

## 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](mailto: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.*

**E**m 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 pesquisas<sup>1</sup>

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 Aplicadas<sup>2</sup>

### 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 criativos<sup>3</sup>.

---

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-musicais<sup>4</sup>. Não se trata aqui de reconstruir o contexto original das performances, e sim de, a partir de uma detida análise (*close reading*) dessas textualidades, gerar dados que, depois de seu tratamento técnico, serão organizados em padrões e conceitos dos atos de se propor um *design* sonoro da cena. Ainda: não buscamos transformar estes dados organizados por padrões e conceitos operatórios, e explicitados por uma metalinguagem e representações visuais e sonoras, em modelo do que devam ser os nexos entre música e teatro. As textualidades interrogadas são contextos e experimentos desses nexos.

Usar textos restantes da tragédia grega para mapear procedimentos de dramaturgia musical é uma atividade presente tanto nas discussões do grupo de pensadores e músicos organizados em torno da Camerata Florentina (1573-1580), que desenvolveu teorias e expressões responsáveis pelas primeiras óperas, ou ‘dramas em música’<sup>5</sup>, como também nas proposições e obras de Richard Wagner, e o desenvolvimento da ideia de *Gesamtkunstwerk*, ou ‘obra de arte total’<sup>6</sup>. 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 contextura de distribuição das cenas, de recorrências métrico-temáticas e de rubricas internas singulariza em cada texto restante possibilidades de combinações de procedimentos e nexos recepcionais<sup>7</sup>. 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 Clássicos<sup>8</sup>.

Tal revolução epistemológica só se deu em virtude da modificação dos pressupostos aplicados ao estudo da tradição clássica. É o impacto do conceito de Performance sobre tal tradição que tem revigorado a leitura e análise dos ‘monumentos do passado’<sup>9</sup>. O produtivo encontro acadêmico entre Estudos Clássicos e Estudos da Performance dinamiza o diálogo entre tradição e contemporaneidade, enfatizando condições materiais, a materialidade das trocas interculturais, 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*<sup>10</sup>.

Em um primeiro grande esforço sobre este tema, durante meu doutoramento – *A Dramaturgia musical de Ésquilo* – eu havia chegado ao limite da aplicação de uma abordagem estritamente textualista<sup>11</sup>. 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 audiovisuais<sup>12</sup>.

---

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 Xv 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 dados<sup>13</sup>, 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 internas<sup>14</sup>.

Esta primeira etapa da pesquisa caracteriza-se por uma exegese textual que se vale de comentários das obras e pesquisas técnicas de métrica gregas<sup>15</sup>. A macroestrutura está diretamente relacionada com os padrões métricos. Os tipos de performances registrados (monólogos, diálogos, encontros verbo-musicais, duetos musicais) são executados em ambientes métrico-rítmico específicos: partes faladas são organizadas em blocos de falas com musicalidade reduzida, partes cantadas exploram montagens padrões rítmico-sonoros.

Dessa forma, o espetáculo dramático-musical é a exibição de distinções articulatórias (fala/canto) que decorrentes arranjos métricos especificam. Logo, as performances são todas configuradas e o texto é o espaço de emergência dessas configurações. A marcação audiofocal dos agentes em cena é o controle rítmico das performances<sup>16</sup>. 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 intensidade<sup>17</sup>. Os diferentes modos de combinação entre sílabas breves e curtas projetam unidades de combinação chamadas 'pés', posto que associadas ao movimento físico dos corpos em um espaço de performance<sup>18</sup>. Estas unidades se combinam com outras formando 'metros', os quais por suas vezes se combinam sintaticamente em planos sonoros que, por relações de integração, subordinação e independência, efetivam cenas, ou 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, Eurípidas 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 vitórias<sup>19</sup>.

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 métricas<sup>20</sup>.

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 registrado<sup>21</sup>.

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](http://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 textos<sup>22</sup>. 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 textos<sup>23</sup>. 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](http://www.prosodia.com), [www.oeaw.ac.at/kal/agm](http://www.oeaw.ac.at/kal/agm) e [www.rhapsodes.fl.vt.edu](http://www.rhapsodes.fl.vt.edu) disponibilizam arquivos sonoros de leitura e interpretação de textos performativos clássicos. Em *Music and Musicians in Ancient Greece*, de W. Andersen (Cornell University Press, 1997), temos uma análise crítica de gravações de reconstituições de arquivos musicais da antiguidade. No site [www.kingmixers.com](http://www.kingmixers.com), o pesquisador J.C. Franklin, da University of Vermont, disponibiliza textos e arquivos sonoros sobre arqueologia musical e reconstrução da música de dramas atenienses como *Coéforas*, de Ésquilo, e *As Nuvens*, de Aristófanes.

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*)<sup>24</sup>.

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

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

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.

---

<sup>24</sup> 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*<sup>25</sup>.

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.

---

<sup>25</sup> 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 Aplicadas<sup>26</sup>

### 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 futuros 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 passado<sup>27</sup>. 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 Elektronikai<sup>28</sup>. 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 hipermissão<sup>29</sup>.

Ex. Página de abertura do portal *Perseus Digital Library*:

---

<sup>27</sup> Para uma visão dos principais sites, portais, centros de pesquisa e produtos v. [www.tlg.uci.edu/index/resources](http://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](http://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.

<sup>28</sup> Para acesso, v. Project Perseus [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu); TLG [www.tlg.uci.edu](http://www.tlg.uci.edu); e Hodoi Elektronikai [www.mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi](http://www.mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi).

<sup>29</sup> Para consulta da imensa bibliografia produzida a partir do Project Perseus, v. [www.perseus.tufts.edu/hopper/about/publications](http://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](#))

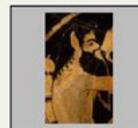
## Art and Archaeology



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. Suppl. 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 Σικρία φεύγομεν,  
 οὐτιν' ἐφ' αἵματι δημηλασίαν  
 ψήρω πόλεως γνωσθείσαν,  
 ἀλλ' αὐτογενεὶ φυξασορία  
 γάμιον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ  
 ἔρονατ' ὀμεναί.  
 Δαναός δέ πατήρ καὶ βούλασχος  
 καὶ στασίαρχος τάδε πεσσονομῶν  
 κῦδιστ' ἀχέων ἐπέκρανε,  
 φεύγειν ἀνέδην διὰ κύμ' ἄλιον  
 κέλασαι δ' Ἄργους γαίαν, ὄθεν δὴ  
 γένος ἡμέτερον τῆς οἰστροδόου  
 βοῶς 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 βαρύτιμοι  
 χθόνιοι θῆκας κατέχοντες,  
 καὶ Ζεὺς σωτήρ τρίτος, οἰκοφύλαξ  
 οἰσίων ἀνδρῶν, δέξασθ' ἱκέτην  
 τὸν θηλυγενῆ στόλον αἰδοῖο  
 πνεύματι χώρας ἀρσενοπληθῆ δ'  
 εἰσὼν ὑβριστῆν Αἰγυπτιογενῆ,  
 πρὶν πόδα χέρῳ τῆ δ' ἐν ἀσώδει  
 θῆναι, εὖν ὄκω ταχυσέρι  
 πέμματα πόντουδ': εὐβα δὲ λαίλαπι  
 χειμῶνοτύτω, βροντῆ στεροπῆ τ'  
 οὐραροφόροισιν τ' ἀνέμοις ἀγρίας  
 ἄλος ἀντήσαντες, ὀλοίντο,  
 πρὶν ποτε λέκτρων, ὧν ἡμῖς 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](#)

Vocabulary Tool [load](#)

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

Display Preferences [hide](#)

Greek Display: [Unicode \(precombined\)](#)

Arabic Display: [Unicode](#)

View by Default: [Translation](#)

Browse Bar: [Show by default](#)

[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 performance<sup>30</sup>.

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-latinas<sup>31</sup>. Para tanto, os atuais recursos do

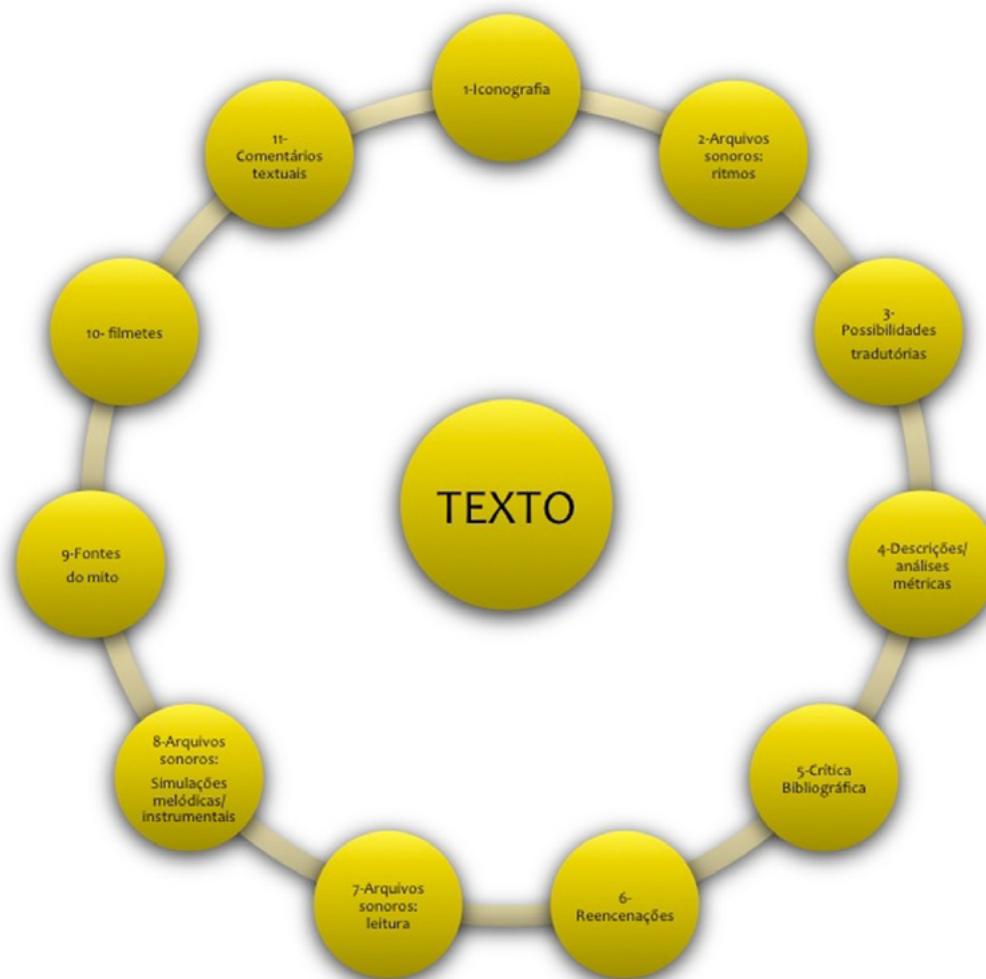
30 Para o conceito de ‘texto espetacular’, v. *A análise dos espetáculos* (Perspectiva, 2005), de P. Pavis. Para a relação entre materialidade verbal e condições de performance v. *The Theatricality of Greek Tragedy* (University of Chicago Press, 2007), de Graham Ley; *Greek Theatre Performance* (Cambridge 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 transforma 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 projeto<sup>32</sup>. 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)<sup>33</sup>;
  - 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 performance<sup>34</sup>;
  - 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](http://www.prosodia.com), [www.oeaw.ac.at/kal/agm](http://www.oeaw.ac.at/kal/agm) e [www.rhapsodes.fl.vt.edu](http://www.rhapsodes.fl.vt.edu) disponibilizam arquivos sonoros de leitura e interpretação de textos performativos clássicos.

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](http://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](http://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](http://www.perseus.tufts.edu)
- Metro grego online: [www.aoidoi.org](http://www.aoidoi.org)
- Metro grego: [www.classics-laohu.home.mchsi.com/greek-metrics/index.html](http://www.classics-laohu.home.mchsi.com/greek-metrics/index.html).
- Metro grego: [www.freewebs.com/mhninaeide/IliadBScannedWestText2006.pdf](http://www.freewebs.com/mhninaeide/IliadBScannedWestText2006.pdf)
- Dança e poesia grega: [web.me.com/homerist/Dance\\_of\\_the\\_Muses](http://web.me.com/homerist/Dance_of_the_Muses)
- Sbec: [www.classica.org.br](http://www.classica.org.br)
- Mitologia grega: [homepage.mac.com/cparada/GML/](http://homepage.mac.com/cparada/GML/)
- Música grega: [www.homepage.univie.ac.at/Stefan.Hagel/](http://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](http://www.aliceintheaterland.info/play-danaides_en.html).
- Texto de Charles Mee – Big Love, versão de *As Suplicantes*. [www.charlesmee.org/html/big\\_love.html](http://www.charlesmee.org/html/big_love.html).

- Guia de estudo de Big Love, [www.trft.org/TRFTPix/BigLoveStudyGuide.pdf](http://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](http://www.lib.berkeley.edu/MRC/classicaltheater.html)
- Danaïades, por Fernand Khnopff(1858-1921) [www.victorianweb.org/painting/khnopff/drawings/11.html](http://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](http://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](http://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](http://www.encyclopedia.com/video/l4gNu_i15a8-antonio-salieri-les-danaïdes.aspx); [www.youtube.com/watch?v=l4gNu\\_i15a8](http://www.youtube.com/watch?v=l4gNu_i15a8); [www.youtube.com/watch?v=\\_2i5aOdXFR4&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=_2i5aOdXFR4&feature=related); [www.library.unt.edu/music/special-collections/vrbr/browse/les-danaïdes-1784-antonio-salieri](http://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](http://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 B<sup>35</sup>

### 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.

---

<sup>35</sup> 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-

sicais<sup>36</sup>. 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.*<sup>37</sup>

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 correlatas<sup>38</sup>. 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. VAA *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](http://www.journal.oraltradition.org)) e Music Theory Online ([www.mtosmt.org](http://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 2007<sup>39</sup>; 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, 2012<sup>40</sup>).

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 Projetos<sup>41</sup>. Originalmente pensado como um conjunto de protocolos para minimização de riscos empresariais na área de Tecnologia de Informação, o GPI transformou-se em uma metodologia de enfrentamento de todas as etapas e dificuldades para desenvolvimento de produtos. Marca da GPI é identificar e integrar diversos tipos de planejamento e organização das atividades no desenvolvimento de um produto<sup>42</sup>. Essa racionalização do processo produtivo acaba por tornar intrínseco ao ato de propor um projeto a necessidade de dimensioná-lo, de correlacionar sua configuração ao processo de sua elaboração<sup>43</sup>. 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.

---

<sup>41</sup> V. DINSMORE, P. & CABANIS-BREWING, J. *AMA. Manual de gerenciamento de projetos*. Brasport livros, 2009.

<sup>42</sup> MARTINS, J. *Gerenciando Projetos de Desenvolvimento de Software*. Compugraf Press/Brasport, 2010

<sup>43</sup> 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 online<sup>44</sup>.

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-

---

<sup>44</sup> 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)<sup>45</sup>”

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 expectador 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.”<sup>46</sup> 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.”<sup>47</sup> 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*.<sup>48</sup>”

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 Chion<sup>49</sup>. 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 grego<sup>50</sup>. 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 Heliodoro<sup>51</sup>. 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 entrechoque 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 visual<sup>52</sup>.

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!”<sup>53</sup>.

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 dramatúrgica, 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 criativos<sup>54</sup>. 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-

---

<sup>54</sup> 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 artísticos de Kandinsky. Na conclusão do livro *Do espiritual da Arte*, Kandinsky enuncia a classificação de suas obras: impressões, improvisações e composições. Esta última categoria engloba obras que passaram por um processo mais longo de elaboração entre esboços e estudos preliminares e sua realização final. A ideia de composição já possuía uma tradição nas artes plásticas, a partir da retórica clássica. Mas em Kandinsky o termo 'composição' adquire o *status* de convergência: seria a marca do novo período nas Artes que, superando as limitações da pintura realista e naturalista, emanciparia o pintor de razões utilitaristas para que houvesse foco na construtividade das relações; ao mesmo tempo em que consagraria a integração entre tal construção de relações e os procedimentos da música<sup>55</sup>.

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*<sup>56</sup>.

---

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 quadros<sup>57</sup>.

Schoenberg é mais preciso quanto a este aspecto da orquestração: “Uma obra para orquestra deve ser necessariamente composta de muitas vozes que uma combinação simples de uma apenas. Muitos compositores são capazes 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.<sup>58</sup>

A escolha pelas orientações de A. Schoenberg procura estabelecer o contexto das referências musicais e estéticas de Kandinsky. Grande parte das propostas de Kandinsky foram elaboradas a partir de seu encontro com a obra e os textos de Schoenberg.

A convergência entre ambos é bem documentada, e se materializa em cartas e ensaios, como pode ser vista aqui no Distrito Federal, no CCBB, entre 12 de novembro de 2014 e 12 de janeiro de 2015.<sup>59</sup>

Foi após assistir a um concerto de Schoenberg em 2 de janeiro de 1911 que Kandinsky buscou amadurecer seus jogos sinestésicos. É o que se observa na carta que envia 15 dias depois desse concerto: "No seu trabalho atingiu aquilo que eu, de certa forma, tenho esperado na música. O progresso independente ao longo dos seus próprios destinos e a vida independente das vozes individuais nas suas composições é exatamente aquilo que tenho tentado encontrar na minha obra pictórica. (...) Estou certo de que a dissonância de hoje, na pintura e na música, será a consonância de amanhã"<sup>60</sup>.

Esta última frase retoma seção famosa do *Teoria de Harmonia* de Schoenberg, que seria publicado ainda em 1911, mas que teve seções publicadas na divulgação do concerto assistido por Kandinsky, que contava, em seu programa, com Quarteto de Cordas n. 1 em Ré Maior (Op. 7), Quarteto de Cordas n. 2 em Fá Sustenido (Op. 10) e Três peças para piano (Op.11).

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."<sup>61</sup>

---

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 HAHN-KOCH 1984:21.

61 HAHN-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 fanfarrã ruidosa. Esta correspondência entre os tons cromáticos e musicais é, bem entendido, relativa. Do mesmo modo que um violão pode desencadear sonoridades variadas que podem corresponder a cores diferentes, também o amarelo pode ser exprimido em nuances diferentes, por meio de instrumentos diversos. Nos paralelismos citados, pensamos sobretudo no tom puramente cromático, de tipo médio, e, na música, no tom médio, sem variações por vibração, surdina, etc...”<sup>62</sup>

“Se quisermos representar musicalmente os diferentes azuis, poderemos dizer que o azul-claro se assemelha a uma flauta, o azul-escuro ao violoncelo e o ainda mais escuro evoca a sonoridade do contrabaixo. Na sua aparência mais solene, pode ser comparado aos sons mais graves do órgão.”<sup>63</sup>

“Sinto-me tentado a comparar o verde absoluto aos sons, amplos e calmos, de uma gravidade média, do violino.”<sup>64</sup>

Não apenas a questão do timbre e da cor é contemplada nos escritos de Kandinsky. A forma, com seus dois elementos básicos – ponto e linha – é o registro de atos comuns à pintura e à música, fundamentos para uma estética que as engloba: assim o ponto, “corresponde à breve percussão do tambor ou do triângulo na música.”<sup>65</sup> Ainda “Para além dos toques do tambor e do triângulo de que já falamos, podemos produzir, em música, pontos mediante toda a espécie de instrumentos (sobretudo percussão) Quanto ao piano, apenas permite composições completas pela reunião e seriação de pontos sonoros.”<sup>66</sup>

O segundo elemento básico – a linha –, oferece uma oportunidade para Kandinsky ampliar sua abordagem integrativa das artes: “Tal como o ponto, a linha é utilizada noutras artes para além da pintura. O caráter da linha encontra uma transposição mais ou menos precisa na linguagem de outras artes. Sabemos o que é uma linha melódica. A maior parte dos instrumentos de música corresponde ao caráter linear. O volume de som dos diferentes instrumentos corresponde ao aumento de espessura da linha: o violino, a flauta, o *piccolo*, produzem uma linha muito fina; de uma linha mais grossa – produzida pela viola e pelo clarinete – chegamos graças aos sons mais graves do contrabaixo e da tuba até às linhas mais espessas. Independentemente do seu comprimento, a coloração da linha depende também da própria cor dos diversos 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.<sup>67</sup>

Assim, por meio do registro, de uma escrita, sons e imagens são associados, projetados em um conjunto comum de questões. A composição sinfônica e a pintura composicional se aproximam na exploração de uma escrita que registra modos de organização de materiais.

Tal mútua correlação é explicitada em mais detalhes quando Kandinsky propõe a interpenetração entre o espaço do quadro e o espaço representacional da partitura. É neste momento que o trabalho de orquestração e composição na música melhor se evidencia frente ao trabalho de composição e distribuição de elementos visuais no quadro. É o que Kandinsky chama de Plano Original (PO), ou a superfície sobre qual a obra será realizada. Tanto a partitura quanto o quadro são compreendidos como variações desse PO. A espacialização da música e a sonificação do quadro parte dessa área de trabalho que tem suas dimensões próprias. Compreender tais dimensões é o pressuposto para as decisões criativas posteriores. Assim, se me proponho a estabelecer relações com a música dos quadros de Kandinsky, preciso antes entender a organização de algo anterior aos quadros, algo que para Kandinsky seria uma poética das poéticas, lugar de partida para um “tratado de composição que, ultrapassando os limites das artes distintas, será válido para as artes em geral.”<sup>68</sup>

E como este Plano Original se organiza<sup>69</sup>? Tudo o que for escrito e registrado no Plano Original entra em negociação com os parâmetros desse espaço prévio. Este espaço prévio é demarcado por duas linhas horizontais e duas linhas verticais que formam uma área que se expressa em dois conjuntos de oposições - alto/baixo, direta-esquerda. A página da partitura e /ou a totalidade de uma composição e um quadro são resultados na negociação com parâmetros desse Plano Original. Como estes parâmetros são anteriores aos atos criativos, a negociação vale-se deles, mesmo atualizando formas que entram em colisão

---

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 confluências das informações das teorias e proposições de Kandinsky sobre representações visuais a partir de dados psicoacústicos. Quando a composição/orquestração é finalizada e o arquivo de som é produzido, este arquivo de som em sua continuidade apresenta uma ordem de leitura e interpretação dos dados do quadro. Estes dados serão utilizados na produção da videografia que segue a ordem dos eventos sonoros apresentados nas composições/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.<sup>70</sup>

Esta análise minuciosa análise do Plano Original (PO) se articula ao processo de redução dos elementos pictóricos ou realistas: as relações entre as cores e formas choca-se com o reconhecimento da diluição de motivos iconográficos já utilizados em outras obras de Kandinsky como os cossacos, as três figuras que estão em primeiro plano – centro inferior. Atrás deles temos uma montanha azul, e a ponte arco – íris que reverbera pelo quadro. Esse e outros elementos fizeram o quadro ser associado a uma batalha. Mas a opacidade desses signos visuais aponta para a opção de Kandinsky em não centrar seu material na reprodução de um campo de batalha *ipsis litteris*: há vários níveis de referência, como uma obra orquestral.

---

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 calma<sup>71</sup>.

Assim, para a composição/orquestração fica a informação dessa dualidade da batalha – guerra e paz, destruição e ordem – espacializada no quadro. Há várias opções: pode-se se valer dessa tensão sonoramente através da obra musical como uma tensão estruturante no ordenamento dos eventos, de modo a apresentar ou simultaneamente ou em sucessão tal dualidade. Como essa é a primeira e mais relevante referência que se observa logo em contato com o quadro, a exploração dessa dualidade da batalha pode ser o momento inicial ou abertura da música.

Então, teríamos uma sequência de abertura ampla, um *tutti* orquestral que apresentasse a dualidade da batalha, com choque de massas, formas e cores. Como Kandinsky havia enunciado, temos “ contraste principal: entre o movimento angular afiado (batalha) e as cores claras, frias e doces” e o conjunto de” movimentos contrários em ambas as direções (o movimento para a direita é contrariado por formas pequenas que se movimentam para a esquerda).”

Durante esta sequência de abertura o vídeo estaria enfocando o quadro em sua inteireza, iluminando ou enfatizando movimentos em função da música. Mais claramente: a tela do vídeo ficaria em posição estática na tela do quadro e o movimento das tensões, o percorrer do quadro seria produzido pela iluminação, de modo a enfatizar algumas das informações visuais e 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 morte<sup>72</sup>. Enquanto que o amarelo que está na roupa desses dois cosacos em luta manifesta a fúria, aqui associada à guerra<sup>73</sup>. O movimento das linhas e a referência das cores

---

71 V. DABROVSKI 2002.

72 KANDINSKY 1987:86.

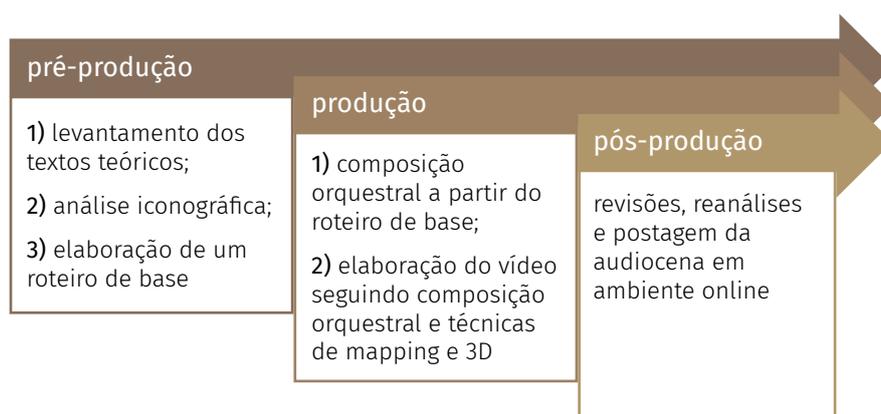
73 KANDINSKY 1987:81.

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 celestial<sup>74</sup>. No caso além desse tema/timbre, temos no canto superior direito duas figuras que observam dois amantes inclinados no canto inferior direito. O vídeo também, seguindo a música, vai apresentado os detalhes dessa parte da tela. Note-se que, como na sequência B, o vídeo, mesmo sincronizado com a música, possui um campo de atuação próprio, pois há diversos outros elementos registrados na tela que não serão alvo da música. A sincronização aqui diz respeito a uma ordem e a uma região, a uma área do quadro e não a uma perspectiva exaustiva de equação absoluta de mídias.
- 4) **Centro do quadro:** a dualidade da batalha converge para o centro do quadro, para o acúmulo de níveis que é o das três figuras diluídas dos cossacos portando sua lanças. A redução dos aspectos representacionais move a recepção a ampliar os efeitos daquilo que é mostrado. Desse modo, aquilo que é mostrado separadamente agora encontra sua complementariedade, o que estava separado agora se reúne: não há paz sem guerra e vice-versa. O mundo dos homens, o castelo, postado no centro superior, sustenta-se pela vigília dos cossacos, casta guerreira. Assim a separação dos aspectos do mundo horizontalmente (metades A/B) é relido na fusão do eixo vertical (Cima/Baixo). O vídeo acompanha essa mudança do eixo de observação, podendo tanto, durante a música, enfatizar os elementos do centro (superior, inferior) 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 <sup>75</sup> 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

<sup>75</sup> 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 projeto<sup>76</sup>

AARSETH, E. *Cybertext: Perspective on Ergodic Literature*. John Hopkinks 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.

---

<sup>76</sup> 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%BAstica-e-Estranhamento\\_-a-dramaturgia-e-recep%C3%A7%C3%A3o-de-David.pdf](http://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Teatro-M%C3%BAstica-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](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](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 Capes<sup>77</sup>

### 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)<sup>78</sup>. 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 Homero<sup>79</sup>. 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 toda<sup>80</sup>.

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 outros<sup>81</sup> – 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 realização<sup>82</sup>.

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)<sup>83</sup>, 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 Huston<sup>84</sup>.

**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

<sup>83</sup> Os cursos de artes (artes do espetáculo), licenciatura e pós-graduação, são inseridos nesta faculdade. v. [www.fl.ul.pt](http://www.fl.ul.pt).

<sup>84</sup> Link SBEC: [www.classica.org.br](http://www.classica.org.br); Link ICAN: [www.ancientnarrative.com](http://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 Éthiopiennes 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](http://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.
- WAA *Reception and the Classics: A Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*. Cambridge University Press, 2012.
- WAA *Greek Comedy and the Discourse of Genres*. Cambridge University Press, 2013.
- WALDEN, J.W.H. 'Stage-terms in Classical Philology', *HSCP*, 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-DF<sup>85</sup>

### 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 multissensoriais<sup>86</sup>. Essa demanda em grande parte é exponenciada pela experiência cotidiana de pro-

---

<sup>85</sup> Apresentado em Novembro de 2018.

<sup>86</sup> 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 CNPq<sup>87</sup>. 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 exibe deslocamentos na superfície do quadro. Enfim, a orquestração e o vídeo se integram no que foi denominado ‘audiocena’, sendo posteriormente disponibilizada no *youtube*<sup>88</sup>.

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)<sup>89</sup>.

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 HAHL-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 obras<sup>90</sup>. 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 multissensoriais<sup>91</sup>.

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 russo<sup>92</sup>. 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 multicultural<sup>93</sup>.

---

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 CNPq<sup>94</sup>. 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 exterior<sup>95</sup>.

O projeto, ao fim, culminará em um Simpósio Internacional Kandinsky, com debate de suas propostas e realizações em defesa da multissensorialidade nas artes em contato<sup>96</sup>.

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 multissensoriais<sup>97</sup>;
- 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 acadêmicas<sup>98</sup>;
- 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 CAPES<sup>99</sup>.

## 3) Metodologia

Neste projeto, seguindo as indicações do pluralismo metodológico de Gaston Bachelard<sup>100</sup>, 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

---

<sup>97</sup> 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.

<sup>98</sup> V. OVADIJA 2013, CURTIN 2014.

<sup>99</sup> *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](http://www.ceam.unb.br/images/PDF/2018/plano_internacionalizacaoUnB.pdf).

<sup>100</sup> 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 registros<sup>101</sup>. 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 obra<sup>102</sup>. 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)

<sup>101</sup> *Practice-led Research*: BARRET&BOLT 2010, KERSHAW&NICHOLSON 2011; NELSON 2013. *Composição musical*: DONIN; GRESILLON & LEBRAVE 2015; DONIN 2010.

<sup>102</sup> 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> <sup>103</sup>	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 inicia<sup>104</sup>.

**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”<sup>105</sup>. 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 Brasil<sup>106</sup>.

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.