negras?

Fernando - Não, o que a gente fez a gente juntou todas elas. A gente não tirou elas do prédio não.

Hugo - Não, eu sei. E os bancos?

Fernando - Os bancos estão perdidos, a gente juntou no final semestre passado eram 68 que a gente juntou.

Hugo - duzentos, eram!

Fernando - É, antes eram duzentos. Há um ano atrás a gente juntou 68. A gente distribuiu 34 em uma sala e 34 em outra sala. Já não sei mais dizer... E aí, a gente colocou cartaz na porta: "por favor, não retire, esse matéria é dessa sala". Tiraram o cartaz, tiraram...

Hugo - Bom, eu vou denunciar como roubo!

Fernando - A gente inclusive reformou esses pequeninhos.

Hugo - esses pequeninhos eu já sei, pero son duzentos bancos dos outros! Duzentos cara, são dizentos, é roubo! Se salvaram 10 que eu levei para a casa da Valéria Cabral para meu aniversário e 25 que está la no ECCO.

Luana - Dos vinte e cinco, sete está quase quebrando...

Hugo - está, está quebrada a madeira. Mas eram duzentos! Não, como estão levando? Levaram! Eu não vou trazer lo que estan em lo ECCO. Já pedi para guardarem lá. É uma vergonha! Não, não pode ser, cara, alguém tem que saber. Não tem nenhum guardado em naquele depósito que você tência que era fora de aqui?

Fernando - Não, nunca deixaram levar nada daqui. A secretaria nunca se mobilizou para levar nada para lá. A gente perdeu o depósito.

Hugo - A quem pode interessar isso? Sono alguém que tiene uma escola... Ou para fazer estantes em casa, eu sei.....

Fernando - essas cadeiras também antes eram 200, 140 né? Quando a gente fez o ano passado e juntou todas elas em um lugar só, elas tinham 80.

Hugo - É mais já tinha quebrado muito porque neguinho sobe em pé em cima delas, e já quebrou 40. Agora, não sei...tem algumas por aí todavia... è uma pena porque todo o material de aqui e... não tem nada. Ó, sabe de uma coisa, a mim me daria vontade de agarrar tudo e vender e dizer... "ninguém quer nada; ninguém traz nada para aqui". Eu trago arquibancada, cadeira e banco. Lo robam. Se lo lhevan, e ainda critican el TUCAN.

Cláudia - Vocês tem que montar um depósito para guardar esse material.

Fernando - Quando a gente era do CA (Centro Acadêmico) a gente conseguiu uma sala no centro comunitário para guardar a cenografia e a gente ainda conseguiu uma bolsa, na reitoria, pra um bolsista ficar tomando conta. Nunca, ninguém ajudou a gente a levar aquilo

para lá. A gente brigou horrores, brigou no colegiado, mas ninguém se mobilizou.

Hugo - Não pode ser que ajam desaparecido duzentos bancos! duzentos, é muita coisa para levar de aqui. Só se levaram durante o ano inteiro que não estive. É brutal. Ninguém levou para a sala FUNARTE, e está se fazendo platéia de lá?

Fernando - Não. A última coisa que saiu da última vez foram as arquibancadas pro Rinoceronte.

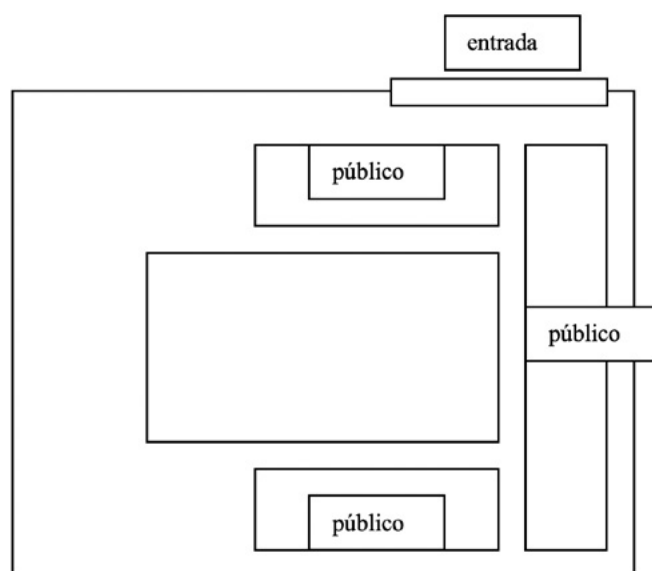
Hugo - Não mas estou falando de um ano, que eu não estive. Devem ter desaparecido em um ano.

Fernando - Mas o MOTEU (Mostra de Teatro Universitário) só acontece em junho.

13 de junho, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e registro da 8ª aula observada (fita nº 7)

Em termos de espacialização, o posicionamento da frente do palco foi repensado em função da entrada do público. Para Hugo, é importante que se possa sair do espetáculo com facilidade, “*porque uno precisa ou porque quer*”. O espetáculo está sendo concebido no formato semi-arena, ocupando três lados do quadrado central do Helena Barcelos. Com esta reorientação espacial, a entrada do público será pelo lado direito, pela porta exterior do teatro, e as pessoas poderão sentar-se de frente para o quadrado central, na própria lateral direita ou ainda na lateral esquerda do teatro.



Na cenografia, o material utilizado é o encontrado no teatro, que vai sendo reaproveitado em função da necessidade da cena. A cena se desenvolve até o segundo ato, e surge a necessidade de incorporar outros elementos cenográficos. Esses elementos são incorporados a partir do que já existe no teatro: escadas, praticáveis e 1 biombo, que substitui a idéia que havia sido pensada como “painel Athos Bulcão”. Nesta nova formação, o biombo serve como uma espécie de rotunda.

Durante o ensaio, Hugo orienta para que as máscaras sejam claras e a performance consciente.

Transcrição em elaboração

20 de junho, terça-feira, 10h – Teatro Helena
Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e registro da 9ª aula observada

Hugo Rodas fala a seus alunos da importância de ter uma atitude ética e séria em relação ao que se está fazendo, ao trabalho artístico que se está realizando. Há uma demanda de consciência dos atores; não se trata de eliminar o prazer, não é uma sisudez que ele exige, mas o entendimento do que está sendo realizado e o que isto significa esteticamente. A consciência de que “*estou fazendo Gogol, não estou fazendo Plínio Marcos*”. E quais as consequências estéticas desta consciência? Qual a diferença entre esses de universos ficcionais ou, mas precisamente, de quem se trata o universo ficcional de Gogol?

Hugo também consolida a ocupação espacial do Teatro, como a peça será exibida, mantendo o estabelecido no ensaio anterior. Ele acha importante sair com facilidade do teatro “sempre tem que ser fácil, para quem quer ir embora”. Passam a sugerir formas de se iniciar a peça: atores na fila (um pouco como foi com os Seis Personagens); ou começar com uma apresentação da banda do Fernando ou dos músicos. Hugo solicita que eles refaçam o exercício no qual eles ocupam o espaço, ficam congelados, aos poucos iniciam um murmúrio que vai crescendo até o descongelamento e uma corrida para o palanquinho/ caixinha de música.

O exercício trabalha conceitos de aceleração, desaceleração e Hugo pede que eles tenham consciência do que acontece com seus corpos. Acelerar com consciência é ter a noção do tempo entre um passo e outro, sabendo sustentar esse trabalho. Esse trabalho é repetido diversas vezes e fica instituído como o primeiro momento da peça. O público vai entrar com os atores congelados, enquanto os músicos tocam uma cançãozinha.

Em relação ao texto dramático, Hugo pede que eles criem uma situação que destaque o fato de eles serem todos subornáveis. Já em relação ao criado, Óssip,

cômico e trágico se integram na interpretação que Hugo propõe para o ator Márcio. A fome de Óssip “ é uma tragédia grega” e, com seus gemidos, ele deve se dirigir” aos deuses do Olimpo”, Hugo solicita uma ruptura total com o realismo, com o cotidiano.

A criada do Hotel também recebe uma marca não realista, uma vez que sua entrada é marcada com uma emissão vocal agudíssima, que a atriz realiza enquanto se movimenta para posicionar-se ou em sua saída. Hugo ainda solicita que o Gil, Ator que faz o Inspetor, dê sonoros arrotos.

29 de junho, quinta-feira, 10 horas (transcrever fita - fiz imagens no vídeo)

29 de junho, quinta-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e registro da 10ª aula observada (fita nº 8)

(transcrever fita)

04 de julho, terça-feira, 10 horas (transcrever fita - Joana gravou uma fita com o ensaio)

04 de julho, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e registro da 11ª aula observada (fita nº 9 e vídeo)

(transcrever fita)

06 de julho, quinta-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e registro da 12ª aula observada (fita nº 10 e vídeo)

Os alunos colocam seus figurinos e mostram os copinhos que fazem parte da cena; após o brinde “Troska!” os copinhos são lançados, uma chuva de copinhos de plástico. Copos de plástico podem quebrar mas Hugo se lembra, muito feliz, *“daqueles de plástico duro, de plástico! Amarelos e laranjas, e outra cor que seja, tenho! Não sabia lo que fazer com isso de nada! Ôtimo! Eu vivo guardando coisas para teatro e tenho que enxotar, que não sei o que fazer”*.

Hugo pede que eu o lembre . Em relação ao dinheiro, Hugo acha que tem que ser muito. “*Todo mundo tem que ter dinheiro e todo mundo solta, para que ele fique pirado*”. Hugo vai compondo os figurinos com os atores e depois os reúne para algumas observações.

Algunas cosas. Algunas cosas que queria falar. O segundo ato, vocês tienen que tener la consciência exata de que aquilo é quase comédia del’arte. A visão que eu tengo de isso es absolutamente comédia del’arte, entendeu? Casi que el cara non puede estar parado, ele quase que non se detém, o empregado; é um movimento puro, de aquelas personas que no pueden parar de falar, porque se paran de falar se percebe que mentem, então não se conseguem parar. Entendem? La única maneira de convencer é não permitir que lo outro pense. Entonces, esse tiempo; esse tiempo para essa cena. [para Gil, que interpreta o Inspetor] Canta la música. [...] Não é esse o estilo meu, é “redondinho”. Como faria eu? Como faria eu?A ver, Márcio. [Márcio imita] Tampouco, tampouco. Uno más moderno, esse é o antigo meu, é o antigo meu. Uno más antigo ainda, más antigo. [Gil começa a fazer] Levanta o corpo; está sentado, põe uma mão e uma perna já para subir [Hugo canta: tará,rarará....] congelou; [Gil vai fazendo, sob a orientação do Hugo] OK, fecha para aqui; [Gil continua] levantou !!! [Gil e Hugo cantam juntos] Congela! Não volta! Deixa a boca aberta! Deixa aberta no ar! E a pressão é na boca [faz e Gil também] Isso! aprende a congelar isso! Repete! Eu sou acredito depois que se repete, ninguém ajuda!!

Gil repete e as alunas fazem o corinho de “lindo, lindo, lindo”. Hugo ri. “OK. adorei! E em vez de essa gravata horrorosa uma gravata branca. Eu tinha uma que eu joguei no lixo. Era branca com una [...]” Gil estranha a cor da gravata:

Gil – Branca, ainda com uma blusa branca?

HR - Banca, toda branca pode ser um laço, é melhor. Um echarpe branco, como o que ela usa, um laço branco, bem estrangeiro. Cabelo branco, laço branco, a blusa branca, tudo branco. Sônia Paiva vai adorar você.

Hugo passa para outra cena a das fazendeiras;

E aí, outra cena. [para Alexandra e Larissa] Vocês duas? Vocês duas tienen que estar perfectas, tienen que haver...vocês duas e vocês duas [para a outra dupla de fazendeiras] tem que ser perfecta la asociación, perfecta.Entonces, tem que [...] acho que las perucas tienen que ser idênticas. Por que ela é la imitation de ela, só la cor é diferente. E aquela é mais alta, o sorvete é mais grande que o dela, sorvete mais pequeno que o dela. Mas eu acho que pode ter aqui e aqui, dois botões aqui e no cocorucho. {...} tá bom, OK.

E fala mais uma vez do desenho dos braços, no momento do palanquinho:

Adentro, la definition dos braços, vocês dois estão muito grandes, fazem coisas assim, e vocês tienen que lembrarm de isso; desenhem com os braços, não tenham medo; falem com os braços. E claros e não pausa. Quando façam a pausa, saibam porque.

Nerriam fala das adaptações que fizeram no cenário, utilizando uma escadinha tipo praticável para que o desenho do núcleo dos cinco funcionários públicos fique mais claro. Hugo escuta e diz que “façam o que quiser, meu amor”. Segue-se a informação de onde estaria o tal do praticável e Hugo pede para buscar. Continua verificando os figurinos “*todos usam perucas, azuis, verdes, amarelas horríveis, platinadas não, que platinadas não pode que é do galã*”. Sobre maquiagem, ele pensa um pouco e define:

Sabe, acho que maquiagem não porque, exatamente, se además hay las perucas de plástico, e además de tudo complementamos com maquiagem acho que perde aquilo de humano, entendeu? Acho que o genial é ficar assim. È você com coisas em cima. Acho mais divertido. Se botar um bigodinho aqui, fudeu. [...] Aqui eu acho melhor assim.

Hugo está verificando a posição do praticável proposto. Pergunto se ele vai cobrir o cenário com algum material e ele responde que “*Não! Justamente para que eles fiquem coloridos e o resto nada. Nada de limpo! Nada de arrumado, só eles.*” E começa a cantar, pedindo que arrumem o cenário mais rapidamente. “*Vamos rapidinho! Os músicos vem meio-dia? Que horas são?*”

Finalmente o cenário está pronto e ensaio começa. Na cena das fazendeiras, Hugo tem a idéia de montar a cena com as pernas da dupla que está de fora. A cena fica muito engraçada e não conseguimos parar de rir. “*Volta la cena, vai!*” As atrizes realizam a nova marca, das pernas. “*bate la perna na madeira! Não levanta, por que aí perde a fantasia. Ai, que horrível! A ver, levanta um pouco, e bate lo joelho!*” (risos) “*Ficou pior!*” (risos). “*Abrem as pernas e digam lindo, lindo, lindo!*”. As atrizes realizam e não conseguimos parar de rir.

Olha, temos que por algo aí. Isto é genial, a gente tem que fazer as duas assim; uma vez fazem vocês para elas outra vez fazem vocês. É demais! Os alunos pensam no que colocar para melhorar as possibilidade de posicionamento para realização da nova marca. “*Vamos, vamos, vamos. È, mais tem que ter espaço para esconder as pernas. Não é mais para lá, é para as pontas. E tem que deixar espaço para las pernas delas. Nossa é sexy para caramba!*” (risos)

Todos seguem buscando a melhor solução para a marca. “*Aí ficam os joelhos de fora, com certeza é esse mesmo*” (risos) “*Separem os joelho, quanto mais separados mais divertido fica*”. As atrizes fazem a marca e rimos muito. “*Adorei. Agora vamos a ver como fazemos para poder fazer isso na cena. Vocês duas estão sentadas com as pernas para aqui. Vamos suponer que las pernas são as suas, hoje.*”

Hugo segue verificando de quem são as pernas que vão aparecer, e troca o elenco para que as outra dupla possa experimentar. Hugo pede que usem meias coloridas “que são mais divertidas” “Deita.” “Separa o joelhos”. O resultado cômico também é imediato, com as duas duplas. “Ficou ótimo! A ver, façam” “lindo, lindo, lindo!” [...] *as pernas ficam mais divertidas se não vejo os joelhos; um pouquinho menos.. um pouquinho adiante disso, ok. [...] Ah, isso é demais! OK, ustedes se arrumam, vamos lá. Vejam como tem que estar”*

Léo vem conversar com Hugo, que ri: “[...] pára de ser problemático!” Os alunos trabalham preparando o cenário e o professor observa e comenta:

Pelo Amor de Deus! Ouçam um momento. Ouçam um momento. Às vezes se lembram de aquilo que falamos? Não começemos a tratar como se fosse qualquer coisa, tá? Porque senão dá trabalho. Eu sinto que quando as outras pessoas tomam responsabilidade em outros lugares, fazem o que eu quero fazer aqui, e a mim, não me dão bola. Não dão respeito aqui e dão respeito em outros lugares. E sentem o rito em outros lugares. Sintam o rito também. O rito, inclusive, da diversão. Que é boa, que é sadia. Então, para que não nos perturbemos, 11: 30 vem os músicos. Faltam apenas dez minutos, quinze minutos. Acho que seria melhor provar hoje, isto, como que se faz? Como que se parte de isto para aquilo? Para não perturbar o ensaio. Tô falando fazer este começo até lá, para saber como que elas têm que estar. A partir de aqui. Vamos! Do começo! Não é aí, é exatamente o contrário; é como que chego aí [...] Thais is islaivi...

Hugo começa a cantar a canção do início da peça a Suíte Húngara, acho que se chama. Já na primeira fala o professor chama a atenção dos alunos: “Olha no [fala do Governador] meus senhores, deste lado não tem um braço! Pra que eu falo? Aqui também não se vê! Só aí se pode ver. Pelo amor de Deus, pra quê falo tanto, gente? Não é para serem bobinhos, porque senão dão um trabalho enorme. OK? Congela. E...”

Hugo comenta comigo: “Você vê, que diferença?” Concordo, é realmente nítido que os braços dos atores estão bem distribuídos e formando um desenho equilibrado. Não há buracos. O ensaio continua e Hugo solicita: “Por favor, quando ele falar slatátá, slatátá... vocês três abaixam e olham para ele. Olhem pára ele! Todos os três!” e agora, para Giovanna, “congela quando faz a filha; please, sinte o trabalho!” Quando o ensaio termina, os músicos já chegaram e Hugo oferece outras orientações:

Entonces, eu faria; una passada com los músicos, com lo elenco agora para poder afirmar lo de los músicos, certo? E terça-feira eu trabalho com los dos elencos. Mas já começo com lo outro.

Savina - Começa com o outro?

HR - Com o outro. Já começa com o outro. Eu tenho que estar aqui e quando chego las personas já estan trocadas. E cada uno com seu per-

sonagem. Tá bom? Porque realmente, se não foi em tiempo, pero aquilo é ótimo. [o achado das perninhas] aquilo é uma joinha! Agora tenho que inventar qualcosa vou a fazer que seja todo assim, agora (risos). É, mas vocês percebem, é una cosa inacreditabile, non. Vocês sabe de aonde vem, isso? De onde se me ocurrió? Todo mundo já fez isso uma vez na vida, pero de aonde se me ocurrió, para poder botar aí?

Fernando - Do Didi, dos Trapalhões?

aluna - Eu achei que foi a hora que você viu...

aluno - De onde que você viu...?

Fernando - Não, de onde que você pensou?

HR - De aonde que eu tirei. De aonde. De alguna cosa que se faz no computador que é lindo, é divino?... (pensam) Da mão do Fernando e da mão da empregada. Que só veia uma parte. E aí quando mirei, de repente, vi a mão e hummm! A perna! Isso: mão, perna. Entendem los caminhos? Por isso é lo que importa; até que ponto você observa o trabalho para poder encontrar - aonde que no computador você foi e alguém te tocou a cordinha, para você fazer aquilo. (para os músicos) Entonces, vocês trouxeram las propostas? Mais ou menos? Mas vocês sabem donde vá tudo, lo que vocês fazem? OK, entonces vamos detrás deles, hoje. Vocês sintam. Vocês sabem que todas las marcas, las trocas de cenas é aquela musiquinha. Então vamos, todo mundo nos seus lugares. Tomamos tempo...

As quatro atrizes, que fazem as duplas de fazendeiras Dob e Bob, perguntam sobre a nova marca, na qual as pernas de uma das duplas funciona como as pernas das personagens que estão com o texto e em evidência na cena:

Alunas - A gente pode trocar agora, para elas experimentarem?

Faz do mesmo jeito?

HR - Não, agora não.

Alunas - É melhor essa meia calça ou a meia colorida? HR - Não, a meia curta. Meia igual, é divertida.

“Vamos lá!” Hugo bate palmas, estimulando os atores a serem rápidos na movimentação dos praticáveis. “O lalalarálará não vamos fazer. Deixem para trás, o resto vamos fazer.” “Vamos lá!” “Não! É el biombo que não está no meio! Não! Mira la metad do biombo e la cosa de arriba do teto e você tem o meio. Não, é mais para la direita minha. Aí!” “ Vamos! Dos, três, slihg, cada um no seu lugar! Voy a abrir la porta... abri!” A música da flauta e da bateria invadem o espaço acústico. Os atores estão posicionados, congelados em suspensão de ação, ocupando todo o quadrado da cena. “Está entrando el último de los espectadores... fechei a porta... (para os músicos) vocês continuem até o fim”.

Hugo orienta os músicos: “Quando entra el último espectador que eu fecho la porta, se me aumenta [a musica] no final”. Ele faz o crescente da nota com

a voz (TA, TÁA, TÁAAAAA) e a flautista realiza a ação sonora. “Eu troco a luz e... não, não. A ver se conseguimos... Eu troco a luz; a luz está assim e nesse trummmmm eu vou trocar a luz. E ponho o foco aqui e apago a geral. Vamos nesse pedacinho. Você agüentem até que lo [...] troquem. Tralalá, lá...”

Hugo retoma a orientação musical do início da peça. Os músicos tocam o final da canção realizando um grande vibrato na bateria e a sustentação da nota na flauta. O cochicho dos personagens começa e a movimentação toda que já está marcada vai sendo repetida.

Hugo vai, agora, chamando a atenção para efeitos do conjunto: “sempre, sempre o grupo ri em conjunto é duas vezes! Hé,hé,he... hé,hé,hé... aí continua” ou inserindo material textual “ Não, eu acho que (para o Ricardo, que faz o chefe dos correios) não diz “com muitíssimo gosto...” no “rasgue imediatamente todo mundo diz... “Õopa...!” Os atores realizam a orientação, mas Hugo pede que eles trabalhem com outra intenção: “Que cara de morto, de babaca, não tem força! Admiração para o Governador, hein? que está forte com esse... (para mim, que estou sentadinha atrás dele):

HT - Como que fala, quando você vê uma pessoa forte, como que você fala?

CT - Eu digo que a pessoa “tá podendo...”

HR - Tá por dentro?

CT - Tá podendo!

HR -Ah, tá podendo” Então...

Os atores compreendem a nova orientação e a realizam. Segue-se a cena da nova marca das pernas. É realmente muito divertido, principalmente quando o Gil interfere na cena cantando o “badabadabadá”. A peça já corre sem as freqüentes interrupções que aconteciam no começo. Hugo tem um compromisso na Embaixada da Turquia, combinamos que eu lhe darei carona mas sua atenção está na cena (para o Fernando): “Um gesto enorme de saludo ao Governador! Já!” (o ator realiza) “Não, não precisa dessa bobagem, não precisa dessa bobagem”.

Fernando - Qual bobagem?

HR - Essa bobagem de la cabeça, e aquilo, e tudo isso.

Fernando - E isso, você gostou?

HR- Não!(risos) Vai, Governador... Não fica em baixo! “Seu servidor...”

Não, en la mesma cosa que estava estende o braço e fala para ele.

Hugo segue ajustando o desenho corporal dos atores. “Não, tira isto. Ah, já vi, já sei, adorei. Vai, vai, estava no chão. Vai como estava. Ok.” “Fica com la perna assim, não pedi para tirare nada. Vai.” “Não, deixa la perna como estava e troca a frente, só. Fala para ele de embaixo, tambien. Troca!” Após o “achado das perninhas” Hugo se dá por satisfeito, em termos de materialização de “uma idéia” para a cena. O trabalho da pesquisa, iniciado a partir de um movimento do braço do Fernando no início do processo está agora, explícito; Embora não

haja tempo para percorrê-lo neste semestre, já se vislumbra um caminho a ser percorrido. A partir de agora, a uma semana da estréia, os atores se concentram na repetição.

Fechamento do Diário.
Apresentação dos espetáculos

11 de julho terça-feira, 10 horas - fita de vídeo (Joana)

11 de julho, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e registros em vídeo do ensaio

(O último ensaio observado)

28 de julho sexta-feira, 19 e 21 horas (apresentações Joana gravou)

28 de julho, sexta-feira, 19h e 21hrs – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Registros em vídeo das duas apresentações

01 de agosto terça-feira, 10 e 12 horas (apresentações)

01 de agosto, terça-feira, 10h e 12hrs – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

Registros em vídeo das apresentações

Huguianas

Os Rinocerontes.
Entrevista com Hugo Rodas

Hugo Rodas
Universidade de Brasília
Professor Emérito

Santiago Dellape
Universidade de Brasília
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Resumo

Nessa entrevista*, Hugo Rodas revisita as duas montagens que dirigiu do espetáculo *O Rinoceronte*, de Eugéne Ionesco: a primeira com o grupo TUCAN (Teatro Universitário Candango), em 2003, e a segunda com a ATA (Agrupação Teatral Amacaca), 17 anos depois. Hugo comenta a flagrante atualidade do texto de Ionesco no Brasil de hoje e avalia o salto evolutivo entre as duas montagens, que têm em comum a precisão milimétrica no trabalho de corpo dos atores, o que faz a peça funcionar como um relógio-suíço. Revela ainda como desenvolveu uma técnica de máscara facial influenciado pela sétima arte, e por que imputa ao erro uma importância sagrada.

Abstract

In this interview, Hugo Rodas revisits the two stagings of Eugéne Ionesco's Rhinoceros he directed: first with the group TUCAN (Teatro Universitário Candango), in 2003, and then with ATA (Agrupação Teatral Amacaca), 17 years later. Hugo comments on the glaring currentness of Ionesco's text in Brazil nowadays and assesses the evolutionary leap between both stagings, which have in common the millimeter precision in the actors' body work, making the play work like a Swiss watch. It also reveals how he developed a facial mask technique under the influence of the seventh art, and why he attributes the error a sacred importance.*

* Hugo Rodas concedeu essa entrevista no dia 20/02/2021, em seu apartamento na Colina, já imunizado com a primeira dose da vacina contra a Covid-19. Na véspera, a Câmara manteve a prisão do deputado bolsonarista Daniel Silveira, decretada dias antes pelo Supremo Tribunal Federal, por ameaça à democracia.

* Hugo Rodas gave this interview on 02/20/2021, in his apartment at Colina, already immunized with the first dose of the Covid-19 vaccine. The day before, the Chamber of Deputies confirmed trumpist deputy Daniel Silveira's prison, decreed some days before by the Supreme Court, for threatening democracy.

[SANTIAGO DELLAPE] Como foi essa evolução de TUCAN para Amacaca? Que habilidades evolutivas Amacaca desenvolveu?

[HUGO RODAS] Naquele momento, isso foi Interpretação 4, quando eu ainda tava na graduação. E era outro elenco totalmente diferente, era Diego Bressani, eram os alunos. Os únicos realmente que ficaram foram André [Araújo] e Rosanna [Viegas], que fizeram os mesmos papéis. E bom... não tem nada a ver. Nada a ver porque isso foi, nossa, não me lembro, foi quando estreamos *Adubo*. Também porque viajamos com as duas ao Rio. Foi quando a Fernanda Montenegro fez aquela declaração sobre o trabalho. E nossa... Não tem nada a ver porque realmente o ATA é a evolução de um grupo que começou a trabalhar comigo quando eu me aposentei. Que foi quando se criou TEAC. Então foi de 2010, 2011 pra hoje. São dez anos de ATA. Então é outra evolução. Foi outro tipo de trabalho. A gente passou uns dois anos trabalhando oficina, nada mais que oficina até chegar a isso. E o próprio ATA foi uma evolução. Porque *Os Saltimbancos* também, aquele que eu fiz em 76, 77. A de hoje está dentro dessa evolução do ATA. E não do Pitú. E não daquele outro grupo da Universidade, o TUCAN. São atores, músicos, enfim... Integramo-nos o mais que podíamos. Que é mais ou menos como eu me eduquei dentro do teatro. [Multidisciplinar né?] Multidisciplinar totalmente. Já desde os anos 70 a gente está juntando essas coisas. O trabalho meu impressionou um pouco quando eu cheguei justamente por isso. Por essa junção das coisas. [Como foi o episódio com a Fernandona?] Ela foi ver *Adubo*. Ela ficou assim, nossa... Foi natural, foi espontâneo nela, terminou o espetáculo, se levantou e disse: eu quero falar. E aí começou a falar sobre o fato de que fazia anos que não via um grupo... fazia anos que não via pessoas trabalhando com essa força e com essa... Foi muito, muito, muito forte. Muito forte a declaração dela, foi muito incrível. E aí ela veio depois a ver *O Rinoceronte* e fez outra declaração.

[SD] O cenário de hoje me parece ainda mais minimalista do que o da primeira versão... É uma busca pelo Teatro Pobre de Grotowski, você diria?

[HR] A ação no cenário agora é mais sofisticada. É sempre pobre. Que seja mais sofisticado não significa que não tenha sido pobre. Eu sempre tento me sofisticar na pobreza. Isso que você vê aqui, essas mesinhas, são do lixo que havia no Venâncio 2000 quando pela primeira vez fui trabalhar lá. Eu recolho lixo: isso é do lixo da UnB, lixo de São Paulo... Eu sou sofisticado dentro da pobreza. É muito mais sofisticado o figurino... Agora foram os mesmos praticáveis que usamos nos *Saltimbancos*, que foi um dos bens adquiridos, super forte ter esses praticáveis. A iluminação era totalmente sofisticada aqui. Foi diferente. Mas sempre nesse padrão da pobreza mesmo. São todas coisas de brechô, são coisas do baú de cada um. Os meninos usavam roupa minha também. É um pouco como trabalhamos.

[SD] Fala um pouco sobre a expressividade do gesto e o trabalho corporal dos atores nas duas montagens.

[HR] Isso é inacreditável, mas é exatamente igual. Exatamente igual. Tem a mesma medida de tempo, o que é diferente são os atores. Os atores são diferentes, têm outra preparação, são mais precisos. Aquilo era resultado de um semestre, três meses de trabalho. Esse tem 10 anos de trabalho alguns, outros têm 5, quatro, já estamos em outro nível de grupo, é outro nível de trabalho. Foi muito incrível porque eu realmente cheguei um pouco para corrigir, a montagem foi deles. Olhando o vídeo e fazendo precisamente o que já estava marcado.

[SD] A peça tem uma estética cartunesca: a técnica do “congela” acaba criando quadros e nos momentos em que a peça tem três *loci* de ação simultâneos pode-se até pensar numa tira em quadrinhos. De onde vem isso?

[HR] Eu desenho todos os meus trabalhos. Todos os meus trabalhos antes de serem feitos são todos desenhados. Eu vejo o trabalho antes, no meu desenho. Sempre, sempre. A primeira coisa que eu faço quando eu faço um trabalho é a cenografia. Eu não sei trabalhar se não sei onde estão. Primeiro venho com ele [o desenho], depois começo a desenvolver todo o trabalho em função disso. Aonde que [os atores] vão estar? Em uma praça? Em um praticável? Em cima de um quadrado? Onde que vão estar? Vão poder se mover, não vão poder se mover, entende? [Você é um sujeito muito espacial então?] Totalmente, totalmente. Primeiro que nada é o espaço. E depois são eles dentro do espaço.

[SD] A montagem atual é mais tensa, angustiante, enquanto a primeira se apoiava mais na comédia. Por que você acha que se deu esse câmbio de atmosfera?

[HR] Acho que principalmente pelo estado político do nosso momento. Todas essas peças de alguma maneira foram remontadas, mas remontadas em outro momento, e esse momento tem determinados tipos de coisa, e te provoca outra quantidade de coisas. Você não pode remontar uma coisa que fez 15 anos atrás ou 20 anos atrás em algo que são situações políticas diferentes, sociais diferentes, puxa, é muito diferente tudo. Então de alguma maneira tudo isso provoca uma mudança, apesar de ser igual, provoca uma mudança.

[SD] Uma curiosidade: por que você optou por deixar os vizinhos de Jean em cena quando vemos a visita de Beranger?

[HR] Eu acho que isso significa... isso dá a solidão totalmente. E é uma solidão que nós estamos vivendo nesse momento também. Não sei explicar isso. Mas o objetivo era esse, enquanto está acontecendo algo nessa janela, nessa outra janela está acontecendo isso. Que é uma possibilidade total, de um acompanhamento silencioso entre os dois velhos. E há detalhes que são incríveis, me lembro perfeitamente entre Camila e Abaetê há detalhes de folhas que passam e não se leem, há coisas muito pequenas, que são muito ricas. É muito pequeno, é muito pequeno. Mas é um trabalho deles. Mas sobretudo é isso: contrapor o que acontece num espaço com o que acontece no outro espaço. E o velho que está sempre interessado na outra. Que não está interessado na-

quela mulher. Isso também significa alguma coisa: qual é a tua atitude quando você está na rua com outro interesse, e qual é essa atitude quando você está em casa com a companheira de toda a vida, com a velha?

[SD] Na primeira versão os rinocerontes estão sempre marchando e batendo continência. Na segunda não. Por que?

[HR] Eles no final fazem a continência. No final de tudo eles fazem a continência quando ela tem o ataque revolucionário lá em cima. Mas claro que tem a ver absolutamente com a situação atual. Foi uma das mudanças. E ela está rodeando tudo isso, o tempo inteiro no final. A coreografia dele para chegar a esse momento de concentrar-se e ficarem na continência.

[SD] É muito curioso que no texto original do Ionesco existam duas previsões acidentais sobre Bolsonaro: quando o Sr. Botard fala “vosso Rinoceronte é um mito”, e também quando a Srta. Daisy informa que até aquele momento se contam 17 rinocerontes na cidade. Fala um pouco sobre a diferença entre o contexto histórico e político das duas montagens?

[HR] De alguma maneira isso sempre esteve por trás de tudo. Sempre. De alguma maneira você estava fazendo referência à ditadura anterior. E aos vestígios disso. Que sempre esteve presente. Se Bolsonaro está hoje no poder, está pelo centrão. Senão, não estaria. E esse centrão não desapareceu nunca. Ontem eu vi uma coisa muito forte na televisão: quem exerce a democracia realmente é o centrão, porque não sai nunca de nenhum lado. Me deu uma dor muito forte. Se bem que tudo é criticável, a democracia como a exercemos é criticável e sempre será criticável; é defensável, mas é criticável. E eu acho que é de uma realidade tão forte por exemplo o fato do aparecimento dos rinocerontes que vão surgindo e que vão surgindo, acabamos de ter um rinoceronte julgado ontem. Que é um milagre, porque eu estava tremendo com medo de que realmente não fosse punido. Porque é evidente que o jogo deles é esse: depois que são pegos, viram santos. Se amolecem. É muito forte tudo isso. É muito forte saber o jogo e ver o jogo, isso é muito forte, porque realmente chega um momento em que se diz: “bom, não posso ir, isso não pode seguir pra frente, não tem como seguir pra frente”. De alguma maneira tem que ser freado porque realmente não dá pra acreditar de tão evidente tudo, tão fortemente evidente que enfim... Eu acho que foi um trabalho muito, muito... Eu tenho um certo orgulho. E eu tive uma resistência enorme para fazê-lo de começo. Quando me propuseram fazer uma vez mais O Rinoceronte eu disse: “ah, eu não sou de remontar e remontar...” E eu acho que de repente foi realmente uma sorte que praticamente me obrigaram a remontar.

[SD] Na primeira montagem, ainda na disciplina *Interpretação 4*, era um elenco com 10 mulheres e 1 só homem. Como vocês resolveram a distribuição dos papéis?

[HR] O assunto era que não era realmente buscar uma peça para mulheres. Senão era que de repente as mulheres tomassem esse poder também. Mas

não, Bressane era da turma, o André era da turma. Havia outros 2 meninos, depois ficou uma turma misturada. Mas não era mulheres e nada mais, não. Estava o Alexandre, que já estava e eu acho que André era da turma. Bressani era da turma. [André disse ter entrado um pouco depois] Ah, verdade. É verdade, sim, porque havia uma menina, que fazia o papel de homem. É verdade... o que passa é que quando fomos ao Rio já era toda essa formação.

[SD] Me parece que o grande salto evolutivo entre as duas montagens acontece no 3º ato, você concorda?

[HR] É muito engraçado, eu tenho que fazer um esforço para me lembrar de tudo. Eu não sou uma pessoa muito do passado. O passado foi. Não quer dizer que não tenho memória dele, não é uma coisa a que me aferro, digamos. Porque sempre me pareceu um atraso isso. Sempre me pareceu como uma coisa que detém o movimento de transformar, de ir pra frente. Mas é... Tua pergunta como era? [O que você acha que melhorou no 3º ato?] Muita coisa, muita coisa. Primeiro que aqueles eram meninos que estavam recém aparecendo, e o que tenho agora são meninos convertidos em atores. É outro salto. Mas isso eu acho que é a experiência deles, experiência de vida, experiência de trabalho, experiência com o grupo. Experiência comigo também. Não é um semestre. Apesar de que eles, André, Juliano [Cazarré] e Rosanna estavam comigo desde 2000. Eles começaram a trabalhar na Companhia dos Sonhos, então já... Eles fizeram Rosa Negra, por exemplo, é um trabalho que eu gostaria de remontar. Rosa Negra é um trabalho que realmente me dá uma pena não ter dentro do repertório. É um trabalho que amo realmente, que gosto.

[SD] Sinto que a trilha sonora executada ao vivo coloca a nova montagem em outro nível.

[HR] Bom, mas essas são as coisas que consegui enriquecer o trabalho em função de processos que temos feito pra melhorarmos como intérpretes em todos os sentidos, como músicos, como intérpretes. Fizemos um trabalho pra isso. Esse é o processo desse grupo que somos. É resultado desse grupo que conseguimos ter. Trabalho, trabalho, trabalho... Não é nada mais do que simplesmente estar detrás de uma ação. Senão que durante muito tempo foi estar para melhorar-me como intérprete. Para melhorar como intérprete não somente interpretação, senão como intérprete geral. Como um tipo que pensa conhecer todas suas possibilidades.

[SD] Pode falar um pouco sobre o seu método de buscar a essência do personagem a partir da máscara?

[HR] Bom, eu sempre fiz isso. *Arlequim*, por exemplo, é um trabalho que se usa com máscaras, que é realizado com máscaras¹. A máscara de Pantaleão, a má-

1 NE. Referência à peça "Arlequim: servidor de dois patrões", de Goldoni, clássico da *Commedia dell'arte* que Hugo encenou entre 1999 -2001.

cara de todo mundo, enfim... Eu não queria fazer isso. Eu queria simplesmente com maquiagem criar a máscara que a gente tinha e trabalhar com nossa própria, com essa máscara facial. E foi um trabalho de mais de um mês. Com espelho e nada mais. Até conseguir a expressão exata da máscara. Foi quase um mês. Um mês somente trabalho de máscara em frente ao espelho. Agora isso, ainda que te pareça mentira, vem de um trabalho que eu sempre realizei no espelho. Eu sempre fui ao cinema e saía quando era criança, saía pra minha casa, me fechava no banheiro, que tinha um espelho enorme, e eu imitava a posição do pé até a ponta do cabelo. Até não conseguir me ver igual a Cary Grant, igual a Carmen Miranda, igual a qualquer coisa, igual ao assassino de *Mão Negra* (1950), que eu via quando pequeno, eu não parava. E eu não paro até o dia de hoje. Eu já recebi uma bolsada de uma mulher no 18 de julho em Montevideu quando tinha 17, 18 anos, começava a fazer teatro, porque a mulher mancava e eu inconscientemente estava caminhando igual a ela, atrás. Aquilo que você viu na televisão muitos anos depois como o *Sombra* [Santiago Galassi, mímico que apresentava um quadro no Domingão do Faustão]. Eu sempre tive mania infernal de imitar as coisas. Por exemplo, ver a cara de mau de uma pessoa, quando está brigando, e eu ir ao espelho até conseguir no olho a intensidade do mal que eu via no outro. É um pouco como isso que sempre pratiquei na vida. E isso tem a ver com a máscara. É uma das técnicas. É uma das formas, esse exercício, eu fazia muito antes: ter duas pessoas frente à frente e trocar as diferentes motivações para transmitir raiva, transmitir ódio, transmitir amor, transmitir delicadeza, suavidade, alegria. Como é que você vai encontrando isso dentro de você e passá-lo para outra pessoa. E a outra pessoa sentir isso e transmitir isso ao mesmo tempo.

[SD] Antes da primeira montagem, qual era tua relação com *O Rinoceronte* e com o Teatro do Absurdo?

[HR] Eu acho uma peça maravilhosa. Absurdo é uma coisa que me acompanha desde a hora que acordo. É um absurdo o que estou vivendo, sempre é um absurdo. É uma coisa que é uma forma de ver o cotidiano de outra maneira, nada mais que isso. Não é nada específico, senão que é uma forma de ver a mesma coisa. Se você pode fazer um trabalho, por exemplo, um rinoceronte um dia marcado com relação literal com o que você tá vivendo. O absurdo é que isso sejam rinocerontes e não eu mesmo, que sou um rinoceronte. Então o absurdo é esse, simplesmente, pra mim. Então é uma coisa que me acompanha diariamente. O absurdo da minha infância, o absurdo da adolescência, um absurdo a preparação do estudo, determinado e focado em uma só coisa, absurdo tudo de alguma maneira. Absurdo acreditar, absurdo especializar-se em algo, não sei... Pra mim é uma coisa muito natural. E tentar quebrar isso. Entendê-lo e tentar quebrar isso; e vivê-lo e usá-lo. Eu amo esse trabalho, eu amo essa peça, amei a vida inteira. Mas é um absurdo também, se é teatro do absurdo, por exemplo, como estávamos falando outro dia, o *Inimigo do Povo*, de Ibsen.

Que é outro exemplo do momento atual. O Gogol, fazendo o Inspetor Geral, é uma loucura, são como diferentes formas de ver esse absurdo que nos rodeia. Mais absurdo do que o que estamos vivendo não existe, não existe. É um momento realmente em que a humanidade está em frente ao absurdo. Cada minuto nosso está em frente a isso. A forma que estamos vivendo, a tua máscara [eu usava máscara contra Covid durante a entrevista], estar aqui dessa maneira. Estar com uma máquina no meio de tudo. No meio das reuniões, no meio ao amor, em meio à alegria, em meio à tristeza, que tenho uma máquina. É um absurdo total. E esse absurdo cada dia toma sua posição cada vez mais forte. Pra mim talvez seja um absurdo. Para as pessoas de 10 anos já não é.

[SD] Como foi o processo de edição do texto do espetáculo pra caber em aproximadamente 1h de duração?

[HR] Bom, eu ao contrário de muitas outras pessoas que me acompanham, eu não suporto muito teatro muito comprido. Eu me perco. Você tem que ser realmente absolutamente genial pra poder estar cinco, seis horas assistindo a uma coisa. Por exemplo, tem espetáculos do Zé [Celso Martinez Corrêa] que eu não suporto. E tem outros que eu me desmaio. E duram cinco, seis horas. Há uns que conseguem me levar do começo até o fim, e sempre por algo que tem a ver com... que tem a ver com uma coisa orgiástica dentro de mim com relação a tudo. Então isso me acorda e me desperta e me faz acompanhar. Quando eu não sou acordado nesse sentido não consigo todo esse tempo. Mas também é uma coisa de síntese. Eu acho que é uma coisa assim: muitos de meus trabalhos todo mundo faz em 3 horas, e poucos trabalhos eu acho que fiz com mais de 3 horas. Um é Dostoiévski, por exemplo, com Abujamra [*Os Demônios*]. Foram quase 3 horas. Eram quase 3 horas. Outro, *Operatas*, são quase 3 horas. Duas horas e meia, três. Mas cinco horas, seis horas é algo *epopéico*, é muita coisa, é muita coisa realmente, não... A minha síntese das coisas... Eu tenho um drama, esse drama que pode durar minha vida inteira, eu o levo a 15 minutos, na minha vida, senão não consigo sobreviver. Ele me ganha. Então isso é um pouco a minha vida, é um pouco a minha forma de trabalhar. Eu tento sempre fazer a síntese mais estrita possível... Concentrar a coisa de maneira a não dilatá-la. Porque quando a dilato, parece que a perco. Quando a concentro me parece que é um só, em qualquer dos estados, tanto na tragédia, como na alegria, como na comédia, enfim... [É o mesmo texto nas duas montagens?] Usamos o mesmo texto. Aquilo é uma partitura inacreditável. Aquilo é medido por segundo. É a coisa mais difícil que você possa... Porque é uma... É de uma militância, é de uma arrogância da minha parte como diretor, digamos, é de uma técnica, é difícilíssimo um ator fazer aquilo. Aquilo é tudo medido. Absolutamente tudo medido. Passo, centímetros, gestos, é absolutamente tudo medido. [André fala que é um relógio suíço]. Total, eu me desmaio quando o vejo trabalhar. Porque eu acho de uma esperteza assim inacreditável. E não é uma coisa fria, uma coisa de coreografia, senão como viver aquilo, de uma maneira tão exata

que não pareça que você está trabalhando dessa maneira, mas está trabalhando dessa maneira. É fantástico. Eu acho que é muito difícil superar como trabalho aquilo.

[SD] Essa coisa do tempo da peça me remete ao conceito de tempo-ritmo do Stanislavski, e fico pensando que o tempo-ritmo precisa atravessar também o diretor, que afinal é quem dá o andamento pra orquestra, certo?

[HR] Eu trabalho assim, eu sou assim. Eu sou assim. Eu sou assim na minha casa. Eu sempre tento poupar tempo na minha casa: ou seja, eu não caminho 3 vezes para ir pegar água primeiro, por água na cafeteira, depois pego o café, não. Eu nesse caminho já pego o café, já pego o coador, já voltei, quando chego com a água só volto e nada mais tenho que pôr água, o café tá pronto. Não faço 5 viagens. Não tenho... Esse é o poder de síntese de alguma maneira, eu sou assim na minha casa. Eu acordo, faço a cama, imediatamente depois disso vou escovo os dentes, faço o café, eu tenho uma rigidez brutal na minha forma de viver. É uma coisa que eu posso fazer até de olho fechado. Que é outra brincadeira de minha infância, brincar de cego e contar os passos. Isso que falava sobre o tempo e Stanislavski são coisas sempre, falo isso pros nossos atores e pras pessoas que convivem comigo, eu sempre acho que de nada te serve trabalhar uma técnica, por exemplo, de nada te serve trabalhar Tai-Chi se você vai na tua casa cortar uma cebola e se corta inteiro. Pra que te serve trabalhar uma técnica? Só para aquele espaço? Então não serve. Porque ela não está dentro de você. Ela só forma parte de você quando ela se integra. E não é só para um espaço. Então o Tai-Chi está na forma como eu te trato, na forma que eu trato minhas coisas, na forma como eu estendo minha cama, na forma... Isso pra mim é uma técnica, e não especificamente para um palco ou para um trabalho. Esse trabalhador que eu sou deve exercer essa técnica todo o tempo. A todo momento.

[SD] Você transmite a sensação de ser um cara muito ativo, acelerado, então de onde vem a tua obsessão com a câmera lenta?

[HR] Câmera lenta, na realidade, eu aprendi no cinema. Não era uma coisa da televisão, era uma coisa de cinema. Bergman, por exemplo, é uma câmera lenta viva. Antonioni é a câmera lenta do universo. E como isso passa a ser... O cinema tem essa coisa muito incrível que eu acho que ficou muito fixa em mim. Isso de plasmar uma cena, por exemplo, como a dos velhos no *Rinoceronte*, e que isso transmita algo, é como, por exemplo... Outro dia eu vi Truffaut uma vez mais, *Jules e Jim* (1962), eu fiquei pirado. A detenção das coisas, o raciocínio, o papo, eu acho que as pessoas hoje não devem entender nem a metade porque é tão brutal. O papel da Jeanne Moreau é tão impressionante, o conceito de mulher que ela tem, o conceito de amor que ela tem naquele momento, e naquele momento todos nós estamos passando por isso. Existe uma nova forma de viver. Existe uma nova forma de poder se sentir mais livre den-

tro dessas eleições que se tem pra amar. A câmera lenta tem muito a ver com isso, tem a ver com estar ao lado do outro e ficar olhando o pôr do sol e sentir isso dentro de você. E esse amor dentro de você. E poder ter essa beleza dentro de você. E sentir que essa pessoa que está ao seu lado também sente isso. Nesses momentos eu não entendo muito a vida, não entendo muito a vida. Mas são esses momentos que me salvam, que me sinto vivo, digamos.

[SD] Os elementos do cinema associados ao teu trabalho lembram as funções de um controle remoto: câmera lenta, congela, acelerado, tela dividida. Você é daquelas pessoas que tá sempre rebobinando o filme pra rever uma cena ou pegar um diálogo que escapou?

[HR] Eu rebobino muito, mas isso vem de outra coisa. Nos anos 70, quando fomos ao Chile, nós tínhamos uma coreografia que eram 45 movimentos, que estavam baseados no Caratê e no Tai-Chi. Era como dois aspectos de uma luta, de uma forma e de outra. E um dia erramos. Estava com Graciela [Figueroa] e vimos que tínhamos errado, então pedimos pra voltar. E quando voltou, quando terminou a fita e ele voltou a fita, ele voltou o movimento da gente, e ficamos extasiados. Como será fazer todos os 45 ao inverso? Como será descobrir os impulsos que te levaram pra frente pra voltar ao começo? [Hugo demonstra movimentando o braço] Que é totalmente diferente, totalmente diferente. Descobrir o impulso que vai como uma coisa que volta é absolutamente diferente e incrível. E terminamos com uma coreografia de 90. A gente executava e voltava. [Genial!] Mas essa genialidade, isso que você acabou de falar, eu não acho genial, eu acho que é nada mais do que um poder de observação e de interesse pelo que você faz. Que isso significa estar todo o tempo atento e aberto para se transformar e ver, e não pra corrigir-se. Tentar... O erro para mim é uma coisa sagrada. O erro sempre foi uma coisa que enriqueceu meu trabalho. Eu não desperdiço o erro. O erro me provoca um determinado tipo de ação. E muitas vezes o erro é muito melhor do que o que tava certo. Essas são as coisas quando você não tem medo de viver e de errar, você consegue corrigir. Se consegue avançar, não corrigir, avançar. Evoluir. Ficar mais rico. [Sair de tucano pra macaca?] Sair de tudo, sair do Pitú para o Tucan, do Tucan pra Companhia dos Sonhos, da Companhia dos Sonhos pra o ATA e todos iguais. Só significa um crescimento. Só significa crescer.

[SD] Como é tua vivência atrás das câmeras, de ver o mundo através de uma lente? Você tem o hábito de filmar ou fotografar, você tem câmera?

[HR] Meu pai tinha sim, sempre, por favor. Quando eu era menino, tinha seis, sete anos, a fotografia é o que é hoje outra vez. Era uma loucura. Mais ou menos como quando apareceu o rádio portátil. Que era uma loucura, você subia no ônibus tinha 50 estações, dava vontade de matar a todo mundo e de proibir aquilo. Mas eu detesto. Eu comecei a gostar de filmar porque é assim como eu dirijo, a minha cabeça é um pouco uma câmera, de repente eu digo: “quero

a mão, nada mais”. Ou “quero o pé”. Ou “agora vou iluminar tua cara e você vai ter que fazer toda essa cena com nada mais que tua cara”. Ou com tua mão. Isso é que eu digo que o cinema entrou na minha cabeça, eu tenho uma câmera na cabeça. Por isso que às vezes eu digo que eu dirijo como se fosse cinema. Porque eu vejo de uma maneira diferente. Eu vejo de uma maneira diferente. Eu plasticamente sou muito influenciado pela imagem. Sou muito influenciado pela imagem. A imagem muitas vezes me chega ao lugar certo. E no pensamento. Então pra mim foi muito boa essa experiência agora com *Poema Confinado* e *Caleidoscópio Palace* [espetáculos virtuais], foi muito bom, porque de alguma maneira eu via plasmadas coisas que eu não via antes como essa realização, entende?

[SD] Como é que você vê a evolução da Rosanna Viegas e do André Araújo, únicos remanescentes do elenco original?

[HR] Agradecimento a André e Rosanna por terem me enchido o saco para fazê-lo de volta. [Rosanna já foi confundida com homem por causa do papel de Berenger, certo?] A Fernanda [Montenegro], quando terminou o trabalho, ela estava sentada detrás de mim no teatro. Porque ela é uma pessoa inacreditável. Eu quis fazer entrar ela primeiro e me disse: “Não, não quero privilégio, estou na fila, tchau”. É brutal, eu adoro a Fernanda. E eu conheço a Fernanda porque eu dirigi a Fernandinha quando ela tinha 14 anos e estava no Tablado numa cena, que trabalhava com a professora dela... Esta professora era amiga minha e me pediu pra dirigir uma cena de Fernandinha que era uma masturbação que ela se fazia, uma menina de 14 anos em seu primeiro orgasmo, digamos. E foi inacreditável. E aí conheci a Fernanda e a Fernandona. Elas moravam ainda em frente ao porto. E ficamos sempre um pouco com essa relação, por Fernandinha. Foi muito forte. Fernanda, quando terminou e Rosanna agradeceu, ela disse: “É uma menina!” Foi muito forte isso, foi muito forte. Eu sempre achei a Rosanna brutal naquele trabalho. Brutal, brutal. Até que aqui a gente conseguiu fazer coisas em que eu dizia: “essa inquietude ou essa coisa é muito feminina”. E ela conseguia corrigir isso. Tanto Rosanna como André são duas pessoas que... São dois atores que eu consegui ter que me dão um orgulho infernal, infernal. [Me impressiona o trabalho de voz da Rosanna] É, ela tem uma voz grossa, já de início isso facilita muita coisa. Mas a atitude... O que acontece é que como, pra não ficar falso, a direção já deu uma pauta um pouco de comédia, senão teria uma tragédia, então isso ficou um pouco mais escudado, digamos, ficou um pouco mais, o exagero em algumas posições só vinha a estar dentro do trabalho mesmo. E não como um defeito, digamos. Ou como um efeito. Senão que isso ajudava a caracterização. Sempre me preocupei enormemente por isso. Para que não ficasse uma mulher fazendo o papel de homem. E sim uma mulher que nesse momento é um homem. Que é diferente. E Rosanna foi inacreditável. Como de alguma maneira o velho de Abaetê. O velho de Abaetê pra mim é uma consagração de Abaetê como ator, eu acho

de uma fineza aquele trabalho, inacreditável. Mas eu acho que em todo esse trabalho aconteceram coisas assim. O Iano por exemplo, é uma pessoa nova dentro do grupo, e ficou com um acompanhamento quase perfeito no trabalho com o Abaetê. Eu acho que eu não posso realmente queixar-me nem do que aprendi nem de como repassei o que aprendi. Aí eu sinto um pouco de orgulho. Nem é de orgulho, de satisfação. Orgulho é uma palavra um pouco dura. Mas de satisfação. De: “caralho, estou fazendo o que certos professores comigo conseguiram obter”. E isso me dá uma certa recompensa, digamos.



Orchesis

Orchesis

Revisiter la poésie et théâtre
antiques à la lumière de
l'enjambement, en passant par la
métrique et la mélodie accentuelle

Marie-Hélène Delavaud-Roux
Université de Bretagne Occidentale, Brest
E-mail: marie-helene.delavaud-roux@univ-brest.fr

Résumé

Réflexion sur la métrique et la musique des textes poétiques et des pièces de théâtre de l'Antiquité, en étudiant non seulement l'enjambement, procédé rythmique consistant « à rejeter sur le vers suivant un ou plusieurs mots nécessaires au sens du vers précédent », mais aussi en redéfinissant des notions que l'on pouvait croire acquises telles que les rapports entre les *côla* et les *metra*, ou encore les rapports entre les différents éléments de la mélodie accentuelle.

Mots-clés: Enjambement, Métrique, Poésie, Théâtre, Musique, Accent.

Resumo

Reflexão sobre a métrica e música dos textos poéticos e peças do teatro da Antiguidade, com o estudo não só do enjambement, procedimento rítmico que consiste em « lançar para o verso seguinte uma ou mais palavras necessárias ao sentido do verso precedente », como também redefinir noções tidas como adquiridas, tais como as relações entre cola e metra ou ainda as relações entre diferentes elementos da melodia acentual.

Palavras-chave: Enjambement, Métrica, Poesia, Teatro, Música, Acento.

Les études sur la métrique antique ont été considérablement renouvelées depuis les années 1990 parce que l'on s'est interrogé sur la diction des textes anciens dans l'expérience très concrète de spectacle de poésie et de théâtre antiques¹. C'est dans cette perspective qu'il faut situer les travaux de S. Daitz et ceux de Ph. Brunet, qui pour ce dernier, ont trouvé une application directe avec la création du théâtre Démodocos (du nom de l'aède homérique)². Parallèlement, les travaux de M. Steinrück avaient aussi renouvelé considérablement l'étude la métrique par leur attention systématique portée aux accents grecs, qui ne sont pas des accents d'intensité mais des accents musicaux de contour. Mais il restait à concevoir une structure nouvelle, destinée à la fois à réfléchir sur les nombreux débats sur la métrique et aussi à former futurs métriciens à l'échelle internationale: ce fut d'abord la fondation des réunions internationales de métrique Damon par A. Lukinovich, M. Steinrück et F. Spaltenstein, puis la mise sur pied de l'École de métrique par A.-I. Muñoz³. Depuis 2010, l'École de métrique organise deux rencontres annuelles, l'une en automne, et en Suisse, qui émane du Damon évoqué ci-dessus, et l'autre au printemps, organisée en divers lieux (ENS, Université de Nice, Université de Caen, Université de Paris Sorbonne). Chacune de ces manifestations scientifiques a la particularité d'associer des ateliers pratiques de métrique (pour former les futurs métriciens, hellénistes ou latinistes), des spectacles de poésie, ou de théâtre, ainsi qu'un colloque international. C'est l'occasion pour les métriciens d'échanger aussi avec les musicologues, qui étudient aussi la métrique mais dans un rapport différent, celui à la musique. C'est dans le cadre de cette Ecole de Métrique qu'il faut situer la publication *Autour de l'enjambement*, sous la direction d'A.-I. Muñoz et d'A. Foucher, Presses universitaires de Caen, Caen, 2021. Les articles présentés dans cet ouvrage proviennent du Damon organisé en octobre 2015 en Suisse, et du colloque accueilli par A. Foucher à l'Université de Caen).

Ce livre porte sur l'enjambement que l'on définit généralement comme un procédé rythmique consistant « à rejeter sur le vers suivant un ou plusieurs mots nécessaires au sens du vers précédent », la portion rejetée au vers suivant portant le nom de rejet, et l'on parle de contre-rejet si une phrase débute à la fin d'un vers et se termine sur le vers suivant. Les auteurs ont souhaité étudier l'enjambement sans « projeter une unité des pratiques entre les différentes époques » (p. 9) mais au contraire bien cerner ses emplois dans une Antiquité

1 Voir les travaux de S. Daitz Professeur de grec à l'Université de New York (<http://www.rhapsodes.fl.vt.edu/Greek.htm>) et de Ph. Brunet Professeur de grec à l'Université de Rouen et directeur du théâtre Démodocos (<http://homeros.fr>),

2 Théâtre créé en 1995. Voir <https://www.demodocos.fr>

3 Cette entreprise a vu le jour à l'ENS en 2010 et a associé à sa direction les métriciens A.-I. Muñoz, Docteur de l'Université de Rouen et Professeur de CPGE au Lycée Jeanne d'Arc à Rouen, M. Steinrück Lecteur à l'Université de Fribourg, M. Biraud Professeur de grec à l'Université de Nice et le musicologue S. Perrot ancien membre de l'EFA et Chargé de recherche au CNRS (UMR7044 ARCHIMEDE)

qui intègre la période byzantine. Ils ont confronté leurs approches, souvent très différentes (philologie, anthropologie de la performance, histoire de la musique). L'ouvrage est divisé en trois parties, dont la première porte sur l'utilisation de l'enjambement dans la Grèce archaïque et classique, la seconde qui traite de cette utilisation de la période hellénistique jusqu'à l'époque byzantine, et la dernière qui est centrée sur la poésie et le théâtre latin.

Après une introduction très claire, exposant bien les problèmes historiographiques, rédigée par A.-I. Muñoz et A. Foucher, la première partie comporte quatre articles. Elle s'ouvre sur « Isthmes » de Martin Steinrück qui, à travers l'analyse des interactions entre sémantique, syntaxe et métrique dans la première *Isthmique* de Pindare, montre que le poète a eu recours à l'enjambement pour créer un joug entre le péan d'Apollon et l'épinicie. L'article qui suit, « Syntaxe et métrique dans la neuvième néméenne », également de M. Steinrück, répond par la même méthode aux modernistes qui doutaient de l'existence de l'enjambement à une époque aussi lointaine que celle de Pindare. Dans le troisième article, « Comment l'ancienne Muse levait-elle la jambe ou l'εἶδος αἰσχύλειον », Anne-Iris Muñoz s'intéresse aux compositions d'Eschyle, et à ses traces chez Sophocle et Euripide et montre qu'il n'y a pas d'enjambement chez Eschyle car le mot en rejet est généralement une simple copule (par exemple εἶναι). Cela est dû au fait que l'enjambement ne peut exister comme tel tant que les vers grecs sont écrits en *côla* (système de l'ancienne Muse) et n'ont pas été re-rythmés en *metra* (système de la nouvelle Muse). A.-I. Muñoz trouve ainsi un nouveau champ d'application à la théorie de la re-rythmisation du vers grec énoncée par M. Steinrück⁴. Enfin M. Steinrück, « Lusimeles: *agrafe* et *côlon* », analyse divers textes de la littérature grecque à la lumière des

4 M. Steinrück, avec la collaboration d'A. Lukinovich, *À Quoi sert la métrique ? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques. Une introduction*, collection Horos, Grenoble, éditions Jérôme Millon, 2007, p. 27 : « Un problème plus sérieux se posait aux métriciens avec la structure des deux côla. Les poètes de la tradition archaïque les avaient agencés, au centre du vers, d'une manière qui ne dérangeait pas la prononciation (ce procédé est dit jointure douce) mais il n'en restait pas moins qu'après le premier côlon, il y avait toujours une fin de mot. Et pour cause, vu que les unités rythmiques étaient originellement les côla. Lors de la re-rythmisation, la place traditionnelle de la fin de mot a continué à être respectée, ce qui allait à l'encontre de la nouvelle division en mètres dans deux cas, dans le trimètre iambique et dans l'hexamètre. Ainsi dans le trimètre iambique, cette fin de mot, que l'on marque par une barre oblique, "coupe" un mètre en deux : X-U- X/ -U- X-UX. On l'a donc appelée (à partir du iie siècle de notre ère) τομή "coupe" ou *caesura* en latin, césure. La césure se situe après le cinquième élément du schéma, ce qui lui fait donner le qualificatif de "penthémimère". Même chose dans le cas de l'hexamètre : que ce soit après l'hémiépès masculin ou après l'hémiépès féminin, la fin de mot héritée de la structure en côla coupait un dactyle en deux : -UU -UU - / U / U -UU -UU -X. On a alors parlé d'une coupe masculine et d'une coupe féminine. D'autres ont appelé penthémimère la coupe située après le cinquième élément de l'hexamètre (souvenons-nous, les deux brèves constituent un élément biceps), et ont dénommé l'autre coupe, selon une métrique encore plus tardive κατά τρίτον τροχάϊον, c'est-à-dire après le troisième trochée. Bien entendu, il n'y a pas de trochée dans ce vers, ce n'est qu'une dénomination abstraite (...) »

accents : ainsi, quand il y a enjambement entre deux *côla* ou entre deux vers, l'accent tend à détacher beaucoup de vallées accentuelles en synaphie syntaxique. Lorsqu'il n'existe pas de synaphie syntaxique, on rencontre des chapeaux accentuels mais très peu de vallées. Mais à partir d'Euripide, cette tendance s'inverse.

La seconde partie, constituée de quatre articles, débute par une étude de Marco Borea, « L'enjambement chez Ménandre » et compare le trimètre de ce dramaturge aux sénaires des premiers tragiques latins. L'auteur y montre que Ménandre a mélangé volontairement deux phénomènes aussi opposés que la synaphie et l'hiatus (interlinéaire) pour créer un effet de tension au point culminant du vers. Puis A.-I. Muñoz, dans un article intitulé « Contre la notion d'enjambement chez Homère : Denys d'Halicarnasse et la πολυειδεια », s'intéresse à la traduction de G. Aujac, ainsi qu'à la théorie de L. Lomiento sur l'enjambement, fondée sur la notion de transgression de la frontière métrique. En fait, le plus important chez Denys n'est pas ce viol de frontière mais plutôt l'irrégularité de la taille des *côla* utilisés (p. 90). Denys recommande bien de produire des *côla* rhétoriques de taille équivalente et de les décaler par rapport aux *côla* métriques, et « d'éviter de reproduire toujours le même écart par rapport à la mesure du μέτρον » (p. 100). C'est le modèle de la πολυειδεια, pour donner une impression de prose à l'intérieur d'une structure métrique poétique. Vient ensuite le travail de S. Perrot, « Quo Vadis, Némésis, ou le grand enjambement », qui étudie l'enjambement du point de vue de la musique, dans un hymne de Mésomède de Crète dont on sait qu'il était le compositeur favori d'Hadrien. Il est écrit en lydien diatonique, et en dimètres anapestiques auxquels il manque un dernier temps bref (la douzième syllabe est manquante) et certains vers n'ont que dix syllabes. Dans cet hymne, les intervalles quarte et quinte marquent une rupture alors que les intervalles non consonants (tons et ditons) révèlent la poursuite du mouvement mélodique « sans saut marqué de la voix ». En revanche, bien que l'hymne soit diatonique, il n'y a aucun demi-ton pour passer d'un vers au suivant. La seconde partie se clôt sur l'article de S. Kuttner-Homs « Agrafe et structure annulaire dans la poésie byzantine du XIIe s. ». Dans cette poésie, l'enjambement comme tel est assez rare mais il existe des systèmes dits « agrafes », permettant d'assurer la cohésion du poème, non à l'échelle des vers mais à celle des *côla* (p. 127). Il s'agit d'agrafes phoniques lorsque le poète répète les mêmes sons en début et en fin de certains vers ou bien inverse des séquences phoniques pour enserrer deux *côla* dans un anneau (p. 129). Il existe aussi des agrafes lexicales par exemple au vers 58 du *Dramation* de Michel Aploucheir où le terme σοφῶν placé dans le second *côlon* forme une agrafe avec le premier *côlon* du même vers qui comporte un mot de la même famille πάνσοφος, lequel s'agrafe avec le v. 57 où figure le terme σοφία (p. 132-133).

La dernière partie est composée de trois articles. Le premier est celui d'Antoine Foucher « l'enjambement dans le théâtre latin ». L'auteur y montre que l'enjambement se rencontre dans n'importe quel mètre, qu'il sert à donner

de l'ampleur au discours poétique et qu'il est bien adapté au récit ainsi qu'aux évocations (p. 156). Il se repère par des marques prosodiques et métriques telles que l'hiatus (p. 144-145), une césure qui fait coïncider la fin du vers enjambant avec la fin du rejet (p. 145), ou encore des expressions liées par des répétitions sonores (p. 147). L'enjambement est utilisé aussi bien dans la comédie que dans la tragédie, mais de manière un peu plus élaborée dans cette dernière avec notamment le recours à l'enclitique -que (p. 154). Une seconde étude d'A.-I. Muñoz « L'enjambement frileux d'Horace : l'exception des odes civiques en sapphiques » révèle que notamment dans trois de ses *Odes civiques* (celles en strophes sapphiques), le célèbre poète a parfois cherché à rivaliser avec les épiniées de Pindare en ayant recours à des enjambements interstrophiques. L'ouvrage s'achève avec le beau travail d'A. Foucher « Enjambement et césure trihémimère dans l'hexamètre virgilien ». L'auteur y rappelle que les traités des auteurs anciens n'ont jamais défini l'enjambement comme tel mais d'après Quintilien, la fin du premier vers de l'*Enéide* devait être enjambée sans pause « car le lieu d'où vient Enée et le lieu d'où il va dépendent du même verbe » et il existe ensuite une pause à la césure trihémimère (p. 200). C'est cette césure qu'étudie A. Foucher en distinguant deux cas : d'une part une césure trihémimère associée à une ponctuation forte et qui constitue 13,63% des enjambements, marqués par un rejet très bref ; d'autre part une césure trihémimère sans ponctuation forte qui représente 86,36% des cas et qui souligne l'enjambement sans interrompre le développement rythmique et syntaxique du ver enjambant.

La lecture de cet ouvrage, stimulante et vivifiante, invite à réfléchir non seulement sur l'enjambement mais aussi sur les rapports entre les *côla* et les *metra*, ou encore sur les vallées accentuelles (à comprendre ici comme une descente de l'accent en fin de côleon suivie d'une remontée au début du côleon suivant) qui contribuent à la musicalité des textes poétiques de l'Antiquité. Donc n'hésitez pas à le commander auprès de l'Université de Caen <https://www.unicaen.fr/puc/html/article632.html>. N'hésitez pas non plus à fréquenter assidûment les manifestations scientifiques de l'Ecole de Métrique et à envoyer aux ateliers de métrique vos étudiants qui bénéficieront d'un inestimable enseignement en présentiel.



Musicografias

Musicografias

Lockdown. Para big band.

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

Resumo

Partitura da composição Lockdown, elaborada para a Orquestra Popular Candanga da UnB.

Palavras-chave: Lockdown, Pandemia, Fusion, Orquestração, Big Band.

Abstract

Score of Marcus Mota's Lockdown, created to the Popular Candanga Orchestra of the University of Brasília, Brazil.

Keywords: Pandemia, Fusion, Orchestration, Big Band.

Em março de 2021, após contato com o professor Vadim da Costa Arsky do Departamento de Música da Universidade de Brasília, decidi escrever uma música para a Orquestra Popular Candanga da UnB. Tais possibilidades para o compositor são um impulso – elaborar algo especificamente para um determinado grupo. E na mesma semana que a decisão foi tomada, eis que novamente as escoladas fecham em razão da pandemia, fazendo com que retornássemos a março de 2020. Tanto tempo perdido e o Brasil ainda preso nessa ciranda maluca de mortes e má gestão e outras coisas impublicáveis.

Então, estava novamente com as crianças em ensino remoto, ao meu lado, mexendo seus dedinhos na tela que antes era apenas um lugar de brincadeiras...

Inicialmente, a provocação era para ser um funk. E assim comecei. Peguei umas bases a partir de *What is Hip*, do Tower of Power e reestudei outros funks,

a partir de materiais como “The Great James Brown Rhythm Sections”, “Standing in the Shadows of Motown. The Life and Music of Legendary Bassist James Jamerson”, ambos de Dr. Licks e “R&B Bass Masters”, de Ed Friedlan.

A partir dessa *playlist* inicial foi gerada a parte inicial da música, que depois ficou com a seguinte estrutura:

SEÇÃO	CARACTERÍSTICAS	DURAÇÃO
Intro	Inserção de diversos elementos que vão ser explorados mais adiante: base rítmica Hi-Hats (Chimbal), tema no baixo, arpejo de quartas empilhadas no piano, perguntas e respostas entre palhetas e metais, fragmento de solo na guitarra.	1-28
Seção 1	Foco no acúmulo das perguntas e respostas entre palhetas e metais	29- 1:06
Seção 2	Dividida entre o tema do baixo duplicado pelo piano e expandido para os metais/palhetas e entrada do tema caribenho.	1:07-1:51
Seção 3	Tema caribenho na Guitarra, depois cadências finais, como se a música fosse acabar	1:52-2:27
Coda	Mudança rítmica para o maracatu, com metais explorando frases rítmicas funk. Ao fim um grande acorde em quartas empilhadas, como um grito final.	2:29- 3:28

Esta estrutura é *a posteriori*: de fato, ela mostra uma preocupação minha em integrar redistribuição de motivos entre as vozes, aproximar erudito e popular, e não trabalhar com progressões harmônicas recorrentes – na verdade não trabalhar com progressões harmônicas e sim com sonoridades. A ideia de *fusion*, de mistura, de me valer do espaço da tela/pauta como um espaço imaginativo, coreográfico, aproximando escrituras (som, desenho, literatura, teatro). Ao fim o “não musical”, o vivido em aproximação com o “musical”, o expressivo. Algo, enfim, roteirizável.

Em conversa via *whats up* com o colega Ricardo Dourado, do Departamento de Música, em 15/03/2021, os efeitos dessa estrutura foram assim traduzidos em diálogo:

Ricardo Dourado

A peça ficou muito boa, com uma tensão ininterrupta e uma vontade de fazer alguma coisa, mas estamos presos e não podemos sair do lugar.

Marcus Mota

Isso. Lockdown mesmo. Eu trabalhei a partir de Gm, expandindo com quar-

tas , para dar a ideia de clausura , lockdown. Peguei um acorde e expandi. E na medida que o cara tá preso , prisão de repetições , ele sonha , sonho que traduz em uma viagem pro Caribe , que não dá certo. Mas que depois resta pra ele lutar. Dai o maracatu final. Foi isso. Eu explorei a estrutura do “What is hip” do Tower of Power. E entreteci sentimentos contraditórios. E dei ênfase no baixo. Pois sentimento e baixo pra são coisas convergentes

Ricardo Dourado

Exato, o sentimento e a vontade de gritar estão presentes, eminentes e acabam presos em um grito frustrado no acorde final.

Marcus Mota

É isso mesmo!!! Escrevi com as crianças ao lado, lutando para elas ficarem na tela das aulas on-line . Esse grito final é minha catarse também !!! Rsss.

Agradeço a todos os colegas citados e aos músicos e artistas e audiências que entram em contato com os mundos gerados em tempos de pandemia. Isso tudo é um alento em meio a tantas desgraças.

Concert Pitch

LOCKDOWN

Marcus Mota

INTRO

Para a Orquestra Popular Candanga da UnB

Funky $\text{♩} = 105$
Intro

The musical score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Flute, Clarinet in B \flat , Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Baritone Sax, Trumpet in B \flat 1, Trumpet in B \flat 2, Trumpet in B \flat 3, Trumpet in B \flat 4, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Electric Guitar, Piano (grand staff), Bass, and Drum Set. The score is in 4/4 time with a tempo of 105 bpm. The key signature has one flat (B \flat). The introduction consists of four measures. The Flute, Clarinet, Saxophones, Trumpets, Trombones, Electric Guitar, and Piano parts are marked with a horizontal line, indicating they are silent. The Bass part begins with a melodic line starting on the second measure. The Drum Set part features a complex rhythmic pattern of snare and hi-hat hits, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The drum notation includes accents and dynamic markings.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.:** Flute, starting with a rest and then playing a melodic line.
- B♭ Cl.:** Clarinet in B-flat, playing a rhythmic accompaniment.
- A. Sx. 1 & 2:** Alto Saxophones, playing a melodic line with a descending scale.
- T. Sx. 1 & 2:** Tenor Saxophones, playing a rhythmic accompaniment.
- B. Sx.:** Bass Saxophone, playing a rhythmic accompaniment.
- B♭ Tpt. 1, 2, 3, 4:** Trumpets in B-flat, playing a rhythmic accompaniment.
- Tbn. 1, 2, 3:** Trombones, playing a rhythmic accompaniment.
- E. Gtr.:** Electric Guitar, playing a melodic line with a descending scale.
- Pno.:** Piano, playing a rhythmic accompaniment.
- B.:** Bass, playing a rhythmic accompaniment.
- D. S.:** Drums, playing a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *mf* and *f*. A **Crash Cymbal** is indicated at the end of the piece.

4 ①

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, with their corresponding staves. The score is divided into four measures, with a rehearsal mark '4' and a circled '1' at the beginning. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The Flute, Clarinet, and Saxophones (Alto and Tenor) play a melodic line. The Trumpets and Trombones play a rhythmic accompaniment. The Piano and Bass provide harmonic support, and the Snare Drum plays a steady rhythm. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

This musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Treble clef, dynamic markings *f* and *p*.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Treble clef, dynamic markings *f* and *p*.
- A. Sx. 1** (Alto Saxophone 1): Treble clef, dynamic marking *mf*.
- A. Sx. 2** (Alto Saxophone 2): Treble clef, dynamic marking *mf*.
- T. Sx. 1** (Tenor Saxophone 1): Bass clef, dynamic marking *p*.
- T. Sx. 2** (Tenor Saxophone 2): Bass clef, dynamic marking *p*.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Bass clef, dynamic marking *mf*.
- B♭ Tpt. 1-4** (B-flat Trumpets 1-4): Treble clef, dynamic markings *mf* and *p*.
- Tbn. 1-3** (Tubas 1-3): Bass clef, dynamic markings *p* and *mf*.
- E. Gtr.** (Electric Guitar): Treble clef, marked "Without Distortion", dynamic marking *p*.
- Pno.** (Piano): Grand staff (treble and bass clefs), dynamic markings *p* and *pp*.
- B.** (Bass): Bass clef, dynamic marking *mf*.
- D. S.** (Drum Set): Percussion clef, dynamic markings *mf* and *p*.

The score is divided into four measures. The first measure shows the initial dynamics for each instrument. The second and third measures continue the musical development. The fourth measure features a change in dynamics, with many instruments moving to a *p* (piano) dynamic. The electric guitar and piano parts have specific articulation marks, including accents and breath marks.

This musical score page includes the following parts and dynamics:

- Fl.**: Flute part with various dynamics.
- B♭ Cl.**: Clarinet part with dynamics *mf* and *f*.
- A. Sx. 1**: Alto Saxophone 1 with dynamics *mf* and *f*.
- A. Sx. 2**: Alto Saxophone 2 with dynamics *mf* and *f*.
- T. Sx. 1**: Tenor Saxophone 1 with dynamics *p* and *f*.
- T. Sx. 2**: Tenor Saxophone 2 with dynamics *p* and *f*.
- B. Sx.**: Bass Saxophone with dynamics *p* and *f*.
- B♭ Tpt. 1-4**: Four Trumpet parts with dynamics *mf* and *f*.
- Tbn. 1-3**: Three Trombone parts with dynamics *p* and *f*.
- E.Gtr.**: Electric Guitar with dynamics *p* and *f*.
- Pno.**: Piano with dynamics *p* and *f*.
- B.**: Bass with dynamics *mf*.
- D. S.**: Drums with dynamics *mf*.

2

Fl.

B \flat Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

E.Gtr.

Pno.

B.

D. S.

mf

mf

mp

p

VI

VII

VIII

IX

X

XI

XII

29

30

31

32

This musical score is arranged in a standard orchestral format with 15 staves. From top to bottom, the parts are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Saxophone 1 (A. Sx. 1), Saxophone 2 (A. Sx. 2), Saxophone 3 (T. Sx. 1), Saxophone 4 (T. Sx. 2), Saxophone 5 (B. Sx.), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Trumpet 4 (B♭ Tpt. 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Electric Guitar (E.Gtr.), Piano (Pno.), Bass (B.), and Double Bass (D. S.). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "Without Distortion" and "8va". The Electric Guitar part features a trill marked with a '3' and an octave shift marked with an '8va' and a dashed line. The Double Bass part includes specific fret numbers like 35 and 36.

This musical score page includes the following parts and dynamics:

- Fl.**: Flute, dynamic *f* in the final measure.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, rests throughout.
- A. Sx. 1**: Alto Saxophone 1, dynamic *mf*.
- A. Sx. 2**: Alto Saxophone 2, rests throughout.
- T. Sx. 1**: Tenor Saxophone 1, dynamic *f*.
- T. Sx. 2**: Tenor Saxophone 2, dynamic *f*.
- B. Sx.**: Baritone Saxophone, dynamic *f*.
- B. Tpt. 1**: Bass Trumpet 1, dynamic *mf*.
- B. Tpt. 2**: Bass Trumpet 2, dynamic *p*.
- B. Tpt. 3**: Bass Trumpet 3, dynamic *p*.
- B. Tpt. 4**: Bass Trumpet 4, dynamic *p*.
- Tbn. 1**: Trombone 1, dynamic *p*.
- Tbn. 2**: Trombone 2, dynamic *f*.
- Tbn. 3**: Trombone 3, dynamic *f*.
- E. Gtr.**: Electric Guitar, dynamics *p*, *mf*, and *p*.
- Pno.**: Piano, dynamics *pp* and *mf*.
- B.**: Bass, dynamic *mf*.
- D. S.**: Drums, with measures 37, 38, 39, and 40 marked.

The musical score for page 11 includes the following parts and dynamics:

- Fl.**: Flute, dynamics *p*
- B♭ Cl.**: Clarinet in B-flat, dynamics *p*
- A. Sax. 1**: Alto Saxophone 1, dynamics *p*
- A. Sax. 2**: Alto Saxophone 2, dynamics *p*
- T. Sax. 1**: Tenor Saxophone 1, dynamics *p*
- T. Sax. 2**: Tenor Saxophone 2, dynamics *p*
- B. Sax.**: Baritone Saxophone, dynamics *mf*
- B♭ Tpt. 1**: Trumpet in B-flat 1, dynamics *p*
- B♭ Tpt. 2**: Trumpet in B-flat 2, dynamics *p*
- B♭ Tpt. 3**: Trumpet in B-flat 3, dynamics *p*
- B♭ Tpt. 4**: Trumpet in B-flat 4, dynamics *p*
- Tbn. 1**: Trombone 1, dynamics *p*
- Tbn. 2**: Trombone 2, dynamics *p*
- Tbn. 3**: Trombone 3, dynamics *mf*
- E.Gtr.**: Electric Guitar, dynamics *p*
- Pno.**: Piano, dynamics *p* and *f*
- B.**: Bass, dynamics *f*
- D. S.**: Drums, dynamics *f*

Fl. *mf* *p*

B♭ Cl. *mf* *p*

A. Sx. 1 *mf* *p*

A. Sx. 2 *mf* *p*

T. Sx. 1 *p*

T. Sx. 2 *p*

B. Sx. *p*

B♭ Tpt. 1 *mf* *p*

B♭ Tpt. 2 *mf* *p*

B♭ Tpt. 3 *mf* *p*

B♭ Tpt. 4 *mf* *p*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Tbn. 3 *p*

E.Gtr. *pp*
Muting G m7(b5)

Pno. *mf*

B. *mf*

D. S. *f* *f* *f* *f*
Crash Cymbal

45 46 47 48

3

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sx. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), and Baritone Saxophone (B. Sx.). The brass section consists of four Trumpets (B♭ Tpt. 1-4) and three Trombones (Tbn. 1-3). The string section includes Electric Guitar (E.Gtr.), Piano (Pno.), Bass (B.), and Drums (D. S.). The score is divided into four measures. The first measure shows the woodwinds and strings starting with various dynamics. The second measure features a clarinet and saxophone entry with *mf* dynamics. The third measure continues the woodwind and string textures. The fourth measure concludes with a flute entry marked *p*, a trumpet entry marked *mf*, and a drum entry marked *mf*. Performance instructions include 'cup mute' for the trumpet and 'With Vibrato' for the electric guitar.

Fl. *p* *mf*

B \flat Cl. *p* *mf*

A. Sx. 1 *mf*

A. Sx. 2

T. Sx. 1 *mf*

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1 *mf* cup mute

B \flat Tpt. 2 *mf* cup mute

B \flat Tpt. 3 *mf* cup mute

B \flat Tpt. 4 *mf* cup mute

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3 *mf*

E.Gtr.

Pno. *pp*

B.

D. S. *mf*

Fl.

B♭ Cl.

A. Sax. 1
mf

A. Sax. 2

T. Sax. 1
mf

T. Sax. 2
mf

B. Sax.
mf

B♭ Tpt. 1
mf

B♭ Tpt. 2
f senza sord.

B♭ Tpt. 3
f senza sord.

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2
mf

Tbn. 3
mf

E. Gtr.
mf
With Distortion

Pno.
mf

B.
mf

D. S.
f

57 58 59 60

Fl.

B \flat Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

E.Gtr.

Pno.

B.

D. S.

f

p

ff

mf

Without Distortion

61

62

63

3 3 3 3

CODA

The musical score for the CODA section consists of 15 staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sx. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), Bass Saxophone (B. Sx.), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Trumpet 4 (B♭ Tpt. 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Electric Guitar (E.Gtr.), Piano (Pno.), Bass (B.), and Drum Set (D. S.).

The score is in 2/4 time. Measures 64-68 show a rhythmic pattern of eighth notes with trills (tr) and accents (>). The drum set part includes a snare drum pattern with accents and a bass drum pattern. The piano part has a simple accompaniment. The bass part has a simple accompaniment. The electric guitar part has a simple accompaniment. The saxophone and trumpet parts have simple accompaniment. The trombone parts have simple accompaniment. The flute and clarinet parts have simple accompaniment.

The musical score for page 18 is arranged in a standard orchestral layout. It includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Rests throughout the page.
- B \flat Cl.** (Clarinet in B-flat): Rests throughout the page.
- A. Sx. 1 & 2** (Alto Saxophones): Play a rhythmic pattern of eighth notes with a melodic line, marked *p*.
- T. Sx. 1 & 2** (Tenor Saxophones): Play a rhythmic pattern of eighth notes with a melodic line, marked *p*.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a melodic line, marked *p*.
- B \flat Tpt. 1, 2, 3, 4** (Trumpets in B-flat): Play a rhythmic pattern of eighth notes with a melodic line, marked *p*.
- Tbn. 1, 2, 3** (Trombones): Rests throughout the page.
- E.Gtr.** (Electric Guitar): Enters at measure 69 with a melodic line, marked *mf*.
- Pno.** (Piano): Enters at measure 69 with a melodic line, marked *f*.
- B.** (Bass): Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a melodic line, marked *f*.
- D. S.** (Drums): Plays a complex rhythmic pattern with various accents and dynamics, marked *f*.

The score is divided into measures 69, 70, 71, and 72. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4. The overall mood is rhythmic and melodic, with a focus on the saxophone and brass sections.

This musical score is for a symphony orchestra and piano. It features the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute): Enters in the third measure with a melodic line starting on a whole note, marked *p*.
- B \flat Cl.** (B-flat Clarinet): Enters in the third measure with a melodic line starting on a whole note, marked *p*.
- A. Sx. 1 & 2** (Alto Saxophones): Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.
- T. Sx. 1 & 2** (Tenor Saxophones): Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.
- B \flat Tpt. 1, 2, 3, 4** (B-flat Trumpets): Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.
- Tbn. 1, 2, 3** (Tubas): Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*.
- E.Gtr.** (Electric Guitar): Remains silent throughout this section.
- Pno.** (Piano): Features a complex accompaniment with a *mf* dynamic in the first measure, transitioning to *p* in the third measure. It includes various articulations like accents and slurs.
- B.** (Bass): Provides a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *f* in the first measure.
- D. S.** (Double Bass): Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with trills, marked *f* in the first measure.

The score is in 4/4 time and includes measure numbers 73, 74, 75, and 76 at the bottom of the page.

Fl. *f*

B♭ Cl. *f*

A. Sx. 1 *f*

A. Sx. 2 *f*

T. Sx. 1 *mf* *p*

T. Sx. 2 *mf* *p*

B. Sx. *mf*

B♭ Tpt. 1 *f*

B♭ Tpt. 2 *f*

B♭ Tpt. 3 *f*

B♭ Tpt. 4 *f*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

E.Gtr. *mf* With Distortion

Pno.

B. *mf*

D. S. *mf* *tr* *tr* *tr* *tr*

77 78 79 80

Fl.

B \flat Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

E.Gtr.

Pno.

B.

D. S.

81 82 83 84

22

Fl.

B \flat Cl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

E.Gtr.

Pno.

B.

D. S.

85

86

87

88

mf

f

Crash Cymbal

Fl.

B \flat Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

E.Gtr.

Pno.

B.

D. S.

89

90

mf

91

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra and strings. It contains 18 staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B \flat Cl.), Saxophones 1 and 2 (A. Sax. 1, A. Sax. 2), Saxophones 1 and 2 (T. Sax. 1, T. Sax. 2), Baritone Saxophone (B. Sax.), Trumpets 1, 2, 3, and 4 (B \flat Tpt. 1, B \flat Tpt. 2, B \flat Tpt. 3, B \flat Tpt. 4), Trombones 1, 2, and 3 (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Electric Guitar (E.Gtr.), Piano (Pno.), Bass (B.), and Double Bass (D. S.). The score shows measures 89, 90, and 91. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of measure 91. The piano part (Pno.) features a complex texture with many notes and some slurs. The double bass part (D. S.) has some specific markings, including a double bar line and a fermata-like symbol.



Lista de obras cênicas

Lista de obras cênicas

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da *Revista Dramaturgias*¹.

Bloco I (1995-1997)²

- 1) *O filho da costureira*³
- 2) A grande vó
- 3) Casal na Cama
- 4) Caim
- 5) Farsa do quem quer amar
- 6) Natal sem crianças
- 7) A festa
- 8) *Uma última noite sobre a terra*

Bloco II (1997- 2001)⁴

- 9) Retorno
- 10) Volte sempre
- 11) Se você só tem isso, se você já não tem
- 12) Olimpo
- 13) *O salto do escorpião*
- 14) O pesadelo de João, o embusteiro
- 15) Carne Crua
- 16) Domingo áspero
- 17) Diógenes
- 18) Brutal

1 Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

2 Foram publicados no livro *A Idade da Terra & Outros Escritos* (1997). Corresponde à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga a absurdo das situações. Textos disponíveis em https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos._Poems_and_plays

3 Performance: William Ferreira. V. <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/> .

4 A Intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter uma maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

- 19) *Idades. Lola* (2001)⁵
- 20) *Os Vigilantes*
- 21) *Docenovembro* (2000)
- 22) *Aluga-se* (1997)⁶
- 23) *Audição* (2001)
- 24) *Acid House*
- 25) *A Investigação*
- 26) *O acontecimento* (2000)
- 27) *A oração* (2000)
- 28) *Visita ao velho comediante* (2000)

Bloco III (1997-2001)⁷

- 29) *Rádio Maior* (2002)
- 30) *A miséria do mundo* (2002)
- 31) *As partes todas de um benefício* (2002)⁸
- 32) *Um dia de festa* (2003)⁹
- 33) *Textos natal* (2003)¹⁰
- 34) *Salada para três* (2003)¹¹
- 35) *Iago* (2004)¹²

Bloco IV (2005-2008)¹³

- 36) *A Morte de um Grande Homem* (2005)
- 37) *As coisas que Não se Mostram* (2006)
- 38) *Cachorro Morto* (2006)
- 39) *Não se Esqueça de Mim* (2005)

5 Direção Hugo Rodas.

6 Direção Brígida Miranda.

7 Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.

8 Direção Hugo Rodas.

9 Direção Jesus Vivas.

10 Direção Hugo Rodas.

11 Direção Hugo Rodas.

12 Direção: Nitza Tenenblat.

13 Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação.

- 40) O Violador (2005-2006)
- 41) Uma Noite Um Bar (2005)
- 42) Despedida (2008)
- 43) Dois Homens Bons (2016)

Bloco V (2006-2016)¹⁴

- 44) *Saul*. Drama musical (2006)¹⁵
- 45) *O Empresário*. Libreto (2007)
- 46) *Caliban*. Drama musical (2007)
- 47) *No Muro*. Hipeopera (2009)¹⁶
- 48) *David*. Drama musical (2012)¹⁷
- 49) *Sete*. Drama musical (2012)¹⁸
- 50) *À Mesa*. Comédia (2012)
- 51) *Uma Noite de Natal*. Drama Musical (2013)
- 52) *Salomônicas*. Farsa musical (2016 e 2017)¹⁹

Bloco VI. Inacabadas

- 1) A ceia (2012)
- 2) Do fundo do abismo (2012)
- 3) Téo e Cléia (2013)
- 4) Uma canção para Ícaro (2014/2015)

14 A partir de 2005, passo dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suítes orquestrais.

15 As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto.

16 O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaica. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

17 Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento FAC-DF.

18 Direção Hugo Rodas.

19 Ambas: Direção Hugo Rodas.

Expediente

Editor chefe

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

Editora assistente

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Comissão editorial

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) | Philippe

Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

Editor convidado

Izabela Costa Brochado

Edição de textos

Marcus Mota

Comissão científica

A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Projeto gráfico

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Diagramação e capa

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Foto de capa

The Plague, de Arnold Böcklin

COVID-19

Essa revista foi composta em tipografia Fira Sans,
tamanho 12pt, desenhada por Carrois Apostrophe.