

DRAMATURGIAS

20

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

Ano: 2022

ISSN: 2525-9105



UnB

60 anos

Dossiê: Bauhaus

Arte, tecnologia e multissensorialidade

DRAMATURGIAS



20

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

Ano: 2022

ISSN: 2525-9105



Apresentação

“Quando entrar setembro
E a boa nova andar nos campos...”

Chegamos ao n. 20 da *Revista Dramaturgias* em meio às comemorações dos 60 anos da Universidade de Brasília, da fundação do Centro de Estudos Clássicos, e de tantas outras efemérides e urgências quase apocalípticas. A letra da canção de Beto Guedes em epígrafe procura nos reunir a esta boa primavera, ao renascer, ao multiplicar.

Nesse espírito, temos o primeiro bloco de textos - um dossiê em torno da Bauhaus, escola modernista fundada por Walter Gropius em 1919 na Alemanha e que, como a UnB e tantos outros estabelecimentos de pesquisa, enfrentou com ondas crescentes de reacionarismo. O dossiê foi organizado pela professora Anabela Mendes, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que já havia colaboradora conosco com traduções de textos de Kandinsky, publicados na *Revista Dramaturgias* n. 9, de 2018. Passados os impactos de seu centenário, ainda percebemos o impacto das investigações e propostas desenvolvidas pela Bauhaus. É o que se propõem a comentar Anabela Mendes e seus convidados. Bem-vindos a esta festa para todos os sentidos!

Em seguida, temos a primeira de três entrevistas realizadas com Ordep Serra, remanescente do mítico Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília, fundado por Eudoro de Sousa em 1962 e sumariamente fechado durante a ditadura militar, em 1967. Em seus cinco anos de atividade, gerou um know-how de pesquisas e propostas multidisciplinares, integrando investigadores e estudantes no campus da UnB. Publica-se essa primeira entrevista dentro da seção Documenta, inicialmente voltada às produções do Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB). Mas, como o LADI-UnB segue métodos e pressupostos desenvolvidos no LADI, apresentar a história do CEC-UnB, é inserir no LADI-UnB nessa tradição afortunada. Juntos, o CEC e o LADI celebram uma memória do futuro, a continuidade de instituições públicas de qualidade que lutam

contra tudo e todos em prol da inteligência, como diria Ordep Serra, que é Pedro ao contrário, avesso à idiotização raivosa e ressentida que nos rodeia.

Temos ainda outro bloco de textos, extensivos ao tema da Bauhaus, e aqui incluídos oportunamente: trata dos textos reunidos especialmente pelo professor Antenor Ferreira Corrêa, do Departamento de Música da Universidade de Brasília, a partir do tema Arte, tecnologia e multissensorialidade.

Com o desaparecimento físico de Hugo Rodas, vimos que seria impossível não continuar com sua coluna Huguianas. Mais que uma homenagem, fica o espaço aberto para publicação de textos de Hugo Rodas ou sobre este genial multiartista que formou gerações de artistas e encantou igualmente tantas plateias.

Seguimos, com as traduções em série de Carlos Alberto da Fonseca a partir da Revolução Francesa e a segunda parte da COMPOSIÇÃO PARA FILMES. De Theodor Adorno & Hanns Eisler, realizada por Marcello Amalfi.

Temos ainda a retomada dos estudos de recepção da dança grega antiga na seção Orchesis, com a filóloga e coreógrafa francesa M.-H. Delavaud-Roux.

Começamos este ano tendo nas capas de nossa revista obras de pintoras modernistas brasileiras. Para este número, temos Tarsila do Amaral (1886-1973).

Seguimos adiante, entre memórias, técnicas e artes.

Brasília, 02 de setembro de 2022.

Marcus Mota

Professor Titular do Instituto de Artes da Universidade de Brasília
Editor-Chefe da Revista Dramaturgias



Sumário

Dossiê Bauhaus

- 11 **Abertura**
Anabela Mendes
- 21 **Três não são um mais um e mais um... Modalidades do fazer artístico na Bauhaus e suas elucubrações. Primeira e segunda partes.**
Anabela Mendes
- 69 **Pedrada no charco**
Maria João Vicente
- 92 **O homem no círculo das ideias – considerações sobre o futuro dos humanos a propósito dos trabalhos para palco de Oskar Schlemmer**
Alexandre Pieroni Calado
- 115 **Kantor na cadeira da Bauhaus: linhas para o ator e o teatro híbridos**
Bruno Leal Piva
- 140 **El cuerpo vocal del/a performer en formación. Una mirada desde la voz para Kleist, Meyerhold y Schlemmer**
María Josefina Azócar F.
- 162 **O cinema como convergência dos sentidos**
Rosário Oliveira
- 186 **Escadas cinemáticas – notas sobre estética, política e pedagogia no advento do cinematismo moderno**
Pedro Florêncio
- 204 **Da individuação técnica na arte: Para uma estética do pós-humano**
João Eça
- 248 **Anexo – Duas Composições para Palco de Wassily Kandinsky: Noite e O Som Amarelo**
Anabela Mendes

Documenta

- 363 O Centro de Estudos Clássicos (CEC) de Brasília. Entrevista com Ordep Serra. Parte I: Os Antecedentes do CEC.
Ordep Serra
-

Huguianas

- 398 Prefácios
Hugo Rodas
-

Textos e versões

- 404 Termidor. Drama Histórico em Quatro Atos, de Victorien Sardou.
Carlos Alberto da Fonseca
- 563 Composição para Filmes. De Theodor Adorno & Hanns Eisler.
Segunda parte.
Marcello Amalfi
-

Ideias e críticas

- 586 La inmersión y sus eventos multisensoriales
Alejandro Casales Navarrete
- 611 Compression cradle (2016) e o toque: entre peles humanos-máquinas
Beatriz Fernandes Pinheiro do Amaral e Luisa Paraguai
- 625 Redes multissensoriais: Cultivando novas formas de sentir
Carlos Augusto Moreira da Nóbrega e Artur Cabral Reis
- 639 Superfícies Sonoras: (des)usos de interfaces
Ianni Luna

- 651 O som nas artes: dimensões sensória e dramática em instalações sonoras
Antenor Ferreira Corrêa e Eva Kristina Tyrenius
- 669 Interações sensoriais e a possibilidade da imprevisibilidade na arte computacional
Teófilo Augusto da Silva e Suzete Venturelli
- 689 “O paraíso é para todos”: tempo, espaço e encontros
Lynn Carone, Fernando H. Pericin e Denise Camargo
-

Orchesis

- 708 Le rythme de Pseudartabas, porteur de polysémie et de comique (Aristophane, Acharniens, 91-125)¹
M.-H. Delavaud-Roux
-

Matricae

- 730 Vindicating Quintilian. Latin Has A Pitch Accent!
A. P. David
-

Musicografias

- 745 Filhos, fios, pais: Música para uma cena de luto
Marcus Mota
-

Lista de realizações do LADI-UnB



Dossiê

Bauhaus

Dossiê Bauhaus

Abertura

Anabela Mendes

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Anabela Mendes (1951) é germanista e professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A partir de 2018 tornou-se investigadora independente. Desenvolve a sua actividade científica e ensaística nas áreas dos Estudos de Expressão Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Ciência e Arte, Teoria e Dramaturgia Radiofónica, Artes Performativas, Viagens de Longo Curso. É tradutora literária e dramaturgista. Tem criado projectos artísticos e culturais em Lisboa, Berlim, Panjim (Índia) e Açores. Realiza, actualmente, com outros investigadores e como projecto autónomo, a 2ª fase de acção, dedicada ao estudo das artes e da cultura no Arquipélago de Bijagós (Guiné-Bissau). Chama-se o projecto *Bijagós: Uma etnia homeostática*.

A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.

Todas as traduções de alemão para português são da minha inteira responsabilidade.

E-mail: anmendes@outlook.pt

Parte um

Que lugar é este o da Bauhaus?

O sistema nervoso entérico não é periférico, mas sim central!
Antônio Damásio

Sabemos como é difícil reconfigurar na perspectiva de um conjunto o que conhecemos nas diversas aprendizagens com a Bauhaus e também com o que ela tornou transversal no campo das artes e ideias. A escrita deste dossier enquanto motivação é disso prova. Não cruzámos nem abordámos todos os campos artístico-científicos que a Escola ofereceu ao longo da sua existência como instituição e como modo de vida. Não seguimos o trajecto de todos os mais considerados Mestres e seus Aprendizes, naquilo que poderia ter sido uma visão abrangente da actividade da Bauhaus. Afastámo-nos de uma sistematicidade ampla do conhecimento integrador, fazendo escolhas, que melhor se adequassem aos percursos individuais de cada ensaísta.

Esta liberdade de posição não deixou indefinidas as opções dos textos apresentados, antes projectando em cada caso a determinação orientada do que fazia sentido ser com a Bauhaus, em nome da Bauhaus, nas margens da Bauhaus, ou até na perspectiva longínqua da Bauhaus. E isto teve como resultado que o assunto Bauhaus passasse a conhecer uma deriva entre o periférico e o central. Não sendo despiciendo o lugar da periferia, muitas vezes essencial para os subseqüentes desenvolvimentos propostos por cada ensaio e respectivos ensaiadores, verificou-se que o lugar do centro se diluiu com frequência, não por perda de importância, mas porque a sua evidência era força transformadora em outras direcções. O carácter suplementar e a riqueza de poder acrescentar a cada reflexão escrita elementos, teorias, práticas, autorias vindas também de fora da Escola da Bauhaus e que com ela conviviam ou dela vieram a beneficiar como lastro equilibrador e ajustável a cada opção, vem com-

provar que afinal poderemos estar a assistir a um começo sem fim e resultante de uma proposta programática (dois anos de estudo sobre a Bauhaus) e a que entendemos dar uma estrutura menos volátil: a da sala de aula e a da sua dança imprevisível. A importância e o dinamismo desta Escola de Artes e Ofícios relevam de sermos hoje capazes e ainda de assumir o papel de indirectas testemunhas de um estudo apaixonante e singular, que para nós se transformou numa chave simbólica de experiência e conhecimento, ao aproximarmo-nos deste projecto educativo, artístico e político: a Casa da Construção.

A nossa Bauhaus tornou-se assim, e por consequência, numa forma colaborativa e somatória única, portanto a nossa, inspirando-nos como uma espécie de parábola sobre a vida e sobre a arte, que contém uma importante verdade de conjunto – aquela que nos mobilizou como um único corpo electivo e que ao mesmo tempo integra e é representada por cada contributo –, quando todas essas unidades parcelares se vêem ao espelho das ideias e da escrita, das imagens que as acompanham como extensão e deriva e se questionam com inquietude sobre como aqui chegámos.

E chegámos sob a forma de uma constelação a modular-se como um esquema, um diagrama, uma viva expressão à maneira da Bauhaus.

Que lugar foi este, o da Bauhaus?

Lançámo-nos ao mar aberto, sujeitos a fortes correntes, a algumas tempestades, dando uns aos outros as mãos como gesto cúmplice, escolhendo centros e periferias que tornassem relevantes os vários modos de criar conhecimento pela vida e pela arte e de lhes dar actualização, mesmo quando recuperámos o que era saber antigo e que nos foi de proveito.

Primeira modalidade – Fundações

Lançámo-nos ao mar aberto, sujeitos a fortes correntes, a algumas tempestades, dando uns aos outros as mãos como gesto cúmplice, escolhendo centros e periferias que tornassem relevantes os vários modos de criar conhecimento pela vida e pela arte e de lhes dar actualização, mesmo quando recuperámos o que era saber antigo e que nos foi de proveito.

Primeira modalidade – Fundações

Três não são um mais um e mais um...

Modalidades do fazer artístico na Bauhaus e suas elucubrações

Primeira e segunda partes (Anabela Mendes)

Este ensaio duplo, apresentado no dossier como sequência, traça um muito breve percurso pela realidade histórica da Bauhaus, contempla formas viáveis de metodologias de ensino, confronta o modelo e o mito com projecto europeu contemporâneo, desloca-se pela intercepção de um pouco de tudo o que se encontra acumulado em quatro artes: fotografia, desenho, dança, apropriação do espaço,

Pedrada no Charco (Maria João Vicente)

Do centro e para o centro da Bauhaus se desloca a autora com o seu ensaio *Pedrada no Charco*, um título muito sugestivo e que expressa a inegável qualidade do ensino artístico na Bauhaus, quando comparado com outros projectos pedagógicos do seu tempo. Associado a um fenómeno essencial e que diz respeito à articulação entre “escola e sociedade, arte e produção”, a ensaísta disserta sobre a exemplaridade da Bauhaus que ainda hoje pode ser entendida como modelar implementação do ensino das artes.

Segunda modalidade – Travejamento

Constatámos entretanto serem Oskar Schlemmer e Wassily Kandinsky duas das referências dominantes e por razões diversas, dando orientação ao que foi sendo escrito por alguns dos investigadores. A probabilidade cénica pontual para o primeiro e, para o segundo, um quotidiano alimento indispensável fomentaram em cada um a escolha de traves-mestras que suportaram as respectivas actividades pensativas e ao serviço das artes. Não se fecharam nestas direcções os aproveitamentos reparadores e libertadores do edifício em crescimento.

Três não são um mais um e mais um...

Modalidades do fazer artístico na Bauhaus e suas elucubrações

Segunda parte (Anabela Mendes)

Em torno de Wassily Kandinsky, Gret Palucca e Oskar Schlemmer se vislumbra de onde e para onde se precipita a arte na sua corrida ou mansidão, como uma espécie de roteiro dos passos que deles faz cruzamento nas entrelinhas da Bauhaus em Dessau. Palucca ou a sua fotógrafa Rudolph, por exemplo, estão entre o fora e o dentro, altamente periféricas e tão centrais. A arte cénica e a dança são áspera consciência daquilo que sendo estranho se tornou familiar.

O homem no círculo das ideias – considerações sobre o futuro dos humanos a propósito dos trabalhos para palco de Oskar Schlemmer. (Alexandre Pieroni Calado)

Para o autor torna-se um desafio seguir o sentimento de estranheza (Será?) de uma inseparabilidade entre dois pólos: orgânico e inorgânico na travessia que não conhece fim do actor-bailarino segundo Oskar Schlemmer.

Este produtivo ensaio, acompanhado de outras vozes que não apenas a do artista plástico e coreógrafo, interroga-se ainda sobre o que poderia ser o sem-sentido (a discussão entre orgânico e inorgânico) caso essa dimensão discursiva e imagética pudesse passar a ter um sentido provisório, aquele em que a continuidade de ser-se alguém questiona “uma ética da amizade entre humanos e máquinas”. Não há formas prévias à experiência no decisivo da nossa vida.

Kantor na cadeira da Bauhaus: linhas para o ator e o teatro híbridos (Bruno Leal Piva)

O binómio Kandinsky e Schlemmer presta serviço à compreensão do abstracto e à sua sensibilidade, quando o exterior vem ter com o artista para lhe proporcionar um encontro, uma experiência que mistura a carne com a imagem, com o objecto de natureza funcional. Tadeusz Kantor sabe que não se esgotam as possibilidades que estão para além do que é substituir uma perna amputada por outra de pau. Mas neste âmbito, e apesar de ser a mistura entre carne e imagem do domínio simbólico, certa arte da dança contemporânea insere formas híbridas nos seus alinhamentos que invocam mais a fragmentação do que a mistura. (Dimitris Papaïouannou, digo eu.)

Aqui o travejamento tem apropriada disposição ao exemplificar-se em obra escolhida pelo ensaísta e que pretende resignificar a hibrididade tão antiga e que os Gregos nos deixaram no Hermafrodita e no Andrógino.

Terceira modalidade – A voz da casa

El cuerpo vocal del/a performer en formación

Una mirada *desde la voz* para Kleist, Meyerhold y Schlemmer (María Josefina Azócar Fuentes)

A arquitectura deste ensaio evidencia aspectos felizes e bem urdidos de uma pedagogia actual da aprendizagem da voz (a neurociência é interacção e potenciação), que poderíamos ter encontrado na Bauhaus como área aberta e autónoma. Mas para quê assim? A voz é necessidade como o bater cardíaco. A autora ensina-nos a adquirir uma consciência, uma capacidade de absorção daquilo que nunca está de fora e que nos identifica. “La voz aparece en el arte y en la vida cotidiana de la misma forma, dando paso a flujos y significaciones diversas e inesperadas, transformando -no sólo a quién escucha- si no (y principalmente) a quien suena.”

Quarta modalidade – A casa em movimento

“O cinema como convergência dos sentidos” (Rosário Oliveira)

Estando por dentro da arte, da expressão e da técnica que dão forma ao cinema, a ensaísta percorre, distanciando-se e aproximando-se (em sucessi-

vos *close ups*, *travellings*, *zooms* e o que mais ela sabe e eu não sei), aqueles caminhos que só um vivo pode captar de outro vivo. Acrescente-se, porém, que nem sempre é o vivo que nos mobiliza. Formas animadas como se experimentaram na Bauhaus, entonteceram a sensibilidade de esparsos espectadores que, desorientados entre movimento e repouso, eram interiormente solicitados a atrair sobre si mesmos o fluxo das imagens de que não eram capazes de se separar. O movimento pode ser um milagre e o cinema sabe disso, quando se orienta entre o que está para ser e o que vai deixar de ser. Este ensaio organiza-se de forma apropriada para que em nós superemos a estranheza daquilo que nos aparece na arte do cinema, mesmo que perversamente não seja fator de empatia.

Escadas cinemáticas – notas sobre estética, política e pedagogia no advento do cinematismo moderno (Pedro Florêncio)

Partamos do princípio que o corpo é a morada da nossa interioridade e que sem o seu reconhecimento não pode haver expressão. Ora justamente o que nos é proposto pelo autor e de modo muito veemente é que sejamos capazes de reconhecer, em particular, importância política e estética, em termos qualitativos e derivados, àquilo que pode estar a acontecer na perspectiva da imagem em repouso ou em movimento. A escada e suas exemplificações potenciam no ensaio o acesso a objectos de investigação e a instrumentos operatórios, cuja funcionalidade subverte e transforma a compreensão de sinais, talvez abandonados a si próprios, mas que são imagens no desvio cinemático que andam à procura de o ser.

Da individuação técnica na arte: Para uma estética do pós-humano (João Eça)
Não se ocupou a Bauhaus da matéria deste ensaio que é conhecimento contemporâneo. Apesar disso, reflexão própria e com afinidade poderíamos encontrar em Oskar Schlemmer a propósito do orgânico e do mecânico. Pós-humano é outra coisa, e será que consensual? Importante é que este ensaio se posiciona, sem litígio, como construção de pensamento filosófico e artístico com a ciência e a técnica em nome da categoria de pós-humano.

Em arquivo descubro breve trecho de entrevista concedida por Jean Petitot a Nuno Nabais (Jornal Expresso, Novembro, 1996) que me permito aqui reproduzir. Dizia então o filósofo francês:

“Expliquei na minha conferência que o ideal da ciência é obter aquilo a que chamei «síntese computacional dos fenómenos», ou seja, reproduzir, a partir de equações ou de programas de computadores, uma espécie de duplo da realidade empírica. Por exemplo, o ideal da mecânica clássica é utilizar a equação de Newton, resolvê-la através de um grande computador, e obter uma imagem perfeitamente exacta dos anéis de Saturno.”

Se, segundo Petitot, cabia à ciência, por hipótese, criar uma realidade virtual e produzir um mundo que replicasse e reproduzisse o mundo que há, através

de complexos modelos e operadores dependentes da electrónica, da informática, da computadorização, em que medida o pós-humano pode contar com a ciência e com a técnica, já que conta com a filosofia, para incorporar diferentes identidades e assumir-se como mundo na sua multiplicidade e heterogeneidade?

Será o pós-humano uma consubstanciação dúplice da *realidade empírica*?
O autor, e por entre escolhidas vozes, nos responde e invectiva.

Parte dois

Privilégio de um seminário

Corria o ano de 2012, quando o Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa aprovou a criação do seminário *Espectáculo e Cognição* por mim proposto e tão bem fundamentado quanto possível. Esse seminário abrangia ao tempo e em simultâneo alunos de Mestrado e Doutoramento. A sala enchia-se uma vez por semana. Havia alunos assistentes.

Espectáculo e Cognição nasceu à beira-rio durante uma passeata. Sérgio Mascarenhas e eu discutíamos na altura como a presença da teatralidade se aplicaria ao espaço de funcionamento de sessões em tribunal (o colega e amigo é jurista) e como ela se poderia distinguir da teatralidade cénica.

Entusiasmados interrogávamo-nos ainda sobre o conceito de *Persona* (do latim: per sonare) a fim de identificarmos a transversalidade e mutabilidade do conhecimento nas áreas concernentes ao trabalho no seminário: artes cénicas, cinema, artes plásticas, neurociência aplicada às humanidades, filosofia, direito e ética. *Persona* levou-nos ainda a pensá-la *declinada em constelações conceptuais específicas: personagem - anti-personagem - papel - máscara como visualidade - máscara como dispositivo ressoador - rosto-máscara - ocultação/afrota social - desdobramento - composição - enquadramento/duração - personalidade - capacidade - estatuto, entre outras*. Por altura deste último troço de pensamento conjunto já nos sentáramos a olhar o Tejo com bebida fresca.

A conversa entre nós foi sendo retomada de tempos a tempos e tornou-se num primeiro programa de seminário a que foram agregados *pro bono* docentes e outros amigos: o psiquiatra e artista plástico Nuno Felix da Costa, mais tarde o jovem cineasta e docente Pedro Florêncio. Alexandre Pieroni Calado, encenador e professor, e Sérgio Mascarenhas, co-autor do projecto de docência. O número de colaboradores fixos cresceu com o trio de juízas que acompanhámos e nos acompanharam ao longo de vários anos no Campus da Justiça, na área do Direito Penal, e onde íamos com regularidade. Emília Costa, Rosa Brandão e Marisa Arnêdo, após cada sessão de julgamento, conduziam-nos para a sua sala de trabalho, debruçada sobre o rio, e aí perguntas e respostas tornavam-se extensão do seminário. De tempos a tempos éramos visitados em

aula pelo juiz Renato Barroso, um apaixonado por A. Hitchcock e a quem dedicara espessa obra. Sérgio Mascarenhas vibrava entre os seus pares. Tanto ele como eu acreditávamos que todos em conjunto passávamos a estar ligados profissional e emocionalmente aos nossos alunos, construindo com eles o que de melhor sabíamos fazer.

Dezenas de espectáculos assistidos, pensamento teórico adequado a cada caso de estudo, e uma atenção particular a trajectos de seres humanos que desconhecíamos, pois não faziam nem parte dos nossos currículos universitários, nem dos nossos interesses como cidadãos pacíficos.

E todo este labor durou sete anos, ao fim dos quais nasceu um livro¹ – *Teatro e Tribunal – Vida e Labirinto* que foi de todos nós, mesmo daqueles alunos que ofereceram resistência à experiência jurídica. O tribunal era ainda para alguns lugar não visitável de que fugiam como gatos escaldados e que de água fria tinham medo. O propósito era não arriscar, não virem a escaldar-se.

O volume então editado contemplou uma actividade lectiva, única no enquadramento dos Estudos de Teatro, acrescida de observação e questionação sobre pessoas que em tribunal eram obrigadas a expor-se e às suas vidas, pessoas que não nos tinham sido apresentadas, mas das quais passávamos a conhecer, muitas vezes em registo de grande teatralidade, funestos episódios das suas existências e que tantas vezes nos confundiam.

Este foi um trajecto autorizado e criado de raiz e que se extinguiu com a minha aposentação. Debandaram professores e alunos, os colaboradores externos. Não se desfez a alcançada experiência. Em cada um de nós a marca de uma outra vida de que jamais imagináramos fazer parte perdura e mudou-nos para sempre, mesmo que seja mínima a atenção que lhe damos. Juntar a actividade e estudo teatrais à presença em salas de tribunal foi um enriquecimento (também um trauma) que carregaremos até ao fim das nossas vidas, mas que pode sublinhar o nosso sentido ético e a disponibilidade para melhor entendermos o outro, aquele que se expõe até ser ou não ilibado e aquele que o teatro ficciona.

Bauhaus – um centenário em *Espectáculo e Cognição*

Restavam ainda dois anos até ao fim da minha actividade lectiva e para esse tempo fui pela primeira vez sensível à celebração pública de um aniversário. A Bauhaus era um caso ímpar como matéria de transgressão à revelia da sua época e, por isso, me pareceu absorver um certo espírito vindo da experiência anterior com o tribunal. A ideia de transversibilidade do conhecimento, o carácter experimental das actividades da Escola, a ligação prática das Artes ope-

1 Anabela Mendes (ed.), 2018, *Teatro e Tribunal – Vida e Labirinto*, Lisboa: Edições Colibri.

rantes e que procuravam sobrevivência no universo exterior à Bauhaus foram aspectos ponderados para a escolha do assunto-

Durante dois anos planeámos programas que pudessem ir ao encontro de algumas das matérias ensinadas na Bauhaus e cuja expansão, abertura e criação de entusiasmo nos pudessem voltar a concentrar no caminho das Artes do Espectáculo. O que fora feito há 100 anos na Alemanha continuava a interessar-nos, tornando-se também num modelo de ensino e aprendizagem democrático para as Artes.

Numa proporcionalidade justificada pelo modelo de ensino-aprendizagem que sempre tomámos como referência e que consistiu na capacidade de cruzar e resgatar hipóteses de conhecimento diversificado, fazer uma abordagem cirúrgica e restrita ao trabalho teórico-prático e metodológico da Bauhaus, tornou-se para nós numa proposta de trabalho que quisemos experimentar. E ela passou a configurar o nosso próprio entendimento não só das escolhas oferecidas pela Escola alemã e que fomos capazes de trabalhar em campos como artes plásticas, design, teatro, dança, fotografia, cinema, música, e a que poderíamos chegar com a nossa experiência e conhecimento, mas também tivemos consciência daquelas opções que saberíamos ter de abandonar. Deixámos para trás a arquitectura, o design (será que deixámos?), as artes gráficas, a gravura, a tecelagem, a moldagem em ferro e em madeira, a escultura, o uso de novos materiais, a decoração de interiores e os seus objectos inovadores e ajustados a um gosto simples e funcional. Ficaram ainda para trás a atenção à formação de uma banda de Jazz, os passeios ao ar livre, os treinos desportivos, a nudez em danças de grupo, as festas ao fim-de-semana, as refeições conjuntas entre professores e alunos, entre artistas e artesãos. Todo um mundo que não vivemos, mas ao qual continuámos a querer chegar, porque ele nos interessava como proposta educacional e de inspiração para a vida.

A Bauhaus foi até ao limite possível uma Escola democrática, independentemente das influências ideológicas, artísticas e filosóficas que marcaram as opções dos seus directores.

E a propósito: Nesta Escola estudaram muitas mulheres vindas de diversas partes do mundo. Muito poucas foram aquelas que chegaram a integrar o corpo docente. Eram quase sempre auxiliadoras. A notoriedade dos seus trabalhos e acções teve frequentemente lugar já fora da Escola.

Professores e alunos, em pequena escala, foram denunciadores de colegas por razões ideológicas.

Alunos e alunas da Bauhaus morreram em campos de concentração.

Professores, alunos e alunas salvaram as suas vidas emigrando.

Alguns professores, alunos e alunas aderiram ao NSDAP.

O arco democrático foi algumas vezes alvo de fissuras.

Desapareceu o seminário de Espectáculo e Cognição Nasceu o dossier para a Revista Dramaturgias

O nosso agradecimento sincero ao Prof. Doutor Marcus Mota da Universidade de Brasília que em nós confiou e nos deu espaço para a publicação de ensaios sobre o assunto Bauhaus e afins na Revista Dramaturgias de que é director.

Apesar dos sucessivos adiamentos que sempre se prendem com o andamento das nossas vidas, contámos com a muito benevolente posição do Prof. Marcus Mota que nos permitiu cumprir o compromisso a que nos ligáramos.

Deste ponto de vista a gratidão excede todas as medidas.

Obrigado Prof. Marcus Mota!

Oxalá não o desiludamos.

Anabela Mendes

23 de julho de 2022.

Dossiê Bauhaus

Três não são um mais um e mais um... Modalidades do fazer artístico na Bauhaus e suas elucubrações Primeira e segunda partes

Anabela Mendes

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Anabela Mendes (1951) é germanista e professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A partir de 2018 tornou-se investigadora independente. Desenvolve a sua actividade científica e ensaística nas áreas dos Estudos de Expressão Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Ciência e Arte, Teoria e Dramaturgia Radiofónica, Artes Performativas, Viagens de Longo Curso. É tradutora literária e dramaturgista. Tem criado projectos artísticos e culturais em Lisboa, Berlim, Panjim (Índia) e Açores. Realiza, actualmente, com outros investigadores e como projecto autónomo, a 2ª fase de acção, dedicada ao estudo das artes e da cultura no Arquipélago de Bijagós (Guiné-Bissau). Chama-se o projecto *Bijagós: Uma etnia homeostática*.

A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.

Todas as traduções de alemão para português são da minha inteira responsabilidade.

E-mail: anmendes@outlook.pt

Resumo

As almeçadas celebrações dos 100 anos da criação da Bauhaus despertaram um furor quase a nível planetário para devolver às actuais gerações de estudiosos e amantes desta Escola de Artes e Ofícios mais luz sobre o que ainda pode ser intrigante e que vive nas sombras de um passado que nos continua a fascinar e a guiar.

A reflexão que entendi fazer como estudo específico dedicado a Wassily Kandinsky, Gret Palucca e Oscar Schlemmer, releva de pensamento próprio contido na seguinte proposição: *Juntar determinados elementos uns aos outros não limita a operação somatória nem dela se constitui apenas e temporariamente como centro, organizando-se antes enquanto possibilidade periférica que antecede, acompanha ou projecta o que é considerado principal.*

Serão consideradas duas partes de um mesmo objecto de trabalho. Na primeira, dar-se-á voz ao processo histórico que envolveu a Bauhaus, às metodologias de ensino e aprendizagem e, em último lugar, ao entendimento institucional europeu sobre como, no séc. XXI, se poderá criar nova vida para a vetusta Escola alemã.

A segunda parte intercecciona percursos artísticos e pensamento dos três criadores mencionados. Aparentemente desligadas entre si, as duas partes formam um particular conjunto à luz da consciência somativa. É a ela que se fica a dever que a escolha de situações periféricas adquiram centralidade. A Bauhaus também foi isto.

Palavras-chave: consciência somativa, Bauhaus, AL-Bauhaus, conhecimento diagramado ao arpejo da temporalidade, explosão espacial. (primeira parte) Sob a forma de encomenda, Composição para Palco, ar livre, curva e contracurva, o que é simples pode ser complexo, do quadrado ao cubo, abstracto e concreto, Figura Artística. (segunda parte)

Abstract

The long-awaited celebrations of the 100th anniversary of the creation of the Bauhaus aroused an almost planetary frenzy to give the current generations of scholars and lovers of this School of Arts and Crafts more light on what can still be intriguing and that lives in the shadows of a past that continues to fascinate and guide us.

The reflection that I intended to do as a specific study dedicated to Wassily Kandinsky, Gret Palucca and Oscar Schlemmer, reveals my own thought contained in the following proposition: Putting certain elements together does not limit the summative operation, nor does it constitute itself only and temporarily as a center, organizing rather, as a peripheral possibility that precedes, accompanies or projects what is considered to be the main one.

Two parts of the same work object will be considered. In the first one, the historical process that involved the Bauhaus, the teaching and learning methodologies and, finally, the European institutional understanding of how, in the 21st century, will be given voice and a new life to the ancient German School.

The second part intersects the artistic paths and thought of the three mentioned creators. Apparently disconnected from each other, the two parts form a particular set in the light of summative consciousness. It is up to her that the choice of peripheral situations acquire centrality. The Bauhaus was also that.

Keywords: summative consciousness, Bauhaus, AL-Bauhaus, diagrammed knowledge against temporality, spatial explosion. (first part)

In the form of a commission, Composition for Stage, open air, curve and counter-curve, what is simple can be complex, from square to cube, abstract and concrete, Artistic Figure. (second part)

Três não são um mais um e mais um... Modalidades do fazer artístico na Bauhaus e suas elucubrações

Primeira parte

Juntar determinados elementos uns aos outros não limita a operação somatória nem dela se constitui apenas temporariamente como centro, organizando-se antes enquanto possibilidade periférica que antecede, acompanha ou projecta o que é considerado principal.

1. Do histórico da Bauhaus

Como modelo de escola multidisciplinar no campo das artes, entre 1919 e 1933, na Alemanha, a Bauhaus jamais poderia ter nascido do nada. Anterior à sua existência, e especificamente na cidade de Weimar, a Bauhaus beneficiou da existência de dois factores concomitantes: 1. Weimar foi a partir do séc. XVIII um centro de acolhimento regular das ciências e das artes quase sempre sob o beneplácito dos Grão-duques que se iam sucedendo como monarcas regionais; 2. O historial que precede a constituição da Bauhaus tem na Escola Grão-ducal de Arte da Saxónia em Weimar, fundada em 1860, exactamente pelo Grão-duque Carlos Alexandre da Saxónia-Weimar-Eisenach, uma primeira tentativa de desenvolver uma escola de artes. Em 1905, esta Escola é integrada no conjunto de escolas estatais do Grão-ducado da Saxónia-Weimar-Eisenach e, em 1910, passa a escola de ensino superior em artes plásticas e preserva o nome do seu fundador.

Paralelamente a estes dois aspectos, de enquadramento histórico para a Bauhaus, existiu em Weimar, entre 1907 e 1915, uma Escola autónoma de artesãos e artistas que seguia como inspiração o modelo tardo-medieval que juntara artesãos nas suas Guildas a artistas-arquitectos na construção de igrejas e catedrais por toda a Europa. Esta antiga ligação entre as várias profissões é recuperada pela Bauhaus como princípio educativo que reconhece no saber de cada um idêntico valor independentemente da sua classe profissional.

As duas instituições de ensino artístico acima referidas, e no contexto histórico-pedagógico e cultural da cidade de Weimar, foram fundamentais para a criação da Bauhaus, independentemente de todas as influências provenientes do Reino Unido, de Viena, de Berna e de Berlim, de São Petersburgo, de Moscovo, ou de outros lugares, todas associadas aos destinos de proveniência de onde chegavam a Weimar os futuros mestres e aprendizes com propostas estéticas e teórico-práticas muito variadas.

Acredito que faça sentido aqui referir como, a pouco e pouco, todo um conjunto de contributos científicos, pedagógicos e artísticos, a que a Escola se foi manifestando receptiva, embora nem sempre como leitura homogênea, acabou por dar origem a um processo que viria a conduzir a uma concepção única no seu tempo e que caracterizou aquilo que poderíamos chamar de um *estilo-modelo Bauhaus*. Este tornou-se na marca identitária da instituição, representativa não só pela simplicidade de formas em muitas das criações, como também pelo carácter funcional dos projectos, antecipando os futuros arrojados, em particular, na arquitectura e no design. Esta matriz geral esteve também associada à construção de objectos e estruturas que consagravam o despojamento e a eficiência de materiais e usos, e que faziam opção de cor, por vezes inusitada para o gosto estético comum. Em obra plástica, têxtil, gráfica, encontramos o *estilo-modelo Bauhaus* em registo experimental e amiúde desconcertante.

A vontade optimista, libertária, colectiva e individual de criar transformou a Bauhaus, ao mesmo tempo, num espaço de aprendizagem que vivia da capacidade de associação entre artes, inspirando aptidões e conduzindo a infindáveis descobertas, sobretudo nos primeiros anos da Escola. É o caso, por exemplo, da exploração de jogos de luz e sombra (na fotografia, na realização fílmica, mas também nas artes cénicas) que propunham quase sempre uma reconfiguração do espaço como registo proporcional. Tantas foram as artes colaborativas, quantas as formas de interligação que as potenciaram. A este projecto educativo singular foi dado um tempo (14 anos) para existir e se consumir em inúmeras possibilidades de afirmação que continham alternadamente ou em simultâneo o antigo e o moderno como representação de uma nova realidade.. O fora da Escola, porém, tornou-se numa adversidade constante. A seguir a um tempo de esperança vinha o desânimo que operava de modo a inventar de novo vida comum e produtiva.

A contextualização externa da Bauhaus terá sempre de considerar, a nível social, político e económico, o importante papel desempenhado pelo trajecto da

Revolução Industrial e seus derivados que funcionou como motor de arranque e implementação deste processo, não sem o ter muitas vezes colocado em risco..

A I Guerra Mundial, foi obviamente também, num outro plano, aquela tragédia que deu origem a sofrimento directo ou indirecto e quase sempre de modo avassalador. Acrescentem-se ainda, e numa perspectiva ampla as transformações e conflitos ideológicos que dominaram a Europa durante as primeiras três décadas do séc. XX. O nacional-socialismo usou afiadas garras e foi fazendo sangrar até à última gota a Bauhaus de Weimar, Dessau e Berlim. O que se seguiu foram estropiados, mortos e escombros.

Foi, porém, em Weimar que renasceu, a partir de 1954, o *estilo-modelo bauhausiano* com a criação da Universidade Bauhaus, como iniciativa institucional, e que pretendeu, de certo modo, reavivar o trajecto experimental que fora pertença da Escola-Mãe. Convém lembrar que o território weimariano era ao tempo parte da ex-RDA e que a nova Universidade mantinha, por isso, um cunho político-ideológico favorável ao regime socialista de inspiração soviética. O *estilo-modelo Bauhaus* terá tido, por isso, uma outra configuração que não a originalmente desenvolvida. No entanto, este projecto fundador teve o seu mérito na medida em que preservou e implementou o legado que o antecedeu.

A História e a Arquitectura da Bauhaus em Weimar reúnem-se agora no primeiro edifício que foi restaurado no pós-II Guerra Mundial, e que constituía obra original do arquitecto belga Henry van de Velde, datada de 1905-1906. Nessa época Velde recebeu directamente encomenda do Grão-Duque Guilherme Ernesto de Sachsen-Weimar-Eisenach e concebeu um edifício em forma de casco de cavalo, o que muito terá divertido pelo seu aspecto o monarca amigo das artes.

Este Grão-Duque entregou a Walter Gropius a direcção da Bauhaus em 1919, antes de trocar Weimar pelo castelo de Heinrichau na Silésia, onde se recolheu em exílio até ao fim da vida. Desde 1996, a Universidade Bauhaus no seu conjunto é herança e património cultural da UNESCO.



A Universidade Bauhaus de Weimar, edifício histórico.

Dentro de um contexto histórico, talvez possamos compreender o desejo e a vontade manifestados publicamente, em 2020, por Ursula von der Leyen, actual presidente da Comissão Europeia, em querer criar na Europa cinco novas universidades Bauhaus. A seu tempo voltaremos a este assunto.

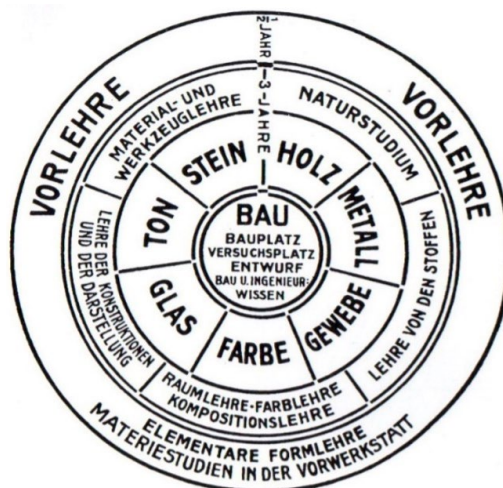
https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus_University,_Weimar

2. Esquemas e diagramas

Através da observação de três esquemas e diagramas podemos estabelecer nexos entre elementos teórico-práticos que constituíam o paradigma científico oferecido pela Bauhaus nos primeiros anos do seu funcionamento e na fase de aprendizagem propedêutica comum a todos os estudantes. Este tipo de imagens permitia abranger visualmente a totalidade das opções seleccionadas dentro de um campo formativo e que tornava acessível a complexidade das interligações desses projectos. Muitos dos mestres da Bauhaus, sobretudo aqueles que orientavam as matérias propedêuticas, criavam e desenvolviam os seus programas em função do diagrama geral que contribuía também para a escolha de instrumentos de trabalho, materiais a usar com os seus alunos, e que proporcionava a tal visão de conjunto dos planos de estudos, nomeadamente aqueles que diziam respeito ao ensino preparatório das diversas disciplinas.

A opção por um tempo preliminar de aprendizagem procurava criar, por um lado, condições para que todos tivessem as mesmas oportunidades, acentuando a importância de uma visão democrática do ensino na Bauhaus.

Por outro lado, o contacto sistemático e progressivo com disciplinas teórico-práticas desenvolveria o maior número possível de competências entre os formandos, criando oportunidades futuras para trabalho autónomo consubstanciado.



Modelo 1.

O diagrama acima apresentado integrava o plano de estudos incluído nos estatutos da Escola e publicado por Walter Gropius em 1922.

Caminhando do anel exterior para o centro temos a indicação da aprendizagem preliminar (Vorlehre), associada à aprendizagem elementar da forma (Elementare Formlehre), bem como aos estudos de matéria na oficina preparatória (Materiestudien in der Vorwerkstatt). Este anel abarca trabalho para meio ano, sabendo-se que o curso completo englobava três anos.

Prosseguindo para o anel seguinte são-nos apresentadas matérias que associam o Estudo da Natureza (Naturstudium) à Aprendizagem sobre Tecidos (Lehre von den Stoffen), à Aprendizagem do Espaço (Raumlehre,) à Aprendizagem das Cores (Farblehre), à Aprendizagem de Composição (Kompositionslehre). Segue-se ainda no mesmo anel, Aprendizagem de Construções e de Apresentação (Lehre der Konstruktionen und der Darstellung). Finalmente há ainda lugar para a Aprendizagem sobre Ferramentas e Material (Material- und Werkszeuglehre).

Este segundo anel indica vários caminhos sob uma mesma área de montagem. Destaca-se o Estudo da Natureza como uma componente de formação para todos e que na verdade tem um papel fundamental, não só na aprendizagem dos formandos, como na compreensão dos princípios e valores que orientaram a Bauhaus. Este é, por exemplo, o campo que vigora sob os auspícios da filosofia naturalista e mística (masdeísmo) de Johannes Itten, o primeiro mestre a assumir a responsabilidade de dirigir o curso preliminar. Ele começava todas as suas aulas com exercícios de ginástica e respiratórios, preocupando-se com a necessidade de que cada aluno se libertasse de preconceitos e se tornasse o mais criativo possível. Itten implementava nos alunos a vontade de virem a ser profissionais completos, i. e., que se tornassem responsáveis por todas as etapas de um único projecto, tal como exigia Walter Gropius aos seus aprendizes e mais tarde colaboradores. O facto é que no terceiro anel encontramos, de uma forma vaga ainda, as possibilidades que a Bauhaus, após quatro anos de existência, passou a poder oferecer com os contributos dos seus docentes. Os tecidos, as teorias da composição, o estudo do espaço, a arquitectura e o design, a prática oficial eram respectivamente da responsabilidade de Marianne Brandt, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Walter Gropius, Adolf Mayer, entre outros.

E é importante considerar, no propósito geral de organização das matérias neste diagrama, um aspecto linguístico. A palavra “Lehre” significa estudo, aprendizagem, mas também teoria. O diagrama não oferece especificação neste campo. Como é evidente os alunos do curso preliminar, como em cursos posteriores, aprendiam de forma complementar teoria e prática, sem as quais não poderiam passar à etapa seguinte.

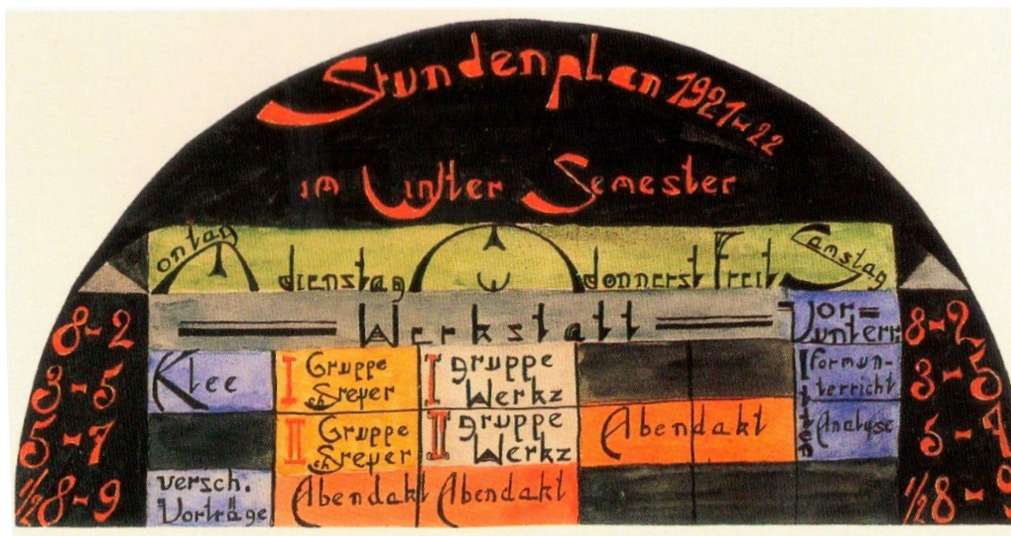
O anel que se segue, o penúltimo, concentra-se nos materiais em uso na Escola e na cor (Farbe). Esta é alvo de diferentes teorias como as de Itten, Klee e Kandinsky, mas também de Johann Wolfgang von Goethe e Philipp Otto Runge. Tudo virá a ser alvo de experimentação, exercício laboratorial, trabalho em ofi-

cina a par dos conhecimentos teóricos correspondentes e em cada uma das disciplinas. Haverá mistura e singularidade nos objectos a construir em pedra (Stein), madeira (Holz), metal (Metall), tecidos (Gewebe), vidro (Glas), barro (Ton) e suas constantes ligações.

Finalmente o centro do diagrama está reservado à CONSTRUÇÃO (BAU): Lugar da construção (Bauplatz), lugar da experimentação (Versuchsplatz), projecto (Entwurf), construção e conhecimento de engenharia (Bau u. Ingenieur: Wissen).

A forma circular do diagrama também nos oferece leitura em todas as direcções, na medida em que cada anel pode criar correspondência e intercepção com os outros anéis e contribui para que se produza uma dinâmica de movimento entre o centro e as margens e vice-versa. A circularidade prevê a agregação e a independência das matérias, mas também a sua continuidade experimental em várias disciplinas, nomeadamente através da ligação entre materiais e formas. A escolha das oficinas, por exemplo, é feita segundo as capacidades dos alunos mais talhados para determinadas áreas e menos para outras. Esta concepção adequa-se ao espírito e aos objectivos da Escola durante a fase de Weimar, acentuando-se esse princípio durante o período de Dessau.

O espaço de aplicação e transformação do diagrama é a Bauhaus - Casa da Construção. Sobre o princípio da construção assenta toda a filosofia desta Escola.



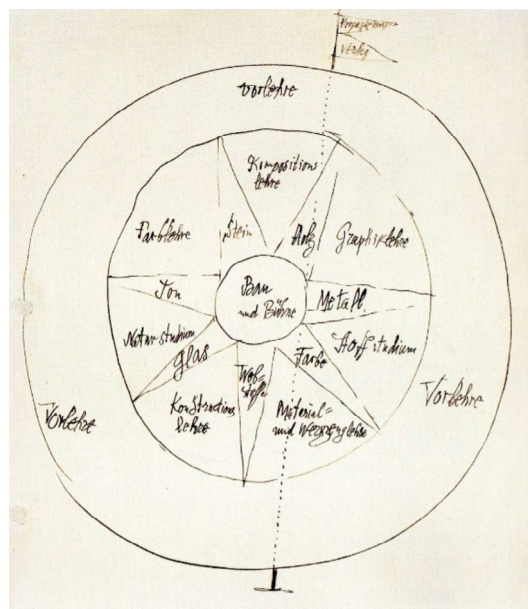
Modelo 2.

A meia-circunferência, uma originalidade na regulação do tempo, do espaço e da actividade humana, aparece-nos como um objecto informativo e simultaneamente como uma imagem estética. Este horário (Stundenplan) foi construído, em 1921, por Lothar Schreyer, primeiro mestre responsável pela oficina de teatro na Bauhaus. A calendarização por ele proposta para o curso preliminar e para o semestre de Inverno de 1921—22, engloba numa limitada espacialidade o que é verdadeiramente essencial. É o caso dos mestres associados a ac-

tividades específicas, que inclui Schreyer como responsável pelo atelier de aprendizagem com ferramentas e por um curso de desenho de modelo nu, ministrado entre o fim da tarde e a noite. Mas também Paul Klee está representado, ao encarregar-se de palestras de carácter teórico sobre desenho e pintura, ministrando ainda aulas sobre cor e forma e acompanhar exercícios com técnica de pincel.

O sintético horário em análise reúne como previsão o número de estudantes inscritos em dois grupos, agilizando assim por hipótese as melhores condições para a sua aprendizagem. Também a semana de trabalho permite informação clara e regulamentar (de segunda a sábado com folga à quarta-feira). O horário das sessões cabe ainda nas margens laterais do esquema apresentado.

O conjunto de elementos que esta mancha gráfica disponibiliza requer diversas aproximações, se bem que haja leitura imediata sobre a informação necessária e disponível. E isso acontece justamente pelo contraste entre cores e preto, usado este último como painel superior e fundo extensivo. Para além disso, o preto é utilizado como recorte das figuras geométricas – caixas-retângulos - onde cabem as principais referências apresentadas. Ao colorido e à ausência de cor associa-se o *lettering* num trabalho a pincel e a lembrar a ligação de Schreyer ao Expressionismo. Esta escrita cria-se como divertimento e suporte de um jogo a que ninguém é alheio. Quanto mais exíguo é o espaço mais engenhosas são as soluções para ele, como se escrever adquirisse uma nova e velha condição de adaptabilidade.. Das abreviaturas aos deslocamentos, às brincadeiras com as maiúsculas e ao seu embelezamento, nada parece escapar a um espírito de leveza criado para um horário. Obra-prima não será, apesar desta matriz destacar a sua funcionalidade.



Modelo 3.

A última imagem que escolhemos (muitas outras seriam ainda possíveis) é da autoria de Paul Klee, também datada de 1922, desenho a lápis sobre papel, e configura a ideia e estrutura da Bauhaus nos seus primeiros anos de existência. Este esboço apresenta-se como uma versão do diagrama que nos aparece no modelo 1 e que integrou os estatutos da Escola nesse mesmo ano, como antes referido.

Klee usa a forma da estrela ou se se quiser a de um sol em plano espraído, como motivo para criar intercepções mais dinâmicas entre as várias áreas de estudo, os materiais e a cor ou, por exemplo, o estudo da natureza.

Observando com atenção todo o esquema lectivo, destaca-se nele o eixo da terra a tracejado, no topo do qual encontramos duas palavras, “Propaganda” e “editora”, campos de atenção dos mestres da Bauhaus como referência aos portfólios de autor, aos livros editados na Escola, à revista regular e ao anúncio de exposições e palestras associadas ao projecto como um todo. A integração neste esquema das duas palavras referidas assinala a importância da componente de divulgação e valorização enquanto prolongamentos das actividades escolares e respectiva recepção. Klee revela acrescida preocupação não só no que diz respeito ao semestre preliminar como também aos anos subsequentes. A publicitação em causa abre espaço entre o dentro e o fora, aspecto essencial para a integração da Escola na cidade de Weimar e arredores.

Idêntico ao modelo 1 encontramos a menção ao curso preliminar que estabelece a linha propedêutica da Escola. Aos raios de sol ou ao desenho da estrela plasmada corresponde a designação dos materiais como no modelo 1. Este diagrama procura associar o trabalho de oficina aos cursos artísticos e naturalmente também aos técnico-científicos. Salvaguarda o modelo 3 os campos de acção anteriormente aprovados e presentes nos Estatutos da Bauhaus.

Que novidades traz o esquema de Paul Klee? A imagem do sol e/ou da estrela, com focagem no centro do desenho, evidencia a presença de duas palavras agregadas então pela primeira vez: “construção” e “palco”. Estes elementos antecipam e projectam a reunião das artes na sua dimensão total e deste ponto de vista Klee abre caminho para a experimentação teatral como referência de estudo. Lothar Schreyer viria a ser o primeiro mestre a criar para cena com os seus alunos peças de sua autoria.

DVD aconselhado

Bühne und Tanz | Stage and Dance – Ludwig Hirschfeld-Mack, Wassily Kandinsky, Kurt Schmidt, Lothar Schreyer, Edition Bauhaus, 110 min.,
línguas alemã e inglesa, 2014.

Sol ou estrela, como se queira, adquirem no contexto do modelo 3 um significado que transcende o esboço corredio do esquema. Na perspectiva de Klee, um dos dois elementos ligados também à terra associa simbolismo ao curso da Bauhaus. Sol ou estrela prenunciam a vitalidade da Escola, enchem-na de

luz e calor, atribuem-lhe uma distinta configuração da registada no modelo 1. As suas componentes talhadas por um novo desenho alteram concomitantemente a posição de leitura dos dados, que passam a ser captados para além do registo circular, ora em sentido ascendente ora em sentido descendente. E este duplo movimento reforça a função simbólica do desenho do sol ou da estrela na sua relação com a terra. A dimensão universal numa perspectiva cósmica idealiza a Bauhaus e atribui-lhe ao mesmo tempo concretude.

[design-is-fine: Paul Klee, Idee und Struktur des... - Wunderdesign \(tumblr.com\)](#)

O circuito prático que pudemos fazer ao analisar os três modelos acima apresentados configura um horizonte de sistematicidade mas também de criatividade. Os processos adaptativos a partir da planificação geral do curso preliminar e em função de cada modelo constituem-se como derivados com personalização.

<https://storage.googleapis.com/cantookhub-media-cant/2c/638078296fcdc6fda8435cd66220fdd9deb03a.pdf>

3. Bauhaus – Mito e Modelo

Estamos de volta com Ursula von der Leyen, presidente da Comissão Europeia (p. 5), a quem a Bauhaus muito diz. E é exactamente por isso que me socorro de um artigo de opinião escrito por ela¹, defendendo o lançamento de novas Bauhäuser em cinco países da UE já nos próximos dois anos. A ideia é surpreendente, e a vir a concretizar-se, o que aproximará estas instituições disseminadas por território europeu da centenária e singular Bauhaus de Weimar, Dessau e Berlim?

O espírito e a letra do projecto original cresceram num tempo conflituoso e em desagregação. A Bauhaus foi luz entre sombreados de diversos matizes que já anunciavam a derrocada do que viria a ser a II Guerra Mundial.

Von der Leyen pretende apostar num «Pacto Ecológico Europeu» como projecto cultural. A inspiração vem-lhe do «design e da sustentabilidade». Afirmo a estadista: «Gostaria que a nova Bauhaus europeia desse origem a um movimento criativo e interdisciplinar que promovesse normas estéticas e funcionais, em sintonia com as tecnologias de ponta, o ambiente e o clima. Se conseguirmos combinar a sustentabilidade com um bom design, o Pacto Ecológico Europeu receberá um enorme impulso, que extravasará as nossas fronteiras.»²

1 Ursula von der Leyen, *Uma nova Bauhaus europeia*, in: Jornal Expresso, Primeiro Caderno, 17.10.2020, p. 40.

2 Idem, ibidem.

Onde caberão nesta iniciativa as memórias da experimentação, da liberdade de acção, da anarquia, da alegria de viver e de se ser artista, de uma constante luta pela sobrevivência que caracterizaram cada projecto e fase da Bauhaus original?

Pergunto ainda: Como se pode conceber uma Escola de fora para dentro e não ao contrário? A Bauhaus original foi pondo pedra sobre pedra, convivendo com desmoronamentos, quase morreu à fome e ao frio, andou com a casa às costas até dela ser desapossada.



Dois anos após a iniciativa peregrina mas certamente bem intencionada da Presidente da Comissão Europeia, o projecto recebeu aval e foi integrado no Pacto Ecológico Europeu. Foram lançadas as bases de um «movimento criativo e interdisciplinar» que beneficiou cinco instituições em países da UE.

[Novo Bauhaus Europeu: novas ações e financiamento para conciliar sustentabilidade, estilo e inclusão - Política Regional - Comissão Europeia \(europa.eu\)](#)

<https://www.faro2027.eu/novo-bauhaus-algarve.html>

<https://www.faro2027.eu/festival-albauhaus.html>



AL-BAUHAUS

Algarve belo, sustentável e para todos

Portugal foi um dos países seleccionados. Dois anos depois, e num quadro de incertezas a nível planetário, eis o que nasceu a sul do território luso: AL-BAUHAUS.³

Questiono-me sobre esta mudança linguística aplicada ao nome da Escola e a quem servirá? A *Casa da Construção* primeva e alicerçada em três etapas (1919, 1925 e 1932), por distinto território alemão (Weimar, Dessau e Berlim), parece transformar-se, no caso português, numa feira de vaidades, promotora de uma região, em que a oferta ocorre de fora para dentro e em que a participação integrada no labor artístico e pedagógico mais não corresponde a não ser a iniciativas soltas, dispersas por calendário ocasional. Não se pretende copiar um modelo, e antes assim fosse, se tal se tornasse pertinente. O que fez história na ideia da Bauhaus, ao longo da modernidade europeia, e se disseminou pelo mundo, nas primeiras décadas do século XX, foi conhecimento aplicado, experiência transversal, uso de diferentes perspectivas que sustentavam o princípio de que a mutabilidade entre o dentro e o fora poderia vir a não ter fronteiras (já as não tinha pela internacionalização da Escola), tornando-se em benefício para todos e cada um.

A idealização da Bauhaus perscutava-se no dia a dia da Escola, com cada mestre e seus aprendizes, dentro e fora dos ateliers, no convívio permanente

³ Agradeço à nossa investigadora Rosário Oliveira a informação detalhada sobre o projecto AL-BAUHAUS.

em festividades de interior, mas também ao ar livre, como celebração do que poderia conduzir ao desenvolvimento de seres humanos completos e autônomos. E é assim que o mito floresce à medida que se modela. Esta aura particular contribui para que melhor entendamos o dinamismo institucional de uma específica realidade, que sendo ao mesmo tempo tão instável, tão produtiva e inovadora no campo das artes e ofícios, só possa ser amplamente compreendida de dentro para fora e de um antes para um depois.

Os parâmetros que orientam a iniciativa de von der Leyen parecem ser um processo adaptativo de uma ideia, que estando associada a directrizes programáticas que orientaram a Bauhaus, ignoram a totalidade das diversas áreas em que a Escola trabalhou (ver acima, por exemplo, Esquemas e Diagramas, pp. 6-13).

A Nova Bauhaus reivindica, entre outros, objectivos associados à arquitectura e ao design, à sustentabilidade das sociedades contemporâneas europeias no seu viver urbano e em prol de condições climáticas mais favoráveis que, aliás, teimam em não existir. Como princípio, de que precisam estas recentes linhas orientadoras da Bauhaus? De onde lhes vem a identidade com a Escola? Como é entendida a realidade de partida no seio deste projecto europeu?

„Algarve belo, sustentável e para todos“ é, do meu ponto de vista, um slogan esvaziado de sentido, sem enquadramento próprio e que o desvincula da Escola alemã primeiramente dirigida por Walter Gropius (1919-1927) e *a posteriori* por Hannes Meyer (1928-1930) e por Mies van der Rohe (1930-1933).

AL-BAUHAUS poderia estar associada ou, segundo os promotores, associado, ao arabismo do linguajar do Norte de África e à presença dos Árabes na Península Ibérica ao longo de sete séculos (711- 1492). Desse tempo já tão longínquo ganharam alicerce na língua portuguesa um sem número de vocábulos com marca distinta da língua árabe: Algarve, Alcorão, almotolia, álgebra, alface. A ser este o raciocínio lógico que nos conduz ao morfema „Al“ acoplado a „garve“, que expressa na língua de partida, o árabe, a ideia de caminhar para ocidente, e que viria a designar por Algarve a região mais a sul de Portugal continental, verificamos que Algarve e AL-BAUHAUS se geminam num repentino gesto publicitário e atractivo decorrente da presença de um morfema.

O que relaciona esta vizinhança com as raízes culturais da Bauhaus iniciada em 1919 em Weimar? Ou talvez se queira evidenciar o papel da região algarvia através de um prefixo pendular e vistoso!

Como não pensar, neste contexto e em modo contrastivo, na transposição do espírito formador e na moldura artístico-política da Bauhaus alemã para um sem número de cidades espalhadas pelo mundo - Budapeste, Calcuta, Chicago, Moscovo, Tel Aviv - e que mantiveram com o ideário da Escola-mãe o gosto e a necessidade de inovar, de construir a casa e o desenho com amplo pensamento social?

O que se trasladou e espalhou por grande parte do planeta e em modulações experimentais, tanto quanto podemos ainda hoje apurar, foi uma constru-

ção cultural e pedagógica em confronto e como consequência de uma progressiva e tentacular ideologia assassina, que esteve na origem da II Guerra Mundial.

O encerramento da Bauhaus em Berlim, no ano de 1933, pelos nacional-socialistas, pôs e não pôs fim às ambições, glórias e lutos de mestres e discípulos. Foram esses, porém, que na fuga pela sobrevivência, porque eram judeus, porque eram comunistas, porque eram homossexuais, porque eram ciganos, ou porque não eram nenhuma dessas coisas, mas amavam o que faziam, e sobretudo porque tinham um desígnio inextinguível: não deixarem que a Bauhaus passasse a ser apenas memória, ruína, e se reinstalasse em cada um dos que pediam refúgio para um novo começo. E esse começo aconteceu. Foi acontecendo com homens e mulheres que souberam interligar passado, presente e futuro e conseguiram ter a Bauhaus sempre por perto no coração. Uma não exaustiva lista de nomes criou uma constelação irrepitível em diferentes direcções planetárias: Walter Gropius, Johannes Itten, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Georg Muche, Gertrud Grunow, Lothar Schreyer, Adolf Meyer, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Paul Klee, **Wassily Kandinsky**, **Joseph Albers**, Marcel Breuer, Herbert Bayer, Hinnerk Scheper, Gunta Stölzl, Joost Schmidt, Hannes Meyer, Ludwig Hilberseimer, Alfred Arndt, Ludwig Mies van der Rohe, Lily Reich, Walter Peterhans. Da geração seguinte constaram ainda Willi Baumeister, Fritz Winter, Max Bill. Este último fundou na década de 50 em Ulm (Alemanha), a *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior da Forma). Para tal foi ajudado por Walter Gropius que, a viver nos EUA, conseguiu obter apoios de fundações americanas para o inovador projecto do arquitecto alemão.

[Hochschule für Gestaltung Ulm – Wikipedia](#)

Entre um horizonte de destruição implacável e ao mesmo tempo de mutação contínua, em que a História não se reduziu a apenas um marco cronológico, mas se constituiu como uma hermenêutica complexa, verificámos que toda a experiência, vivência e aprendizagem no seio da Bauhaus correspondeu sempre a manifestações produtivas e transformadoras, quaisquer que fossem as disciplinas e áreas de trabalho. Este foi o espírito que prevaleceu *a posteriori* por onde quer que houvesse mestre ou aprendiz, que despojado de espaço e instrumentos de trabalho, ressignificasse o seu labor e arte em outro lugar onde ao princípio Bauhaus pudesse ser dada continuidade. E foi assim que a *Casa da Construção* se passou a pensar como ideia e prática a partir de processos, que sendo coexistentes numa mesma época, viriam a criar derivação e se miscigenariam em novos contextos.

Acresce finalmente dizer que estes homens e estas mulheres atravessaram o mundo em ponto de fuga, i. e., rasgando o espaço, baixando simbólicas paredes, e seguindo na direcção contrária a tudo o que os atemorizava e ameaçava. Assim se tornaram em jubilosos embaixadores da Bauhaus, que forçados à emigração e ao refúgio, souberam reunir modelo e mito, acrescentando-lhes

as necessidades e os gostos de quem viria a tirar benefício deste tão singular CORPO artístico-cultural.

A já longuíssima história da Bauhaus (mais de 100 anos sobre a sua fundação e os muitos que a ramificaram ao longo do séc. XX) fez desta Escola um vigoroso continuum. Deixo-me encantar por um tempo desmultiplicado por muitas actividades conduzidas e praticadas sob a forma de vasos comunicantes. E é a esta imagem que associo também a elementaridade de uma simples operação somativa de que parti para a escrita deste texto:

Juntar determinados elementos uns aos outros não limita a operação somatória nem dela se constitui apenas temporariamente como centro, organizando-se antes enquanto possibilidade periférica que antecede, acompanha ou projecta o que é considerado principal.

Leituras recomendadas

Obra geral

DROSTE, Magdalena 2019. *Bauhaus – A hundred years of Bauhaus*, updated edition, Berlin: Bauhaus Archiv.

<https://pt.scribd.com/document/433252606/Bauhaus-1919-1933-Bauhaus-Archiv-Magdalena-Droste>

Documento de sistematização sobre a Escola Bauhaus
[wall_text.pdf \(getty.edu\)](#)

Ursula vom der Leyen. *Uma nova Bauhaus europeia*, in *Jornal Expresso*, primeiro caderno, 17.10.2020.

Sitiografia

https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus_University,_Weimar

[design-is-fine: Paul Klee, Idee und Struktur des... - Wunderdesign \(tumblr.com\)](#)

<https://storage.googleapis.com/cantookhub-media-cant/2c/638078296fcdc6fda8435cd66220fdd9deb03a.pdf>

[Novo Bauhaus Europeu: novas ações e financiamento para conciliar sustentabilidade, estilo e inclusão - Política Regional - Comissão Europeia \(europa.eu\)](#)

<https://www.faro2027.eu/novo-bauhaus-algarve.html>

<https://www.faro2027.eu/festival-albauhaus.html>

[Hochschule für Gestaltung Ulm – Wikipedia](#)

Filmografia

Kerstin Stutterheim e Niels Bolbrinker, 2009, *Bauhaus – Modell und Mythos*, ARTE edition. 104 min. em alemão e inglês.

Bühne und Tanz | Stage and Dance – Ludwig Hirschfeld-Mack, Wassily Kandinsky, Kurt Schmidt, Lothar Schreyer, Edition Bauhaus, 110 min., línguas alemã e inglesa, 2014.

Três não são um mais um e mais um... Modalidades do fazer artístico na Bauhaus e suas elucubrações

Segunda parte

O ponto é um ser introvertido cheio de potencialidades.
Wassily Kandinsky

Juntar determinados elementos uns aos outros não limita a operação somatória nem dela se constitui apenas temporariamente como centro, organizando-se antes enquanto possibilidade periférica que antecede, acompanha ou projecta o que é considerado principal.
Ideia que sustenta o edifício conceptual

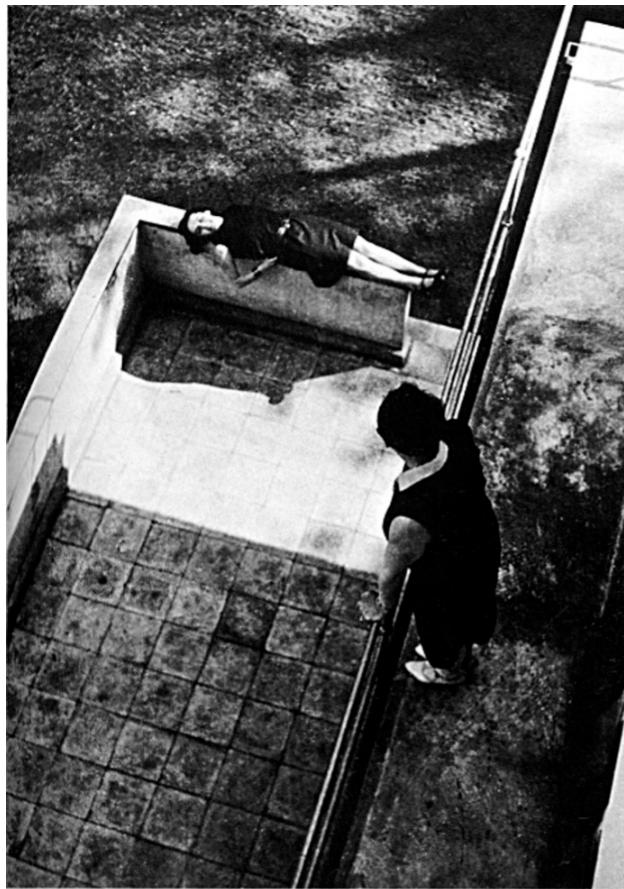
A escrita a que agora me devoto decorre de prática de ensino e aprendizagem feita com Wassily Kandinsky, Gret Palucca e Oscar Schlemmer. O campo de interesses inspirado na actividade destes três artistas diz respeito, no presente caso, às Artes de Palco e subsidiários meios e formas de complementar o que acontecia em cena e, por vezes, fora dela.

Dos três nomeados, o primeiro foi aquele que melhor cruzou o pensamento teórico, não propriamente especulativo, embora evoluindo com as mudanças que as artes plásticas e cênicas nele operaram.



Kandinsky (1866-1944) procurou sempre articular a substancialidade das suas ideias com o que acontecia no atelier, na sala de aula, em palco por uma vez, no jardim da casa em Lenbachhaus nos arredores de Munique, pousando alegre e de sandálias para fotografia.⁴

Já Gret Palucca (1902-1993), bailarina, coreógrafa e posteriormente professora de dança, que amava a Bauhaus sem formalmente lhe pertencer, desenvolve na Escola actividade artística ao sabor de uma estimulação própria e em busca de movimentos que distorçam o corpo na sua plasticidade, que o façam parecer que explode como matéria elástica. Debateu-se a artista com a presença do abstraccionismo na dança. Desejou saber como podia a pintura ser inspiração entre Natureza e corpo. Foi com Kandinsky, entre outros, que Palucca se esclareceu enquanto para ele dançava.



<https://onlyoldphotography.tumblr.com/post/42576635193/l%C3%A1szl%C3%B3-moholy-nagy-gret-palucca-bauhaus-1925-28>

4 O registo desta imagem foi feito por Gabriele Münter, pintora, ex-aluna do mestre e sua companheira entre 1902-1914. A fotografia integra o arquivo Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.

A sua longevidade, mas sobretudo a tenacidade que sempre a comprometeu com a dança, determinaram uma postura política *sui generis*, aparentemente camaleônica. Muitas vezes acusada de se ter associado ao Nacional-Socialismo como forma de alcançar notoriedade, Palucca sempre gerou e construiu o seu repertório atravessando ideologias com um sentido diplomático: República de Weimar, Nacional-Socialismo, República Democrática Alemã, República Federal da Alemanha.

Adaptabilidade circunstancial seriam as palavras adequadas à conduta ética da artista em defesa da dança moderna. A sua aprendizagem e competição com Mary Wigman foram determinantes para o percurso que entendeu talhar, que treinou ainda sob a influência de artistas da Bauhaus, como Kandinsky e Klee, e que tiveram em László Moholy-Nagy aquele surpreendente e apaixonado fotógrafo que entre 1925 e 1928 fez registos de imagem de Palucca. Aqui uma Palucca distendida.

Oskar Schlemmer (1888-1943) entra na actividade da Bauhaus como pintor e escultor, mas é na função de professor e director da oficina de teatro e dança, ocupando então o lugar que fôra de Lothar Schreyer, que se notabiliza nas artes de palco.

Partilhando com os anteriores artistas os efeitos da era da mecanização e da abstracção, Schlemmer encara essa dupla condição como uma oportunidade para se analisarem e modelarem novas possibilidades de entender o que é mutável nos comportamentos do ser humano. Questões como: natureza e técnica, mas também aspectos do domínio psicofísico, psicopolítico concorrem para que se coloque a pergunta: Como pode o corpo voltar a ser imaginado ou como poderá ele ser revivido?



T. Lux Feininger, *Oskar Schlemmer em palco como palhaço-músico*. Teatro experimental da Bauhaus em Dessau, 11,1 cm × 13,7 cm. 1929. Getty images

De novo sob inspiração da consciência somativa, a que se podem associar ilimitadas possibilidades de agregação ou de subtracção que as complementem, não pretendo defender nenhuma tese em particular, mas antes deixar fluir um discurso favorável, mesmo nas suas contradições, ao que evidencie a alegria e o

comprometimento destes artistas na busca pela criação de diferença e mutabilidade. E essas características foram, ao tempo da sua observância, o lastro individual e colectivo que não isento de fissuras animou a exemplaridade da Bauhaus.

Tendo a Escola como disciplinas dominantes a arquitectura e o design foi através delas que se chegou à aplicação de princípios gerais ao estudo e trabalho cénico fundamentados, por exemplo, na relação da corporalidade com o espaço, no tratamento da luz, sua ausência e sombra, na selecção e uso de materiais. Na concepção de obra cénica bauhausiana podemos encontrar o esforço experimental e agregador que anima a junção de várias disciplinas como o desenho, a pintura, a dança, a criação de movimento a partir de objectos inanimados, a competência de tecidos e outros materiais para a criação de plasticidade funcional e essencialidade do jogo cénico.

Esta perspectiva multidisciplinar muito raramente atribui centralidade à palavra, o que é característico de grande parte das obras cénicas concebidas durante a vigência da Bauhaus⁵ e que, de acordo com o pensamento de Gropius, deveriam explorar métodos teatrais que criassem semelhança entre a arquitectura e o trabalho de palco.⁶

5 Entre os anos de 1928-1929, durante a direcção de Hans Meyer, o grupo de teatro da Bauhaus em Dessau passa a receber influência do teatro soviético num quadro de interesse político desse director. Com esta mudança regressa-se de novo à palavra. São desse período duas peças escritas e representadas pelos alunos da Escola: *Sketch #1, Three against One* [Esboço nº 1, Três contra Um] e *City Visitor at Professor L.* [Visitante da Cidade em Casa do Professor L.] (Droste, 2019: 492). Esta viragem estética e política não tem grande significado no conjunto de iniciativas da oficina de teatro e dança, quando comparada com a intervenção vanguardista de Oskar Schlemmer ao longo de vários anos. A percepção que se tem desta dupla situação é a de que os aprendizes da arte teatral tinham chegado ao limite das suas forças no treinamento das práticas schlemmerianas e tentavam recuperar a textualidade como alternativa para a representação.

Exibe-se ao lado imagem de arquivo da primeira destas peças.

<https://www.artic.edu/artworks/236287/bauhaus-theatre-sketch-three-against-one-bauhaus-sketch-und-die-polizei-steht-ganz-ruhig-dabei>



6 É excepção a este princípio o caso de Lothar Schreyer que tendo criado espectaculares figurinos e máscaras em formas geométricas para as suas peças, com especial destaque para a peça de teatro intitulada *Mann* [Homem], concebida em 1920, introduz no espaço da representação, e através de um actor e de uma actriz, vastíssimas sequências de palavras que perdem o seu significado original a favor de uma poética com novos sentidos que nascem apenas dos jogos formais produzidos sobre a linguagem.

Ver a este propósito reconstituição da obra mencionada.

Bühne und Tanz | Stage and Dance – Ludwig Hirschfeld-Mack, Wassily Kandinsky, Kurt Schmidt, **Lothar Schreyer**, Edition Bauhaus, 110 min., línguas alemã e inglesa, 2014-

Muitas vezes inexistente, a palavra é substituída por sonoridades que se transformam na boca e aparelho fonador dos intérpretes em breves jogos cénicos que expressam posicionamento crítico, situação de conflito, divertimento, sensação de absurdo. Estes exercícios experimentais em que todo o corpo se envolve na própria expressividade da voz caracterizam, por exemplo, obra curta de Oskar Schlemmer, como é o caso de *Man und Mask* [Homem e Máscara] produzida no âmbito da oficina que dirige.

<https://www.youtube.com/watch?v=UBNgraUcKes>

1. Amada encomenda

Vem de longe o meu interesse por sucessivas visualizações de obra de Wassily Kandinsky destinada ao palco. Trata-se de um só e ímpar objecto. Das 14 Composições Cénicas por ele escritas apenas uma e só essa viria a ser apresentada publicamente durante o seu tempo de vida.

Quadros de uma Exposição, a partir da obra musical homónima de Modest Mussorgsky, concebida em 1871, foi o único trabalho que Kandinsky plenamente realizou no âmbito das artes de cena. E essa actividade ocorreu por encomenda. Uma muito favorável constelação permitiu que, em 1928, o artista e professor, já a trabalhar e a viver em Dessau, fosse surpreendido com um convite que lhe proporcionou a possibilidade de a partir de partitura musical criar um minucioso guião plástico, através do qual pôde fazer reviver a sua amada Rússia, inspirado ainda em pintura de Viktor Hartmann. Assim se tornou Kandinsky num dos primeiros *encenadores* de objectos inanimados.

A apresentação inesperada desta Composição para Palco surge, como se menciona, sob a forma de *encomenda*, o que muito terá agradado a Kandinsky que via nela a oportunidade de criar um «ballet em grande escala com efeitos multimédia» (Kandinsky, 1994: 749). Na verdade, o objectivo da multimedialidade nunca foi alcançado em pleno, ainda que, a título de exemplo, pudéssemos recuperar, em material reconstruído e nessa perspectiva, o visionamento de alguns dos quadros (e não cenas) da sequência concebida: quadro 15 - *Die Hütte der Baba-Yaga*. [A cabana de Baba-Yaga] antecipado pelo quadro 14 - *Com mortuis in lingua mortua*. [Com os Mortos em Língua Morta.], nos quais Kandinsky, com meios pobres, ensaia a apresentação de pequenas linhas e pontos coloridos iluminados por simples lanternas de bolso apontadas em diversas direcções e ao ritmo da partitura de Mussorgsky. Ficaria ainda como sugestão o uso do efeito do caleidoscópio no quadro 6 - *Tuileries* [Tulherias.] que nos faz lembrar imagens visuais dos princípios da computadorização e da animação em cinema.

Em abono de uma verdade cénica, o pintor russo *apenas* conseguiu pôr no palco do Friedrich-Theater de Dessau a obra musical de Mussorgsky, por sua

vez inspirada na contemplação que o músico fez dos quadros expostos de Viktor Hartmann mas que Kandinsky nunca vira.

11 de Abril de 1928 terá sido um glorioso dia para o Professor da Bauhaus. Ao seu nome e na qualidade de artista convidado juntavam-se no cartaz as palavras “Direcção” e “cenografia”. (Boissel, 1998: 305)

O entusiasmo de Kandinsky, ao ter sido capaz de corresponder a essa específica *encomenda* de Georg von Hartmann, seu conterrâneo, amigo dos tempos de Munique e director do Friedrich-Theater de Dessau, fê-lo não só concentrar-se na elaboração dos cenários e figurinos, como o levou também a criar uma minuciosa partitura de movimento visual e espacial integrada na arquitectura de palco, ajustada, compasso a compasso, às modulações, altura e ritmo do fraseado da obra de Mussorgsky. Foi assim possível tornar relevantes as correspondências entre música, artes plásticas e artes cénicas, sem que cada uma dessas artes perdesse o seu carácter independente.

São de aqui recordar as palavras de Kandinsky, em 1923, no seu ensaio *Über die Abstrakte Bühnensynthese* [Sobre a Síntese Abstracta para Palco] (Boissel, 1998: 284, 286), em que o artista exprime sob uma perspectiva poética difusa, mas ao mesmo tempo circunscrita a um objecto de clara percepção – o íman – aquilo que considera ser a intencionalidade que atribui ao Teatro: magnetizar, atrair, gerar energias.⁷

O íman escondido do teatro tem em si o poder de atrair todas as outras linguagens, todos os meios das artes que, em conjunto, oferecem a maior possibilidade da arte abstracta monumental.

Palco:

1. Espaço e dimensão – os meios da arquitectura – a base que permite a cada arte elevar a sua voz, para que surjam frases comuns,
2. a cor é indissociável do objecto – os meios da pintura – na sua extensão espacial e temporal, muito em particular na forma da luz colorida, a da
3. as extensões espaciais individualizadas – os meios da escultura – com a possibilidade de estruturar positiva e negativamente o espaço,
4. a sonoridade organizada – os meios da música – com as suas extensões temporais e espaciais,
5. o movimento organizado – os meios da dança – movimentos temporais, espaciais, abstractos, não apenas individuais, mas do espaço, das formas abstractas, que estão sujeitas a leis próprias.
6. Por fim, a última forma de arte que conhecemos, que ainda não descobriu as suas origens abstractas – a poesia – coloca à nossa disposição a palavra humana em toda a sua extensão temporal e espacial.

7 Consultar sobre esta matéria e sobre toda a experiência plástica, cénica e teórica de Kandinsky, o volume editado por Marcus Mota (direcção), Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) da Universidade de Brasília, nº 09, 2019, pp. 361-504.

https://www.academia.edu/38230561/Revista_Dramaturgias_n_09_2018_Kandinsky

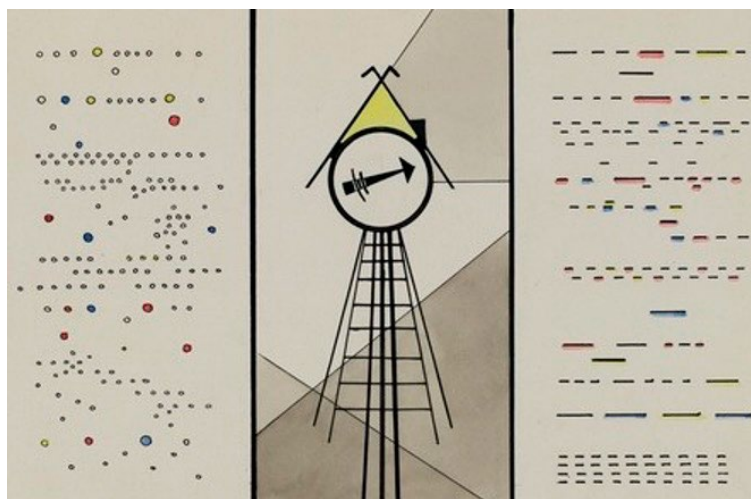
Coda

Não estava longe Kandinsky de descobrir por recordação as potencialidades da palavra abstracta/concreta como campo experimental. Se recuarmos a 1912, ano em que o artista publica a pequena obra *Klänge* [Sonoridades], interceptando deste modo desenho, gravura, xilogravura, cor e preto e branco com linguagem poética envolvida em prosa, até podemos interrogar-nos sobre a inesperada qualidade de alguns dos 38 pequenos exemplares que anunciam, entre outras descobertas, o despojamento que caracteriza certa poesia tradicional japonesa – os *haikus* – como modo de pensar.

É a partir desta referência extraordinária que sobressai ainda uma qualidade musical dos textos interligados directamente às gravuras. Kandinsky opera com uma justaposição «sintética» entre as duas artes, recriando pela visão e pela audição a ideia de sonoridade. Deslocadas as palavras dos seus sentidos primeiros e variações semânticas, muitas vezes sujeitas a inesperada pontuação, ou ajustadas a neologismos provocadores que espantam o leitor que vê e sente em várias direcções, interrogando-se audaz como se antes nunca tivesse havido poesia.

Ora o ponto 6 da breve sistematização sobre o Palco mais não é do que a tendência para uma forma de debate interior que já obtivera resposta em 1912.

No fundo, a motivação seria sempre a mesma: é do interior do artista que nasce a liberdade de criação. E esta liberdade, no caso de *Quadros de uma Exposição* fê-lo concentrar-se no que tão bem sabia fazer. A poesia esteve desta vez também associada à música, de que ele também era intérprete de violoncelo, mas sobretudo à música de Mussorgsky que deu vida a objectos silenciosos que nas suas movimentações fizeram nascer a uma poética da palavra oculta.



Kandinsky, Quadro XV de *Quadros de uma Exposição* – *A cabana de Baba-Jaga*. Aguarela sobre papel, 1928, Colecção Pompidou.

Como sabemos, Kandinsky nunca viu os quadros de Viktor Hartmann expostos na Academia Imperial das Artes em São Petersburgo em 1874. A sua inspiração tomou corpo com Mussorgsky e o efeito da música interior associada à sua arte pictórica que fez com que a dança dos quadros não vistos preenchesse o espaço cénico com o intuito de vir a ser arte de síntese.

Página da partitura de Mussorgsky, quadro XV, *A cabana de Baba-Jaga* alinhada à esquerda. Anotações e desenhos de Kandinsky com colaboração de Felix Klee alinhados à direita. Boissel.1998:291

Leituras recomendadas

BOISSEL, Jessica (ed.), 1998, *Über das Theater, Du Théâtre, O teatpe*, Köln: Dumont.

DROSTE, Magdalena 2019. *Bauhaus – A hundred years of Bauhaus*, updated edition, Berlin: Bauhaus Archiv.

KANDINSKY 1994. *Complete Writings on Art*, edited by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, Paris, New York: Da Capo Press. Pp. 830-833; 840-841. (Sobre abstracto e concreto)

KANDINSKY, Wassily 1991, *Do Espiritual na Arte*, Prefácio e nota bibliográfica de Antônio Rodrigues, Tradução de Maria Helena de Freitas, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

KANDINSKY, Wassily 1998, [Sobre a Questão da Forma, Da Compreensão da Arte, A Pintura como Arte Pura, Conferência de Colônia](#) in: Gramática da Criação, Lisboa: Edições 70. Apenas o primeiro ensaio é fundamental. Os restantes serão escolha de leitura dos alunos.

KANDINSKY Wassily, Statement in the Catalogue of the October Exhibition, Galerie F. Möller Oktober-Ausstellung (Berlin), 1928 in: Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (Ed.), 1994, *Kandinsky – Complete Writings on Art*, New York, Paris: Da Capo Press, p. 730.

MOTA Marcus (direcção) Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) da Universidade de Brasília, nº 09, 2019, pp. 361-504.

Sitiografia

[\(99+\) Revista Dramaturgias n.09\(2018\). Kandinsky. | Marcus Mota - Academia.edu](#)

<http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/1638/365>

<https://www.dw.com/en/kandinsky-and-mussorgsky-what-happens-when-artists-inspire-each-other/a-19087823>

https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf

Informação recolhida a propósito de Viktor Hartmann

<https://www.jaxsymphony.org/about-pictures-at-an-exhibition/>

<http://www.stmoroky.com/reviews/gallery/pictures/hartmann.htm>

<http://www.russisches-musikarchiv.de/bilder.htm>

<https://abstractedreality.com/pictures-exhibition-symbiosis-art-music/>

<http://jeannettefang.com/on-the-artwork-that-inspired-mussorgskys-pictures-at-an-exhibition-part-2/>

Filmografia

Bühne und Tanz | Stage and Dance – **Wassily Kandinsky**, Edition Bauhaus, 36 min. línguas alemã e inglesa, 2014.Descon

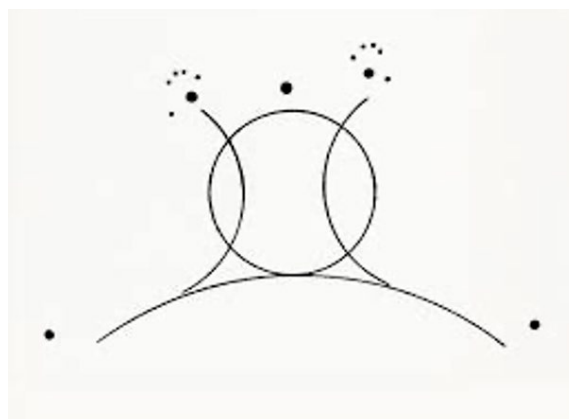
2. Desconstrução da curva

Encontros marcados no atelier de Kandinsky, no estúdio de Palucca, no palco da oficina de teatro e dança da Bauhaus, em serões e convívios, ambos em passeio ao fim da tarde. Enquanto Palucca dança, Kandinsky desenha e escreve. Fortuitos momentos da arte da bailarina fixam-se pela fotografia de Charlotte Rudolph.

Os três trabalham a favor da compreensão de uma dança inspirada pelo salto acrobático, pelo lançamento do corpo como um voo, pela tentativa de desconstrução da gravidade, quando curvas e contracurvas do movimento se dispõem a tornar presente, por ínfimos segundos, a inexplicável e múltipla plasticidade corpórea.



Actuação de Gret Palucca fotografada por Charlotte Rudolph



Livro nº 9 de Kandinsky, *Ponto Linha Plano*, Bauhaus, 1926, p. 51

Eis como Kandinsky pensa ao tempo da experimentação ⁸ e ⁹:

A mestria total não é possível sem exactidão. A exactidão é o resultado de um longo trabalho. Porém, a disposição para a exactidão é inata e é, de longe, uma condição essencial do grande talento.

A dança da Palucca é multifacetada e pode ser explicada de diferentes pontos de vista. Mas aquilo que eu queria aqui sublinhar é, não apenas a construção raramente exacta da dança no seu desenvolvimento temporal, mas também e, em primeiro lugar, a construção exacta de momentos individualizados que serão captados através de instantâneos fotográficos.

Alguns exemplos destacam dois aspectos característicos desta construção:

- 1. a simplicidade da forma total e*
- 2. o processo de construção baseado na forma ampla.*

Para o leigo pode parecer simples, mas o artista sabe avaliar estas qualidades: são poucos os que possuem o dom da forma simples e ampla.

Nada consegue demonstrar melhor a minha afirmação do que a transposição dos quatro instantâneos fotográficos para a forma de diagrama.

A exactidão dá também a ver as dobras e franzidos do fato. Mesmo a «matéria morta» se subordina à construção total.

*O instantâneo fotográfico mostra formas hirtas, cortadas abruptamente, que ora são o começo de um desenvolvimento, ora o seu ponto final. A origem lenta, orgânica da forma e os estádios de transição estão ausentes e só podem ser captados através de **fotografia em câmara lenta** [sublinhado meu], que alarga o nosso campo visual de um modo surpreendente.*

A dança da Palucca deveria absolutamente ser filmada em câmara lenta, o que tornaria possível um exame preciso desta dança precisa. [sublinhado meu]

*Eu não gostaria de ser mal interpretado – eu só iluminei aqui uma faceta da arte da Palucca. Mas é exactamente esta faceta a que hoje exactamente possui uma importância especial: **a ciência da arte está em ascensão e nós nascemos sob o seu signo.*** [sublinhado meu] *Eu tenho a certeza de que, também neste campo, a Palucca poderá ter um contributo muito valioso.*

Nesta constelação artística tão peculiar, o curto ensaio *Curvas de Dança* de Kandinsky, sobre a dança da jovem bailarina Palucca, passou a ter um significado essencial para o entendimento da ligação entre diferentes artes que se

8 Neste curto ensaio sobre a bailarina e coreógrafa Gret Palucca, Kandinsky retoma a sua ideia de síntese das artes para palco. O fascínio que sobre ele exerce a bailarina a executar movimentos que exprimem precisão e simultaneamente a total apreensão do espaço, fá-lo reconverter o conceito de composição, aplicando-o à dinâmica artística do corpo. Gret Palucca começou a sua carreira influenciada por Mary Wigman. Durante os anos vinte actuou diversas vezes na Bauhaus. (N.T.)

9 Wassily Kandinsky, *Curvas de dança*, a propósito das danças de Palucca. Das Kunstblatt, Potsdam, 1926.

juntam por sequenciação. Esse processo que opera a partir de encontros e interesses comuns dos três artistas atribui às respectivas artes o poder de se constituírem como presença conjunta – a dança propriamente executada por Palucca; a captação através de imagem visual da dança de Palucca por Charlotte Rudolph; o aproveitamento dessas fotografias para a fixação do desenho de movimento (o diagrama) por Kandinsky; e finalmente a prosa kandinskyana para concluir a sequenciação. Sem contrariar o efeito último que atribui à síntese um propósito conversivo de todo este processo, não é nele que se coloca o acento que objectiva a experiência que juntou estas artes.

No presente caso, e do ponto de vista de Kandinsky, não se trata de um procedimento que vise alcançar uma síntese das artes, mas de um processo montado para servir o objectivo de defesa de uma nova disciplina: a ciência da arte. Ora a ciência da dança como disciplina nascente procurava socorrer-se de métodos e práticas que pusessem em destaque a exactidão do movimento, optando por observá-lo, desconstruí-lo, analisá-lo e a seguir recuperá-lo enquanto modelo múltiplas vezes executado. Segundo o pintor, fascinado pela dança de Palucca, destaca-se nesta operação metodológica a função a desempenhar pela «fotografia em câmara lenta» e pelo recurso ao cinema.

Não tendo o curto ensaio como expoente a intenção de se ocupar com disparos super-rápidos feitos a baixa velocidade, nem com o uso da câmara nas suas potencialidades técnicas mais evoluídas, é na câmara lenta que Kandinsky encontra aplicação como meio de estudo minucioso do maior número possível de imagens visuais que a arte de Palucca proporcionava. Podemos inferir que é na técnica que o artista encontra uma resposta para invocar a «ciência da arte», não só como metodologia, mas também como prática exaustiva em pesquisas que examinam os elementos da investigação da forma, e de forma a destacar a «pulsção interior» sobre a exterioridade do processo.

Em *Curvas de Dança* Kandinsky não usa uma linguagem descritiva, como faz Palucca na sua notação *Abstracções na Dança* (1923)¹⁰. O seu pequeno ensaio pode ser encarado como uma espécie de programa artístico. Ele visa homenagear as qualidades físicas e invulgares da bailarina, ao mesmo tempo que faz desta experiência agregada um pequeno esboço de estudo para introduzir a aplicação de uma metodologia para a ciência da arte. A materialização deste exercício é por isso assumida no desenho abstracto e linear com que culminam *Curvas de Dança*. Este título faz-nos olhar para os desenhos kandinskyanos como esboços de circunstância que viriam a ter sequência na sua obra *Ponto, Linha, Plano* (1926), onde aparece já a explicação que introduz um discurso para-científico sobre o plano da arte, neste caso sobre a dança.

Passo a citar:

10 Huguette Duvoisin und René Radrizzani (ed.), 2008. *GRET PALUCCA – Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, Basel: Schwabe Verlag, p. 107.

Ver dossier em pdf com textos de Gret Palucca na minha tradução. p. 40 deste ensaio.

No ballet clássico falava-se já em “pontas” – terminologia proveniente, sem dúvida, da palavra “ponto”. Os pequenos passos na ponta dos pés desenhavam pontos no solo. O ponto surge também nos saltos do bailarino; indicam-no a cabeça ao elevar-se no ar e os pés ao tocarem o chão. Os saltos na dança moderna podem ser opostos, em certos casos, aos saltos clássicos verticais porque o salto “moderno” desenha, por vezes, um plano com cinco pontas – a cabeça, duas mãos, duas pontas dos pés e dez dedos que desenhavam outras dez pontas mais pequenas (como o exemplo da bailarina Palucca, fig. 9). As paragens rígidas e breves constituem, também, pontos, acentos activos e passivos que correspondem à significação musical do ponto.» (Kandinsky, 1989: 49) A exposição de natureza científica e técnica segue depois em torno da música, das artes gráficas, valorizando no conjunto a representação do ponto como um elemento essencial de notação em dança. Curiosamente a dança moderna que Kandinsky tanto valorizou em Palucca deixou de lhe interessar daí em diante.

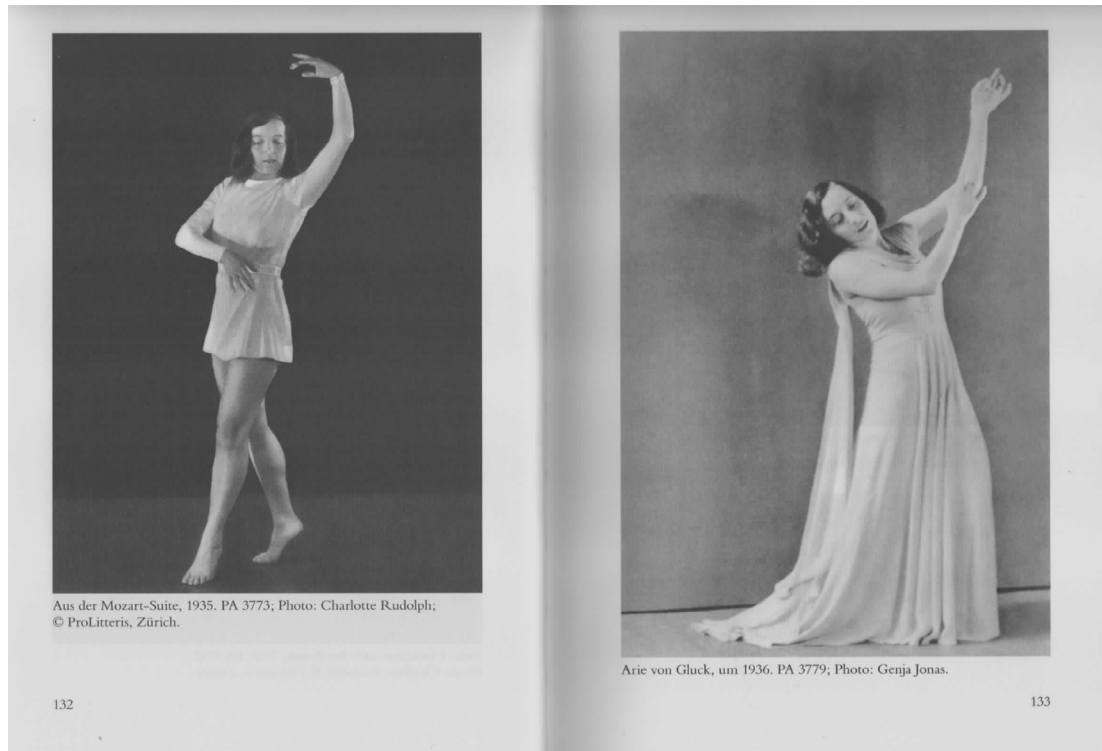


A imagem original de Charlotte Rudolph (1922-23) apresentava um enquadramento que Kandinsky não escolheu para comentar. Palucca era uma artista do ar livre e foi-o até ao fim da vida.

Os solos desta fase eram estupendos e empolgavam os espectadores. A sua forte personalidade dava treino a um corpo sempre em busca de novas energias, de elevada rapidez e consistência acrobática. Pena foi que Kandinsky não tivesse fixado no seu desenho os olhos da Palucca enquanto pontos. Deles

emanava o espanto, o desconcerto, o movimento infantil cheio de segredos, entre o grotesco e a palhaçada. A leitura dos olhos que trepam em ar aberto é extensível a outras imagens da artista.

Curvar à direita e à esquerda, para cima e para baixo, projectando equilíbrio em equilíbrio instável, foi mote das coreografias a solo de Palucca durante esta sua fase de querida visitante na Bauhaus. E o salto, que a fazia amarinhar ar fora, mantinha, apesar de tudo, cordialidade com a dança clássica que a artista integrou nas suas composições, entre 1925 e 1940.



Da Suite de Mozart, 1935.
Fotografia de Charlotte Rudolph

Aria de Gluck, cerca de 1936.
Fotografia de Genja Jonas.

Claramente por razões estéticas (ver imagens acima da autoria de Charlotte Rudolf), Palucca dança partituras de autores barrocos, clássicos e românticos, como Gluck, Mozart, Beethoven, entre outros, mas também modernos. É deste período a coreografia *Serenade* (1932) a partir de música de Albeniz, e de que a bailarina irá apresentar o respectivo solo nos Jogos Olímpicos, de 1936, em Berlim, e perante o Führer.

Versão original

<https://www.youtube.com/watch?v=o7ZlavDh3j0>

Apercebemo-nos assim de que, por razões estratégicas, o seu repertório sempre escolhido sob inspiração estética e intuitiva, a partir de 1933, começa

a *eliminar* compositores vanguardistas e de música experimental para acompanhar as suas coreografias.

Recuperamos aqui o fim da Bauhaus histórica ao lembrarmos como figadal era o ódio de Hitler e dos seus mais directos colaboradores, lembre-se Goebbels, aos modernismos artísticos. Houve várias acções sucessivas que foram decisivas para o desaparecimento sistemático de obras e autores inspirados pelas vanguardas e que ganharam criminosa expressão na Arte Degenerada. Literatura, artes plásticas, arquitectura, música, teatro e dança sofrem um drástico golpe a favor da Arte Arianizada que celebrava a raça “pura”, as sagas e heróis medievais que invocavam a antiga Germânia, os autores clássicos adaptados ideologicamente como Goethe e Schiller, a idealização da estatuária grega antiga a par de uma arte popular que vinculava o cidadão comum a estes princípios e valores, mas também as classes diferenciadas que passaram a apreciar a arte pelo sangue, apoiada na consanguinidade e na descendência, e pelo solo, através da valorização do torrão onde se nascia. (Blut und Boden)

Muitos artistas exilam-se, morrem em campos de extermínio. Mas Palucca não. A estética nacional-socialista elege a arte clássica, a arte medieval como referências. Manda esculpir gigantescas figuras humanas, musculadas, de pés bem assentes na terra e à medida de uma nova nação. Arno Breker e Josef Thorak assumem a evidência de serem pintores do regime.

Sobre Palucca deveria recair um outro veredicto que já fazia parte das suas raízes ao tempo da Bauhaus: ela era judia e fora denunciada como comunista. Olhada esta informação sob outro prisma: a fé judaica vinha-lhe do lado materno ainda que com banimento por parte do avô. Para os nacional-socialistas a investigação familiar sobre a fé de cada um podia ir até ao 5º grau de descendência. Às vezes inventavam-se dados inexistentes.

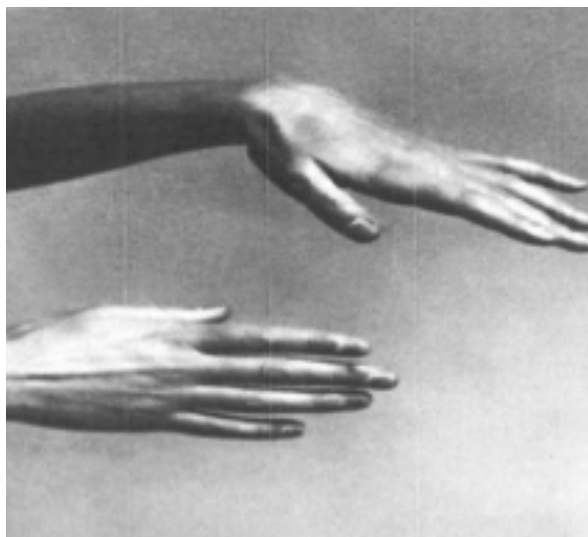
Deixando para trás muitas referências, mas tomando outras como importantes, é na crença de que o ser humano se transforma através do movimento e de que a dança pode contribuir para a reforma da sociedade que tanto Mary Wigman como Gret Palucca informam os seus colegas e alunos de que ambas se tinham inscrito, a 11 de Julho de 1933, na Associação Nacional-Socialista de Professores e na Liga Alemã de Combate. Ao mesmo tempo que as duas artistas tomavam esta decisão, Palucca ajudava uma sua colega judia da Escola de Dança a fugir para a Palestina. Trocara, entretanto, o seu agente artístico judeu com quem trabalhava há anos por um agente ariano. (Beyer, 2009: 157-158)

Os saltos e as piruetas de Palucca não interessavam a Hitler, mas ele soube esperar pela ocasião certa para a designar como «a mais alemã das dançarinas.» Palucca é encarregue pelo Führer de escrever umas palavras a propósito do programa dedicado à dança para os Jogos Olímpicos de 1936:

Como vivemos e experienciamos as coisas de maneira diferente daqueles que nos precederam e daqueles que vivem connosco, devemos também moldá-las de maneira diferente. Pessoas e tempo criam

um terreno comum, e nós amamo-los porque eles nos unem. Mas no nosso povo e no nosso tempo, ouvimos a voz do nosso próprio sangue enquanto trabalhamos. Portanto, todos ficam sozinhos e aguardam o eco. Pela primeira vez na história, bailarinos de todo o mundo encontram-se no Festival Internacional de Dança da Alemanha. Cada um de nós vem como representante do seu povo e como representante de uma arte comum. Compreender-nos-emos melhor, quanto mais claramente formos o que somos por natureza. Disseram de mim que eu era a bailarina mais alemã, não sei bem. Se assim for, então estou feliz e com alegria sincera saúdo todos os bailarinos cujo país reivindica o mesmo. (Stabel, 2019: 76-77)

Charlotte Rudolph regressou ao seu estúdio fotográfico em Dresden, trabalhando sempre durante o período nacional-socialista. Kandinsky emigrou para França (Neuilly-sur-Seine), recebeu a nacionalidade francesa. Continua a pintar até ao ano da morte em 1944. Gret Palucca não se distrai nunca de cada momento que constrói a sua dança. É por ela que mantém o instável equilíbrio entre a História, a Política e a Arte.



Estudo das mãos de Palucca, 1935

Leituras recomendadas

BEYER, Susanne (2009) 2019, Palucca: *Die Biografie*, Berlin: Aviva Verlag.

DUVOISIN, Huguette und RADRIZZANI, René (ed.), 2008. GRET PALUCCA – *Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, Basel: Schwabe Verlag.

KANDINSKY, Wassily, *Curvas de dança*, in: Anabela Mendes, 2003, Noite e o Som Amarelo de Wassily Kandinsky, programa-livro do espectáculo, Lisboa: CCB, p. 52.

KANDINSKY, Wassily 1989. *Ponto Linha Plano*, Lisboa: Edições 70, pp. 50-51.

MENDES, Anabela (selecção e tradução), Pequeno dossier de textos sobre dança de e com Gret Palucca. Dactiloscrito, Agosto de 2020. **(ver anexo)**

STABEL, Ralf, 2019, *Palucca – Ihr Leben, Ihr Tanz*, Leipzig: Henschel Verlag.

TYLER, Lee Edgar, *Kandinsky and Dance Photographs: Applying a comparatist methodology*. In: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/1638/365> pp. 131-136.

SIROTKINA, Irina , *Kandinsky and the New Dance*, In: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/1638/365> pp. 137-141.

SCHMIDT, Werner, *Artistas em torno de Palucca*, perguntas de Werner Schmidt e Hans-Ulrich Lehmann, editado por Werner Schmidt e aprovado por Palucca nesta versão; Trecho das páginas 17-23.na versão em tradução.

Sitiografia

Dance Curves

<https://jamesredelinguys.com/recordings/dance-curves/>

<https://www.youtube.com/watch?v=o7ZlavDh3j0>

<https://www.youtube.com/watch?v=wBIAx2BN-iY>

<https://www.youtube.com/watch?v=NZ5byfHDRVE>

3. Simplicidade e sem preconceito

Estando hospitalizado durante um longo período, após ter combatido na I Guerra Mundial, Oskar Schlemmer entretinha-se a ver outros doentes a jogar xadrez. Terá sido durante momentos dessa contemplação que o pintor e coreógrafo retirou dessa experiência que o efeito da construção das jogadas no tabuleiro, sob a forma de um quadrado, poderia vir a ser transposto para o espaço cénico, onde procuraria alcançar nova qualidade. O uso do quadrado como chão dos múltiplos exercícios e criações por ele estabelecidos como modelo de trabalho apontava para a justa medida que essa demarcação espacial *impunha* à sequência de movimentos e *jogadas* que desafiavam os intérpretes. Dentro da área do quadrado cada deslocação era tão importante

como cada suspensão. O jogo de xadrez contrapunha-se ao jogo em cena pela estratégia das jogadas. No primeiro caso movimentar as peças exige que se considerem várias estratégias ao mesmo tempo antes de dar o passo que decide próximas jogadas. No quadrado cênico as estratégias estão à partida traçadas, (o jogo mental em ambos os casos é uma exigência) mas a forma de aplicação pressupõe que a representação reúna de uma só vez na mente e no corpo dos intérpretes todas as jogadas como sequência a realizar. O quadrado em dança é hoje uma trivialidade. Para Schlemmer, porém, a simplicidade da forma teve em conta o jogo a ela associado.

DVD aconselhado

Bühne und Tanz | Stage and Dance – **Oskar Schlemmer**, Edition Bauhaus, 27 min., Objecto fílmico reconstruído por Margarete Hasting (1969) e Gerhard Bohmer (1980). Língua alemã, língua inglesa na legendagem inicial de cada coreografia, 2014.

<https://www.amazon.com/Bauhaus-B%C3%BChne-Stage-Dance-Schlemmer/dp/3898484521>

Ao tomar como ponto de partida este significativo episódio, a ele podemos associar o que pensava o artista sobre a experiência teatral na Bauhaus, sobre o que constituía o seu envolvimento nas funções que desempenhava enquanto professor, director de oficina, coreógrafo, figurinista e o que mais terá feito e que não consta de obra pública.

O seu entendimento sobre o que configurava o teatro e a dança na Escola de Dessau provém da ideia de liberdade e simplicidade que caracterizava o comportamento geral dos membros da Bauhaus e que, do seu ponto de vista, estabelecia a diferença em relação a regulares experiências cénicas apresentadas na época em teatros mais tradicionais, como o Anhaltisches Theater, que se dedicava ao teatro musical, a óperas, operetas, ballets e concertos com repertório clássico. (Runge, 1994: 12)

De modo programático mas sem esgotar o leque de possibilidades à disposição dos seus discípulos, o artista reporta-se às linhas mestras que devem orientar os propósitos dos intérpretes como conhecimento prático sobre si mesmos, sobre o que sentem em cena, como se apropriam do espaço que os rodeia, como estabelecem ligação entre magia e realidade.

Eis o que Schlemmer escreve em diário de 1929:

The recipe the Bauhaus Theatre follows is very simple: one should be as free of preconceptions as possible; one should act as if the world had just been created; one should not analyze a thing to death, but rather let it unfold gradually and without interference. One should be simple, but not puritanical. ("Simplicity is a noble concept!") One should rather be primitive than over-elaborate or pompous; one

should not be sentimental; one should be sensitive and intelligent. That says everything-and nothing!

*Furthermore: one should start with the fundamentals. Well, what does that mean? **One should start with a dot, a line, a bare surface: the body.** [sublinhado meu] *One should start with the simple, existing colors: red, blue, yellow black, white, gray. One should start with the materials, learn to feel the differences in texture among such materials as glass, metal, wood, and so on, and one should start with space, its laws and its mysteries, and let oneself be “captivated” by it. This again says a great deal- or it says nothing, if these words and concepts are not felt and made reality.**

One should start with one’s physical state, with the fact of one’s own life, with standing and walking, leaving leaping and dancing for much later. For taking a step is a grave event, and no less so arising a hand, moving a finger. One should have deep respect and deference for any action performed by the human body, especially on the stage, that special realm of life and illusion, that second reality in which everything is surrounded with the nimbus of magic....

All these are the precepts one should follow! They will lead, if not to the key, at least to the keyhole to the riddle which the Bauhaus Theater seemingly poses. (Schlemmer, 1990: 243-244)

4. Do quadrado ao cubo

É construído como uma sequência de ações com algum detalhe este programa elaborado ainda com base em princípios gerais mas que justificam uma concepção cênica baseada nas coisas simples, naquelas coisas como um «mero dedo» de que raramente nos ocupamos. E a simplicidade de meios bem como o desenho efectivo dos corpos no espaço são factores determinantes para uma estruturação orgânica de todos os elementos que constituem cada uma das cenas do conjunto *Mensch und Kunstfigur* [Ser humano e Figura artística] a que o encenador-coreógrafo e figurinista Schlemmer, entre 1923 e 1929, se dedicou com os seus estudantes.

Nem sempre dos efeitos finais de cada cena decorre simplicidade, até porque *Ser humano e Figura artística* nunca correspondem a obra acabada, mas antes a um *work in progress* que se gere a partir de estimulação e treino com inúmeras variáveis. Oskar Schlemmer está aqui a ser invocado na perspectiva do exercício que prepara o número de dança nunca chegando ao seu fim. Quer isto dizer que cada cena tem princípio, meio e fim, claro, mas que essa disposição orientada de uma para outra cena pode criar entrelaçamento com outras cenas na presença de motivos composicionais idênticos, ainda que narrando através de movimento e repouso episódios independentes. O artista revela-se,

na minha perspectiva, um ser paradoxal, que se revê na figura do inacabamento e, ao mesmo tempo, é um exigente formalista no enquadramento do ser humano no espaço. Sem se aproximar do fatal destino que ocorre num tabuleiro de xadrez, entre um ganhador e um perdedor, estas cenas schlemmerianas produzem-se antes como processo e não como finalidade. Aquilo que ocorre em cena é mais um diagnóstico seguido de sucessivas jogadas como se a direcção das mesmas só dependesse do livre-arbítrio dos intérpretes.

A ausência da palavra estruturada (ver p. 26) conduz o espectador para outras dimensões, para outros focos presentes no quadrado, no tal tabuleiro de xadrez do tempo da I Guerra Mundial. As pequenas cenas como *Raumtanz* [Dança do Espaço], *Formtanz* [Dança das Formas], *Gestentanz* [Dança dos Gestos], *Man und Mask* [Homem e Máscara] (ver p. 26), *Stäbetanz* [Dança das Varas] apresentam em geral coreografias sustentadas pela estilização de figurinos e máscaras. Estes exprimem, devido à composição e aplicação de materiais, ao desenho de luz e sombra, formas de visibilidade crítica e política da arte, também estética (o enchimento dos fatos como ocultação das formas naturais; o acentuar de traços fisionómicos com destaque a preto carregado), operando como fase prévia do que se torna bem mais consistente no *Ballet Triádico* (1912-1929) e que, como obra de arte propícia ao inacabamento, constrói através da montagem dos quadros e das ricas imagens que nos devolve, o deslumbrante efeito final, sem fim, de que não nos conseguimos alhear.



Elenco do Ballet Triádico, 1926

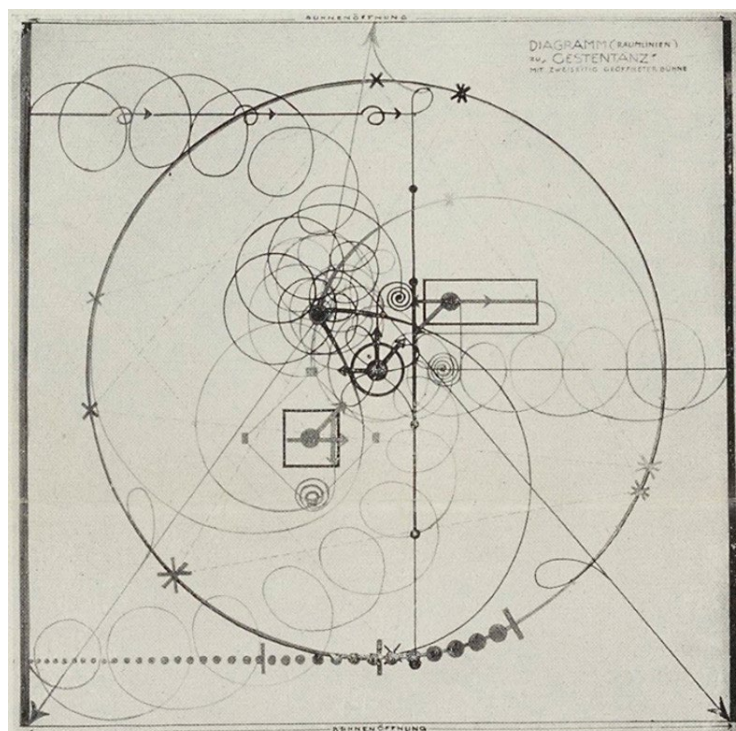


Diagrama para *Dança dos Gestos*, 1927

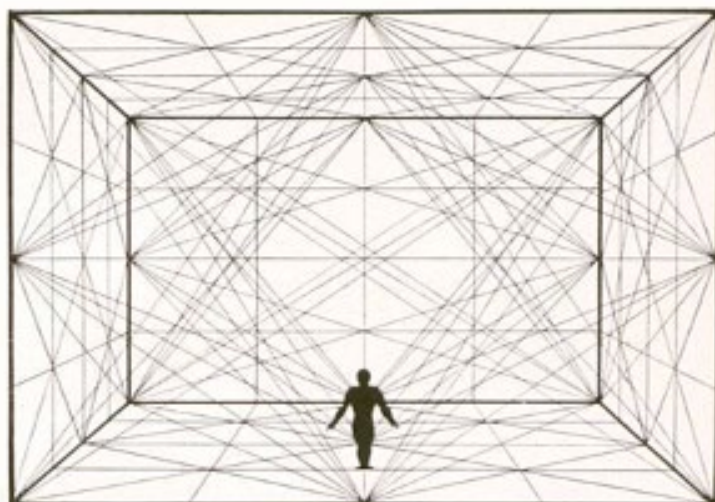
<https://www.youtube.com/watch?v=UBNgraUcKes>
(Homem e Máscara)

<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/stabetanz>
(exercício entre luz e sombra)

<https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumNgo>
(Ballet Triádico)

Partindo do funcionamento do organismo vivo (biomecânica) Schlemmer propõe a criação de uma nova linguagem para o teatro-dança que oscila entre o reconhecimento corporal nas suas funções e disposições e a fixação de um modelo em variações delineado em *Ser humano e figura artística*, que nasce no chão como sequência e que é para ser seguido mas também para ser abandonado. Correspondendo à proporcionalidade entre cor e forma esse modelo transpõe para a tridimensionalidade padrões que se usam, revisitam e se expandem numa aproximação à leitura abstracta que muito deve à teorização e prática de Kandinsky em *Ponto Linha Plano*.¹¹

11 Ver a este propósito Wassily Kandinsky, 1989, *Ponto Linha Plano – Contribuição para a Análise dos Elementos Picturais*, Lisboa: edições 70, capítulos: Plano original e Apêndice.



Oskar Schlemmer, Raumlineatur mit Figur [Delineamento espacial com figura], 1924.

A marca do nosso tempo é a abstração que, por um lado, actua como um desprendimento das partes de um todo existente, para reduzi-las ao absurdo ou aumentá-las ao máximo, o que, por outro lado, resulta em generalização e síntese, para criar um novo todo em um amplo esboço a construir.¹²

[bauhausbuch 04 schlemmer - die bühne \(bauhaus-bookshelf.org\)](http://bauhausbuch.org/04-schlemmer-die-buehne)

Nestas palavras de Oskar Schlemmer, do livro de trabalho nº 4 da Bauhaus,¹³ em que o artista reflecte sobre a função e o efeito criados e a criar pela abstracção nas artes, faz-nos recordar o que tardiamente Kandinsky defendeu, em 1939, sobre se a forma abstracta e o modo de a ela se aceder faziam sentido pela veemência com que cada arte se autonomiza e se desenvolve. Each art has its own means of expression (form), and na exact “translation” of one art to another is impossible. Fortunately.¹⁴

12 *Figur und Raumlineatur* (Figure and space delineation), Oskar Schlemmer, 1924. Letterpress on paper. 8 x 10.5 cm. From Oskar Schlemmer, “Mensch und Kunstfigur” in Walter Gropius and László Moholy-Nagy, eds., *Die Bühne im Bauhaus, Bauhausbücher 4* (Munich: Albert Langen, 1924) p. 13. The Getty Research Institute, 84-B6773

13 SCHLEMMER Oskar, 1925, bauhausbuch 04, Walter Gropius und László Moholy-Nagy (hrsg.), die bühne im bauhaus, Dessau: Bauhaus.
[bauhausbuch 04 schlemmer - die bühne \(bauhaus-bookshelf.org\)](http://bauhausbuch.org/04-schlemmer-die-buehne)

14 Ver LINDSAY, Kenneth C. / VERGO, Peter (ed.), 1994, *Kandinsky – Complete Writings on Art*, New York: Da Capo Press, 841.

Esta viragem de Kandinsky acerca da compreensão da forma abstracta e do seu espelhamento na arte concreta já antes fôra assunto de reflexão quando o pintor escreveu para o Almanaque *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul] em 1912.

Tendo ambos os artistas defendido a síntese das artes parece estranho o depoimento de Kandinsky face à questão que poderia opor abstracto e concreto, quando afinal essa premissa, segundo Kandinsky, apenas diz respeito à forma. Mas é justamente através da forma que Schlemmer se destaca com as suas coreografias. O esplendor e magia de muitas delas (ver *Ballet Triádico*) fazem-nos pensar que nada seria assim se não tivesse havido intensa criação na forma, mesmo quando faltava o dinheiro.

Abstraccionismo é no caso de Schlemmer devedor de concretismo. A materialização das ideias recebe consistência nas medições e no desenho geométrico de pormenor. O quadrado dá lugar ao cubo e amplifica o espaço quase até ao infinito. A delimitação das fronteiras desse espaço não passa de um conjunto de linhas ordenadas que interferem a direito umas nas outras e tecem assim um emaranhado de caminhos. A forma desforma, porque a representação do ser humano quase se apaga no gigantismo do espaço. E mais do que participando dele a Figura Preta sofre pelo apagamento face a uma realidade que a linha contém mas não mostra (planimetrismo). (Fig. p. 45) O desenho com profundidade, altura e largura não deixa de ser um objecto estático que a estática Figura Preta partilha. Talvez esteja nela a condição de mudança que, ao olhar em frente e de costas para nós, seja capaz de desmontar o que a oprime e perturba ou afinal o que o diverte e pacifica. A figuração da ordem e o estudo da proporcionalidade, que lembram também Da Vinci e Dürer, reservam à Figura Preta a estimulação, assim ela queira, para escolher através do movimento que caminhar é trilhar, arracando-se ao desenho, vibrando de cores e formas, em busca de um lugar que supere o estatismo do desenho a favor da sua natureza «dançante».



Fotografia de exterior da oficina de teatro e dança com figurinos organizada por Oskar Schlemmer na Bauhaus de Dessau, 1927

5. Uns minutos mais com Oskar Schlemmer

Escolhendo nomes de materiais (vidro, aço, metal madeira) para designar os seus exercícios do conjunto *Ser Humano e Figura Artística*, Schlemmer faz estudos desses elementos com os seus alunos, descobrindo também sequências de movimentos que aplicava na relação com o espaço.

Para os Bauhäusler o palco era entendido como um lugar, mas também como um meio de criação de novos modelos de apropriação e interação dos bailarinos com o espaço. Esta perspectiva encontra paralelo em concepções na área da dança entre futuristas, dadaístas e construtivistas. Estes movimentos de vanguarda questionavam e punham em acção projectos artísticos que consideravam a cena como lugar de experiência laboratorial. Acontece, porém, que o fenómeno em desenvolvimento na Bauhaus, e em particular sob a orientação de Oskar Schlemmer, possuía uma componente fundamental praticamente ausente em termos sistemáticos nos outros movimentos modernistas. A presença da arquitectura como arte do espaço e da construção da forma acaba por influenciar de maneira muito específica as artes cénicas na Escola da Bauhaus.

Se Kandinsky se refere na sua teorização sobre Composições para Palco a uma *síntese das artes* e também a uma *obra de arte total*, privilegiando a transdisciplinaridade mas sobretudo a organização do espaço, a sua iluminação, a profundidade e a dinâmica das formas em movimento, na esteira de uma visão crítica daquilo que Richard Wagner considerava ser o contexto operático a partir das suas partituras e do equilíbrio entre as artes em palco, verificamos que, por exemplo, Walter Gropius se torna defensor de um «Teatro total» que para ele tinha a vantagem de permitir a cada encenador uma utilização variável e flexível do espaço de cena, quer sob a forma de arena, com extensão móvel para o proscénio, ou ainda considerando perspectivas em profundidade com cobertura de toda a área disponível. Gropius propôs este seu projecto a Erwin Piscator, mas não o conseguiu fazer aprovar.

Outros mestres da Bauhaus, como o austro-húngaro Andor Weininger, usam designações como «Teatro em abóbada» ou «espaço de palco construtivo». A ideia de construção, de articulação de elementos e de estruturas, própria de uma arquitectura de cena que se conjuga com as necessidades e desempenha funções precisas e essenciais, dá origem ao entendimento da área cénica em toda a sua proporcionalidade e dimensão como se se tratasse da concepção de uma casa.

Eficácia, aplicação de instrumentário tecnológico que revolucionava a movimentação e o sentido de orientação em cena (diferentes palcos giratórios, uso do vidro e do aço em zonas exteriores, projecções que interceptam as acções em cena) apelam a todo um conjunto de outras áreas artísticas como cenografia, construção e jogos de máscaras, figurinos, concepção de desenho de luz que absorvem o espírito de época na **relação entre «máquina e abstracção»** [subli-

nhado meu], um binómio muito caro a Oskar Schlemmer que, apesar disso, opta em cada obra produzida por uma concepção espacial muito discreta (os desenhos e esboços constroem o espaço prévio) e poderíamos dizer pobre, quando comparada aos projectos arquitectónicos de outros dos seus colegas.

Há *ballets mecânicos* (como por exemplo, com Kurt Schmidt) que equacionam todo esse experimentalismo por vezes excêntrico, sem criação de grande empatia por parte de quem assiste, mas que se revelavam muito adequados à ideia de um «novo e moderno ser humano» e, como refere Oskar Schlemmer, que deveria ser um «ser humano dançante».

Assim o palco da Bauhaus era um lugar de incorporação arquitectónica, de experimentalismo de materiais, de trabalho com as formas, de modelagens permanentes, de uso de tecnologia já então disponível e que era alvo de condições perceptivas que se adequavam às necessidades de cada momento. Desta perspectiva, a materialidade de cena transformava-se na presença e actividade de um conjunto de actantes (objectos, estruturas, maquinarias) que concorriam com a acção em palco do próprio ser humano. Importante parecia ser encontrar a medida, algumas medidas, da relação entre o ser humano e a técnica. E essa relação não era apenas fulgor e êxtase. Muitos dos exercícios composicionais propostos, por exemplo, por Oskar Schlemmer, indiciavam espírito crítico, vivência individual e colectiva, capacidade lúdica de transformação do corpo e da mente, uso da máscara e da pantomima como meios de distorção da realidade.

A compreensão destes exercícios, em si múltipla pela variedade dos mesmos, mas também aleatória devido à repetitividade expansiva de alguns deles, não deixa, porém, de tornar relevante que o ser humano individualizado (o actor tradicional e o seu egocentrismo) perde a centralidade em prol de outros elementos que consigo concorrem no trabalho cénico. Com isto pretendo dizer que o ser humano não é banido do palco da Bauhaus. Ao contrário, o que verificamos é que existe uma nova consciência da presença e acção em palco da pessoa humana (ver *Delineamento espacial com Figura preta*, 1924). O actor e o bailarino, a actriz e a bailarina representam-se enquanto indivíduos e enquanto seres colectivos como indivíduos a quem é pedida a consciência de que «o trabalho da máquina reprime o jogo complexo dos músculos e confisca toda a actividade intelectual livre.» Karl Marx *dixit*. Karl Marx parecia estar certo se pensarmos na realidade do primeiro Capitalismo, mas Oskar Schlemmer com o seu extraordinário aparato de geometrismos de chão de cena, adereços e objectos lúdicos, disfórmicos modelos, imaginosos transportes entre luz e ausência da mesma defendia que bailarinos e actores se deviam *submeter* ao mecânico e mesmo criar com ele empatia. Questão polémica que teria certamente hoje outras leituras.

Em 1931, Schlemmer afirma num dos seus diários de trabalho sobre aplicação de medições geométricas e biologia humana:

O mundo das formas que usei surgiu, por um lado, da teoria elementar da geometria e da estereometria [medição de sólidos], traduzidas em novos materiais estimulantes próprios do nosso tempo; por outro

lado, [veio] da teoria elementar do corpo humano, que, como contínuo a afirmar, também diz respeito a um ser de carne e osso, com mente e sensações, assim como com um esqueleto, tudo maravilhosamente funcional e exacto. Se esse lado do corpo humano for encarado como uma oportunidade para demonstrações fantásticas e sem negligenciar maliciosamente a síntese de ambas as possibilidades, basta apenas uma tentativa para estabelecer um equilíbrio com o outro lado, que é aquilo a que comumente chamamos de dança, e que é tão abundantemente representado» (Schlemmer, 1990: 238)

Estes procedimentos através dos quais Schlemmer, em conjunto com os seus bailarinos e actores, foi construindo inovação no espectro da dança do seu tempo, deu origem a representações artísticas que correspondiam a uma visão modernizada do mundo circundante. E, no entanto, esses procedimentos cientificamente testados transportavam consigo processos de poetização do próprio corpo ao explorarem uma nova linguagem imagética que se sobrepuja à presença e ao uso cada vez mais avançado da tecnologia.

A experimentação em palco resultou de uma prática elaborada sob o efeito de uma certa abstinência (exercícios limpos e bem desenhados) e de um pragmatismo sistemático com vista à criação de modelos explicativos de uma ordem que também se inspirava em paralelismos criados com a realidade, e dela se mostrando muito distantes ao mesmo tempo.

Clara era apesar de tudo a questionação de Schlemmer sobre o que de facto poderia ser entendido como realidade e como é que uma reflexão estética e crítica se posicionava perante um mundo cada vez mais racionalizado. Cabe aqui referir, relativamente à compreensão da arte cénica, que o posicionamento de Oskar Schlemmer face à mesma se orientava por dois pressupostos: um de natureza estética e outro de natureza ética. No primeiro caso a forma estética recebia interpretação ética, isto é, independentemente do resultado formal estético, este teria sempre uma razão ética para existir e nessa condição estaria disponível para se devotar à nova arte funcional de poder vir a ser solução para os problemas da vida. A função da arte para Schlemmer possuía uma “inspiração espiritual subjectiva”, a ideia ética, a que o artista atribuía o papel de projectar a nova arte alemã em direcção ao futuro. Deste ponto de vista, o novo teatro-dança com as suas peculiaridades poderia tornar-se abrangência geral. A vontade de aplicação desta ideia num contexto multidisciplinar criava as condições para que a obra de arte integrada (a forma estética) se tornasse objectiva.

Numa segunda perspectiva surge então a busca por uma arte metafísica que resultasse do equilíbrio entre estética e ética como criação artística que transcendesse o mundo visível. Ambivalente nas suas propostas, Schlemmer procura neste horizonte entre as duas formas de conhecimento uma síntese da arte:

Vacilo entre dois estilos, dois mundos, entre duas atitudes perante a vida. Se eu pudesse ser bem sucedido ao analisá-las, creio que po-

deria desfazer-me das minhas dúvidas. As características do primeiro estilo são: severidade, dureza, contenção, retenção, reserva, profundidade. O efeito não está na superfície; um primeiro olhar deixa-nos frios, mas a pouco e pouco alguma coisa se revela ao espectador, através de acção retardada, como então acontecia. Estas são provavelmente as características essenciais da antiga arte grega e romana. As características do segundo estilo são diametralmente opostas às da arte da Antiguidade; que maior contraste não existiria do que o Gótico? Ou o misticismo. Resumindo, nada que não seja supernatural, gigantesco, dionisíaco, arrebatado, extasiante, dinâmico. (Schlemmer, 1915: 30-31)

Muitas das criações para palco de Oskar Schlemmer apresentavam-se como quadros sequenciais e que se interligavam através de imagens simbólicas, por vezes até metafísicas (as várias parcelas finais do *Ballet Triádico* apontam nesse sentido) e em que paradoxalmente o ser humano se entrega ao poder da máquina, do maquinal, relevando a partitura cénica de uma lógica de construção, de uma precisão de gesto e movimento, de uma sistematicidade que se cumprem quase de modo implacável. Apesar desta vertente maquinal, técnica, racional de criar distância no espaço representacional artístico, Schlemmer nunca deixa de defender acerrimamente o ser humano como a criação mais perfeita do Universo.

É dentro deste contexto que o artista cunha um conceito que talvez possa responder às preocupações estéticas e artísticas dos seus intérpretes e por extensão de quem os expecta. O conceito de **Kunstfigur (Figura Artística)** surge pela primeira vez no seu livro programático *Mensch und Kunstfigur* (Ser Humano e Figura Artística) de 1925.

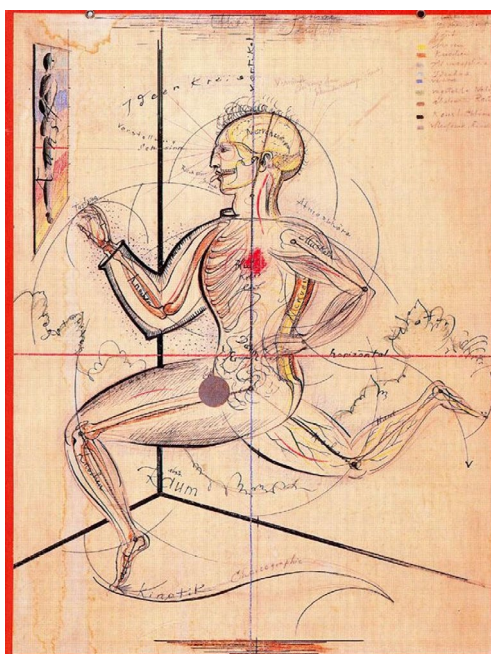
É nesse livro que o futuro mestre da Bauhaus fala de quatro “tipos de figurino” que são fundamentais para ele e com os quais é possível criar uma “mudança de forma no ser humano” em direção à acentuada artificialidade e abstração. Essa aparente e invocada “arquitetura em mudança” está relacionada com:

- i. As “leis do espaço cúbico” e suas relações com o corpo humano são testadas em lugares em forma de caixa onde se produzem exercícios arquitetónicos que prevêm a tal “arquitetura em mudança”, i. e., o aproveitamento geométrizado das formas no espaço;
- ii. A “boneca ou o boneco articulado” através dos quais se opta pelas “leis da função do corpo humano no espaço” e que conduzem com os seus movimentos a formas de ligação e torsão decisivas para a compreensão do “organismo técnico”;
- iii. O “organismo técnico” que reflecte as “leis do movimento do corpo humano no espaço” é também um factor de “desmaterialização”;
- iv. A “desmaterialização” da figura em cena deve permitir a existência de “formas metafísicas de expressão” que podem conduzir a fundamento moral, a juízo político na representação do corpo e suas possibilidades.

Todas estas indicações que estão na base da criação de figurinos, mas também relacionadas com materiais têxteis e outros, com o uso simples da cor com significado associado aos tipos-base temperamentais (sanguíneo, colérico, melancólico, fleumático), servem para dotar actores e bailarinos de uma nova substancialidade corporal e mental que lhes permita ao mesmo tempo figurarem a fusão entre artificialidade e humanidade.

A *Figura Artística* resulta basicamente da transformação operada pelo figurino e pela máscara no actor/bailarino, na actriz bailarina que se movimentam no espaço executando um desenho coreográfico. Ao executar este percurso cada um deles, ora é transmissor de processos, ora é receptor dos mesmos, muitas vezes, porém, são executados ambos, tornando-se assim como conjunto que veicula uma tipologia caracterial que adquire também valor simbólico. Eis como para Schlemmer o ser humano se transforma em Figura da Arte. E essa transformação opera em função dos elementos que entre si se associam, periférica ou centralmente, e que em si contêm ilimitadas possibilidades de atribuir à Figura da Arte o que é pertença humana e dela se não desvia.

I would place the human figure at the center of my investigations. "Man, the measure of all things" provides so many possibilities for variation and for relationships to architecture and craftsmanship that one would merely have to extract the essentials. Therefore: measurement, proportion, and Anatomy; typicality and special features. The various guiding ideals of the different artistic styles. The dynamics of the body. Movement. Dance. Kinesthetic sense. Man in his relationship to the world about him. (Schlemmer, 1990: 133, entrada do diário de início de Novembro de 1922)



Oskar Schlemmer, Ser humano e Figura artística. Lápis e lápis de cor sobre papel

Leituras recomendadas

BLUME, Torsten (Hrsg.) 2015. *Das Bauhaus tanzt*, Dessau: E. A. Seemann, Stiftung Bauhaus.

CONZEN, Ina (Hrsg.), 2014, Oskar Schlemmer, *Visionen einer neuen Welt*, Stuttgart: Hirmer Staatsgalerie Stuttgart.

KANDINSKY, Wassily, 1989, *Ponto Linha Plano – Contribuição para a Análise dos Elementos Picturais*, Lisboa: edições 70.

RUNGE, Hartmut, 1994, *Dessauer Theaterbilder. Zur 200-jährigen Geschichte des Theaters in Dessau*. Dessau: Anhaltische Verlagsgesellschaft.

SCHLEMMER Oskar, 1925, *bauhausbuch 04*, Walter Gropius und László Moholy-Nagy (hrsg.), *die bühne im bauhaus*, Dessau: Bauhaus [bauhausbuch 04 schlemmer - die bühne \(bauhaus-bookshelf.org\)](http://bauhausbuch04schlemmer-diebuehne.bauhaus-bookshelf.org)

SCHLEMMER, Oskar, Tagebucheintrag vom 7. September 1931, in: Andreas Hüneke (Hrsg.), 1990 Oskar Schlemmer. *Idealist der Form, Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943*. Leipzig.

SCHLEMMER, Oskar, 1990, *The letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, selected and edited by Tut Schlemmer, translated by Krishna Winston, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, pp. 30-31.

Figur und Raumlineatur (Figure and space delineation), Oskar Schlemmer, 1924. Letterpress on paper. 8 x 10.5 cm. From Oskar Schlemmer, "Mensch und Kunstfigur" in Walter Gropius and László Moholy-Nagy, eds., *Die Bühne im Bauhaus, Bauhausbücher 4* (Munich: Albert Langen, 1924) p. 13. The Getty Research Institute, [84-B6773](https://www.getty.edu/research/conducting_research/locations/conservation_department/preservation_services/84-B6773)

Sitiografia

https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf

<https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/oskar-schlemmer/>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/nov/24/oskar-schlemmers-ballet-of-geometry-in-pictures>

<https://www.bauhaus-bookshelf.org/bauhaus-book-4-oskar-schlemmer-theater-at-the-bauhaus-pdf-1926.html>

<https://www.bagtazocollection.com/blog/2015/8/16/movement-study-das-triadisches-ballett-oskar-schlemmer-and-the-bauhaus-theater>

<http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/index.php/ballet-triatico-da-bauhaus-pesquisa-experimentacoes-e-execucao-reflexoes-e-registros-percurso-de-uma-restituicao/>

[bauhausbuch 04 schlemmer - die bühne \(bauhaus-bookshelf.org\)](#)

Dossiê Bauhaus

Pedrada no charco

Maria João Vicente

Nasceu no Porto, em 1969. Frequentou o Curso de Pintura da ESBAP. Tem o Curso de Formação de Atores da ESTC e a Licenciatura em Teatro e Educação pela mesma escola, onde é Professora Especialista na área de Interpretação. Tem o título de Especialista em Teatro – Interpretação, atribuído pelo Instituto Politécnico de Lisboa. Pertenceu ao elenco do Teatro Universitário do Porto. Participou no espetáculo *O Jardim das Cerejeiras*, de A. Tchékhov, com encenação de Rogério de Carvalho, no TEAR. Lecionou a disciplina de Dramaturgia na ACE. Foi coordenadora do DRAMAT – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ. Dirigiu os espetáculos *Queima de Judas* de 2009, 2010 e 2011, das Comédias do Minho. Foi coordenadora do Comité Português da rede europeia de tradução e difusão de textos dramáticos contemporâneos – EURODRAM, de 2016 a 2019. Integrou o Teatro da Garagem de 1993 a 2019, onde trabalhou como atriz, diretora de produção e dramaturgista em mais de 100 criações. No Teatro da Garagem, foi também corresponsável pelo Serviço Educativo e coordenou os projetos *Try Better, Fail Better*, ciclo dedicado a criadores emergentes, *Radiodrama*, programa de rádio de divulgação da dramaturgia contemporânea portuguesa, e *Depois de Babel*, ciclo dedicado à dramaturgia contemporânea internacional. Foi nomeada para Melhor Atriz de Teatro nos Globos de Ouro pela interpretação em *Adélia Z*, de Carlos J. Pessoa; foi-lhe atribuído o Prémio Melhor Atriz do Guia dos Teatros pela interpretação em *On the Road, ou a hora do arco-íris*, de Carlos J. Pessoa, com encenação de Ana Palma. Frequenta o Doutoramento em Estudos de Teatro da FLUL.

Resumo

A Bauhaus, fundada em 1919 por Walter Gropius, foi, mais do que uma escola, um marco indelével na história da pedagogia artística e no entendimento das relações de interdependência entre escola e sociedade, arte e produção. Um dos aspectos mais relevantes das metodologias *bauhausianas* foi o equilíbrio entre o ensino e a aprendizagem técnicos e a experiência estética e ofical libertária. A introdução da Oficina de Teatro no currículo da Escola, bem como o Curso Preparatório são a expressão evidente desse equilíbrio. O perfil dos diversos professores, e artistas, que constituíam o corpo docente é também decisivo para o sucesso desta experiência pedagógica. O jogo promove a experiência, que por sua vez despoleta a criatividade, que por sua vez determina a construção. Neste sentido, não sendo uma escola de teatro, a pesquisa e experimentação levadas a cabo na Bauhaus, relativamente ao espaço da cena (espaço privilegiado de tensão e transdisciplinaridade) e ao espaço arquitetónico do teatro, são absolutamente determinantes para o entendimento das artes performativas contemporâneas. O legado de reflexão teórica publicado (na escola e fora dela) é fundamental para termos acesso às ideias inovadoras que propiciou. A repercussão da experiência coletiva da Bauhaus sente-se até aos dias de hoje, quer nas práticas pedagógicas, quer nas práticas artísticas, quer na arquitetura como possibilidade de transformação social, quer no conceito de projeto como possibilidade de futuro - tornar real o que ainda não o é.

Palavras-chave: Criatividade, Construção, Transdisciplinaridade, Projeto, Escola, Teatro.

Abstract

The Bauhaus, founded in 1919 by Walter Gropius, was, more than a school, an indelible landmark in the history of artistic pedagogy and in the understanding of the interdependent relations between school and society, art and production. One of the most relevant aspects of Bauhausian methodologies was the balance between technical teaching and learning and the libertarian aesthetic experience. The introduction of the Theatre Workshop in the School's curriculum, as well as the Preparatory Course, are the clear expression of this balance. The profile of the various teachers and artists who constituted the teaching staff is also decisive for the success of this pedagogical experience. Playing promotes experience, which, in turn, triggers creativity, which in turn determines construction. In this sense, not being a theatre school, the research and experimentation carried out at the Bauhaus, regarding the space of the scene (privileged space of tension and transdisciplinarity) and the architectural space of the theatre, are decisive for the understanding of contemporary performing arts. The legacy of theoretical reflection published (in school and outside of it) is fundamental for us to have access to the innovative ideas that it provided. The repercussion of the collective experience of the Bauhaus is still felt today, both in pedagogical practices, in artistic practices, in architecture as a possibility of social transformation, and in the concept of project as a possibility for the future - to make real what is not yet real.

Keywords: Creativity, Construction, Transdisciplinarity, Project, School, Theatre.

*Azul, azul, elevou-se, elevou-se, elevou-se e caiu.
Aguçado, esguio, assobiou e intrometeu-se mas não perfurou.
Ribombou por todos os cantos.
Castanho espesso ficou pendurado aparentemente por todas as eternidades.
Aparentemente. Aparentemente.
Deves abrir os teus braços mais amplamente.
Mais amplamente. Mais amplamente.*

Kandinsky (1912)¹

Preâmbulo: à procura de um título

Atiro uma pedra, ela salta três vezes, até se afundar, provocando um conjunto de círculos na água. Uma boa ideia é como uma pedra que se atira à água e produz um grande número de círculos, a partir deste embate, num ciclo de tempo continuado. Contudo, neste jogo pueril, mas que exige perícia e treino, nunca saberemos qual o número de saltos e, conseqüentemente, de círculos provocados pelo embate da pedra na água, nem quais os efeitos destes círculos, que agita água, nas margens ou até no leito profundo e invisível. Isto se pensarmos em cursos de água doce. No mar, os efeitos e reverberações serão, talvez, mais imprevisíveis! Uma boa ideia é difícil de encontrar, tal como uma visão do mundo ampla e aberta. Não há visão sem visionários, nem um bom jogo de atirar pedras, sem boas pedras e, claro, bons atiradores. O projeto da Bauhaus foi simultaneamente uma boa pedra, atirada por jogadores exímios, cuja reverberação dos círculos provocados pelo gesto inicial, marcaram indelévelmente o ensino, a criação artística, a arquitetura, o design e, por tudo isso, a sociedade dos séculos XX e XXI. A expressão “pedrada no charco” é também utilizada para definir uma mudança radical, mas certa, no *status quo*, provocando movimento e mudança. A criatividade, entendida como construção, é, pois, uma “pedrada no charco”, e a construção, entendida como experiência é, simultaneamente, o motor da mudança e a sua possibilidade de concretização. A escola, na sua transdisciplinaridade, e a sociedade, numa estreita core-

1 Tradução da Professora Anabela Mendes publicada na Revista Dramaturgias nº 9, 2018, pp. 281.

lação, podem ser equiparadas aos movimentos de quem atira uma pedra à água: encontrar a pedra, testar o gesto, experimentando-o, e finalmente ver os círculos que fazem movimentar a água, numa reverberação incomensurável. Um movimento livre. O futuro.

Bauhaus: contexto e gênese

Formemos, pois, uma nova corporação de artesãos, sem a arrogância classista que pretendia levantar um presunçoso muro entre artistas e artesãos! Desejemos, inventemos, criemos em comum a nova construção do futuro, que reunirá tudo, numa estrutura única: arquitetura e escultura e pintura que de milhões de artesãos se levantará um dia até ao céu como o símbolo cristalino de uma fé vindoura!
GROPIUS (1919)²

No final do século XIX, a Revolução Industrial provocou uma degradação avassaladora na vida dos artesãos que veem o seu trabalho preterido pelas peças produzidas em série, mais baratas e acessíveis, e na classe operária, explorada e com condições de trabalho e de vida absolutamente inaceitáveis. Em Inglaterra, país europeu mais industrializado nesta época, John Ruskin torna-se um crítico impiedoso desta exploração e defende melhores condições de vida para os operários e artesãos, através de uma reforma social e da defesa do trabalho artesanal, à semelhança das oficinas medievais, com mestres e aprendizes, numa relação simbiótica entre arte e produção. É um dos seus mais brilhantes discípulos, William Morris, que protagoniza a concretização destas ideias, criando o movimento Arts and Crafts. Esta concretização prática de uma visão de sociedade mais igualitária, talvez utópica, encontrou eco noutros países, nomeadamente na Alemanha que percorria também o caminho da industrialização acelerada. As mudanças abruptas provocadas por um mundo em transformação, a tensão entre a massificação e a criação, bem como a crescente difusão de ideias socialistas, culminando com a revolução russa de 1917, abrem oportunidades para se repensar a sociedade, na sua complexidade, incluído o ensino e a criação artística. É neste contexto que Walter Gropius dará forma a um projeto pedagógico singular e transformador, através da criação da Bauhaus, em 1919, em Weimar, depois em Dessau. Na criação da Bauhaus, para lá da já citada influência de Morris, uma torrente de outros movimentos chamados “modernos”, também eles marcados pela industrialização crescente, inscrever-se-iam no perfil da escola. Do *futurismo* ao *expressionismo*, pas-

² Tradução de Elvira Leite do **Manifesto da Bauhaus**, a partir da tradução francesa do Professor Jacinto Rodrigues (1975)

sando pelo *De stijl* e pelo *constructivismo*, os artistas, artesãos e arquitetos que participaram na construção do projeto Bauhaus, veiculavam muitas destas ideias progressistas, na tentativa de responder à questão - qual a formação que o artista necessita, para que possa ocupar o seu lugar na época da máquina? Reformulo a pergunta: qual a relação entre criatividade e a sociedade? Respondo - construção.

Walter Gropius: criatividade e construção

Com efeito pode caracterizar-se o *homem* justamente através da sua capacidade para elaborar projetos, ou mesmo para *viver* a sua própria vida individual ou social como projeto para fazer antecipações, para se referir a um *futuro*, para prever, para planificar. O futuro aparece assim com um horizonte essencial da temporalidade. E o homem demonstra ser aquele através do qual o que já é possível, mas ainda não é *real*, vem por fim a *ser* plenamente. Tal maneira de conceber o homem pressupõe que o futuro não se determine de maneira unívoca, que o *mundo* não seja senão o campo onde se pode desenvolver a criatividade humana.

CALVO (1992)

Antes da primeira guerra mundial, Walter Gropius desenvolveu diversos trabalhos e projetos que promoviam uma relação de interdependência entre a indústria e a “estética”. Assegurar uma melhor qualidade artística à produção industrial e defender a standardização garantindo, simultaneamente, uma perfeição formal, eram premissas da “Associação Alemã para o Trabalho” (1907) que Gropius defendia e importa para a Bauhaus. É, contudo, o estágio com o arquiteto Peter Behrens que marca definitivamente o percurso de Gropius, estabelecendo-se por conta própria em 1910, como “técnico em estética industrial”. Entre 1911 e 1914 realiza, em colaboração com o arquiteto Adolf Mayer, o projeto icônico da “Fábrica Fagus”; desenha uma locomotiva, precursora da máquina diesel; propõe a “fábrica-tipo”; objetos para uso quotidiano; carroçarias de automóveis e outros projetos inovadores. Em 1918, Gropius era já um artista reconhecido, e Henry Van de Velde, convida-o para ser o seu sucessor na direção das duas academias, a Academia de Arte de Weimar e a Escola de Artes e Ofícios. Esta proposta conta com o apoio do Grande Duque de Sax-Weimar. É neste contexto institucional que, em 1919, Walter Gropius reúne a arte e o saber técnico, numa única escola - a Bauhaus - inversão da palavra alemã *Hausbau*, “construir casas” - e que significa, “casa da construção”. O conhecimento das condições de produção industrial, a criatividade e inventividade, aliados ao reconhecimento institucional de Gropius, fazem com que estejam criadas as condições para implementar um projeto ousado que contém na sua gênese, por

um lado, uma vontade transformadora e politicamente engajada, por outro lado um conhecimento prático que permite a sua realização. É precisamente este entendimento das relações de interdependência entre formação, experimentação, criação e produção propriamente dita, que permitem o surgimento da Bauhaus. Com a percepção clara e astuta das relações de poder referidas, garantido assim o prestígio da futura escola, Gropius defende a contratação de professores reconhecidos como artistas, com experiências diversas e desafiantes. É também a consciência da interdependência entre a escola e a indústria que permitirá a subsistência da instituição, num jogo de equilíbrio entre o poder político, as necessidades do mercado e da indústria e a pesquisa e criação artísticas promovidas pelo projeto pedagógico da Bauhaus. Assim, a correlação de forças no jogo de interdependências permite, paradoxalmente, criar e inovar, num contexto “institucional” e socialmente aceite. Esta tensão entre poderes, fundada na mútua necessidade, garante também a transformação da sociedade, num equilíbrio possível, mas instável. É de notar que o equilíbrio de poderes, através do Conselho dos Mestres, e de uma participação ativa dos mestres e aprendizes nos processos de ensino e aprendizagem, aliados à ideia de um currículo transversal e multidisciplinar, que define a Bauhaus, garantiu-lhe a sobrevivência, apesar dos períodos conturbados que enfrentou interna e externamente, ao longo dos seus catorze anos de existência.

Bauhaus: uma experiência transdisciplinar

During the all too few years of its existence, the Bauhaus embraced the whole range of visual arts: architecture, planning, painting, sculpture, industrial design, and stage work. The aim of the Bauhaus was to find a new and powerful working correlation of all the processes of artistic creation to culminate finally in a new cultural equilibrium of our visual environment. This could not be achieved by individual withdrawal into an ivory tower. Teachers and students as a working community had to become vital participants of the modern world, seeking a new synthesis of art and modern technology. Based on the study of the biological facts of human perception, the phenomena of form and space were investigated in a spirit of unbiased curiosity, to arrive at objective means with which to relate individual creative effort to a common background. One of the fundamental maxims of the Bauhaus was the demand that the teacher's own approach was never to be imposed on the student; that, on the contrary, any attempt at imitation by the student was to be ruthlessly suppressed. The stimulation received from the teacher was only to help him find his own bearings.

GROPIUS (1961)

O curso completo da Bauhaus dividia-se em três fases: Curso Preparatório; Curso Técnico; Curso Estrutural. O trabalho prático e teórico entrosava-se e era completado por conferências sobre os diversos ramos de arte (antiga e moderna) e sobre ciência (da biologia elementar à sociologia). É de referir a importância do Curso Preparatório ou Curso Preliminar, core da Bauhaus, criado pelo pintor, e teórico, Johannes Itten, no qual os estudantes tinham contato com os diversos materiais, e matérias, desenvolvendo trabalho criativos exploratórios, preparando-os para as oficinas que frequentariam no Curso Técnico. O resultado do trabalho desenvolvido nestas oficinas, quer do ponto de vista pedagógico, quer do ponto de vista dos conteúdos, era sistematicamente avaliado por Gropius e pelo Conselho dos Mestres, sendo realizadas alterações, sempre que necessário. Para corresponder à premissa defendida por Itten na sua prática pedagógica “Jogo torna-se Festa - Festa torna-se Trabalho – Trabalho torna-se Jogo”, pensamento também defendido por Gropius, são levadas a cabo muitas atividades extracurriculares, bailes, festas, sessões de poesia e literatura, etc., e é acrescentada, posteriormente, ao programa da escola a Oficina de Teatro. Esta oficina criará um equilíbrio entre a ideia de jogo e construção. No que se refere à metodologia (O Jogo torna-se Festa – A Festa torna-se Trabalho – O Trabalho torna-se Jogo) é de notar o entendimento de Itten, e de muitos outros professores da Bauhaus, de que a criatividade artística se explica na forma de um “jogo”, mais ou menos lúdico, mais ou menos comunicativo, na medida em que constitui uma construção “meta-operativa”, uma construção de objetos sem objetivos. Para além da prática pedagógica particular e organização transdisciplinar dos cursos, bem como da relação com o tecido industrial, a personalidade dos diversos professores e os seus percursos artísticos, irá marcar de uma forma inequívoca os diferentes alunos. A organização curricular e a gestão da escola eram feitas através de um Diretor e do Conselho dos Mestres, o que representa um modelo partilhado de direção.³ Relativamente aos professores artistas é oportuno lembrar as intervenções de Johannes Itten, Moholy-Nagy e Josef Albers, responsáveis, sucessivamente, pelo curso preparatório, como já se disse, o núcleo da Bauhaus. Será também necessário referir, para além de Walter Gropius, os artistas e professores que fizeram parte da equipa da Bauhaus Lyonel Feininger, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Gerhard Marcks, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Herbert Bayer, Marcel Breuer, Joost Schmidt, Hinnerk Scheper, Gunta Stolz, e mais tarde Alfred Arndt, Walter Peterhans, Hannes Mayer e Mies Van Der Rohe. A Bauhaus propôs, para além da ligação entre arte e técnica e entre teoria e prática, um modelo de ensino e aprendizagem que cruza diferentes áreas do conhecimento, numa relação organizada, baseada na interdependência e transdisciplinarida-

3 Pode observar-se hoje na maioria das escolas a existência de Conselhos Científicos, Conselhos Pedagógicos e Assembleias de Representantes, órgãos de debate e decisão, quer do ponto de vista científico-pedagógico, quer do ponto de vista de gestão.

de de saberes. A Bauhaus foi também um centro de experimentação, onde a criatividade, encarada aqui como construção, dá resposta aos desafios colocados pela máquina ao homem, e pelo mundo moderno aos artistas. Não se pretende que os alunos imitem os seus professores, pelo contrário, os professores estimulam os seus estudantes que, munidos de saberes técnicos e artísticos, deveriam trilhar e percorrer o seu próprio caminho. As buscas inovadoras levadas a cabo pelos professores e alunos da Bauhaus, configuram um modelo pedagógico único e exemplar de relação entre disciplinas e oficinas, entre mestres e aprendizes, entre a escola e a sociedade, cuja reverberação se sente até aos dias de hoje, quer no ensino e nas práticas artísticas, quer no entendimento da arquitetura e do design. Relativamente à arquitetura e design, a Bauhaus defendia que era possível refazer a imagem das cidades através do planeamento e construção de edifícios e de objetos que melhorassem as condições de vida quotidianas. Defendia também que é possível transformar o mundo unindo uma visão artística à construção concreta e à estruturação racional, mantendo os homens e as mulheres, e as relações entre eles, como centrais e como escala. Utopia?

A crise económica de 1923, bem como a reação política de Weimar contra a Bauhaus, apoiada por agressivas campanhas da imprensa, levam ao encerramento da escola. No entanto, o município de Dessau oferece a Gropius condições para que a Bauhaus aí se reinstale, garantido a viabilidade financeira do projeto, bem como a possibilidade de construção de uma nova escola. Este projeto compreendia um conjunto de edifícios oficinais, habitacionais (para professores e alunos) e de serviços comuns. O *campus bauhausiano* espelhava, assim, uma ideia de escola como uma experiência coletiva. Esta ideia foi elaborada por Gropius, em colaboração com os professores e alunos. Para além das inovações arquitetónicas presentes neste projeto, é de salientar a participação dos estudantes e professores na decoração de interiores, nos candeeiros e aparelhos de iluminação, mobiliários, murais, etc. O projeto de Dessau configura a ideia defendida por Gropius da relação possível entre a esfera do poder e a esfera artística. Dito de outro modo, comprova a possibilidade da esfera artística poder constituir-se, também, como esfera de poder. A colaboração entre a Bauhaus e a indústria foi uma constante, financiando-se, assim, a construção de modelos e protótipos projetados pela escola – mobiliário, tapetes, tecidos, olaria, porcelanas, aparelhos elétricos, etc. – que, conjuntamente com o apoio municipal, permitiam o funcionamento e sobrevivência da instituição. Gropius referia com orgulho o número alargado de alunos que conseguiam emprego na área do design industrial e de interiores, graças ao reconhecimento de sua “formação geral” de qualidade. Assim, a relação privilegiada com a indústria, que pretendia assegurar a qualidade “artística” da produção, bem como a possibilidade da construção do edifício da nova escola em Dessau, denotam a inscrição indelével da Bauhaus na sociedade e na sua transformação. Com a saída da direção da escola de Gropius em 1927, a liderança de

Hannes Meyer afirmará a vontade de conduzir a experiência pedagógica da Bauhaus na realização de projetos que respondessem, sobretudo, a necessidades utilitárias, posição influenciada pelas movimentações políticas do momento e por uma situação econômica frágil. As contingências financeiras, bem como a remodelação dos cursos, que previa maior número de alunos e mais produção, levaram a uma crise interna e a uma reformulação curricular. Esta crise provocou a saída de alguns dos mestres mais emblemáticos, sobretudo pintores, acentuando a tônica da utilidade, em desfavor da investigação, pesquisa e criatividade. Esta alteração, de relevada importância, provocou a contestação de professores e alunos, culminando com a substituição de Meyer por Mies Van Der Rohe, em 1930. Sob a liderança de Mies Van Der Rohe, a Bauhaus tornava-se cada vez mais uma escola de arquitetura e design e o projeto fundador de Gropius muda, um pouco, de direção. Em 1933 a Bauhaus é encerrada pelos nazis. Ainda antes do encerramento, em Berlim, os estudantes tentaram adaptar uma velha fábrica para prosseguir com o projeto da escola, mas o regime vigente não tardou a encerrar definitivamente a Bauhaus. Podemos afirmar que a Bauhaus oscilou entre a contestação, a crise e a adaptação ao sistema capitalista, constituindo-se como zona de poder. Modificando a ideia de escola e da sua articulação com a sociedade, demonstrou a possibilidade, e vantagem, da experiência coletiva como caminho para uma sociedade mais democrática e livre.

O teatro na Bauhaus: um teatro sem teatro

O teatro, no início do século XX, sofreu enormes transformações, refletindo um mundo em mudança abrupta, mudança já anunciada na segunda metade do século XIX. O estilhaçamento de uma ideia de unidade repercutia-se por todo o mundo, sublinhado por uma guerra devastadora. Em 1916, no Cabaret Voltaire, foi criado o movimento Dadaísta, formado por um grupo de escritores, poetas e artistas plásticos, talvez um dos primeiros exemplos de um movimento articulado numa “rede internacional”. Em 1917, a Revolução Russa, vai alavancar um conjunto de manifestações artísticas, em nome de um homem novo e de numa nova sociedade. O Teatro Soviético de Vanguarda materializa uma rutura com o teatro instituído e os ideais burgueses, propondo uma nova abordagem dramática e cênica, da qual Meyerhold, com a sua teoria da biomecânica e Liubov Popova⁴, cenógrafa, são exemplos fulcrais. Entretanto já Craig e Appia tinham avançado novas perspectivas sobre o teatro, nomeadamente sobre a “morte do ator” e a importância da luz no entendimento da cena moderna. Na

4 Liubov Popova, pintora e cenógrafa, foi responsável pelos cenários das encenações mais emblemáticas de Meyerhold. Morreu prematuramente e foi um dos raros exemplos em que uma mulher se impôs no mundo artístico russo, dominado pelos homens.

Alemanha, Brecht defende o teatro como forma de conhecimento e denúncia, através do seu efeito de estranhamento e Piscator leva a cabo o seu Teatro Épico, incendiário e mobilizador. O Teatro prova assim o seu lugar fundamental na vida das cidades e na vida das pessoas, demonstrando, simultaneamente, o seu poder transformador da sociedade, como Experiência Coletiva.

A introdução da Oficina de Teatro no currículo da Bauhaus em 1921, em Weimar, no entanto, não serve, pelo menos diretamente, este propósito de intervenção. Esta oficina, que constituiu uma inovação relativamente aos programas que habitualmente eram ministrados nas escolas artísticas e técnico-artísticas da época, foi, não só uma nova disciplina curricular, mas, sobretudo, uma experiência artístico-pedagógica. O Conselho dos Mestres, convidou Lothar Schreyer para dirigir a oficina que, apesar da sua experiência nesta área artística, não conseguiu mobilizar os estudantes. Abandonou a Bauhaus poucos meses depois do ensaio geral desastroso da produção *Moonplay*, abrindo caminho para que Oskar Schlemmer, assumisse a orientação da Oficina de Teatro.

A Oficina de Teatro não pretendia formar atores, pretendia sim utilizar o teatro como espaço de síntese de conhecimentos, experimentação de novos caminhos e técnicas, num ambiente multidisciplinar privilegiado, onde o jogo promove a criatividade, como construção de liberdade. O teatro é, pois, simultaneamente, laboratório, estúdio e espaço lúdico de encontro transdisciplinar. A Oficina de Teatro, para além de um espaço de pesquisa, era também, como referido, uma estratégia pedagógica. Mais do que fazer teatro, tratava-se de reinventar esse espaço de “tensão”, à luz de novas e diversas abordagens. Tomemos como exemplo o trabalho desenvolvido por Schlemmer, Kandinsky (que nunca esteve diretamente envolvido na Oficina de Teatro) e Moholy-Nagy. Com o teatro como espaço de inscrição dos trabalhos e pesquisas destes artistas, verifica-se uma deslocação da escultura, da pintura e da técnica para o lugar da cena. A cena torna-se, assim, o suporte de experiências e obras em que o ator e as palavras, nos seus papéis tradicionais, são substituídos por formas geométricas, cores, luz e som, em movimento. Os espetáculos criados são de natureza transdisciplinar, e os atores são menos importantes, que todos os outros elementos de cena. Esta deslocação das artes plásticas para o teatro, leva não só ao questionamento do papel do ator, mas também a uma dilatação do conceito de teatro. A palavra e o drama, e a sua interpretação, deixam de ser o núcleo da cena, dando lugar ao jogo entre formas geométricas, volumes, luz e som como elementos estruturantes e construtivos do espaço. A *abstratização* da cena promovia a autonomia relativamente à percepção do real, promovendo a libertação da “alma” e de algo mais “essencial”, universal e perene. O teatro não deveria servir propósitos de mera representação, propagandísticos ou utilitários, mas sim constituir-se como a própria matéria, simultaneamente, de jogo e reflexão. É de salientar que os processos de trabalho e de ensaio levados a cabo neste ambiente transdisciplinar, eram, de

certo modo, autopoieticos, na medida em que criavam um sistema que se reinventava e definia a si próprio, tal como acontece quando jogamos um jogo. Esta emancipação do teatro do próprio teatro, tal como o conhecíamos até então, permitiu expandir os limites do conceito de teatro, quer como espaço de criação e receção, quer como espaço arquitetónico.

Utopia? It is indeed astonishing how little has been accomplished so far in this direction. This materialistic and practical age has in fact lost the genuine feeling for play and for the miraculous. Utilitarianism has gone a long way in killing it. Amazed at the flood of technological advance, we accept these wonders of utility as being already perfected art form, while actually they are only prerequisites for its creation. "Art is without purpose" insofar as the imaginary needs of the soul can be said to be without purpose. In this time of crumbling religion, which kills the sublime, and of a decaying society, which is able to enjoy only play that is drastically erotic or artistically *outré*, all profound artistic tendencies take on the character of exclusiveness or of sectarianism. (...) Yet all the while Man seeks meaning. Whether it is the Faustian problem whose goal is the creation of Homunculus or the anthropomorphic impulse in Man which created his gods and idols, he is incessantly seeking his likeness, his image, or the sublime. He seeks his equal, the superman, or the figures of his fancy. Man, the human organism, stands in the cubical, abstract space of the stage. Man and Space. Each has different laws of order. Whose shall prevail? Either abstract space is adapted in deference to natural man and transformed back into nature or the imitation of nature. This happens in the theater of illusionistic realism. Or natural man, in deference to abstract space, is recast to fit its mold. This happens on the abstract stage.

SCHLEMMER (1961)

Schlemmer, propõe a utilização de máscaras, figurinos-esculturas e disfarces, mais ou menos grotescos, inspirados em formas teatrais orientais seculares ou "roubados" ao teatro tradicional e popular. Propõe, também, o estudo do corpo e do seu funcionamento orgânico como construtor de espaço, através do movimento e do ritmo. Assim, o novo ator, contingenciado pela sua capaça-figurino, poderia finalmente libertar-se do ego individualista, que subjaz à ideia de exibicionismo do desinteressante (ou ineficaz) humano, em prol de uma ideia de construção, através do jogo, como podemos observar, por exemplo, no seu *Ballet Triádico*. É de referir que as noções de alma, espiritualidade e metafísica, foram também convocadas pelos românticos (na música, na literatura, na poesia, no teatro e na pintura) nomeadamente por Kleist, no seu ensaio *Sobre o Teatro das Marionetas*, onde avança a hipótese de aspirarmos a ser como marionetas, encontrando, assim, a possibilidade de mostrar a nossa "alma", não a nossa humanidade. A liberdade, e "graça" do corpo "mecani-

zados” podem ajudar-nos a colmatar a falha, que advém da perda irremediável da “pureza” e do paraíso. Sobre esta aproximação do ator à marioneta e sobre a “morte do ator”, é de referir o trabalho de Edward Gordon Craig e do seu conceito de *Über-Marionette*. Também ele um artista multifacetado, produtor, professor e teórico, protagonizou um projeto revolucionário que procurava a ampliação da ideia de teatro – um “teatro total”. É de referir também, embora menos radical, a teoria da biomecânica de Meyerhold, na qual o ator cumpre um rigoroso e codificado trabalho físico, que o levará a um determinado estado emocional. Em ambos os casos, podemos falar no encurtamento do espaço entre decisão e consequência desta, ou de ação - reação, também evidente nas coreografias geometrizaras e nos jogos de cena de Schlemmer, que obrigam a um trabalho rigoroso, livre do espaço do sentimento individual do intérprete e, por isso, mais simbólicas e mecanizadas. Estes jogos de cena são, simultaneamente, operação e mensagem⁵. O corpo humano está presente na cena, ainda que escondido, ou disfarçado – aprisionado para se tornar livre – incorporando e animando os elementos exteriores – tornando-se, assim, “figura”. Oskar Schlemmer ancorava o seu trabalho em ideias metafísicas, procurando uma relação harmoniosa entre as formas, o homem e o espaço. No curso de 1928, formou-se entre os estudantes da Bauhaus o Novo Grupo, que não partilha, totalmente, as ideias cénicas de Schlemmer, criando as suas próprias produções coletivas, diretamente inspiradas no teatro soviético.⁶ A palavra volta à cena, e Schlemmer, e os alunos, apoiados por Meyer que já não investia financeiramente na Oficina de Teatro, reclamam um “teatro político”. A este propósito Schlemmer dirá: “Não me peçam para desenhar como Georg Groz ou para fazer (teatro) como Piscator”⁷ Esta afirmação, coerente com os princípios de liberdade criativa defendidos pelos mestres mais marcantes da Bauhaus, revela a crescente politização da escola, numa reação, talvez natural, aos acontecimentos mundiais que viriam a desencadear o advento do nazismo e, posteriormente, a segunda guerra mundial. Após o sucesso de uma digressão pela Alemanha da Oficina de Teatro e do seu trabalho, Schlemmer deixa a Bauhaus em 1929, aceitando um convite para lecionar na Polónia. A Oficina de Teatro é encerrada por Meyer, por “razões financeiras”.

The possibilities for a VARIATION OF LEVELS OF MOVABLE PLANES on the stage of the future would contribute to a genuine organization of

5 Apoio-me nas ideias de Garroni (1992): “(...) a atividade artística é, pois, também atividade prática, virada de certa forma para a realização de um objetivo (construção) e atividade cognoscitiva, capaz de veicular conhecimento: é operação e mensagem.”

6 Já antes da criação deste grupo, os estudantes, com vontade de ver os seus próprios trabalhos levados à cena, criaram o Grupo B, onde, embora ainda se reconheça a linguagem *Schlemmeriana*, se verifica uma deslocação na direção de uma ideia de “mecanização” e “intervenção”, influenciada pelo teatro de vanguarda soviético, nomeadamente de Meyerhold e pelo teatro “político” de Bertolt Brecht e de Erwin Piscator.

7 Tradução minha da citação referenciada no livro *Bauhaus*, de Madalena Droste, p.394.

space. Space will then no longer consist of the interconnections of planes in the old meaning, which was able to conceive of architectonic delineation of space only as an enclosure formed by opaque surfaces. The new space originates from free-standing surfaces or from linear definition of planes (WIRE FRAMES, ANTENNAS), that the surfaces stand at times in a very free relationship to one another, without the need of any direct contact. As soon as an intense and penetrating concentration of action can be functionally realized, there will develop simultaneously the corresponding auditorium ARCHITECTURE. There will also appear COSTUMES designed to emphasize function and costumes which are conceived only for single moments of action and capable of sudden transformations. There will arise an enhanced *control* over all formative media, unified in a harmonious effect and built into an organism of perfect equilibrium.

MOHOLY-NAGY (1961)

Relativamente à possibilidade de as artes plásticas, e conseqüentemente as imagens e as formas, poderem ser afetadas pelo movimento e partilhadas, simultaneamente, por um público, ao vivo, num determinado espaço, a experiência *bauhausiana* expandiu, não só os conceitos de pintura e escultura, mas também o de teatro, quer como prática artística, quer como edifício arquitetônico. A cena *bauhausiana* torna-se, pois, “espacialidade” e “temporalidade”. Quando Moholy-Nagy, em 1925, retira o ator de cena em *Mechanical Eccentric*, abre novas perspectivas para a utilização dos meios técnicos, tecnológicos e materiais de maneiras não usuais. A personalidade artística multifacetada de Moholy-Nagy, inicialmente pintor, leva-o a perseguir a ideia de transformar o teatro num espaço no qual o público e a cena encontrem uma relação mais próxima e implicada, estimulada pelas novas possibilidades técnicas. O encenador do futuro, será definido por Moholy-Nagy como um “homem de cem olhos”, uma vez que deverá organizar a intervenção equilibrada e harmoniosa de diferentes meios. Megafones, altifalantes e sistemas de som, bem como imagens projetadas, serão reunidos neste palco do futuro, que se expande não só horizontalmente, mas também verticalmente, e no qual a presença do ator convencional tem forçosamente de ser alterada, na perspectiva da sua integração com os outros *media*. A presença do ator tem de ser transformada e, de certo modo, “desumanizada”. A este propósito Moholy-Nagy propõe a utilização de espelhos e mecanismos óticos (que permitiriam a deformação, ampliação, diminuição e a replicação dos próprios atores) de novas abordagens acústicas do som e de um novo entendimento da luz. A reinvenção da luz na cena será um dos aspetos desenvolvidos por Moholy-Nagy. A título de exemplo refiro a obra, *Light prop for an Electric Stage*, também conhecida como *Light Space Modulator*, que daria origem ao filme experimental *Light Play: Black-White Grey*. Neste ponto é importante lembrar Adolphe Appia, arquiteto e en-

cenador, cujo trabalho prático e teórico sobre as possibilidades de utilização da luz na cena foi fundamental para a transformação do palco contemporâneo. As ideias de Moholy-Nagy preconizam um palco muito próximo do que poderemos imaginar hoje, onde diferentes meios técnicos e tecnológicos se cruzam, num diálogo que não persegue o “sentido”, mas estimula os sentidos. Esta pesquisa e experimentação, encaminham-nos na direção de um espaço teatral intermedial: no palco do Moholy-Nagy a técnica e a tecnologia serão protagonistas. Sem qualquer entrave ou pudor relativamente à utilização de métodos experimentais, Moholy-Nagy aventurou-se em experiências inovadoras, quer do ponto de vista dos materiais, quer do ponto de vista dos meios mecânicos e técnicos, que propunham uma transformação total do palco, que concebia cada vez mais versátil. O trabalho de Kurt Schmidt foi certamente uma referência importante para Moholy-Nagy e para as suas ideias visionárias de um teatro intermedial, com imagens em movimento, no caminho da abstração.

O teatro esconde em si um estranho íman com um estranho e oculto poder. Mais do que uma vez, esse íman tem sido capaz de gerar uma tal tensão que aparentemente poderá conduzir a uma emocionante participação mais intensa. (...)

Neste mundo isolado de tensão encontra-se um outro mundo isolado, para o qual estão voltados os olhos e os ouvidos – o palco. Este é o centro promissor do teatro que, devido à suprema tensão da sua própria vida, deverá libertar as filas expectantes de espectadores da mais elevada tensão. A capacidade de absorção deste centro é infinita – devido às suas extremas tensões, ele é capaz de comunicar todos os poderes de todas as artes às filas expectantes. Esta é a possibilidade interior do teatro, que aguarda uma nova forma.

KANDINSKY (1923) ⁸

Em 1928, Kandinsky, também ele estudioso sobre novos caminhos para o teatro, embora nunca tenha estado envolvido na Oficina de Teatro da Bauhaus, leva a cena *Quadros de uma Exposição*, a partir da música de Mussorgsky, inspirada nas obras de Viktor Hartman. *Quadros de uma Exposição* é um exemplo do teatro abstrato que procurou uma síntese entre diversas formas de expressão artística. Música, pintura, poesia, arquitetura, dança, luz e materiais, combinados entre si na criação de uma composição artística. A ideia de “composição”, cara a Kandinsky, constitui uma marca distintiva no seu entendimento do teatro e da pintura. As composições para palco, constroem um conjunto equilibrado entre diferentes artes, de modo a respeitar a singularidade de cada uma delas. Nada se sobrepõe a nada, e nada ilustra nada. O contraste e a divergência, sob o chapéu da composição, são, pois, fundamentais na sua construção.

8 Tradução da Professora Anabela Mendes publicada na Revista Dramaturgias nº 9, 2018, pp. 487.

A estrutura e todos os elementos devem estar subordinados ao princípio interior da obra: a composição. Revelador é também o facto de Kandinsky ter conhecido Schoenberg, criador do dodecafonismo, em 1911. Antes disso, no entanto, as propostas artísticas de Schoenberg já tinham provocado uma ressonância, no início desse ano, em Kandinsky, quando assistiu a um concerto no qual foram interpretadas obras do Compositor. A partir desse momento, a influência recíproca é indiscutível: as obras teóricas *Harmonia*, de Schoenberg e *Do Espiritual na Arte*, de Kandinsky, são publicadas quase simultaneamente, e o pintor cita princípios artísticos defendidos pelo compositor, ao abordar motivações criativas comuns a diferentes formas de arte. As propostas dos dois artistas são concordantes em vários aspetos sobretudo na compreensão do fazer artístico.

Ao referir Schlemmer, Moholy-Nagy e Kandinsky, evoco uma tríade⁹ de artistas e pesquisadores e professores da Bauhaus que, do meu ponto de vista, marcaram indelevelmente o teatro do século XX e XXI, pois, de maneiras diferentes, alargaram o campo de possibilidades do fazer teatral e, conseqüentemente da sua receção. A seu modo, todos e cada um deles, modificaram o espaço teatral, através de contributos que resumiria, ainda que a traço grosso, desta maneira: Schlemmer, reconfigura o espaço, através do **jogo**, das movimentações coreográficas matemáticas, da teatralização e metamorfose dos **corpos** humanos, transformando-os em **figuras**; Moholy-Nagy coloca as invenções **técnicas** e os **materiais**, como transformadores da perceção (e construção) do **espaço**; Kandinsky através da **transdisciplinaridade** que a **tensão** da cena convoca, expande o espaço do teatro, redefinindo-o como um espaço de **síntese** e composição. O novo ator “marioneta” (e “marionetista”) de Schlemmer, o novo palco intermedial de Moholy-Nagy e a transdisciplinaridade de Kandinsky, conduzem-nos para uma síntese definidora de um teatro abstrato. Estas três reconfigurações do conceito de teatro, no qual o núcleo se transfere do texto para a cena, entendida aqui como espaço de “trans”, “inter” e multidisciplinaridade, são, pois, a alavanca renovadora das artes performativas do século XX até a atualidade.

O teatro na Bauhaus materializou uma procura, ousada, de um teatro abstrato, e por isso mais livre. Mas a abstração da cena teatral encontra, ainda hoje, reações negativas (ou apreensivas), pois prevê, do ponto de vista dos intervenientes, fazedores e público, um enquadramento cultural informado, que, infelizmente não está ao alcance da grande maioria de pessoas, por razões diversas.¹⁰ É justamente neste ponto que o papel da escola e da arte, e não

9 O número três, caro a Schlemmer, é utilizado aqui como “triangulação metodológica”: os três artistas referidos abordam o espaço do teatro de perspectivas diferentes, promovem o debate nas suas divergências, mas, paradoxalmente, corroboram a modificação do conceito de teatro reconhecendo o seu caminho no sentido da abstração e de uma ideia de “teatro total”.

10 Ao referir “enquadramento cultural informado”, refiro-me à multiplicidade de fatores que contribuem para o desenvolvimento e formação da nossa perceção, sensibilidade e cognição.

defendo uma ideia redutora e meramente utilitária da arte ou da escola, podem permitir um alargamento de horizontes individuais e coletivos. Se pensarmos, por exemplo, nos professores de diferentes países que lecionavam na Bauhaus, no sistemático diálogo, não só entre disciplinas, mas também entre culturas e épocas promovido no currículo da escola, para além dos saudáveis pontos de vista divergentes, perceberemos a repercussão dessas práticas no estremecimento das nossas imagens preconcebidas do mundo, história e do futuro. Acrescentaria que os sistemas políticos vigentes, maioritariamente capitalistas, não defendem, nem promovem, a “construção” do novo, do porvir. Infelizmente a produção artística serve, de modo cíclico e muitas vezes disfarçado, os interesses do mercado e do sistema que, por sua vez, promove a ideia materialista de consumo. A Academia *idem*. Neste aspeto em particular, a ideia de escola como laboratório de novos projetos e construções, e como possibilidade de acesso ao incomum ou inabitual, tem um papel preponderante e fundamental. Se, por um lado, a Bauhaus respondia às necessidades da produção industrial em série, de qualidade, o que, como dissemos, garantia o financiamento e inscrição social da escola, através dos seus produtos de design e projetos arquitetónicos, por outro lado, a manutenção do Curso Preparatório, na relação direta e experimental com os materiais e matérias, bem como a criação da Oficina de Teatro, liderada por Oskar Schlemmer, permitiam uma exploração livre, sem uma utilidade específica, das diversas correlações entre prática e teoria, entre criatividade e construção. De certo modo, a Oficina de Teatro funcionava como um laboratório de “pesquisa bruta”, que poderia, posteriormente, ser “aplicada”, (ou não) direta ou indiretamente. Lembro o projeto do “Teatro Total” desenhado por Gropius, certamente influenciado pelas inovações produzidas na Oficina de Teatro, que propunha um novo teatro, num, também, novo espaço arquitetónico. Esta relação entre o diálogo com o exterior e a investigação, de certo modo, autopoietica, constituiu um equilíbrio, assente num conjunto de interdependências, absolutamente essencial no projeto curricular e de gestão da Bauhaus e a reter, como exemplo pedagógico e organizacional, para a escola contemporânea.

Reverberações e notas

“(…) não tomar o poder como um fenómeno de dominação maciço e homogêneo de um individuo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras, mas ter bem presente que o poder – desde que não seja considerado de muito longe – não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhe são submetidos. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui e ali,

nunca está em mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder, e de sofrer sua ação; nunca são alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles.” FOUCAULT (1989)

Como foi referido anteriormente, a Bauhaus foi uma experiência marcante na redefinição da noção de escola, da relação da escola com a sociedade, com a indústria e com o poder. Foi também um momento particular e transformador do teatro, quer artisticamente, quer arquitetonicamente, quer como metodologia de ensino e aprendizagem. Depois do encerramento da escola, em 1933, é na América que se desenvolve um projeto pedagógico ancorado em princípios bastante semelhantes aos da Bauhaus – Black Mountain College, escola na qual Josef Albers, mestre da Bauhaus, será um professor determinante, bem como a sua mulher Anni Albers. É precisamente a inspiração metodológica da Bauhaus, que dará corpo a esta escola de experimentação artística, onde, como defendia John Andrew Rice, figura fulcral na gênese deste projeto pedagógico, a arte é fundamental na formação. No projeto da Black Mountain College, a experiência coletiva é crucial na educação de cada indivíduo. Tal como na Bauhaus, a utilização da arte como ferramenta pedagógica, revelou-se, também aqui, uma estratégia de sucesso.¹¹ No que diz respeito à ideia de “coletivo”, não como fechamento, mas como abertura, refiro algumas críticas negativas tecidas recentemente em artigos da imprensa, a propósito da comemoração dos cem anos da Bauhaus. Estes artigos apontavam sobretudo os aspetos negativos da escola, maioritariamente de natureza ideológica e demonstrativos do medo, quase infantil, do comunismo, ou de regimes mais “à esquerda” no espectro político mundial, por definição mais “coletivos”. No entanto, alguns aspetos das críticas merecem atenção. Relativamente à participação das mulheres no universo da Bauhaus, há realmente uma discriminação notória. Embora o elevado número de alunas inscritas fosse revelador de uma mudança social anunciada, as mulheres não podiam frequentar determinadas oficinas, como pintura e arquitetura. As estudantes eram remetidas para as oficinas de tecelagem e olaria, por serem atividades habitualmente atribuídas ao universo estereotipado do feminino. A mudança anunciada que referi, prende-se com a redefinição progressiva do papel da mulher na sociedade, relativamente ao qual eu diria que

11 Como escreveu Rice (1936): “There is no expectation that many students became artists; in fact, The College regards it as a sacred duty to discourage mere talent from thinking itself genius: but there is something of the artist in everyone and the development of this talent, however small, carrying with it a severe discipline of its own, results in the student’s becoming more sensitive to order in the world and within himself than he can ever be through intellectual effort alone”.

há ainda um longo caminho a percorrer. Artistas como Anni Albers, Marianne Brandt e Gertrud Arndt, entre muitas outras, não só promoveram o diálogo bauhausiano entre arte e função, mas também, estabeleceram um conjunto de inovações na arte e no design, que marcaram as gerações posteriores.¹² Evidentemente que a Bauhaus, como qualquer instituição, conheceu melhores e piores momentos e inevitáveis contradições, quer de princípios, quer de práticas, e é também evidente que a escola se inscreve num determinado tempo, num contexto específico, do qual não pode ser retirada. Contudo, o balanço entre os aspetos “negativos”, e as inovações que promoveu do ponto de vista pedagógico, artístico e na relação entre escola e sociedade, é francamente positiva e estimulante. É da maior importância referir a vasta produção teórica feita pelos artistas e professores, publicada pela própria escola. Este material teórico, não só consubstancia as práticas de investigação artística desenvolvidas, mas também, nos permite ter acesso aos objetivos, inquietações e ideias deste excepcional grupo de visionários e visionárias.

Para citar alguns exemplos da influência *bauhausiana*, relativamente à construção da Cidade, refiro a Cidade Branca, em Tel Aviv, onde se encontra a maior concentração de edifícios *bauhausianos* (à escala “humana”), considerada património mundial, e a cidade de Brasília, projetada em 1957. Em Portugal, mais concretamente na Escola de arquitetura do Porto, a influência *bauhausiana* é flagrante, sobretudo no período que sucede a revolução de abril, nomeadamente no SAAL, um projeto de intervenção arquitetónica e social no Porto. Contudo, outras experiências menos conhecidas de ensino e aprendizagem têm sido praticadas em escolas públicas e privadas portuguesas. A título de exemplo refiro a Oficina Comum da Escola Superior de Teatro e Cinema, levada a cabo no primeiro semestre do primeiro ano, num curso com a duração de três anos, que reunia os alunos de todos os ramos do curso de teatro (Design de Cena, Interpretação, Produção e Dramaturgia) numa colaboração com diversos museus da cidade de Lisboa (infelizmente extinta); a Oficina de Teatro, com as mesmas características transdisciplinares, que marca o início da aprendizagem dos alunos da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, que terminou este ano; a escola de Ensino Básico da Torre em Lisboa, na qual um currículo convencional é articulado com disciplinas artísticas e filosofia; a Escola do Ensino Básico da Ponte, no Porto, onde os alunos podem organizar o seu próprio currículo, dentro de um conjunto organizado de propostas; o projeto *Daylight Project*, desenvolvido pelo Teatro da Garagem, reunindo estudantes e artistas de diferentes países e culturas, e professores de diferentes áreas, como

12 Outras questões podem ser levantadas relativamente ao funcionamento da Bauhaus, como por exemplo o protagonismo dos professores, relativamente aos alunos, a politização ou não politização da escola, a contestação da continuidade (e da diferença salarial) de Kandinsky e Klee feita por Schlemmer e Moholy-Nagy, etc., mas para as quais não é muito difícil encontrar, se não respostas absolutamente satisfatórias, pelo menos um entendimento.

teatro, filosofia, biologia, engenharia, entre outros. O recente Doutorado em Artes, uma articulação entre diferentes estabelecimentos de Ensino Superior de Lisboa, bem como o Seminário do Doutorado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Espetáculo e Cognição, são também exemplos de práticas pedagógicas transdisciplinares, promotoras de um diálogo produtivo entre saberes e experiências distintos. Refiro os exemplos em Portugal, porque é fundamental destacar experiências válidas, e validadas pelos resultados obtidos, que devemos conhecer e usar como bastião da importância do acesso ao conhecimento. Quando falo em acesso, não me refiro apenas ao número de alunos que podem frequentar a escola, mas, sobretudo, à urgência da reflexão e debate sobre o que a escola pode, e deve oferecer aos alunos, e o que os alunos podem dar e receber da escola. Ainda a título de exemplo das reverberações *bauhausianas*, numa perspectiva mais prática, podemos citar a organização da gestão da maioria das escolas, através de “Conselhos” consultivos e deliberativos, implicando uma maior participação dos professores e alunos nos processos de ensino e aprendizagem; a ideia de “projeto”, que subjaz a muitas metodologias e práticas, reconhecendo a validade do “saber fazer” e do “aprender fazendo” como categorias pedagógicas. Assim, a inclusão, ainda tímida e deficiente, do teatro, música e artes plásticas nos currículos obrigatórios das escolas em Portugal, é, pois, um fator a repensar, à luz do que podemos aprender com a experiência pedagógica da Bauhaus. Nos países do Norte da Europa, sobretudo na Suécia e na Finlândia, a reformulação frequente dos métodos de ensino e aprendizagem e dos currículos que lhes dão corpo, nos diversos níveis de ensino, constituem exemplos de sucesso no estabelecimento de relações saudáveis e comunicantes entre escola e sociedade. Estas alterações são feitas através da avaliação, construtiva e não punitiva, exemplo também herdado da experiência *bauhausiana*. Se não mudarmos nada, nada mudará; contudo, tudo se modifica à nossa volta, a cada momento. Se por um lado a escola está inscrita na sociedade, num determinado tempo e lugar, por outro, ela é, ao mesmo tempo, possibilidade de transformação e construção desse mesmo tempo e lugar. A escola não tem de ser uma consequência de um determinado poder instituído, tem de ser, também ela, poder.

Uma última nota, no formato de perguntas, como John Andrew Rice defendeu¹³: como é possível terem sido projetados e construídos tantos teatros nos

13 John Andrew Rice fundador da Black Mountain College. Professor e pedagogo, também ele um visionário, e colega de John Dewey. Rice queria dar aulas de filosofia como Sócrates; promovendo o questionamento entre os estudantes, o professor seria como um líder da discussão e, apesar de ser mais experiente na dinâmica da consulta e busca, não é o possuidor da resposta. John Dewey tinha também uma posição importante sobre a relação da escola com a sociedade: “As escolas são, sem dúvida, um importante meio da transmissão para formar o carácter dos imaturos; mas são apenas um meio e, comparadas com outros agentes, são um meio relativamente superficial. Apenas quando tivermos compreendido a necessidade das formas de ensino mais persistentes e fundamentais poderemos ter a certeza de colocar os métodos escolares no seu verdadeiro contexto.”

anos noventa, do século XX, em Portugal, com dinheiro público, tão pouco ajustados às transformações e à prática das artes performativas? e porque se projetam edifícios enormes para albergar escolas para pessoas pequenas (crianças)? e porque se organizam os alunos em turmas muito grandes, presos a uma secretária durante horas a fio? e porque não se atualizam os *curricula* com mais frequência? e porque existem avaliações, punitivas, às escolas públicas, feitas pela empresa privada A3ES? e como vamos poder “experimentar” neste contexto de capitalismo digital? e porque não aprendemos a ver? e porque não aprendemos a pensar? e porque se construíram tantos Bairros Sociais, com materiais de fraca qualidade, que funcionam como guetos? e porque se projetam casas para famílias “convencionais”, quando esta noção também se modificou? e porque não há jardins e espaços públicos comuns acessíveis a todos? E porque é tão difícil mudar?... O legado da Bauhaus, está longe de se ter esgotado, julgo que deve ser, verdadeiramente, compreendido!¹⁴

Referências bibliográficas

BECS-MALORNY, U. (2007). *Wassily Kandinsky, Em busca da abstração*. Tradução de Maria José Bellino Machado, Edições Taschen. Bona. pp. 129-170.

BERTHOLD, M. (2004). *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula Zuravski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia, Edições Perspectiva. São Paulo. pp. 451-529.

CALVO, F. (1992). Projeto. Em: R. Romano e F. Gil (dir.), *Enciclopédia Einaudi, Criatividade e visão*, vol.25. INCM. Lisboa. pp. 58-100.

DROSTE, M. (2019). *Bauhaus, A hundred years of Bauhaus, updated edition*. Edições Taschen. Berlin.

DEWEY, J. (2007). *Democracia e Educação*. Plátano Editora. Lisboa.

FOUCAULT, M. (1989). *Microfísica do poder*. Editora Graal. Rio de Janeiro.

GARRONI, E. (1992). Criatividade. Em: R. Romano e F. Gil (dir.), *Enciclopédia Einaudi, Criatividade e visão*, vol.25. INCM. Lisboa. pp. 349-424.

14 O meu contato com a Bauhaus foi decisivo no meu percurso acadêmico e profissional. Foi através das aulas de Arte e Design, lecionadas pela Professora Elvira Leite, pintora e pedagoga, a quem devo, em grande parte, a minha experiência na pintura e no teatro, que conheci este projeto pedagógico tão estimulante. A Bauhaus foi, sem dúvida, uma referência fundamental para ampliar a minha visão da arte, do teatro e da vida, por esta ordem. *Mais amplamente, mais amplamente!*

MENDES, A. (2020a). “Sumários das sessões do seminário Espetáculo e Cognição”. Lisboa.

____ (2020b). “Meia hora com Oscar Schlemmer”. Lisboa.

MOHOLY – NAGY, L. (1961). Theatre, circus, variety. Em: W. Gropius (ed.) *The Theatre of the Bauhaus*. Wesleyan University, Connecticut. pp. 48-70.

KANDISNSKY, V. (2018a). Sonoridades. *Dramaturgias*. Tradução de A. Mendes. 9: 281.

____ (2018b). Sobre a síntese abstrata para palco. Tradução de Anabela Mendes. *Dramaturgias*. 9: 487– 490.

____ (2018c). Quadros de uma Exposição. Tradução de Anabela Mendes. *Dramaturgias*. 9: 491- 503.

KATZ, V. (2002). *Black Mountain College, Experiment in Art*. Museu Nacional Centro de Artes Reina Sofia. Madrid.

KLEIST, H. V. (2009). *Sobre o Teatro de Marionetas*. Tradução de Miranda Justo, Antígona, Lisboa. pp. 5-32 e pp. 131-143.

KONSTANTINE, R. (2000). *Russian and Soviet Theatre, Tradition and Avant-Garde*. Tradução inglesa de Roxane Permar, Thames & Hudson, Londres. pp.7-25 e pp. 59-94.

SCHLEMMER, O. (1961). Man art and figure. Em: W. Gropius (ed.) *The Theatre of the Bauhaus*. Wesleyan University, Connecticut. pp. 48-70.

WALTER, G. (1961). Introduction. Em: W. Gropius (ed.) *The Theatre of the Bauhaus*. Wesleyan University, Connecticut. pp. 7-14.

Referências videográficas

BOLBRINKER, N. e TIELSCH, T. (realizadores). (2018). *Vom Bauen Der Zukunft, 100 Jahre Bauhaus*. [DVD]. Good!movies, Arte Edition.

HASTING, M. (reconstrução fílmica). (2014). *Bühne und Tanz, Oskar Schlemmer*. [DVD].

Referências eletrônicas

ABEL-HIRSCH, A. (2019). Behind the image: Moholy-Nagy's archive. *British Journal of Photography*. Acedido em: 15 de maio de 2020, em: <https://www.bjp-online.com/2019/08/behind-the-image-moholy-nagys->

CHRISTIE, I. (2019). *ABC in Sound: László Moholy-Nagy's rediscovered experiment in visual sound*. Acedido em: 15 de maio de 2020, em: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/bytes/abc-sound-1933-laszlo-moholy-nagy-visual-music-experiment?fbclid=IwAR3erMk4KRT2ml-h5Bm0oPZD2WBffSqFiCM6KZbE2BuMq6O-YSNbt5gvAg0>

MOHOLY-NAGY, L. *Light prop for an Electric Stage*. Acedido em: 15 de maio de 2020, em: <https://vimeo.com/111650264>.

MOHOLY - NAGY, L. (1926) *Berliner Stilleben*. Acedido em: 15 de maio de 2020, em: <https://mogambo1924.blogspot.com/2018/07/berliner-stilleben-laszlo-moholy-nagy.html?sref=fb&fbclid=IwAR3mj4UfyLoBflmZXXHPYdLnt8OSLAaZa2v-3tScpTOP1Cp3-3vCbK3tCWE>

(2019). Lost Laszlo Moholy-Nagy Film Found in BFI Archive. *Artlyst*. Acedido em: 15 de maio de 2020, em: <https://www.artlyst.com/news/lost-laszlo-moholy-nagy-film-found-bfi->

100 Years of Bauhaus. Acedido em: 25 de maio de 2020, em: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/oskar-schlemmer/>

SPIRK, A. *Quadros de uma exposição*. Acedido em: 3 de maio de 2020, em: https://www.youtube.com/watch?v=H9dJJ7_3nrk

Dossiê Bauhaus

O homem no círculo das ideias –
considerações sobre o futuro dos
humanos a propósito dos trabalhos
para palco de Oskar Schlemmer.

Alexandre Pieroni Calado

Escola Superior de Teatro e Cinema/Instituto
Politécnico de Lisboa (PT)

E-mail: alexandrepieronicalado@gmail.com

Linkedin: <https://pt.linkedin.com/in/alexandre-pieroni-calado-75230467>

Resumo

Neste texto gostaríamos de discutir a hipótese de Oskar Schlemmer ter pensado o actor-bailarino recorrendo a uma ideia de homem enquanto ser integrado num ambiente, desconhecendo distinções absolutas entre o orgânico e o inorgânico. Uma incursão pelos textos «O homem e a figura de arte», «Palco», pelas anotações que deixou para o curso «O Homem», bem como uma discussão de alguns trabalhos para palco realizados por Schlemmer, constituirão o primeiro movimento. Num segundo movimento, tomaremos o texto seminal de Heinrich von Kleist «Sobre o Teatro de Marionetas», a noção de «biotécnica», de Raoul Francé, tal como nos chega através de Lazlo Moholy-Nagy, e a entrevista a Gilbert Simondon sobre a mecanologia, para sugerirmos que Schlemmer poderá ter contribuído para pensarmos uma ética da amizade entre humanos e máquinas. A reflexão aqui estabelecida em torno de Schlemmer conduzirá, então, a alguns questionamentos acerca do actual estatuto ontológico do ser humano, suas promessas e ameaças.

Palavras-chave: Oskar Schlemmer, Marioneta, Figura de arte, Biotécnica, Amizade inter-espécies, Hibridação tecnológica.

Abstract

We would like to discuss the hypothesis of Oskar Schlemmer having grounded his understanding of the performer on an idea of the human as a being integrated in an environment which doesn't acknowledge strict borders between the organic and the inorganic. Reading through the texts «Man and the art figure», «Stage» and Schlemmer's notes for the course on «Man», and discussing some of his stage works, will govern the first movement. On the second, we will take into consideration Heinrich von Kleist's «On the marionette theatre», the notion of «biotechnics», proposed by Raoul Francé and advocated by Lazlo Moholy-Nagy, and the interview with Gilbert Simondon on mechanology, to suggest that Schlemmer contributed to an ethics of the friendship between humans and machines. The discussion around Schlemmer's work and ideas will conclude with some remarks on the contemporary ontological status of the human species, its promises and challenges.

Keywords: Oskar Schlemmer, Marionette, Art figure, Interspecies friendship, Technological hybridization.

Introdução

O trabalho de Oskar Schlemmer (Alemanha, 1888 – 1943), artista que se moveu por várias disciplinas, pedagogo e pensador que tomou parte nos movimentos modernistas europeus da primeira metade do século XX, revela hoje inquietante pertinência. O artista esteve envolvido na escola alemã da Bauhaus, tanto em Weimar, quanto em Dessau, aí transitando pelos departamentos de pintura, escultura e artes do palco, sendo as experimentações desenvolvidas neste último território aquelas que constituem o núcleo da discussão que pretendemos desenvolver. Talvez seja possível fazer gravitar os diversos exercícios e experimentações que Schlemmer levou a cabo em torno de um centro de irradiação comum: a investigação de uma poética da técnica capaz de dar concretude a um entendimento cósmico do ser humano. A ser assim, o desenho que nos deixou «Der Mensch im Ideenkreis» [O homem no círculo das ideias] (circa 1928) poderá bem condensar toda uma reflexão levada a cabo ao longo de vários anos; neste desenho revela-se uma compreensão da humanidade que a abre, por dentro e para fora, às relações constitutivas com as esferas material, biológica, cultural e tecnológica. Aqui, com efeito, o ser humano é representado numa espécie de emblema que estabelece como que uma dança ou um

gesto gracioso, em meio a uma verdadeira circulação de energias e informações, entre múltiplos planos da existência.

O avanço tecnológico do início do século XX influenciou decisivamente todas as áreas do pensamento, incluindo as artes e disso o palco é bom exemplo. Na Bauhaus, diversos artistas como Kurt Schmidt, Lothar Schreyer e Wassily Kandinsky, entre outros, experimentaram com espectáculos ópticos e cinéticos, colocando em primeiro plano existências visuais, motoras, sonoras e lúmnicas, abdicando mesmo, em determinadas situações, da presença de seres humanos no palco. Poder-se-á articular estas experiências com um sentimento ambivalente perante o esbater das fronteiras entre humanos e seres tecnológicos. Com efeito, a tecnologia assinala com frequência a tensão ontológica que tem inquietado de forma especial a cultura do período moderno entre autonomia e determinação exterior, entre liberdade natural e condicionamento artificial. Trata-se de uma tensão que é possível pensar como remanescente do atrito entre duas concepções: um entendimento da máquina como modelo heurístico da natureza extensa, próprio do século XVIII, e uma visão da máquina como antítese da vida espontânea, livre e criativa, generalizada no século XIX. Nesta tensão no plano das concepções da tecnologia foi acompanhada por uma outra, especialmente manifesta na representação artística dos seres humanos, que conduziu diversos movimentos modernistas a oporem-se à representação realista e psicológica do ser humano. As experiências conduzidas por simbolistas, ainda no século XIX, bem como por construtivistas, cubistas, surrealistas, futuristas, dadaístas, para mencionar alguns, questionaram a centralidade da figuração do humano e os respectivos contornos. Schlemmer, por seu lado, terá mantido sempre suspeitas face à possibilidade de um teatro sem seres humanos, como discutiremos abaixo, procurando antes, parece-nos, explorar as vias abertas pela própria tecnologia para (re)pensar o ser humano e as possíveis representações deste nos campos artísticos. Menos que homenagear inocentemente as máquinas, o trabalho de Schlemmer utiliza novos esquemas cognitivos para clarificar um entendimento cósmico dos seres humanos.

Schlemmer conquistou um lugar singular na história das artes performativas graças ao *Triadisches Ballett [Ballet Triádico]* (Estugarda, 1922), para o qual concebeu vestuário e figuras; mas também os estudos cénicos e projectos para palco que desenvolveu ao longo da sua actividade na Bauhaus, entre 1923 e 1929, merecem ser considerados.¹ Nestes diversos exercícios, Schlemmer empreendeu um caminho de exploração do espaço, dos materiais, do movimento e do gesto que abre perspectivas para uma cena abstracta e um entendimento alargado das artes performativas. Nestes trabalhos vemos ambientes sim-

1 Pode-se ter um conhecimento aproximado do que terão sido estes trabalhos a partir das reconstruções levadas a cabo por Margarete Hastings e Gerhard Bohner, disponíveis no DVD *Bühne und Tanz/Stage and Dance – Oskar Schlemmer* (2014a), cuja publicação foi coordenada por Torsten Blume, entre outros.

plificados que permitem experimentações abstractas com imagens artísticas de figuras de arte; os actores-bailarinos, recorrendo a vocabulários próprios da pantomima e da dança, expandidos por uma compreensão analítica do ser humano, desenvolvem qualquer coisa como “emblemas metafísicos da humanidade” (BLUME 2014b).² Além destes trabalhos para palco, são especialmente relevantes para a discussão que pretendemos levar adiante alguns dos textos programáticos, apontamentos e diários que Schlemmer nos deixou, em especial «Mensch und Kunstfigur» [O homem e a figura de arte] (1925), «Bühne» [Palco] (1927) e as anotações para o curso «Der Mensch» [O Homem] (1928-29). Os trabalhos para palco de Schlemmer, como *O Ballet Triádico* (1922), tratam-se, portanto, de experiências que internalizam qualidades próprias das máquinas, sem deixar de ser crítico às potenciais consequências da tecnologia, antes procurando de forma reiterada o espanto e o humor. Desde este ângulo, o trabalho para palco de Schlemmer revela, nas nossas sociedades cada vez mais marcadas pela omnipresença da tecnologia, uma especial relevância

1. A graciosidade da marioneta

Se tivermos presente as imagens dos figurinos, máscaras e objectos concebidos por Oskar Schlemmer, não deverá causar qualquer perplexidade considerar a marioneta como ferramenta heurística para discutir o trabalho para palco deste artista de origem alemã. Além das semelhanças visuais que se podem observar nos seus desenhos e esquemas com a marioneta, encontramos na publicação *The Theater of the Bauhaus*, que reúne textos e imagens publicados em 1924 pela Bauhaus para divulgar as actividades do estúdio de palco, fotografias de espectáculos concebidos então especificamente para marionetas e que evidenciam uma clara continuidade com as figuras propostas para os exercícios de cena com actores-bailarinos. Já, por outro lado, pretender que a graciosidade tenha sido uma das categorias estéticas perseguidas pelo artista da Bauhaus e que a marioneta foi um dos fulcros para a encontrar poderá não ser tão isento de interesse. Podemos compreender um pouco melhor a dimensão de graciosidade que marca a procura de Schlemmer recorrendo ao texto «Über das Marionettentheater» [Sobre o teatro de marionetas] (1810), de Heinrich von Kleist (1777 – 1811), uma das referências artísticas e conceptuais reconhecidas por Schlemmer. O ascendente de Kleist no pensamento e no discurso é expresso pelo artista da Bauhaus no texto seminal «Mensch und Kunstfigur» [O homem e a figura de arte] (1925), num desejo de continuar a re-

2 Esta expressão de Torsten Blume, que toma termos do próprio Schlemmer para os coagular numa caracterização possível do trabalho do artista alemão, surge num artigo cujo teor contribuiu fortemente para esclarecer e da forma às intuições que vínhamos perseguindo e surgem agora desenvolvidas neste texto.

flexão sobre o ser humano e o actor-bailarino, em particular, problematizando as fronteiras entre a matéria, a vida e o espírito:

The endeavour to free man from his physical bondage and to heighten his freedom of movement beyond his native potential resulted in substituting for the organism the mechanical human figure [*Kunstfigur*]: the automaton and the marionette. E. T. A. Hoffmann extolled the first of these, Heinrich von Kleist the second. (SCHLEMMER 1971: 28)³

Estamos, portanto, próximos de um entendimento da graciosidade enquanto qualidade física e motora capaz de contrastar com o peso da matéria; mas, veremos em seguida, trata-se de uma qualidade também relativa ao domínio da consciência humana, cujos efectivos contornos apontam já para uma expansão radical da própria definição do humano. É relevante assinalar que o ascendente da marioneta sobre o modelo do actor-bailarino por vir não se exerceu apenas em Schlemmer, tendo encontrado precedente em outros artistas da cena sensivelmente do mesmo período.⁴ Talvez seja Gordon Craig (1872 – 1966) o nome que primeiro pode ocorrer neste domínio, na medida em que este elaborou uma feroz crítica aos actores da sua época, cunhando um termo que faz directa remissão ao modelo da marioneta quando escreve sobre a *Übermarionette* no seu programa estético, entendendo-o, a par da máscara, como “último vestígio da Arte nobre e bela de uma civilização passada” (CRAIG 1963?: 110). Neste caso, trata-se de encontrar uma forma de limitar a tendência humana para a liberdade, entendida como inimiga do resultado artístico, bem como o tom natural e a imitação dos homens, em favor de um investimento na impassibilidade da marioneta. Com efeito, o próprio Schlemmer reconhece este precedente, es-

3 A influência do ensaio de Kleist surge também de modo explícito nos diários de Schlemmer, por exemplo, na entrada de 5 de Julho de 1926: “One might ask if the dancers should not be real Puppets, moved by strings, or better still, self-propelled by means of a precision mechanism, almost free of human intervention, at most directed by remote control? Yes! It is only a question of time and money. The effect such an experiment would produce can be found described in Heinrich Kleist’s essay on the marionette” (SCHLEMMER 1990: 197). Como veremos adiante, a hipótese de uma substituição absoluta dos actors por marionetas é no mínimo, matizada por dúvidas da parte de Schlemmer em outros momentos da sua reflexão.

4 Poder-se-ia aqui evocar diferentes artistas da cena para quem a marioneta gozou de especial prestígio – Alfred Jarry, que, em «Da inutilidade do teatro para o teatro» (1896), escreve: “Um exemplo do gesto universal: a marioneta testemunha o seu espanto com um recuo violento e um choque do crânio contra os bastidores.” (JARRY 2018: 366); Maurice Maeterlink, que escreveu *Três Pequenos Dramas para Marionetas* (1894) e considerava que “The stage is the place where masterpieces die, because the representation of a masterpiece by means of accidental and human elements is a contradiction” (MAETERLINCK 2011: 297); Michel Fokine, que criou *Petroushka* (1911), para os Ballet Russes, com Vaslav Nijinsky e música de Igor Stravinsky, no qual são explorados os amores e ciúmes entre três marionetas. Correríamos o risco de nos afastar demasiado no nosso âmbito, pelo que nos centraremos em alguns artistas mais próximos de Schlemmer.

crevendo no texto acima citado: “The English stage reformer Gordon Craig demands: «The actor must go, and in his place comes the inanimate figure - the *Übermarionette* we may call him»” (SCHLEMMER 1971: 28). Trata-se, então, de um projecto artístico que procura repensar o horizonte estético das artes do palco, enquanto busca a reinvenção dos próprios contornos de representação do ser humano.

Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940) é um dos contemporâneos de Oskar Schlemmer que merece destaque, porquanto a montagem que realizou do *Le Cocu magnifique* [*O Magnífico cornudo*] (Moscou, 1922), com cenários de Liubov Popova (1889 – 1924), tornou-se um marco enquanto grande espectáculo de homens e máquinas quase indistintamente coreografados.⁵ Já no texto programático «A Barraca de Feira» (1912), Meyerhold tomara o teatro de marionetas como modelo para elaborar as suas propostas estéticas, notadamente enquanto rejeição do verismo emocional e defesa de um teatro estilizado:

When the puppet weeps, the hand holds the handkerchief away from the eyes; when the puppet kills, it stabs its opponent so delicately that the tip of the sword stops short of the breast; when one puppet slaps another, no colour comes off the face; when puppet lovers embrace, it is with such care that the spectator observing their caresses from a respectful distance does not think to question his neighbour about the consequences. (MEYERHOLD 2012a: 155)

Meyerhold, defendendo um teatro da “convenção consciente”⁶, afastou-se da matriz do realismo psicológico de Constantin Stanislavski (1863 – 1938), com quem havia trabalhado. Numa busca afim à de Schlemmer, parece-nos que

5 Podemos crer que Schlemmer conheceu pessoalmente ou, pelo menos, teve conhecimento próximo do trabalho de Meyerhold, na medida em que, em 1924, Friedrich Kiesler organizou a *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* [*Exposição Internacional de Novas Técnicas Teatrais*] como parte do *Musik- und Theaterfestival der Stadt Wien* [Festival de Teatro e Música de Viena]. Nesta exposição terão sido reunidos centenas de conceitos teatrais, elementos cenográficos e desenhos de figurinos, bem como cartazes e maquetes, oriundos, entre outros países, da Rússia, da Itália, da Alemanha, da França e da própria Áustria. Nesta exposição terão estado presentes artistas como George Grosz, Fernand Léger, El Lissitzky, Filippo Tommaso Marinetti, Vsevolod Meyerhold, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Lothar Schreyer, Kurt Schwitters, entre outros.

6 A expressão utilizada por Meyerhold é, como ele reconhece, de Valery Bryusov (1873-1924), poeta simbolista russo, que o actor e encenador teve em boa conta, se pode ler no texto «The New Theatre Foreshadowed by Literature» (circa 1902): “I think I am right in saying that in Russia Valery Bryusov was the first to stress the futility of the ‘truth’ which theatres have expended all their efforts in depicting in recent years. Equally, he was the first to indicate the new means of dramatic presentation. He demanded the rejection of the futile ‘truth’ of the contemporary stage in favour of conscious stylization.” (MEYERHOLD 2012b: 42) A passagem é especialmente relevante para o nosso trabalho na medida em que Schlemmer menciona também Bryusov como uma referência para o seu pensamento (SCHLEMMER 1971: 28).

Meyerhold, menos que alguma forma totalitária de controlo da cena,⁷ considerou que a marioneta poderia indicar o caminho para um “mundo de encanto” e “uma magia” (MEYERHOLD 2012a: 155).

2. Um ser humano cósmico

O modelo da marioneta graciosa pode ser articulado com uma compreensão simultaneamente analítica e sintética do ser humano, tanto na medida em que a dimensão material é tida em conta, como na forma como ele é entendido como estando para lá da dominação de uma racionalidade estrita. Não surpreenderá, então, que as propostas artísticas de Schlemmer para o palco conduzam a figuras que expandem a representação do humano num sentido que excede o realismo psicológico e abrem via, antes, para concepções abstractas. No texto «O homem e a figura de arte», Schlemmer apresenta o espaço cénico como um território virtual amplo, cujo espectro de modalidades se estende do lugar de culto religioso ao espaço próprio ao divertimento popular, passando pela cena ilusionista (SCHLEMMER 1971: 19). Na caracterização conceptual deste espaço pluripotencial, Schlemmer sublinha ainda a existência de um denominador comum que, enquanto conceito, se imbrica com as noções de disfarce, simulação e metamorfose (SCHLEMMER 1971: 18). Por outro lado, Schlemmer entende que aquilo que o homem procura na cena é uma imagem adequada de si-mesmo:

“Yet all the while Man seeks meaning. Whether it is the Faustian problem whose goal is the creation of Homunculus or the anthropomorphic impulse in Man which created his gods and idols, he is incessantly seeking his likeness, his image, or the sublime. He seeks his equal, the superman, or the figures of his fancy.” (SCHLEMMER 1971: 22)

Nesta óptica, o espaço cénico constitui um terreno de excelência para nele se projectar um entendimento renovado do ser humano, o qual deverá compreender as várias determinações a que este está sujeito, nos planos espacial, biomecânico, fisiológico e simbólico. Reciprocamente, o palco poderá ser arena para a difusão desse entendimento, desenvolvendo formas e acções que circulam essas reconfigurações. Escreve Schlemmer, um pouco mais adiante:

The laws of cubical space are the invisible linear network of planimetric and stereometric relationships. This mathematic corresponds

7 Um entendimento apressado e superficial das experiências de Meyerhold e do próprio modelo da marioneta poderia conduzir nessa direcção, que nos parece errada: “The Russian director Meyerhold, with his theory of ‘biomechanics’, went even further, clearing the stage as far as the back wall so as to leave a bare space on which he could manoeuvre his players, whom, like Craig, he regarded as puppets to be manipulated by one man – himself” (HARTNOLL 1998: 242).

to the inherent mathematic of the human body and creates its balance by means of movements, which by their very nature are determined mechanically and rationally. It is the geometry of calisthenics, eurhythmics, and gymnastics. These involve the physical attributes (together with facial stereotypy) which find expression in acrobatic precision and in the mass calisthenics of the stadium, although there is no conscious awareness of spatial relationships here. (...)

The laws of organic man, on the other hand, reside in the invisible functions of his inner self: heartbeat, circulation, respiration, the activities of the brain and nervous system. If these are to be the determining factors, then their center is the human being, whose movements and emanations create an imaginary space. Cubical-abstract space is then only the horizontal and vertical framework for this flow. These movements are determined organically and emotionally. They constitute the psychical impulses (together with the mimetics of the face), which find expression in the great actor and in the mass scenes of great tragedy.

Invisibly involved with all these laws is Man as Dancer (*Tanzermensch*). He obeys the law of the body as well as the law of space; he follows his sense of himself as well as his sense of embracing space.” (SCHLEMMER 1971: 23, 25)

Trata-se aqui, portanto, de procurar desenvolver e dar expressão a um entendimento do ser humano enquanto realidade física e biológica. Esta mesma compreensão do ser humano é referida em outro texto de Schlemmer, « Bühne » [O Palco], apresentado aquando de uma sessão de demonstração de exercícios de palco na Bauhaus, em Março de 1927, aí os dois planos acima referidos sendo considerados como possíveis vias complementares:

From this point on, two fundamentally different creative paths are possible. Either that of psychic expression, heightened emotion, and pantomime (illustration 3); or that of mathematics in motion, the mechanics of joints and swivels, and the exactitudes of rhythmic and gymnastics. Each of these paths, if pursued to its end, can lead to a work of art. Similarly, the fusion of the two paths can result in a unified art form. (SCHLEMMER 1971: 95)

A preocupação com a elaboração de um pensamento capaz de explicitar, por um lado, e de orientar, por outro, a sua prática artística em palco, levou Schlemmer a elaborar uma compreensão, ao mesmo tempo analítica e sintética, do ser humano enquanto existência particular no cosmos, porquanto atravessada de uma heterogénea constituição. Já os desenhos de figurinos e respectivas legendas que são apresentados no texto «O homem e a figura de arte» apontam para a construção de representações metamorfozadas do corpo

humano que têm em conta estas noções e as alargam ao cultural – a transferência das formas do espaço para o contorno humano, a saliência das formas típicas das partes do corpo, os aspectos do movimento do corpo no espaço, as formas de expressão metafísica que tendem para a própria desmaterialização em símbolos corpóreos como a estrela, o infinito, o rosto duplo, etc. (SCHLEMMER 1971: 26-27). É possível observar também estes princípios de continuidade e comunicação entre planos sendo explorados de modo sistemático nas diversas peças e estudos cénicos desenvolvidos por Schlemmer na Oficina de Palco, graças às reconstruções efectuadas por Margarete Hasting e Gerhard Bohner (BLUME: 2014a). Em *Raumtanz* [*Dança do espaço*], os actores-bailarinos mascarados, vestindo figurinos andróginos com as cores primárias, caminham pelo espaço, seguindo linhas que o dividem nas quatro principais direcções do plano, com distintas qualidades de movimento cada um. Em *Stäbetanz* [*Danças dos bastões*], *Reifentanz* [*Dança dos aros*] e *Baukastenspiel* [*Peça dos blocos de construção*], vemos uma investigação em torno das possibilidades abertas pelo uso de objectos que inscrevem no espaço linhas rectas e curvas, bem como sólidos paralelepípedicos. A complexidade é acrescida em *Metaltanz* [*Dança do metal*], na qual os objectos cenográficos, o figurino e a iluminação constroem um exercício baseado contrastes de luz e sombra, exploração de reflexos e matizes tonais, bem como na construção de uma figura apenas perceptível enquanto contorno. Já em *Gestentanz* [*Dança dos gestos*], os actores-bailarinos desta feita mascarados com burlescos bigodes e óculos, desenvolvem uma coreografia espacial que inclui elementos de pantomima e que parece evocar, de modo não narrativo, fragmentos de situações como uma conversa, uma luta e uma dança de grupo. Apesar do estatuto de trabalhos em progresso comum a muitas destas peças, é possível argumentar que elas dão a ver precisamente uma investigação sistemática dos princípios referidos em «O Homem e a Figura de Arte».

As notas de Oskar Schlemmer para o curso «Der Mensch» [O homem], elaboradas entre 1928 e 1929, mas apenas publicadas em 1969 pela companheira Tut Schlemmer e pelo crítico de arte Heimo Kuchling, parecem confirmar as interpretações acima. Aí, o ser humano é objecto de estudo e reflexão enquanto existência material e animal social. Com efeito, ao percorrer as páginas de anotações e desenhos preparatórios feitos por Schlemmer, encontramos um programa estruturado em três partes, uma formal, uma biológica e outra filosófica. Na primeira parte, as reflexões movem-se em torno das proporções, do estudo da mecânica e da cinética do corpo humano, bem como de diversas representações figurativas retiradas da história de arte; na segunda parte, é da constituição biológica, fisiológica e do próprio funcionamento do corpo vivo que Schlemmer se ocupa; na terceira, o artista propõe um trânsito por vários sistemas filosóficos, da antiguidade à modernidade, debruçando-se sobre problemas da estética, da ética e da metafísica. Neste curso, então, preparado para discentes do curso da Bauhaus, o que parece estar em jogo é, desde logo,

a crença na necessidade da compreensão do ser humano como um fundamento para a actividade artística; e, mais especificamente, a convicção de que esse entendimento carece de uma elaboração que possa conduzir a uma visão renovada, cósmica, da existência. O programa do curso sobre o humano, com a duração prevista de dezassete semanas, propõe um percurso que parte das formas simples e de uma ideia de proporção do corpo, para percorrer um caminho que passa pela mecânica, a fisiologia, a psicologia e se estende até a filosofia e o misticismo, sem deixar de fora temas como o espaço, o vestuário, a alimentação e própria arte. Os desenhos que acompanham a publicação das notas preparatórias sugerem um movimento que vai do simples ao complexo, mostrando representações do corpo humano recorrendo a linhas rectas e curvas, depois com base em esquemas planos e volumétricos, para então colocar a figura em movimento e no espaço. O carácter de fundamento atribuído à própria noção de proporção, colocada como uma das questões iniciais do curso, com referências à antiguidade egípcia e grega, a Dürer (*Von der Gliedmass des Menschen*) e Leonardo (*Trattato dell pittura*), mas também ao fisiologista Carl Gustav Carus (1789-1869) e ao naturalista Ernest Haeckel (1834 – 1919), revelam bem a procura de um entendimento moderno do canon da figura humana (SCHLEMMER 1971: 60). Como escreve Schlemmer numa entrada do diário, alguns anos antes, no início de Novembro de 1922: “I would place the *human figure* at the center [sic] of my investigations. «Man, the measure of all things» provides so many possibilities for variation and for relationships to architecture and craftsmanship that one would merely have to extract the essentials” (SCHLEMMER 1990: 133). O que podemos encontrar nestas notas é uma procura pelo essencial que não é simplista, um percurso que estabelece relações entre a anatomia e a filosofia, entre o movimento do corpo e psicologia, entre o indivíduo e o ambiente em que vive, um verdadeiro entendimento cósmico do ser humano.

Regressando a «O homem no círculo das ideias», de Schlemmer, Schlemmer concentrou nesta representação do ser humano múltiplas linhas que sugerem a estreita ligação dessa figura com um conjunto diversificado de planos. Desde logo, no próprio ‘Círculo das ideias’ [*Ideenkreis*] encontramos a ‘Estética’ e a ‘Ética’, próximas do ‘Sentido da visão’, de ‘Centro nervoso’ e de ‘Psicologia’, bem como, exteriormente, perto da ‘Arte’; um pouco mais em baixo, deparamo-nos com o ‘Círculo da acção’ [*Kreislauf*] junto ao ‘Sangue’, à ‘Musculatura superior’, à ‘Respiração’, ao ‘Órgãos internos’, ao ‘Sentido do tacto’ e ao ‘Vestuário’; mais abaixo ainda, entre outras categorias, vemos a ‘Alimentação’, a ‘Vida sexual’, os ‘Nervos’, os ‘Ossos’, os ‘Tecidos’, bem como a ‘Mecânica’ e a ‘Cinética’; todas estas dimensões delimitadas, acima, pela ‘Astrologia’ e, abaixo, pelo ‘Magnetismo/Terra’, em meio aos ‘Espaço natural’ e ‘Espaço formal’, de acordo com um eixo da ‘Horizontal’, outro da ‘Vertical’ e o próprio ‘Tempo’. Trata-se, podemos crer, de um diagrama que ilustra bem o entendimento do humano enquanto ser cósmico, vendo neste uma existência integrada e em relação com os planos

material, biológico, cultural e tecnológico. O programa estético de Schlemmer, tomando como referencial o modelo da marioneta graciosa, tal como entendido por Kleist, aponta para uma noção do ser humano que convida a ter em conta uma redefinição das fronteiras entre matéria, vida e espírito.

3. A prótese, o urso e deus

O texto «Sobre o teatro de marionetas», de Heinrich von Kleist, foi publicado em 1810 e configura-se como um diálogo filosófico em que o sujeito do discurso troca ideias com um distinto bailarino, no curso de um encontro casual dos dois junto a um espectáculo de marionetas. Talvez a tese central do texto de Kleist relativa ao bailarino possa ser conduzida à afirmação conclusiva, “a graciosidade (...) surge em simultâneo e de modo mais puro naquela estrutura de um corpo humano que ou não possui consciência alguma, ou possui uma consciência infinita, i.e. ou no boneco articulado, ou num deus” (KLEIST 2009: 143). Trata-se, portanto, de analisar a questão da graciosidade, em contraponto com a afectação de certos intérpretes, recorrendo ao referencial do teatro de marionetas para esclarecer o que poderá estar na origem daquela qualidade primordial e conduzir à eliminação deste defeito artístico. Ao longo do argumento é, portanto, explorada a ideia de que o bailarino deve aprender com as marionetas, uma vez que é “quando a alma (*viz motrix*) se encontra num qualquer ponto que não coincide com o centro de gravidade do movimento” (KLEIST 2009: 137), um “centro de gravidade no interior da figura” (KLEIST 2009: 134), que surge a afectação. A marioneta surge, então, como modelo da graciosidade e como referencial para enfrentar o desafio à alma do bailarino, entendida como atenção e consciência do movimento, pois as marionetas “(...) têm a vantagem de ser *anti-graves*” (KLEIST 2009: 139) e os membros delas não são mais do que “pêndulos”, que obedecem por si, “de maneira mecânica, sem qualquer intervenção” (KLEIST 2009: 134).⁸ Tal como encontramos em Schlemmer, temos no texto de Kleist a valorização da leveza contra o peso da gravidade como uma qualidade desejada para o actor-bailarino; graciosidade, portanto, é uma categoria que devemos ter presente quando pensamos nas reflexões e experiências levadas a cabo por Schlemmer.

Neste texto de Kleist, o modelo da marioneta, além da ideia de graciosidade, conduz-nos a uma reflexão sobre a consciência e, gostaríamos de mostrar,

8 Poderá ler-se nesta passagem, com reconhecido anacronismo, a intuição de todo um trabalho que tem vindo a ser desenvolvido desde o início do século XX de forma sistemática em torno da propriocepção e da consciência somática do movimento, entre outros, por Frederick Alexander (1869-1955), Moshe Feldenkrais (1904-1984), Ida Rolf (1896-1979), Joan Skinner (1924-2021), com decisivas repercussões em coreógrafos como Anna Halprin (1920-2021), Yvonne Rainer (1934-), Trisha Brown (1936-2017), Steve Paxton (1936-), Lisa Nelson (1949-), para referir apenas alguns.

sobre os limites entre matéria, vida, espírito e tecnologia. Como podemos acompanhar ao longo da segunda metade do texto, o diálogo entre os dois homens encaminha-se para uma história supostamente vivida pelo bailarino e que nos é apresentada como ilustração de um aspecto particular do nexos graciosidade/afecção. Trata-se da história de como o nosso protagonista terá enfrentado dois distintos adversários em desafios de esgrima; num primeiro momento, com o jovem senhor G, num segundo duelo, com um urso esgrimista. Cada um dos combates terá um desenlace para o nosso bailarino, em ambos jogando a paixão um papel definidor, primeiro a favor, depois contra ele. O primeiro embate pode ser resumido com o seguinte trecho: “Encentâmos um combate; verificou-se, porém, que eu lhe era superior; a paixão ajudava a confundir-lo; quase todos os golpes que eu lhe dirigia tocavam-lhe e por fim o florete saltou-lhe da mão e foi parar a um canto” (KLEIST 2009: 141). No desenvolvimento da parábola, o bailarino conta que o senhor G. o conduziu a um novo desafio, desta feita com aquele que é apresentado como o professor de esgrima deste último: “Encontrando-me já um pouco recuperado do meu espanto, ataquei o animal com o florete; o urso fez um movimento muito breve e parou o golpe. Encontrava-me agora quase na situação do jovem Senhor G... O ar sério do urso ajudava a que eu fosse perdendo a minha postura, os golpes e as fintas iam alternando, comecei a suar: tudo era em vão” (KLEIST 2009: 142). Como estas passagens sugerem, o aspecto que decide o resultado destes encontros é a influência das emoções e a perda do autodomínio, que contrastam com a rapidez dos reflexos e a impassividade que o urso apresenta no maior grau.

Uma segunda parábola complementa esta primeira, iluminando, sob um novo ângulo, o debate em torno da consciência aqui empreendido. Trata-se da história de um novo jovem que apresentava uma graça especial até ao momento em que um comentário exterior acerca dos respectivos modos o tornou consciente de si-mesmo e o mergulhou numa auto-observação compulsiva, que impedia “o livre jogo dos seus gestos, como se fora uma rede metálica” (KLEIST 2009: 141). O texto trata, em suma, de problematizar a importância da emoção, por um lado, e, por outro, de certa forma de racionalidade auto-consciente, e de tratar ambas as dimensões como obstáculos à graciosidade. Neste trânsito deparamo-nos com a valorização de certa contiguidade entre o mundo dos homens e o dos animais, em linha com a reflexão levada a cabo no terreno das ciências da natureza, desde a proposta taxonómica de Carl Linnaeus (1707-1778) e que iria encontrar um marco decisivo, algumas décadas mais tarde, com a publicação de *A Origem das Espécies* (1859), por Charles Darwin (1809-1882).

A graciosidade convida, então, a questionar o predomínio da consciência e da racionalidade, mas também da paixão, na esfera de actuação do bailarino e, correlativamente, dos seres humanos. A marioneta surge como um modelo para catalisar esta reflexão e, tal como sucede perante as fronteiras do mundo vivo, este modelo interroga os próprios limites da condição material do ser

humano. O exemplo dos membros prostéticos evocado por Kleist no contexto do ensaio, assinala que aqueles que têm membros artificiais detêm um âmbito de movimentos limitado, mas que alguns dançam com eles “com uma calma, uma leveza e uma graciosidade que provocam espanto em qualquer pensante” (KLEIST 2009: 136-137). Há, portanto, um aspecto prostético no projecto de Kleist, no qual a limitação se revela libertadora. Desde este ponto de vista, o texto de Kleist coloca-nos directamente no âmago de um debate em torno do lugar do homem na economia da natureza, questão esta subjacente a qualquer visão do palco e daqueles que nele transitam. É pertinente, face ao objectivo do presente texto e à referência que é feita por Schlemmer na citação acima, ter presente que o texto de Kleist surge numa data não muito distante de *Der Sandmann [O homem de areia]* (1816), de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), o qual glosa, de certo modo, algumas questões análogas às debatidas no texto de Kleist. Este conto fantástico de Hoffmann conta-nos a história de um jovem que se apaixona por uma autómata, sem que ele se consiga aperceber da verdadeira natureza desta até ao último instante. À semelhança do autómato, a marioneta, algures entre deus, o animal e o objecto prostético, constitui um referencial para orientar o bailarino no sentido da graciosidade e afastá-lo da afectação. Trata-se, portanto, das fronteiras entre o ser humano e a matéria, por um lado, e entre o ser humano e o mundo animal, por outro, na discussão levada a cabo por Kleist e retomada por Schlemmer; e a consciência assume um papel central na produção da afectação, como mostra a citação inicial.⁹

4. Poesia biotécnica

Para melhor compreender o que poderá significar a ideia de ser cósmico que temos vindo a apresentar, é importante ter presente que essa representação do humano compreende uma estreita relação com a tecnoesfera e um particular entendimento desse mesmo domínio. Laszlo Moholy-Nagy (1895 – 1946), artista visual de origem húngara, foi um daqueles para quem a natureza não constituía apenas o ambiente espontâneo no qual o ser humano leva a cabo a própria existência; antes, a natureza poderia ser mesmo o modelo de referência para imaginar a realidade tecnológica. Com efeito, certa comunicação

9 Algumas noções hoje estabelecidas pela neurobiologia e as ciências cognitivas poderão contribuir, talvez, para iluminar a interferência dos planos de consciência na relação com o que o actor-bailarino faz em cena assinalada por Kleist. Com efeito, se tomarmos a distinção entre «consciência nuclear» e «consciência autobiográfica», proposta por António Damásio em *O Sentimento de Si* (2013), poderemos sugerir que são os fenómenos associados a esta segunda modalidade de consciência que interferem de modo particular na relação que um actor-bailarino estabelece com as actividades que está a realizar, alijando-o destas na medida em que o ocupa das representações mentais de si-mesmo.

entre o natural e o artificial, entre a vida e as máquinas, vinha sendo pensada desde, pelo menos, o final do século XIX, e Lazlo Maholy-Nagy foi um dos advogados desta visão, no contexto da Bauhaus. Poder-se-ia argumentar que desde as investigações conduzidas no início do século em torno da disciplina da anatomia comparada um pouco por toda a Europa que se havia constatado a existência de regularidades morfológicas no mundo vivo. De Ernest Haeckel a Charles Darwin, passando por Johann W. v. Goethe, vários foram os estudiosos da natureza que observaram e reflectiram sobre a evidente ordem que permeia plantas, animais e mesmo o mundo físico da natureza. Já no século XX, em boa medida tomando como referência os trabalhos levados a cabo por Raul Francé (1874–1943), Maholy-Nagy virá sustentar a importância de tomar os processos naturais como referencial para a concepção das técnicas, por exemplo, no seminal volume *The New Vision* (1947 [1928]). Para Maholy-Nagy, as leis da economia e da inércia actuam de modo semelhante nos domínios natural e técnico, pelo que “[a]ll technical forms can be deduced from forms in nature since “similar activities shall always lead to similar forms” (MOHOLY-NAGY 1947: 41). Estes princípios conduzirão Maholy-Nagy, ainda fazendo referência a Francé, a notar que os processos em geral se desenvolvem de acordo com sete formas técnicas fundamentais, a saber: o cristal, a placa, a esfera, o cone, a fita, a vara, e a espiral (MOHOLY-NAGY 1947: 46).

Moholy-Nagy terá dado voz e desenvolvimento ao pensamento de Francé, que havia sustentado em *Die Waage des Lebens* [O Equilíbrio da Vida] (1927), que a natureza poderia ser copiada nos processos artísticos, tecnológicos e arquiteturas, não tanto nas formas com que se manifesta mas principalmente no modo como opera: “you should look at the problem solved by the form ... use the same method as the organism used in solving it by producing its own specific form” (FRANCÉ 1921 *apud* MERTINS 2007: 122). Parece ser este mesmo o entendimento de Maholy-Nagy quando reitera a ideia expressa por Francé de que ‘a forma decorre da função’, dizendo: “[e]very process has its necessary form, which always results in functional forms. They follow the law of shortest distance between two points; cooling occurs only on surfaces exposed to cooling; pressure only on points of pressure; tension form of energy” (MOHOLY-NAGY 1947: 40). Podemos reconhecer nas figuras do *Ballet Triádico*, a par de reinterpretações dos figurinos da *commedia dell’arte* e do *ballet*, um exercício de articulação dos princípios delineados em «O Homem e a figura de arte» e estas formas biotécnicas, em especial as figuras das secções quatro, nove e doze¹⁰. Prosseguindo as linhas de pensamento acima de-

10 As referências a outras formas performativas são sempre reelaboradas por Schlemmer e, nas situações referidas, a marca do pensamento biotécnico parece estruturar esse exercício – a esfera, no caso do figurino quatro, a espiral, no caso do nove, e diversos elementos, no figurino doze. Será pertinente ter presente que o recurso ao vocabulário biotécnico não se faz, também ele, sem algum sentido lúdico, mas acreditamos que a referência é bastante evidente.

lineadas, pode dizer-se que o entendimento do ser humano como uma existência cósmica significa que este apenas pode ser compreendido e representado se se tiver em conta alguma permeabilidade ou sobreposição de planos ônticos, entre os quais, o da própria tecnoesfera. Nesta medida, não se trata tanto de converter em máquinas os homens, mas antes de ver como são já os seres humanos, em certa medida, entidades maquínicas. Poder-se-á sustentar, cremos, que na sua busca pelo simples e o elementar, Schlemmer se afastou de certas visões arcádicas da natureza que se manifestavam no contexto da Bauhaus e da sua época, próximas do movimento Expressionista, movendo-se na direcção de um entendimento da realidade natural que não excluiu a técnica e a própria tecnologia. Segundo esta perspectiva, o que Schlemmer terá experimentado e explorado terão sido certos territórios de fronteira e de indistinção entre o humano e o tecnológico, um movimento que nos parece revelar a maior pertinência para o nosso presente.

A posição de Moholy-Nagy, assumida desde a primeira hora na sua entrada na Bauhaus, vai no sentido de valorizar, não apenas um entendimento global do humano, como também no de promover a disponibilidade do olhar para com a realidade e o mundo técnico. É este entendimento que encontramos nas palavras de Moholy-Nagy quando este escreve que o objectivo do curso inicial da Bauhaus deveria tomar como ponto de partida:

the man “who, from his biological center, can with instinctive certainty again take an instinctive stand against all the things of life; who allows himself be taken by surprise by industry, rapidity, and the externalities of an often misunderstood ‘machine culture’ as little as the man of antiquity had the fortitude to assert himself against the forces of nature. (MOHOLY-NAGY 1929: 18)¹¹

Sendo certo que o entusiasmo perante a ciência e a técnica foi partilhado por distintos artistas e pensadores do modernismo, haverá algo de particular neste criador da Bauhaus que não pode ser reduzido a uma conversão ingénua face às possibilidades da tecnologia e a um qualquer desejo inconfessado de renovação dos seres humanos. Schlemmer, por seu lado, irá exprimir esta vontade de uma compreensão moderna do humano pela da cena de modo pregnante, considerando a possibilidade de substituir os actores por máquinas:

11 No texto de Moholy-Nagy, em alemão, pode ler-se: “der mensch, der von seiner biologischen mitte her allen dingen des lebens gegenüber wieder mit instinktiver sicherheit stellung nehmen kann; der sich heute genau so wenig von industrie, eiltempo, äußerlichkeiten einer oft mißverstandenen „maschinen» kultur“ überrumpeln läßt, wie der mensch der antike die sicherheit hatte, sich den naturgewalten gegenüber zu behaupten.” Trata-se de uma versão diferente daquela que surge na edição norte-americana, na qual a última frase é diferente e não faz menção explícita à relação que o homem antigo tinha com as forças da natureza (Cf. MOHOLY-NAGY 1947: 19). Servimo-nos aqui, portanto, da versão publicada em alemão, na tradução de WICK (s/d), graças a quem chegámos a esta passagem.

We are primarily visually oriented beings and can therefore take pleasure in the purely optical; we can manipulate forms and discover mysterious and surprising effects in mechanical motion from concealed sources; we can convert and transfigure space through form, color, and light. We can say, therefore, that the concept *Schau-Spiel* would become a reality if all these elements, comprehended as a totality, were brought into being. We should then have a real 'feast for the eyes,' a metaphor come true.. (...) We can imagine plays whose 'plots' consist of nothing more than the pure movement of forms, color, and light. If this movement is to be a mechanical process without human involvement of any sort (except for the man at the control panel), we shall have to have equipment similar to the precision machinery of the perfectly constructed automaton. Today's technology already has the necessary apparatus. It is a question of money - and, more importantly, a question as to how successfully such a technical expenditure can meet the desired effect. How long, that is, can any rotating, vibrating, whirring contrivance, together with an infinite variety of forms, colors, and lights, sustain the interest of the spectator? The question, in short, is whether the purely mechanical stage can be accepted as an independent genre, and whether, in the long run, it will be able to do without that being who would be acting here solely as the 'perfect machinist' and inventor, namely, the human being. (SCHLEMMER 1971: 85, 88)

Tal como foi referido, experiências mais ou menos radicais de substituição dos actores por máquinas, marionetas e manequins vinham sendo desenvolvidas nos palcos europeus, experiências estas das quais o próprio Schlemmer terá tido conhecimento. Seria de esperar, portanto, que o próprio Schlemmer pudesse considerar a hipótese com seriedade, tanto mais se tivermos presente os trabalhos que desenvolveu para palco e hoje disponíveis, pelo menos em parte, através das recriações realizadas. Por outro lado, podemos supor que a ambição de Schlemmer terá antes sido realizar uma prospecção pelo horizonte de repercussões que se começavam a entrever com o desenvolvimento tecnológico e social que presenciava; nas palavras do próprio:

Since we do not yet have a perfected mechanical stage (...), man remains perforce our essential element. And of course he will remain so as long as the stage exists. In contradistinction to the rationalistically determined world of space, form, and color, man is the vessel of the subconscious, the unmediated experience, and the transcendental. He is the organism of flesh and blood, conditioned by measure and by time. (SCHLEMMER 1971: 91)

O que nos parece que esta passagem indica com clareza é precisamente a visão cósmica do ser humano, entendida como realidade inscrita num contexto

também material mas, pela própria natureza, capaz de se assumir como mediador dessa realidade para toda uma outra esfera da existência que excede o estrito domínio da matéria. Ao contrário do que entendera Craig, será graças àquilo que no humano escapa ao domínio da racionalidade que se abre uma via para que o palco se afirme como forma de arte. Poder-se-ia falar, então, do humano como aquele ser especialmente embrincado na intersecção entre vida e técnica, algo a que as artes e as artes cena, em especial, não podem ficar indiferentes, na medida em que tomam o ser humano como matéria de excelência. Retomando os momentos iniciais do nosso texto, poder-se-ia falar no modelo da marioneta graciosa como referencial para uma poética da técnica capaz de concretizar os novos contornos da condição humana moderna.

Para explicitar um pouco esta última afirmação, é pertinente retomar algumas das reflexões sobre o objecto técnico do filósofo francês Gilbert Simondon (1924 – 1989), porquanto algumas das suas intuições parecem articular as experimentações de Schlemmer com as nossas inquietações presentes, numa época em que o mundo parece emerso na realidade técnica de um modo inédito. De acordo com Simondon, o objecto técnico pode ser entendido como uma entidade mediadora entre o ser humano e o meio onde este se insere, como uma verdadeira prótese perceptiva e operativa, com as correlativas consequências cognitivas (SIMONDON 2009: 128). Um dos aspectos que nos parece hoje especialmente relevante de entre as intuições de Simondon é o diagnóstico de que as sociedades modernas, apesar de atravessadas por múltiplas dimensões da tecnologia, produzem modos de vida alijados de uma genuína compreensão dos objectos técnicos; afastados de um entendimento que, para o filósofo francês deverá mais ser considerado “cognitivo” que “racional”, porquanto envolve dimensões emocionais, perceptivas e motoras. É à luz desse percepção que Simondon advoga uma particular ordem de relações entre seres humanos e objectos técnicos:

(...) Il ne faut être ni trop passionné pour les objets techniques, ni exclusivement passionné pour un seul, bien sûr, ni, d'autre part, complètement indifférent envers eux en les considérant comme des esclaves. Il faut une attitude moyenne d'amitié, de société avec eux, de fréquentation correcte (...). (SIMONDON 2009: 110)

Para Simondon, portanto, há a necessidade de estabelecer com os objectos técnicos que fazem parte integrante do ambiente humano uma relação de amizade, em tudo diferente da indiferença e da paixão. Poder-se-á argumentar que este apelo, ainda que ecoando as observações de Moholy-Nagy citadas acima, é já o sintoma da sensibilidade de uma nova época, distinta daquele início de século marcado pelo optimismo e a fé nas capacidades da técnica e da tecnologia para contribuírem para um mundo mais livre e justo. Com efeito, na mesma entrevista aqui citada, encontramos o filósofo francês a defender a necessidade de promover o aparecimento de “poetas da técnica” (SIMONDON

2009: 112). Sendo possível entender, como faz Hans Wingler, na Introdução à publicação das notas para o curso «O homem», o projecto de Schlemmer como tendo por objectivo último o metafísico ou o místico (WINGLER 1971: 24), parece-nos, antes, que as experiências de Schlemmer se constituem como verdadeiros exercícios de poesia biotécnica.

5. Que amizade entre homens e máquinas

Os trabalhos para palco de Schlemmer, bem como o curso que desenvolveu em torno da figura humana e o importante texto programático «O homem e a figura de arte», são atravessados por uma busca continuada em torno de formas elementares e de como estas poderão contribuir para criar nexos entre os múltiplos planos da existência. É nestes termos que Schlemmer reflecte, numa entrada no diário de Abril de 1926:

“The original is usually identical with the elementary and the latter with the simple. We can always begin over and over again with the ABC, we can always reconsider the elements of art, because in simplicity there is a strength in which every true innovation is rooted. Simplicity, understood as what is elementary and typical, out of which diversity and individuality evolve organically, simplicity understood as tabula rasa and a general purging of all the eclectic accessories of every style and period, must surely guarantee that path which we call the future!” (SCHLEMMER 1990: 21)

A exploração das relações recíprocas entre homens e máquinas, entre seres vivos e o mundo inanimado, entre as ideias e as formas materiais constituiu um movimento no qual o artista alemão se envolveu ao longo da sua actividade. Ter-se-á tratado de um percurso que, tomando referência no passado e pondo os olhos no futuro, procurou responder ao próprio presente do seu tempo com agudeza e sensibilidade, buscando menos irradiar o humano que repensar a respectiva singularidade: “A further emblem of our time is mechanization, the inexorable process which now lays claim to every sphere of life and art. Everything which can be mechanized is mechanized. The result: our recognition of that which can not [sic] be mechanized.” (SCHLEMMER 1971: 17) Estamos perante, então, mais do que qualquer desejo de controlo autoritário da cena e das representações do humano, perante a busca de linguagens capazes de dar concreção à condição humana num mundo onde a condição biotécnica da espécie ganha uma preponderância absoluta.

Schlemmer construiu espaços vazios, marcados por linhas que desvelam uma geometria latente, nos quais lançou em movimento corpos biomecânicos e coisas humanizadas, sem qualquer idealização, seja da tecnologia, seja da natureza. Nesta medida, propôs trânsitos entre fronteiras e o cultivo de uma

certa simpatia para com a máquina, que poderia ser entendida como parte de uma deferência generalizada para com todos os reificados – os oprimidos, os excluídos, os estrangeiros. Sendo dinamizado por figuras com determinada dimensão de patético, que nos podem recordar heróis de banda desenhada ou brinquedos de criança, o teatro de Schlemmer desestabiliza qualquer entusiasmo ingênuo perante uma representação do homem enquanto ser trans-natural, cósmico. Ao mesmo tempo, este teatro será sempre um exemplo de experimentação e de construção de territórios de libertação dentro de uma realidade fortemente condicionada e controlada. Nos dias de hoje, de novo a ambivalência perante a tecnologia se faz sentir, ora enquanto promessa de um futuro mais livre e justo, ora enquanto sintoma dos processos de alienação e da tirania de uma razão instrumentalizadora. Contudo, agora, a tecnologia toma formas particularmente problemáticas, convergindo com os seres humanos em diversas escalas farmacológicas, neurológicas e cognitivas, entre outras. A questão ética de saber quão longe a espécie humana se pretender hibridizar ou deixar hibridizar talvez seja, hoje, mais pertinente que nunca e, portanto, mais necessárias sejam as concretizações que nos possam ajudar a decidir não apenas baseados em critérios instrumentais. Os trabalhos para palco de Schlemmer poderão iluminar vias artísticas para uma reflexão que seja resistente à naturalização da tecnologia, salientando como está em jogo uma metamorfose da própria condição humana, com todos os riscos e ameaças, políticos e psicofísicos, que lhe poderão estar associados.

Referências bibliográficas

BLUME, Torsten (2014b). «An Undertaking Contrary to Nature for Purposes of Order». In: *Bauhaus Magazine*. Dessau-Roßlau: Bauhaus Dessau Foundation. Issue 6. Pp. 5 -13.

CRAIG, G. (1963? [1908]). *A Arte do Teatro*. Trad. Redondo Júnior. Barcelos: Editora Arcádia.

HARTNOLL, P. (1998). *The Theatre – A Concise History*. New York: Thames and Hudson, Inc. 3rd ed.

JARRY, Alfred (2018). «Da inutilidade do teatro para o teatro». In: BORIE, M. et al. (ed.) (2018). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. 4ª ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. Pp. 334-336.

KLEIST, H. v. (2009 [1810]). «Sobre o teatro de marionetas». In: KLEIST, H. v. (2009). *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona.

MAETERLINCK, M. (2011). «Small Talk: The Theatre». In: WILLINGER, D., GEROULD, D. (ed.) (2011). *A Maeterlink Reader*. New York: Peter Lang Publishing, Inc. Pp. 296-299.

MERTINS, D. (2007). «Where Architecture Meets Biology: An Interview with Detlef Mertins» Departmental Papers (Architecture). 7. http://repository.upenn.edu/arch_papers/7

MEYERHOLD, V. (2012a [1912]). «The Fair Ground Booth». In: PITCHES, J. (ed.) (2012). *Meyerhold on Theatre*. London/New York: Bloomsbury Methuen Drama. 2nd. Pp. 145-169.

MEYERHOLD, V. (2012b [circa 1902]). «The New Theatre Foreshadowed by Literature». In: PITCHES, J. (ed.) (2012). *Meyerhold on Theatre*. London/New York: Bloomsbury Methuen Drama. 2nd. Pp. 39-44.

MOHOLY-NAGY, L. (1929). *Von material zu architektur*. München: Albert Langen Verlag

MOHOLY-NAGY, L. (1947 [1928]). *The New Vision*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc.

SCHLEMMER, O. (1971). «Man and Art Figure». In: GROPIUS, W. et al. (ed.) (1971). *The Theater of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University Press. Pp. 17-48.

SCHLEMMER, O. (1971). «Theater». In: GROPIUS, W. et al. (ed.) (1971). *The Theater of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University Press. Pp. 81-101.

SCHLEMMER, O. (1971). *Man: Teaching Notes from the Bauhaus*. Ed. Heimo Kuchling. Trans. Janet Seligman. Pref. Hans Wingler. Cambridge: MIT Press.

SCHLEMMER, O. (1990). *The letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Selected and edited by Tut Schlemmer, translated by Krishna Winston. Illinois: Northwestern University Press.

SIMONDON, G. (2009 [1968]). «Entretien sur la méchanologie». In: *Revue de synthèse*. Tome 130, 6e série, n° 1. Pp. 103-132.

WICK, R. (s/d). «Three Preliminary Courses: Itten, Moholy-Nagy, Albers». < <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5176/three-preliminary-courses-itten-moholy-nagy-albers>>]

WINGLER, H. (1971). «Oskar Schlemmer's conception of man». In: SCHLEMMER, O. (1971). *Man: Teaching Notes from the Bauhaus*. Ed. Heimo Kuchling. Trans. Janet Seligman. Pref. Hans Wingler. Cambridge: MIT Press. Pp. 22-24.

Referências Videográficas

BLUME, T. et al. (2014a). *Bühne und Tanz/Stage and Dance – Oskar*. Dessau: Stiftung Bauhaus Dessau. 150 min.

Dossiê Bauhaus

Kantor na cadeira da Bauhaus: linhas para o ator e o teatro híbridos

Bruno Leal Piva

Ator-criador. Doutorando do Curso em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Investigador do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade da mesma Faculdade, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.04605.BD. Mestre em Artes Cénicas pela FCSH/UNOVA e Bacharel/Licenciado em Letras (Port/Esp) pela FFLCH/USP.
E-mail: brunopiva@edu.ulisboa.pt

Resumo

Realiza-se um recorte sobre a linguagem estético-teatral de Tadeusz Kantor, numa análise hermenêutica sustentada por seus trabalhos ao longo da história. Parte-se da ideia de abstracionismo de Kandinsky para confrontá-la à ideia de arte abstrata de Kantor. Busca-se entender o papel e a simbiose do ator com o objeto em seus trabalhos, num estreitamento de laços com Oskar Schlemmer. No cruzamento das influências desses artistas, procura-se a renovação da cena contemporânea, através da averiguação da peça-filme *Play, The Film* (2011), da companhia teatral Cão Solteiro & André Godinho, para tratar da reatualização do teatro e do ator-objeto. Desses encontros, espera-se uma aproximação com a noção de ator e teatro híbridos, a partir de pistas sobre como repensar o teatro de Kantor em perspectiva com a Bauhaus e, por conseguinte, a cena teatral contemporânea.

Palavras-chave: Kantor, Kandinsky, Schlemmer, Ator-objeto, Teatro híbrido.

Abstract

*A clipping is made about the aesthetic-theatrical language of Tadeusz Kantor, in a hermeneutic analysis supported by his works throughout history. It starts with Kandinsky's idea of abstraction to confront it with Kantor's idea of abstract art. It seeks to understand the role and the symbiosis of the actor with the object in his works, in a strengthening of ties with Oskar Schlemmer. At the intersection of the influences of these artists, the renewal of the contemporary scene is sought, through the investigation of the play-film *Play, The Film* (2011), by the theater company Cão Solteiro & André Godinho, to deal with the re-updating of theater and actor-object. From these encounters, an approximation to the notion of hybrid actor and theater is expected, based on clues on how to rethink Kantor's theater in perspective with the Bauhaus and, therefore, the contemporary theater scene.*

Keywords: Kantor, Kandinsky, Schlemmer, Actor-object, Hybrid theater.

Introdução

Tadeusz Kantor (1915-1990) foi um enigmático multiartista a quem podemos sempre recorrer para debater sobre os desafios dos estudos teatrais. Seus métodos, como a articulação da imagem-memória, podem atrelar-se a campos distintos, como literatura, psicanálise, filosofia, entre outros. A viagem que faz constantemente aos abismos pouco explorados pela mente humana, mirando seu olhar para o desconhecido, é capaz de invocar linhagens investigativas e metodológicas diversas para compreender, por exemplo, a função e o funcionamento do seu teatro e do seu ator.

Neste estudo, opta-se por realizar um recorte que nos conduza a pesquisar sobre a sua linguagem estético-teatral, através duma análise hermenêutica sustentada por seus trabalhos, verificando como os mecanismos de seu teatro atuavam em consonância com a própria dinâmica que deles resultavam e alteravam o transcurso do teatro ao longo da História. Contribui para isto a noção de teatralidade e antiteatralidade de Martin Puchner, com sua defesa pela genealogia teatral.

No entanto, é a partir da ideia de abstracionismo de Kandinsky que a discussão ganha maior fôlego, confrontando-a à ideia de arte abstrata de Kantor. São utilizadas três peças do polaco para defrontar tais preceitos: uma do início de sua carreira, *O retorno de Ulisses* (1944, montada na etapa designada Teatro Independente, antes da fundação do Teatro Cricot 2), outra do meio de seu percurso, *O louco e a freira* (1963, na fase do Teatro Zero) e sua última peça, *Hoje é meu aniversário* (1990, na qual denominaram Teatro da Memória)¹.

¹ A escolha dessas etapas e espetáculos justifica-se por acreditar-se serem ainda pouco pesquisados, especialmente na articulação com os assuntos aqui suscitados, e por colaborarem para uma visão ampla dos trabalhos de Kantor, equacionados aos início, meio e fim de sua trajetória artística. *O retorno de Ulisses* é uma adaptação da obra do pintor e dramaturgo polaco Stanislaw Wyspianski (1869-1907), que por sua vez baseou-se na famosa epopeia de Homero. *O louco e a freira* foi uma adaptação da obra homônima do também multifacetado artista Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939). *Hoje é meu aniversário*, última peça elaborada a partir de suas anotações e pensamentos, que estrearia em dezembro de 1990, mesmo mês da morte do autor, estreou apenas em 1991, com uma cadeira vazia em cena representando sua presença na ausência. *O Teatro da Memória* nunca foi nomeado assim por Kantor, sendo um título atribuído por seus estudiosos. Este Teatro compor-se-ia por *Não voltarei jamais* (1988) e *Hoje é meu aniversário* (1990). Essas referências e apontamentos são encontrados em Kantor (2008) e Wagner Cintra (2021), docente da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Em continuidade ao objetivo de chegar-se ao seu teatro, busca-se entender o papel e a simbiose entre ator e objeto em seus trabalhos, num estreitamento de laços com Oskar Schlemmer, a fim de identificar neste possíveis contribuições e/ou afinidades teórico-práticas para a trajetória artística de Kantor, com lampejos filosóficos de Heinrich von Kleist e Gilbert Simondon, para enriquecer a discussão. Os três espetáculos de Kantor mencionados acima continuarão alojando o estudo de caso.

A partir dessa análise, conta-se encontrar nesses cruzamentos as influências desses autores na renovação da cena contemporânea, através da averiguação da peça-filme *Play, The Film* (2011), da companhia teatral Cão Solteiro & André Godinho, com o suporte de Walter Benjamin para discutir a funcionalidade do cinema como veículo artístico em sua época, que serve como exemplo para tratar a reatualização do teatro e do papel do ator-objeto.

Desses encontros, espera-se uma aproximação com a noção de ator e teatro híbridos, para que se possa trilhar caminhos pouco conhecidos, a partir de pistas sobre como repensar o teatro de Kantor em perspectiva com a Bauhaus e, por conseguinte, à cena contemporânea, cujas saídas deverão ser (re)construídas pelos artistas-pesquisadores e interessados pelos mistérios das obras desse grande encenador.

Des(re)construindo vias da abstração

Motivado pelos movimentos construtivistas e dadaístas, Kantor demonstrou através de seus trabalhos grande interesse pela arte abstrata. Embora o Construtivismo e o Dadaísmo originem-se em épocas e moldes distintos, é inegável a confluência dos seus intuitos. Em primeiro lugar, por suas tendências sociopolíticas, com a procura pela ruptura dos interesses mecanicistas ocasionados pelo advento acelerado das máquinas, especialmente a partir do séc. XVIII, cujas técnicas de elaboração foram aprimoradas para ajudar a humanidade na execução de tarefas - ao menos do ponto de vista científico -, contribuindo para a esfera cultural:

Et la culture a rapport, bien sûr, avec l'histoire. Mais elle a aussi rapport avec ce qu'on pourrait appeler des raisons techniques de l'utilité, de l'intelligence, et elle a rapport enfin avec la nature ambiante; on ne fait pas l'outil avec n'importe quoi. Alors, peut-être ne faudrait-il pas trop croire à l'aspect unilinéaire de l'évolution technique; les peuples changent d'habitat, ou bien l'habitat se modifie parce que, quelquefois, le climat change; voilà peut être des éléments qui devraient faire réfléchir avant qu'on adopte l'idée unilinéaire d'évolution. Ce n'est pas pour rejeter l'idée d'évolution, mais pour dire qu'elle n'est peut-être pas unilinéaire; elle est peut-être en éventail, elle est peut-être proliférante comme une évolution naturelle. (Simondon, 2009[1968], p. 121)

Contudo, a máquina passou a ser vista como apoio para intentos econômicos sob a face burguesa, conduzindo a milhares de desempregos e de mortes em guerras, ao mesmo tempo que propiciou o nascimento de partidos e movimentos trabalhistas da causa operária, sobretudo na Rússia. Nesse espírito revolucionário russo do precoce séc. XX, os artistas do país iniciaram um intenso processo de criação que se baseava na construção de obras funcionais para o povo, contrariando qualquer vínculo com o tipo de arte voltada ao mercado de consumo, através, sobretudo, da arquitetura e das artes plásticas (Argan, 2004). A partir deste núcleo construtivista originário e original, outros movimentos se ramificaram em torno deste tronco, como o Dadaísmo e o Abstracionismo.

Nesse grande *guarda-chuva* que foi o Construtivismo, abrigou-se a Escola Bauhaus (1919-1933), sob fundação e direção de Walter Gropius e com autorização do governo alemão. Imbuídos pelo desejo de estabelecer uma conexão direta entre suas obras e sua utilidade na sociedade, de aliar arte e máquina/ indústria e de romper as diferenças para a aproximação entre povo e artista, começou por estruturar suas bases na arquitetura (Droste, 2006). Esta deveria ser indissociavelmente articulada a outras atividades artísticas², como a pintura, escultura, xilogravura, marcenaria, cerâmica, tapeçaria etc., por meio de oficinas ministradas por mestres de diversas partes do mundo. De entre eles, neste tópico, cabe comentar as ideias artísticas de Wassily Kandinsky, multiartista consagrado pelo caráter vanguardista e abstracionista que influenciou, entre outros campos e encenadores, o teatro de Kantor.

A arte abstracionista plástica e teatral de Kandinsky invoca um exercício de afastar decodificações de significados previamente inculcados da realidade do mundo. Assim, atravessa as fronteiras entre pensar e sentir, transpondo o espírito³ humano em direção a outros mundos possíveis - antes impossíveis. Embora composta por partes, visivelmente expostas por suas linhas, cores e formas, sua arte ganha ao mesmo tempo um aspecto total, convergindo para o todo. Nem por isso é de abandonar-se a utilidade dos fragmentos e a sua capacidade de deslocar e transformar um conjunto, seja num quadro, numa cena, numa música. O objetivo de Kandinsky e da sua arte abstracionista é aguçar o *fundo do armário*, o interior da imaginação, trazendo à tona percepções e sensações que possam transportar-se a um corpo-pensamento ativo e reflexivo, prático e teórico, tanto ao do artista no momento de criação como

2 Embora haja distinção entre arte e artesanato no pensamento bauhausiano, limitar-me-ei à expressão arte.

3 Supõe-se que, na concepção de Kandinsky, o espírito (*Zeitgeist*) refere-se à fusão da identidade interior do criador (alma) e da técnica/forma artística por ele utilizada, que se alteram e mesclam-se entre si, libertando o criador para a criação de sua criatura, sua obra num redimensionamento relacional, através da síntese das artes. O espírito, assim, estaria livre para criar novas formas, a partir das necessidades interiores individuais, aliadas a técnicas precisas e rigorosas. Cf. Kandinsky (2008, 2018[1923]).

ao do espectador na contemplação da obra. Embora o artista russo procure em sua teoria enfatizar a importância da interioridade/espiritualidade do artista em sua composição, é impossível desvinculá-la da forma, que é a sua representação, ou melhor dizendo, talvez, a materialização da alma. Ao valorizar essa composição de partes no todo, não se pode deixar de apontar uma tentativa de aproximá-lo ao seu antecessor reformista teatral Richard Wagner e sua *Gesamtkunstwerk*, a arte total que habitualmente conhecemos. Não estariam ambos considerando as especificidades próprias de cada área artística, e ao mesmo tempo alinhando-as e harmonizando-as, em busca da invocação e renovação artístico-poética que as interdependências entre elas podem causar, embora Kandinsky (2008[1912]) insistisse que Wagner impunha apenas uma visão mecanicista da arte (forma sem alma)?

Desde os primórdios do teatro de Kantor, do Teatro Independente ao Teatro da Memória⁴, percebe-se em seu trabalho uma indubitável aproximação com o pensamento dos construtivistas e abstracionistas. Entretanto, os traços estéticos não estariam fielmente relacionados ao modo de produção daqueles, mas deslocados e transformados num estilo próprio evocados pela sua memória, imaginação e criação teatral. De fato, não há como agrupar toda sua obra dentro dum mesmo contexto, dadas as alterações que ele foi instituindo ao longo de sua trajetória; porém, se acolhermos como objeto de estudo três peças teatrais do encenador, cada uma inserida numa etapa distinta de sua produção, talvez consigamos estabelecer alguns parâmetros de como as duas correntes citadas atuavam em seu teatro e, ainda, de como se interconectavam entre as distintas fases.

Em *O retorno de Ulisses* (1944), ainda sob os escombros da II Guerra Mundial, Kantor propôs que as apresentações fossem realizadas em ambientes residenciais atingidos pelo exército alemão. Essa preocupação não se centrava apenas na busca vanguardista dum teatro anti-convencional⁵, mas também com uma ideia de estampar à civilização a degradação humana, a exploração, a ganância, a fome, a morte, enfim, a realidade que o cercava. Para executar tal intenção, utilizava materiais e objetos destroçados e invalidados de sua funcionalidade comercial, que em consonância com os demais elementos cênicos, tornavam-se verdadeiras obras de arte⁶. Desse modo, o objeto era a própria arte com finalidade artística em si, e não um mero acessório ilustrativo,

4 Em 1942, juntamente com amigos artistas plásticos, criou o Teatro Independente em Cracóvia. Em 1955, fundou o Teatro Cricot 2, o qual perpassou por distintas etapas artísticas: Teatro Autônomo, Teatro Informal, Teatro Zero, Teatro Happening, Teatro Impossível e Teatro da Morte. Tais etapas e respectivas características do teatro de Kantor podem ser consultadas em Kantor (2008) e em Cintra (2021).

5 O teatro convencional é visto como aquele da mimese naturalista e pautado pelo texto dramático.

6 Vale recordar a obra artística de 1917 do dadaísta Marcel Duchamp, *Fonte*, um mictório desvinculado de sua funcionalidade prática.

que sem pretensões funcionais para as quais havia sido inicialmente construído, confrontava a condição efêmera e finita da humanidade, evidenciando o caráter dadaísta do polaco nessa altura.

As realidades exterior e interior do teatro kantoriano, então, dialogavam entre si, cujo espetáculo transitava entre dois planos – o da realidade exterior (mundo e matéria) que se desconstruía dentro da dinâmica cênica (arte e espírito), ao mesmo tempo que esta, a do interior, reconstruía a realidade externa. Voltemos à arte de Kandinsky (1994), pensando agora acerca da via dupla entre concretismo e abstracionismo: aquilo que inicialmente poderia ser visto como abstrato, ao ser transplantado para o mundo real, passaria a pertencer a uma dimensão concreta, manifestando-se pela articulação entre os planos interior (abstrato) e exterior (concreto). Contudo, as vias de Kantor e Kandinsky operavam de modo diferente, como proponho observar: enquanto o primeiro usava os elementos extraídos diretamente da realidade pré-existente e degradada, exterior, para amplificar a imagem nessa etapa de seu percurso, Kandinsky buscava a criação no interior humano em simbiose com uma técnica artística rigorosa. Não quer dizer, como já dito, que Kantor propunha os dispositivos cênicos como nos moldes do teatro naturalista e deslocados dos propósitos dadaístas, ao contrário, ele reaproveitava materiais descartados no lixo e retirava-os de sua condição marginalizada, atribuindo-lhes protagonismo artístico. E isso se aplicava, sugiro, do plano externo (material/concreto) em direção ao interno (sensorial/abstrato), numa práxis instaurada entre o estranhamento daquilo que se via como fragmento isolado da realidade e a sensação que causava em sua relação com o todo cênico.

Já no Cricot 2, o Teatro Zero, situado após 20 anos da peça livremente inspirada no texto dramático de Wyspianski, aprofundou-se o entusiasmo do encenador polaco pelos recursos dadaístas, na mesma medida em que os atualizava em questões ideológicas, cruzando-os com os construtivistas. Os atores, o texto, os objetos/figurinos e o espaço, que antes estavam inseridos na atmosfera cênica como espelho da realidade degradada da incivilidade humana, chocam-se dinamicamente em estado de tensão, “no qual a máquina de aniquilamento reduz a zero a possibilidade de interpretação dos atores, restando apenas o espaço como elemento de estruturação do jogo” (Cintra, 2021, p. 205). Tendo como exemplo dessa fase o espetáculo *O louco e a freira*, essa máquina de aniquilamento⁷ desconstruía as ações previamente elaboradas pelos atores, que deveriam estar em contínua atenção aos movimentos por ela realizados, voltando-os à estaca zero. Ora ela se tornava uma aliada, auxiliando a composição cênica em conjunto com os demais elementos cêni-

7 Essa máquina constituía-se por uma pilha de cadeiras distribuídas frontalmente, acima e em seus dois lados, sustentada por um estrutura de ferro que levantava e despencava as cadeiras dentro dum eixo fixo. Aparelho visionado em visita realizada à exposição monográfica *Máquina Tadeusz Kantor* (2015), em São Paulo.

cos, ora confrontava os ímpetos voluntários dos atores, anulando suas pretensas impregnações emotivas no acontecimento.



A máquina de aniquilamento usada em *O louco e a freira*.
Foto: arquivos da Cricoteka. Fonte: Cintra (2008).

Desta forma, a força dadaísta da etapa inicial do teatro de Kantor dá vazão aos apelos construtivistas na referida peça. Mas ao refletirmos sobre a funcionalidade que estes artistas propunham, não se torna muito fácil dialogar com o referido aparato artificial de Kantor, uma vez que as distintas correntes entram em fricção. Ainda que o Dadaísmo possuísse influência do Construtivismo na renovação dos paradigmas artísticos, é inevitável que tenha passado a conquistar certa independência em relação à outra, como um filho que encontra caminhos diferentes aos dos pais. Dum tronco comum, originam-se ramificações, as quais cada uma orienta-se ao seu jeito no tempo-espço. Confluindo e divergindo, tais ramificações estão sempre atreladas ao determinado tronco, até que este seja exterminado, reduzindo-o a nada. Esta associação metafórica do extermínio pode levar-nos a imaginar que o espaço vazio, o zero que movimentava a pulsação maquinica construída com finalidades artísticas, propunha abertura para a contemplação do nada, da abstração que se materializava pelo concreto, conduzindo a uma imersão profunda dentro do desconhecido para torná-lo, de algum modo, conhecido à realidade pela interioridade, como também o propunha Kandinsky com suas formas e cores na materialização da pintura na tela e no palco.

Por fim, aliando e confrontando ainda mais o trabalho de Kantor com as noções de Kandinsky, considero importante destacar o papel de multiartista que os dois exerciam. A única encenação para palco do russo (2018[1923]), *Quadros de uma exposição*, embora tenha sido elaborada inicialmente com

vistas à sua experimentação plástica (luzes, cores, formas), acabou por incorporar-se a uma antiteatralidade que os modernistas supostamente defendiam⁸, mesmo que involuntariamente. Porém, como ato de resistência aos padrões do teatro textocentrista e mimético, isolando a presença antropocêntrica do ator em cena e também a participação do público atuante, ao mesmo tempo fazia dessa resistência um ato de repensar a própria teatralidade do teatro, e assim, de certo modo, criticava a sua utilidade e a assumia como referência. Com a escassa participação de atores-bailarinos, a configuração humana surgia de outros modos, como silhuetas produzidas pela sombra, destacando a relação de sujeição da humanidade à indústria e suas máquinas impositivas. Mesmo que não houvesse qualquer sugestão de presença humana no palco, poderíamos dizer que se tratava dum teatro, e ainda talvez, dum teatro sem teatro⁹, uma união entre áreas artísticas: uma hibridez teatral – teatro músico-visual. Nesse suposto teatro, a ausência do ator no palco não poderia suscitar uma teatralidade na qual as artes plásticas fossem capazes de preencher, em que “os elementos individuais sejam em função e na óptica do teatro” (Kandinsky, 2018[1923], p. 490) e, assim, em relação híbrida com a antiteatralidade – um teatro antiteatral?

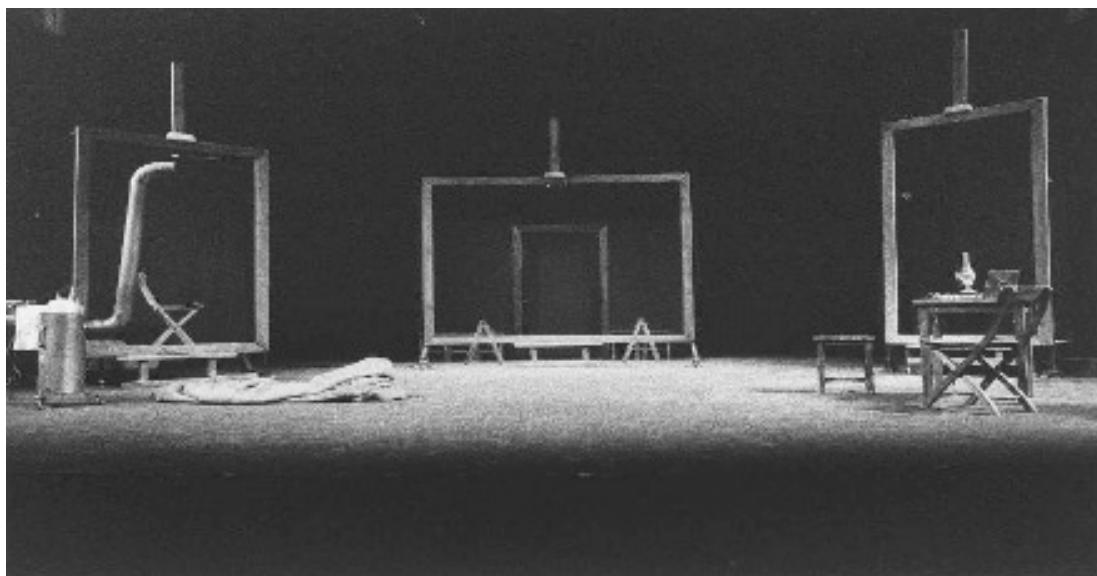
Kantor, assim como o mestre da Bauhaus, pareciam apostar em todos os elementos individuais artísticos como forças propulsoras para a criação teatral, visando ao alcance da totalidade artística, ou seja, da união de todas as formas-espíritos. E ao contrário de suposições sobre a preocupação da eliminação do ator em cena, ambos pareciam estar mais centrados na realização duma arte que transpusesse os meios convencionais – já esclarecidos -, para que a humanidade fosse capaz de aventurar-se a um encontro com o desco-

8 Cf. Puchner, 2002. Interpreto que para o autor de *Stage fright: modernism, anti-theatricality and drama* existe uma frágil e equivocada delimitação entre as correntes da vanguarda teatral e do modernismo literário. Ele tenta demonstrar em seu proeminente livro que, embora haja uma crítica precipitada sobre a teatralidade no fim do século XIX, a partir de Wagner, e início do século XX, essa função estaria presente em ambas as esferas. A antiteatralidade defendida pelos modernistas, não estaria negando o teatro, mas discutindo a sua funcionalidade, assim como a vanguarda, mas por caminhos distintos: enquanto os vanguardistas seguiam pelas reformulações da teatralidade, os modernistas optavam pela sua negação, confluindo no objetivo de transformar o teatro. Tal reflexão conduz à genealogia teatral que, em conjunto com os aspectos sócio-histórico-culturais, constituem-se como ferramenta fundamental para discutir o valor do teatro e da teatralidade.

9 Esse teatro aborda a organização espacial numa experiência temporal cênica dos diversos gêneros artísticos – uma presença corpóreo-espacial entre humano e inumano, visível e invisível, por meio das percepções sensoriais do espectador em contato com a obra, que para Patrícia Falguières (2007, pp. 29-33) é “Uma obra que espera o seu espectador, que conta com a aproximação necessariamente situada, progressiva (no encadeamento de ângulos sucessivos) e premeditada (com toda a autoridade de uma narrativa ou de um ambiente que a ‘enquadra’), o seu próprio advento é uma obra ‘cênica’ (...) uma relação singular dos signos no espaço a que chamamos ‘cena’ (...) a consciência das múltiplas operações de ‘enquadramento’ que instauram o processo de significação (...) a multiplicação (assumida como tal) das possibilidades de jogo”.

nhecido, através do que se reconstruía e tornava-se reconhecível. Assim adentramos ao último espetáculo de Kantor, *Hoje é meu aniversário* (1990), em que “(...) a morte realiza-se como a suprema abstração, a ausência de Kantor em cena. A sua cadeira solitária traduz, por meio do vazio, o efeito devastador que consome a matéria humana” (Cintra, 2021, p. 122).

Nesta peça, o abstracionismo ganha nova forma, na licença poética do paradoxo. Não há mais como contornar a extrema importância dos objetos em relação com os atores, na cosmologia e na integração indiferenciada entre ambos, que veremos mais adiante.



Hoje é meu aniversário. Foto: Romano Martinis. Fonte: Cintra (2008).

Três grandes molduras de telas compunham o espaço cênico, de onde saíam e entravam personagens de suas histórias reais, colocando os atores em estado de simbiose: precisavam ser eles mesmos, à ordem do próprio Kantor, sem incorporar qualquer personagem, e estar em alguma relação com os personagens tirados da sua memória. As telas evocavam, assim, um mecanismo contrário ao de Kandinsky, pois enquanto este aplicava em sua encenação as *pincladas* abstracionistas-concretistas, expressadas pelos recursos tecnológicos de seu tempo, como luz, sombra e aparatos mecânicos que se sobrepujassem ao palco tradicional italiano, causando estranhamento, Kantor buscava encontrar em recursos menos tecnológicos o abstracionismo visionado, como por exemplo, além das telas construídas para propósitos teatrais, a pintura de seu autorretrato que transbordava e realizava-se em cena¹⁰.

10 Na tese de Cintra (2008, p. 49), expõe-se uma pintura de Kantor, em que o encenador pintou a si mesmo em posição de pintor, diante da modelo *Infanta* de Velázquez. Nas páginas 50 e 104, a figura da *sua* Infanta no teatro.

Ao tentar colocar o aspecto abstracionista através do redimensionamento do concreto para o abstrato e vice-versa, ou seja, ao induzir – e seduzir – o espectador a vasculhar seu inconsciente em busca de um reconhecimento interior em âmbitos fragmentados, o encenador polaco reintroduziu na cena a totalidade artística, entre pintura, música, escultura e teatro. Reafirmou, desta vez, o mesmo efeito antiteatral kandinskiano, embora por via diferente. É dizer: Kantor, com seu caráter vanguardista, aderiu também ao propósito modernista, excluindo uma visão antro e textocentrista da cena teatral – embora os modernistas simbolistas, como Stephané Mallarmé, apostassem na independência textual como o melhor caminho para discutir o valor do teatro (Puchner, 2002).

Poderíamos levantar outros objetos para analisar neste último espetáculo de Kantor, como as metralhadoras¹¹, para realçar seu caráter construtivista, mas acabaríamos por nos estender do intuito deste tópico, que é o de refletir sobre o papel dos movimentos artísticos no teatro kantoriano, para avançarmos sobre o papel do ator e objeto em conjunção híbrida nas suas criações intercaladas, na intenção de alcançar-se uma aproximação com o que vislumbro ser o ator e o teatro híbridos, através do conceito de *bio-objeto* definido por Kantor. No entanto, é de suma importância compreender como essas correntes artísticas funcionavam, aplicavam-se e inspiravam o teatro do polaco, a ponto de serem noções inseparáveis de sua linguagem estético-poética, anunciadas nas próprias palavras de Kantor sobre Kandinsky:

(...) a expressão jogo de formas talvez seja uma relíquia de argumentação usada para combater a arte abstrata. De fato, se disse que a arte abstrata nada mais é que a forma, que é privada de substância. Meus Deus, o abstracionista Kandinsky está mais saturado de substância filosófica e existencial do que qualquer outro pintor (...) Deve haver uma certa estrutura, mas os significados essenciais não estão contidos na própria estrutura. Kandinsky não transmite quaisquer significados na forma narrativa, entretanto suas telas transmitem informação gigantesca, talvez cósmica que excede o limite da experiência terrestre (Kantor, 1976, p. 9)¹².

Ator e objeto: bio-objeto

Após a reflexão sobre o teatro de Kantor em três etapas e espetáculos distintos, este ensaio também objetiva lidar com a função do ator em simbiose com

11 Cintra (2021, p. 125) informa que as metralhadoras foram reconstruídas à imagem dos objetos militares, formatadas por pequenas caixas de zinco com um cano frontal, sustentadas num tripé de metal que possuía rodinhas.

12 Além dessa citação, existe um interessante manifesto de Kantor a respeito da arte abstrata e do construtivismo em Lições de Milão (2008[1990]).

o objeto/máquina. Para tanto, convoquemos outro mestre da Bauhaus, Oskar Schlemmer, que muito contribuiu para os campos teórico e prático sobre essa relação, buscando substância em seu Ballet Triádico¹³ e textos-referências para esta discussão e análise.

Menos se debate sobre o ator no teatro de Kantor, cuja força de participação perde expressividade ao ser equivocadamente inserido num patamar inferior ao do objeto. Geralmente, em estudos menos atentos, o objeto é colocado como elemento primordial e em posição de destaque em relação aos demais constituintes da cena. E isso não é verdade. Como vimos, seu caráter vanguardista propõe uma forma de representação não mimética e independente do texto, realçando a necessidade do ator estar em constante deslocamento no momento do acontecimento teatral. Também não quer dizer que o texto não seja importante para o encenador polaco, mas ele é desconstruído anteriormente nos ensaios e constantemente reconstruído em cena a partir das ações dos atores, e como não dizer, dos objetos.

Assim, existe uma convergência entre teatralidade e antiteatralidade, ou seja, ao mesmo tempo que Kantor tentou romper com os aspectos convencionais do teatro, seguindo em direção a uma antiteatralidade modernista – a não representação dos atores, uso de elementos artificiais apenas essenciais, espaço quase vazio, independência do texto e das áreas artísticas na cena -, reingressou à teatralidade quando recriou um estado de ilusão gerado pela eclosão de todos os mecanismos e ferramentas e dispondo-os em relação contínua. E embora o objeto fosse considerado apenas o que ele era em matéria, as dimensões que adquiriu foram enormes, mas apenas, acredito, aquando em relação com os atores, provocando efeitos de sonho, de algo escondido e perdido, de estranhamento, de entrada a um universo desconhecido, de encontro com a morte. E é com essa relação híbrida entre ator e objeto, o que ele chama de bio-objeto, que iniciamos esta discussão:

O problema do OBJETO.

No teatro, o objeto é quase sempre um acessório.

Nessa denominação existe alguma coisa de humilhante para o OBJETO.
De servil.

13 O Ballet Triádico foi originado em 1912, composto pelos bailarinos Albert Burger e Elsa Hötzel e pelo mestre artesão Carl Schlemmer – os quais opta-se por chamá-los atores-bailarinos. Sua estrutura formava-se por três partes cênicas dançantes que evoluíam do humor ao sério: a primeira parte consistia numa atmosfera alegre e burlesca; a segunda, numa solene e cerimoniosa, e a terceira entoava um ar místico e fantástico. Contava com doze danças e oito figurinos feitos de papel-maché. Cf. Schlemmer (1961[1925], p. 34).

O HOMEM E O OBJETO. Duas CORRENTES. Quase hostis, em todo caso estranhas.

O homem tenta conceber o OBJETO, de o ‘tocar’, de o fazer “seu” (isto se chama a “apropriação”, domesticar).

Deve existir uma ligação precisa, quase biológica entre o ator e o objeto. Eles devem ser indissociáveis.

De maneira mais calma, o ator deve tudo fazer para que o objeto seja visível, que ele exista; no caso mais radical, o ator deve constituir com o objeto um só organismo.

Eu chamo este caso de BIO-OBJETO.¹⁴

(Kantor, 2008[1990], p. 368)

Schlemmer, ao optar pela dança como forma antiteatral, trouxe grandes renovações para a teatralidade, tornando crível a ideia de que seu trabalho consistia num teatro, ou talvez melhor, em dança-teatro. Para ele, a dança seria o melhor meio para realizar o evento cênico, pois livre da verbalização, o corpo poderia materializar-se completamente em sua competência artística no espaço, livre para expressar-se:

He obeys the law of the body as well as the law of space; he follows his sense of himself as well as his sense of embracing space. As the one who gives birth to an almost endless range of expression, whether in free abstract movement or in symbolic pantomime, whether he is on the bare stage or in a scenic environment constructed for him, whether he speaks or sings, whether he is naked or costumed, the Tanzermensch is the medium of transition into the great world of the theater (Schlemmer, 1961[1925], p. 25).

Reduzindo o número de atores-bailarinos em cena (apenas três), acreditava que os demais componentes cênicos poder-se-iam aderir ao seus corpos para compor uma experiência que deveria dar-se a partir da relação entre o orgânico e o inorgânico, humano e inumano, Homem e máquina, para acessar um Teatro Total que Schlemmer descreve através de Gropius (1961, p. 12): *In my Total Theater . . . I have tried to create an instrument so flexible that a director can employ any one of the three stage forms by the use of simple, ingenious mechanisms.* Assim, a busca inicial de Wagner para a arte total seria aperfeiçoada pelo mestre da Bauhaus, à medida que a sua *dança das formas* e a *dança dos gestos* (Idem, p. 8) estariam isentas das emoções superficialmente

14 A disposição da citação segue o formato original da tradução de Cintra (2008), que procurou manter-se fiel ao formato original de Kantor (2008[1990]).

criadas para um personagem, tornando-se o ator livre e o gerenciador de suas próprias leis mecânico-corporais (orgânico e artificial).

Tal composição no espetáculo de Schlemmer coloca-nos em questionamento sobre a necessidade e a importância do ator no palco, pois como sua intenção era a de contrapor a natureza para criar uma ordem¹⁵, ingenuamente podemos abandonar-nos pela ideia de que a sua predileção dava-se pela máquina/objeto, em detrimento da aparição humana. Contudo, seu intuito estava centrado na relação harmoniosa entre as duas organizações, a fim de que a (anti)teatralidade pudesse completar-se. O ser humano, deste modo, não estaria mais à frente dos demais elementos cênicos, mas seria ele um aparato fundamental para a realização artística que, conjuntamente com a matéria inumana, bruta, estabeleceria a precisão e o rigor necessários para a composição da cena, conforme as palavras do multiartista alemão, na exposição de Blume (2013-2014): *“Do not complain about mechanization; instead enjoy precision! Artists are willing to convert the drawbacks and perils of their mechanistic age into the silver lining of exact metaphysics”* (p. 6).

Essa síntese entre o formal, o material e o estrutural, através da geometria, do espaço reticulado - e quase vazio - e das cores primárias (Martinez, 2017, pp. 14-15), ao invés de afastar o ator da cena, parece destacá-lo, ou melhor, democratizar o ambiente de sua atuação com o objeto. Essa ideia resgata a linha da Bauhaus, um local cuja produção artística refletisse a realidade social que estava inserida num modelo conflituoso entre ser humano e máquina, impregnado pelos desprazeres tecnológicos da produção em massa. Paralelamente, a máquina também era vista como arqui-inimiga, pois impunha seu poder mortífero absoluto durante a I Guerra Mundial, que se estendeu à II Guerra Mundial, e que ainda nos mobiliza atualmente.

Neste contexto, no trânsito entre as duas guerras, nasceu Kantor. Em *O retorno de Ulisses*, a realidade que o abarcava enquadrava-se numa guerra em que, a Polônia, já fora destruída. O ser humano, enxovalhado, levado ao e pelo combate, como o pai de Kantor, deveria tomar consciência de sua finitude e preparar-se para o pior, fosse pela fome, fosse pela morte no campo de extermínio de Auschwitz. Um possível resgate dar-se-ia pela atividade artística, em que a realidade experimentada na cena extraísse da realidade exterior sua maior comoção, como tomada de consciência. Essa consciência deveria brotar através dos vestígios encontrados no espaço, do qual o ser humano fazia parte nas metonímias de seu corpo: sangue, sandália, meia, luva, cabelo, casaco, cadeira, rodas de tanque, arco etc. Sim, componentes considerados já interligados à matéria orgânica, embora de naturezas distintas, que reconfiguravam a realidade. *Bio-objeto*. E no plano artístico, Kantor fez de sua realidade

15 Na visão de Blume (2013-2014), essa expressão servia para definir a visão de Schlemmer quanto à sua intenção de criar uma transcendência metafísica através do acoplamento do ser humano à máquina, sendo o humano arrastado para uma artificialidade abstrata.

outra realidade absoluta, entrevedo em seus atores a conexão com seus amigos e familiares, que na altura deixaram de ser corpos humanos e metamorfosearam-se em objetos, os únicos aliados deflagrados num universo poético. Os atores, assim, passaram a transitar entre a vida e a morte, ora porque estariam prestes a desaparecer, ora porque poderiam perpetuar através e com os objetos. O aspecto da destruição não estaria representado pela aparência humana, maquiada e ilusória, mas pela sua exterminação e, logo, pela sua ausência. Só haveria um caminho a seguir: unir forças com o objeto, este mesmo que, por motivações gananciosas, fora mal utilizado, mas que regressava como um aliado. Na cena, ator e objeto/figurino (sem nos esquecermos também do espaço) passaram a constituir um só corpo, como no exemplo do arco de Ulisses¹⁶, trazendo à tona uma parceria que se poderia obter entre as partes – pelo menos no plano artístico.



O retorno de Ulisses. Ulisses, seu arco e os pretendentes de Penélope.
Foto: Zbigniew Brzozowski. Fonte: Cintra (2008).

Assim como as intenções de Schlemmer, testadas e consideradas aptas para a interpretação e questionamento do mundo que os rodeava, o *bio-objeto* não libertava apenas o ator da escravidão a que o objeto lhe acorrentara, mas também o próprio objeto estaria livre para exercer outra função que não fosse para o qual estava antes destinado, comungando com o humano e por este respeitado, como sugere Simondon:

16 Cintra (2021) informa que o arco era um objeto de madeira curvado com uma corda frouxa presa em cada extremidade (p. 102). O ator não era apenas o manejador do arco, mas se transformava também na própria figura do objeto exterminador, dada a disfuncionalidade original do objeto, que era representado pela ação do ator. O arco hibridizar-se-ia no aspecto duma metralhadora, tendo em conta o figurino do ator – casaco militar e capacete.

(...) il y a, au-delà du théorique, peut-être une certaine relation à la réalité technique, qui est une relation partiellement affective et émotive et qui ne doit pas être non plus l'équivalent d'une relation amoureuse ridicule; il ne faut être ni trop passionné pour les objets techniques, ni exclusivement passionné pour un seul, bien sûr, ni, d'autre part, complètement indifférent envers eux en les considérant comme des esclaves. Il faut une attitude moyenne d'amitié, de société avec eux, de fréquentation correcte et, peut être, quelque chose d'un peu ascétique afin que l'on sache les utiliser même quand ils sont anciens, ingrats, et que l'on puisse avoir une certaine gentillesse pour l'ancien objet qui mérite, sinon de l'attendrissement, tout au moins les égards dus à son âge et le respect de son authenticité, le sentiment de sa densité temporelle (Simondon, 2009[1968], p. 110)

Avançando para *O louco e a freira*, peça situada no intermédio do percurso de Kantor, o objeto parece adquirir ainda mais independência e agilidade em relação aos atores. A relação apaixonada e romântica que a atmosfera melancólica trouxera nos primórdios do *casamento*, parecia esvaír-se com o passar do tempo. Mas só parece, ou melhor, aparenta. Aquilo que Schlemmer disputava como composição harmoniosa entre máquina e ser humano, agora parece adquirir um caráter harmônico-conflituoso. Embora um não se completasse sem o outro – e essa consciência já estava consolidada – o ator figurar-se-ia através do objeto, isto é, suas ações estariam vinculadas ao propósito quase mandatário da construção maquínica. O ator e suas vontades humanas logo teriam que se abandonar ao bel prazer do conjunto cênico arranjado para e pelo objeto. Entretanto, o desprazer poderia revelar uma graciosidade artística, ao confrontar a vontade ou o ato de mostrar algo com o ato despretenso em si. Em torno de Kleist, com sua exemplificação do manuseio humano a um aparato mecânico em *Sobre o teatro de marionetas* (2009[1810]), questionamo-nos sobre a utilidade da conexão entre humano e inumano para o evento teatral e se este poderia ser realizado apenas com a matéria inanimada. Percebemos que o jovem escritor não defendia de todo esta última ideia: para que a arte pudesse ser esplendidamente executada, o deveria ser por meio da artificialidade em oposição à natureza humana, esta vista como espontaneidade considerada inapta para o acontecimento artístico, embora fosse através do humano que tal artificialidade ocorresse. Ao dar seu toque subjetivo, o indivíduo acabaria por danificar a obra de arte, atribuindo afetos que não corresponderiam com a originalidade criativa da obra. Apenas um corpo sem vida, inconsciente, poderia expressar a vida de modo consciente que a arte cênica requer. No entanto, contrariamente e complementarmente, Kleist defendia também que a matéria preenche-se de espírito através da intervenção e sentimento humanos, tornando-se capaz de constituir-se como graciosa expressão artística.

A já citada máquina de aniquilamento de Kantor, então, entra em cena para exilar o ator, enquanto este se mantém vivo para enfrentá-la, porém em vão: ao tentar manter-se ativo e independente em sua vontade, o ator rendia-se às regras do jogo iniciado pela máquina, transformando-se ele também como ser-máquina. Antes mesmo de pensar como vencer o confronto, suas emoções pessoais eram colocadas de lado diante de tal escombros, obrigando-o a confrontar-se com seus próprios medos. E no enfrentamento consigo mesmo, acabava por retirar-se do personagem programado, buscando alternativas para estabilizar-se como ator perante a estrutura construída. A tentativa de Schlemmer em harmonizar as partes, parece, neste momento do polaco, afluir justamente do conflito que se estabelece. O ator, para os dois encenadores, desestabilizar-se-ia com o aparato artificial, mas esse desequilíbrio proporcionaria uma altivez artística dentro do inesperado, realizada pelas inseguranças que o objeto/figurino/máquina poderiam trazer para sua atuação e, assim, torná-las mais espontâneas dentro da artificialidade requerida.

Desempenhando agora os atributos cognitivos ao último espetáculo de Kantor, espera-se compreender se o *bio-objeto* fazia-se presente naquela altura. Ao invés de destacar uma atitude imperialista, ou ao menos, ao invés de deslocar para o subúrbio o ator em contracampo do objeto, que já serão indissociáveis, falta-nos observar essa união em *Hoje é meu aniversário*. O objeto, que transitara da primeira peça, em caráter mais dadaísta, para a segunda, mais construtivista, desembocou de vez na completude abstracionista – embora a arte abstrata estivesse presente em todas elas. Homem e máquina estariam, de vez, unidos dentro da moldura cênica – plástico-teatral –, participando indistintamente como uma única instituição, ou seja, como um só corpo.

Supostamente, como defendido, a rigidez dos figurinos e das máscaras sobre o material orgânico dos atores de Schlemmer propiciariam a recusa de emoções levantadas para a criação dum personagem. Os atores seriam eles mesmos, em consonância com os movimentos dentro do espaço que se lhes fora atribuído, e de acordo com os quatro fundamentos¹⁷ que o mestre da Bauhaus dispunha para a cena: “*Man, the human organism, stands in the cubical, abstract space of the stage. Man and Space. Each has different laws of order. Whose shall prevail?*” (Schlemmer, 1961[1925], p. 22). Dado o espaço, o ser humano deveria preenchê-lo com seus movimentos, mas não o conseguiria sozinho e, assim, necessitaria do objeto para que os executasse com maestria: um *bio-objeto*. De cariz humana e inumana, tal conceito afirma o caráter hí-

17 Schlemmer (1961[1925], p. 26-27) pensou quatro fundamentos para a transfiguração do corpo humano - que vejo como a reconfiguração do ator e do figurino em ator-figurino/objeto - em movimento no espaço, de cada qual resultava uma figura distinta: “*the laws of the surrounding cubical - (ambulant architecture)*”, “*the functional laws of the human body in their relationship to space - (the marionette)*”, “*the laws of motion of the human body in the space - (a technical organism)*”, “*the metaphysical forms of expression - (desmaterialization)*”.

brido entre as duas formas-espíritos, orgânica e inorgânica, sem medidas de valor, para conferir-lhe tal aspecto.

Tanto Kantor como Schlemmer recorreram à comédia e ao trágico. Em cenas que para o primeiro tais gêneros estavam dissolvidos dentro da totalidade da obra, para o segundo estavam difundidos entre uma parte cênica e outra, como se pode observar nos *Atos do Ballet Triádico*. Os atores-bailarinos posicionavam-se, neste último, em formatos míticos, reatualizando, entre outros tipos, a figura do arlequim. A estruturação física para alcançar tal arquétipo, porém, não se consolidava apenas pela sua imagem, mas também por suas formas e movimentos realizados no espaço do seu corpo e da dimensão exterior. Realidades interna e externa novamente se enfrentavam, mas ali estava o objeto, para confrontá-los. O corpo do ator, ao acoplar-se ao objeto, deixaria de ser frágil e estaria graciosamente armado, pronto para o embate socioartístico para o qual se preparava: o de desconstruir a realidade dura, para reconstruir uma realidade em que todos nela pudessem habitar.

Mas onde estava o ator em Kantor? As telas penduradas e a cadeira do ator-encenador estavam vazias. Aos poucos, eram povoadas pelos atores convocados, para reforçar sua memória e imaginação. Eles não estavam apenas ao serviço dos objetos que os esperavam, mas estavam preparados para povoar esses objetos, acoplá-los – mais uma vez -, e serem acoplados, para constituírem-se num só corpo. Um *casamento* animado-inanimado que não se desbravaria sem a presença dum e doutro. E por mais que a cadeira do ator-encenador estivesse vazia, em sua ausência física, ali estaria a figuração imagética de sua presença, em consonância com as metralhadoras construídas para destituírem seu poder de comando. Quem manusearia essas máquinas? Os atores presentes, que pela presença do encenador ausente, poderiam controlar as regras do jogo, bem como apontar à mira o objeto que almejava: a invasão do povo para dentro e de fora da cena, através da reconciliação do ator e objeto, *bio-objeto*, a fim de reconquistar o espaço que lhe fora negado. E Schlemmer parece não caminhar distante: a fusão entre matéria inanimada aos corpos de seus atores-bailarinos mantinha-se firme nessa criação estética e crítica remetente a uma sociedade maquina, mas não autômata nem subordinada à mecanização. Com o objeto, o ser humano reconciliar-se-ia com o mundo/natureza:

L'objet technique est très intéressant dans la mesure où il fait apparaître un troisième terme, qui est un terme de réalité physique, car l'objet technique, c'est fait avec du métal, du bois, etc. : il vient de la nature. Et cet objet technique n'a donc pas de rapport de violence avec la nature mais, quand il intervient comme intermédiaire entre l'homme et la nature, il intervient comme un troisième, comme une espèce de metaxu organisant la relation et permettant à la société humaine d'être, par rapport à la nature, dans un rapport à la fois extrêmement concret mais beaucoup plus raffiné et beaucoup moins

dangereux pour l'homme, on l'a dit depuis très longtemps. Mais moins dangereux aussi pour la nature, moins destructif, plus intelligent et tissé sur une plus grande échelle que si l'homme intervient directement tout seul ; l'homme tout seul fait beaucoup de ravages ; un homme bien technicisé, intelligemment technicisé à travers un réseau, qui a un sens géographique, est beaucoup moins dangereux pour la nature que l'homme tout seul. (Simondon, 2009[1968], p. 129).

O híbrido atoral e teatral

Percebemos, então, que o *bio-objeto* em Kantor possui imensa responsabilidade para a des- e reconstrução teatrais. Nesse contexto, é possível supor o aspecto híbrido tanto do ator com o objeto como do próprio mecanismo teatral que, ao mesmo tempo, é antiteatral, e também permeado por ideias construtivistas, dadaístas e abstratas. Mas como esse aspecto híbrido é pertinente e constrói-se na criação contemporânea? Para compor essa análise, tomar-se-á como exemplo o espetáculo *Play, The Film*, estreado em 2011 no âmbito do Festival *Temps d'Images* (Lisboa), da Cia. portuguesa Cão Solteiro em cooperação com André Godinho.

A noção de híbrido que tento abordar não se baseia numa fundamentação epistemológica do termo, mas sim numa perspectiva hermenêutica levantada para o termo dentro deste trabalho. Trata-se, neste sentido, de destacar a diversidade das expressões artísticas contidas no interior da realidade cênica não só de Kantor, mas também na dos artistas da Bauhaus, que não se limitaram a utilizá-las como suporte, e sim como dispositivos essenciais cujo valor individual possuía destaque e contaminava-se pelo todo complexo artístico. Contudo, não se considera que as individualidades das partes sejam constituídas por aspectos homogêneos ou puros, haja vista a heterogeneidade adquirida no próprio âmago de cada ferramenta artística, como o uso dos diversos materiais e suas técnicas, bem como as intenções neles depositados para a criação plástico-teatral. Neste contexto, alude-se a esta ideia a noção de híbrido de Cláudia Madeira (2010, p. 47):

De facto, quando se fala de híbrido, mestiço, monstro ou heterogêneo, parece que os termos, enquanto sinônimos, já não assentam na existência de um polo inverso, onde se incluem categorias como puro, normal, ou homogêneo, porque qualquer coisa detém, num qualquer grau, impurezas, anormalidades, heterogeneidades. Isto leva-nos a recolocar em perspectiva o poder transgressivo e subversivo do híbrido, em relação às oposições categoriais e à sua capacidade de fomentar a reflexividade e mudança social.

Deste modo, o ator e o teatro híbridos aqui discutidos estarão inseridos na ideia de que tanto o ator como o objeto não são vistos como elementos puros,

mas já carregam dentro de si uma certa impureza adquirida em seus processos socioculturais e cognitivos que, em contato com outros mecanismos, multiplicam sua heterogeneidade em contínua metamorfose sensorio-perceptiva e em direção a uma atmosfera única.

A *Cão Solteiro*, de maneira consciente, joga bem com essa mistura de influências. Em conversa com Mariana Sá Nogueira (25/11/20), integrante da Cia., a artista explicou que utilizam todos os elementos cênicos – incluindo-se o *bio-objeto* – e áreas artísticas para montarem seus espetáculos. Nos espetáculos do grupo em colaboração com o cineasta André Godinho, segundo ela, existe sempre a reflexão sobre a relação entre as linguagens do teatro e do cinema, na preocupação de perceber-se o limite entre os diferentes formatos, como o das artes plásticas e o dos recursos audiovisuais. Essa percepção tem a ver, por um lado, com a dissolução das linguagens na dinamização cênica, para que não se perceba a diferença entre elas, como em *Play, The Film*, e por outro, com a explícita diferença dos formatos a serem percebidos pelo espectador, como em *Day for Night* (2014).

Amparado por um grande ecrã que projeta o filme *The Great Gabbo* (1929) e uma grande mesa que mantém objetos diversos, como cigarros, computadores, canetas etc., o evento de 2011 borra a fronteira entre teatro e cinema, ao transmitir no palco um filme gravado com dobragem ao vivo dos atores completamente diferente ao texto e falas originais da película, reconstruindo, assim, um novo acontecimento ceno-fílmico. Todos os objetos dispostos em cena eram essenciais para a sua realização, sem caráter acessório, como componentes da peça-filme, além de transitarem entre sua funcionalidade original (o cigarro que se fuma) e sua utilização como obra de arte (a mesa de trabalho dos atores posta no palco). Durante a dobragem, a realidade do filme de 1929 passa a invadir o espaço no aqui-agora do palco, com algumas adaptações pertencentes ao universo dos atores que se conjugam no presente, graças também à integração entre ator e objeto. Sem os ruídos físicos dos atores conjuntamente com as sonoridades despertadas pelos objetos durante a recriação do filme com o espetáculo, como a queda dum bandeja ou os passos dum sapato, os recursos audiovisuais disponibilizar-se-iam apenas como reprodutores das ações gravadas no longa-metragem, ou seja, não se romperiam as barreiras entre teatro e cinema e, assim, desqualificar-se-iam, paradoxalmente, suas potencialidades autônomas, porque mal encaixadas no todo.

Atualizando os recursos tecnológicos de Kantor, Kandinsky e Schlemmer, o cinema na *Cão Solteiro* & André Godinho traz à tona uma curiosidade acerca deste veículo como obra de arte e a diferença de atuação entre os atores de cinema e de teatro. Segundo Walter Benjamin (1987), o cinema surge como obra de arte “através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado” (p. 178), e que o ator de cinema, dentro dum estúdio, realiza apenas um teste diante das câmeras e dos cortes impelidos pela

equipe técnica. Esse tipo de ator estaria, desta maneira, subordinado aos aparelhos/objetos mecânicos, que diferentemente ao teatro que estamos questionando, não estaria em relação de aliança. Paralelamente, o ator estaria em uma espécie de disputa com a câmera, suplicando sua individualização, que de certo modo só ocorre quando sua imagem é colocada para o povo que a reconhece na figura do ator dentro do filme. Isto é, o ator de cinema não realizaria a obra, mas seria reduzido a acessório da montagem final, e essa precarização humana com a finalidade de confortar a grande massa civilizatória seria o disparador para desviar o cinema do campo artístico. O próprio personagem Gabbo, interpretado por Erich von Stroheim, é um ventríloquo insensível que almeja a fama, cuja afetividade dá-se apenas pela marioneta, ou seja, parece existir uma crítica tanto à função do artista como ao seu desempenho que só se manifesta pelo boneco, cuja discussão também percebemos em Kleist.

Parece, então, que a Cão Solteiro & André Godinho conhecem bem o caminho a trilhar: na peça-filme citada em seu teatro-cinema, os atores trabalhavam conjuntamente com toda a equipe técnica, que inclusive apareciam no intervalo como também atores, propiciando a sintonia entre o que se estava produzindo por detrás dos bastidores e diante do espectador. Os atores em cena atuavam diretamente na montagem do espetáculo, que não imitavam as atitudes e falas dos atores do filme, mas ressignificavam-nas com suas próprias expressões físicas e tons narrativos que se completavam com os objetos disponíveis à mesa ou o grande ecrã que emitia a captação da câmera, propiciando a fragmentação, duplicação e multiplicação dos atores e das percepções sensoriais da atmosfera teatral. Em dada altura, por exemplo, eles justapunham-se à projeção, cuja atuação ao vivo parecia ser deslocada para dentro da imagem do filme, tornando-os atores também da película, assim como também os atores do longa invadiam a cena do espetáculo ao vivo.

Assim, o *bio-objeto* de Kantor, que usufruía dos conceitos e práticas de Kandinsky e Schlemmer, é dizer, da Bauhaus, é reatualizado na cena contemporânea com os avanços tecnológicos, mas não perde seu aspecto de tradição vanguardista (e também modernista) na criação da Cão Solteiro & André Godinho. Pelo contrário, mais uma vez vemos que a união entre humano e inumano, ser humano e máquina, é fator irrefutável para a composição artística, e assim, orgânica e artificial – um ator e teatro híbridos. Imaginando as experiências dum espectador e dum artista no início do século XX, os mecanismos de antes provavelmente despertavam uma experiência semelhante à de alguns teatros de hoje, como o estranhamento do jogo das formas e das luzes de lá e a dúvida de cá para onde devemos olhar, se para o vídeo ou para o ator, re-trabalhando nossa percepção sensorio-motora a partir dos efeitos inovativos que a tecnologia oferece. O que muda, no entanto, são as ofertas cibernéticas e suas aplicações que facilitam as vivências cotidianas, cujas inserções na arte devem ser cautelosamente apuradas no processo criativo, pensando-se seriamente como os recursos tecnológicos serão ativados e cruzados no teatro. Há

uma forte tendência de que estes se perpetuem tal qual no cinema que Benjamin observou, anestesiando a cognição humana e, assim, sobrepondo-se à humanidade e desviando-se de sua potencialidade artística. Estejamos atentos.

Considerações finais

As rotas percorridas neste ensaio interseccionam-se em dois pontos, nomeadamente à linguagem estético-teatral e à complementaridade entre objeto e ser humano, resultando em análises artístico-filosóficas e hermenêuticas através de observações acerca do Abstracionismo e suas correntes familiares – Construtivismo e Dadaísmo e do conceito de *bio-objeto* proposto por Kantor. Para tanto, realizou-se uma investigação sobre esses aspectos nas teorias e práticas artísticas de Kandinsky e Schlemmer, na tentativa de encontrar no cruzamento de seus trabalhos pistas para percebermos seus vestígios na cena contemporânea da Cão Solteiro & André Godinho.

Surgiram algumas ideias e noções consequentes das discussões levantadas: a arte abstrata, apesar de ocorrer em todos os trabalhos de Kantor, expressa-se distintamente entre uma etapa e outra. As duas primeiras fases, a do Teatro Independente e a do Teatro Zero, parecem evidenciar aspectos dadaístas, enquanto a última, a do Teatro da Memória, ressalta os construtivistas. Essa reformulação do encenador polaco sugere um deslocamento da arte abstrata kandinskiana, pois enquanto nos dois primeiros Teatros a abstração transitaria entre os planos exterior e interior da obra, arriscando-se dizer que partindo do concreto para o abstrato, colocando assim a roda em funcionamento, o último estaria em maior consonância com a proposta de Kandinsky, no que diz respeito ao paralelismo, ou melhor, à via de mão dupla entre concretismo e abstracionismo. Com isto, propõe-se que ambos os artistas utilizavam uma teatralidade antiteatral, ou seja, um teatro antimimético, vanguardista e modernista que prezava pela ausência da verbalização ou, ao menos, pela desconstrução da linearidade textual, assim como a não dramatização de personagens.

Kantor, dizia que seus atores não deveriam interpretar ninguém, além deles mesmos. Deveriam estar disponíveis para buscar dentro de si algumas particularidades condizentes com os personagens, mas não serem personagens. Tal método ocorre, como busco defender, por meio da sua relação com o objeto, que retira o ator do conforto de supostas emoções pensadas antecipadamente, esvaziando-o de pretensas intenções e dispondo-o para o jogo. O figurino é um ótimo exemplo, entre outros, para garantir essa neutralidade, pois não seria a roupa que transformaria o seu estado de ator para personagem, mas sim o próprio ator é que se transformaria em roupa/objeto, construído e/ou degradado da e dentro da realidade do mundo e/ou da arte, como também defende Cintra (2021): “o figurino é um objeto que abriga no seu interior o organismo vivo do ator conforme a concepção kantoriana do bio-ob-

jeto, capaz de determinar o jogo e as funções desse ator” (p. 136). Assim estabeleceu-se uma aproximação com Schlemmer, para verificar como seus conceitos auxiliam no entendimento do trabalho kantoriano. O encenador alemão, ao longo de sua trajetória, aproveitava todo tipo de material bruto para compor os seus figurinos, limitando as ações físico-gestuais dos atores, a fim de estabelecer a harmonia do humano com o objeto, tornando-os aliados.

Por fim, a contemporânea Cão Solteiro traz à cena a reatualização dos conceitos discutidos, aplicando-os também de maneiras distintas. Em seu teatro, os objetos/aparelhos são tão essenciais quanto os atores, que atuam em relação de interdependência, transformando-se num só corpo, assim como em Kantor. Porém, o trabalho da Cão não se atém de todo aos critérios metodológicos aqui propostos, reatualizando-os no tocante à averiguação da genealogia teatral sobre Kantor, pois, com o avanço da tecnologia, a democratização dos recursos tornou-se ainda mais expandida e visível. Isto é, houve uma crescente valorização da autonomia dos elementos cênicos que só se faz possível graças a essa consciência de que os diversos meios de criação são grandes aliados para a materialização artística, que no caso da Cão dá-se não por um paralelismo entre concreto e abstrato, mas na interveniência ininterrupta entre eles, sem dar qualquer traço se é a forma ou o espírito que surge antes ou depois, reforçando o caráter híbrido do ator e do teatro que se iniciara na Bauhaus, passando por Kantor e reafirmando-se na cena contemporânea, esta pronta para reatualizar sua hibridização.

Referências bibliográficas

Argan, G. C. (2004). *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.

Benjamin, W. (1987). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica – primeira versão. In W. Benjamin, *Obras escolhidas, Vol. 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (3ª ed., S.P. Rouanet, trad., pp. 165-196). São Paulo: Brasiliense.

Blume, T. (2013-2014). An undertaking contrary to nature for purposes of order. In *Bauhaus Dessau* [online]. Disponível em <https://www.bauhaus-dessau.de/ein-unternehmen-wider-die-natur-zum-zweck-der-ordnung-von-torsten-blume.html>

Cintra, W. (2021). *No limiar do desconhecido: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: Editora Unesp.

Cintra, W (2008). *No limiar do desconhecido - reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor – Vols. I e II*. (Tese de Doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Cruze, J. (1929). *The Great Gabbo*. [longa-metragem]. EUA: Western Electric Equipment. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=luo2nP_wQik.

Cão Solteiro & André Godinho. (2011). *Play, The Film*. [vídeo do espetáculo]. Lisboa: Festival Temps d' Images (Co-prod.). Disponível em <https://vimeo.com/79878519>.

Cão Solteiro & André Godinho. (2014). Day for Night. [Programa do espetáculo]. *Caderno de texto #3*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos Culturgest.

Droste, M. (2006). *Bauhaus – Bauhaus archi:1919-1933*. Tradução Casa das Línguas Ltda. Berlim: Bauhaus-Archiv Museum Für Gestaltung.

Falguières, P. (2007). Playground. In Borja-Villel, M. et al. *Um teatro sem teatro* (pp. 28-34). Lisboa: MACBA & Museu de Arte Moderna e Contemporânea Coleção Berardo.

Fernandes, R. M., & Sucha, J. (Curad.) (2015). *Máquina Tadeusz Kantor. Teatro+happenings+performances+pinturas+outros modos de produção*. Sesc Consolação São Paulo.

Gropius, W. (1961). Introduction. In Moholy-Nagy, L., Molnár, F. & Schlemmer, O, *The theater of the Bauhaus* (pp. 7-14). W. Gropius & A. S. Wensinger (Eds.). W. Gropius (Introd.). A. S. Wensinger (Trad.). Middleton: Wesleyan University.

Kandinsky, W. (1994). *Complete Writings on Art*. K. C. Lindsay and P. Vergo (Eds. & Trads.), Paris, New York, pp. 831-833; 840-841.

Kandinsky, W. (2008). Sobre a questão da forma. In J. E. Rodil (Trad.). *Wassily Kandinsky – gramática da criação* (pp. 7-34). Lisboa: Edições 70.

Kandinsky, W. (2018)[1912]. Sobre composição para palco. A. Mendes (Trad.), *Revista Dramaturgias*, n. 9, ano 3, Dossiê Kandinsky, 428-435.

Kandinsky, W. (2018)[1923]. Sobre a síntese abstracta para palco. A. Mendes (Trad.), *Revista Dramaturgias*, n. 9, ano 3, Dossiê Kandinsky, 487-490.

Kandinsky, W. 2018[1923]. Quadros de uma exposição. A. Mendes (Trad.), *Revista Dramaturgias*, n. 9, ano 3, Dossiê Kandinsky, 491-503.

Kantor, T. (1976). O objeto se torna ator - Conversa com Tadeusz Kantor. Tereza Krzemien (Ed., Trad. & Entrevista). *Cadernos de Teatro*, jan./mar., n. 68, 9-13. Rio de Janeiro: O Tablado.

Kantor, T. (1991). *Hoje é meu aniversário* [vídeo do espetáculo de T. Kantor]. (L. Kachel, prod.). Cracóvia: TVP Kraków.

Kantor, T. (2008). *O teatro da morte: textos organizados e apresentados por Denis Bablet*. J. Guinsburg, I. Kopelman, M. L. Pupo, & S. Fernandes (Trads.). São Paulo: Edições SescSP.

Kantor, T. (2008)[1963]. Partitura: o louco e a freira. Descrição da ação: o louco e a freira. In T. Kantor, *O teatro da morte: textos organizados e apresentados por Denis Bablet*. (J. Guinsburg, I. Kopelman, M. L. Pupo, & S. Fernandes, Trads., pp. 55-67). São Paulo: Edições SescSP.

Kantor, T. (2008)[1990]. *Lições de Milão*. In W. Cintra (trad.). *No limiar do desconhecido - reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor - Volume II*. (Tese de Doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Kleist, H. V. (2009)[1810]. *Sobre o teatro de marionetes e outros escritos*. (J. M. Justo, trad.). Lisboa: Antígona.

Madeira, C. (2010). *Híbrido – do mito ao paradigma invasor?* Lisboa: Mundos Sociais.

Martinez, A. M. (2017). *Cuando cuerpo y espacio fueran uno: el Balett Triádico de Oskar Schlemmer*. Madrid: En Acción!.

Puchner, M. (2002). *Stage fright: modernism, anti-theatricality and drama*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Schlemmer, O. (1961)[1925]. Man and art figure. In Moholy-Nagy, L., Molnár, F. & Schlemmer, O, *The theater of the Bauhaus*. (pp. 15-46). W. Gropius & A. S. Wensinger (Eds.). W. Gropius (Introd.). A. S. Wensinger (Trad.). Middleton: Wesleyan University.

Simondon, G. (2009)[1968]. Entretien sur la mécanologie. In *Revue de synthèse*, tome 130, 6e série, n° 1, p. 103-132. Disponível em <http://www.revue-de-synthese.eu/2009-1>.

Dossiê Bauhaus

El cuerpo vocal del/a performer
en formación

Una mirada *desde la voz* para
Kleist, Meyerhold y Schlemmer

*The vocal body of the performer
in training*

*A look from the voice for Kleist,
Meyerhold and Schlemmer*

María Josefina Azócar F.

Profesora en Educación Emocional, Doctoranda en Estudios
de Teatro, Facultad de Letras, Universidade de Lisboa.
Académica, Departamento de Fonoaudiología, Faculdade
de Medicina, Universidad de Chile.

Investigadora-creadora en LAVOCE, en Asociación
Agitaciones Comunes en (Re)sonancia y en Laboratorio
de Voces Diversas, Transversal. Becaria, Agência Nacional
de Investigación y Desarrollo (ANID), Chile.

E-mail: jazocar@uchile.cl

maria-josefina@e-letras.ulisboa.pt

Resumo

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre algunas nociones presentes en el trabajo de Kleist, Meyerhold y Schlemmer **desde** la perspectiva de la voz humana, analizándolas desde un punto de vista cognitivo y pedagógico, en ánimo de generar un puente con las premisas presentes en la formación artística corpovocal.

Las nociones de presencia, consciencia y libertad expresiva son fundamentales para estos tres estudiosos del teatro. Sus visiones de cuerpo se materializan en propuestas pedagógico-artísticas que entienden la necesidad del/la performer de trabajar sobre sí mismo/a, depurando su técnica y creatividad, lo que redundará en un proceso constante de (de)construcción de sí mismo/a.

Desde una perspectiva neurobiológica, esto implica considerar aspectos cognitivos y metacognitivos, estudiados recientemente por las ciencias biológicas en el proceso de enseñanza-aprendizaje corpovocal del/la performer, materializados en espacios de experimentación, que promuevan el acceso a la singularidad y espontaneidad de cada cual, en ánimo de proponer encuentros, resonancias emocionales, y creación individual y colectiva.

Palabras clave: Cuerpo vocal, Emoción, Cognición, Consciencia, Aprendizaje

Abstract

*The objective of this article is to reflect on some notions present in the work of Kleist, Meyerhold and Schlemmer **from** the perspective of the human voice, analyzing them from a cognitive and pedagogical point of view, in order to generate a bridge with the premises present in vocal-corporeal artistic training.*

The notions of presence, consciousness and expressive freedom are fundamental for these three scholars of theatre. His visions of the body are materialized in pedagogical-artistic proposals that understand the need of the performer to work on himself/herself, purifying his/her technique and creativity, which results in a constant process of (de)construction of himself /herself.

From a neurobiological perspective, this implies considering cognitive and metacognitive aspects, recently studied by the biological sciences in the process of body-vocal learning of the performer, materialized in spaces of experimentation, which promote access to the uniqueness and spontaneity of each one, in order to propose encounters, emotional resonances, and individual and collective creation.

Keywords: Vocal body, Emotion, Cognition, Consciousness, Learning

La voz humana es considerada uno de los fenómenos fundamentales implicados en el quehacer de las artes vivas (Kendrick, 2017; Thomaidis & Macpherson, 2015; Ficher-Lichte, 2011), razón por la cual la formación corpovocal de actores, actrices, performers¹, ha sido estudiada innumerables veces².

Ahora bien, siendo que no pretendo indagar en todas las propuestas existentes, el objetivo de este artículo es reflexionar sobre algunas nociones presentes en el trabajo de Kleist, Meyerhold y Schlemmer **desde** la perspectiva de la voz humana, entendiendo que siempre es interesante visitar autores

1 A lo largo del texto, se privilegiará el uso de la palabra “performer”.

2 Aún cuando no es intención de este artículo mencionar a todos los autores que han escrito sobre la formación vocal en las artes vivas, sugerimos al lector interesado que busque en: *Voice and Speech Review (VSR)*, disponible en <https://www.tandfonline.com/journals/rvsr20> *Journal of Voice*, disponible en <https://www.jvoice.org> *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, disponible en <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jivs>

como oportunidad de encontrar nuevas (o viejas-renovadas) inspiraciones que aporten a la formación corpovocal artística actual.

Para lo anterior, este texto se divide en cuatro apartados. En la primera parte, comparto dos pequeñas reflexiones que permiten encuadrar la noción de voz presente en este artículo. A continuación, discuto la noción de cuerpo presente en el texto *“Sobre o teatro de marionetas”* de Kleist. Posteriormente, ahondo en las nociones de artista e ingeniero presentes en la propuesta pedagógica presentada por Meyerhold y más adelante, reflexiono sobre la noción de cuerpo presente en la propuesta escénica de Schlemmer. Los tres apartados correspondientes a los autores mencionados, esperan generar un puente con las premisas presentes en la formación artística corpovocal, desde una perspectiva cognitiva y pedagógica. Para finalizar, comparto algunas reflexiones sobre la formación vocal artística actual.

Cabe declarar, que este texto se entiende como el resultado de un proceso vocal de aprendizaje, siendo que las reflexiones aquí contenidas han surgido tanto a partir de mis experiencias y senti-pensamientos como de las resonancias surgidas a partir de experiencias y reflexiones compartidas, conversadas colectivamente, con diversas personas de las cuales aprendo constantemente. Vaya para ellas mi admiración y agradecimiento por querer compartir la vida, sus experiencias y conocimientos conmigo. En ese marco, el texto está escrito mayormente en primera persona, entendiendo que es conocimiento incorporado, pero con la claridad de que es un texto construido **en** la voz (habla-pensamiento compartido), sobre la voz.

1. Uso de la noción de Cuerpo vocal

Como se sabe, las formas de entender el fenómeno vocal pueden ser diversas (Davini, 2007).

Para mí, es importante explicitar que si bien la voz humana es producida en y por el cuerpo, siendo respiración, fonación, resonancia y articulación las acciones físicas primordiales que -coordinadamente- actúan para permitirnos sonar, se entiende la complejidad del fenómeno vocal más allá de su producción (perspectiva fisiológica). Lilia Ancona-López (2004, p. 45) menciona respecto de la noción de voz planteada por Alexander Lowen (Bioenergética) que *“[...] a voz é o som da pessoa, a expressão total de sua história, social, biológica e psíquica”*. Desde esta perspectiva, sentipensar³ el fenómeno vocal implica necesariamente considerar al/la ser

3 “[...] sentipensar es una forma de sentir con el corazón, con las emociones y conectarlas a los pensamientos. Dicho de otra forma, y partiendo de la propuesta original del sentipensamiento, lo que se une es precisamente lo que se ha deslindado: el pensamiento (la lógica) del sentimiento (las emociones y los afectos) [...] cabe subrayar la insistencia occidental y eurocéntrica de mantener el sentimiento separado del pensamiento. O, por lo menos, la noción de crear una jerarquización en la cual se valore el pensamiento racional por sobre otras formas de sentir-pensando [...]” (Ramos, 2020, p. 114-115).

humano/a que suena (y silencia), no sólo su cuerpo físico, sino también su cuerpo histórico-emocional-pensante-deseante, que vive y se relaciona, (se) expresa, comunica y crea. De esta forma, cuando un individuo suena, está siendo y estando, (así, en presente continuo)... consigo mismo/a, con los/as otros/as y con el mundo que le rodea. Al respecto, Machado (2019, p. 186) dice que “a voz carrega a trajetória do sujeito que fala, sua história e sua maneira única de pertencer ao mundo”.

Por otro lado, Madureira (2019, p.119) dice que “[...] a nossa voz pertence ao nosso corpo, não podemos querer outra, é inerente à nossa estrutura anatômica, que não podemos alterar”. Sin embargo, aunque ya se explicitó que no se desconoce la base anatomofisiológica de la voz, me parece que lo riesgoso de esta reflexión es que se puede inferir que para el autor la voz pertenece al cuerpo como si fuese una unidad fija, inalterable **de** éste, dado el soporte anatómico que el cuerpo “da” a la voz. Sin embargo, esta lógica que ubica a la voz como un objeto, olvida que la voz no pertenece, sino que **es** cuerpo, tal como plantea Fortuna: “A voz é feitiço, enigma, poder. [...] com ela, o ator atrai ou separa, une ou cinde, envolve ou rompe. [...] [é] Seu corpo estético-erótico. Sua carne amante y rebelde” (Fortuna, 2000, p.31). La voz es cuerpo en tanto materialidad vibrátil que afecta a otros cuerpos (Davini, 2007, p. 80-84). Asimismo, esa voz-cuerpo existe como posibilidad de la existencia de un cuerpo-ser humano. Como mencionan Cavarero y Langione (2012) “the voice alludes to a body, singular but not sealed off in its individual self-sufficiency, which opens and welcomes another, tuning the body’s music to the rhythms of life” (p. 81). En la misma línea, Ihde (2007, p. 172) declara que:

This resonant voice [of the actor] is an auditory aura that im-presses in sound. The auditor is not merely metaphorically im-pressed, but in the perception of the other in voice he experiences the embodiment of the other as one who fills the auditorium with his presence.

Paralelamente, el cuerpo es voz, dado que la voz permite devenires diversos y por tanto, la emergencia de cuerpos otros. Al respecto, Silvia Davini (2007, p. 81) menciona que “Para Deleuze y Guattari, la voz está más allá en términos de devenir, de multiplicar al sujeto, de posibilitar diversos procesos de subjetivación e individuación, de estimular ensambles maquínicos de deseo”.

Incluso desde una perspectiva embriológica es interesante sentipensar voz y cuerpo en las relaciones planteadas, pues nos desarrollamos completamente a partir de una célula embrionaria única, por tanto, las estructuras involucradas en la producción vocal no se originan de un lugar distinto a las del resto del cuerpo; energéticamente emergen del mismo sitio. Rubim hace referencia a esta idea en su libro *Voz. Corpo. Equilíbrio* (2019), argumentando la idea de que nuestros sistemas están conectados por medio de nuestra memoria celular⁴.

4 Al respecto, Rubim sugiere revisar Moore, KL (2013). Embriología básica, 8va edición. Rio de Janeiro: Interamericana.

Igualmente esto es interesante de destacar, pues hace alusión a la corporalidad de la voz (se volverá a esto más adelante), entendiendo aquí al cuerpo también como parte de la materialidad de la voz⁵.

Dado lo anterior, es posible comprender que voz y cuerpo se entienden en este texto como una unidad indisoluble, no jerárquica. Por tanto, por razones pedagógicas, es necesario explicitar que en los siguientes apartados se utilizarán las nociones “cuerpo vocal” y “voz-cuerpo”, en ánimo de reafirmar estos entendimientos.

2. Kleist y la idea de presencia

Siendo el interés de este apartado el reflexionar en torno a la noción de cuerpo propuesta por Kleist en su texto *“Sobre o teatro de marionetas”* (2009), vale la pena iniciar poniéndolo en contexto.

Kleist es representante del romanticismo alemán y con fuerte influencia de la filosofía kantiana respecto de la imposibilidad de acceder a la verdad: el hombre está escindido del mundo. “La paradójal convicción de la imposibilidad de conocimiento y de acceso al mundo, se convierte de esta forma en principio estético-deconstructivo que intentará cual Sísifo plasmar, expresar en sus textos” (Pizarro, 2013, p. 107). Lo anterior es muy relevante para pensar el ejemplo del joven conocido que pierde la gracia/encanto luego de mirarse en el espejo.

En el texto, plantea que *“a graciosidade [...] surge em simultâneo e de modo mais puro naquela estrutura de um corpo humano que ou não possui consciência alguma, ou possui uma consciência infinita, i.e. ou no boneco articulado, ou num deus”* (Kleist, 2009, p. 143).

A partir de ahí, se puede pensar, ¿Podemos tener graciosidad siendo inconscientes de nosotros/as mismos/as? (considerando que es imposible ser muñeco/a o dios/a). Tal como la manzana en el mito judeo-cristiano, el espejo o la idea de re-conocerse, podrían -para Kleist- transformarse en nuestra perdición. Con todo, entendiendo el contexto ya mencionado, parece ser que su *escrita* poética se dirige, anhelante, a otro lugar. Su ambición profunda sería acceder al cuerpo-humano que tiene plena consciencia de sí, entendiendo que ello tiene relación con la posibilidad del cuerpo de atender a su pulsión vital. Esa vitalidad, que el autor denomina espiritualidad, es la que le da graciosidad al cuerpo humano. Asimismo, le permite volverse uno con el mundo, uno con los otros. Desde su perspectiva, por tanto, la espiritualidad liberta.

Pese a esto, no cree eso posible, pues ha vivido en carne propia la falta de espontaneidad, dado el racionalismo excesivo de la ilustración. El simbolismo de la marioneta es por tanto muy inteligente: la marioneta (se)expresa en un

5 Habitualmente se entiende como materialidad de la voz al resultado perceptivo, donde es posible identificar altura tonal, sonoridad, ritmo, velocidad (Pavis, 1998, pp. 510-511).

cuerpo libre, capaz de jugar en la gravedad del mundo, por no tener una debilidad humana: la consciencia; la que permite dar cuenta de su separatividad (Fromm, 2007), sentipensar y ser espiritual. En su desesperación, salir de lo humano parece ser la única salvación para volver a ello.

Entonces, ¿Podría/debería el/la performer buscar ser libre en el encuentro de su cuerpo con la gravedad, sin otros elementos presentes, tal como la marioneta para tener gracia en su quehacer? No, es biológicamente imposible. Nos guste o no, tenemos un cerebro complejo, cuyo funcionamiento se ha diferenciado del de otras especies similares, principalmente por el papel de la corteza cerebral; las funciones cognitivas superiores, para bien o para mal, son parte de nuestra existencia. Y digo para bien o para mal, porque dicho funcionamiento efectivamente nos complejiza.

Ahora bien, siendo que como seres humanos tenemos la posibilidad biológica de la consciencia, su desarrollo parcial es insuficiente para “alcanzar” la gracia; por eso Kleist pone en el otro extremo a Dios: lo que espera es que el/la performer tenga una consciencia plena o total que le permita realmente ser espontáneo/a.

Desde mi perspectiva, su escritura pretende enfatizar en la importancia de la consciencia como forma de revitalizar el “aquí y ahora”, lo que permite la conexión del cuerpo-humano con los otros cuerpos y el mundo, en la idea de la presencia en el presente del/ la performer. Por tanto, esta noción de presencia que permite atender al hacer presente, sería presentada poéticamente en el texto, como la posibilidad de la pérdida de consciencia, del pensamiento durante la acción, la cual -paradojalmente- sólo es posible cuando se tiene total consciencia de sí: sólo se puede soltar algo sobre lo que se tiene total dominio.

Así, no es fuga a la humanidad, es retornar a la humanidad perdida. Es salir del “*cogito ergo sum*” para revitalizar también el “*sentio ergo sum*”, entendiendo el *sentio* como siento a mi ser/cuerpo en, con y como parte del mundo.

Es en esa misma línea que plantea el ejemplo del joven que lucha con el oso (Kleist, 2009), con ánimo de hacer referencia al deseo de que exista un/a ser humano/a que interprete en presencia, entendiéndola como “[...] el sentir lo que sucede cuando el acto de aprehender algo modifica tu ser” (Damásio, 2000, p. 26). Entonces, no implica salir de lo humano y transformarse en marioneta, sino que el/la performer -tal como el oso- aprenda a estar disponible, a poner atención conscientemente a lo que (le) acontece, es decir, sea capaz de percibir/sentir lo que le sucede mientras performa.

Lo anterior es fundamental para el trabajo corpovocal, pues entiendo -como Thomaidis y Macpherson- que la voz es “*a powerful entity of connection, emotion, and support - whether material, mediated or mute*” (2015, p. 3); la formación vocal-corporal, por tanto, se constituye como un espacio propicio para favorecer el encuentro con uno/a mismo/a, los otros y el mundo.

Entonces ¿Qué sería la presencia desde la perspectiva de la voz-cuerpo? ¿cómo se logra esa consciencia corpovocal plena que permite la presencia?,

pues -siguiendo la lógica de Kleist- ésta se expresaría en la graciosidad/libertad/espiritualidad de quien suena.

Para Fischer-Lichte (2011), la presencia -en la voz- corresponde a:

[...] la irradiación de una fuerza inmensa que se extiende por el espacio por medio de su voz apoderándose físicamente del oyente. [...] [y] ofrece la experiencia, tan placentera como temible, de vivir la propia corporalidad como sensible y al mismo tiempo como capaz de transfiguración. (p. 259)

Esta definición permite entender la voz en su vínculo con la espacialidad en el teatro (*idem*, p. 263), también vinculada al sentido “*in-between*” de la voz (Thomaidis & Macpherson, 2015), sin embargo, ¿qué implicaría esto desde la perspectiva del/la performer?

Silvia Davini menciona que “la extraordinaria presencia de la voz y de la palabra en la escena y en la vida profesional y cotidiana las naturalizó al punto de dificultar su percepción por parte de quien la produce” (2007, p. 16). Dicha naturalización implicó transformar al performer en el/la ser humano/a que aborrece Kleist: aquel/la que al atender(se) superficialmente, **razona sobre sí mismo/a** en la voz, pero no **está** en y consigo mismo/a al sonar, no siente ni percibe cómo es modificado/a en su sonido; es aquel/la humano/a-performer que tiene consciencia parcial de sí.

Esto es clave y necesariamente implica considerar elementos cognitivos en la pedagogía corpovocal, siendo la atención consciente la única posibilidad que tiene un/a performer para sentipensar cómo es afectado/a y cómo afecta en el acto de sonar⁶.

En este punto, es relevante recordar al menos dos elementos de la materialidad de la voz que pueden ayudar a dar cuenta de las tareas cognitivas de un/a performer en formación (Fischer-Lichte, 2011):

- a. voz como objeto: Esta perspectiva considera la sonoridad de la voz, en tanto sonido que sale desde un cuerpo.
- b. voz como sujeto: este punto de vista considera la corporalidad de la voz. El sonido no está separado del siendo del/a performer.

Lo anterior genera una gran exigencia cognitiva para el/la performer en términos de la imagen que éste/a construye y -por tanto- aprende y aprehende de su cuerpo-voz. Damásio (2000, p. 349) dice:

[...]las imágenes que vemos en nuestra mente no son facsímiles del objeto particular, sino más bien imágenes de las interacciones entre cada uno de nosotros y un objeto que atrajo nuestro organismo,

6 Es relevante recordar que tanto sonar como escuchar son experiencias multimodales e indisolubles.

construido bajo forma de patrón neural de acuerdo al diseño del organismo. El objeto es real, también lo son las interacciones y las imágenes. No obstante, tanto la estructura como las propiedades de la imagen que llegamos a ver son constructos cerebrales estimulados por un objeto. No existe un retrato del objeto que se transfiera desde ésta a la retina y de la retina al cerebro. Más bien existe un conjunto de correspondencias entre características físicas del objeto y modalidades de reacción del organismo, que sienta las bases de la imagen internamente generada y construida.

La complejidad se genera pues el/la performer requiere construir una imagen mental de su objeto voz, pero ésta no tiene imagen visual. Al mismo tiempo que está en un estado de permanente impermanencia (sobre Fischer-Lichte en Thomaidis & Macpherson, 2015, p. 3). Por tanto la imagen mental construida es abstracta, resultado de la mixtura entre diversas percepciones somatosensoriales que se transforman de alguna manera en imagen también visual de la propia voz. La segunda dificultad es que todos los estímulos que permiten la construcción de esta imagen mental que facilita el aprendizaje vocal del/a performer, suceden en el propio cuerpo, por tanto el objeto voz es indisociable del mismo sujeto, que construye una imagen mental de su voz como resultado de la interacción de su sonoridad y corporalidad.

Desde esta perspectiva, la propuesta de formación artística de Meyerhold, sin haber tenido claridad del funcionamiento neurobiológico de los/as seres humanos/as, continúa aportando al entendimiento de una pedagogía vocal coherente con este análisis.

3. Meyerhold y la noción de actor-máquina

La propuesta pedagógico-artística considera la idea de máquina, cuyo sentido se puede entender desde la perspectiva de la productividad, pues el/la performer no puede “perder tiempo” al entrar en escena; como performer-cuerpo tiene que estar listo/a, preparado/a, no puede estar pensando o planificando mientras hace, tal como una máquina. Sin embargo, esto es indisociable de su visión política, lo que se ve reflejado -por ejemplo- en la concepción del/a performer como trabajador/a, en el uso de mamelucos proletarios en vez de *figurinos* y en su noción de teatro como fábrica (Javier, 2009).

Para Castronuovo (2009), la propuesta de Meyerhold “Ideológicamente, expresa una preocupación social clara, en sus ataques contra la moderna sociedad capitalista industrial y su inhumanidad, y contra la tontería burguesa” (p. 15). Por tanto la búsqueda de un/a performer vivo/a, presente, a partir de la Biomecánica, podría ser entendida como una acción micropolítica, como una oportunidad para indagar en formas otras de existencia.

En este sentido, le resulta útil considerar al actor-marioneta, no en ánimo de escindir al/la performer de su humanidad, sino en contraposición a los modelos de actor-personaje del siglo XIX, pues ve en el títere, la posibilidad de desentenderse de la verdad exterior, y mostrar al espectador la verdad espiritual interior⁷ (*idem*, p. 14). Así, la marioneta para Meyerhold no es inconsciencia, no es falta de humanidad -al igual que en el caso de Kleist-, es proponer un cuerpo performático libre del pensamiento en el hacer de la escena, es un cuerpo vívido, presente en sí mismo, lo que le permite una mayor consciencia de la espacialidad y de lo(s) otro(s) para accionar.

Como se sabe, la concepción constructivista del trabajo actoral de Meyerhold (Biomecánica) “*has forced the artist to become both artist and engineer*” (Braun, 2016, p. 244), lo que supone que los/as performers debe tener dos tipos de formación: para crear y para ejecutar. Esa mixtura implica una gran exigencia cognitiva para los y las estudiantes.

Para la formación corpovocal estas ideas resultan igualmente relevantes. Hay un/a intérprete y un/a creador/a dentro del/la mismo/a estudiante, siendo necesario desarrollar ambos -sin olvidar que son interdependientes⁸ - para dar espacio a la emergencia de este/a performer vital, espontáneo/a en su acción.

Entendiendo que en la práctica pedagógica, ambos niveles suceden al unísono, hablaré de cada ámbito separadamente para facilitar el análisis que se quiere proponer.

3.1. El/la intérprete

La noción de intérprete hace referencia al material, al propio cuerpo que el/la performer debe ser capaz de moldear en función de la exigencia física, vocal, textual y emocional de la pieza a interpretar. Por tanto, éste/a debe ser formado/a para favorecer su libertad expresiva, pues debe estar “ [...] preparado para recibir indicaciones respecto de su juego escénico, indicaciones que vienen del exterior y que debe cumplir con precisión e inmediatez mecánicas” (Javier, 2009, p.7).

Desde un punto de vista cognitivo, lo anterior implica la activación de la atención sostenida y dividida, la concentración, la consciencia del aquí y ahora

7 La idea de verdad espiritual interior, se vincularía al alma (o fuerza motriz) de Kleist, que permitiría la graciosidad al/la performer.

8 Si bien se escapa de las pretensiones de este trabajo, es interesante cómo esto se vincula con la filosofía pedagógica bauhausiana, donde las competencias a desarrollar en el trabajo artesanal se relacionan con aquellas pretendidas en la noción de intérprete de Meyerhold, el *know how*, que -necesariamente- incidirán sobre el proceso desarrollado en el atelier artístico, por tanto afectando/modificando la creatividad del/a artista, es decir, influyendo sobre su alma humana (vinculado a la idea de resonancia interior de Kandinsky, el *what*).

(consciencia nuclear de Damásio y los niveles más básicos de la consciencia ampliada), la percepción de las sensaciones físicas que emergen en sí mismo/a en el hacer (propiocepción, tacto, visión, audición, equilibrio, temperatura, peso o sensación de gravedad, gusto, olfato)⁹ y las capacidades de iniciación e inhibición.

Esta noción podría justificar la concepción del hombre mecánico de Meyerhold, en la idea del hombre máquina que conoce y domina todas las habilidades involucradas en su quehacer, estando siempre disponible y dispuesto/a para llevar a cabo su trabajo. Aún así, es relevante recordar que denomina a su propuesta **Biomecánica**, pues no intenta evadir la vida humana del/a performer, la integra en la noción de artista (como se hablará más adelante). Esto es visible incluso en las coreografías usadas para el entrenamiento biomecánico (*études*), las que consideran movimientos funcionales, propios de las posibilidades humanas, sin exponer a los cuerpos a propuestas robóticas que los alejen de sus subjetividades posibles¹⁰. Estas pretenden el logro de un movimiento armónico, fluido, que obliga al/la performer a estar en el presente.

Respecto del/la intérprete, Meyerhold exigía que tuviese, “[...] en el momento de iniciar su actuación, una disponibilidad fruto de una prolija preparación” (*idem*, p. 7), para lo cual propuso su método. Desde la perspectiva de la formación corpovocal, el dominio del instrumento que favorece su ductilidad también se consigue como lo planteó Meyerhold, por medio de un trabajo físico exigente. Aún así, es relevante explicitar que ese entrenamiento exigente debiese considerar las habilidades cognitivas propias de los/as seres humanos/as, en ánimo de desenvolver propuestas pedagógicas eficientes, que apunten al logro de la libertad expresiva.

En relación a esto, actualmente se acepta que son el aprendizaje sensoriomotor y la memoria procedural las bases cognitivas fundamentales para tornar eficiente un proceso formativo de este tipo (Titze y Verdolini, 2012; Maas, Robin, Austermann Hula, Freedman, Wulf, Ballard y Schmidt, 2008; Steinhauer y Grayhack, 2000; Verdolini-Marston y Balota, 1994)¹¹, entendiéndose

9 Me parece relevante explicitar la importancia de entender un poco sobre los diferentes tipos de procesamiento de la información a nivel cerebral y su impacto sobre la integración multisensorial y neuroplasticidad, entendiendo su relevancia en el aprendizaje motor involucrado en la formación corpovocal.

Para una visión general, sugiero: Evangelos Paraskevopoulos y Sibylle C. Herholz (2013). Multisensory integration and neuroplasticity in the human cerebral cortex. *Translational Neuroscience*, 4(3), pp. 337-348.

10 Sugiero revisar Naranjo, S (2019). Meyerhold, entre la técnica extracotidiana de inculturación y aculturación. *Investigación Teatral: Rev. de artes escénicas y performatividad*, 10(15), pp. 104-121. Asimismo, “el teatro de Meyerhold y la biomecánica” en <https://www.youtube.com/watch?v=FVgU1naowL4>.

11 En los últimos años, diversos estudios de la voz en ciencias han centrado su atención en comprender cómo inciden diversos tipos de exploraciones con y de la voz-cuerpo en el aprendizaje a largo plazo, tanto en personas con dificultades vocales como en profesionales de la voz; entre

-fundamentalmente- que aprendemos acciones físicas a partir de la variabilidad dada a la práctica en contextos que entreguen un propósito funcional a las acciones desenvueltas, es decir, aprendemos procedimientos por medio de la exploración consciente (atendiendo a los inputs sensorio-perceptivos que nos produce su realización) de diferentes secuencias motoras que se van modificando en el tiempo en orden de presentación, de contextos, y de exigencia psicomotriz.

3.2. El/la artista

Por otra parte, la noción de artista se vincula a la capacidad creativa del/la performer. En esa línea, su formación está centrada en favorecer su libertad creativa, su capacidad de idear y resolver, para lo cual debe ser capaz de atender a las necesidades externas y a las propias, con gran flexibilidad cognitiva, capaz de focalizar y dividir su atención, filtrar información, definir qué siente y percibe respecto de aquello que está haciendo y de lo que le rodea, para así poder elaborar dichas experiencias en función del conocimiento previo que tiene de sí mismo/a y del mundo.

Haciendo el paralelo con la formación corpovocal, la voz del/la performer requiere “[...] *resistência; flexibilidade; domínio [...]*” (Fortuna, 2000, p. 29), habilidades que - tal como se profundizó en el apartado anterior- estarían mayormente asociadas a la noción de intérprete de Meyerhold. Sin embargo, al mismo tiempo, requiere que su voz-cuerpo tenga “[...] *o poder de permitir para o não permitido; de extroverter para o não extrovertido; de impelir para o não impelido [...]*” (*ibidem*), es decir, de romper las propias barreras que el dominio técnico impone para dar(se) espacio, para “permitir(se)”, durante el acontecimiento teatral; esto tiene relación con la idea de libertad creativa presente en Meyerhold.

Para sentipensar cómo este tipo de aprendizaje acontece, lo analizaré desde la perspectiva de la materia escénica. Fortuna (2000) menciona que en el trabajo

ellos, performers. Los/as autores/as referidos/as -entre otros- han definido que para aprender habilidades que implican acciones corpovocales, se requiere activar a la memoria procedural o procedimental, que es implícita, no semántica y se entrena en la acción, transformándose en un conocimiento inconsciente y estable en el tiempo. Para ello, se han considerado fundamentalmente tres etapas dentro de un proceso pedagógico o terapéutico vocal: adquisición, retención y transferencia, siendo estas dos últimas las que se consideran aprendizaje.

En relación a las estrategias pedagógicas (principios de aprendizaje motor), se ha descrito la utilización de: foco externo (propósito del ejercicio más allá del propio sonido-cuerpo; resultado de la acción), instrucciones que promuevan la atención a las sensaciones físicas más que centradas en imaginación (complejizan la instrucción al ser procesadas por vías semánticas), distribución aleatoria de la práctica (alterar permanentemente el orden de los ejercicios propuestos), ejercicios que no segmenten los sistemas corporales involucrados en la producción vocal, y prácticas que varíen en los tipos de exigencia. Asimismo, se ha investigado sobre los tipos de tareas fonatorias, ejercicios vocales, y tiempos y distribución de las prácticas que pueden ser más eficientes.

escénico “A matéria resiste. O ator enfrenta. A matéria e o ator transformam-se” (p. 29). Y agrega “[...] a matéria do ator é ele mesmo” (idem, p. 30). Esto implica que la posibilidad de transgresión de la técnica por parte del/la performer y por tanto, la emergencia del acto creativo, sucede necesariamente a partir de un ejercicio metacognitivo¹² donde (se)enfrenta (con) lo que hace, siente, piensa, desea.

Lo anterior, desde la perspectiva de Fischer-Lichte (2011) presupone que la experiencia corpovocal de sonar no sólo transforma al interlocutor¹³, es decir, quien escucha, sino además al/la performer a partir de la multiplicidad de respuestas psicofísicas y cognitivas que experimenta en sí mismo/a mientras suena. Esta transformación de sí mismo/a favorecerá el desarrollo de la creatividad corpovocal del/a performer, cuestión que puede ser comprendida desde una perspectiva neurobiológica, entendiendo el procesamiento que el cerebro hace a partir de la experiencia de mundo que cada individuo tiene, es decir, el funcionamiento cerebral singular que acontece -en este caso- a partir de la relación entre las respuestas somatosensoriales del/la performer frente a una determinada experiencia corpovocal, la elaboración subjetiva y respuesta dadas.

A este respecto, Damásio (2000, p. 350) menciona que “el cerebro es un sistema creativo [...] cada cerebro construye mapas [...] usando sus propios parámetros y diseño interno, creando así un mundo único para la índole de cerebros diseñados de manera semejante”. Es relevante acrecentar, que la creatividad está intrínsecamente relacionada con la abstracción como capacidad

12 La metacognición hace referencia “al conocimiento que uno tiene acerca de los propios procesos y productos cognitivos o cualquier otro asunto relacionado con ellos, por ejemplo, las propiedades de la información relevantes para el aprendizaje” (Flavell *apud* Osses Bustingorry y Jaramillo Mora, 2008, p. 191). Así, “La habilidad metacognitiva debe ser entendida como conocimiento y capacidad de regulación de cualquier actividad cognitiva” (Flavell *apud* Crespo, 2004). Para Flavell ciertos factores afectivos harían parte de este constructo, especialmente a partir de la noción de “experiencia metacognitiva” (Crespo, 2004).

Flavell, JH (1976). Metacognitive aspects of problem solving. En L. B. Resnik (Ed.), *The nature of intelligence* (pp. 231-235). Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum.

Flavell, JH (1985). *Cognitive Development*, segunda edición. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, p. 85.

13 Se sugiere revisar Goffman, E (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, primera edición tercera reimpression. Trad. Hildegard B. Torres Perren y Flora Setaro. Buenos Aires: Amorrortu.

Un caso interesante de analizar para quienes trabajamos con personas en terapia y entrenamiento corpovocal, es lo que sucede con los profesores. La performatividad de la voz del profesor es inmensa en la medida que sus sonidos pueden generar experiencias e interpretaciones diversas en sus interlocutores, los niños. Un ejemplo de ello es que frente a un profesor con disfonía (con problemas de voz), independientemente del grado de severidad, el procesamiento de habla por parte de los estudiantes de educación básica se ve interferido, generando probablemente efectos negativos en el proceso de aprendizaje de un porcentaje importante de niños que comprenden e incluso aprenden menos (Rogerson y Dodd, 2005). De esta forma, el cambio en el sonido de la voz del profesor genera por sí sola una activación diferente en el bucle de retroalimentación autopoietico.

cognitiva, la que posibilita el desarrollo de un pensamiento divergente, cuestión fundamental para el quehacer artístico.

Siguiendo en ánimo de entender el proceso cognitivo desde la perspectiva del/la artista, Vasse menciona que en la voz “[...] como num registro musical, manifestam-se os acordes e as dissonâncias, o ardor ou a chateza, a alegria ou a angústia de **uma presença que procura dizer-se a sí misma**” (1977, p. 187). Por tanto, si un/a estudiante se revela a sí mismo/a en su sonido, aquel/la profesor/a/guía debe tener la capacidad de acoger, acompañar y conducir dicho proceso, favoreciendo la consciencia de sí del/a estudiante dentro de su proceso, pues -tal como Vargens dice- “ao se dilatar a potencialidade da voz, dilata-se a potencialidade do ser” (2013, p. 108).

Respecto de esta revelación de sí mismo/a en la voz, es importante retornar a la noción de excitabilidad reflexiva, vinculada a los aspectos psicoafectivos del/a performer.

Meyerhold rechazó la visceralidad y la reviviscencia -desde mi lectura- porque no tienen relación con la consciencia y consiguiente dominio del/a performer. Reviviscencia es recordar y poner en el cuerpo, un otro del pasado, pero no es consciencia del propio cuerpo en el presente, y visceralidad es inconsciencia del cuerpo. Para Meyerhold, esto deja “al actor impedido de tener el control sobre la coordinación de sus movimientos, de su voz y de su actuación” (Centeno, 2005-2, p.8). La excitabilidad reflexiva -en tanto- permitiría al/la performer “coordinar todas las perspectivas de su interpretación, sin ceder el impulso solamente a la emocionalidad [...] (*ibidem*).

Desde la perspectiva de la pedagogía vocal, es posible identificar un linaje de profesores/as de voz que podemos resonar con el propósito planteado por Meyerhold: entrenamiento del/la artista y del/la intérprete, en ánimo de permitir que el cuerpo vocal del/la performer posea una capacidad/libertad de excitación cuando está en la presencia del hacer (Molinari, 2013). Para ello, algunos principios resultan fundamentales, independientemente de los métodos particulares, los cuales sintetizo a partir de una conversación con la profesora-artista-investigadora Paula Molinari (comunicación personal, 11 de marzo de 2022): I) la exploración de diversos cuerpos-vozes para favorecer el acceso a distintas sonoridades; II) la apertura al mundo emocional que permita acoger, tomar la emoción, tanto para atender a lo que quiere mostrar sobre/para la vida como a las posibilidades interpretativas que entrega (implica no buscar traspasar o sobreponerse a la emoción, lo que implicaría esconderla, no atenderla); y III) la reflexión (o metacognición), que está dada por la revisión de los vínculos posibles que se tejen entre dichas experiencias y el individuo que está siendo en ellas¹⁴. En ese sentido, la verdad escénica se produce porque es posible identificar el impulso

14 Sugiero leer Azócar, MJ (2018). Atención fonoaudiológica vocal a actores. La opción (o necesidad) de aportar en la promoción de su bienestar vocal-emocional. *Areté Fonoaudiología*, 18(2), pp. 31-36.

interior del/la performer en el hacer y no su técnica o verdad exterior.

Finalmente, tal como plantea Braun (2016, p. 244), “[...] *the entire creative act should be a conscious process*”, por tanto el ejercicio formativo implica favorecer en los/as estudiantes tanto la activación de vías de aprendizaje procedural o procedimental que favorezcan el logro de la experticia psicomotriz como el ejercicio metacognitivo asociado al quehacer, promoviendo así la comprensión de las experiencias vividas al tiempo que se expanden sus posibilidades creativas.

En la misma línea, el siguiente apartado considera el trabajo filosófico-artístico de Schlemmer, que utiliza la abstracción para construir una propuesta estética teatral que permita aquello, en ánimo de acceder al espíritu, a la verdad interior humana que se revela en las formas utilizadas.

Schlemmer y la (de)construcción del sí mismo/a para la libertad creativa

Como sabemos, Schlemmer tuvo un gran interés por la figura humana en su práctica artística, cuestión que se evidencia tanto en el enfoque conceptual propuesto a partir del estudio del cuerpo humano desde diversas disciplinas, como en el curso *Der Mensch*¹⁵ (asignatura de dibujo) que impartió (Navarro y Camerino, 2019, p. 173) y en los ejercicios de construcción escénica realizados, como el Ballet Triadico.

En su libro *Bauhaus – archive berlin*, Magdalena Droste (2019, p. 90) hace referencia a que en la primera etapa del Bauhaus, existía la necesidad de producir un intercambio constante entre el individuo y el cosmos. Luego, Schlemmer toma esta intención como parte de sus objetivos artísticos, intentando “[...] *bring basic elements of form into harmony with man and space*” (*idem*, p. 222).

En este marco, considera que el/la ser humano/a es la naturaleza en contraposición al espacio escénico, organismo mecanicista constituido a partir de formas inventadas por la mente humana, a las que denomina abstractas, en la medida que son artificiales y que tienen el orden como finalidad (Schlemmer, 1961, p. 21). A ese respecto, dice:

Man, the human organism, stands in the cubical, abstract space of the stage. Man and Space. Each has different laws of order. Whose shall prevail? [...] natural man, in deference to abstract space, is recast to fit its mold. This happens on the abstract stage. (*idem*, pp. 22-23)

Esta formulación lo llevó a trabajar en escena con un cuerpo humano despersonalizado, con la intención de visibilizar la humanidad tras un cuerpo aparentemente no

15 Es posible conocer más en Schlemmer, O (1969). *Der Mensch*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag.

humano. Su premisa fue: “*everything which can be mechanized is mechanized. The result: our recognition of that which can not be mechanized*” (*idem*, p. 17).

Desde su perspectiva, la utilización de la abstracción como forma en el espacio escénico, permite revelar la espiritualidad ¹⁶del/la ser humano/a/performer, dado que lo vivo no puede ser mecanizado. En esta línea, los *figurinos* y máscaras proponen al/la performer un cuerpo otro, “obligándolo/a” a revisar(se) para expandir los límites propios y reconfigurar sus posibilidades expresivas-interpretativas (su sentir-moverse), promoviendo su libertad creativa.

Lo anterior, podría ser entendido también desde una perspectiva neurobiológica, entendiendo que las dificultades de movimiento a las que se ven expuestos/as los/las performers con el uso de los *figurinos* y máscaras de Schlemmer, activan el sistema nervioso autónomo, incluso pudiendo activar respuestas “*fight or flight*”, lo que es ineludiblemente una respuesta de lo vivo (en contraposición a lo mecánico).

Esta estética también es interesante desde una perspectiva pedagógica corpovocal, procurando el acceso a la vida de y en la voz, y por tanto alejándose de una voz mecánica, donde se privilegia la técnica (entendida en los términos tradicionales). En ese sentido, esa idea de la formación vocal como búsqueda de: proyección, claridad e inteligibilidad, y dominio de las variaciones de la altura tonal (o tono) e intensidad, se torna un lugar rígido.

Así, esta perspectiva nos recuerda el objetivo de experimentar estéticas corpovocales que lleven a y den cuenta de las multiplicidades de la vida, aún aquellas que no parecen “técnicamente correctas”, para así, como profesores/as de voz, promover que el/la estudiante se permita a sí mismo/a indagar, vivir; estar abierto/a a sí mismo/a, a la vida, y a lo/a(s) que lo/a rodea.

Toro (2004, p. 152) dice:

[...] crea-ti-vida-d. Crear en ti vida. Tú creando vida. La vida creando a través de ti. Tu vida creando... Y todo ello, desde, hacia y a través de la «D» de lo trascendente, divino [...]. Esta «D», desde una consideración inmanente y sin ningún tipo de referencias o alusiones metafísicas, haría referencia al «sí mismo», a nuestra potencialidad de humanidad aún no actualizada o desarrollada plenamente.

Como se mencionó en los apartados anteriores, en la pedagogía corpovocal, esta revisión de sí mismo/a se produce a partir de dos márgenes simbólicos que se reconfiguran permanentemente en la experiencia corpovocal: la consciencia sensorio-perceptiva y la consciencia respecto de la experiencia subjetiva (metacognición), lo que permite la emergencia de nuevas voces-cuerpos.

Luego, si entendemos que la escucha es una experiencia multisensorial y no sólo auditiva, pues -como menciona Vasse - “*as modulações da voz fazem*

16 Uso la palabra espiritualidad en los términos referidos en los apartados anteriores.

vibrar a caixa ressonante de nosso corpo de maneira única e específica para cada ser que encontramos” (1977, p. 187), podemos resolver que lo que sentipensamos cuando escuchamos tanto sonidos, como a otros/as y cuando sonamos, repercute en el cómo seguimos -o no- sonando, cómo seguimos siendo/estando y/o (re)configuramos nuestro ser corpovocal.

En relación a esto, Jacobs (2018, p. 242) menciona que “a escuta depende de uma atitude em relação à produção sonora (e vocal) com a qual convivemos [...]. Os sons/vozes que ouvimos implicam em nosso repertório de produção sonoro-vocal, e mesmo em nossos modos de percepção e consciência do mundo [...]”. Por tanto, y sólo para recordar, la escucha también es vivir y conectarse con el cosmos.

Rafael Lechowski dice en Acto III (el diario): Vacío y verdad (2019, 49m27s): “Sólo el desprendimiento espontáneo del pensamiento permite al ser, por momentos, latir al unísono con el universo”. Es en esta línea que se configura la reflexión que sigue, entiendo esto desde la perspectiva del corazonar¹⁷, por tanto será **con** la voz-cuerpo, no razonar la voz-cuerpo.

Reflexión final

“The dividing line between art and life should remain as fluid and indistinct as possible”. (Kaprow *apud* Féral, 2003, pag. 212)¹⁸

La voz aparece en el arte y en la vida cotidiana de la misma forma, dando paso a flujos y significaciones diversas e inesperadas, transformando -no sólo a quién escucha- si no (y principalmente) a quien suena.

La voz es todo. Es ser/estar/sentir/pensar/hacer/actuar cuando se suena (y silencio); es expresión (pujar fuera); es comunicación (y por tanto puede ser con y para el/la otro/a); es presencia y cuerpo, vibración y energía; es singularidad.

Esta complementariedad de la voz, como un continuo vida-arte, permite entender que el arte de la voz estaría necesariamente en su vitalidad, tal como fue planteado en los apartados anteriores. También es una de las interpretaciones que hago de Zumthor, cuando plantea el concepto de vocalidad¹⁹, pues si bien

17 Corazonar implica un “pacto de ternura con la vida, desde la sabiduría del corazón [...] *Corazonar* [...] [es] una respuesta insurgente para la decolonización de la vida” (Guerrero, 2010, p. 87, énfasis original). *Corazonar* busca reintegrar la dimensión de totalidad de la condición humana, pues nuestra humanidad descansa tanto en las dimensiones de afectividad como de razón (idem, p. 88).

18 Allan Kaprow (1966). *Assemblage. Environments and Happenings* (New York), p. 190, citado en *Performance by Artists*, (Ed.) A. A. Bronson and Peggy Gale (Toronto, 1979), p. 193.

19 Zumthor define vocalidad como la “*historicidade de uma voz [...]*” (1993, p. 21).

el autor define este término en relación a la importancia del sonido más allá de la palabra en ánimo de proponer una poética de la voz- su definición me permite considerarla en tanto trayectoria de la experiencia vida, que queda registrada en las sonoridades posibles que nos permitimos, como marcas sensibles de nuestra presencia en la Tierra.

¿Qué implicaría sentipensar la voz en tanto vida en la formación vocal artística actual?

Si volvemos a Kleist, un/a performer puede tener graciosidad porque tiene plena consciencia de su alma o fuerza motriz, que no sería otra cosa que tener consciencia de su pulsión vital y sus sentipensamientos. De esta forma, la graciosidad estaría dada por la consciencia que se tiene respecto de la propia vida, del vivir y no sólo respecto de la técnica; esto implica dejar de buscar la “perfección” en la técnica.

Lo anterior redundante en que el ejercicio formativo corpovocal implica promover el (re)conocimiento de la propia historicidad vocal, conectándose con uno/a mismo/a y con el mundo; siendo parte del mundo. Es por ello que Schlemmer proponía sus “figuras artísticas”, para que el/la performer tuviera mayor oportunidad de encontrar la vida en sí mismo/a.

Ahora, si volvemos a la alegoría de Kleist, podríamos también preguntar ¿Qué tan contemporánea puede ser su reflexión? ¿acaso no estamos escindidos/as de nosotros/as y del mundo hoy? Planteo esta pregunta, porque en la práctica pedagógica y artística es frecuente encontrar dificultades como la que recuerda el mito de *ECHO*. Voces atrapadas en (voces)cuerpos simbólicamente escondidos. De una u otra forma, todos/as nos hemos encontrado con Narciso durante la vida, y cuando eso sucede, la mayoría de las veces el cuerpo-alma²⁰ intenta desaparecer, quedando sólo una porción de la riqueza expresiva del sonido propio.

Vale la pena preguntarse -como profesores/as, performers y estudiantes de artes vivas (aunque no sólo)- qué pasa con la vida de nuestras voces-cuerpos actualmente y de qué formas estamos (o no) escindidos/as, desconectados/as. A este respecto, sería interesante corazonar mais uma vez las trampas que nos ponemos, “en esta complejidad que nos impulsa a pensar en rupturas como manera de agarrar algo que el miedo de soltar nos impone” (Paula Molinari, comunicación personal, 25 de febrero de 2022).

Schlemmer utilizó un espacio ficticio, abstracto, para abrir(se) a experimentar el movimiento de formas otras. Tal vez algunas de las restricciones actuales podrían también constituirse como oportunidades para buscar otras formas de experimentar nuestras voces-cuerpos, y por tanto que emerjan modos de existencia y libertad creativa otros.

20 Alma en los términos planteados anteriormente, es decir, haciendo referencia a la fuerza motriz, la pulsión vital humana.

Bibliografía

Ancona-Lopez, L (2004). *A clínica fonoaudiológica e a psicologia clínica*, primera edición. São Paulo: Plexus Editora.

Braun, E (2016). *Meyerhold on theatre*, cuarta edición. Londres y New York: Bloomsbury.

Castronuovo, E (2009). Una época convulsionada. *Cuadernos de Picadero*, 18, pp. 12-16.

Cavarero, A y Langione, M (2012). The vocal body: Extract from *A Philosophical Encyclopedia of the Body. Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 21(1), pp. 71-83.

Centeno, E (2005-2). Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba. *Revista de Filosofía*, 50, pp. 1-25.

Crespo, N (2000). La Metacognición: Las diferentes vertientes de una Teoría. *Revista signos*, 33(48), pp. 97-115.

Damáso, A (2000). *Sentir lo que sucede: cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*, primera edición. Trad. Pierre Jacomet. Santiago: Andrés Bello.

Davini, S (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Buenos aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Droste, M (2019). *Bauhaus – archive berlin*, segunda edición. Trad. Jane Michael. Berlin: Taschen.

Ferál, J (2003). Performance and Theatricality: The subject demystified. En *Performance: critical concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. 4, (Ed.) P. Auslanders. New York: Ed. Routledge, pp. 206-217.

Fischer-Lichte, E (2011). *Estética de lo performativo*, primera edición. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores.

Fortuna, M (2000). *A performance da oralidade teatral*, primera edición. São Paulo: Annablume.

Fromm, E (2007). *El arte de amar*, primera edición. Trad. Noemí Roseblatt. Barcelona: Paidós.

Guerrero, P (2010). Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (primera parte). *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 4(5), pp. 80-94.

Jacobs, D (2018.1). Uma questão de escuta. *Repertório*, 21 (30), pp. 233-244.

Javier, F (2009). Supervivencia de Meyerhold. *Cuadernos de Picadero*, 18, pp. 4-11.

Ihde, D (2007). *Listening and voice. Phenomenologies of sound*, segunda edición. New York: State University of New York Press.

Kendrick, L (2017). Voice: A Performance of Sound. En *Theatre Aurality*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 73-102.

Kleist, H (2009). Sobre o teatro de marionetas. En *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, pp. 131-143.

Lechowski, R (2019). Acto III: Vacío y verdad [canción-poesía]. En *Quarcissus: El Arte de Desamar*. Arscesis.

Maas, E; Robin, DA; Austermann Hula, SN; Freedman, SE; Wulf, G; Ballard KJ; Schmidt, RA (2008). Principles of motor learning in treatment of motor speech disorders. *American Journal of Speech-Language Pathology*. 17 (3), pp. 277-298.

Machado, VC (2019). Corpo-voz: o escuro como experiência para uma imersão em voz. *Rascunhos*, 6(2), pp. 185-199.

Madureira, L (2019). À procura da identidade vocal – do intérprete à personagem: preparação vocal. En *Marionetas e Formas Animadas: Teorias e práticas*, (Eds.) Miguel Falcão e Catarina Firmo. Lisboa: Companhia das Ilhas, pp. 117-120.

Molinari, P (2013). *Alfred Wolfsohn na obra de Charlotte Salomon: uma cartografia que emerge da voz* [tesis de doctorado]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil. Disponible en: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/4600>.

Osses Bustingorry, S y Jaramillo Mora, S (2008). Metacognición: un camino para aprender a aprender. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 34(1), pp. 187-197.

Navarro, M y Camerino, A (2019). La Performance y los Laboratorios de la Utopía: Oskar Schlemmer y la Creación de la Noción de Performance. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 7(2) 157-186.

Pavis, P (1998). *Diccionario del teatro*, 3era edición, trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, pp.510-511.

Pizarro, L (2013). Kleist: deconstrucción estética del mundo. *Revista del Instituto de Filosofía, Universidad de Valparaíso*, 1(1), pp. 103-113.

Ramos, JG (2020). Sentipensar la sustentabilidad: decolonialidad y afectos en el pensamiento latinoamericano reciente. *A contracorriente*, 17(2), winter, pp. 114-127.

Rogerson, J y Dodd, B (2005). Is there an effect of dysphonic teachers' voices on children's processing of spoken language? *Journal of Voice*, 19(1), pp. 47-60.

Rubim, M (2019). *Voz. Corpo. Equilibrio*, primera edición. Rio de Janeiro: Thieme Revinter.

Schlemmer, O (1961). Man and art figure. En *The theater of the Bauhaus*, (Eds.) Walter Gropius y Arthur S. Wensinger, primera edición, trad. Arthur S. Wensinger. Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 17-46.

Steinhauer, K y Grayhack, JP (2000). The role of knowledge of results in performance and learning of a voice motor task. *Journal of Voice*, 14(2), pp. 137-145.

Titze, I y Verdolini, K (2012). *Vocology: the science and practice of voice habilitation*. Salt Lake City, UT: National Center for Voice and Speech Press (NCVS).

Thomaidis, K y Macpherson, B (2015). Introduction. Voice(s) as method and an in-between. En *Voice Studies. Critical approaches to process, performance and experience*, (Eds.) Konstantinos Thomaidis y Ben Macpherson, primera edición. Abingdon y New York: Routledge, pp. 4-9.

Toro, JM (2004). Crea-ti-vida-d, cuerpo y comunicación. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*. 23, pp. 151-159.

Vasse, D (1977). *O umbigo e a voz*. Trad. Luiz João Caio. São Paulo: Loyola.

Vargens, M (2013). *A voz articulada pelo coração*, primera edición. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A.

Verdolini-Marston, K y Balota, DA (1994). Role of elaborative and perceptual integrative processes in perceptual-motor performance. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*. 20 (3), pp. 739-749.

Zumthor, P (1993). *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro y Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras

Dossiê Bauhaus

O cinema como convergência dos sentidos

Rosário Oliveira

Maria do Rosário Oliveira é professora adjunta convidada na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, na área de imagem, desde 2014. É doutoranda em Artes Performativas e da Imagem em Movimento, da Universidade de Lisboa. Obteve o mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico, área de Tecnologias de Pós-Produção, na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, onde já se tinha licenciado na área de Realização em 2004 e concluído um Bacharelato em Imagem em 1994. Foi docente na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes (ESTA), do Instituto Politécnico de Tomar, leccionando à Licenciatura em Vídeo e Cinema Documental a UC de Fotografia e Imagem (2011). É Profissional de Imagem desde 1995, trabalhando em cinema, publicidade e documentário como assistente de imagem e com alguns trabalhos em televisão nas áreas de montagem e realização. Foi-lhe atribuído o grau de especialista em Artes-Cinema-Imagem em 2018 pelos Institutos Politécnicos de Lisboa, Leiria e Porto.
E-mail: rosario.imagem@gmail.com

Resumo

O presente artigo começa por perspectivar como o Homem recebe a informação sobre o mundo que o rodeia e a processa, assim como os resultados que se obtêm dessas experiências – a nível mental e físico. Os neurocientistas António Damásio e Vilayanur S. Ramachandran servirão aqui de referência teórica. De seguida, procurar-se-á estabelecer uma relação entre estes aspectos e a gramática do cinema. Entrar-se-á em linha de conta com questões ligadas às formas de expressão (enquadramentos, montagem, movimentos de câmara, entre outros) e aos factores técnicos (o advento do sonoro, certas técnicas de movimentação da mesma, etc.). Assim podemos validar diferentes relações entre o realizador, a imagem cinematográfica, e o espectador.

Inicialmente considerado uma mera reprodução da realidade, o cinema foi, no entanto, defendido enquanto arte por autores como Rudolf Arnheim, Maya Deren e realizadores da Bauhaus. No entender do cineasta Sergei M. Eisenstein, o cinema detinha características muito específicas e francamente manipuláveis através de uma associação de ideias que é o oposto do realismo. Com efeito, o cinema é herdeiro de características de outras artes, como por exemplo a cor, alvo de estudos relativamente à pintura. Até Wassily Kandinsky, que não se interessou muito pelo cinema, não deixou de valorizar a capacidade fotográfica para uma melhor apreciação do movimento, por exemplo em relação à bailarina Gret Palucca. Ou seja, a Sétima Arte estimula o espectador para lá das componentes áudio e visual, como referido por Maurice Merleau-Ponty.

A sinestesia/multi-sensorialidade continua a ser matéria de estudo de vários autores ligados ao cinema (como Vivian Sobchack e Jennifer Barker), havendo também a reportar, no campo da ciência, descobertas relativamente aos neurónios-espelho. Ambas as matérias confluem no livro *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*, de Vittorio Gallese e Michele Guerra (2020), que faz a ponte entre o cinema e a neurologia, numa área de investigação designada como neurocinema. O objectivo deste artigo é equacionar todos estes aspectos, buscando reflectir em torno das razões que fazem com que o cinema, enquanto forma de arte, nos toque de modo tão amplo e intenso.

Palavras-chave: Cinema, Neurocinema, Sinestesia, Sentidos, Bauhaus.

Abstract

This article starts out by approaches the way humans receive and process information about the world surrounding them, while pondering on the results thus obtained - both at a mental and physical level. Neuroscientists António Damásio and Vilayanur S. Ramachandran will serve as theoretical foundations here. Then, a relationship between these scientific aspects and the cinematic grammar will be established. Certain issues pertaining to the forms of expression (framing, editing, camera movements, among others), as well as others concerning technical matters (the advent of sound, for example) will taken into account. Thus, different types of relationship between the film director, the cinematic image and the film viewers can be validated.

Initially considered to be a mere reproduction of reality, cinema was, nevertheless, championed as an art form by commentators such as Rudolf Arnheim and Maya Deren, as well as Bauhaus directors. For Sergei M. Eisenstein, film was highly manipulative due to the association of ideas it provoked in the minds of viewers, the very opposite of realism. Indeed, cinema has inherited characteristics from the other art forms, such as color, the subject of studies in the field of painting. Even Wassily Kandinsky, who was not particularly interested in cinema, valued its photographic ability to better perceive movement, for example in the case of ballet dancer Gret Palucca. In other words, the Seventh Art stimulates viewers beyond its audio and visual components, as mentioned by the philosopher Maurice Merleau-Ponty.

*Synaesthesia/multisensorility continues to be studied by several authors within the field of cinema (such as Vivian Sobchack and Jennifer Barker), whereas in the scientific domain new discoveries have been made in relation to the mirror neurons. Both subjects converge in the book *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*, by Vittorio Gallese and Michele Guerra (2020), which connects cinema and meurology in a new fearch field known as neurocinema. This article aims to ponder upon all these factors as a means to reflect on the reasons that make cinema, as an art form, touch us to so bradly and intensely.*

Keywords: Cinema, Neurocinema, Synaesthesia, Senses, Bauhaus.

Texto do artigo

Como o Homem recebe a informação sobre o mundo que o rodeia e a processa, assim como os resultados que se obtêm dessas experiências – a nível mental e físico. Os neurocientistas Vilayanur S. Ramachandran, inventor da *mirror box*¹ e António Damásio servirão aqui de referência teórica.

Sendo o Homem, *Homo Sapiens* ou também apelidado como “macaco nu” por Desmond Morris – um produtor e consumidor de arte, nomeadamente cinema, sinto a necessidade de perceber de que criatura falamos; o que lhe permitiu desenvolver o gosto em gerar e apreciar algo, aparentemente não ligado à sua sobrevivência directa como a arte, em particular a arte cinematográfica. Como V. S. Ramachandran diz: “*Science tells us we are merely beasts, but we don’t feel like that. We feel like angels trapped inside the bodies of beasts, forever craving transcendence.*” (Ramachandran 2011, 291)

Que caminho fez a “besta” transformar-se no anjo? Ramachandran no livro *The Tell-Tale Brain* (2011) fala-nos de como relativamente a outras espécies animais, como um simples pato, é mais autosuficiente à nascença que um ser humano. Questionando-se sobre o que ganhamos desta aparente ineficiência, nesta necessidade de investimento na maturação, a resposta é a cultura. (Ramachandran 2011, 117). De acordo com a teoria Darwiniana, o tempo de evolução das espécies ocorre ao longo de inúmeras gerações. A grande vantagem da cultura sobre a natureza é que o número de seres humanos de diferentes idades, dos mais novos a mais velhos, a que a formação dada pela cultura pode chegar é muito elevado. Não dizendo que os neurónios-espelho², tenham

1 *Mirror Box*, usada com sucesso em amputados, trata-se da utilização de um espelho de forma a reflectir o membro não amputado de forma a que a pessoa tenha a percepção visual de ambos os membros do corpo “*When faced with such a welter of conflicting sensory inputs—no joint or muscle feedback, impotent copies of motor-command signals, and now discrepant visual feedback thrown in via the mirror box— the brain just gives up and says, in effect, –To hell with it; there is no arm. The brain resorts to denial. I often tell my medical colleagues that this is the first case in the history of medicine of a successful amputation of a phantom limb.*” (Ramachandran 2011, 34)

2 São neurónios que se “activam” quando efectuamos uma acção ou quando simplesmente a vemos ser efectuada por outra pessoa. Os neurónios-espelho foram originalmente estudados

sido a resposta para o tal sucesso, Ramachandran, não deixa de realçar a sua importância nesta aceleração do conhecimento e capacidade evolutiva, entre outros motivos pelo facto dos neurónios-espelho, pelo menos, nos terem facilitado o desenvolvimento da linguagem, transmissão de conhecimento, pelo exemplo. (Ramachandran 2011, 117-132) O autor refere ainda a importância destes neurónios na capacidade de antecipar as intenções de outra pessoa, “colocando-nos no lugar dela”. Mas ainda mais interessante é que este facto nos permite ter noção de nós próprios, porque o fazemos através do “ponto de vista” de outra pessoa. (Ramachandran 2011, 128). Para perceber um pouco melhor a relação entre a “besta” e o “anjo” façamos um desvio até António Damásio: “Somos marionetas nas mãos da dor e do prazer, ocasionalmente libertados pela nossa criatividade.” (Damásio 2020, 169)

Quem leu Damásio tem grande probabilidade de se ter cruzado com o conceito de Homeostasia³ (Damásio 2000, 2003, 2010, 2017) O neurocientista fala de versões mais ou menos evoluídas de Homeostasia, sendo que a sua origem é muito anterior ao homem e está presente já em seres simples como os unicelulares. Usando o seu mais recente livro talvez seja a forma mais simplificada de a definir “o processo de manutenção dos parâmetros fisiológicos de um organismo vivo (por exemplo, temperatura, PH, níveis de nutrientes, operações viscerais) dentro da amplitude mais conducente ao óptimo funcionamento e à sobrevivência.” (Damásio 2020, 113) Dito de outro modo, promovemos a repetição do que nos é favorável e evitamos o que nos prejudica. Assim sendo como surge a arte?

Atentemos na Inteligência Artificial. Na opinião de Damásio, o que limita robôs e IA em termos de potencial criador e a nível de grau de inteligência é a opção de os programadores deixarem para trás os sentimentos ao fabricarem a sua forma de inteligência. Para que os sentimentos existam é necessário um corpo com alguma vulnerabilidade que necessite de regulações e que se relacione, à semelhança do ser humano, com o ambiente que o rodeia e consigo próprio e retire informações dessas relações, quer externas quer in-

em macacos. Mas também existem no homem. Activam-se quando o macaco pega num objecto, ou simplesmente quando vê outro macaco a pegar num objecto, simulando assim as intenções do outro macaco, lendo a sua mente. Foram também descobertos neurónios-espelho que são ativados pela estimulação sensorial de quem é tocado, ou ao observar-se outra pessoa a ser tocada. Eles têm ainda a capacidade de produzir e fazer reconhecer expressões faciais. (Ramachandran 2011, 300) .

3 “Todos os organismos vivos, desde a humilde ameba até ao ser humano, nascem com dispositivos que solucionam *automaticamente*, sem qualquer raciocínio prévio, os problemas básicos da vida. Esses problemas são os seguintes: encontrar fontes de energia; incorporar e transformar a energia; manter, no interior do organismo, um equilíbrio químico compatível com a vida: substituir os sub-componentes que envelhecem e morrem de forma a manter a estrutura do organismo; e defender o organismo de processos de doença e de lesão física. A palavra homeostasia descreve este conjunto de processos de regulação e, ao mesmo tempo o resultante estado de vida bem regulada.” (Damásio 2003, 46)

ternas, essas informações só nos são dadas pelos sentimentos, informações que adicionamos ao que “recolhemos”. (Damásio 2020, 251-256)

São os sentimentos⁴ que produzem as informações na relação do corpo com o sistema nervoso central. António Damásio descreve como “grande conquista”⁵, a capacidade dos seres humanos em gerar imagens⁶. Imagens geradas na relação dos sentidos, na relação com o mundo exterior e interior, com as quais vamos criar mapas. Com o conjunto de informações, obtidas pelos vários sentidos, e na relação destes com o corpo que os sente, o cérebro elabora a descrição de um “objecto” inteiro. Através da memória, esses mapas, podem então ser “chamados” actualizados e usados como referências para novas situações, a partir das aprendizagens anteriores. Damásio salienta que as imagens, podem ser originadas de formas muito distintas, desde objectos animados ou inanimados; independentemente de se tratar de uma recordação ou um momento que está a ser vivido no presente. Estas têm a capacidade de gerar respostas emotivas⁷, mais ou menos intensas, através da activação de programas emotivos. A experiência emotiva vai então alterar o estado homeostático, gerando um sentimento emocional. (Damásio 2017)

As imagens têm origens em três universos principais: o mundo que nos rodeia, exterior ao nosso organismo que analisamos com os sentidos; o mundo antigo do nosso interior, o das vísceras; e o mundo “não tão antigo” ou novo “... é um mundo dominado pela estrutura corporal, pela localização e estado

4 Sentir é diferente de detectar ou precepcionar, vai muito para lá da reacção automática que pode existir mesmo em organismos simples. Os sentimentos surgem pela relação possível entre o nosso interior e o sistema nervoso central, gerando informação nestas comunicações, segundo Damásio. Também a perspectiva filosófica de Merleau-Ponty remete para um momento muito inicial do próprio Homem. “A percepção não é uma espécie de ciência em embrião ou um exercício inaugural da inteligência. Precisamos reencontrar uma permutabilidade com o mundo e uma presença, nele, mais antiga do que a inteligência.” (Merleau-Ponty 1983, 108). Damásio fala de diferentes graus de inteligência, da mais simples ligada à sobrevivência, a mais desenvolvidas, “Inteligências Explícitas que requerem percepção, memória e raciocínio”. (Damásio 2020, 64)

5 (Damásio 2017, 112)

6 A definição de imagem aqui reporta-se “não apenas imagens visuais, mas sim a todas e quaisquer representações produzidas pelos canais sensoriais dominantes: visual, obviamente, auditivo, tátil, visceral.” (Damásio 2020, 65)

7 Note-se que, infelizmente, as experiências das emoções são conhecidas pelo mesmo nome que as emoções propriamente ditas, o que tem ajudado a perpetuar a falsa ideia de que as emoções e sentimentos são o mesmo fenómeno, ponto claro que não o são.

Nesta perspectiva, o afecto é uma vasta tenda sob a qual colocou não só todos os sentimentos possíveis, mas também as situações e mecanismos que são responsáveis pela sua produção, ou seja, responsáveis pela produção de acções cujas experiências se tornam sentimentos.” (Damásio 2017, 146)

Os sentimentos são experiências mentais e, por definição, são conscientes. (...) Os sentimentos retratam o interior do organismo. (...) A representação do interior, ou seja, a experiência do sentimento, está imbuída de uma característica especial a que chamamos valência. (...) A valência é o elemento definidor do sentimento e, por extensão do afecto. (Damásio 2017, 149)

dos portais sensoriais nessa estrutura, e pela musculatura voluntária.” (Damásio 2017, 121)

A importância da mente consciente e inteligente⁸ humana (só possível através da capacidade de construir estas imagens na mente consciente do corpo que habita) permitiu que para além da reação natural evitar o negativo e aceitar o positivo— comum a outros seres vivos— pudéssemos usar os seus recursos intelectuais de forma criativa na procura activa do bem-estar. Isso foi possível através da criação e desenvolvimento de diferentes aspectos culturais como medicina, artes, técnicas, etc. (Damásio 2020) Se, por um lado, a mente consciente nos permitiu tornarmo-nos mais inteligentes pela capacidade de recolher, processar, armazenar e multiplicar informação, interagindo e modificando o ambiente que nos rodeia de forma mais favorável, também nos transmitiu a consciência da nossa própria morte. “As artes, o inquérito filosófico e as ciências servem-se de uma vasta gama de sentimentos e de estados homeostáticos. Não é possível imaginar o nascimento das artes sem pensar num ser humano só a debater-se com problemas levantados por sentimentos.” (Damásio 2017, 246) O mesmo corpo que nos “prende” permite libertar-nos dele, através da consciência de que a ele estamos inevitável e mortalmente ligados. “Uma das tarefas das culturas tem sido domar o monstro que permanece vivo e presente como recordação das nossas Origens” (Damásio 2017, 240).

Das artes, o porquê do cinema?

“The “mind–body” problem is the problem of explaining how conscious experience relates to the physical materials of the body and the brain; the “mind– movie” problem on the other hand is the problem of how to explain that fact that a two-dimensional image that moves, as we experience it in a typical film, manages to hook our consciousness in the way it does.” (McGinn 2007, 5)

A nossa relação de fascínio com a arte através da imitação, é explorada desde Aristóteles. O porquê dessa eficácia, desde sempre abordada de forma filosófica e empírica. Por exemplo o filósofo Carl Platina aborda a questão do *paradoxo da ficção*, de como nos relacionamos, com o cinema narrativo neste caso, e remete para três teorias, a *Teoria da Ilusão*, que pressupõe que nos envolvemos com personagens fictícias, *Teoria da Simulação*⁹ baseada no *make-*

8 A mente só é consciente porque tem noção de que pertence ao corpo que habita.” A característica distintiva de uma mente consciente é a posse evidente do conteúdo mental pelo respectivo organismo integrado. Quando esta característica está ausente ou não é dominante, será preferível usar o termo mais simples, ou seja, mente.” (Damásio 2020, 193)

9 Tradução utilizada para “*pretense theory*”

-believe, em que o espectador tem emoções porque entra no jogo do faz-de-conta e ainda a *Teoria do Pensamento*¹⁰ em que o espectador tem respostas emocionais ainda que não acredite que o que vê é real. Afirma então que actualmente a Teoria do Pensamento é a que tem mais aprovação. (Plantinga 2009, 65) Nos nossos dias, com as mais recentes descobertas neurológicas, será interessante pensar a relação espectador filme, por exemplo em função dos neurónio-espelho. Tudo parece apontar para que sejam criadas informações ao executar um acto (*motor act*), levam a uma acção (*motion action*). Com conhecimento gerado anteriormente, podemos antecipar em nós, o resultado de um determinado acto, ao executá-lo por uma segunda vez. Podemos ainda, antecipar o resultado em outrem, ao visioná-lo a ser executado por outra pessoa. (Gallese 2002, 51) Por um lado, isto coloca a hipótese de se poder aprender por imitação, por outro, o facto de podermos saber o que o outro está a sentir, e isso leva-nos a uma forma empática ao visionarmos o outro.¹¹

A recente área de *neurocinema*, junta a área da neurologia e cinema, contribuiu para um conhecimento das emoções baseado em dados imagéticos recolhidos em tempo real do cérebro, enquanto o sujeito assiste a cenas de filmes. Quanto a este procedimento, os autores explicam que não sendo o mesmo que a realidade, nem mesmo igual a ver um filme inteiro numa confortável sala de cinema, em média, a diferença entre a presença física, ou cena do filme, trata-se mais de uma questão de intensidade. “We do not believe, however, that the brain differentiates the real or fictional nature of an image or scene solely on the grounds of a different intensity of the same response.” (Vittorio Gallese 2020, 36)

Assim sendo, na sala de cinema, sentados no escuro, no meio de uma multidão de desconhecidos como reage o ser humano? Segundo alguns autores o espectador “perde o corpo”, contudo não é essa a única forma de pensar como na posição de José Bogalheiro:

“...a caracterização da experiência estética não pode deixar de levar em conta que o básico de resposta às imagens e às obras de arte consiste em respostas empáticas automáticas, ou seja, que o elemento crucial da resposta estética consiste na activação de mecanismos inscritos corporalmente incluindo a simulação de acções, emoções e sensações corporais, sendo estes mecanismos tidos por universais. Dir-se-ia, então, que a nossa primeira tarefa para pôr de pé uma caracterização concordante com a condição de recepção fíl-

10 Tradução utilizada para “*thought theory*”

11 Não falando de neurónios-espelho reflete uma observação semelhante: “Cada vez que consigo observações interessantes é porque não me contentei em operar a coincidência com meu sentimento, é porque consegui estudá-lo como um comportamento, como uma modificação de minhas relações com outrem e com o mundo, é porque consegui imaginá-lo como imagino o comportamento de outra pessoa ao qual testemunho.” (Merleau-Ponty 1983, 108,109)

mica é devolver ao espectador o corpo, já que uma parte da literatura sobre o assunto, a pretexto da imobilidade em que ele se encontraria, tinha-o feito sumir-se.” (Bogalheiro 2014, 141,142)

Uma vez mais o corpo é reclamado à experiência cinematográfica: “Experiencing a movie, not ever merely “seeing” it my lived body enacts this reversibility in perception and subverts the very notion of *onscreen* and *offscreen* as mutually exclusive sites or subject positions.” (Sobchack 2005, 66,67) Vivian Sobchack propõe nomear este “corpo” da experiência fílmica como “Cinesthetic subject”. É constituído a partir de três palavras: Cinema, Synaesthesia¹², Coenesthesia¹³. Sendo que as duas últimas, condicionam e estruturam a base da experiência cinematográfica. A partir delas podemos encontrar caminhos que nos levem a compreender como no cinema, os sentidos dominantes (visão e audição), comunicam com os restantes (Sobchack 2005, 67). A forma como se enquadra por exemplo a comida – um plano detalhe do corte de um dente de alho - pode levar-nos a praticamente sentir-lhe o cheiro. Sobchack referencia desenvolvimentos neurocientíficos que indicaram que as fronteiras entre os sentidos são turvas¹⁴.

Apesar do cinema ser uma arte audiovisual, há muito que a ele são ligadas ideias de multisensorialidade¹⁵, como por exemplo: Eisenstein considerava o cinema uma arte 100% sinestética¹⁶; Rudolf Arnheim: “*Sensations of smell, equilibrium, or touch are, of course, never conveyed in a film through direct stimuli, but are suggested indirectly through sight.*” (Arnheim 1957, 34) ou mais recentemente Vivian Sobchack, (que referencia frequentemente Merleau-Ponty), depois de justificar porque somos todos sinestésicos¹⁷ afirma “*Seeing a movie can also be*

12 “Synaesthesia - In strict medical discourse, psychoneurologist Richard Cytowic notes that synaesthesia is defined as an “involuntary experience in which the stimulation of one sense cause[s] a perception in another.”⁵² Synaesthetes regularly, vividly, and automatically perceive sound as color or shapes as tastes.” (Sobchack 2005, 67)

13 “Coenesthesia - Neither pathological nor rare, coenaesthesia names the potential and perception of one’s whole sensorial being. Thus, the term is used to describe the general and open sensual condition of the child at birth. The term also refers to a certain prelogical and nonhierarchical unity of the sensorium that exists as the carnal foundation for the later hierarchical arrangement of the senses achieved through cultural immersion and practice.” (Sobchack 2005, 67,68)

14 Lila Guterman, “Do You Smell What I Hear? Neuroscientists Discover Crosstalk among the Senses,” *Chronicle of Higher Education*, Dec. 14, 2001, A17.

15 Utilizamos esta expressão para não entrar na diferentes questões da sinestesia enquanto questão médica.

16 Later in October 1944, Eisenstein refers to this early discourse when he argues in ‘Magic of Art’ that cinema as a synthesis of dialectical dynamics represents a one-hundred-percent synesthetic art form (Bohn 2003, 268–269) in (Tikka 2008) Bohn, A. 2003. *Film und Macht: Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930–1948*. Diskurs Film Verlag Schaudig & Ledig GbR.

17 “Minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos.” (Merleau-Ponty 1983, 104)

an experience of touching, tasting, and smelling it" (Sobchack 2005, 70,71).¹⁸ Não só nos relacionamos com o filme pelo espelhamento de imagens, como dessa experiência audiovisual retiramos um conjunto mais vasto de emoções sensoriais para lá do som e da imagem. Relacionando essas sensações com os nossos mapeamentos de imagens internas podemos usufruí-la de forma gratificante tanto a nível emocional, como necessariamente do saber. Não deixando de ser uma experiência sempre individual, Plantinga aponta uma particularidade do espetáculo de cinema: a relação emotiva não se estabelece só com o ecrã, existe também o *contágio emocional* com os espectadores presentes na sala de cinema. *"The laughter or screaming of a large movie audience can accelerate and increase the intensity of the individual viewer's reaction"* (Plantinga 2009, 125).

Estilo

"Damasio is right when he says that whoever perfected cinematographic techniques and style seemed to have been thinking of the functioning of the human brain." (Vittorio Gallese, *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience* 2020, 75)

O cinema não só nos permite ver a acção dos outros, como através de movimentos de câmara nos proporciona perspectivas únicas da sua arte. As características inerentes a uma arte, o uso sistemático e signifiicante das técnicas cinematográficas, pode ser, num sentido restrito, considerado estilo, segundo autores como David Bordwell.

Etimologicamente a palavra *style* tem origem latina *stilus* e está ligada ao utensílio com que se escrevia, ou seja, o estilo está directamente ligado ao estilete, ao objecto e à técnica para o utilizar. A evolução tecnologica está, portanto, ligada aos estilos disponíveis à criação dos filmes, como se pode constatar na obra de Barry Salt¹⁹. (Vittorio Gallese, *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience* 2020, 86)

18 Uma posição aproximada é também a de V. Ramachandran, que esclarece que no seu modo de ver a Synesthesia não se trata de uma doença negativa com uma doença mental "Synesthesia is not deleterious like sickle-cell disease and mental illness." Os sinestésicos não procuram uma cura mesmo que ela existisse. Para ele a Synesthesia pode mesmo estar associada com a criatividade. *Could be a signature or marker for creativity. "But as often happens in science, it got me thinking about the fact that even in those of us who are nonsynesthetes a great deal of what goes on in our mind depends on entirely normal cross-modal interactions that are not arbitrary. So there is a sense in which at some level we are all "synesthetes."*" (Ramachandran 2011, 108) Referindo-se ao efeito Bouba Kiki, em que o som Bouba é associado a uma figura de extremos arredondados e Kiki a uma figura com extremos pontiagudos/angulosos, independente da língua falada (testes realizados por Ramachandran e Hubbard em 2001 baseados no efeito takete-maluma introduzidos por Köhler, 1929 com a mesma metodologia, explicado mais à frente).

19 Salt, Barry. *Film style and technology: history and analysis*. London: Starword, 1983

Foram realizados estudos a nível neurológico que permitiram ver a resposta de mecanismos de “Simulação corporizada²⁰”, em relação a vídeos captados com diferentes situações, desde câmara fixa, a travelling óptico (zoom – aproximação ou afastamento da imagem por seleção na objectiva), câmara à mão, travelling dolly (movimento da câmara sobre rodas numa dolly²¹) e Steadicam²².

A reação ao movimento (ou falta dele) da câmara, provocou diferentes respostas nos neurónios- espelho. A menor resposta foi à câmara fixa, seguida do zoom (pois não se trata de uma verdadeira deslocação da câmara, apenas uma variação óptica) e a melhor resposta foi ao movimento que melhor se aproxima da reprodução do movimento humano. O do *Steadicam*.

Apesar do espectador médio de cinema nem sempre ser capaz de distinguir entre o movimento de uma *dolly/Charriot* de um *Steadicam*, um conjunto de testes realizados demonstraram que a reação do corpo é diferente entre os tipos de movimento. Este estudo evidenciou que o *Steadicam* é um grande potenciador da sensação de imersão na dimensão espaciotemporal de um filme por parte do espectador. (Vittorio Gallese 2020, 105-139)

No artigo de Jennifer Barker sobre *Synaesthesia and the Cosmic Zoom*, tendo por base a análise dos filmes: *Moulin Rouge!* (Luhrmann 2001), *Sweeney Todd* (Moore 2006), e *Perfume: The Story of a Murderer* (Tykwer 2006), J. Barker Analisa o que chama de Cosmic Zoom. Trata-se de um “movimento”, só possível de forma digital, que segundo a autora permite um aproximar do feito de sinestesia.

“A film does not smell precisely the same way humans smell, or listen in the same way humans listen, but it may enact these phenomenological behaviours in cinematic terms. (...) The cosmic zoom, as a digital event/effect, marks cinematically the crossmodal operations that subtend both human and cinematic perception. In doing so, it shows us that synaesthesia can be both clinical and artistic, material and metaphorical, at the same time, if we think in terms of process rather than product, perceptual act rather than effect.” (Barker 2009, 322)

20 “According to the theory of embodied simulation, one of the most basic ways in which a human agent relates to other agents is by simulating the movements made, sensations felt, and emotions experienced by them. (...) Embodied simulation, is a basic functional mechanism of the brain by means of which part of the neural resources that are normally employed to interact with the world around us, shaping our relationships and relations, are reused for perception and imagination.” (Vittorio Gallese 2020, Viii, 1)

21 Em <https://showreel.pt/en/portfolio/dollies-charriots-3/> podem observar-se diferentes dollies (htt3)

22 Sistema estabilizador de movimento da câmara composto, basicamente por um colete, braço e haste que permite ao operador deslocar a câmara de forma mais fácil. (Actualmente existem vários sistemas de estabilização com diferentes características, mas não são relevantes neste momento) <https://tiffen.com/pages/steadicam> (htt4)

Seguramente a forma mais importante de criar ideias em cinema é a da montagem, pela ligação que estabelece entre as imagens e sons escolhidos. Qualquer estudante de cinema conhece o *efeito kuleshov* com o actor Ivan Mouzzhukin, actualmente pode mesmo ser visualizado na internet²³, com ele fala-se da importância da sequência de imagens num filme, de como, perante um rosto inexpressivo, a junção de diferentes imagens produzem diferentes/novos sentidos. Contudo sobre o rosto, para este ensaio serve-nos melhor recorrer a citação de Roger Leenhardt, por Merleau-Ponty, este salientava a importância da duração/tempo de um plano: “(...) *uma duração breve convinha ao sorriso animado, uma duração média, ao rosto indiferente, e longa, à expressão dolorosa. Disso, ele extraía esta definição de ritmo cinematográfico: “uma determinada ordem de tomadas e, para cada uma dessas tomadas ou ‘planos’, uma duração tal, que o todo produza a impressão desejada com máximo de efeito.*” Continuando a falar de técnicas de montagem e realização, um pouco mais a frente Merleau-Ponty afirma: “*As leis que regem isso estão por ser descobertas e foram, até aqui, apenas pressentidas pela perspicácia ou pelo tacto do diretor que maneja a linguagem cinematográfica, tal como o homem que fala aciona a sintaxe, sem nesta pensar em termos de expressão, e sem estar sempre em condições de formular as regras que cumpre intuitivamente.*” (Merleau-Ponty 1983, 111,112) Voltando a Damásio e às suas questões sobre sentimentos de memórias passadas, este interroga-se sobre a valorização de boas memórias em maravilhosas memórias aquando da reclassificação de um momento passado. Segundo o autor, o novo valor, não é obtido por uma recordação superficial dos acontecimentos, nem por ignorar certos pormenores. “Pelo contrário, hoje pormenores dos acontecimentos recordados podem até ser mais numerosos; algumas imagens podem até deter-se por mais tempo e produzir uma resposta emotiva mais forte. Talvez, afinal de contas, seja isso que explica a melhoria: uma montagem cuidadosa da recordação de modo que certas imagens cruciais recebam mais tempo de projeção, assim permitindo emoções mais definidas, o que, por sua vez, se traduz em sentimentos mais profundos.” (Damásio 2017, 197,198)

São muitas as técnicas com que se constrói o estilo cinematográfico, abordemos a questão do *close-up*. O cinema tem o poder criativo de dar aos objectos em *close-up*, um certo antropomorfismo visual. Sendo que incomparavelmente mais importante foi a descoberta da face humana. “*quando o gênio e a ousadia de Griffith projetaram, pela primeira vez, “cabeças decepadas” numa tela de cinema, ele não só trouxe a face humana para mais perto de nós no espaço, como também transportou-a do espaço para uma outra dimensão.*”²⁴ (Balázs 1983, 92,93) O cinema permite que um homem na multidão, silencioso, passe emoções, de

23 <https://www.youtube.com/watch?v=DwHzKS5NCRc> visionado em Julho 2021

24 Não sendo propriamente histórica esta afirmação, não deixa de ser real a importância do facto referido.

uma forma directa, com o seu rosto em *close-up*, que seriam impensáveis em outras artes como o teatro, ou mesmo a literatura. O que um grande plano transmite dispensa palavras. “No *close-up* isolado do cinema podemos penetrar até no mais profundo da alma através daqueles diminutos movimentos dos músculos faciais.” (Balázs 1983, 95) O *close-up* é sem dúvida um dos grandes elementos marcantes da expressão cinematográfica, em especial quando falamos do rosto humano. Como Bergman afirmou “*our work in film begins with the human face*”²⁵ (Vittorio Gallese 2020, 148).

As técnicas do cinema, podem ser sempre analisadas cientificamente, mas, quando expressas pela sensibilidade de uma artista como Maya Deren, ganham a dimensão poética²⁶. Quando fala de como a câmara proporciona ao homem “degustar” o impossível à sua natureza física: da capacidade expressiva das diferentes objectivas; de visionar uma vinha que cresce e se move à luz do sol que passa, num *time-lapse*²⁷; ou dos pormenores no movimento no voo de um pássaro possibilitado por uma *slow-motion*²⁸... Ou na descrição de Kandinsky, “A exactidão dá também a ver as suas dobras e franzidos do fato. Mesmo a “matéria morta” se subordina à construção total. O instante fotográfico mostra formas hirtas, cortadas abruptamente, que ora são o começo de um desenvolvimento, ora o seu ponto final. A origem lenta, orgânica da forma e os estádios de transição estão ausentes e só podem ser captados através da fotografia em câmara lenta, que alarga o nosso campo visual de um modo surpreendente. A dança de Palucca²⁹ deveria absolutamente ser filmada em câmara lenta, o que tornaria possível um exame preciso desta dança precisa.” (Mendes 2003, 52)

A forma motivada com que Kandinsky explana a vantagem da técnica cinematográfica da câmara lenta não reflete, contudo, a sua posição em relação ao cinema. O grande entusiasmo expresso deve-se à possibilidade de uma maior capacidade da análise da forma simplificada. A imagem Gret Palucca em salto frontal, é alvo de estudo em “Ponto Linha Plano”. Ele usa a imagem para explicar a importância do ponto. Do ponto surge a linha e da linha surgem as formas. Se da imagem simplificada conseguimos imaginar o movimento, sugerido pela forma, também a forma não está dissociada do som como sugere o efeito

25 In: Bergman, I. (1959), “Chacun de mes films est le dernier”, Cahiers du cinéma, 100, Octobre.

26 Existem muitos outros artistas possíveis, mas agrada-nos em particular a forma técnica/artística deste texto.

27 Filme obtido por uma técnica que implica filmar apenas alguns segundos, de tempos a tempos sem mover a câmara (normalmente), mesma situação, de modo a ver a “animação da acção ao longo do tempo.

28 Câmara lenta.

29 Bailarina Gret Palucca (1902-1993)

Maluma/Takete³⁰, em que à associação do som a uma pseudo palavra, a uma forma, não é de todo indiferente a sua imagem. Por sua vez a música é uma forma especial de ser som, que Kandinsky expressa como tendo em nós um efeito muito particular: “O som musical tem acesso direto à alma. E aí encontra, porque o homem tem “a música em si mesmo”, um eco imediato.” (Kandinsky 1996, 73) Envolvido na sua apreciação e criação do abstrato Kandinsky propõe a *Nova Dança*, uma composição com três elementos, o movimento musical, o movimento pictórico e o movimento dançado convertido em arte. “Assim como na pintura a composição só é produzida pela combinação desses elementos, com as suas propriedades e suas inúmeras possibilidades, também a composição cênica só será possível graças à ação concordante (ou discordante) dos três movimentos em questão.” A questão do abstrato dificulta a percepção da *construção oculta*; se por um lado existem, e aparentam uma liberdade total, elas são o resultado de uma *Necessidade Interior* do artista em criá-la. (Kandinsky 1996, 117-119) A relação entre a imagem real e a forma sempre foi uma questão de análise da estrutura da composição nas artes pictóricas e, no cinema, é fundamental ter essa noção na passagem de um plano para outro em montagem. Pois a relação é contínua servindo a própria linguagem do cinema. As propriedades da cor e da forma, estudadas/exploradas em Kandinsky, as suas relações têm de ser sempre observadas na composição cinematográfica. A cada imagem real, é sempre necessário ter em consideração a sua forma simplificada para melhor compreender a relação dela entre aquelas a que se liga, como no conjunto que é o filme.

O cinema, contudo, não é apenas imagem real que conta histórias, é arte que através das suas características próprias é, e desde cedo foi, explorado de outras formas criativas. Na Bauhaus existiram realizadores como Heinrich Brocksieper, Viking Eggeling, Alfred Ehrhardt, Werner Graeff, Kurt Kranz, Hans Richter, Ré Soupault, que cedo, na década de 1920, deram os primeiros passos contribuindo para criação do cinema experimental.

Formas gráficas e técnicas de manipulação, continuam a ser reconhecíveis no cinema experimental de hoje. Os trabalhos cinematográficos de Hans Richter: *Rhythmus 21* (1921)³¹, Viking Eggeling: *Symphonie Diagonale* (1924)³², *Lichtspiel Opus I* (1921) - Walther Ruttmann,³³ têm uma clara ligação à estética abstrata da Bauhaus, como a relação das formas entre si e com o espaço - agora não

30 The takete-maluma effect (first introduced by Köhler, 1929). The majority of participants say that the word “takete” better fits with the angular shape shown on the left, whereas the word “maluma” fits better with the rounded shape displayed on the right. Even those individuals from cultures without any written language have been shown to exhibit this effect (Charles Spence 2012, 411)

31 https://www.youtube.com/watch?v=R_kceafWtbE Hans Richter: *Rhythmus 21* (1921) ou Hans Richter: *Rhythm 23* (1923) <https://www.youtube.com/watch?v=M4R2Rko8vV8>

32 <https://www.youtube.com/watch?v=-XivcjKfL2s> (Eggeling 1924)

33 <https://www.youtube.com/watch?v=aHZdDmYFZN0> *Lichtspiel Opus I* (1921) - Walther Ruttmann

só com a *sugestão* do movimento pela sua colocação/repetição dos elementos (formas simples, não naturais) por exemplo na tela de pintura - mas também pelo movimento das formas, no espaço-tempo de cada sequência de fotogramas, projectada no ecrã.

A ideia/vontade das formas a moverem-se projetadas num ecrã já está presente no trabalho de Kurt Schwerdtfeger *Reflektorische Farblichtspiele* de 1921³⁴, ainda que se tratasse de uma caixa onde as luzes e elementos que produziam as formas se encontravam no seu interior (sem relação com o cinema, portanto). Correndo o risco de fazer comparações excessivas referimos apenas como impressão pessoal, uma relação entre o cinema experimental e a única peça conhecida que foi levada a palco de Wassily Kandinsky *Quadros de uma Exposição* para música de Modest Mussorgsky. Maioritariamente, figuras abstratas coloridas movimentam-se num palco escuro, o espetáculo é composto por uma parte visual assim como uma parte musical. Uma segunda comparação, sentida, pois estamos a falar de arte, será entre o trabalho abstrato de Alfred Ehrhardt, “Tanz der Muscheln”, 1956³⁵ e a beleza da simplificação das formas em movimentos de certos trabalhos de Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer³⁶ como a figura feminina que se desloca numa rotação contínua sobre a linha de uma espiral...

O cinema nunca foi uma arte muito acessível, pelos custos que implicam a sua produção, como uma câmara, película especialmente se for a cores, equipamentos de som, laboratório e montagem, etc.... Na Bauhaus, como referido anteriormente, foi objecto de estudo e criação, ainda que alguém do que gostariam de ter investigado segundo Moholy-Nagy³⁷. Ele defendia que os filmes abstractos deviam explorar as características próprias deste novo *media*, como por exemplo a sobreposição, a imagem sem câmara (obtida directamente colocando objectos sobre o suporte sensível), o uso da imagem do negativo sem ser positivado, técnicas de revelação, o trabalho de luz/iluminação etc. deveriam ser desenvolvidos pois, são características permitem ao cinema ter uma expressão própria e afasta-se da pintura e da realidade. Também o som devia ser tratado de forma criativa produzindo bandas sonoras sem que sem que a sua origem seja a captação do som real. Assim como toda a manipulação es-

34 “As realized, the concept of Reflektorische Farblichtspiele is deceptively simple: multiple colored lights are projected through moving stencils from within an otherwise concealed cubic apparatus, out onto a screen. Sliding panels, operated by hand during the performance, obscure the stencils to varying extents—at times completely—shaping the images and their movement on the screen.” (Elle Burchill n.d.) <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6211/on-the-reconstruction-of-kurt-schwerdtfeger-s-reflektorische-farblichtspiele-reflective-colored-light-plays-from-1922>

35 <https://www.youtube.com/watch?v=HJF5INN17V0> Alfred Ehrhardt, “Tanz der Muscheln”, 1956

36 <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo> - Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer

37 Segundo uma carta que Moholy-Nagy publicou em 1932 (Moholy-Nagy 1947 (1921), 272)

trutural da forma e do tempo que a montagem permite³⁸. O bom uso das técnicas pode produzir o “conteúdo” que apela directamente aos sentidos, da mesma forma que as outras expressões de arte. (Moholy-Nagy 1947 (1921), 272-281). Não entrando em pormenores das teorias estéticas, o cinema como arte que é proporciona-nos experiências estéticas que com imagens filmadas a partir de objectos naturais, assim como os criados pelo homem.

Como se referiu anteriormente, uma das possíveis concepções de estilo passa pelos utensílios técnicos criativamente utilizados pelos artistas. Vittorio Storaro, director de fotografia, ou como ele prefere ser intitulado, “*cinematographer*”, aquele que escreve com luz, é-lhe reconhecida a importância que tem a cor nos seus projectos fílmicos. Contudo não deixa de ser curioso a revelação “estilística” que faz sobre a importância de um trabalho de iluminação para palco:

“I did Käthchen von Heilbronn by Kleist and Oreste By Euripides. And what I discovered through them was that my total expression wasn't just with light. The light was the main thing; it was the start. The lenses, the camera, the negative, the positive stock - any single element that would affect the final positive image - that's what my expression was about. When I discovered that, I really understood cinematography.”
(Dennis Schaefer 1984, 221)

Desde cedo a cor tem muito peso nos seus trabalhos, ele revela no mesmo livro, que quando filma Paris em tons de azul em *Il Conformista* (Bertolucci 1970) e dois anos depois em tons de laranja no *Ultimo tango a Parigi* (Bertolucci 1972) fê-lo de forma intuitiva, emocional, foi a forma como sentiu necessidade de o fazer. E só oito anos depois descobriu o que representavam aquelas cores. Mais tarde depois de filmar *Apocalypse Now* (Coppola 1979), dedica-se de facto ao estudo das cores e do preto e branco, a um nível mais cultural/científico³⁹.

38 Ele não esquece ainda a projecção fazendo sugestões que só muitos anos mais tarde se começaram a ver em artes multidisciplinares performativas, creio ser interessante deixar este olhar visionário de Moholy-Nagy: “Projection itself is still an unsolved problem. The rectangular screen Our cinema theaters is nothing more than a substitute for easel or flat moral painting. our conception of space and of the relations of space and light are still absurdly primitive, being restricted to the yesterday phenomenon off light rays entering a room through an aperture. it would already be possible two enrich our special experience by projecting light on a semi transparent screens, planes, Nets, trellis-work, suspended behind each other. It is also possible to replace the present single flat screen by concave Or convex sections of differing sizes and shapes which would produce innumerable patterns by continually changing positions like the facets of a prism in motion. different films could be projected simultaneously on the walls of the cinema and astonishing effects Might be obtained by simultaneously focusing a number of projectors on gaseous formations, such as smoke clouds, or by interplay of multiform luminous cones. Finally, the morphology of light and film we'll gain by general installation of three-dimension projection.” (Moholy-Nagy 1947 (1921), 283)

39 Cinematography: The Language of Colour || Vittorio Storaro acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZVmmTEmrt-E>

Quando começa a trabalhar na preparação do filme Dick Tracy (Beatty 1990) o projecto implicava usar como base banda desenhada originalmente criada por Chester Gould. Storaro criou um conceito de imagem relacionando a cor com os personagens, mas deparou-se com um problema, não existiam no mercado os filtros/gelatinas com as cores e saturações que ele necessitava para a iluminação. Para poder trabalhar no seu estilo, conseguiu que uma empresa “Rosco” lhe criasse de base, uma paleta de filtros/gelatinas das cores que precisava. Reconhecendo que esta paleta tinha mercado para além de Storaro, a empresa passou a disponibilizá-la na sua base de produtos. Foi assim gerada uma nova hipótese criativa no mercado, ficando com o nome *The Storaro Selection*⁴⁰.

“Yellow is the colour of the sun and illumination that “reveals out of darkness,” making it the obvious choice for Dick Tracy himself. Violet – the darkest color – represents murder, the darkest crime.” (Svendsen 2020)

A teoria da cor ou doutrina da cor de Goethe começou a ser desenvolvida cerca de 1790. Ainda que, com algumas questões de ordem técnica incorrecta, promove uma nova perspectiva, em relação ao estudo da cor, oferecida pela vertente física de Newton. Ao alargar a análise da cor a outros campos de conhecimento como o psicológico e fisiológico, vai ter uma clara influência, na base do desenvolvimento de estudos sobre a cor, como por exemplo, nos mestres da Bauhaus, até aos nossos dias. (Barros 2011, 269-271) Como referido anteriormente, Storaro é um “autor” fotográfico onde a expressão pela cor é claramente reconhecida e confirmada por ele. Em todo cinema, por vezes, de forma mais assumida ou menos assumida pelos responsáveis pelas paletes de cor no cinema, seguramente que a cor influencia sempre a percepção da obra, por parte do espectador.

Bellantoni, no seu livro, *If It's Purple, Someone's Gonna Die*, faz um estudo sobre o impacto da cor, tanto na narrativa quanto, nos personagens, de um conjunto de obras cinematográficas e propõe ao leitor uma estimulação sensorial para lá do tradicionalmente associado à leitura, ou ao visionamento de um filme.

“I want to encourage you to exercise your visceral muscles. Seeing a movie demands skill that watching a movie doesn't.” (Bellantoni 2005, XXvii). *“Notice how the screen becomes energized whenever Tracy enters an environment. Bright yellow always steals any scene. It's the brightest and the lightest color, so it leaps out of the background, energizing its surroundings. It's brash and daring. Like Tracy.”* (Bellantoni 2005, 59)

Sergei Eisenstein no texto “Cor e significado” propõe perceber as relações “absolutas” entre emoções particulares e cores particulares, após ter feito a rela-

40 <https://www.rosco.com/spectrum/index.php/2020/06/vittorio-storaro-reveals-the-origin-of-the-storaro-selection-in-dick-tracy/>

ção entre a cor e o som. Para tal propõe o estudo de uma única tonalidade, o Amarelo, pelo ponto de vista de diferentes artistas, reflectindo esta diferentes e mesmo opostos significados. Devido à ambiguidade da cor amarela, deslocam-se pelo tom próximo, o verde e continua a verificar raciocínios díspares. Para ele fica claro que o significado da cor não é independente, nem auto-suficiente, mas o resultado de um conjunto de conceitos e associações, com as quais não podemos estabelecer correlações.

“Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular. O problema não é, nem nunca será, resolvido por catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural da apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra. Mesmo dentro das limitações de um raio de cor branco e preto, no qual a maioria dos filmes ainda é produzida, um desses tons não apenas se recusa a receber um único “valor” com uma imagem absoluta, mas pode até assumir significados absolutamente contraditórios, dependendo apenas do sistema geral de imagens pelo que se optou pelo qual se optou para o filme em particular.” (Eisenstein 1990, 99-100)

Para Eisenstein o cinema ansiava pelo som muitos anos antes de tecnicamente isso ser possível, acrescentaria não só a imagem com som, mas os efeitos de som assim como as novas relações possíveis com esse elemento novo. A necessidade da cor era igualmente forte, e no entender de Eisenstein, tornou-se ainda mais sentida com o cinema sonoro mas era a relação orgânica entre a cor a imagem, o tema, o conteúdo o drama a acção e a música, que o atraía, e não a cor por si só “ We do not want to see such post cards on the screen” (Eisenstein 2004, 66). Contudo os filmes em preto, branco e escala de cinzentos, filmados pelos melhores *cameramen* nunca foram no seu entender, considerados como “*Colourless*”, pois com um bom trabalho de composição, uma correcta e adequada exposição da luz em relação à sensibilidade da película, e ao objectivo a conseguir com o plano para o filme, a imagem funcionava. (Eisenstein 2004, 64,65) Essa é também a perspectiva do director de fotografia, John Alton (1901-1996), que faz para além desse ponto, uma comparação com a música no sentido do todo representado apenas pelo preto e branco;

October 5, 1901 – June 2, 1996

“In photography we have not the do-re-mi-fa of music. What we have is various tones – black, gray, and whites. These different densities

constitute a scale similar to the one in music. In life this scale is far longer than we can even hope to reproduce on paper, or even on the silvery motion picture screen. Pictures are reproductions of natural settings, and there for cannot radiate like the originals; but they too, on a micro scale, vibrate, stir up emotions.” (Alton and McCarthy 1995, 158)

Voltando à questão da cor, Eisenstein afirma que para o bom uso da cor nos filmes seria importante, primeiro que tudo, nunca esquecer o peso do elemento dramático que a cor representa. Faz uma afirmação interessante: *“In this respect colour is like music. Music in film is good when necessary. Colour, too, is good when it is necessary.”* (Eisenstein 2004, 69)

Em cinema, são muitos os elementos criativos com que é necessário trabalhar: a composição dentro do próprio plano, assim como a sua relação com os adjacentes, e a totalidade do filme. Relacionando-os de forma horizontal (imagens entre imagens, composição, movimento, cor, etc.); sons entre sons (diálogos, ambientes, música, etc.) e de forma vertical; as imagens com os restantes sons, (em referência às montagens vertical e horizontal de Eisenstein). A forma como os relacionam, em particular na fase da montagem, foi minuciosamente estudada e explorada por Eisenstein (1898-1948). O seu trabalho criativo é fruto de uma época de conhecimento, a que ele, teve acesso.

“The assumed linkage between the (higher-level) organic unity of cinematic expressiveness and the (lower-level) integration of sensory perceptions inspired Eisenstein with the potentiality of cinema as a psychological laboratory. In addition to this friendship with Luria, Eisenstein’s theory development was empowered by other personal contacts with the representatives of Soviet psychology (Lev Vygotsky), psychoanalytic studies (Otto Rank, Hans Sachs), linguistics (Nikolai Marr), and German Gestalt psychologists (Kurt Lewin, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka). Continuous readings of the science classics (Hegel, Marx, Engels, Sigmund Freud, William James) were complemented by the anthropological ideas of myths, primitive thinking and emotional participation (Lucian Levy-Brühl, Ernst Cassirer), to name only a few among many. They all supported Eisenstein’s later treatment of the embodiment of an emotional theme with organic complexity, which had not been present in the bio-mechanistic views he started with in the early twenties.” (Tikka 2008, 81-82)

Na sua busca inicial de métodos artísticos, Eisenstein teve como professores, em 1920, Kuleshov num workshop de montagem e 1921 Meyerhold aulas de realização, mas rapidamente desenvolveu o seu percurso pessoal.⁴¹ Os estudos

41 (Tikka 2008, 84)

de Alexander Luria sobre sinestesia, asseguraram a Eisenstein a certeza de que uma estimulação externa poderia provocar uma resposta corporal, uma resposta intelectual a nível de pensamentos, bem como uma resposta do sistema homeostático. Do trabalho de Vygotsky recolhe a sugestão da resposta socio-emocional da aprendizagem pela imitação. Foram precisas muitas evoluções tecnológicas no campo da imagem neurológica, assim como a descoberta do funcionamento dos neurónios-espelho para existir uma evidência científica do sistema sensório-motor de imitação.

As características da arte cinematográfica têm muitas particularidades que podem e devem ser exploradas pelos seus criadores. Nas palavras de Maya Deren “A radio is not a louder voice, an airplane is not a faster car, and the motion picture (an invention of the same period of history) should not be thought of as a faster painting or a more real play.” (Deren 1960, 166) A multifacetada realizadora, fotógrafa, coreógrafa, teórica do cinema, entre muitas outras actividades, Maya Deren, explora a câmara e as suas técnicas, de forma expressiva explicando - no seu texto *Cinematography: The Creative Use of Reality* - como o uso de um *slow-motion* (pode representar, a angústia numa situação de impotência) ou uma *reverse camera*⁴² (um voltar atrás no tempo, o desfazer de uma acção), um *freeze*⁴³ (uma hesitação crítica em oposição à vida e morte), se tornam eficazes por comparação com a realidade, que num filme abstrato seria difícil perceber o seu mecanismo por falta de referência. Estas técnicas podem ser utilizadas, como expressão da nossa mente. Assim como, através da montagem, pode ser criado e manipulado, espaço e tempo. Com a sua ligação ao ritmo, pela música, fala da expressividade e da potencialidade da câmara parada que “vê” o movimento e que por sua vez também se pode mover, desde as mais passivas panorâmicas, ao deslocamento da câmara à mão.

“The motion-picture medium has an extraordinary range of expression. It has in common with the plastic arts the fact that it is a visual composition projected on a two-dimensional surface with dance, that it can deal in the arrangement of movement; with theatre, that it can create a dramatic intensity of events; with music, that it can compose in the rhythms and phrases of time and can be attended by song and instrument; with poetry, that it can juxtapose images; with literature generally, that it can encompass in its sound track the abstractions available only to language.” (Deren 1960, 152)

42 Movimento inverso.

43 Uma imagem parada como uma fotografia.

Conclusão

Somos vulneráveis, mortais e sábios dessa mesma realidade. Aprendemos rapidamente porque sentimos na “pele e nas entranhas” e raciocinamos sobre isso, criamos soluções para os problemas com que lidamos. Criamos tecnologias que nos facilitam a sobrevivência, mas não podemos dispensar aquilo que nos permite sair dos limites do corpo “almejando a eternidade”, esse mesmo corpo.

Ensinaram-nos a perceber as diferenças entre cada um dos sentidos, para talvez ser mais claro ao experienciar, que como já diziam filósofos muitos antes de confirmações neurológicas, somos sinestéticos, não falando literalmente na questão da doença “que não se querem ver curados”, mas da multiplicidade de sentidos que conseguimos perceber. Seguramente as características da arte cinematográfica, proporcionam-nos um conjunto de sensações muito próximas ao nosso relacionamento com estímulos multissensoriais com o mundo em geral e como o outro ser humano em particular, conosco mesmo, muito para lá do som e da imagem. Já se anunciou a morte da arte, do cinema, mas a cada momento surgem novas tecnologias, suportes, novas relações interartes, performances que poderiam ter sido criadas na Bauhaus pelas descrições de Moholy-Nagy das suas imaginadas salas de projecção...

Decididamente a nossa sapiência criará sempre mais arte, porque o corpo que habitamos nos deixa o desejo contínuo da transcendência.

Bibliografia

s.d. <https://www.aaton.com/content/cameras> (acedido em 20 de fevereiro de 2022).

s.d. <https://showreel.pt/en/portfolio/dollys-charriots-3/>.

s.d. <https://tiffen.com/pages/steadicam>.

s.d. <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6211/on-the-reconstruction-of-kurt-schwerdtfeger-s-reflektorische-farblightspiele-reflective-colored-light-plays-from-1922> (acedido em Abril de 2022).

s.d. https://www.youtube.com/watch?v=R_kceafWtbE (acedido em Abril de 2022).

s.d. <https://www.youtube.com/watch?v=M4R2Rko8vV8> (acedido em Abril de 2022).

s.d. <https://www.youtube.com/watch?v=-XivcjKfL2s> (acedido em Abril de 2022).

s.d. <https://www.youtube.com/watch?v=aHZdDmYFZNO> (acedido em Abril de 2022).

s.d. <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo> (acedido em Abril de 2022).

Alton, John, e introduction by Todd McCarthy. *Painting with light*. Berkeley : University of California Press, 1995.

Arnheim, Rudolf. *Film as Art - A arte do cinema*. Traduzido por Maria da Conceição Lopes da Silva. Regents of the University of California - Edições 70, 1957.

Balázs, Béla. "A face do Homem." Em *A experiencia do cinema*, de Ismail Xavier, 92-96. São Paulo: Grall, 1983.

Barker, Jennifer. "Neither Here Nor There: Synaesthesia and the Cosmic Zoom." *New Review of Film and Television Studies*, September de 2009: 311-324.

Barros, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo, um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. 4ª edição. São Paulo: Senac, 2011.

Dick Tracy. Realizado por Warren Beatty. 1990.

Bellantoni, Patti. *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. Amsterdam, Boston, Heidelberg, London: Focal Press, 2005.

Ultimo tango a Parigi. Realizado por Bernardo Bertolucci. 1972.

Il conformista. Realizado por Bernardo Bertolucci. 1970.

Bogalheiro, José. *Empatia e alteridade a figuração cinematográfica como jogo*. Lisboa: Documenta | Sistema Solar, 2014.

Charles Spence, Cesare V Parise. "The Cognitive Neuroscience of Crossmodal Correspondences." *i-Perception*, junho de 2012: 410-412.

Apocalypse Now. Realizado por Francis Ford Coppola. 1979.

Damásio, António. *A estranha ordem das coisas : a vida, os sentimentos e as culturas humanas*. Lisboa: Temas e debates, 2017.

—. *Ao encontro de Espinosa*. Mem Martins: Europa-América, 2003.

—. *O livro da consciencia: A construção do Cérebro consciente*. Traduzido por Luís Oliveira Santos. Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010.

— *O sentimento de si: o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Mem Martins : Europa-América: Europa-América, 2000.

— *Sentir & Saber - A Caminho da Consciência*. Traduzido por revista pelo Autor Luis Oliveira Santos/João Quina Edições. Lisboa: Temas e debates - Círculo de Leitores, 2020.

Dennis Schaefer, Larry Salvato. *Masters of light : conversations with contemporary cinematographers*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press., 1984.

Deren, Maya. "Cinematography: The Creative Use of Reality." *Daedalus: The visual Arts Today*, winter de 1960: 150-167.

Symphonie Diagonale. Realizado por Viking Eggeling. 1924.

Tanz der Muscheln. Realizado por Alfred Ehrhardt. 1956.

Eisenstein, Sergei. *O sentido do filme*. Traduzido por Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

— *Problems of film Direction*. Honolulu, Hawaii: University of the Pacific, 2004.

Elle Burchill, Andrea Monti, Paula Schwerdtfeger. "On the Reconstruction of Kurt Schwerdtfeger's "Reflektorische Farblichtspiele" (Reflective Colored Light Plays) from 1922 ." *bauhaus-imaginista.org*. s.d. <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6211/on-the-reconstruction-of-kurt-schwerdtfeger-s-reflektorische-farblichtspiele-reflective-colored-light-plays-from-1922> (acedido em Abril de 2022).

Gallese, Maxim I. Stamenov and Vittorio, ed. *Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language, Advances in Consciousness Research*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002.

Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na Arte e na pintura em particular*. Traduzido por António de Pádua Danesi Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Moulin Rouge. Realizado por Baz Luhrmann. 2001.

McGinn, Colin. *The Power of Movies: How Screen and Mind Interact* . New York: Vintage Books, 2007.

Mendes, Anabela. *Noite e o Som Amarelo de Wassily Kandinsky*. CCB, Lisboa. 2003.

Merleau-Ponty. "O Cinema E A Nova Psicologia." Em *A experiência do cinema*, de Ismail Xavier, 103-117. São Paulo: Graal, 1983.

Moholy-Nagy, Laszlo. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947 (1921).

Sweeney Todd. Realizado por David Moore. 2006.

Plantinga, Carl. *Moving Viewers - American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2009.

Ramachandran, V. S. *The Tell-tale Brain, A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*. New York London: W. W. NORTON & COMPANY, 2011.

Rhythm 23. Realizado por Hans Richter. 1923.

Rhythmus 21. Realizado por Hans Richter. 1921.

Lichtspiel Opus I. Realizado por Walther Ruttmann. 1921.

Schlemmer, Oskar. - *Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer*. s.d.

Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley and Los Angeles: of California Press, 2005.

Svendsen, Joel. "Vittorio Storaro Reveals The Origin Of The Storaro Selection In Dick Tracy." *Rosco Spectrum*. 11 de junho de 2020. <https://www.rosco.com/spectrum/index.php/2020/06/vittorio-storaro-reveals-the-origin-of-the-storaro-selection-in-dick-tracy/> (acedido em Maio de 2021).

Tikka, Pia. *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*. Helsinki A 89: Publication Series of the University of Art and Design, 2008.

Perfume: The Story of a Murderer. Com Tom Tykwer. 2006.

Vittorio Gallese, Michele Guerra. *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Traduzido por Frances Anderson. Oxford U.K.: Oxford University Press, 2020.

—. *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Traduzido por Frances Anderson. Oxford U.K.: Oxford University Press, 2020.

—. *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Traduzido por Frances Anderson. Oxford U.K.: Oxford University Press, 2020.

Dossiê Bauhaus

Escadas cinemáticas – notas sobre estética, política e pedagogia no advento do cinematismo moderno

Pedro Florêncio

Professor Auxiliar convidado do Departamento de Cinema da Universidade Nova de Lisboa.

Doutorado pela Universidade de Lisboa com a Dissertação *Esculpindo o espaço – O cinema de Frederick Wiseman*, Lisboa: Edições Humus, 2019.

Cineasta, ensaísta, participante em conferências e colóquios nacionais e internacionais.

E-mail: pedroflorencio@fcsh.unl.pt

Resumo

Neste artigo, pretendemos esboçar uma genealogia do movimento cinemático a partir de um elemento pouco pensado na história dos modernismos do final do séc. XIX e ao longo do séc. XX: as escadas. Qual poderá ser a importância figural das escadas após o advento do cinematismo? Isto é, qual a pertinência de propor uma leitura politizada dessa figura, para além da importância simbólica, estética, cénica ou narrativa que assume em inúmeras obras de artes visuais? Para tal, debruçar-nos-emos sobre quatro obras em particular: *Woman Walking Downstairs* (1987, Eadweard Muybridge), *Nu descendant un escalier n.º 2* (1912, Marcel Duchamp), *Bronenosets Potyomkin* (1925, Sergei Eisenstein) e *Bauhaustreppe* (1932, Oskar Schlemmer).

Estes quatro casos de estudo pretendem sugerir que as escadas são elemento-figura privilegiada para pensar as potencialidades da relação entre arte e vida numa era em que o movimento do corpo humano se tornou mapeável por novos mecanismos visuais e, simultânea e contraditoriamente, em material cinemático ao dispor das mais variadas manifestações artísticas. Neste sentido, as obras que convocamos, ancoradas na figura das escadas, são exemplificativas de efeitos cinemáticos, nos quais se vislumbra uma intencionalidade no horizonte de articulação deliberada entre o estético e o político. Trata-se de obras com imagens que realçam dois tipos de projectos: os que visam mapear e gerir (leia-se controlar) os movimentos erráticos dos corpos; os que sonham com a emancipação cinética do ser humano.

Palavras-chave: Escadas, Cinematismo, Estética, Política, Bauhaus.

Abstract

In this paper, we intend to sketch a genealogy of the cinematic movement departing from a less studied element in the history of modernisms at the end of the nineteenth century and throughout the twentieth century: the stairs. What could be the figural importance of stairs after the advent of cinematism? That is, what is the relevance of proposing a politicized reading of this figure, beyond the symbolic, aesthetic, scenic or narrative importance that it assumes in countless works of visual arts? To this end, we will focus on four works in particular: Woman Walking Downstairs (1887, Eadweard Muybridge), Nu descendant un escalier n° 2 (1912, Marcel Duchamp), Bronenosets Potyomkin (1925, Sergei Eisenstein) and Bauhaustreppe (1932, Oskar Schlemmer).

These four case studies intend to suggest that stairs are a privileged figure-element to think about the potential of the relationship between art and life in an era in which the movement of the human body has become cinematic material for artistic purposes and, simultaneously and contradictorily, mappable by new visual mechanisms for biopolitical management. In this sense, the works that we summon, anchored in the figure of the stairs, are examples of cinematic effects in which its horizon of interpretation displays potential articulations between the aesthetic and the political. These are cinematic images that highlight two types of projects: those that aim to map and manage (read control) the erratic movements of bodies; those who dream of the kinetic emancipation of the human being.

Keywords: Stairs, Cinematism, Aesthetics, Politics, Bauhaus.

1.

Neste artigo, pretendemos esboçar uma genealogia do movimento cinemático a partir de um elemento pouco pensado na história dos modernismos do final do séc. XIX e ao longo do séc. XX: as escadas. Qual poderá ser a importância figurativa das escadas após o advento do cinematismo? Isto é, qual a pertinência de propor uma leitura politizada dessa figura, para além da importância simbólica, estética, cénica ou narrativa que assume em inúmeras obras de artes visuais?

A hipótese é, parece-nos, a de que a(s) escada/escadas escondem pistas para pensar as potenciais interferências cinemáticas que as imagens modernas (i.e. pós-fotográficas) produzem em quadros de realidade. Não confundiremos imagens cinemáticas com imagens em movimento (i.e. imagens cinematográficas), pois aquelas estendem-se a diversas formas de representação (melhor seria dizer, de figuração) do movimento, podendo ser extensíveis às formas de mediação em geral. O cinematismo não é, portanto, um objecto de estudo exclusivo da história do cinema, nem sequer da modernidade e dos seus aparelhos produtores de uma impressão de movimento. É uma manifestação estética intemporal que, com a modernidade e com o advento do cinema, se intensificou e formalizou materialmente, constituindo-se como sintoma e manifestação cultural singular.

Partindo da análise de quatro obras distintas (em tipologia e formato), três potencialidades cinemáticas modernas estarão em foco. Assim, nestas quatro obras, analisaremos: a dimensão prosaica que as cenas ocorridas convocam; a leitura política que as escadas activam através de tensões entre os movimentos (ascendentes, descendentes, diagonais) nelas encenados; e a dimen-

são público-pedagógica com que é confrontado um espectador cultural, ciente dos códigos históricos envolventes e envolvidos nas obras em causa. Esta sucinta análise permitir-nos-á, entre outras ousadias, esboçar uma tese de teor estético-político que vai ao encontro de uma das leituras mais consensuais sobre a obra de Oskar Schlemmer, *Bauhaustreppe*, na qual se vislumbra uma resposta politizada à ascensão do regime nazi na Alemanha, à entrada do decénio de 1930.

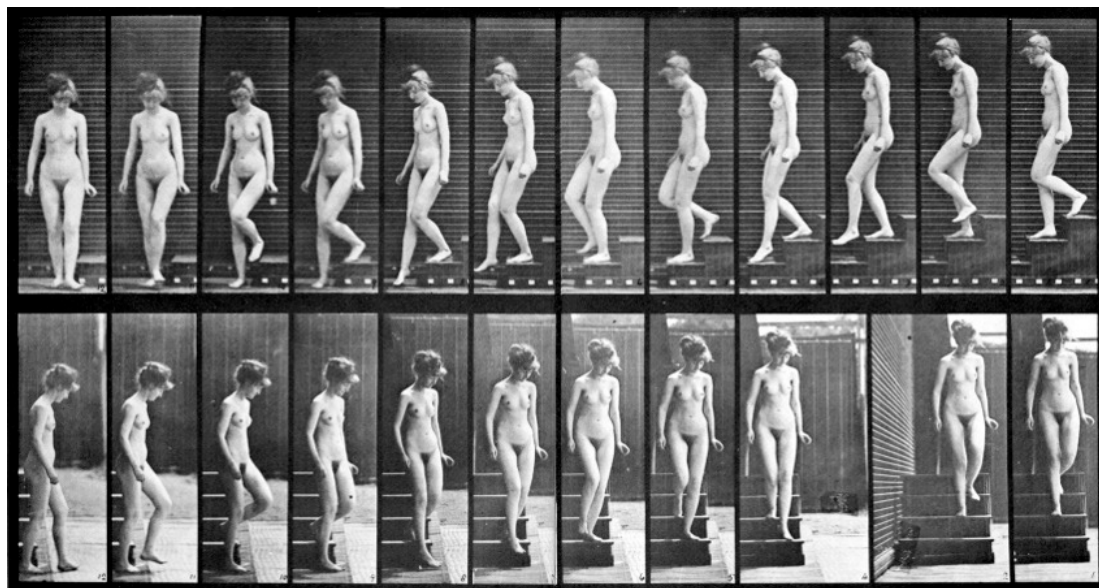
As escadas são um elemento-figura de aspecto prosaico a que o cinema (aqui entendido no seu sentido comum, enquanto economia de visibilidade apoiada numa lógica industrial de produção e consumo) deu inúmeras formas criativas e sentidos ambivalentes ao longo da sua história de pouco mais de cem anos. Em muitos filmes, as escadas são simultaneamente um elemento arquitectónico ausente – no cinema narrativo mainstream, as viagens em escadas ou elevadores são momento de transição a evitar por razões de economia dramática – ou, pelo contrário, são um cenário ou elemento estético privilegiado, até pela importância que têm num determinado universo narrativo – casos dos célebres *The Spiral Staircase* (1946), *Letter from an Unknown Woman* (1948), *Vertigo* (1958) ou *The Exorcist* (1973). Esta dualidade de critérios, no entanto, condiciona pistas de leitura que possam ir além da dimensão estética ou simbólica das escadas (e.g. enquanto metáfora do inconsciente individual). Com efeito, os modos de figuração também permitem perceber de que maneira certas obras ajudam a pensar o lugar de cada um no mundo enquanto ser estético e, em última análise, enquanto ser politicamente vulnerável. De igual modo, permitem perceber a importância que o cinema veio a ter na configuração estética e política dos corpos. As páginas que se seguem, debruçando-se sobre quatro obras em particular – *Woman Walking Downstairs* (1987, Eadweard Muybridge), *Nu descendant un escalier n° 2* (1912, Marcel Duchamp), *Bronenosets Potyomkin* (1925, Sergei Eisenstein) e *Bauhaustreppe* (1932, Oskar Schlemmer) –, devem ser compreendidas como o esboço de um estudo maior por desenvolver sobre esta matéria.

Estes quatro casos de estudo pretendem sugerir que as escadas são elemento-figura privilegiada para pensar as potencialidades da relação entre arte e vida numa era em que o movimento do corpo humano se tornou mapeável por novos mecanismos visuais e, simultânea e contraditoriamente, em material cinemático ao dispor das mais variadas manifestações artísticas. Neste sentido, as obras que convocamos, ancoradas na figura das escadas, são exemplificativas de efeitos cinemáticos, nos quais se vislumbra uma intencionalidade no horizonte de articulação deliberada entre o estético e o político. Trata-se de obras com imagens que realçam dois tipos de projectos: os que visam mapear e gerir (leia-se controlar) os movimentos erráticos dos corpos; os que sonham com a emancipação cinética do ser humano.

2.

O cinema, mesmo antes do seu advento econômico e espectacular, caracteriza-se por um conjunto de dispositivos e engrenagens que possibilitam produzir novas percepções de movimento através de maquinarias complexas. Ainda antes das câmaras de filmar, ou das câmaras de fotografar em sequência (como o célebre fuzil cronofotográfico de Étienne Jules-Marey), havia sido inventado um engenhoso sistema de captação do movimento: a disposição de máquinas fotográficas ao longo de uma pista, na qual um corpo, humano ou animal, fosse captado em movimento, ou em várias posições, através de sucessivos disparos fotográficos. Este dispositivo de captação fora inventado por Edward Muybridge, que, entre 1883 e 1886, realizou mais de cem mil imagens de animais ou humanos em movimento para o seu catálogo na Universidade de Pensilvânia. Ainda que somente na qualidade de precursor, Muybridge entraria para a história do cinema por ter também inventado um instrumento de projecção – o zoopraxiscópio –, que, por sua vez, possibilitaria visualizar as imagens através da impressão de movimento, numa velocidade aproximada do tempo real que o olho humano é capaz de perceber.

Mas foi o sistema de captação e catalogação através do dispositivo acima descrito, aquele a que Muybridge mais se dedicou enquanto fotógrafo e cientista – vislumbramos nesse aparelho uma nova forma de engenharia biopolítica. Em 1887, entrou para o seu catálogo o curto filme de dez segundos *Woman Walking Downstairs*. O título omite um facto relevante: o de a mulher que desce as escadas estar nua – como, de resto, quase todos os corpos humanos captados nos filmes de Muybridge.



Woman Walking Downstairs (1887)

Com efeito, este filme assemelha-se aos mais de cem mil pequenos estudos de Muybridge, inclusive aqueles em que já se vêem homens nus ou mulheres nuas a descer ou a subir escadas. Em todos eles há uma premissa de captação comum: o movimento dos corpos, animais ou humanos, é espacializado em sucessivas fotografias que, tiradas de diferentes pontos de vista contíguos e se projectadas em sequência, produzem a ilusão de movimento. À parte essa ilusão, essas imagens, se observadas individualmente, permitem estudar as diversas fases do movimento através da sua decomposição temporal.

Ver alguns destes pequenos filmes, acessíveis na internet, é uma experiência, no mínimo, intrigante. Por um lado, porque vê-los, é testemunhar os primórdios do que anos mais tarde se transfiguraria numa economia de visibilidade de que continuamos a ser espectadores diários – é curioso pensar que a duração de vídeos que dominam a economia da atenção dos mais jovens, em plataformas como o Youtube ou o Tik Tok, é muito semelhante à destes primeiros filmes. Por outro lado, porque, olhando estas imagens pelo que são, isto é, pela sua performance, é percebê-las no interior de um outro regime de compreensibilidade que precede em muito a dita história do cinema, uma vez que desvela o fascínio intemporal pelas formas que se mexem ou parecem mexer, ainda que fixadas e imóveis num suporte qualquer.

Os dois pontos de interesse acima convocados deixam de fora, ainda assim, a razão principal pela qual estas imagens foram produzidas e serão aqui pensadas. Trata-se de imagens inventadas por motivos científicos, ao serviço de uma nova forma de mapeamento (leia-se: identificação, padronização e previsão) de movimentos que, antes, não eram possivelmente quantificáveis por qualquer outro instrumento de análise ocular. Foi o facto de estas imagens estarem ao serviço de uma nova forma de estudo e compreensão do próprio movimento corporal, que fez com que gestos tão simples (como o de um cavalo que corre ou o de um homem que anda) estivessem submetidos a uma finalidade analítica e, em última instância, ideológica – basta pensar na importância que os telejornais de hoje atribuem à repetição exaustiva de pequenos vídeos de interesse mediático, ou na relevância das imagens de vigilância para efeitos de análise forense, para se entender o alcance desta revolução técnico-científica.

Porquê destacar o pequeno ‘filme’ acima mencionado e não tantos outros do mesmo catálogo? Porque o facto de este filme pôr em cena algo tão prosaico como um corpo (nu) que desce um lance de escadas é sintomático de uma potencialidade cinematográfica que passava por demonstrar que, doravante, seria possível colocar tudo em cena, i.e., tudo aquilo que se move seja em que situação for. As escadas, em *Woman Walking Downstairs*, são uma variação subtilmente introduzida para providenciar (mais) um novo ângulo de mapeamento do corpo (nu e exposto) através dos seus comportamentos e movimentos quotidianos mínimos. Se investigar os processos envolvidos na locomoção através de movimentos tão banais como descer e contornar um

lanço escadas era motivo de interesse científico, é porque todos os lugares e situações em que o corpo humano se *mexe* seriam, daí em diante, de potencial interesse, não obstante o grau de qualidade estética. Não haveria, assim, uma função artística implícita, nem uma performance envolvida, para além da obediência a uma ordem de comando que visasse mapear processos diários e anódinos, com a função de compreender o que a olho nu não é apreensível. Ver para poder prever – eis o objectivo que, neste e noutros filmes de Muybridge, foi levado ao paroxismo da visão como instrumento analítico.

Por fim, não será despidendo pensar no que de comum ainda há (e, para Muybridge, havia) entre a locomoção animal e a humana no interior deste novo aparato imagético. A indiferença ontológica entre animais e seres humanos realça o carácter científico das câmaras de fotografar (enquanto protótipo das câmaras de filmar que em pouco tempo seriam inventadas) e, conseqüentemente, realça o interesse da sua invenção para fins ‘exploratórios’. Aos olhos do aparelho fotográfico de Muybridge, o que importava declarar nestas experiências de mapeamento era estar-se em fase de uma nova economia de antecipação por via do cálculo de dados visuais. Perante o aparelho cronofotográfico, humanos e animais tornavam-se objectos científicos *nivelados* no que à gestão de recursos (humanos ou não, desde que em movimento) dizia respeito. Deste ponto de vista, ao ‘despir’ uma mulher (que é o mesmo que pedir-lhe que se dispa para as câmaras), Muybridge foi além de uma prática para efeitos de estudo anatômico e de uma prática artística, ensaiando para o corpo humano um estatuto de excepção política de que os Estados se viriam a socorrer e que Giorgio Agamben viria a designar como “vida nua”.

Doravante, o cinema seria espaço em que os corpos humanos se tornariam indistinguíveis dos corpos animais, a partir do momento em que as imagens e encenações designadas para efeitos de ‘análise’ os despissem e decompusessem para melhor os medir, analisar e arquivar para efeitos ‘científicos’ – enfim, enquanto animais sujeitos a possíveis formas de regulamentação cinética ou, em última instância, biopolítica.

3.

O motivo de Muybridge era captar o movimento humano ou não humano no mais variado tipo de situações em que esse movimento fosse decomponível. Não lhe interessavam tanto os movimentos acrobáticos e especializados de corpos atléticos ou invulgares, mas sim captar movimentos extensíveis ou movimentos comuns aos animais e aos humanos: correr ou rastejar, baixar-se ou levantar voo, despejar baldes de água ou bater as asas, etc. Era através dos movimentos banais e ‘naturais’ (toda a gente sobe escadas ou, pelo menos, sabe o que isso representa no mundo da arquitectura moderna globalizada) que coreografias com interesse biológico poderiam surgir. Pensar que as es-

cadadas se adequam a essa função é tão surpreendente como lógico: na arquitetura, elas agilizam e convidam à transição rápida entre destinos, por via da deslocação motora, em prol da coabitação num mesmo espaço.

Mas, se para Muybridge as escadas serviram para pôr em cena uma potencialidade mecânica que tornava mais tênue a diferença entre espécies – afinal, qualquer animal sabe descer ou, pelo menos, pode tentar descer outro tipo de declives, os quais não deixam de ser escadas à sua maneira –, em *Nu descendant un escalier n.º 2*, Marcel Duchamp iria resgatar a centralidade do corpo humano enquanto matéria cinemática e potência artística por excelência.



Nu descendant un escalier n.º 2 (1912)

O que confirma a intencionalidade de Duchamp é o facto de este ter escolhido (*escolher* é verbo essencial do fazer artístico) pôr em cena, num lanço de escadas, um corpo “nu”, de maneira, no mínimo, disfuncional. O primeiro aspecto a realçar é que Duchamp levou ao limite da representabilidade uma das ideias que a literatura moderna já estava a pôr em marcha, em grande parte como reacção à emergência de dispositivos fotográficos: a capacidade de a arte poder encontrar qualidades estéticas nos gestos banais e anódinos, conferindo-lhes uma nova centralidade dramática. Escritores como Balzac, Flaubert ou Norris, ainda antes de Joyce, Woolf ou Faulkner, propuseram perceber o ordinário (o comum) de forma extraordinária, mesmo que a custo da funciona-

lidade e da configuração exigidas nas narrativas clássicas. A virtuosidade da obra de Duchamp reside em reivindicar para a pintura a capacidade extraordinária de os olhos humanos poderem ver (apesar da difícil – para não dizer quase impossível – legibilidade) através da reconfiguração das formas e do movimento de um novo corpo.

A pintura de Duchamp é disruptiva pela forma com que descreve (e inscreve) o movimento e corpo humanos num horizonte cinemático em contra-corrente à nova ordem de visibilidade inaugurada por Muybridge. Esse horizonte estético e ideológico, aliado à produtividade do industrialismo capitalista, seria levado ao limite da racionalidade por D. W. Griffith quando, ao serviço da Biograph Company, realizou *The Sunbeam*. Neste filme, de 1912 (mesmo ano de *Nu descendant un escalier n° 2*), as figuras humanas e as acções que as ligam estão encerradas num espaço narrativo que se apresenta de forma escrupulosamente organizada – um edifício de dois andares, que tem nas escadas a figura de articulação central.



Frame de Variation on a Sunbeam (2011), vídeo-ensaio de Aitor Gametxo¹

Se no filme de Griffith encontramos na organização do espaço o correspondente geoestratégico ideal na cimentação de regras de organização narrativa que viriam a estar na base do funcionamento industrial do cinema clássico americano, na pintura de Duchamp testemunhamos um desamparo perceptivo, espécie de elogio da dispersão frenética (mas nunca incoerente) dos corpos e dos objectos. Seria com base em pressupostos igualmente radicais, subjacentes ao plano de construção visual de uma imaginária União Soviética, que Dziga Vertov viria a realizar *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), reinventando uma nova ordem de princípios de organização interna da obra de arte cinemática. Deste

¹ O vídeo de Aitor Gametxo distribui pelo écran os vários momentos da acção do filme de Griffith, procurando apresentar em simultâneo, como num mapa, os diferentes espaços contíguos do prédio.

modo, Duchamp antecipou num só lance cinemático – e é interessante pensar que esse lance artístico se confunde foneticamente com o *lanço* de escadas que lhe dá palco – o caminho emancipatório que cineastas soviéticos como Vertov, Lev Kuleshov ou Sergei Eisenstein, por oposição declarada ao cinema narrativo e naturalista norte-americano, iriam erguer ao longo do decênio de 1920.

O facto de a *uma primeira vista*, na pintura *Nu descendant un escalier nº 2*, ser difícil identificar o que nela há de especificamente humano, realça de que forma o modernismo dinâmico, ainda antes dos soviéticos, foi essencial para Duchamp. Falamos de uma concepção do corpo e dos movimentos enquanto formas de oposição ao projecto humanista do Renascimento – e, por consequência, do rasto de influência ocidental que do Renascimento progrediu até ao advento do capitalismo industrial, no qual as invenções de Muybdrige e outros semelhantes se enquadrariam ideologicamente. O cinema dinâmico de Duchamp, por via do cinematismo das formas de difícil classificação de *Nu descendant un escalier nº 2*, apresenta-se como uma potencialidade mecânica e perceptiva estruturalmente emancipatória, na medida em que é capaz de libertar o corpo humano, por oposição a encerrá-lo num espaço narrativo lógico, compreensível, mapeável e, em última instância, rentável. O corpo passou a (poder) ser representado pelo olhar que sobre ele incidiu num só lance (*lanço*) alucinatório – condição essencial da arte que é capaz de redistribuir o sensível, para citar Jacques Rancière.

Quanto ao tema, é também necessário realçar a escolha de Duchamp, que elegeu as escadas como fundo (elevado a forma) para pôr em cena um tema caro à pintura clássica: o retrato de um “nu”. Este tema relega a pintura para uma prática performativa, espécie de acto de provocação deliberada que, em boa verdade, surtiu o efeito esperado – o facto de o retrato de um corpo (masculino ou feminino, a dúvida ainda hoje permanece) ter lugar numas escadas, chocou mentalidades eruditas e conservadoras, acostumadas à escolha de cenários mais apropriados para uma representação pictórica do corpo humano em pose para o pintor ‘educado’. Mostrar as virtudes mecânicas de um movimento humano descendente e desapossado da sua ‘dignidade’ histórica, numa situação excessivamente prosaica, era uma profanação, e Duchamp, antecipando aqui, com maior subtileza, o estrondo que, alguns anos depois, a sua *Fontain* iria provocar no mundo das artes, deixava claro que as únicas imagens que lhe interessava fazer eram aquelas que fossem capazes de, não só reconfigurar o mundo visível, mas, sobretudo, fazer repensar a relação entre o indivíduo (a obra) e o colectivo (os espectadores).

4.

Duchamp resgatou num só lance – num só *lanço* de escadas, repetimos – a potência incapturável do corpo humano, realçando o movimento vital que lhe é estruturante através de uma ambígua figuração. Tal ambiguidade é poderosa justamente pelo movimento em que as formas figuradas *relançam* um es-

pectador imóvel no espaço público. O gesto representacional só é interessante, porque encena um choque de interesses entre a herança do “nu” na pintura e a profanação cinemática desse corpo desnudado e “puro” em cena. Se a pintura havia sido, até há não muito tempo atrás, uma forma de conferir unidade à multiplicidade do mundo, Duchamp exprimi em estado cinemático a grande desordem que é consubstancial à vida moderna.

Essa forma de expressão teve em conta um espectador cultural que, em última análise, só poderia ser mobilizável por estar envolto na mesma atmosfera histórica que precedia a pintura que então se lhe apresentava. Por outras palavras, Duchamp alargou a experiência perceptiva do movimento a um contexto público – semelhante a um *quorum* em que a história foi posta em discussão. Assim, deslocou o espectador do recolhimento privado dos ateliers da Renascença, ou mesmo do estúdio de experiências científicas de Muybridge, por sua vez herdeiro do perspectivismo visual e filosófico renascentista, que poderá nunca ter deixado de ser um aparelho político continuado por outros meios. O corpo duchampiano, reconfigurado alucinatoriamente numa queda representativa do desabamento de valores tradicionais da pintura, passou a poder ser tratado como assunto comum e público, democrático, precisamente por convocar um olhar esclarecido sobre os motivos que delimitam o campo cultural da tela. Num só lance de prosaísmo pictórico, Duchamp disse-nos que já não bastavam poses com interesse erudito para que a pintura tivesse razão de ser; tal como na literatura moderna de então, para que o profano se tornasse em evento cinemático de interesse maior, era necessário pô-lo em cena (em movimento) através do seu carácter ‘menor’.

Seria essa relação problemática que só o cinema (ou melhor: só alguns cineastas) poderia(m) pôr em cena com outro nível de espectacularidade, como viria a ser o caso de *Bronenosets Potyomkin* (1925), de Sergei Eisenstein. Nesse filme, na sequência da escadaria de Odessa, o realizador visionário levou ao limite a ideia de que só o cinema teria a capacidade (a potencialidade) de transformar politicamente a consciência colectiva através do recurso estético a movimentos diagonais, que realçam a assimetria do poder, ou a inclinação de uma força dominante sobre outra que resiste ou desiste.



Fotograma 1 de *Bronenosets Potyomkin* (1925)



Fotograma 2 de *Bronenosets Potyomkin* (1925)

Se Duchamp exprimiu a força cinemática da desordem através da pintura, em *Bronenosets Potyomkin*, Eisenstein exprimiu em estado de filme a grande luta de classes na história da recém-formada U.R.S.S. Nesta sequência já analisada até à exaustão, cabe-nos abordar apenas uma de entre muitas linhas de força: ao som do compasso dado pela marcha militar que carrega sobre um corpo comunitário, que se vai despedaçando aos poucos, as tensões diagonais entre quem desce e quem é forçado a descer a escadaria de Odessa encontram uma resistência material na mulher que, carregando o filho morto nos braços, subitamente se insurge na direcção contrária, contra os cossacos imperialistas, numa demonstração da capacidade do cinema (e do proletariado soviético) em contrariar mecanicamente as leis físicas da política dominante.



Fotogramas 3 e 4 de *Bronenosets Potyomkin* (1925)

Neste sentido, a sequência da escadaria de Odessa ocupa um lugar de curiosa angulação histórica entre a pintura de Duchamp – pelo seu dinamismo estético e político – e a *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, na qual não sobra já espaço dialéctico ou qualquer indício de contra-balanço possível contra o aplanamento telânico da morte (1937). A obra do pintor espanhol, que não

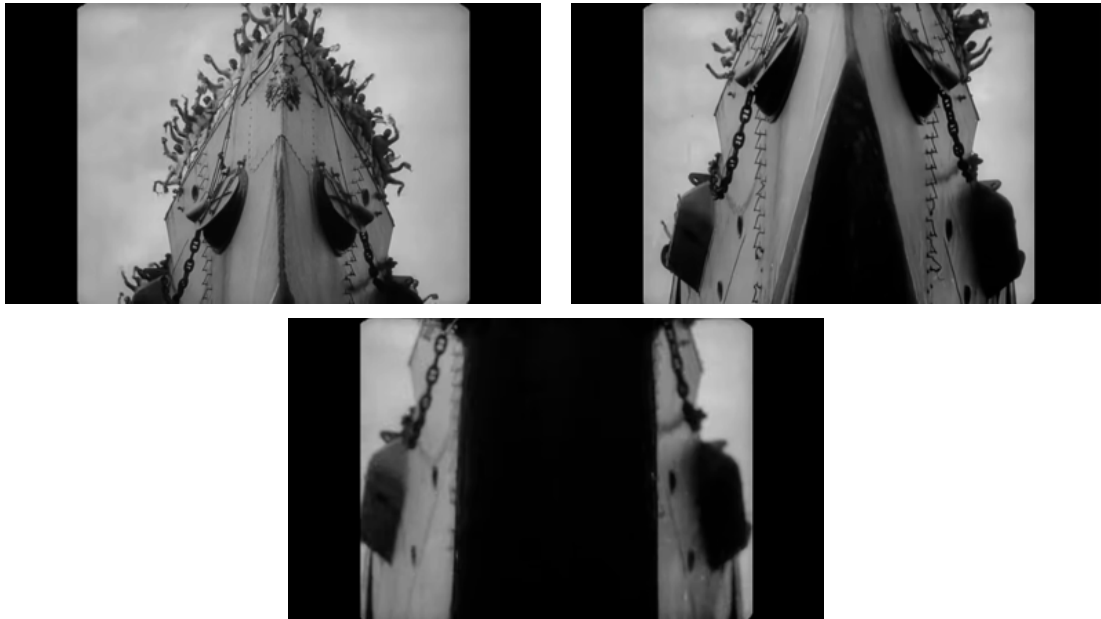
apresenta qualquer aparente grau de inclinação, coloca os corpos (humanos e animais) ao mesmo nível da morte que, por sua vez, é produzida pelo aparelho tecnológico de guerra, antecipando por poucos anos a industrialização serial de assassinios em massa (de humanos, embora como se se tratasse de animais num matadouro) que teriam lugar nos campos de concentração da segunda guerra mundial.



Guernica (1937), de Pablo Picasso

Eisenstein sugeriu, assim, a ideia de que uma massa de indivíduos organizados, apesar de vulneráveis, poderia resistir à força geológica da inclinação prefigurada pelas escadarias de um poder que se quer confundir com a lei da natureza. Não é coincidência que a figuração dessa resistência se prefigure através do corpo de uma mulher em movimento de corajosa ascensão. Na sua cinética individual reside a potência transformadora do corpo coletivo, numa espécie de credo que passa por tornar pública uma fé de ordem individual.

Nessa célebre sequência, as diagonais realçam a assimetria do poder e a inclinação de uma força sobre a outra. Os indícios de resistência figural e revolucionária nela presentes (de que os últimos três planos de um leão-estátua, que se ergue escandalizado contra o massacre, são o célebre corolário) estabelecem uma poderosa relação com o final do filme. O movimento ascendente da mulher, na sequência da escadaria de Odessa, rima deliberadamente com o movimento de resistência da última imagem do filme. Esta, se lida à luz das diagonais que na sequência da escadaria são graficamente evidentes, apresenta muito mais do que um navio habitado por marinheiros revolucionários que se encaminha em direção à câmara (e ao espectador mobilizado pelo apelo da revolução): se olhado como uma tela, vemos muito simplesmente uma superação das tensões diagonais através de um movimento *totalmente* ascendente em sentido vertical; vemos um barco que rasga a tela (e reivindica o poder) *de baixo ao alto*.



Fotogramas 5, 6 e 7 de *Bronenosets Potyomkin* (1925)

Eisenstein termina o seu filme rasgando quase literalmente a tela, lembrando que o cinema tem o poder de imprimir uma força cinética de tal ordem, que até as tensões diagonais do dia a dia se podem transfigurar em tensões verticais – o cinema como potência da superação total das regras humanas conhecidas, portanto, ou pelo menos dos regimes políticos que até então os humanos desfavorecidos e no fundo da ‘cadeia alimentar’ estavam habituados a conhecer.

5.

O que também rasga de *baixo ao alto* a tela, embora de forma menos eufórica que no caso de Eisenstein, é a última obra convocada para o leque de análise neste texto: *Bauhaustreppe* (1932), de Oskar Schlemmer.



Bauhaustreppe (1932)

Coreógrafo e coordenador de oficinas de teatro na Bauhaus – originalmente fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius em Weimar, na Alemanha, a escola viria a mudar-se para Dessau em 1925 e, finalmente, para Berlim em 1932 –, Schlemmer dedicou parte da sua vida enquanto artista e pedagogo a investigar as possíveis relações entre figuras humanas e espaços envolventes. *Bauhaustreppe* retrata as interferências entre as formas arquitetônicas da escola (estáticas) e figuras humanas (dinâmicas) numa cena que de alguma forma documenta, tanto como expressa, a extaticidade envolta no dia a dia de professores e alunos que coabitavam na Bauhaus. Diariamente, alunos e professores entravam na escola inspirados na premissa de uma visão utópica para a uma sociedade que seria resultado do diálogo constante entre tecnologia, arte e design.

Na pintura de Schlemmer, o ideal artístico também é, como em Duchamp, prosaico, encontrando-se simbolizado pelo dançarino ‘esvoaçante’ (em cima, à esquerda) que, na ponta do pé, parece sinalizar aos ‘transeuntes’ que só através da artisticidade, a par de um esforço invulgar, se pode almejar superar (mesmo que momentaneamente) as leis da gravidade. No entanto, importa notar que esse corpo idealizado, levitando, em nada difere formalmente dos restantes corpos humanos que sobem as escadas: ambos se assemelham a cones, esferas ou cilindros – formas simplificadas em unidades geométricas modulares – e parecem representar o ethos bauhausiano, no qual a confusão entre as formas da vida movente e as formas do espaço circundante fazem parte de um mesmo ecossistema cinematográfico. Assim, num ponto de vista ‘traseiro’ sobre a maioria dos corpos, que tanto realça um recuo antropológico, como reclama uma recusa de psicologismo, a pintura dá-nos a ver um cenário que, apesar da sua aparente fixidez materialista, põe em rotação a natureza aerodinâmica dos corpos naquele espaço. É como se Schlemmer reivindicasse para a escola (a Bauhaus, em particular, mas todas as escolas de artes, no geral) um modelo de ensino e aprendizagem baseado na figura poética das escadas giratórias, espécie de carrossel interdisciplinar e relacional em tempos de desagregação política e atomização social. De certa forma, e contraditoriamente, também é este ponto de vista demasiado distanciado que augura uma certa dispersão dos corpos, imbuídos num desmantelamento sociopolítico por vir.

Schlemmer viu bem (dando-nos a ver) três coisas nesta subtil pintura que, por razões históricas, representa a aproximação do fim de uma era e de um sonho pedagógico:

- 1) que a educação artística, quando tida em conta como uma ciência cinética, só pode ser feita em direcção diagonal ascendente, ou seja, que as ‘escadas’ que todos os dias subimos são menos um veio de acesso a pisos superiores, e mais uma metáfora do movimento que se exige aos passageiros e passageiros de serviço, espécie de lugar em que a transmissão de saberes também é estruturalmente movediça;
- 2) que, embora a superação das tensões diagonais do mundo humano deva ser a meta do ideal artístico, a materialização da obra de arte nunca se dissocia do espaço e das circunstâncias que a produziram;

- 3) que as formas humanas, no processo de aprendizagem e de reconfiguração artística do mundo, se devem procurar confundir com as formas geométricas e com os materiais físicos de que se servem, ao mesmo tempo que preservam (humanos e objectos) a individualidade e singularidade própria que os distingue, assim negando uma qualquer pretensão à homogeneização estética de tudo, i.e., à redução do mundo a uma imagem una e quantificável.

Por fim, podemos concluir que as escadas podem ser não só fundo cénico para um lugar de passagem, mas também lugar de encontro *formal* entre esses três vectores mencionados.

Apenas um ano depois, o regime nazi desactivaria a escola da Bauhaus, como se, também aqui, à semelhança das obras anteriores de Duchamp e Eisenstein, as escadas de Schlemmer alertassem de maneira premonitória para um terramoto político que viria fazer desabar os sonhos de uma utopia futurista ou comunista, respectivamente. Os aparelhos cinemáticos de Hitler e companhia substituiriam escadas como estas pelas escadas de acesso aos calabouços dos seus campos de extermínio, pensadas por engenheiros e arquitectos que teriam igualmente em conta articulação entre a tecnologia, design e, desta vez, não com a vida, mas com a morte – lugares concebidos para receber corpos prestes a descerem em direcção ao inferno, despidos de acordo com a lógica de uma inovadora cinemática da aniquilação.

6.

No contexto da modernidade, o cinema pode ser tomado como um aparelho de guerra entre o corpo e as leis da gravidade impostas por terceiros. Sobra uma imagem parcelar dessa paisagem geral: as escadas, espécie de arenas em que as pequenas batalhas de todos os dias têm lugar. O dispositivo de captação de Mubdrige revela-nos como as escadas, quando pensadas de acordo com os corpos que nelas são postos em movimento, fornecem uma imagem da fragilidade humana face ao advento das novas formas de medi(a)ção que, desde o advento da modernidade, procuram controlar ou emancipar os nossos gestos vitais.

Nesta linha de raciocínio, a Bauhaus pode ser definida como um projecto político-pedagógico assente nas dimensões até aqui relevadas através de uma certa forma de concepção do movimento humano. As obras cinemáticas de Schlemmer, Duchamp ou Eisenstein permitem-nos perceber como o final do séc. XIX e o início do séc. XX se pautam por um clima de tensões cinemáticas a que a Bauhaus, enquanto programa estético e formativo, procurou dar uma resposta política sistematizada. A lição a retirar da figura das escadas, nestas obras de arte, é que a imagem da luta justa ou injusta entre indivíduos e nações não ocorre em descampados horizontais, ao contrário do que as repro-

duções históricas mais comuns fazem crer. Ocorrem, sim, num plano inclinado, no qual as diagonais prevalecem sobre os corpos nus e frágeis, e que as tensões diagonais figuradas pelas escadas – das mais monumentais às mais pro-saicas – tornam mais evidente o poder de ajudar a evidenciar.

Há uma natureza contraditória em todas as escadas, enquanto simultânea sensação de segurança e receio: sabemos que nos levam a algum lado sem saber o que nos espera no passo seguinte; sabemos que o menor deslize pode provocar uma queda com consequências drásticas. As escadas articulam o antes e o depois, o baixo e alto, o início e o fim, mas essa articulação baseia-se num salto de fé que passa pela necessidade de caminhar separados ou em conjunto, num hiato entre a movimentação orgânica ou inorgânica, organizada ou desordenada, o movimento calculado, passo a passo, ou a velocidade de uma insurgência vertiginosa com tendência para a queda livre.

Por tudo isto, e para finalizar, recuperamos a pintura de Schlemmer, na qual se vislumbra *ainda* o exemplo de uma forma de concepção cinemática do corpo humano, pois que passa por articular um modelo escolar de ensino artístico com as capacidades revolucionárias da percepção – um projecto público-pedagógico em vias de extinção nos dias que correm e que augura, tal como há cem anos, o pior porvir.

Da individuação técnica na arte: Para uma estética do pós-humano

João Eça

Nasceu a 31 de Dezembro de 1993. Tirou uma licenciatura em Montagem na Escola Superior de Teatro e Cinema (2011-2014) e um mestrado em Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2016-2019). Em 2020 iniciou um doutoramento em Artes Performativas e Imagem em Movimento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Entre 2014 e 2016 realizou os seus dois filmes de escola (“Homens do Mar” e “Susana”) e em 2021 terminou a sua primeira longa-metragem, “Patrícia”, apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Em 2020 co-realizou a curta-metragem “A Minha Casa É A Minha Vida” com Maria João Neves e integrou um projecto colectivo com vários amigxs cineastas onde realizou duas curtas-metragens: “A Dobra” e “A Roda”, ambas de 2021. A sua segunda longa-metragem (“Frágil”, auto-financiada e feita em co-produção com a Videolotion e a Promenade) encontra-se neste momento em fase de distribuição. Tem também vários outros projectos em fase de pós-produção (destaque para “Engrenagem” e “We Live In Fear”, este último apoiado financeiramente pelo ICA, pela GDA e pela SPA). Trabalhou ainda em diversos filmes como assistente de realização, chefe de produção, produtor ou montador. O seu primeiro ensaio filosófico (intitulado “Techno-Bodies in the Age of Pharmaco-Porn Capitalism: An Essay on Paul B. Preciado”) será publicado ainda este ano pela Cambridge Scholars Publishing. Paralelamente ao cinema e à filosofia exerce também a profissão de DJ e produtor musical, tendo até agora editado um álbum (“Volta Rápido P’ra Mim”, Fungo, 2018) e três EPs (“A Vida é uma Luta que Dançamos Contra o Poder”, self-released, 2018; “Madonna Vai-te Embora”, Extended Records, 2020; e “Mandei Drugs na Quarentena”, Extended Records, 2021). Faz parte do colectivo inter-disciplinar “Rizoma” que se mantém activo desde 2018 (tendo realizado até agora três eventos em espaços como os Anjos70 ou a Flying House), e do colectivo Stop Despejos, que luta contra os processos de gentrificação na área metropolitana de Lisboa.

E-mail: joaoalmeidaeca@hotmail.com

Este trabalho não respeita o actual acordo ortográfico e foi redigido de acordo com os princípios de uma linguagem de género neutro.

Resumo

A teoria da individuação de Gilbert Simondon permite conceber a existência de umx sujeitx polifásico e transdutivo que ocupa apenas uma fase relativa da realidade do ser. O *mais-que-um* simondoniano quebra então a unidade proposta pelo cartesianismo, levando-o a pensar um regime de pré-indivuação que permite, efectivamente, a cada sujeitx actualizar-se, ou seja, transformar-se. Influenciado por Simondon, Bernard Stiegler propõe um conceito de individuação técnica, condição necessária à constituição de um *nós* através de processos diacrónicos de singularização por meios necessariamente tecnológicos. No entanto, a homogeneização do consumo nas sociedades capitalistas e hiperindustriais conduz à “sincronização das consciências”, ou seja, à perda de singularidade e, por isso, de um narcisismo primordial, ou amor-próprio, que poderia fundar esse mesmo *nós*. Face à crescente complexificação e incorporação das tecnologias no corpo e na subjectividade humanas, Paul B. Preciado defende como a linha a traçar já não é a que divide a natureza do artifício, mas sim a que distingue entre os vários processos de normalização gerados através das formas semiótico-técnicas e micro-prostéticas do consumo capitalista. Vsevolod Meyerhold propõe uma teoria da biomecânica em que a “artificialização” prostética do estilo (tanto do actor ou actriz, como dx trabalhadorx) através da incorporação dos ritmos industriais permitiria a constituição de um novo tipo de subjectividade soviética, ainda assim perversamente devedora às fórmulas americanas da racionalização e mecanização do trabalho. A figura do ciborgue proposta por Donna Haraway em 1985 é já a materialização suprema de umx sujeitx indistinguível da máquina ou da tecnologia, cimentando assim os princípios de um pós-humanismo que questiona as fronteiras cerradas do humano, da subjectividade e do indivíduo. Os três objectos artísticos examinados na terceira parte deste ensaio mostrarão formas diacrónicas de individuação técnica das novas subjectividades pós-humanas e tecnológicas: uma individuação técnica industrial em *A Linha Geral* (1929), filme de Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov; uma individuação técnica robótica em *RobotSart*, projecto de pintura robótica de Leonel Moura (2003); e uma individuação técnica digital em *Jângal* (2018), performance da companhia Teatro Praga.

Palavras-chave: Tecnologia, Subjectividade, Biomecânica, Natureza, Artifício, Prótese.

Abstract

*Simondon's theory of individuation allows us to conceive the existence of a polyphased and transductive subject that only occupies a relative phase of being. The simondonian more-than-one breaches the unity proposed by cartesianism, making him think of pre-individual fields that enable each subject to actualize, or transform, themselves. Influenced by Simondon, Bernard Stiegler proposes a concept of technical individuation, a necessary condition for the constitution of an us through diachronic processes of singularization by necessarily technological means. However, the homogenization of consumption in capitalist and hiperindustrial societies drives us to the "synchronization of consciences", that is, to the loss of singularity and, therefore, of a primordial narcissism, or self-love, that would be able to establish that same us. In the face of the complexification and incorporation of technologies in the human body and subjectivity, Paul B. Preciado defends that the line that needs to be drawn is not the one that separates nature from artifice, but the one that distinguishes between the different processes of normalization through the semiotic-technical and micro-prosthetic ways of consumption. Vsevolod Meyerhold proposes a theory of biomechanics in which the prosthetic "artificialization" of style (not only the actor's or actress's, but also the worker's) through the incorporation of industrial rythms would allow the constitution of a new type of soviet subjectivity, yet perversely indebted to the American formulas of rationalization and mechanization of work. The figure of the cyborg proposed by Donna Haraway in 1985 is already the supreme materialization of a subject that is indistinguishable from the machine or of technology itself, strengthening the principles of a post-humanism that questions the closed frontiers of the human, the subjectivity and the individual. The three artistic objects examined in the third part of this essay will show diachronic forms of technical individuation of the new post-human and technological subjectivities: an industrial technical individuation in *The General Line* (1929), a film by Sergei Eisenstein and Grigori Aleksandrov; a robotic technical individuation in *RobotSart*, Leonel Moura's project of robotic painting; and a digital technical individuation in *Jângal* (2018), a performance by the company Teatro Praga.*

Keywords: Technology, Subjectivity, Biomechanics, Nature, Artifice, Prosthesis.

Introdução

Este trabalho tem como propósito pensar um conjunto tripartido de formas de individuação técnica em objectos ditos artísticos. Para esse efeito esta reflexão será dividida em três momentos: no primeiro procurarei não apenas definir a noção de individuação proposta por Gilbert Simondon, mas também reatualizá-la com o auxílio de conceitos pertencentes ao léxico de Bernard Stiegler e Paul B. Preciado; no segundo tentarei definir a noção de biomecânica segundo os escritos ou transcrições que nos deixou Vsevolod Meyerhold, questionando-me também sobre a separação entre o biológico e o artificial, ou entre o humano e o tecnológico; e no terceiro momento procederei enfim à análise de três obras distintas tendo em conta a lógica conceptual sustentada e os autorxs convocadxs até então. As três obras artísticas que decidi analisar reflectem, a meu ver, três formas específicas de individuação técnica: a propósito do filme *A Linha Geral* (1929), de Grigori Aleksandrov e Sergei Eisenstein, falarei numa individuação técnica industrial; a propósito do projecto *ArtSbot* (2003), do artista plástico Leonel Moura, falarei numa individuação técnica robótica; e a propósito do espectáculo *Jângal* (2018), da companhia Teatro Praga, falarei numa individuação técnica digital.

Será então possível compreender como os objectos artísticos desempenham um papel fundamental na produção de subjectividade e na transformação da materialidade técnica do mundo. Como escreve Bernard Stiegler:

«A questão política é uma questão estética e, reciprocamente, a questão estética é uma questão política. Utilizo aqui o termo *estética* no sentido mais lato, em que a *aisthesis* é a sensação e onde a questão estética é, pois, a do sentir e da sensibilidade em geral. // Defendo que é preciso submeter a questão estética a novas provações, na sua relação com a questão política, para convidar o mundo artístico a resgatar uma compreensão política do seu papel. O abandono do pensamento político pelo mundo da arte é uma catástrofe.»¹

Na verdade, o pensamento político nunca é descartado pelo mundo da arte: antes aparece neutralizado, arrefecido, dissimulado. A arte que se diz apolítica

1 STIEGLER, Bernard (2004), *Da Miséria Simbólica: A Era Hiperindustrial*, p. 17

é ela mesma, e sobretudo, a expressão eminentemente ideológica de um *modus* de vida hegemônico, o do capitalismo. Se a política pode ser definida como a relação de um *eu* com um *outro* (que na sua origem histórica e etimológica estaria intimamente ligada à vivência do espaço público da cidade²), então o programa da neutralidade política não pode senão ser o de alienar a existência dessa relação fundamental. Este é precisamente o mesmo programa neoliberal que encontramos por detrás das palavras-de-ordem que decretavam o “distanciamento social” face ao princípio do acontecimento pandémico. É impossível haver um distanciamento social na verdadeira acepção do termo: a sociedade não poderá nunca distanciar-se de si própria (mesmo Robinson Crusoe, isolado numa ilha deserta, não criou senão novas formas de sociabilidade para com a natureza, os animais e o indígena Sexta-Feira, que decidiu converter em escravo, dessa forma reproduzindo uma estrutura social extraída da “civilização”). Por detrás do distanciamento que se quis colectivo e transversal, escondia-se a imposição de uma desarticulação entre os diversos estratos da sociedade, uma nova forma de segregação e de imunidade justificada pelo aparecimento de um perigo biológico e desconhecido (como poderia, por exemplo, um *sem-abrigado* ficar em casa?; não será o *hashtag #staythefuckhome* que proliferou pelas redes sociais apenas uma palavra-de-ordem culpabilizante, moralista, *sem-noção* do seu próprio privilégio discursivo e material e, nesse sentido, perfeitamente integrada na ideologia burguesa que herda directamente da moral cristã que pretende manter o “pobrezinho” no seu devido lugar?). Esta desarticulação entre eu e *outro*, *rico* e *pobre*, *branco* e *negro*, *homem* e *mulher* constitui justamente o fundamento da sociabilidade capitalista em toda a sua tensão e violência imanentes. Se há neutralidade, ela só nos pode chegar, em primeira instância, do elemento dominador que procura dissimular a sujeição desviante a que submete o *outro* (por exemplo, o *branco* que afirma categoricamente que já não existe racismo). A cumplicidade dos *oprimidos* para com a opressão vem apenas depois, por submissão aos imperativos ideológicos dominantes.

O resgate de que nos fala Stiegler só poderá então significar duas coisas: a compreensão irrefutável da *relação* como elemento ontológico e político estruturante da existência; e a utilização dessa compreensão para se subverter o programa da neutralidade hegemônica e dominadora. Seria então preciso conceber a sociedade como conjunto aberto de relações sociais, evitando-se assim o sentido totalitário que lhe está subjacente no uso comum, mas também em diversas filosofias de linhagem metafísica, hegeliana, etc. (e que parece designar uma entidade fechada, delimitável e, por isso, potencialmente cognoscível). As relações de individuação serão sempre, e como veremos, definidas por uma heterogeneidade fundamental e conflituosa que não se coa-

2 VIRILIO, Paul (1996), *Cibermundo: A Política do Pior*, p. 43

duna com a pacificação dissimulada proposta pelo projecto neoliberal (daí a importância da “segurança” na manutenção do status quo das sociedades capitalistas em toda a sua lógica assimiladora e homogeneizante).

«É nisso que consiste um processo de subjectivação política: na acção de capacidades não calculadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível.»³

A subjectivação política, efectivando ou cumprindo a própria heterogeneidade ilimitada do real, constitui-se então como prática e ciência das possibilidades, isto é, de uma virtualidade inescapável. X sujeitx é, acima de tudo, virtual e é nas relações que estabelece com o mundo que ininterruptamente se reactualiza. Não há, portanto, indivíduos fechadxs sobre si mesmox: é apenas por relação a si mesmox e aos outrxs que elx se pode constituir (é por isso que só podemos dizer que x sujeitx é emancipadx ou, pelo contrário, alienadx, de forma relacional e relativa). O ego stirneriano, que considero ter constituído uma das bases racionais e políticas do individualismo moderno e ocidental, representa por isso a tentativa de declarar (sob a égide da autonomia) a assimetria absoluta do eu sobre x outrx, do eu sobre todas as coisas, impondo assim a sua auto-afirmação.⁴

A arte, na sua indissociabilidade da política e, por isso, das práticas de subjectivação, poderá então constituir-se como mecanismo fundamental na reconfiguração de uma sensibilidade humana que nunca se poderá separar das tecnologias do seu tempo. Se falamos em “sociedade tecnológica” para definir a nossa era (expressão evidentemente infeliz, pois não existe nenhuma sociedade que não seja tecnológica), talvez seja porque hoje em dia, e mais do que nunca, se rodeou o ser humano de ferramentas, máquinas e sistemas de rede ou inteligência artificial que assim constituem as novas próteses do quotidiano. Falar em pós-humanidade não acarreta nada de apocalíptico em si: quer apenas dizer que já não é possível traçar-se um limite claro entre o que é humano e o que não é. O *robot*, e apenas para dar um exemplo, não se limita a representar x indivíduo. Pelo contrário, o *robot* (como o dildo por relação ao pênis⁵) acaba por exceder o humano e, nesse sentido, faz a própria categoria da “humanidade” implodir (da mesma forma, o dildo faz implodir os modelos do falocentrismo masculino).

Evitando entrar na diferenciação dos termos transumanismo e pós-humanismo (discussão que daria certamente uma tese de doutoramento) decidi adoptar axiomáticamente o conceito-de pós-humanismo de Donna Haraway, cujo fundamento ontológico na figura do ciborgue advém dos próprios avan-

3 RANCIÈRE, Jacques (2008), *O Espectador Emancipado*, p. 73

4 STIRNER, Max (1845), *O Único e a Sua Propriedade*, p. 15

5 PRECIADO, Paul B. (2000), *Manifesto Contrasexual*, pp. 82-83

ços epistemológicos da ciência estado-unidense do século XX que vêm a quebrar a unicidade declarada do humano na sua relação com o animal e a natureza.⁶ Nesse sentido, a crescente maquinização do mundo (e do próprio ser humano) que culmina na sociedade electrónica, robótica e digital em que vivemos poderá talvez ser entendida no âmbito mais alargado de uma sucessão de roturas ou descontinuidades epistemológicas com os modelos antropocêntricos e individualistas que desde a Renascença vinham a distribuir as fronteiras cerradas do humanismo ocidental, patriarcal e colonialista (é curioso reparar como a “revolução prostética” na Europa renascentista dos séculos XV e XVI não apenas não pôs em causa esse humanismo, como até o consolidou, talvez porque nesse período da história, ao contrário do que acontece hoje em dia, nos julgássemos ainda em domínio absoluto sobre a técnica). O cartesianismo e a filosofia de Max Stirner são, a meu ver, e no Ocidente, dois dos momentos apoteóticos de consagração das concepções radicalmente autónomas dx sujeito e da consciência. No caso do cartesianismo o que estava em causa era a relação dual com o corpo, a natureza, o mundo animal, a irracionalidade, os sonhos e, claro, os objectos (assim colocados em relação de subserviência para com a toda-poderosa-consciência). No caso de Stirner, o problema fundamental era a superioridade do ego, enquanto unicidade, sobre tudo o resto (o anti-humanismo de Stirner era ainda assim fundamentalmente antropocêntrico e individualista e, portanto, pouco ou nada pós-humanista).

«High-tech culture challenges these dualisms in intriguing ways. It is not clear who makes and who is made in the relation between human and machine. It is not clear what is mind and what is body in machines that resolve into coding practices.»⁷

A sociedade maquinal, no entanto, e segundo Haraway, já não permite a diferenciação absoluta de um dentro e de um fora. Hoje em dia são os próprios computadores que nos exigem que provemos que somos humanos (a funcionalidade do CAPTCHA, acrónimo para *Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart*). O teste de Turing foi por isso invertido: são agora as máquinas que nos avaliam qualitativamente e é nesse sentido que já não podemos conceber a nossa própria humanidade senão como projecto ingénuo, mitológico e ultrapassado. O pós-humanismo de Haraway representa então o ponto de intersecção do humano com o animal e do humano com a máquina e, portanto, uma revalorização da heterogeneidade e abertura fundamentais da vida que haviam sido rechaçadas pelo projecto político e ideológico da metafísica ocidental, na sua proclamada transcendência unitária dx sujeito sobre Deus, o meio ou a sociedade.

6 HARAWAY, Donna (1985), *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, p. 10

7 *Ibid.*, p. 60

Gostaria, no entanto, de deixar uma breve nota sobre outras concepções políticas do pós e do transumanismo. Se a rotura com o modelo fechado e totalitário do humano efectivada pelo pensamento crítico de autoras como Donna Haraway constitui, a meu ver, um passo necessário no processo de “desantropocentrização” da cultura dominante, é verdade que as questões levantadas pelas «consequências das inovações tecnocientíficas»⁸ não podem ser separadas dos problemas fundamentais do nosso tempo, nomeadamente a questão da luta de classes ou da desigualdade de acesso aos benefícios do chamado “progresso tecnológico.” Nesse sentido, a análise pessimista de um autor como Andrea Mazzola deve ser tida em conta, apesar de tal análise ignorar por completo as possibilidades disruptivas subjacentes à crítica de uma categoria tão determinante histórica e politicamente como a do humano. Mazzola foca-se sobretudo em pontos como os perigos de uma eugenia capitalista e de classe «quando os adultos passarem a considerar a composição genética dos seus descendentes como um produto e, para isso, elaborarem um design que lhes pareça apropriado»⁹, dessa nova religião da contemporaneidade chamada “dataísmo” em que o ser humano é «reduzido a um desenvolvimento do funcionamento informático cosmológico»¹⁰, de uma industrialização que «exigira a educação do corpo para o adaptar à produção mecânica, para o ajustar como se fosse uma máquina ao serviço da produção»¹¹ ou dos projectos governamentais e militares que têm como objectivo a criação de soldadxs ciborgue que «realizam operações militares controladas remotamente, soldados capazes de se manter operativos durante uma semana sem necessitarem de dormir, soldados com “memória protésica.”» A visão de Mazzola sobre o transumanismo define-se de forma paradigmática no seguinte parágrafo: «A humanidade encontra-se actualmente ameaçada por este movimento ideológico, que decretou que somos um erro a corrigir, uma tentativa falhada da natureza, inevitavelmente deficiente e em desvantagem perante o ciborgue fascista.»¹² De facto, para Mazzola, o transumanismo constitui um processo de «desumanização em curso».¹³ E é aqui que é importante criar um entrave: justamente, se é necessário reconhecer a ameaça fascista latente em qualquer concepção acrítica do progresso e do desenvolvimento tecnológico que procura a todo o custo criar uma «raça padrão de super-homens»¹⁴ (atenção à organização DARPA: *Defense Advanced Research Project Agency*, acolhida pelo

8 MAZZOLA, Andrea (2020), *Transumano Mon Amour: Notas Sobre o Movimento H+*. Escritos 2015-2019, p. 32

9 *Ibid.*, p. 68

10 *Ibid.*, p. 51

11 *Ibid.*, p. 39

12 *Ibid.*, p. 16

13 *Ibid.*, p. 17

14 *Ibid.*, p. 25

Pentágono, cujo curriculum «conspícuo e variado»¹⁵ se ocupa também da «criação de seres humanos aperfeiçoados, imunes a limitações físicas, fisiológicas, emotivas e cognitivas»¹⁶), é também igualmente imperativo admitir que esse mesmo fascismo já existia na própria categoria do humano separada de forma implacável tanto dos animais como das máquinas (ou ainda reconhecer que nem todas as pessoas detiveram igual acesso a tal categoria, como bem atestam as divisões históricas, e ainda hoje por superar, de classe, raça, gênero ou orientação sexual; basta ver como Judith Butler identifica o momento em que se define o gênero do bebê, formulado pela pergunta “é menino ou menina?”, como «o momento em que o bebê se torna humanizado»¹⁷, o que evidencia de forma inequívoca o entrelaçamento entre a categoria do humano e o próprio projecto histórico da discriminação de gênero; ou então a negritude tida como inferioridade física e psicológica pelxs cientistas e pensadorxs brancxs e ocidentais – psicólogxs, zoólogxs, médicxs, filósofxs – ao longo da história da colonização¹⁸). Mazzola critica violentamente o transumano sem nunca se atrever a criticar o humano e aí reside a grande limitação da sua análise.

Com a ajuda de Gilbert Simondon, Meyerhold e muitxs outrxs pensadorxs dos últimos dois séculos iniciarei então esta reflexão em torno de uma estética do pós-humano na sua relação profunda com a individuação técnica e os processos de subjectivação.

1. Da Individuação técnica na era da homogeneização do consumo

Para Gilbert Simondon, nem o substancialismo atomista (que via no átomo a unidade irreduzível do *ser*) nem o hilomorfismo (que concebia a existência da matéria e da forma *a priori* e separadas uma da outra) eram capazes de explicar na sua complexidade os processos de individuação.¹⁹ O fundamento da oposição de Simondon a estas duas teses pode ser explicado de forma relativamente simples: tanto o atomismo como o hilomorfismo procuravam explicar a individuação a partir dx indivídus formadx, o que equivaleria, em grosso modo, a explicar a causa pelo efeito. É nesse sentido que a aparente divergência entre estas duas ontologias encontra um ponto de convergência na concepção unitária dx sujeitx. Essa unidade estabeleceria assim um fundamento quer na estrutura primordial do átomo (a unidade mais pequena e indivisível) quer na junção dialéctica da matéria e da forma (que produziria, portanto, e

15 *Ibid.*, p. 21

16 *Ibid.*, p. 22

17 BUTLER, Judith (1990), *Problemas de Género*, p. 229

18 HRABOVSKÝ, Milan (2013), *The Concept of “Blackness” in Theories of Race*, pp. 65-82

19 SIMONDON, Gilbert (1964), *The Genesis of the Individual in Incorporations* (1992), p. 297

no fim do processo de individuação, uma unidade sólida e delimitável). Ao pensarem o ser segundo o modelo do Um, nem uma nem a outra poderiam evitar o assumir da existência dx indivídus que procuravam explicar.²⁰ O radicalismo da filosofia da individuação delineada por Simondon prende-se precisamente com a proposta de um regime de pré-individuação, uma espécie de zona de virtualidade em que a unidade dx indivídus é cindida e não pode ser reduzida a uma unidade. É assim que Simondon vem a propor o modelo do mais-que-um²¹ para descrever x novx sujeitx a que chama transindivídus.

«Thus, the individual is to be understood as having a relative reality, occupying only a certain phase of the whole being in question – a phase that therefore carries the implication of a preceding preindividual state, and that, even after individuation, does not exist in isolation, since individuation does not exhaust in the single act of its appearance all the potentials embedded in the preindividual state. Individuation, moreover, not only brings the individual to light but also the individual-milieu dyad. In this way, the individual possesses only a relative existence in two senses: because it does not represent the totality of the being, and because it is merely the result of a phase in the being's development during which it existed neither in the form of an individual nor as the principle of individuation.»²²

A relatividade dx transindivídus advém justamente desta ideia de que a totalidade do *ser* não se esgota no indivídus (daí a necessidade da incorporação do prefixo trans). X sujeitx autónomx descrito pela metafísica ocidental vem a ocupar na filosofia simondiana, e apenas, uma das fases do *ser*, que ainda assim nunca existe separada ou em isolamento, uma vez que a individuação é um processo contínuo e permanentemente reactualizável. Quer isto dizer que um acto de individuação nunca esgota a heterogeneidade de um sistema (por exemplo: o gelo pode derreter e tornar-se líquido, apenas para ser novamente solidificado em gelo). A unidade, a existir, é apenas transitória ou, como afirmavam Deleuze e Guattari (profundamente influenciadxs pela ontogénese simondoniana), mera subtracção da multiplicidade.²³ Além do mais, a individuação traz ao de cima a díade indivídus-meio, uma vez que a transformação de um sistema se opera por relação a uma complexa confusão de termos (o gelo derrete porque o sistema em que se insere é súbita ou lentamente modificado, e apenas para dar um exemplo, por uma alteração ao nível da temperatura). É

20 COMBES, Muriel (1999), *Simondon Individu et Collectivité: pour une Philosophie du Transindividuel*, p. 5

21 *Ibid.*, p. 8

22 SIMONDON, Gilbert (1964), *op. cit.*, p. 300

23 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1978), *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, pp. 43-44

nesse sentido que a unidade é duplamente relativa ou faseada, pois diz respeito, e apenas, a: 1) uma actualização temporária de um sistema de individuação que se insere num processo muito mais amplo e inesgotável de transformações que não se esgotam com essa actualização; e 2) uma relação faseada com um sistema maior, o meio, que a engloba, e que não lhe permite, fora de cada actualização temporária ou particular, constituir-se nem como indivíduo nem como norma ou princípio (poderia também dizer causa ou origem) da individuação. Não é o sujeito que se individua (porque isso pressuporia a existência do sujeito *a priori*), mas é a própria subjectividade que é o resultado complexo de sucessivas dinâmicas de transformação e actualização. Como diriam Deleuze e Guattari «não há sujeito, mas apenas agenciamentos colectivos de enunciação».²⁴ O que equivale a dizer que o sujeito se produz no interior de uma multiplicidade rizomática de relações, nunca existindo acima ou separadamente delas. O sujeito acontece performativamente quando há um corpo que diz eu, sendo assim tanto sujeito como objecto de uma individuação linguística ou simbólica.

O transindivíduo é então caracterizado por um equilíbrio meta-estável, ou falso equilíbrio, em que a mínima modificação de parâmetros é suficiente para modificar o sistema (por exemplo: água que permanece líquida a uma temperatura imediatamente abaixo do seu ponto de congelamento).²⁵ O regime de pré-indivuação é então desfasado (ou seja, sem fases) e a individuação representa o faseamento do *ser*. Se, como indica a termodinâmica, um sistema que muda de estado (água a evaporar ou a congelar) contém dois subsistemas ou duas fases (líquida e gasosa ou líquida e sólida) que reúne entre si, então o *ser* pode ser descrito como um sistema em processo de devir e, por isso, necessariamente polifásico.²⁶ Importante voltar a referir que, mesmo no momento da individuação, o indivíduo nunca esgota os potenciais inscritos no regime de pré-indivuação. O gelo encerra em si mesmo (ou, pelo menos, na relação que estabelece com as propriedades do meio) a possibilidade da sua liquidação. De facto, como diziam Marx e Engels a propósito do devir da história humana e das revoluções constantes das condições sociais na época burguesa: “tudo o que era dos estados ou estável se volatiliza no ar.”²⁷

É segundo esta lógica polifásica que Simondon vem a propor não apenas um regime de individuação, mas vários: a individuação física, biológica, psicológica e colectiva. No entanto, estas fases não se encadeiam de forma linear ou sequencial (como os momentos opostos da dialéctica hegeliana), mas sim de forma transdutiva²⁸, tal como a visão que junta dois planos (um de cada

24 *Ibid.*, p. 176

25 COMBES, Muriel, *op. cit.*, p. 7

26 *Ibid.*, p. 7

27 MARX, Karl e ENGELS, Friedrich (1848), *Manifesto do Partido Comunista*, p. 39

28 COMBES, Muriel, *op. cit.* p. 9

olho) para criar a profundidade tridimensional. Décadas mais tarde, Bernard Stiegler acrescenta a esta lista uma nova fase, a da individuação técnica:

«O que liga o *eu* e o *nós* na individuação é um *meio pré-individual* que tem condições positivas de efectividade, relevando do que designei por *dispositivos retencionários*. Esses dispositivos retencionários são suportados pelo meio técnico que é a condição do encontro entre o *eu* e o *nós*: a individuação do *eu* e do *nós* e, neste sentido, igualmente a individuação de um *sistema técnico* (algo que Simondon, estranhamente, não viu).»²⁹

A proposta de Stiegler de uma individuação técnica está intimamente ligada à sua enorme preocupação com os processos de sincronismo em jogo nas sociedades industrializadas, mas também com a ideia de que não existe uma comunidade humana (um *nós*), sem um sistema mnemónico e técnico. Para Stiegler, os símbolos precisam de uma verdadeira diacronia para se manifestarem e assim produzirem a singularidade do eu (o símbolo, do grego *sum-bolon*, implicaria uma partilha³⁰). As indústrias culturais e, em particular, a televisão tornam-se nesse sentido «enormes máquinas de sincronização»³¹, em que milhões de espectadores «interiorizam, adoptam e vivem os mesmos objectos temporais no mesmo momento.»³² A esta homogeneização profunda da sensibilidade e das singularidades chama Stiegler a “miséria simbólica” que dá o título ao seu ensaio. Para Husserl, as retenções primárias estavam ligadas à percepção e as retenções secundárias à imaginação.³³ Stiegler propõe a existência de uma retenção terciária, a epiflogénese, ligada à repetição técnica de objectos temporais (por exemplo, a repetição de uma melodia ouvida no fonógrafo³⁴). A exploração massificada das retenções terciárias isto é, a repetição idêntica de um mesmo objecto temporal, conduz-nos a um regime de impessoalidade, a um *conhece-se* que se opõe a um *conhecemos*³⁵ (são as canções que passam na rádio ou na televisão e que toda a gente conhece sem conhecer realmente; podemos mesmo ficar com essas canções gravadas na memória e trauteá-las inconscientemente, sem sabermos o seu nome, de quem são, sem estabelecermos com elas mais do que uma relação casual e transitória).

«À medida que o *meu passado* é cada vez menos diferente do dos outros porque o meu passado se constitui cada vez mais nas imagens e nos sons que os *media* despejam na *minha consciência* – mas

29 STIEGLER, Bernard (2004), *Da Miséria Simbólica I: A Era Hiperindustrial*, p. 99

30 *Ibid.*, pp. 27-28

31 *Ibid.*, p. 49

32 *Ibid.*, p. 49

33 *Ibid.*, p. 71

34 *Ibid.*, p. 71

35 *Ibid.*, p. 58

também nos objectos e nas relações com os objectos que essas imagens me obrigam a consumir – o passado acaba por perder a sua singularidade, ou seja *eu perco-me* enquanto singularidade.»³⁶

A perda da singularidade implica uma crise do *nós*, pois o *nós* é fundamentalmente mnemônico, isto é, constituído de memórias que nas sociedades industriais se processam cada vez mais a partir das retenções terciárias. A homogeneização dessas retenções conduz ao regime da impessoalidade descrito por Stiegler e à perda do narcisismo primordial, uma vez que só se pode gostar de si próprio a partir do «saber íntimo que se tem da respectiva singularidade».³⁷

O problema do sincronismo levantado por Stiegler não pode, no entanto, ser apontado apenas à industrialização maquinal da vida. Isso seria cair no mesmo erro denunciado por Simondon na sua entrevista de 1968, em que denuncia a visão de que a sociedade técnica seria responsável por todos os males: a sobre-tecnificação, a sociedade de consumo, etc.³⁸ Não são necessariamente os objectos técnicos em si mesmos os responsáveis pelo mal-estar contemporâneo, mas sim as relações de produção, distribuição e consumo que em torno deles desempenhamos, actualizando assim o seu papel político, social e estético. A homogeneização estará muito mais ligada às lógicas de monopólio e de massificação dos bens de consumo do que a qualquer característica específica dos objectos técnicos ou estéticos, muito embora tais produtos apareçam sempre no seguimento das lógicas económicas dominantes (surtem assim, e apenas para dar um exemplo, os *blockbusters*, os *best-sellers* e todos os produtos culturais de massas).

Este é o ponto de convergência entre o problema do sincronismo ou da exploração industrial das consciências e a subjectividade farmaco-pornográfica examinada por Paul B. Preciado.

«This term [pharmaco-pornographic] references the processes of a bio-molecular (pharmaco) and semiotic-technical (pornographic) government of sexual subjectivity – of which the pill and *Playboy* are two paradigmatic offspring. During the second half of the twentieth century, the mechanisms of the pharmaco-pornographic regime are materialized in the fields of psychology, sexology and endocrinology. If science has reached the hegemonic place that it occupies as a discourse and as a practice in our culture it is precisely thanks to what Ian Hacking, Steve Woolgar and Bruno Latour call science's "material authority", that is to say, its capacity to invent and produce life artefacts.»³⁹

36 *Ibid.*, p. 24

37 *Ibid.*, p. 24

38 SIMONDON, Gilbert (1968), Interview on Mechanology (circa 10 min), link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=38KEnSBj1rI&t=598s>

39 PRECIADO, Paul B. (2008), *Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology*, pp. 107-108

A ciência não se constitui somente como regime de saber ou de produção de verdade, mas também como uma técnica de produção de artefactos de vida. O terceiro regime do capitalismo já não assenta na escravatura (fundamento produtivo e económico do primeiro regime) nem na industrialização (característica do segundo regime), mas sim na hegemonia da ciência. O regime bio-molecular e micro-prostético descrito por Preciado implica ainda uma complexificação dos sistemas técnicos descritos por Stiegler, uma vez que passamos a lidar com próteses “internas” em vez de “externas”. Se é talvez ainda possível distinguir fisicamente um corpo humano de uma televisão que age sobre a sua percepção, como podemos distinguir um consumidor de viagra do próprio viagra que se dissolve no seu corpo? As substâncias químicas habitam e transformam a própria corporalidade, manifestando na sua endogenia uma impossibilidade de discernir as actividades de consumo económico da própria produção fenomenológica da subjectividade. Dito de outra forma, x sujeito torna-se literalmente (mesmo quimicamente) naquilo que consome.

«Contemporary society is inhabited by toxic-pornographic subjectivities: subjectivities defined by the substance (or substances) that dominate their metabolism, by the cybernetic prostheses and various types of pharmaco- pornographic desires that direct the subject's actions and through which they turn into agents. So we will speak of Prozac© subjects, cannabis subjects, cocaine subjects, alcohol subjects, Ritalin subjects, cortisone subjects, silicone subjects, hetero-vaginal subjects, double-penetration subjects, Viagra© subjects...»⁴⁰

O sincronismo de Stiegler encontra uma poderosa mutação no projecto político e capitalista de uma standardização bioquímica evidenciada por Preciado. A figura emancipatória do ciborgue proposta por Donna Haraway aparece então na sua verdadeira complexidade: por um lado, ela liberta o humano das categorias rígidas e supremacistas que o colocavam acima do mundo (rompendo também com a unidade bafenta que a transindividualidade de Simondon ajudava a pôr em causa), nesse sentido permitindo a incorporação da máquina no próprio corpo e, conseqüentemente, legitimando a transcendência dos limites ditos biológicos do humano; mas, por outro, reterritorializa o humano numa cadeia de produção regulada pelos imperativos assimiladores do capitalismo hiperindustrial e da sociedade de consumo. No mesmo movimento, a máquina parece libertar e escravizar (por exemplo, o movimento paradoxal da televisão que tem como premissa central uma abertura ao mundo e ao fluxo mediático da informação, mas acaba por aprisionar x espectador não apenas no espaço fechado da casa ou da sala, como também subjugá-lx a um sistema de distração – o zapping – e de incentivo ao consumo alarve – a publicidade,

40 *Ibid.*, p. 107

o marketing, etc. – que reúne na mesma superfície homogeneizante: o ecrã). É neste sentido que os problemas ontológicos e epistemológicos são sempre subjugados pelas questões políticas e estéticas. A noção de biomecânica proposta por Meyerhold ajudar-nos-á a dar seguimento a esta ideia.

2. Da Biomecânica e da separação entre Natureza e Artifício

O que me parece mais relevante na palestra *O Actor do Futuro e a Biomecânica*, de Vsevolod Meyerhold, é o entrelaçamento evidente entre um novo modelo de intérprete e um novo modelo optimizado para as subjectividades socialistas. Para Meyerhold x actorx do passado conformava-se à sociedade para a qual a sua arte se dirigia e, por isso, no futuro, deveria ir mais longe na sua relação técnica com a situação industrial.⁴¹ X sujeitx revolucionárix parece então constituir-se na medida em que se consegue deslocar do referente actual ou “real” que o subordina, imaginando assim um novo referencial que não tenha como base as leis da natureza ou da “realidade”. Esta ideia parece fazer eco com outras teses de Meyerhold dirigidas a uma rotura para com o teatro dito *naturalista*. Por um lado, o naturalismo havia banido a imaginação do teatro⁴², por outro, o teatro de feira e de marionetas aparecia associado à possibilidade da crítica e da sátira.⁴³ Além disso, a apologia do grotesco por parte de Meyerhold tem como uma das bases determinantes o desejo dx artista de mudar x espectadorx do plano que elx já atingiu para um outro que seja totalmente imprevisível.⁴⁴ E, pergunta Meyerhold, que arte há, afinal, em caminhar no palco como si mesmx?⁴⁵ Em última análise, nas teses de Meyerhold o que está em causa é uma rotura para com os próprios limites cerrados da subjectividade humana.

Sintetizando e extrapolando estes comentários de Meyerhold sobre o naturalismo, poderei então arriscar dizer que x espectadorx de um teatro naturalista, preso à realidade e à imitação da vida, é umx sujeitx desprovidx de imaginação, de vontade crítica, de imprevisibilidade, em suma, incapaz de passar de um plano actual que já ocupa para um outro, dito virtual, que poderia vir a ocupar. É umx espectadorx que não consegue sair de si, tal como o actorx naturalista preso à interioridade do estado de espírito (o “mood”) e à verosi-

41 MEYERHOLD, Vsevolod (1922), *The Actor of the Future and Biomechanics* cit. in *Meyerhold on Theatre*, p. 243

42 MEYERHOLD, Vsevolod (1913), *O Teatre* cit. in *Meyerhold on Theatre*, p. 161

43 *Ibid.*, p. 162

44 *Ibid.*, p. 166

45 *Ibid.*, p. 157

milhança do método inspiracional que recusa terminantemente a técnica⁴⁶. X novx sujeitx socialista teria então de aprender ou dominar uma relação técnica com as novas sociedades industriais de forma a conseguir transcender os constrangimentos do capitalismo (que Meyerhold condena na forma do trabalho encarado como maldição e na rígida divisão dos tempos de trabalho e descanso⁴⁷). De facto, e citando Meyerhold:

«We are accustomed to the rigid division of a man's time into *labour* and *rest*. Every worker used to try to expend as few hours as possible on labour and as many as possible on rest. Whereas such a desire is quite normal under the conditions of a capitalist society, it is totally incompatible with the proper development of a socialist society. The cardinal problem is that of fatigue, and it is on the correct solution of this problem that the art of the future depends.»⁴⁸

A superação do trabalho como fardo, portanto, a superação do próprio binómio trabalho-vida, é então o objectivo exposto por Meyerhold nesta sua palestra. Para o atingir, parece propor uma espécie de hiper-racionalização do tempo e do movimento dos corpos. É dessa forma que declara que umx actorx não deveria desperdiçar 1½-2 horas a maquilhar-se⁴⁹ ou que sugere a introdução de pausas de 10 minutos por cada hora de trabalho (que seriam suficientes para restaurar a energia de umx individúx)⁵⁰. E é também assim que entende as habilidades corporais de umx trabalhadorx especializadx como referência para o modelo dx “actorx do futuro”:

«If we observe a skilled worker in action, we notice the following in his movements: (1) an absence of superfluous, unproductive movements; (2) rhythm; (3) the correct positioning of the body's centre of gravity; (4) stability. Movements based on these principles are distinguished by their dance-like quality; a skilled worker at work invariably reminds one of a dancer; thus work borders on art.»⁵¹

A necessidade de que a arte não seja utilizada pela “nova classe” apenas como meio de relaxamento, mas como algo organicamente vital ao padrão de trabalho⁵², leva a uma hiper-racionalização e a uma hiper-productividade artísticas. A proposta de Meyerhold parece oposta à dxs situacionistas, que também de-

46 *Ibid.*, p. 156

47 MEYERHOLD, Vsevolod (1922), *The Actor of the Future and Biomechanics* (palestra) in *Ermizah*, nº 6 cit. in *Meyerhold on Theatre*, p. 243

48 *Ibid.*, p. 243

49 *Ibid.*, p. 243

50 *Ibid.*, p. 245

51 *Ibid.*, p. 244

52 *Ibid.*, p. 243

sejavam superar a divisão entre a vida e o trabalho ou entre a vida e a arte, uma vez que aqui parece ser o trabalho a subsumir tudo o resto, enquanto que para xs membrxs da IS era, pelo contrário, a vida (dita quotidiana) que triunfava.⁵³ Ou seja, o que quero dizer é que o modelo de “vida” proposto por Meyerhold é um modelo que adquire um funcionalismo tal que mais parece um trabalho permanente do que uma libertação do trabalho capitalista. De facto, nesta mesma palestra, Meyerhold chega a elogiar o taylorismo, na medida em que ele permite atingir a máxima produtividade, inclusive no trabalho dx actorx.⁵⁴ Neste ponto, torna-se a meu ver interessante referenciar um texto de Lenine publicado no jornal Pravda em 1918. Lenine havia recusado e criticado o taylorismo durante vários anos, mas a sua posição muda radicalmente pouco depois do triunfo da revolução bolchevique:

«The Russian is a bad worker compared with people in advanced countries. It could not be otherwise under the tsarist regime and in view of the persistence of the hangover from serfdom. The task that the Soviet government must set the people in all its scope is – learn to work. The Taylor system, the last word of capitalism in this respect, like all capitalist progress, is a combination of the refined brutality of bourgeois exploitation and a number of the greatest scientific achievements in the field of analysing mechanical motions during work, the elimination of superfluous and awkward motions, the elaboration of correct methods of work, the introduction of the best system of accounting and control, etc. The Soviet Republic must at all costs adopt all that is valuable in the achievements of science and technology in this field. The possibility of building socialism depends exactly upon our success in combining the Soviet power and the Soviet organisation of administration with the up-to-date achievements of capitalism. We must organise in Russia the study and teaching of the Taylor system and systematically try it out and adapt it to our own ends. At the same time, in working to raise the productivity of labour, we must take into account the specific features of the transition period from capitalism to socialism, which, on the one hand, require that the foundations be laid of the socialist organisation of competition, and, on the other hand, require the use of compulsion, so that the slogan of the dictatorship of the proletariat shall not be desecrated by the practice of a lily-livered proletarian government.»⁵⁵

53 DEBORD, Guy (1961), *Perspectivas de Modificações Conscientes na Vida Quotidiana in INTERNACIONAL SITUACIONISTA, Antologia* (1970, edição Van Gennepe), em particular pp. 84-85

54 *Ibid.*, p. 243

55 LENINE, V. I. (1918), *The Immediate Tasks of the Soviet Government*, ponto 5: *Raising the Productivity of Labour*

A proximidade do discurso de Meyerhold e Lenine é reveladora: o que está em causa verdadeiramente nas palavras de ambos é a produção de um novo sujeito socialista e, por isso, de uma nova classe, pretensamente emancipada dos malefícios do capitalismo. No entanto, facilmente se poderá argumentar que nesta demanda de emancipação e supremacia exigidas por Lenine (em 1918 a jovem República Russa Soviética teria menos de um ano de idade e encontrava-se apenas no início de uma longa e violentíssima guerra civil), o que se verifica é a incorporação dos mesmos princípios estruturantes do capitalismo: o trabalho forçado, a exigência da produtividade e até a competição. Mesmo o descanso já só tem valor como pausa quantificada do ciclo de trabalho, como podemos atestar pelo projecto laboral de Meyerhold.

O próprio Marx, que descrevera as máquinas como «uma das formas de acumulação de capital (...) e uma das formas de alienação e destituição da actividade livre»⁵⁶ vem a criticar a destruição das máquinas por parte do movimento operário inglês luddita⁵⁷ (que basicamente levou a que «o crime de destruição de máquinas tivesse sido acrescentado aos já mais de cem crimes passíveis de pena de morte na jurisdição inglesa»⁵⁸). O que está implícito na crítica de Marx é que a máquina se torna superior a qualquer operário, já não estando dependente de uma forma concreta de organização social, mas detendo um valor propriamente absoluto. Para Andrea Mazzola «o industrial Henry Ford, em 1913, com a cadeia de montagem, pôs definitivamente os seres humanos sob a dependência das máquinas, que desde então passaram a aditar o ritmo da actividade produtiva.»⁵⁹ Mas Mazzola acrescenta também que «no contexto russo, o “americanismus” era visto com admiração e imitado.»⁶⁰ É dessa forma que o pós-humanismo industrial encontra raízes tanto nos métodos de racionalização do trabalho capitalista como nos projectos colectivistas do socialismo soviético que, afinal, tanto herdaram do primeiro. E se no projecto soviético o pós ou transumanismo adquirem as expressões de uma hiper-industrialização colectivista e socializada, no fascismo que relega da tradição do futurismo italiano (que adquire a expressão máxima em Marinetti) ele é dirigido para a criação de um «antropoide mecânico»⁶¹ que espera que «a guerra forneça a satisfação artística da percepção dos sentidos alterados pela técnica.»⁶² Justamente, para o fascismo, a guerra parece ser a única forma de realização de todo o potencial do progresso técnico, o que nos permite mesmo falar

56 MAZZOLA, Andrea (2020), *Transumano Mon Amour: Notas Sobre o Movimento H+*. Escritos 2015-2019, p. 112

57 *Ibid.*, p. 112

58 *Ibid.*, p. 107

59 *Ibid.*, p. 119

60 *Ibid.*, p. 119

61 *Ibid.*, p. 139

62 BENJAMIN, Walter (1939), *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, p. 95

num projecto megalómano e inaudito, sobretudo sob a forma nazi do campo de concentração, de «industrialização da morte.»⁶³ Como escreve Marinetti: «A guerra é bela porque inaugura a sonhada metalização do corpo humano.»⁶⁴ Também Trotski parece encarar o progresso técnico como a mais alta realização humana, concebida como processo revolucionário: «A transição do socialismo para o comunismo, sempre nas palavras de Trotski, não necessitará de uma revolução a não ser a do progresso técnico. E, sobretudo, o super-homem socialista não afirmará o seu domínio pelas armas ou pelo dinheiro, nem pelo sangue, mas antes pela qualidade do seu espírito: a luta assumirá um carácter puramente espiritual.»⁶⁵ De facto, para «Gramsci, Lenine e Trotski, o imaginário revolucionário do futurismo também era de louvar devido à sua visão da humanidade como um Prometeu libertado pela tecnociência.»⁶⁶

Hoje em dia é-nos talvez difícil encarar as alternativas políticas fora da triangulação comunismo-democracia liberal-fascismo (que se define por dois extremos condenáveis e démodé, um à esquerda e outro à direita, e um centro moderado consensual, a democracia liberal capitalista estabelecida como meta final ou, segundo a concepção pós-hegeliana de Francis Fukuyama, como “fim da história”⁶⁷) e talvez ainda seja mais difícil constatar como qualquer um destes três eixos partilha entre si a aposta resoluta na inevitabilidade do progresso tecnológico e da industrialização. Caso para citar o esquecido discurso de Russell Means, chefe indígena da tribo dxs Oglala Lakota e conhecido activista político, que em 1980 declara: «Marxism is as alien to my culture as capitalism»⁶⁸. E Means explica:

«Revolutionary Marxism is committed to even further perpetuation and perfection of the very industrial process which is destroying us all. It offers only to “redistribute” the results – the money, maybe – of this industrialization to a wider section of the population. It offers to take wealth from the capitalists and pass it around; but in order to do so, Marxism must maintain the industrial system. Once again, the power relations within European society will have to be altered, but once again the effects upon American Indian peoples here and non-Europeans elsewhere will remain the same.»⁶⁹

O que é fascinante no discurso de Means é que rompe brutalmente com o eurocentrismo e o supremacismo branco implícitos em toda a teoria política moderna,

63 LANZAMANN, Claude (1985), *Shoah*

64 MARINETTI, Filippo Tommaso *cit.* in BENJAMIN, Walter (1939), *op. cit.*, p. 95

65 MAZZOLA, Andrea (2020), *Transumano Mon Amour: Notas Sobre o Movimento H+. Escritos 2015-2019*, p. 146

66 *Ibid.*, p. 145

67 FUKUYAMA, Francis (1989), *The End of History?*

68 MEANS, Russell (1980), *Revolution and American Indians: “Marxism is as Alien to My Culture as Capitalism”*

69 *Ibid.*

que mesmo nas suas radicais oposições (veja-se o binómio fascismo-comunismo) não consegue conceber para lá do projecto industrial ou hiper-industrial que conduz à iminência do desastre social, humano e ecológico. Para Means e para todo um conjunto de povos não-ocidentais a única possibilidade de resistirem à assimilação da globalização é recusarem tanto o projecto capitalista como o marxista, pois nem um nem o outro oferecem alternativas à irrecusável perfeição do racionalismo e dos modelos mecânicos: «This is what has come to be termed “efficiency” in the European mind. Whatever is mechanical is perfect (...).»⁷⁰ É evidente que o discurso de Means cai amiúde num bioessencialismo que pode e deve ser criticado («All European traditions, Marxism included, has conspired to defy the natural order of all things⁷¹»), o que não implica que tal consagração de uma ordem natural não se afigure como uma resposta defensiva e, portanto, historicamente determinada, para com a tirania de um poder colonialista e industrialista que retirou aos povos indígenas qualquer direito à auto-determinação. Nesse sentido, é preciso não esquecer a própria opressão que a União Soviética exerceu sobre os povos periféricos que habitavam o vasto território do seu império, decidindo submeter as culturas locais a uma forma ditatorial de centralismo político a que certos autores chamaram «política de russificação»⁷²: o que era decidido em Moscovo tornava-se assim a norma em qualquer extremidade do império dos soviets. Tal política tem ainda hoje as suas decisivas consequências, como é notório pelos conflitos recentes na Geórgia, na Chechênia ou na Ucrânia.

A questão da natureza vs. artificialidade adquire complexas expressões em diversas teorias da actualidade, constituindo assim o core de interessantíssimos debates que são demasiadas vezes simplificados. Judith Butler escreve em *Gender Trouble* que «a invocação performativa de um “antes” a-histórico torna-se a premissa fundadora que garante uma ontologia pré-social de pessoas que dão livre consentimento para ser governadas e, portanto, constitui a legitimidade do contrato social.»⁷³ A ideia (discursiva, performativa) de *natureza* como fundamento não-contingente de uma essência originária e/ou identitária é ela mesmo o derradeiro artifício, pois é tão-mais artificial quão se procura dissimular de *natural*, escondendo assim os seus propósitos históricos, culturais e políticos: «(...) a genealogia analisa o que está politicamente em jogo quando se designam como uma *origem* e *causa* essas categorias de identidade que são, na verdade, os *efeitos* de instituições, práticas, discursos com pontos de origem múltiplos e difusos.»⁷⁴ O corpo natural não existe, é antes o resultado, ou o *efeito*, de determinados discursos e agenciamentos que

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*

72 HAJDA, Lubomyr (1993), *Ethnic Politics and Ethnic Conflict in the USSR and the Post-Soviet States in Race, Gender & Ethnicity: Global Perspectives*, p. 193

73 BUTLER, Judith (1990), *Problemas de Género*, p. 56

74 *Ibid.*, pp. 45-46

se constituem como processos de significação no tempo. De que forma não poderá o projecto algo primitivista da *natureza*, sobretudo de um regresso a qualquer coisa de *natural* que precedesse as transformações tecnológicas do humano, constituir uma ascese política semelhante àquela que procura regular a estratificação absoluta dos corpos pela divisão de sexo e gênero? Que corpo puro e libertado de qualquer constrangimento tecnológico é esse a que xs críticos do pós-humanismo procuram regressar?

Veja-se, a título de exemplo, como para Andrea Mazzola, o pensamento aceleracionista, que prevê a ampliação dos processos tecnológicos da modernidade para a criação de mudanças sociais, «é uma das encarnações contemporâneas da filosofia marxista (*lato sensu*) da história.»⁷⁵ Esta ideologia deve ser classificada como «pós-capitalista», e não «anti-capitalista»,⁷⁶ e opõe-se ao «ambientalismo e outros discursos (...) que sonhariam com o retorno a condições menos artificiais de existência (...)»⁷⁷ A ideia é que o aceleracionismo, em todas as suas formas (mais capitalistas ou mais anarquistas), não se distingue do pensamento da finalidade da história que concebia o progresso como linearidade evolutiva e imparável (tal projecto de uma finalidade é, pois, partilhada tanto por Hegel, como por Marx ou Fukuyama, todos eles bastante mais influenciados pela escatologia trinitária cristã⁷⁸ do que provavelmente quereriam admitir). Segundo esta linha de pensamento, o aceleracionismo *cyberpunk* defende, pois, que não há retorno a uma concepção ultrapassada da Natureza, pelo que:

«Não há mais – portanto, não terá jamais havido – um “fora” do capitalismo, um exterior que lhe seja anterior, uma *wilderness* para além de sua história (...). Assim, a única forma de fazer advir este Fora é produzi-lo a partir de dentro, colocar a megamáquina capitalista em *overdrive*, acelerar a aceleração que a define, potencializar a destruição criativa que a move até que ela termine por se autodestruir e nos recrie (em) um mundo radicalmente *novo*.»⁷⁹

Para xs autorxs citadxs, o movimento aceleracionista considerado na sua totalidade apresentaria então pontos de convergência com xs adeptxs do capitalismo verde e com xs defensorxs da obscura tese da “Singularidade” por elxs classificadxs como «evangelhos do reencantamento capitalista»⁸⁰ (que, entre outras coisas, promoviam a «codificação da consciência em aplicativos (...) para

75 MAZZOLA, Andrea (2020), *op. cit.*, p. 151

76 DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2015), *Há Mundo Por Vir?: Ensaio Sobre os Medos e os Fins*, pp. 72-73

77 *Ibid.*, p. 73

78 BARATA, André (2020), *O Desligamento do Mundo e a Questão do Humano*, pp. 48-50

79 DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2015), *op. cit.*, p. 71

80 *Ibid.*, p. 69

eventual encarnação posterior em corpos puramente sintéticos»⁸¹). A tese da Singularidade é, de facto, assustadora: são geeks capitalistas que acreditam que a tecnologia ficará fora de controlo e irá qualitativa e irreversivelmente alterar a condição humana, como, por exemplo, criar uma forma próstética ou digital de superinteligência que será também uma outra forma de o humano alcançar a imortalidade. Mas o que Mazzola, Danowski ou Viveiros de Castro não compreendem, para lá das fantasias cibernéticas da transmigração das almas dxs novxs sujeitxs digitais do capitalismo, é que, como Preciado sucintamente nos explica:

«What the BIID, crip or transgender movement teach us is that is no longer a question of making a choice between a *natural body* and a *techno body*. No, now the question is whether we want to be docile consumers of bio-political techniques and complicit producer of our own bodies, or, alternatively, if we want to become conscious of the technological processes of which we are made.»⁸²

Ou como eu próprio escrevi noutro lugar, a propósito da filosofia de Preciado: «For Preciado and many post-structuralist authors there is no going back to nature or to the natural body. We are made of junk and plastic and precisely because of that we have the power to transform our bodies and modify our own system of subjectivity.»⁸³

De facto, afirmar que não há um fora do capitalismo não implica nenhum pacto de cumplicidade para com o Sistema, nenhum tipo de conformação à crise ecológica ou à inevitável destruição de todas as formas de vida, mas apenas o reconhecimento de que a luta se faz a partir de dentro, aproveitando as próprias armas tecnológicas do sistema (o movimento *trans*, nascido da rotura para com o sistema naturalizado de sexo/género e sendo, por isso mesmo, propriamente pós-humano, tem criado abalos profundos nas formas de dominação do capitalismo patriarcal, desde logo porque põe em causa os fundamentos naturais, biológicos e culturais da própria essência fixa e literalizante da masculinidade e dos seus projectos tóxicos). De qualquer forma, o que significaria um retorno a essa primeira natureza idílica? Será um mundo antes da invenção da roda? Pois afinal o que é que constitui uma tecnologia? Não é o corpo o primeiro objecto tecnológico de todos, aquele que constantemente modificamos e aperfeiçoamos, muito antes sequer do discurso feminista ou pós-estruturalista ousar pôr em causa os axiomas naturalizados do género ou da identidade sexual, através da alimen-

81 *Ibid.*, p. 65

82 PRECIADO, Paul B. (2008), *Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology*, p. 116

83 EÇA, João (2021), *Techno-Bodies in the Age of Pharmaco-Porn Capitalism in Philosophy as Experimentation, Dissidence and Heterogeneity*, p. 458

tação, do exercício físico, da sexualidade, das práticas do desenvolvimento intelectual, enfim, daquilo a que Foucault chamaria o «cuidado de si»?⁸⁴ Cuidado esse absolutamente indissociável da expressão grega «*techne tou biou*»⁸⁵, que se poderia traduzir por arte, ou técnica, da vida. Justamente, não deixa de ser irónico que já os gregos, séculos antes da revolução industrial e de qualquer sonho de um humano protético, considerassem a arte de viver como uma “técnica” da vida. Não há humanidade, nem arte, sem uma técnica ou uma tecnologia.

O que é talvez importante compreender é que é a própria divisão entre natureza e artifício que é fundamentalmente arbitrária e inútil, variando de cultura para cultura, de época para época e de sujeito para sujeito. Na lógica cosmológica de Russell Means a própria teoria é ela mesma uma forma «abstracta» de olhar o mundo («*Theory is abstract; our knowledge is real*»⁸⁶), espécie de artifício intelectual imposto sobre a ordem natural do mundo («*But rationality is a curse since it can cause humans to forget the natural order of things in ways other creatures do not. A wolf never forgets his or her place in the natural order.*»⁸⁷). Para Russell Means o humano que pensa, que teoriza, que racionaliza já se constitui como criatura à parte do mundo, concentrando em si os poderes negativos da razão, da ciência e da técnica/indústria. O que diria Mazzola desta separação entre conhecimento teórico e conhecimento real? Consideraria ele a abstracção uma espécie de prótese tecnológica ou artificial que o ser humano impõe sobre a concretude da natureza, como se o pensamento abstracto pervertesse necessariamente o fundamento natural do mundo (parece ser esta a tese de Means e de muito do pensamento indígena dos “povos originários”)? Ou, indo a um nível mais profundo e até microscópico, dito molecular ou bioquímico, não será qualquer substância extrínseca ao organismo anatómico um potencial artifício que poderia contaminar a pureza do “corpo natural”: os cigarros, o álcool, os medicamentos, qualquer tipo de produto alimentar? O tabaco, sob a forma do cigarro ou do charuto, é obra da natureza ou uma invenção tecnológica? Recuperando o conceito de transdução de Simondon, seria importante assinalar como um dos equívocos que subjaz a todo o pensamento dialéctico que pretende dividir a natureza do artifício ou da cultura é, precisamente, o de considerar cada uma das categorias como blocos opostos, num gesto que é, afinal, herdado de um hilomorfismo obsoleto. A individuação técnica da subjectividade humana processa-se de forma polifásica e transdutiva. Nem a técnica precede o humano, nem o humano a técnica, e o mesmo se poderia dizer da relação entre a natureza e a cultura. O lápis só existe no momento em que lhe dou a utilização técnica de lápis, e nesse momento constitui-se uma indissociabilidade entre o sujeito, o objecto técnico, a prática e o efeito (a transdução é

84 FOUCAULT, Michel (1984), *História da Sexualidade III: O Cuidado de Si*

85 *Ibid.*, p. 55

86 MEANS, Russell (1980), *op. cit.*

87 *Ibid.*

muito mais um fluxo simbiótico do que uma escadinha de degraus perfeitamente demarcados que se sobem passo a passo). Procurar dividir qualquer uma destas fases em substâncias opostas é cair nas falácias do pensamento essencialista, seja ele apologista de um regresso primitivista à natureza ou de um fanatismo da inovação tecnológica que concebe o progresso cego como meta final da existência (no entanto, e ao contrário do que pensam várixs dxs autorxs que aqui citei, não creio que se possa colocar na mesma categoria o grosso do pensamento aceleracionista/anarco-feminista/*cyberpunk* e xs teóricos do progresso neoliberal; a única condição que partilham decisivamente entre si é a aceitação da condição tecnológica e pós-humana da cultura moderna e, na verdade, de todas as formas de cultura, sendo em tudo o resto perfeitamente antagónicxs).

Seguindo a lição feminista de Preciado, o cerne da questão não é, de todo, distinguir entre natureza e artifício, mas sim perceber que formas de poder cada um desses discursos alimenta. Nesse sentido, a biomecânica meyerholdiana encerra, sem dúvida, um lado obscuro por detrás das suas premissas utópicas, pois pretende efectivamente criar umx sujeitx/actorx que integre a nova ordem do controlo totalitário soviético, administrando e regulando (através de fórmulas de racionalização do trabalho importadas dos EUA) cada ínfimo movimento do corpo e cada ínfimo segundo de existência da alma. A individuação técnica em curso quer no modelo dx trabalhadorx operárix quer no modelo dx actor prende-se com a construção de umx sujeitx industrial e maquinizadx, onde a figura da dança evocada por Meyerhold parece constituir a “esteticização” do trabalho forçado. O projecto de emancipação dx actorx e do espectadorx que teria como base a retoma de uma imaginação e de um sentido crítico postos em causa pelo teatro naturalista (psicológico, burguês, etc.), acaba por ser sabotada pela exigência de uma produtividade sem fim que se coadune com um modelo homogêneo e oficial de gestão e quantificação da vida. A complexidade das teorias teatrais de Meyerhold, bem como de toda a sua obra, permitem que o conceito de biomecânica e o teatro físico que lhe associamos sejam interpretadas e apropriadas de inúmeras formas e feitios. E ainda bem que assim é. Mas não deixa de ser revelante para qualquer análise esteticamente politizada a consciência de que subjacente ao pensamento e às práticas de Meyerhold se encontra, de facto, este novo modelo de individuação técnica que pretendia reintegrar, optimizando, x sujeitx socialista na ordem da exploração industrial do corpo e da subjectividade. Infelizmente, o próprio Meyerhold viria a ser uma vítima do sistema imperialista e totalitário que ajudara a idealizar, sendo brutalmente torturado e fuzilado em 1940 após acusações de “formalismo artístico”.

3. Estudos de Caso

A pós-humanidade soviética representava, em vários sentidos, uma submissão do corpo aos novos critérios de eficiência da máquina e especialização do tra-

balho, de monitorização e quantificação do tempo da produtividade. O colectivismo e a solidariedade proclamados pelo sistema procuravam esconder a repressão do estado burocrático e oligárquico que, como dizia Guy Debord, «só transformou policialmente a percepção.»⁸⁸ De facto, o capitalismo estatal e concentrado da União Soviética fizera tudo menos emancipar xs trabalhadorxs, substituindo apenas os mecanismos da opressão. Para a ideologia totalitária «tudo o que ela diz é tudo o que é.»⁸⁹ A produção de signos unívocos através da normalização da propaganda, da repressão policial e militar e da submissão ao trabalho industrial e mecânico não poderia senão gerar, como tendência, umx sujeitx altamente tipificadx, submissx, amorfx e acriticx (o oposto dx super-heróix proletárix idealizadx por Meyerhold).

Fazendo a ligação com o capítulo anterior procederei agora a uma breve reflexão sobre o primeiro estudo de caso: o filme *A Linha Geral* (1929), de Grigori Aleksandrov e Sergei Eisenstein. Decidi focar-me apenas numa cena em particular que me parece a mais relevante para os temas deste ensaio, até porque o filme é monumental em variados sentidos e seria certamente impossível qualquer análise à sua totalidade. A cena escolhida⁹⁰ é bastante célebre e diz respeito à industrialização de uma cooperativa de lacticínios que experimenta utilizar pela primeira vez um separador de natas para produzir manteiga. Xs camponesxs estão inicialmente bastante desconfiadxs do estranho objecto industrial que parece saído de um filme de ficção científica e toda a cena é estruturada em volta dessa tensão que se resolve, enfim, com a retardada ejaculação da manteiga em jeito de “cumshot” pornográfico. O cepticismo (supersticioso?) dxs camponesxs dá então o mote à montagem alternada que vai dilatando o tempo da cena, mostrando-nos intermináveis campos/contra-campos entre os rostos expectantes e a máquina que vai ganhando vida. De facto, a lógica parcelar e metonímica da montagem de Eisenstein parece indicar que a batedeira tem vida própria e que cada um dos seus fragmentos é animado. Se é certo que há, ainda assim, alguns planos que nos mostram umx dxs camponesxs a operar a manivela que activa a batedeira (dessa forma efectivando a junção entre o corpo humano e a máquina) a verdade é que a vasta maioria dos planos nos dão a ver o funcionamento mecânico e *per se* do objecto. O jogo sensorio da luz e o movimento vertiginoso das rodas dentadas materializam esta ideia de ânimo ou vida que depois se reflecte, através da extensão da luz, no próprio rosto dxs observadorxs.

De facto, esta questão do reflexo é o ponto mais importante para a análise que aqui procuro levar a cabo, pois ela produz uma espécie de efeito de contágio, fazendo com que algo da máquina “passe” para os corpos humanos que a rodeiam

88 DEBORD, Guy (1967), *A Sociedade do Espectáculo*, p. 65

89 *Ibid.*, p. 65

90 ALEKSANDROV, Grigori e EISENSTEIN, Sergei (1929), *A Linha Geral*, link para visualização da cena: <https://www.youtube.com/watch?v=yE2L045qTxc>

(sendo esse algo manifestado pela luz, a substância meta-cinematográfica por excelência). Dessa forma, o jogo de luz encenado pela alternância da montagem constitui-se como o elemento de síntese entre x sujeitx colectivx da cena (xs camponesxs), o signo industrial/objecto técnico composto pela bateadeira de natas e o próprio cinema na sua funcionalidade dialéctica. Para compreender melhor o sentido desta função será conveniente citar uma das muitas teses de Eisenstein expressas nos seus escritos sobre cinema e, em particular, sobre a montagem:

«*Depiction A and Depiction B must be so chosen from all the possible features inherent in the story that the juxtaposition of them – specifically the juxtaposition of them, not of any other elements – will evoke in the perceptions and emotions of the spectator the most exhaustive, total image of the film’s theme.*»⁹¹

Para Eisenstein a descrição (em inglês: *depiction*) equivalia ao valor figurativo do plano, enquanto a imagem corresponderia ao valor (poderia dizer “metafórico”) do sentido (portanto, a um conceito). O exemplo dado por Eisenstein para distinguir entre descrição e imagem é extraído da reacção de Vronski à notícia de que Anna Karenina está grávidx, no romance homónimo de Tolstoi: justamente, Vronski, ao olhar perturbadx para um relógio, conseguia ver nele os ponteiros sem ainda assim distinguir a hora.⁹² Para Eisenstein, a imagem do tempo não surgia na mente de Vronski porque a imagem não está dependente do acto de ver, mas sim de processos mentais («seeing is insufficiente»⁹³). Como é sabido, todo o léxico formal de Eisenstein é derivado da ontologia marxista, onde o conceito de totalidade (entretanto desconstruído pelo pós-estruturalismo, nomeadamente por Deleuze e Guattari, que consideram que a totalidade não totaliza, nem unifica, mas que é apenas uma «nova parte composta à parte»⁹⁴) adquire uma importância central. A dialéctica da montagem, ou o choque (justaposição) dos planos, permitiria então que um terceiro sentido (unificador) aparecesse. Esta justaposição podia também verificar-se no interior do próprio plano, sem recurso à montagem: é assim que a justaposição descritiva de uma «mulher» e de um «vestido negro» fazia aparecer o conceito de «viúva.»⁹⁵

Para Eisenstein o tema de um filme deveria então estar presente de forma total em toda a sua imagética, isto é, em toda a construção conceptual produzida através da justaposição de valores descritivos. Na cena da bateadeira é justamente isso que acontece através da alternância entre os rostos dxs camponesxs e a má-

91 EISENSTEIN, Sergei (1938), *Montage 1938 in Towards a Theory of Montage: Selected Works Volume 2*, p. 299

92 *Ibid.*, p. 300

93 *Ibid.*, p. 300

94 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1970), *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*, p. 46

95 EISENSTEIN, Sergei (1938), *op. cit.*, p. 297

quina que lentamente começa a funcionar. O que está em causa não é apenas a tensão relativa à adesão que xs camponesxs terão ou não ao potencial da máquina e, por isso, à industrialização do trabalho, mas sim, e sobretudo, a própria incorporação da máquina e dos objectos industriais nos seus corpos e subjectividades (há um dissimulado animismo nesta cena que sempre me pareceu muito comovente, quase mágico, tão mais quanto o seu objecto temático é, afinal, o progresso científico, industrial e tecnológico). Esta síntese dialéctica é então figurada explicitamente através do culminar erótico (e o que é o sexo, arriscando agora uma superficial definição, senão a junção, ainda que temporária, de dois ou mais corpos?) da manteiga no rosto/mãos/carne de uma das personagens. A *imagem* (ou conceito) do filme (a síntese entre a máquina e o humano) tem então a sua apoteose no momento final da cena (a nova subjectividade industrial e soviética é, por isso, associada à potência de um orgasmo libertador). Como é evidente, a cena apresenta uma dupla valência ao nível da produção de sentido, sendo ao mesmo tempo formalmente sofisticada no que diz respeito à alternância da montagem e ao jogo de luz (dessa forma possuindo um certo nível de abstracção) e panfletária (apresentando didacticamente uma visão optimista do progresso industrial). De facto, a minha tese é que a apoteose erótica do “cumshot” representa o momento da individuação técnica dx sujeitx ditx industrial, que se actualiza *imageticamente* (isto é, conceptualmente) através da figuração da manteiga que escorre como sêmen pelo corpo da protagonista. A tensão trabalhada pela dilatação temporal da montagem procura expressar a progressiva meta-desestabilização do sistema humano-máquina, de maneira a que a individuação técnica se possa manifestar. Precisamente, a incorporação dos objectos e processos industriais não precisa de acontecer num plano literal (as próteses ou as substâncias químicas descritas por Preciado), pois toda a convivência com formas de alteridade produz inevitavelmente um efeito positivo ao nível da construção dxs sujeitxs (será isto a intersubjectividade, quer seja ela humana ou não). Antes de ser uma prótese “interna” a máquina industrial já era uma prótese “externa”, dessa forma sintetizando novas formas de subjectividade simbiótica e pós-humana. O filme de Eisenstein, e em particular esta cena, procura as *imagens* justas que conceptualizem umx sujeitx finalmente livre do peso ancestral das tradições e superstições de uma Rússia feudal (o título com que o filme estreou em 1929 foi *O Velho e o Novo*, expressando assim bastante bem a tensão dialéctica latente nos processos de industrialização e modernização da URSS). Esta versão optimista do progresso industrial encontra um antagonismo feroz nas posições de Mazzola que, seguindo a importantíssima linhagem biopolítica do Foucault tardio, vê no projecto industrial o aparecimento de novas formas de controlo, ligadas à «aceleração dos ritmos de exploração e manipulação da natureza, reduzida a recurso e a objecto técnico»⁹⁶ e ao «estudo da fisiologia humana

96 MAZZOLA, Andrea (2020), *Transumano Mon Amour: Notas Sobre o Movimento H+*. Escritos 2015-2019, p. 118

e do rendimento dos organismos»⁹⁷ que tinha como função principal a análise, dissecação, medição e contabilização do corpo-máquina e da psique-motor.⁹⁸ O jovem cinema soviético não tinha, no entanto, as condições de poder adivinhar as consequências drásticas de uma industrialização forçada e totalitária das vastas regiões do império soviético. A frase de Lenine «o socialismo é o poder soviético mais a electrificação de todo o país»⁹⁹ demonstra bem o tecnoprogressismo ingênuo de um poder político que via no desenvolvimento tecnológico cego a mais alta forma de salvação revolucionária.

O segundo estudo de caso que irei abordar diz respeito a uma fase específica, e ainda em curso, da obra do artista plástico Leonel Moura: a *Robotart*. Dessa fase decidi focar-me apenas num dos seus projectos, *ArtSbot*¹⁰⁰, de 2003, em que Moura projecta vários *robots* munidos de duas canetas e sensores que os fazem reagir à cor. Colocados sobre uma tela branca, os *robots* cirandam durante algum tempo sem reacção, pois não estão programados para reagirem ao branco (assim sendo, o seu primeiro modo de programação é “aleatório”). Finalmente acabam por utilizar as canetas para pintarem alguns traços e é a partir desse momento que começam a reagir às próprias cores que vão pintando (o segundo e último modo de programação tem como base uma actuação dos *robots* sobre as zonas de maior concentração de cor). Apesar de estar implicada uma certa dose de programação que, no fundo, constitui a base estética e técnica de todo o projecto, a verdade é que esta programação contém uma grande dose de imprevisibilidade. Ou seja, é possível programar-se o modo preferencial de actuação do *robot*. Mas, concretamente, é impossível prever como é que essa actuação se irá processar no tempo, isto é, qual a forma final de cada um dos objectos pictóricos.

Este projecto de Leonel Moura questiona monumentalmente uma série de pressupostos canónicos da arte. Em primeiro lugar, põe em causa o próprio lugar do artista. Como diz um jornalista da SIC numa reportagem de 2004: «O verdadeiro artista plástico não tem obrigatoriamente que pintar. Leonel Moura, pelo menos, nunca o fez. Basta-lhe ser o inventor.»¹⁰¹ Ao tornar a máquina robótica no artista propriamente dito, Leonel Moura está a desconstruir o lugar antropocêntrico do criador, que convocava para o humano, e pelo menos desde a Renascença, a capacidade divina da criação (o que é preciso denunciar no humanismo renascentista, não obstante as suas inúmeras virtudes, inclusive técnicas, prostéticas e maquinicas, é justamente o inegável efeito de subs-

97 *Ibid.*, p. 118

98 *Ibid.*, p. 118

99 LENINE, V. I. cit. in CAMPA, Riccardo (2008), *L'Utopia di Trotsky: un Socialismo dal Volto Postumano*, p. 59

100 MOURA, Leonel (2003), Robot Art, link para vídeo sobre o projecto “ArtSbot”: <https://www.youtube.com/watch?v=XLUxXQPmKUC>

101 SIC (2004), *Robots Pintores, Leonel Moura 2004 (SIC)*, telejornal da SIC, link para a reportagem: https://www.youtube.com/watch?v=UIO_NMtN2r8

tituição de um centrismo por outro: o de deus pelo humano). Em segundo lugar, e conseqüentemente, Moura está a questionar também o que é que constitui, afinal, um objecto de arte: será a sua intencionalidade discursiva e performativa, a sua forma propriamente estética ou será, afinal, a natureza ontológica e epistemológica dx criadorx/artista? O seu projecto robótico parece, justamente, situar-se num limiar bastante ambíguo, não oferecendo nenhuma resposta exacta: ao conjugar a programação (e, portanto, uma certa intenção ou desígnio humanos) com a aleatoriedade (e, portanto, uma “inventiva” imprevisibilidade do *robot* e do acaso) parece quase impossível situar o gesto artístico em qualquer um desses polos binários. Há uma vida que ganha forma por si própria, tal como a criança que é educada pelxs progenitorxs, mas que terá, ainda assim, e no decurso da sua vida, uma certa dose de agência e de autonomia, ou tal como x indivíduox que se move na sociedade, e que não consegue apreender a dimensão exacta de todas as influências e estímulos externos que modulam a sua subjectividade (precisamente porque a relação entre criança e progenitorx ou entre sujeitox e sociedade não é uma relação dialéctica, mas sim transdutiva, sendo, por isso, impossível de delimitar fronteiras exactas; seria isto, enfim, o começo de uma verdadeira teoria da intersubjectividade).



Imagem 1: Espectadorx observa uma das pinturas da série ArtSbot¹⁰²

102 Imagem retirada do site: <http://www.leonelmoura.com/artsbot-2003/>

No caso da arte robótica o meio pré-individual parece ser constituído pela programação algorítmica dos *robots* e pelos traços que se vão espraiando na tela à medida que o *robot* interage com eles. A individuação técnica (e estética) que aqui identifico é certamente dupla: o *robot* que se individua como criadorx e artista, de certa forma “humanizando-se”, e x artista plásticx que começa a incorporar os processos e metodologias da robótica e da informática, dessa forma “robotizando-se” e assimilando as tecnologias de ponta na sua prática. Como diz Leonel Moura, a sua arte é uma «arte do futuro.»¹⁰³ Esta tipologia artística de subjectividade robótica (e não tenhamos medo, daqui em diante, de falar em sujeitxs-*robots*) constitui, a meu ver, uma transformação positiva do chamado “progresso tecnológico” (pois cria uma disrupção diacrónica para com o pensamento hegemónico que insiste em instrumentalizar a máquina e em divinizar o humano tomado como criador) e é um exemplo excelente daquilo a que Simondon chamava uma ética do «homem para com a máquina.»¹⁰⁴ Esta espécie de troca de papéis ou, pelo menos, de dissolução de uma hierarquia entre o humano e o *robot* através da esteticização da existência da própria máquina anula qualquer possibilidade de demonização ontológica da tecnologia. Este problema faz eco com uma célebre entrevista de Umberto Eco a Theodor W. Adorno, em que o primeiro pergunta ao segundo em qual de duas linhas filosóficas este se situa: se naquela que considera que a televisão contém em si mesma uma “ideologia negativa” ou se, pelo contrário, numa outra que a entende apenas como instrumento técnico cuja funcionalidade dependerá de quem a usar.¹⁰⁵ Se por “uso” entendermos todas as operações estéticas e políticas em torno da produção e do consumo televisivos, não haverá, pois, dúvidas de que a única resposta possível é a segunda, já que então a fórmula de McLuhan «media is the message»¹⁰⁶ significará que os *media* não passam, afinal, de extensões operativas da nossa subjectividade e não invólucros estanques no tempo (a tese de McLuhan, talvez contra o seu intuito, ajudou a demonizar os dispositivos, ou *media*, como estruturas algo essencialistas, fazendo-nos esquecer de que também eles têm uma história; por exemplo, houve outros projectos públicos e institucionais para a televisão antes desta monstruosidade neoliberal e privatizada que conhecemos hoje em dia).

O aparecimento não apenas de *robots* plenamente funcionais na sociedade, mas também de *robots* criativos, levanta um conjunto de novas problemá-

103 MOURA, Leonel (2021) in *Depoimentos de Artistas*, Lisboa: MNAC, link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=dbZPCc56cfk>

104 SIMONDON, Gilbert (1968) in *Interview on Mechanology* (circa 17 min), link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=38KEnSBj1rI&t=598s>

105 ADORNO, Theodor W. (1966) in *Umberto Eco Entrevista Adorno*, programa Zoom da RAI (Radio Audizioni Italiane), link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=e28A3bBoCS0>

106 MCLUHAN, Marshall (1964), *Compreender os Meios de Comunicação: Extensões do Homem*, pg. 21

ticas. Para Moura, a possibilidade de trabalhar com *robots* que operavam no “mundo real” ofereceu um ponto de fuga ao trabalho com computadores nas décadas de '80 e '90.¹⁰⁷ É curioso reparar neste volte-face artístico para o “mundo real”, como se os *robots* fossem capazes de pôr em causa um certo binarismo canônico que tende a dividir o mundo digital dos computadores do mundo físico das pessoas e da existência em sociedade. Situando-se no estranho interstício que separa a programação algorítmica e electrónica de um certo tipo de existência/operacionalidade antropocêntrica (neste caso concreto, a criação artística, a pintura) poder-se-ia dizer que o *robot* conjuga, de facto, qualquer coisa de essencial de ambos os mundos, permitindo assim dissolvê-los, ou seja, questionar a sua própria separação/fundamento. Como diz Leonel Moura numa entrevista:

«I regard robots as a new species. We have dogs, birds, bacteria, elephants and robots. They have a life and some intelligence. Hence I have decided to build a small zoo for the new species. For the moment they don't mind to be caged. At the Robotarium they are totally autonomous feeding from sunlight.»¹⁰⁸

Os *robots* são uma nova espécie, podendo então ser dotados de uma vida própria que começamos também, lentamente, a atribuir aos computadores. O facto de que cada vez mais se modelarem os computadores e as suas funcionalidades à imagem humana (nem que seja através de uma “voz”, como no caso da Siri, um assistente virtual inteligente criado para os sistemas operativos da Apple cuja função consiste em responder a perguntas, fazer recomendações ou executar acções colocadas pelo utilizador/consumidor) terá a consequência de que os computadores e as interfaces digitais serão cada vez mais “robóticos” ou, pelo menos, antropoides. O efeito mais imediato será o de que teremos cada vez mais dificuldades em não humanizar os nossos dispositivos electrónicos: de facto, o assistente virtual Siri pode já ser considerado como um dos melhores amigos do consumidor/cliente da marca Apple (em todo o caso, já Baudrillard havia formalizado em 1987 uma dissolução de fronteiras semelhante, ao afirmar que o “famoso carro japonês” que falava com o condutor era, afinal, tanto “algo” como “alguém”: «at this point there is no longer any difference.»¹⁰⁹ Este efeito terá como consequência positiva o progressivo desintegrar da separação humano/máquina, mas tal consequência trará milhares de prejuízos negativos: numa sociedade votada à alienação e atomização no espaço material, social e urbano, a criação de dependências afectivas para com os dispositivos elec-

107 MOURA, Leonel (2010) in *Leonel Moura in Contemporary Art@Bosphorus: Interview Project*, site: Istanbul Contemporary Art Museum, 2010

108 *Ibid.*

109 BAUDRILLARD, Jean (1987), *The Ecstasy of Communication in The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1983), p. 147

trônicos tornados “amigxs” criará todo o tipo de perturbações emocionais, depressões e adições. A superação dos limites do humano pelos *robots* e pelas interfaces digitais coloca-nos então perante um novo perigo: a substituição afectiva do próprio humano pela máquina. São bem-conhecidas as aplicações de chat erótico onde várixs trabalhadorxs aleatôrixs simulam ser uma mesma pessoa (ex: a Vanessa, cuja única existência “real” é ser um perfil digital). Por vezes esse trabalho é executado por algoritmos e já nem por trabalhadorxs rotativxs. De qualquer forma, o efeito para x consumidorx/utilizadorx é o mesmo: julgam estar a falar com uma pessoa real, criando vínculos desesperadamente emocionais, e tudo é apenas feito para lhes sacar dinheiro (e se em muitos casos essxs utilizadorxs podem ser pessoas privilegiadas, grande parte das vezes homens endinheirados, em tantos outros serão apenas pobres vítimas de um sistema opressivo de solidão).

No espectáculo *Jângal* (palavra portuguesa caída em desuso e que significa “selva”), da companhia Teatro Praga, uma multiplicidade de personagens humanas e não-humanas interage no decorrer de um conjunto de cenas que são apresentadas como pastas de computador, cada uma com o seu título próprio. O conteúdo qualitativo das pastas vai-se alterando de forma imprevisível, tal como a confusão não-linear de pastas que guardamos no nosso computador-arquivo: de puro silêncio a números musicais, de cacofonia absurda a interações profundas sobre o estado do mundo. A selva de que nos fala *Jângal* é simultaneamente a paisagem digital das novas tecnologias virtuais e interactivas e a selva física, sensória e corporal do planeta, onde todos os objectos estão em relação uns com os outros. Não parece haver nenhuma contradição dialéctica entre essas duas expressões ou dimensões do conceito incorporado de selva. Pelo contrário, neste espectáculo ambas se relacionam extensivamente (são, por isso mesmo, “polifásicas”). Dir-se-ia até, com base nesta indissociabilidade de planos, que o digital se tornou o meio (poderia até dizer, evocando as teorias renascentistas sobre a arte, a *janela* que garantiria a coerência do objecto¹¹⁰) pelo qual vemos e temos acesso ao mundo. A questão, no entanto, é que já não existe propriamente uma janela no sentido clássico e perspectivista do termo: é essa a interactividade e indissociabilidade que *Jângal* parece conceptualizar nas suas formas de representação de um mundo que é fundamentalmente constituído por uma “selvajaria digital.” A selva de que se fala parece aludir bastante menos ao sentido colonialista, racista e eurocêntrico com que foi interpretada historicamente (e da qual deriva, justamente, o conceito de “selvagem”) do que a esta espécie de cacofonia polissémica que é o resultado da interacção e inseparabilidade dos múltiplos elementos que constituem a vida, o planeta ou o mundo. São citadas as alterações cli-

110 CRARY, Jonathan (1992), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, p. 128

máticas e as disparidades sociais como consequências desta desordem que, durante o espectáculo, é continua e ironicamente nomeada como “trouble” (*Jângal* é 1na sua maioria falado em língua inglesa, o que desde logo atesta uma série de questões, tais como a globalização, a anglicização linguística do mundo ou mesmo a vocalização estandardizada dos artefactos tecnológicos, que cada vez mais nos falarão em inglês).

Numa das cenas deste espectáculo uma personagem humana entrevista um golfinho cor-de-rosa e uma garrafa de GHB. X entrevistadorx está a tentar descobrir em que consistem afinal estes problemas ou “troubles” que tanto afligem o mundo da peça. A garrafa de GHB responde-lhe:

«O planeta é um corpo com cabos e quando alguém salta fora, lamenta, mas salta tudo fora, porque eu também sou tu, sou parte do que tu és. (...) E isso é tão bom. Portanto eu acho que ninguém salta fora porque não há fora. Só há dentro, não há fora disto, não há... essência que possa servir de referência. Só é preciso perceber que se perdeu para sempre a Natureza, mas que se ganhou um colectivo. E temos de ficar juntos nesta desgraça problemática. Temos de ficar com os problemas.»¹¹¹



Imagem 2: Print de cena do espectáculo *Jângal*¹¹²

O que está em causa neste fragmento monológico é justamente a questão da individuação e da intersubjectividade, que na nossa era digital adquiriu talvez

111 A transcrição dos diálogos do espectáculo foi feita por mim a partir de uma gravação vídeo gentilmente cedida pelo Teatro Praga para efeitos da realização deste trabalho.

112 Imagem retirada da gravação vídeo cedida pelo Teatro Praga.

um outro nome: interconectividade. O meio pré-individual de que nos falava Simondon é agora constituído por todo o planeta, que já só pode ser pensado através da figura pós-moderna de uma rede sem centro onde apenas se apreendem dimensões transientes sem pontos fixos e sem linhas rectas. A implicação ontológica e política desta noção de rede é de que qualquer processo de subjectivação/individuação envolve, no limite, a totalidade inapreensível do real (uma totalidade que é, por isso mesmo, virtual e em potência e não uma totalidade efectiva ou categórica). Há nesta visão do mundo uma espécie de efeito de contágio, como nos reflexos feéricos da luz maquinal que brilhava nos rostos dxs camponesxs filmadxs por Eisenstein. Se não há um fora, então é impossível delimitar um centro, um corpo fechado, uma interioridade. X sujeitx já só pode ser pensadx segundo um modelo de dobra (como na filosofia de Leibniz ou Deleuze/Guattari), em que interior e exterior se confundem. Numa outra cena do espectáculo uma personagem espalmada no chão com um ovo estrelado por cima tenta ligar-se ao asfalto, ao pó, à sujidade, aos cabelos, aos insectos esmagados, às pastilhas elásticas e a tudo o que existe no chão. Há um desejo de conexão que transcende o próprio dado adquirido da interconectividade, pois esta última não implica uma actualização absoluta ou permanente do fenómeno. Podemos, afinal, estar “todxs ligadxs” sem que tenhamos consciência disso, sem que saibamos jogar com isso (só assim se poderia explicar a solidão virtual do mundo contemporâneo). *Jângal* parece tentar estimular essa consciência e esse jogo. A figura da rede não prescinde, pois, de uma *práxis* ou de uma ética das subjectividades. Num texto muito interessante sobre o *throbber* (pequeno ícone animado geralmente em «perpétuo movimento circular sobre si próprio – loop infinito ou *ouroboros* formalizado em pixéis»¹¹³ que pode ser encontrado em «quase todo o tipo de experiência mediadas por interfaces digitais: ao carregar imagens e páginas da *World Wide Web*, ao esperar pela actualização dos feeds das redes sociais ou no streaming de vídeos e conteúdos multimédia»¹¹⁴) Manuel Bogalheiro não deixa de realçar que o aparecimento deste ícone é a «marca sub-reptícia de que a hipótese da *rede em tempo real* é mais uma promessa cultural do que uma realidade técnica»¹¹⁵, fruto das fracturas de classe e da desigualdade da distribuição universal tanto da «qualidade» como da «velocidade da rede.»¹¹⁶

Para um autor como Paul Virilio, um dxs grandes pensadorxs que ousou criticar as figuras da rede, do ciber mundo, do tempo absoluto e da velocidade instantânea, as novas tecnologias da informação e da cibernética «veiculam muito evidentemente a perspectiva de uma humanidade unida, mas também

113 BOGALHEIRO, Manuel (2021), *Estética da Espera, Política da Velocidade, Economia da Esperança: Considerações Sobre o Throbber*

114 *Ibid.*

115 *Ibid.*

116 *Ibid.*

de uma humanidade reduzida a uma uniformidade.»¹¹⁷ Regressamos, portanto, ao problema estético-político de Bernard Stiegler ou à questão da normatividade do consumo enunciada por Paul B. Preciado. Esse “colectivo pós-humano” que se ganha quando se perde a natureza, e que é exemplarmente posto em cena pelo Teatro Praga, corre ainda assim o risco de se tornar uniforme, fruto das políticas de massificação tecnológica orientada sob o signo de um consumo hegemónico que tende a fazer desaparecer os espaços locais em prole de um tempo presente do agora: «Todo o problema da realidade virtual, é essencialmente de negar o *hic et nunc*, de negar o “aqui” em proveito do “agora.”»¹¹⁸ A pretensa universalidade da rede, que não se encontra isenta dos constrangimentos de uma «economia da desigualdade»¹¹⁹ tão característica do capitalismo, parece querer desembocar a todo o custo no projecto de um capitalismo globalizado que anularia toda a diferença e heterogeneidade, toda a cultura local. De facto, é o próprio Fukuyama que diz que num mundo dominado pela crescente «“Common Marketization” of international relations»¹²⁰ os conflitos permanentes dirão cada vez mais respeito a problemas étnicos e nacionalistas¹²¹, portanto, a efeitos residuais da história que ainda resistem à assimilação total do modo-de-vida capitalista e definido como pós-político ou pós-histórico («Palestinians and Kurds, Sikhs and Tamils, Irish Catholics and Walloons, Armenians and Azeris, will continue to have their unresolved grievances.»¹²²) Mas a religião, a cultura local ou a etnicidade tenderão também elas a desaparecer sob o signo da rede homogénea e digital governada pela ditadura do tempo absoluto. Como escreve Fernando Rosa Dias: «(...) o sujeito está em contacto com vários terminais, mas nunca se vincula a nenhum *tempo* local.»¹²³ E se um dos grandes problemas do nosso tempo é um problema de percepção e de manipulação da informação e dos *media* então seria preciso concordar com Rosa Dias quando escreve que «o tempo real dissimula a existência de mediações e que estas vivem de transferências entre corpo e interface analógico e deste com o digital.»¹²⁴ A questão que emerge quando nos confrontamos com uma pós-humanidade organizada em rede é, justamente, o facto de que tanto a tecnologia como os *media* procuram sempre, em primeira instância, a sua própria dissimulação, talvez já não sob uma ideia de natureza, mas sob uma ideia de realidade: o *reality show*, o directo, a pornografia ou o tempo real posto em cena pelas tecnologias da comunicação digital. Esquecemo-nos de que os disposi-

117 VIRILIO, Paul (1996), *Cibermundo: A Política do Pior*, p. 12

118 *Ibid.*, p. 48

119 BARATA, André (2020), *O Desligamento do Mundo e a Questão do Humano*, p. 11

120 FUKUYAMA, Francis (1989), *The End of History?*

121 *Ibid.*

122 *Ibid.*

123 DIAS, Fernando Rosa (2009), *Da Estética da Presença à Estética da Desaparição in Circunvoluções Digitais, Formas de Alteridade, Prazer e Suspeita*, p. 79

124 *Ibid.*, p. 80

tivos em causa, os «veículos»¹²⁵ que produzem a velocidade, portanto, «a relação entre os fenómenos»¹²⁶, como lhe chamava Virilio, são dispositivos de mercado e, portanto, interfaces políticas que estimulam a desigualdade e a exploração. Revelar a artificialidade dos dispositivos, ou seja, o seu constructo ideológico, é uma das estratégias mais visíveis de subversão.

Também por isso é interessante reparar como os Praga actualizam um certo teatro biomecânico, em que as figuras humanas e não-humanas são mostradas em toda a sua “artificialidade” paródica. A revelação do artifício cumpre aqui uma função duplamente meta e conceptual: por um lado mostra o próprio dispositivo prostético do teatro (que da máscara à maquilhagem sempre exigiu um nível mínimo de efabulação, mesmo no chamado teatro “naturalista”); por outro, ao revelar a artificialidade inerente a um teatro que será sempre inseparável da vida, exhibe também a artificialidade de todo o projecto humano ou não-humano (afirmando assim, e como diz uma personagem, que já não há lugar para a natureza a não ser que «a natureza seja tudo»¹²⁷). Meyerhold falava, pois, da tentação idolátrica de um encenador que queria que as suas marionetas se parecessem e se comportassem como humanos, por oposição a um segundo encenador que, ao forçar as marionetas a esse jogo de imitação, melhorando-lhes o mecanismo, se apercebia de que elas falhavam em semelhar-se exactamente ao que o espectador vê na “vida real”, perdendo até parte do seu charme nesse processo.¹²⁸

«I have described these two puppet theatres in order to make the actor consider whether he should assume the servile role of the puppet, which affords no scope for personal creativity, or whether he should create a theatre like the one where the puppet stood up for itself and did not yield to the director’s efforts to transform it. The puppet did not want to become an exact replica of man, because the world of the puppet is a wonderland of make-believe, and the man which it impersonates is a make-believe man. The stage of the puppet theatre is a soundingboard for the strings of the puppet’s art. On this stage things are not as they are because nature is like that but because that is how the puppet wishes it – and it wishes not to copy but to create.»¹²⁹

Levando ao limite a fórmula naturalista, o primeiro encenador do teatro de marionetas teria de substituir a marioneta pelo ser humano, o que implicaria o fim de todo o jogo representativo e artístico (Meyerhold chega a dar como

125 VIRILIO, Paul (1996), *Cibermundo: A Política do Pior*, p. 14

126 *Ibid.*, p. 14

127 Transcrição feita a partir dos diálogos do espectáculo *Jângal*.

128 MEYERHOLD, Vsevolod (1913), *O Teatre* cit. in *Meyerhold on Theatre*, p. 155.

129 *Ibid.*, p. 155

exemplo deste tipo de operações “anti-estéticas” o casting de um vagabundo “real” para uma encenação da peça *O Submundo*, de Maksim Gorki, por parte de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscovo, em 1902). A tentativa de criar uma total ilusão da vida era, para Meyerhold, impossível. Talvez porque, como diz a garrafa de GHB em *Jângal*, não há essência que possa servir de referência. Não é possível imitar a vida, porque não é possível delimitá-la ou fechá-la. Isto implica que qualquer estética “naturalista” se torne, na verdade, tão artificial como outra qualquer. No entanto, e a meu ver, o problema decisivo não emerge propriamente do projecto naturalista em si, mas sim do naturalismo levado à letra e tornado fórmula-cliché que é conduzida até à exaustão (o mesmo se poderia dizer da estrutura aristotélica, etc.) e que assim, ao acreditar demasiado no seu próprio conceito de uma *natureza* neutralizada e despolarizada, se revela continuamente incapaz de conceber umx sujeitx fora dos paradigmas unitários e transcendentais do cartesianismo. *Jângal*, na sua pluralidade de formas paródicas e *artificiais*, leva a cabo umas das mais curiosas individualizações técnicas digitais e não-antropocêntricas do teatro performativo contemporâneo.



Imagem 3: Print da cena inicial do espectáculo *Jângal*¹³⁰

Conclusão

O discurso da liberdade parece cada vez mais obsoleto face à complexidade crescente da tecnologia e das interações humanas. No sistema burocrático

130 Imagem retirada da gravação vídeo cedida pelo Teatro Praga

nazi Hannah Arendt descobrira a despersonalização fascista do humano, que se traduzia numa espécie de maquinização ou automatização dos comportamentos privados do «factor subjectivo.»¹³¹ X sujeitx seria, por isso, engolidx pela engrenagem da máquina social, neste caso burocrática. Mas a ideia de que as máquinas constituem necessariamente modelos homogêneos parece tornar-se cada vez mais obsoleta, ainda que os perigos do automatismo devam, certamente, ser tidos em conta. Hoje em dia as máquinas são mais do que elementos familiares, integrando-se no nosso corpo e no nosso quotidiano. Podemos até encarar as máquinas como sendo criativas, inteligentes e autônomas, como no caso da arte robótica de Leonel Moura. Elas constituem novxs tipos de sujeitx e modificam irreparavelmente a nossa própria subjectividade dita *humana*. Já não podemos entender o maquinal ou o técnico segundo um esquema binário positivo/negativo, mas apenas recorrendo à mesma complexidade com que o pós-estruturalismo tem vindo a examinar a consciência, a ética ou a subjectividade. Se hoje nos podemos individuar robotica ou digitalmente, é porque esses caracteres aparentemente alienígenas já existiam no nosso meio pré-individual: a própria sociedade já tem, e porventura desde sempre, um aspecto proto-industrial (ou mecânico), proto-robótico (ou automatizável) e proto-digital (ou de rede). As sucessivas transformações tecnológicas mais não são do que actualizações concretas, históricas e imanentes destes potenciais contidos na experiência social humana. A arte desempenha nesta individuação técnica e colectiva um papel potencialmente emancipatório, mas é muitas vezes difícil compreender quais os interesses políticos que promove. Meyerhold julgava lançar as bases para um novo modelo de subjectividade libertada do jugo do trabalho, quando, na verdade, o que propunha era a sobre-tecnificação e a exploração incessante do movimento dos corpos. As suas experiências teatrais, no entanto, foram essenciais para a libertação estética do naturalismo e do seu jogo de identificações psicológicas (o mimetismo puro e duro poderia apenas preservar os cânones formais já estabelecidos, o que teria como consequência mais radical a preservação a longo prazo de toda a sensibilidade hegemónica burguesa). De tal forma esta potência subversiva estava em jogo na jovem arte soviética que as propostas radicais de Meyerhold ou Eisenstein (mas também de muitxs outrxs) levaram a que fossem perseguidos e condenados ou que caíssem em desgraça durante os períodos mais intensos da repressão cultural estalinista (como é evidente, muitxs destxs artistas não podiam senão recusar qualquer tipologia formal derivada do realismo socialista, que se tornou, enfim, a arte oficial do regime). Quer isto dizer que muito embora possamos criticar a ingenuidade dos pressupostos de Meyerhold eles integraram ainda assim um pensamento experimental e de vanguarda, que procurava conceber, muito para lá de uma mera experiência estética, a possibilidade de

131 ARENDT, Hannah, *Eichmann in Jerusalem: a Report on the Banality of Evil*, p. 129

constituição de umx novx sujeitx emancipadx, propriamente revolucionárix, que veio a ser necessariamente reprimidx por um sistema cada vez mais autoritário e burocratizado. As experiências de Leonel Moura ou do Teatro Praga situam-se, quase um século depois, num contexto radicalmente diferente, onde a proliferação de objectos maquinais e robóticos (incluindo no interior dos nossos corpos) bem como da contínua navegação num sistema literalmente disposto em rede (a *World Wide Web*) nos parece tornar cada vez mais, e até intuitivamente, conscientes dos limites fabricados da nossa própria humanidade. Tanto a obra robótica de Leonel Moura como o *Jângal* do Teatro Praga constituem, a meu ver, momentos fundamentalmente diacrónicos da nossa arte recente e que poderão talvez ajudar na luta inglória contra a máquina de sincronização de que nos falava Bernard Stiegler a propósito do fenómeno televisivo. Mas nem sequer precisamos de recuar até à televisão: a própria Internet, nas suas possibilidades de interactividade, não garante ainda assim nenhuma liberdade suprema. Pelo contrário, ela parece tornar-se cada vez mais o portal absoluto da vigilância, do espectáculo e da solidão. O sistema implacável da exploração capitalista sobrevive, justamente, quando até neste sistema “em rede” (que se diria colectivo, intersubjectivo, multidimensional) somos ainda assim arrastadx, como uma traça inebriada, pelo luminoso delírio do narcisismo, da atomização e da alienação. O pressuposto de uma ligação permanente que é enunciado pela cultura digital do mundo *online* leva a que proliferem, em jeito de reacção explosiva, os «convites a desligarmo-nos».¹³² Mas «esta propaganda ao direito a desligar pressupõe a ilusão radical de que andamos excessivamente ligados, quando na realidade nunca andámos tão desligados do mundo e de tudo o que nele não está sob o controlo do sistema de produção global (...).»¹³³ Seguindo a interessantíssima questão do desligamento do mundo delineada por André Barata, é fácil constatar como o digital e o virtual colocam, conseqüentemente, o problema da desmaterialização a que não é estranha a criação de um «cérebro mundial» onde o modelo não seria o da liberdade e da democracia, mas «o das abelhas ou de um qualquer sistema auto-regulado.»¹³⁴ Face a este modelo, o próprio conceito de pós ou transumanismo parecerá algo obsoleto: já não falaríamos sequer de um corpo-ciborgue, ou de uma cultura *cyberpunk* ou *technoprog*, mas de uma verdadeira desapareição da fisicalidade e, portanto, talvez?, de todo e qualquer limite do humano. Como escreve Barata, resumindo bastante bem o mal estar contemporâneo que se encontra entre os dois extremos que neste ensaio procurei descrever (por um lado a crítica radical do transumanismo por autorxs como Andrea Mazzola, Déborah Danowski ou Eduardo Viveiros de Castro e, por outro, as posições “aceleracionistas” de Donna Haraway ou Paul B. Preciado):

132 BARATA, André (2020), *O Desligamento do Mundo e a Questão do Humano*, p. 11

133 *Ibid.*

134 VIRILIO, Paul (1996), *Cibermundo: A Política do Pior*, p. 86

«A pressão sobre os limites do humano é feita de duas maneiras apenas aparentemente divergentes: oprimindo a condição humana contra limites tanto quanto libertando a condição humana de qualquer limite distintivo.»¹³⁵

Talvez, justamente, a questão seja menos ontológica do que económica e política e talvez aí resida a maior fragilidade de posições como as de Mazzola: a de que os limites já não se situam entre a natureza e o artifício, entre o corpo e a tecnologia, entre a vida e a morte, mas entre os corpos subjugados (sejam eles humanos ou pós-humanos, neste ponto pouco importa a diferenciação) e os imperativos hegemónicos da produtividade, da perfeição, do sucesso, do trabalho, da exploração, da riqueza e da guerra. De facto, e pelo menos no Ocidente, a “guerra de todos contra todos” tem agora o seu palco mais visível nos ecrãs prostéticos do quotidiano que aprendemos a incorporar em redor do corpo, muito mais do que nos campos de batalha ou mesmo nas relações laborais de classe (uma das consequências da digitalização e do teletrabalho é, justamente, o enfraquecimento tanto dos movimentos sindicais como da consciência de classe do novo proletariado a que se vem chamando *precarizado*). E é nesses palcos prostéticos, a favor ou contra eles, ou mesmo contra nós, que teremos de lutar. Porque não há fora da tecnologia, teremos de pensar nela como uma extensão do nosso corpo e, portanto, como mecanismo essencial de qualquer forma de fazer política e de viver em comunidade (não é, pois, preciso ser animista para reconhecer poder de subjectivação às máquinas e aos objectos). No limite, o que está implícito em qualquer estética do pós-humano é, precisamente, a reconfiguração das fronteiras entre o sujeito e o objecto, doravante entendidos como artefactos tecnológicos dotados de uma criatividade ilimitada e, por isso mesmo, de um poder de destruição imenso.

Bibliografia

ARENDT, Hannah (1963), *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Nova Iorque: The Viking Press, 1965

BENJAMIN, Walter (1939), *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, introdução de T.W. Adorno, Lisboa: Relógio D'Água, 2012

BARATA, ANDRÉ (2020), *O Desligamento do Mundo e a Questão do Humano*, Lisboa: Documenta, 2020

135 BARATA, André (2020), *op. cit.*, p. 96

BAUDRILLARD, Jean (1987), *The Ecstasy of Communication in The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1983), tradução de John Johnston, edição de Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1987

BOGALHEIRO, Manuel (2021), *Estética da Espera, Política da Velocidade, Economia da Esperança: Considerações Sobre o Throbber*, site: RSSING, 2021

BUTLER, Judith (1990), *Problemas de Género*, tradução de Nuno Quintas, Lisboa: Orfeu Negro, 2017

CAMPA, Riccardo (2008), *L'Utopia di Trotsky: un Socialismo dal Volto Postumano in Divenire: rassegna di Studi Interdisciplinari Sulla Tecnica e il Postumano*, edição de Riccardo Campa, Milão: Associazione Italiana Transumanisti, 2008

COMBES, Muriel (1999), *Simondon Individu et collectivité Pour une Philosophie du transindividuel*, Paris: Presses Universitaires de France, 1999

CRARY, Jonathan (1990), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992

DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2015), *Há Mundo Por Vir?: Ensaio Sobre os Medos e os Fins*, Florianópolis/São Paulo: Cultura e Barbárie Editora & Instituto Socioambiental, 2015

DEBORD, Guy (1961), *Perspectivas de Modificações Conscientes na Vida Quotidiana in INTERNACIONAL SITUACIONISTA, Antologia* (1970, edição Van Genep), Lisboa: Antígona, 1997

DEBORD, Guy (1967), *A Sociedade do Espectáculo*, tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro, Lisboa: Antígona, 2012

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1970), *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*, tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1978), *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, tradução de Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007

DIAS, Fernando Rosa (2009), *Da Estética da Presença à Estética da Desaparição in Circunvoluções Digitais, Formas de Alteridade, Prazer e Suspeita*, coordenação de José Quaresma e Juan Carlos Guadix, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes de Lisboa da Universidade de Lisboa/Universidade de Granada, 2009

EÇA, João (2021), *Techno-Bodies in the Age of Pharmaco-Porn Capitalism in Philosophy as Experimentation, Dissidence and Heterogeneity*, editado por José Miranda Justo, Elisabete M. de Sousa e Fernando M. F. Silva, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2021

EISENSTEIN, Sergei (1938), *Montage 1938 in Towards a Theory of Montage: Selected Works Volume 2*, traduzido por Michael Glenny, editado por Michael Glenny e Richard Taylor, Londres: I.B. Tauris, 2010

ENGELS, Friedrich e MARX, Karl (1848), *O Manifesto do Partido Comunista*, edição dirigida por José Barata-Moura e Francisco Melo, Lisboa: Edições Avante!, 1997

FOUCAULT, Michel (1984), *História da Sexualidade III: O Cuidado de Si*, tradução de Manuel Alberto, Lisboa: Relógio D'Água, 1994

FUKUYAMA, Francis, *The End of History?*, Washington D.C: The National Interest, 1989

HAJDA, Lubomyr (1993), *Ethnic Politics and Ethnic Conflict in the USSR and the Post-Soviet States in Race, Gender & Ethnicity: Global Perspectives*, Humboldt Journal of Social Relations, 19:2, Arcata, California: Humboldt State University, 1993

HARAWAY, Donna (1985), *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016

HRABOVSKÝ, Milan (2013), *The Concept of "Blackness" in Theories of Race, Asian and African Studies*, vol. 22, nº 1, Bratislava: Instituto de Estudos Orientais da Academia Eslovaca de Ciências, 2013

LENINE, V. I. (1918), *The Immediate Tasks of the Soviet Government*, publicado a 28 de Abril no Pravda nº 83, traduzido por Clemens Dutt, editado por Roberd Daglish, extraído do site: Marxists Internet Archive

MAZZOLA, Andrea (2020), *Transumano Mon Amour: Notas Sobre o Movimento H+. Escritos 2015-2019*, Lisboa: Mapa, 2022

MCLUHAN, Marshall (1964), *Compreender os Meios de Comunicação: Extensões do Homem*, tradução de José Miguel Silva, Lisboa: Relógio d'Água, 2008

MEANS, Russell (1980), *Revolution and American Indians: "Marxism is as Alien to My Culture as Capitalism"*, site: Films For Action, 2011

MEYERHOLD, Vsevolod (1913), *O Teatre* cit. in *Meyerhold on Theatre*, traduzido e editado com comentário crítico de Edward Braun, Londres/Nova Iorque: Bloomsbury, 2016

MEYERHOLD, Vsevolod (1922), *The Actor of the Future and Biomechanics* cit. in *Meyerhold on Theatre*, traduzido e editado com comentário crítico de Edward Braun, Londres/Nova Iorque: Bloomsbury, 2016

PRECIADO, Paul B. (2000), *Manifesto Contrassexual*, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro, São Paulo: N-1 Edições, 2014

PRECIADO, Paul B. (2008), *Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology*, traduzido por Yvette Vinke e editado por Paul B. Preciado and Steinbock, in *Parallax*, vol. 14, no. 1, pp. 105-117, Nova Iorque: Routledge, 2008

RANCIÈRE, Jacques (2008), *O Espectador Emancipado*, tradução de José Miranda Justo, Lisboa: Orfeu Negro, 2010

SIMONDON, Gilbert (1964), *The Genesis of the Individual in Incorporations*, editado por Jonathan Crary e Sanford Kwinter, New York: Zone Books, 1992

STIEGLER, Bernard (2004), *Da Miséria Simbólica I: A Era Hiperindustrial*, tradução de Luís Lima, Lisboa: Orfeu Negro, 2018

STIRNER, Max (1845), *O Único e a Sua Propriedade*, tradução de João Barrento, Lisboa: Antígona, 2004

VIRILIO, Paul (1996), *Cibermundo: A Política do Pior*, tradução de Francisco Marques, Lisboa: Teorema, 2000

Obras citadas

ALEKSANDROV, Grigori e EISENSTEIN, Sergei (1929), *A Linha Geral*, produzido por Sovkino

LANZMANN, Claude (1985), *Shoah*, França: British Broadcasting Corporation, Historia, Les Films Aleph, Ministère de la Culture de la République Française

MOURA, Leonel (2003), *ArtSbot*, criado com a colaboração de Henrique Garcia Pereira, Vitorino Ramos e Idmind

MOURA, Leonel (2003), *Robot Art*, link para vídeo sobre o projecto “ArtSbot”:
<https://www.youtube.com/watch?v=XLUxXQPmKUc>

TEATRO PRAGA (2018), *Jângal*, com a participação de André e. Teodósio, Cláudia Jardim, Jenny Larue, Joana Barrios, João Abreu, Gisela João, criação de André e. Teodósio, Cláudia Jardim, José Maria Vieira Mendes e Pedro Penim

Entrevistas/Reportagens

ADORNO, Theodor W. (1966) in *Umberto Eco Entrevista Adorno*, programa Zoom da RAI (Radio Audizioni Italiane), link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=e28A3bBoCS0>

MOURA, Leonel (2010) in Leonel Moura in *Contemporary Art@Bosphorus: Interview Project*, site: Istanbul Contemporary Art Museum, 2010

MOURA, Leonel (2021) in *Depoimentos de Artistas*, Lisboa: MNAC, link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=dbZPCc56cfk>

SIC (2004) in *Robots Pintores, Leonel Moura 2004 (SIC)*, telejornal da SIC, link para a reportagem: https://www.youtube.com/watch?v=UIO_NMtN2r8

SIMONDON, Gilbert (1968) in *Interview on Mechanology*, link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=38KEnSBj1rI&t=598s>

Iconografia

Imagem 1: Espectadorx observa uma das pinturas da série *ArtSbot*. Imagem retirada do site: <http://www.leonelmoura.com/artsbot-2003/>

Imagem 2: Print de cena do espectáculo *Jângal*. Imagem retirada da gravação vídeo cedida pelo Teatro Praga

Imagem 3: Print da cena inicial do espectáculo *Jângal*. Imagem retirada da gravação vídeo cedida pelo Teatro Praga

João Eça

Lisboa, Março de 2022

Dossiê Bauhaus

Anexo

Duas Composições para
Palco de Wassily Kandinsky:
Noite e O Som Amarelo

Anabela Mendes
E-mail: anmendes@outlook.pt

Assim se delineou o projecto que o Centro Cultural de Belém, em Lisboa, recebeu no seu Pequeno Auditório, em 2003, entre 23 e 26 de Janeiro com duas sessões diárias.

O espaço da autoria de José Manuel Castanheira (arquitecto e cenógrafo, também pintor) foi esventrado e desapossado de todo o seu recheio. Nasceram então esboços e desenhos, executados pelos seus alunos. Numa ampla paisagem descarnada, coberta por panos em vários tons de azul, nasciam desníveis para intérpretes e público, um conjunto quase indecifrável entre mudanças de plano e suspensões respiratórias.

Os alunos de cenografia quase criavam inquietação nos músicos de orquestra, também eles muito jovens, nos cantores e no maestro-compositor Bruno Soeiro que dirigia publicamente pela primeira vez. Arrastavam-se cadeiras cobertas de pano com receio de que houvesse inesperados e indesejáveis buracos no tecido. O ritual de ir para cena requeria concentração e aprumo. A estes artistas em início de uma ainda muito longínqua carreira profissional juntavam-se bailarinos iniciantes treinados pelo coreógrafo Paulo Henrique. Aos seus pés faltava o linóleo para que escorregassem e não caíssem. Os figurinos vinham da Escola Magestil confeccionados por alunos finalistas. Os gigantescos adereços tinham a marca da equipa de Castanheira coordenada por Tiago Santos. O desenho de luz coubera a Carlos Assis, profissional da equipa do CCB.

O meu alargado contributo para o desenvolvimento deste mega-projecto distribuiu-se pela tradução, dramaturgia, encenação, coordenação de programa e de realização do espectáculo. O programa continha colaboração de alunos e professores que vieram de várias escolas da cidade de Lisboa: da Faculdade de Letras, da Escola de Belas-Artes, da Escola Superior de Teatro e Cinema, do Conservatório, da Escola Superior de Dança.

Em cena estavam 30 jovens de áreas artísticas diversas, secundados por profissionais e mestres que lhes ofereciam estímulo, experiência, acompanhamento pedagógico e lhes incutiam coragem para levarem por diante um empreendimento tão complexo e de tão elevada dificuldade. Todos se indignaram, todos recusaram pelo menos uma vez assumirem as suas funções no quadro de um trabalho artístico colaborativo.

Partindo do esvaziamento do espaço e da criação de um olhar inabitual, que sempre surpreendia os espectadores que esgotaram todas as sessões, fomos ao encontro de um certo Kandinsky cuja sobriedade e estranheza tão bem matizava com o cenário despojado. Intérpretes e público partilhavam o inóspito do lugar que assim saíra da estrutura inicial afoitando-se por território inquietante e desmedido.

Terminada a série de espectáculos, oferecemos aos intérpretes figurinos e adereços. Fizemos ainda um leilão com o que sobrara e dividimos o dinheiro apurado.

Esta experiência artística não teve continuidade mas valeu por si. Perdemos em outros espaços sem esta magnitude. Muitos dos intérpretes são hoje bons profissionais nas suas respectivas áreas de aprendizagem.

Relembro aqui Ana Sacadura, minha aluna e amiga, sem a qual este projecto não se teria realizado. Também eu desisti algumas vezes.

Anabela Mendes

23 de julho de 2022.



CENTRO CULTURAL DE BELÉM
Pequeno Auditório
23, 24, 25 e 26 de Janeiro de 2003

NOITE e O SOM AMARELO de WASSILY KANDINSKY.



agradecimentos

Aldara Bizarro
Elke Dumböck-Bayer
Eugénia Vasques
João Sacadura
José Peixoto
José Carlos Barros
Marta Lapa
Merete Vargas
Miguel Abreu
Teresa André
Biblioteca Nacional
Escola Superior de Teatro e Cinema

Co-Produção

Centro Cultural de Belém/Lais de Guia
Ana Sacadura



MINISTÉRIO DA CULTURA



CENTRO
CULTURAL
DE BELÉM



BANCO
PORTUGUÊS
DE NEGÓCIOS



apoios



patrocínios

EQUIPA ARTÍSTICA

Tradução, dramaturgia, encenação
coordenação de programa e de projecto

Anabela Mendes

Assistência de encenação e
produção

Ana Sacadura

Colaboração plástica

José Manuel Castanheira
Pedro Silva
Filipe Lima
Miguel Abrantes
Catarina Varatojo

Composição e
 direcção musical

Bruno Soeiro

Coreografia

Paulo Henrique

Concepção e execução de figurinos

Alunos finalistas do
curso de estilismo
Magestil – Escola
Profissional
Profs. Sérgio Freire,
João Tomé/Francisco
Pontes e Adelaide Borges

Coordenação

Luís Santos
André Fradique
Jorge Barros Gomes
Tiago Proença

Adereços
Coordenação

Desenho de luz

Carlos Assis

Construção de cenário

Ana Sacadura
Célia Emídio
Ivan Olinic
Jorge Crigan

Concepção gráfica de
programa

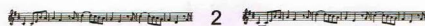
Isabel Espinheira

Seleccção de imagens do
programa

Anabela Mendes

Apoio de pesquisa
ao programa

Marta Fidalgo





ACTORES E BAILARINOS

Ana Telhado
André Vizinho
Jorge Elias
Marta Almada
Marta Batista
Miguel Pinto
Ourania Doulidís
Raquel Conde
Sara Anjo
Sara Serrão
Susana Silva

INSTRUMENTISTAS

Violoncelo	Ângela Carneiro
Viola de arco	Gonçalo Ruivo
Violino	Marta Gonçalves
Piano	Luís Pereira
Harpa	Ana Isabel Dias
Harpa	Eduardo Raon
Trompete	Vitor Pereira
Trompa	Mauro Schmitz
Fagote	Ricardo Santos
Clarinete baixo	Rui Travasso
Clarinete	Helder Gonçalves
Oboé	Sérgio Xavier

CANTORES

Soprano	Rosalina Machado
Soprano	Fátima Maqueijo
Mezzo-soprano	Susana Bento
Tenor	Alberitno Monteiro
Barítono	Jorge Marfins
Barítono	Diogo Oliveira



EQUIPA TÉCNICA do CCB - CENTRO CULTURAL DE BELÉM

Conselho de administração

João José Fratisto da Silva (Presidente)
Adelaide Rocha (Vogal)
Francisco Motta Velga (Vogal)

Direcção do centro de exposições

Margarida Velga

Direcção das actividades comerciais

Direcção de marketing e comunicação

Luis Mendes Dias

Direcção de edificios e instalações técnicas

António Ribeiro

Direcção financeira e administrativa

José Teixeira Duarte

Direcção de segurança

Paulo Macedo

Direcção do centro de espectáculos

Miguel Leal Coelho

Secretariado de direcção

Anabela Borges

Direcção de produção

Carla Ruiz

Produção

Paulo Barbosa

João Oliveira

Inês Correia

Patrícia Silva

Estagiária

Maria João Santos

Secretariado de produção

Maria Rodrigues

Director técnico

Paulo Graça

Director técnico adjunto

João Garrido

Assistente de direcção técnica

Rui Marcelino

Secretariado de direcção técnica

Sofia Matos

Chefe técnico

Stamanto Ismaily

Chefe de equipa

João Soares

Miguel Abelio

André Macedo

Pedro Campos

Primeiro técnico de palco

Luis O. Santos

Pedro Rodrigues

João Paulo Santana



Chefe de equipa de audiovisuais

Nuno Grácio

Técnicos de audiovisuais

Rui Leitão

Luis Filipe Santos

Nuno Bizarro

Eduardo Nascimento

Paulo Cachelro

Técnicos de oficina e manutenção

Fernando Marques

Luis Teixeira

Vitor Horta

Directores de cena

Otielo Lapa

Rosário Vale

Direcção de cena

Jonas Omberg

José Valério

Cláudia Belchior

Secretariado de direcção de cena

Luisa Inês Fernandes

Assessoria de imprensa

Sofia Mantua

Sofia Cardim

Gabinete gráfico

Designers

Paula Cardoso

Paulo Fernandes

Produção gráfica

Mantuela Alves Moreira

Relações públicas

Carlos Moura

Isabel Roquette

Estagiária

Ana Pereira

Segundo técnico de palco

Artur Brandão

F. Cândido Santos

João Marques

José Carlos Alves

José Carlos Martins

José Ferreira

Mário Silva

Nicolau Nunes

Paulo J. Rodrigues

Rafael Seguro

Rui Alves

Rui Croca

Vitor Pinto

Terceiro técnico de palco

César Nunes

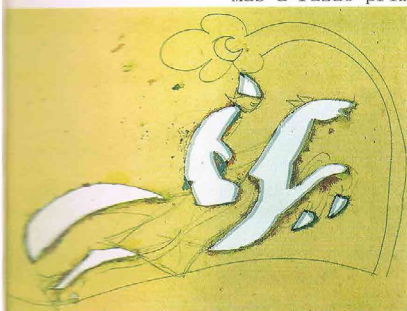
Hugo Campos

Nuno Ramos

Ricardo Melo

Rodrigo Oliveira

São muitas as razões invocáveis pelas quais apresentamos O som amarelo e Noite, de Kandinsky, no Centro Cultural de Belém. Mas a razão primeira é, sem dúvida, o desejo de aproximar cada



vez mais os interesses e os saberes dos nossos diferentes espectadores. Daqueles que nos visitam por causa das exposições e daqueles que nos visitam por causa dos espectáculos. Deste cruzamento de públicos, outros olhares e outros confrontos. Críticos e revitalizadores.

Também o desejo de informar, formando, partilhando as experiências de tão vasto elenco (30 artistas de teatro, dança, música, figurinos), na aventura da re-descoberta de Kandinsky, do homem e da obra, mas principalmente do criador para teatro.

Estamos certos de que, para aqueles que

Miguel Abreu

assistirem a este espectáculo, o universo multidisciplinar de Kandinsky se tornará mais próximo, e cada espectador se poderá sentir mais enriquecido.

consultor para o teatro-ccb

Anabela Mendes

Com Noite e O som amarelo de Wassily Kandinsky procurámos recriar artisticamente um universo menos conhecido da obra deste grande pintor e teorizador do século XX. O seu interesse pelas artes de palco confina-se a um período de cerca de duas décadas, que corresponde à sua fase alemã, altura em que se propõe articular uma concepção não ilustrativa de teatro, na esteira de Gordon Craig, com a extraordinária capacidade de revolucionar o espaço cénico, desenvolvida por Max Reinhardt.

Kandinsky descobre também na dança moderna formas de relacionamento rigoroso e preciso do corpo humano com o espaço envolvente. A expressividade do movimento do pintor-bailarino Alexander Sacharov ou da discípula de Mary Wigmann, Gret Palluca, logo encontram correspondência nas artes gráfica, pictórica e musical.

É com os músicos conterrâneos Alexander N. Skriabin e Thomas von Hartmann que Kandinsky conta para o apoiarem na sua aventura cénica. A descoberta da música atonal do compositor Arnold Schönberg será fonte de inspiração e estímulo para os dois amigos e criadores no campo das experiências para palco. Sensível às mudanças artísticas e tecnológicas do seu tempo, Kandinsky imagina um teatro que estimule a fantasia do espectador e lhe devolva o gosto por activar as suas potencialidades sinestésicas. Música, canto, dança, cor, luz e a essência da palavra são os elementos primordiais da sua arte de compor para palco.



Legendagem de imagens das páginas 1 e 5

Herbert Bayer, Cartaz "Kandinsky", 1926
Berlim, Arquivo da Bauhaus

Wassily Kandinsky, *molde com cavaleiro*, cerca de 1910
lápiz e restos de tinta sobre cartão castanho claro
24,2 x 33 cm, não assinado, não datado
Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner





notas e vivências

Legendagem de imagens



CAPA

Wassily Kandinsky, em Odessa, aos seis anos
Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.

hugo braga

1. - pai de W. Kandinsky - Vasilij Sil'vestrovich Kandinskij. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.
2. - mãe de W. Kandinsky - Lidija Ivanovna Ticheeva. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.
3. - mapa da província de Vologda, diário do artista, Paris. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou.
4. - Wassily Kandinsky, *O porto de Odessa*, final da década de 1890. Óleo sobre tela, 65x45cm, assinado em baixo à direita, Moscovo, Galeria Nacional Tretiakov.
5. - Loubok, *Pantiouchka e Sidorka visitam Moscovo*, 1879.
6. - Wassily Kandinsky, *A benção do pão*, cerca de 1889, aguarela e grafito, esboço, 18,3x24,6cm, Moscovo, Galeria Nacional Tretiakov.
7. - Escola de Novgorod, *A ressurreição de Lázaro*, séc. XV.
8. - Loubok, *Um animal forte - elefante*, fim do séc. XIX.
9. - Wassily Kandinsky, *Improvisação 19*, 13 de Março de 1911. Óleo sobre tela, 120,8x142,4cm, não assinado, não datado. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.
- 10 - Wassily Kandinsky, *O elefante*, 1908, coleção particular.

marta fidalgo

11. - *Kandinsky com espada*, fotografia, cerca de 1897, provavelmente no atelier de Ažbė. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.
12. - *Kandinsky com alunas*, quarto de hotel, Kochel, 1902. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.
13. - Gabriele Münter, *Interieur na 'casa russa'*, 1909, óleo sobre tela. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.
14. - Gabriele Münter, esboço de retrato de Kandinsky, Livro de esboços, Paris, 1906-1907. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.
15. - caricatura: *Münter e Kandinsky diante do cavalete*, Tunes, 7 de Março de 1905, lápis, 8,7x8,6cm. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.
16. - *Kandinsky e Münter de partida para uma vida em viagem*, 15 de Maio de 1904, em Düsseldorf. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.

17.- Wassily Kandinsky, *Rua em Murnau (grupo de casas)*, Verão de 1908. Óleo sobre cartão, 32,8x41cm, não assinado, não datado. Escrito no verso por Münter: >KANDINSKY MURNAU 1908<. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

18. - Gabriele Münter, *Gansos em Seehausen*, 1910. Óleo sobre tela. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

19.- Wassily Kandinsky, Estudo para '*Outono I*', 1910. Óleo sobre cartão, 33,1x45cm, assinado à direita e a preto: >KANDINSKY -Herbststudie 1910< Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

20. - Gabriele Münter, *Kandinsky e Erma Bossi à mesa*, 1912. Óleo sobre tela. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

21. - *Grupo de amigos em 1910-1911 na varanda da Ainmillerstrasse, 36*. Da esquerda para a direita: Gabriele Münter, Maria Marc, Bernhard Koehler, Thomas von Hartmann, Heinrich Campendonk. À frente, Franz Marc. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.

22. - Wassily Kandinsky, *esboço para o almanaque O Cavaleiro Azul*, Verão de 1911. Aguarela e lápis sobre papel, 27,7x21,8cm, não assinado, não datado. Munique, Galeria Municipal de Lenbachhaus.

23. - Wassily Kandinsky, *Impressão III (concerto)*, 3 de Janeiro de 1911. Óleo sobre tela, 78,5x100,5cm. Assinado e datado à direita e a castanho. Munique, Galeria Municipal de Lenbachhaus.

24.- Wassily Kandinsky, *Vista sobre Moscovo*, cerca de 1915. Aguarela e lápis sobre papel, 27,4x37,8cm. Não assinado, não datado. Munique, Galeria Municipal de Lenbachhaus.

25. - Gabriele Münter, *Kandinsky à mesa do chá*, 1910. Óleo sobre tela. Munique, Galeria Municipal de Lenbachhaus.

ricardo gil soeiro

26. - Wassily Kandinsky, Postal para exposição da Bauhaus, 1923. Litografia policromática sobre cartão. Cerca de 15x10cm, Berlim, Arquivo da Bauhaus.

27.- Kandinsky numa aula do curso preparatório, Dessau, 1931. Fotografia, Berlim, Arquivo da Bauhaus.

28. - Wassily Kandinsky, esboço para *Mancha vermelha II*, 1921. Aguarela sobre papel, 19,1x22,9cm. Assinado e datado à esquerda em baixo:>K/21< Munique, Galeria Municipal de Lenbachhaus.

29. - Wassily Kandinsky, *Composição*, 1924. Litografia a cores, 29x28,3cm. Weimar, Coleções de Arte.

30. - Wassily Kandinsky, *Pequeno sonho em vermelho*, 1925. Óleo sobre papel, sobre cartão, 35,5x41,2cm. Berna, Museu de Arte.

31. - Wassily Kandinsky, *Tensão em vermelho*, 1926. Óleo sobre cartão, 66x53,7cm. Nova Iorque, Museu de Solomon R. Guggenheim.

32. - Capa do guia da exposição "Arte degenerada", 1937. Reprodução: Otto Freundlich, *O homem novo*, 1912.

33. - Wassily Kandinsky, *Tensão ascendente*, 1924. Aguarela sobre papel, 49x34cm. Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou.

34. - Wassily Kandinsky, *Fila de signos*, 1931. Têmpera e tinta sobre papel, 41,7x50,3cm. Basileia, Coleções de arte, gabinete de gravuras.

Prefácio ao catálogo da exposição colectiva de Kandinsky

1902 - 1912

Kandinsky

"Nasci a 5 de Dezembro de 1866 em Moscovo. Até ao meu trigésimo aniversário desejei ser pintor, pois amava acima de tudo a pintura e não me era fácil lutar contra tal anseio.

Nessa altura parecia-me que, para um russo, a arte era um luxo proibido.

Wassily

Optei, assim, por uma especialização em Economia Política na Universidade. A faculdade propôs que me dedicasse à carreira académica. Enquanto "Attaché" da Universidade de Moscovo foram-me dadas oficialmente condições para levar a cabo esse projecto. No entanto, passados seis anos, apercebi-me de que a minha anterior crença no valor terapêutico das Ciências Sociais e na exactidão absoluta do método positivista se haviam fortemente dissipado. Acabei por decidir deitar a perder os resultados desses muitos anos. E pareceu-me que todo esse período tinha sido uma completa perda de tempo. Hoje sei o quanto pude apreender nessa época e estou grato por isso.

Outrora debruçara-me, principalmente e de forma teórica, sobre a questão salarial dos operários. Agora interessava-me abordar a mesma problemática de uma perspectiva prática e aceitei o cargo de gerente numa das maiores tipografias de Moscovo. A minha nova especialidade era a fotogravura que, de certa forma, me pôs em contacto com a arte. Estava rodeado de operários.

Mantive-me apenas durante um ano nesse ramo, pois aos 30 anos fui invadido pela ideia: agora ou nunca. O progressivo trabalho interior, e até então inconsciente, tinha agora chegado a tal ponto que, nessa altura, senti com perfeita nitidez a força artística que em mim existia. Tinha atingido uma tal maturidade que a justificação para me tornar pintor se tornara igualmente clara.

Fui então para Munique, cidade cujas escolas na altura eram bastante conceituadas na Rússia. Durante dois anos frequentei a famosa Escola Ažbé e esforcei-me por estudar desenho na sua perspectiva orgânica, o que para mim era entediante. Quis depois tentar as aulas de desenho da Academia de Munique mas reprovei no exame de admissão. Após um ano de trabalho independente mostrei os meus esboços a Frank Stuck que me aceitou na sua classe de pintura da Academia. Devo muito às suas correcções e os seus conselhos, no que diz respeito ao acabamento do quadro, foram para mim particularmente preciosos. Um ano depois achei que tinha de continuar a trabalhar sozinho e foi assim que nasceu a minha carreira artística. Desde então passaram dez anos que em muito se projectam nesta colecção.

Esta colecção mostra que o meu objectivo permaneceu sempre o mesmo e que foi apenas ganhando em clareza, e que toda a minha evolução consistiu, apenas, na concentração de meios para esse fim, libertando-me progressivamente de tudo aquilo que eu considerava secundário."

Munique, Setembro de 1912

Kandinsky

Wassily

1866-1869

Crescer entre liberdade e luz

Kandinsky, nascido em **Moscovo**, no dia 5 de Dezembro de **1866**, cresce numa época marcada por reformas e crescentes influências culturais, nomeadamente através do cruzamento entre ideias políticas, progressistas e liberais e a redescoberta do espírito popular e nacional russo, presente nas obras de Puschkin, Lermontov, Tolstoi, Mussorsgky e Rimsky-Korsakov. Entre a imagem da Rússia da segunda metade do século XIX e a do mundo ocidental florescem, no jovem Kandinsky, anseios de liberdade que dão lugar a uma cumplicidade, sempre expectante e nunca traída, entre si e o pai, o nobilitado Vasili Sil'vestroviè Kandinskij, director de uma sociedade de comércio de chá e natural da Sibéria.

Lydia Ticheeva, sua mãe,



hugo
braga

"junta em si as particularidades, que (...) Moscovo incorpora: uma beleza exterior que salta à vista, séria e austera, de uma simplicidade pura e de inesgotável energia, uma combinação de tradição com um genuíno espírito livre, um curioso entrançado de nervosismo forte, calma imponente, majestática, e autodomínio heróico."¹

Na escola, Kandinsky, aprende violoncelo e piano. Mas a sua paixão pelo desenho e pelas artes gráficas leva o pai a aconselhá-lo a dedicar-se ao estudo dessas artes.

"Eu era um jovem aluno de liceu, de casaca azul com botões prateados, uma pasta pesada e uma ardósia enorme. O professor fazia questão de dizer: Rapazes, o desenho é uma tarefa difícil. Não é nem Latim nem Grego, aqui tem que se pensar."²

Jovem dotado de uma sensibilidade à flor da pele, Kandinsky, recebe, aos treze anos, a sua primeira mala de pintura a óleo:

"O sentimento, naquela altura, - ou melhor dizendo: a sensação da tinta a sair do tubo, ainda hoje a tenho. Uma pressão dos dedos e jubilando, festiva, pensativa,

1-Hans Konrad Roethel und Jelena Hahl-Koch (eds.), *Kandinsky - Die Gesammelten Schriften*, vol. 1, Berna, Benteli, 1980, p. 50

2-Idem, *ibidem*, p. 66

sonhadora, debruçada sobre si, com profunda seriedade, com efervescente travessura, com o suspiro da libertação, com a sonoridade profunda do luto, com pertinaz força e resistência, com condescendente languidez e entrega, com persistente autodomínio, com sensível inconstância do equilíbrio chegaram, um após o outro, estes seres estranhos, aos quais se chamam cores - na realidade vivos, independentes, dotados de todas as qualidades necessárias para uma futura vida autônoma, e preparados, a cada instante, para se submeterem de bom grado a novas combinações, se misturarem entre si e criarem séries infinitas de novos mundos."³



Nas diversas deslocações em férias que fazia com o pai, pelos bosques do Cáucaso, pela Crimeia ou nos passeios de barco no Kasan, o jovem Wassily desenvolve uma percepção apurada e pictórica do mundo e da história. Depois de uma viagem, no Verão de

hugo
braga

1869, com os pais por Roma, Florença e Veneza, a família muda-se para Odessa.

"A minha ama moscovita ficava muito surpreendida por os meus pais fazerem uma viagem tão longa para ver 'edifícios despedaçados e pedras velhas: Isso é o que mais há aqui em Moscovo.' De todas estas "pedras" em Roma só me ficou na memória uma invencível floresta de colunas grossas, essa floresta assustadora da Basílica de S. Pedro, da qual, tanto quanto me lembro, a minha ama e eu durante muito tempo não conseguimos encontrar a saída.

E depois toda a Itália ganha cor a partir de duas impressões a preto. Eu e a minha mãe dentro de uma carruagem preta a passarmos por cima de uma ponte (em baixo água - acho que amarela suja): Em Florença [Veneza] puseram-me num jardim-de-infância. E mais uma vez, preto - degraus que vão dar à água preta, na qual flutua um barco longo, assustador, preto, com uma caixa preta no meio: apanhamos uma gôndola em plena noite."⁴

É, porém, no retorno, ano após ano, à metrópole moscovita que o jovem Kandinsky encontra os mais fortes impulsos para o diálogo interior, estimulado pela profusão de cores e de tonalidades que a sua sensibilidade sinestésica começa a descobrir nessa cidade.

³-Idem, *ibidem*, p. 40

⁴-Idem, *ibidem*, p. 27

1869- 1885

Em 1871 os pais separam-se e é a tia Elisabeth Ticheeva, a irmã mais velha da mãe, que passa a ser alvo de profundo amor e devoção, aos quais Wassily irá referir-se em múltiplas cartas. A sua relação com a cultura e a tradição alemã toma, desde logo, voz nas inúmeras fábulas e contos populares que ela lhe lia. E nesta altura que se interioriza a sua aprendizagem da língua alemã.

"Falava muito alemão quando era criança (a minha avó materna era báltica). Os contos maravilhosos alemães, que eu tão frequentemente ouvia, adquiriam vida. Os telhados altos e esguios, já desaparecidos, da Promenadenplatz e da

Maximiliansplatz, o velho Schwabing, e muito particularmente o Au, que eu outrora descobrira por mero acaso, transformaram estes contos em realidade. O eléctrico azul deslizava pelas ruas como personificação do espírito do conto que tornava mais fácil e alegre o respirar. As caixas de correio amarelas cantavam em cada esquina canções com sons de canário. Eu cumprimentava o rótulo "lixeria da arte" e sentia-me numa cidade da arte, o que era para mim a mesma coisa do que uma cidade tirada de um conto maravilhoso. As pinturas medievais, que mais tarde fiz, nasceram destas impressões."⁵

(...) "Elisabeth Ticheeva teve uma enorme e inegável influência no meu crescimento. Ela era a irmã mais velha da minha mãe e teve um papel essencial na sua educação. Mas também muitos outros que com ela se cruzaram não esquecem o seu espírito iluminado."⁶

viver em **Odessa** é para Kandinsky uma verdadeira provação. Desta cidade não existem para o artista memórias de afecto nem qualquer deslumbramento:

"Decididamente... não admito que me chamem filho de Odessa!!!... C'os Diabos: Filho de Odessa! Não, isso é que não sou. Graças a Deus! Eu nasci em Moscovo, na Klarer-Teich-Straße! [...] Como odeio esta cidade!"⁷

5-Idem, *ibidem*, p. 28

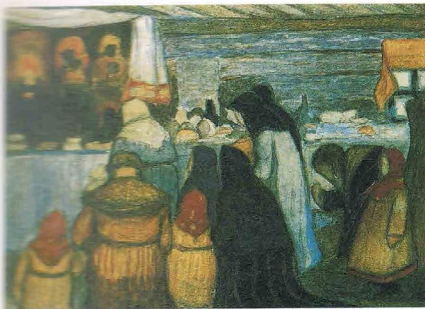
6-Idem, *ibidem*.

7-Gisela Kleine, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. - Biographie eines Paares*, Frankfurt am Main, Leipzig, Insel, 1994, p. 126



hugo
braga

Moscovo será o lugar que ele guardará para sempre no coração e que recriará em muitos dos quadros das diferentes fases do seu percurso artístico. A este espaço afectivo se referirá com o carinho e a saudade de quem se recorda de uma mãe que vive distante:



hugo
braga

"O sol já está baixo e atingiu o vigor pleno que durante todo o dia tentara alcançar e a que se esforçara por chegar. Esta imagem não dura muito tempo: mais alguns minutos e a luz do sol torna-se avermelhada devido ao esforço em ficar cada vez mais avermelhada, primeiro fria e depois progressivamente mais quente. O sol derrete Moscovo inteiro numa única mancha que põe toda a interioridade, toda a alma, em vibração como uma tuba frenética. Não, não é esta unificação vermelha a hora mais bela! Este é apenas o acorde final da sinfonia que faz com que cada cor atinja o auge da sua vivacidade, deixando e obrigando Moscovo inteiro a soar como o *fortissimo* de uma

orquestra gigante. Casas cor-de-rosa, lilases, amarelas, brancas, azuis, verdes pistáchio, vermelhas como chamas, igrejas - cada uma, uma canção autónoma - o relvado fúriosamente verde, as árvores zumbindo mais graves, ou a neve cantando a mil vozes, ou o *allegretto* dos ramos desnudados, o círculo vermelho, hirtó, silencioso da muralha do Kremlin e, por cima, dominando tudo, numa gritaria triunfal, como uma aleluia que se esquece de si própria, o traço finamente sério, longo, branco da torre sineira de Ivan o Grande. E sobre o seu longo, tenso, pescoço esticado, em eterna saudade, em direcção ao céu, a cabeça dourada da cúpula que é o sol moscovita entre as estrelas douradas e coloridas das outras cúpulas.

-Pintar esta hora, pensei para comigo, seria a mais impossível e a mais suprema alegria de um artista."⁸

Milagre da cor e das formas

1885-1892

O retorno a **Moscovo** torna-se então inevitável e aos dezanove anos Kandinsky regressa para estudar Economia e Jurisprudência na Universidade.

Marcante revelar-se-á, igualmente, a expedição que faz, no âmbito de um programa de investigação da Sociedade das Ciências Naturais, de Etnografia e de Antropologia, à província de **Volodga**. Tem então como tarefa estudar as formas arcaicas do direito e os vestígios de crenças pagãs de um povo do norte da Rússia. O festival de formas e cores das casas, das roupas, e dos diversos objectos, inspiraram-no, de tal forma, que fica profundamente

⁸-Roethel/Koch, *op.cit.*, p. 29

convicto de que a arte e a etnografia seriam duas almas gêmeas, inseparáveis. A verdadeira força artística, a verdadeira essência das cores teriam, então, origem e absoluta vitalidade, nas povoações arcaicas.

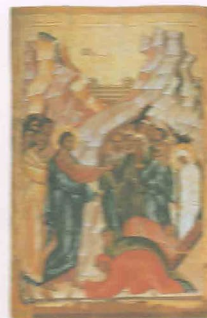
1893-1896

Em Novembro de 1893 Wassily Kandinsky casa com a prima Anna Semjakin, uma jovem seis anos mais velha do que ele, e disposta a adaptar-se aos seus interesses e projectos. Um ano antes concluiu com sucesso o Exame de Estado em jurisprudência e, após ter defendido uma dissertação de doutoramento sobre A legalidade dos salários dos operários, é nomeado representante da Faculdade de Direito de Moscovo aos vinte e sete anos.

Em 1896, porém, recusa uma oferta para leccionar na Universidade de Dorpat. Aos trinta anos opta por se tornar pintor a tempo inteiro. A percepção que tem do mundo é então abalada pela descoberta protagonizada por Antoine Henri Becquerel (1852-1908) com a descoberta da radio-actividade, a que se associaria posteriormente o casal Curie. O facto de diversos elementos químicos produzirem e projectarem energia e a constatação de que a matéria pode ser instável, dão o impulso necessário para que se possa relativizar a veracidade da ciência e da própria realidade que nos circunda. Assim nasce para Kandinsky a fundamentação do relativismo mas também a descoberta de uma dimensão metafísica e, posteriormente teosófica, que em muito o marcará enquanto artista e homem.

"Um acontecimento científico libertou-me de um dos maiores obstáculos que encontrara no meu percurso. Foi a cisão do átomo. A queda do átomo correspondia, na minha alma, à queda do mundo inteiro. Subitamente caíram por terra os muros mais volumosos. Tudo se tornou inseguro, vacilante e maleável. Não teria ficado surpreendido se, à minha frente, uma pedra se dissolvesse no ar e se tornasse invisível. A ciência parecia-me estar extinta: o seu fundamento mais importante tornara-se uma mera fantasia, um erro dos eruditos, que não permitia construir pedra a pedra, com serenidade e sob uma luz radiosa, o edifício divino; pelo contrário tacteava-se na escuridão, em busca de pretensas verdades, confundindo cegamente uns objectos com os outros."⁹

9-Idem, *ibidem*, p.28



7

hugo
braga



8

Este impulso para novas perspectivas ganha fôlego aquando da exposição dos impressionistas franceses em **Moscovo**, no ano de **1896**. "A meda de feno" de Monet abre-lhe novos horizontes e desperta nele uma sensibilidade que mudou o rumo da sua carreira artística.



9

"Naquela altura vivi dois acontecimentos que marcaram a minha vida para sempre e que me abalaram com muita intensidade. Foi a exposição impressionista em Moscovo - sobretudo "A meda de feno" de Claude Monet - e a representação do Lohengrin de Wagner no Hoftheater.

Até aí só conhecia a arte realista, na verdade apenas os Russos; ficava horas de pé diante da mão de Franz Liszt no retrato de Repin ou de outras obras do género. E subitamente, pela primeira vez, vi um quadro. Só descobri que se tratava de uma meda de feno quando consultei o catálogo. Não fora capaz de a reconhecer. Esta incapacidade de reconhecer era-me penosa. Também achei que o pintor não tem o direito de pintar de forma tão indistinta. Senti-me incomodado por naquele

quadro faltar o objecto."¹⁰

hugo
braga

O ano de **1896** é ainda marcado pela mudança para **Munique**. Wassily e Anna Kandinsky escolhem a capital da Baviera. Anna sente que um futuro incerto a espera. Casara com um cientista que rejubila agora de entusiasmo pela pintura. Mudar para um país que lhes é estranho tem em ambos consequências distintas.



10

Perseguindo o sonho de se tornar pintor, numa altura em que não tem ainda consciência de que é capaz de dar provas concretas da sua vocação, é para Kandinsky a prova de fogo que a si mesmo se impõe.

Uma Alemanha idílica, inspirada numa visão romântica e medieval, criada através das narrativas de infância da tia Elisabeth Ticheeva, mistura-se agora com uma metrópole económica e culturalmente pujante, da qual o pintor Lovis Corinth dirá:

"Em Munique não havia somente o maior número de artistas, mas também os melhores. A Academia era, juntamente com a de Paris, a mais conhecida no mundo inteiro."¹¹

Munique com a sua reputação artística era o lugar certo para o desabrochar de um artista.

¹⁰-Idem, *ibidem*, p.32

¹¹-Gisela Kleine, *op. cit.*, p.119

1896 - 1901

1896 - Já com quase trinta anos de idade, Kandinsky decide dedicar-se exclusivamente à arte, abrindo assim caminho a uma vocação tardia: a pintura. Para isso abdica da sua carreira científica e parte para **Munique** na companhia da esposa, Anja Chimiakin, na esperança de que a ligação à língua alemã desde a infância lhe facilite a adaptação.



11



12

1897 - A decisão de enveredar pelo caminho da arte depressa lhe traz alguns dissabores. Começa por frequentar a conhecida escola de pintura de Anton Ažbè, onde se vê obrigado a pintar vários modelos, trabalho esse que não é do seu agrado.

"Quando parti de Moscovo para Munique com a sensação de renascimento, troquei o trabalho por obrigação pelo trabalho por prazer. Depressa me deparei com os limites da minha liberdade, que no mínimo e embora de maneira diferente faziam de mim escravo — trabalhar com modelo." 1

marta
fidalgo

A frequência de um curso de anatomia deixa-o desmotivado, uma vez que os seus trabalhos não são muito apreciados.

"Quando alguns dos meus colegas viram os meus trabalhos de casa, apelidaram-me de <colorista>. Outros, não sem maldade, chamaram-me o <pintor de paisagens>. Ambas as designações me ofendiam, apesar de perceber que eram justas. E exactamente por isso! De facto, sentia-me muito mais à vontade no reino das cores do que no do desenho. Mas não sabia como me libertar desta ameaça." 2

1898 - 1901

Inscreve-se no curso de Franz von Stuck, na Academia de Munique, com o objectivo de aperfeiçoar a técnica de desenho, mas a sua candidatura não é aceite, uma vez que reprova no exame de admissão. Após uma segunda tentativa, consegue finalmente ingressar nas aulas de Stuck, então também frequentadas por Paul Klee.

1-Hans Konrad Roethel und Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky: Die Gesammelten Schriften I*, Bern, 1980, p. 42.
2-Idem, *ibidem*, p.44.

Um ano mais tarde decide seguir um caminho artístico independente e funda a "Phalanx", uma associação de artistas-expositores, da qual se torna presidente, sendo também director da escola de pintura criada no âmbito desta associação.

Neste período faz igualmente uma viagem de estudo a **Rothenburg ob der Tauber**, lugar que lhe desperta o interesse por imagens ligadas à Idade Média.

"Foi uma viagem irreal. Senti-me como se, contra todas as leis da Natureza, uma força mágica me transportasse de século em século para um passado cada vez mais longínquo.(...) Apenas um quadro ficou desta viagem. Foi a "Cidade Antiga", que no entanto só pintei depois de regressar a Munique."³



1902 - 1903

marta
fidalgo

1902-Conhece Gabriele Münter, então aluna da Escola de Pintura da "Phalanx". Sobre o talento de Münter, Kandinsky afirmou mais tarde:

"É irremediável como aluna - é impossível ensinar-te seja o que for. Tudo o que posso fazer por ti é proteger e cuidar do teu talento como um bom jardineiro, não deixando que nada por ele amarinhe — só podes fazer aquilo que está na tua natureza."⁴

No Verão, Kandinsky passa algumas semanas em **Kochel**, onde realiza uma expedição de pintura com os seus alunos. É também nesta localidade que se começa a desenvolver uma maior aproximação entre o artista e Münter e posteriormente, já em Outubro, quando os dois regressam a **Munique**, iniciam uma intensa troca de correspondência.

1903-Desloca-se sozinho à capital austríaca para visitar a Secessão de Viena e mais tarde, no Verão, realiza uma segunda expedição com os seus alunos da turma de pintura, desta vez até **Kallmünz**, para a qual convida Münter. Aqui os dois celebram a sua união, pintando quadros um do outro e até trocam alianças.

3-Idem, ibidem, p.28f.

4-Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter*, München/ London/ New York, Prestel, 2001, p. 34f e s.

A celebração de um amor não assumido

13

14

15

16



A Escola da "Phalanx" chega ao fim e Kandinsky é convidado para dar aulas de pintura decorativa na Escola de Artes e Ofícios de Düsseldorf (Düsseldorfer Kunstgewerbeschule), convite que recusa.

Em viagem 1903 - 1904

Sucedem-se depois várias viagens mais uma vez sem a nova companheira: primeiro a **Veneza** e depois a **Odessa** e **Moscovo**. Mas no início de Novembro, Kandinsky e Münter partem para **Regensburg** e **Augsburg** em busca de elementos representativos da Idade Média, visitando pela segunda vez **Rothenburg ob der Tauber**, a mais pura personificação da época medieval, segundo Kandinsky.



17

1904-A viagem à Holanda em Maio e Junho, na companhia de Münter marca o início de um período agitado, que durará até 1908, durante o qual o casal empreende inúmeras viagens. Ambos partem de barco em direcção a **Roterdão**, percorrendo depois várias localidades de bicicleta. Inicialmente a viagem tem como objectivo a recolha de informação histórica e artística, mas o gosto pelo contacto com a natureza suplanta o interesse por museus e galerias. Inspirado pelos efeitos de luz, Kandinsky aproveita para pintar vários quadros, enquanto Münter se dedica sobretudo à fotografia.

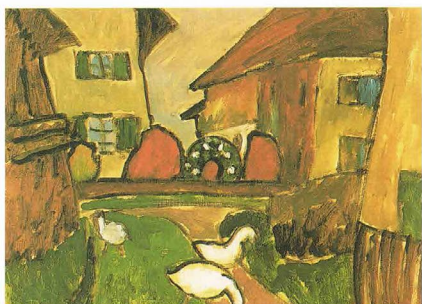
Depois de passarem também por **Amesterdão**, regressam a **Munique** separados, pois o artista decide fazer uma paragem na cidade de **Antuérpia** para visitar o seu meio-irmão. Münter, por sua vez, regressa a Bona e durante quase seis meses, os dois correspondem-se com regularidade.

Kandinsky visita depois alguns familiares em **Odessa** e, em Setembro de 1904, separa-se da esposa, Anja Chimiakin, com quem no entanto mantém uma profunda relação de amizade.

Em Dezembro, Kandinsky e Münter viajam até **Tunes**, a fim de passarem algum tempo juntos, mas também para elaborarem estudos sobre as cores e sobre a luz africana. De regresso à Alemanha, passam por **Itália**.

marta
fidalgo

1905- Em Maio, iniciam uma terceira série de viagens. Começam por escolher **Dresden**, onde se entregam à natureza através de longos passeios a pé. Kandinsky segue depois para **Odessa** para tratar do divórcio, e de regresso encontra-se com Münter em **Colônia**. Juntos apanham o comboio para **Bruxelas**, planeando viajar depois para Paris. Contudo, Kandinsky depressa sente a falta do clima quente do sul e ambos optam por seguir para Milão, alcançando **Rapallo** já no Inverno, onde alugam uma casa e aí passam os meses seguintes antes de seguirem para França. O clima ameno e a vida conjunta há tanto desejada permitem um maior entendimento, sendo este certamente um dos períodos mais serenos desta união. Ambos pintam ao ar livre, e o próprio pai de Kandinsky vem visitá-los para conhecer Münter.



18

marta
fidalgo

1906 - 1908

1906- A vida em Rapallo agrada tanto ao casal que Kandinsky chega a sugerir a compra de uma casa naquela localidade. No entanto, acaba por pôr de lado esta ideia ao ter conhecimento da existência de cobras naquele lugar, partindo então para **Paris**.

Em Junho, Münter aluga uma casa em **Sèvres**, enquanto Kandinsky vive sozinho em Paris, uma vez que sente necessidade de se encontrar a si próprio na solidão. Contudo, aos poucos percebe que havia avaliado mal as suas hipóteses de integração na grande metrópole, em parte devido à forte concorrência internacional. Assim, muda-se para Sèvres, enquanto Münter decide aprofundar os conhecimentos de pintura em Paris, atingindo assim uma maior maturidade e segurança. É durante este período que Kandinsky escreve a sua primeira composição para palco intitulada "NOITE".

As cartas que escreve a Münter durante este período, nas quais surgem também as primeiras referências à teosofia e ao ocultismo, permitem perceber que Kandinsky atravessa uma fase de estagnação artística, tendo inclusivamente pesadelos com a própria morte.

1907- Em Junho, dá-se o regresso a **Munique** separadamente. Münter segue para Bona, triste e desiludida

Desilusão e recomeço

com o rumo dos acontecimentos, enquanto Kandinsky tenta recuperar forças através da música. Em Setembro, Kandinsky instala-se com Münter em **Berlim**, onde o casal vive até Abril do ano seguinte. Neste período, o artista interessa-se sobretudo por concertos, na esperança de que a música lhe transmita novos estímulos para pintar. Deste modo, renova o seu interesse pelo paralelismo existente entre as cores e os sons, dedicando-se a reflexões teóricas sobre o tema. É também em **Berlim** que Kandinsky e Münter frequentam várias conferências de Rudolf Steiner, director da Sociedade Teosófica Alemã, aprofundando os seus conhecimentos sobre esta ciência. A teosofia devolve a Kandinsky o sentido de unidade, de que este necessita, ao mesmo tempo que se sente fascinado pela perspectiva da reencarnação.



19

1908 – Depois das várias estadias em diversas metrópoles europeias, Kandinsky e Münter regressam a **Munique**, onde o artista se dedica sobretudo ao teatro e às composições para palco, elaborando ele próprio alguns adereços e compondo em conjunto com Thomas von Hartmann a música para alguns dos seus textos.

marta
fidalgo

1908 - 1909

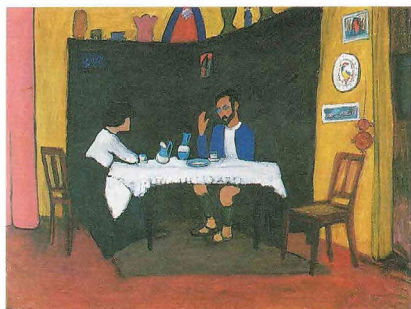
Em Agosto, Kandinsky e Münter viajam pela primeira vez até à pequena localidade de **Murnau**, a convite dos amigos Alexej Jawlensky e Marianne von Werefkin. A paisagem local fascina-os de imediato e ambos se dedicam também às primeiras pinturas sobre vidro, inspiradas na arte popular da Baviera. Kandinsky sente-se bem em Murnau e encontra assim a paz que há muito procurava. Em Setembro, Kandinsky interrompe a sua estadia em Murnau para alugar um apartamento em **Munique** no número 36 da Ainmillerstrasse, próximo da residência de Paul Klee.

No mês de Dezembro, o artista e a companheira passam alguns dias em **Kochel**, onde se encontram com amigos russos, entre eles o compositor Thomas von Hartmann, com quem Kandinsky trabalha na música para Gigantes, a primeira versão de "O SOM AMARELO".

A paz desejada

rotas e vivências 22

1909-O casal regressa a **Murnau**, onde adquire uma casa, tendo assim início uma fase mais produtiva, durante a qual trabalham frequentemente em conjunto. Kandinsky dedica-se regularmente à jardinagem e decora algumas paredes da habitação, bem como peças de mobiliário. A ausência de luz eléctrica e a água que vem do poço não oferecem grande conforto, mas essa precaridade é compensada pelo ar puro que se respira e pela beleza singular da paisagem, que o artista aproveita também para pintar.



20

marta
fidalgo

datam deste Verão marcam o início de uma nova fase artística de Kandinsky: a tendência para a relativização e a ausência de motivos figurativos nos seus quadros.

«Mais tarde, já em Munique, fiquei fascinado com um espectáculo inesperado no meu atelier. Começara a anoitecer. Eu regressava a casa

com o meu estojo de pintura depois de um estudo, quando subitamente me deparei com uma imagem indescritivelmente bela e repleta de brilho interior. De início fiquei perplexo, mas depois depressa me aproximei daquele quadro enigmático, cujo conteúdo era incompreensível e no qual nada mais via do que formas e cores. Descobri de imediato a chave para o mistério: tratava-se de um quadro pintado por mim, que estava encostado à parede. No dia seguinte, tentei obter essa mesma impressão do quadro, desta vez à luz do dia. Contudo, só a consegui em parte: identificava constantemente os objectos num dos lados e faltava-me o brilho delicado do crepúsculo. Agora eu tinha a certeza de que o objecto prejudica os meus quadros.»⁵

Kandinsky começa a trabalhar na composição para palco "O SOM AMARELO" e é também nesta altura que cria as primeiras "Improvisações", pois é a partir deste ano que passa a dividir os seus quadros em três grupos distintos: "Impressões, Improvisações e Composições". Em Outubro, o casal regressa a **Munique**, onde em Dezembro tem lugar a primeira exposição da Nova Associação de Munique (Neue Künstlervereinigung München). Contudo, as obras de Kandinsky aí expostas são alvo de duras críticas.

1910

1910-O artista conhece August Macke e Franz Marc, com quem depressa desenvolve uma grande amizade, passando

⁵- Peter Anselm Riedl, *Kandinsky*, Hamburg, Rowohlt, 2001, p. 31 f e s.

A ruptura artística

Marc a frequentar a casa de Kandinsky regularmente.
Após um desses encontros, Marc manifesta-se:

"Na manhã seguinte, fui logo visitar Kandinsky à sua casa! As horas passadas ao seu lado constituíram as experiências mais memoráveis da minha vida. Mostrou-me inúmeras coisas, obras antigas e recentes. Estas últimas eram absolutamente extraordinárias; no primeiro momento, senti a glória das suas cores fortes, puras, fogosas e, depois, o meu cérebro começou a trabalhar; esses quadros marcaram-me profundamente." 6



No entanto, este é um ano de profundo desânimo. Desiludido devido às críticas de que é alvo, Kandinsky parte sozinho para **Moscovo** e durante os dois meses seguintes corresponde-se com Münter, deixando transparecer alguma amargura e mágoa relativamente a Munique. Kandinsky desloca-se depois a **São Petersburgo** e a **Odessa** para participar em algumas exposições e divulgar as suas obras. É também durante este ano que Kandinsky pinta as três primeiras "Composições".

marta
fidalgo

21

Cavalgada para o Azul

1911 - 1912

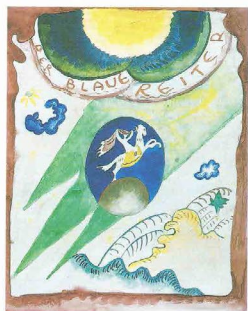
1911-Já em **Munique**, deixa-se fascinar pela música de Arnold Schönberg, depois de o ter escutado a tocar o Concerto para Cordas **Opus 10** de 1907 e o Concerto para Piano **Opus 11** de 1909.

"A música de Schönberg apresenta-nos um novo reino, onde as vivências musicais não são acústicas mas sim puramente anímicas. Aqui começa a "música do futuro". 7

Pouco tempo depois, inicia-se a correspondência entre os dois artistas. Tanto o russo como o vienense trocam ideias sobre música, pintura e, em especial, sobre o efeito multiestético das obras de arte para palco, através das quais ambos desejam alcançar a síntese de todas as artes. Paralelamente, a evolução de Kandinsky começa a não ser

6-Hajo Düchting, *Wassily Kandinsky*, Colónia, Taschen, 2000, p.30.
7-Peter Anselm Riedl, *op. cit.*, p.43.

bem aceite por vários membros da Nova Associação de Munique e quando as críticas aos seus trabalhos aumentam de tom, o artista decide abandonar o cargo de presidente. A ruptura decisiva dá-se em Dezembro, quando a obra "Composição V" é rejeitada pelo júri responsável pela selecção de obras a apresentar a público na terceira exposição da Nova Associação de Munique. Marc e Kandinsky são os primeiros a abandonar a Associação; em seguida, Gabriele Münter e Alfred Kubin decidem fazer o mesmo. Kandinsky e Marc trabalhavam já desde o Verão num projecto relacionado com uma nova manifestação artística — "O Cavaleiro Azul" (Der Blaue Reiter) — e deste modo, apostam ainda mais neste projecto, tendo também como objectivo a publicação de um almanaque



22

marta
fidalgo

com o mesmo nome.

"A ideia para o nome surgiu-nos à mesa de um café em Sindelsdorf; ambos gostávamos da cor azul, Marc de cavalos e eu de cavaleiros. O nome surgiu assim, quase por si, e o maravilhoso café da senhora Maria Marc soube-nos ainda melhor." 8

Graças ao seu empenho, conseguem que a primeira exposição de O CAVALEIRO AZUL se realize na mesma altura que a exposição da Nova Associação de Munique. Contudo, a reacção do reduzido número de visitantes não é muito positiva.

1912 - 1914

1912 - A partir deste ano, Kandinsky passa por uma fase de ruptura a nível artístico e vê-se obrigado a vender alguns dos seus quadros para melhorar a sua situação financeira. As manchas negras, motivo cada vez mais dominante nos seus quadros, reflectem também este seu estado de espírito.

Em meados de Outubro, decide partir para Moscovo novamente sem Münter. Desta vez deseja descansar e recuperar energias depois da hiperactividade desenvolvida com a exposição e a publicação de O Cavaleiro Azul. Kandinsky sente-se cansado das pessoas e está cada vez mais consciente de que pertence ao povo russo, de que junto dele se encontram as suas raízes.

8-Idem, ibidem, p. 55.

A crise da I Guerra Mundial

rotas e vivências 25

1913-De regresso a **Munique**, Kandinsky finaliza as últimas Composições antes do início da I Guerra Mundial: Composição VI e Composição VII, considerada esta última a obra mais importante deste período. De Julho a Setembro desloca-se mais uma vez a **Moscovo**, enquanto Münter se ocupa da revisão dos manuscritos de Kandinsky, em alemão.

1914-No início do ano, o artista ainda tem esperança de ver representada em Munique a composição para palco O Som Amarelo, mas com o rebentar da guerra acabará por ter de abandonar o projecto. Por esta altura, Kandinsky demonstra também já ter sofrido algumas transformações relativamente ao modo como encara a pintura. Em carta a Arnold Schönberg, o artista sintetiza esta mudança:



23

"Mais importante é, portanto, podermos fechar interiormente e estarmos em fumigação interior, desinfectarmo-nos. Por outro lado, acredito que agora vai haver também mais tranquilidade a nível exterior. De qualquer forma, na pintura a fase explosiva parece estar já ultrapassada." 9

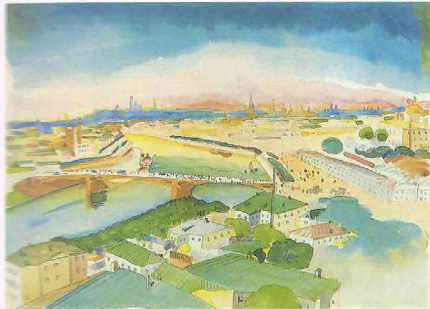
marta
fidalgo

Em Abril, Kandinsky leva a mãe de férias para **Merano**, onde passam a Páscoa com alguns familiares. Com o início da I Guerra Mundial no dia 1 de Agosto, Kandinsky e Münter partem para a Suíça com alguns familiares, entre eles a primeira mulher do artista e a sua ama Fanny. Inicialmente, o casal instala-se em **Goldach**, seguindo depois para **Zurique**, onde em Novembro se separa definitivamente. Münter acaba por regressar a Munique, enquanto Kandinsky parte para a Rússia. Nos primeiros tempos, Münter ainda acredita no regresso de Kandinsky e no retomar da vida em comum. No entanto, Kandinsky sente que necessita realmente deste afastamento, pelo que o conteúdo das suas cartas se torna cada vez mais banal e impessoal. A 25 de Dezembro Kandinsky escreve a Gabriele Münter:

"É claro que li a carta que me deste aquando da minha partida. Gostaria de te ajudar e de te dar alegria. Penso muitas vezes no quanto estás só e isso entristece-me bastante. Contudo, parece-me que o

9-Idem, ibidem, p. 80.

caminho por mim sugerido é o melhor. Nos últimos tempos ganhei muitos cabelos brancos e, de facto, a culpa não é da viagem. A consciência pesa-me, bem como o reconhecimento de que muito do que deveria ter feito, está para além das minhas capacidades: não consigo fazer nada contra a minha natureza. Mas o tempo mostrará o caminho. A longa separação, ainda que involuntária, irá sem dúvida tornar as coisas mais claras.”¹⁰



1915 - 1919

1915 - 1916 - Kandinsky instala-se em **Moscovo**, não regressando mais a Murnau nem a Munique. Este corte radical com o passado obriga-o a separar-se para sempre de muitas das obras que pintara antes da guerra. Neste período, o artista dedica-se sobretudo ao desenho, mas sente-se frequentemente dominado por uma profunda indecisão a nível artístico,

o que o impede de pintar com regularidade. Por outro lado, não tendo agora contacto com os círculos artísticos com que privara, sente-se muitas vezes um estranho no seu próprio país.

No mês de Dezembro, Kandinsky recebe um convite para expôr alguns trabalhos na Galeria Gummesson em **Estocolmo**, que decide aceitar, permanecendo nesta cidade até Março do ano seguinte, onde reencontra Münter pela última vez.

1917 - De regresso à Rússia, conhece Nina Nikolaevna Andreevskaja, com quem casa a 11 de Fevereiro, elegendo a Finlândia como destino de núpcias. Estas terminam repentinamente em **Helsínquia**, devido a uma revolta de soldados e operários contra o czar Nicolau II. Neste mesmo ano nasce o filho de ambos, Vsedod, que no entanto vem a falecer três anos mais tarde.

1918 - Aceita ser membro do Comissariado do Povo para a Formação Cultural com sede em **Moscovo**.

1919 - Em Junho, é nomeado director do Museu de Cultura Pictórica, cargo que exerce até Janeiro de 1921. A partir do mês de Novembro preside igualmente à Comissão Geral de Aquisições para os Museus do Departamento das Artes Plásticas do Comissariado do Povo para a Formação Cultural, colaborando na instalação e reforma de vários museus nas províncias russas.

¹⁰-cf. Annegret Hoberg, *op. cit.*, p. 27f.

1920 - 1921

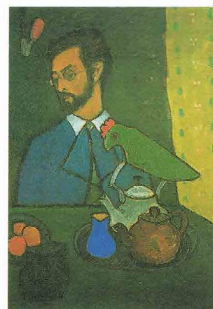
1920-Kandinsky participa na fundação do Instituto de Cultura Artística, elaborando também um programa de ensino para os alunos dessa Escola. No entanto, a sua concepção artístico-pedagógica não é muito bem recebida pelos seus colegas que não se identificam com a ideia de síntese das várias artes. No Outono, a crescente oposição a Kandinsky por parte dos restantes membros do Instituto de Cultura Artística agrava-se e o artista isola-se cada vez mais.

1921-No início do ano, Kandinsky deixa o Instituto de Cultura Artística e abandona também os ateliers de pintura monumental. Decide depois colaborar na organização da Academia Russa das Ciências Artísticas, onde é nomeado vice-presidente do Departamento de Psicopsicologia e dirige também o atelier de reproduções. Entretanto, os ataques por parte dos seus colegas construtivistas tornam-se cada vez mais frequentes. Veja-se, por exemplo, a seguinte crítica por parte de Nikolai Punin:

"Protesto com toda a veemência contra a arte de Kandinsky ... todos os seus sentimentos, todas as suas cores são solitários, desenraizados e lembram deformidades. Não, não! Abaixo o Kandinsky! Abaixo!" 11

Por fim, em Dezembro, Kandinsky decide partir para **Berlim** com a esposa, afastando-se definitivamente dos seus opositores. Mais tarde, Kandinsky dirá:

"O artista não deve ser considerado <abstracto> só por utilizar meios <abstractos>; tal nem sequer significa que ele é um artista. E do mesmo modo que já existem suficientes triângulos mortos (sejam eles brancos ou verdes), não existem menos galinhas mortas, cavalos mortos e guitarras mortas. Pode-se ser com a mesma facilidade um <académico realista> ou um <académico abstracto>. A forma sem conteúdo deixa de ser uma mão, passando a ser uma luva vazia, cheia de ar." 12



25

marta
fidalgo

11-Wassily Kandinsky, Die erste sowjetische Retrospektive, Ausst. Kat., 1989, p. 53, in: Gisela Kleine, Gabriele Münter und Wassily Kandinsky, Biographie eines Paares. Frankfurt a. M./ Leipzig, Insel Verlag, 1994, p. 508.
12-Hajo Düchting, op. cit., p. 62

1922 - 1933

1922-Tem início uma das fases mais importantes da vida de Kandinsky. Após ter regressado a **Berlim** em 1921, Kandinsky parte, a convite de Walter Gropius, para a Escola da Bauhaus de Weimar em 1922. Aí realiza murais, o que lhe permite transpor a sua concepção da síntese de todas as artes para uma obra de execução livre. Esta convicção de uma base comum a todas as artes persegue-o desde os tempos de *O Cavaleiro Azul* (*Der blaue Reiter*), ligando-o ao espírito da Bauhaus, sobretudo na fase inicial expressionista. Passa seis meses em Berlin, durante os quais participa em várias exposições. Em Junho, dá início à sua actividade como professor da Bauhaus de **Weimar**. Entre as diversas



26

ricardo gil
soeiro

realizações relevantes, salientam-se a publicação do álbum gráfico *Pequenos Mundos* (*Kleine Welten*), a execução dos painéis para a "Exposição sem Júri de Berlin", com a ajuda dos seus alunos da Bauhaus e, finalmente, a participação na "Primeira Exposição de Arte Russa", na galeria van Diemen, em Berlin.

A Escola Superior de Arquitectura e Arte, a Bauhaus, fundada em 1919 pelo arquitecto Walter Gropius, tinha por objectivo unir as artes plásticas e as artes aplicadas, a fim de criar um trabalho comum adequado à época. No manifesto de 1919, ano da fundação, Gropius entende que a "obra de arte total" arquitectónica, necessariamente universal, deveria ser a construção como simbiose de todas as artes e ofícios:

"O objectivo final de qualquer actividade criadora é a construção! Arquitectos, pintores e escultores, temos todos de reaprender a conhecer e a compreender as múltiplas facetas da construção no conjunto e nas diversas partes; só assim estaremos aptos a animar as nossas obras com um espírito arquitectónico, facto que esquecemos na arte de salão. Formemos, pois, um grémio de artesãos sem a arrogância classista que pretende levantar preconceitos entre artistas e artesãos! Desejemos, inventemos e criemos em comum, a nova construção do futuro que será um todo: arquitectura, escultura e pintura..."

Excerto do Manifesto da Bauhaus, 1919.

Em Weimar, Kandinsky põe em prática a sua concepção de arte sinestésica. Tal como Klee, ele devia elaborar para os alunos uma teoria da forma que fornecesse a estes futuros artesãos, artistas e construtores uma espécie de "baixo-contínuo" da criação: O trabalho da Bauhaus, de uma maneira geral, alicerça-se sobre a unidade, que começa finalmente a estabelecer-se, entre mundos diferentes que ainda recentemente eram encarados como estritamente separados. Estes mundos que desde há pouco tendem a aproximar-se, são:

"a arte em geral e, em primeiro lugar, a arte dita plástica (arquitetura, pintura, escultura), a ciência (matemáticas, física, química, fisiologia, etc.) e a indústria, tanto pelas suas possibilidades técnicas como pelo seu papel económico."

Wassily Kandinsky, "Os Elementos fundamentais da Forma", 1919-1923.



27

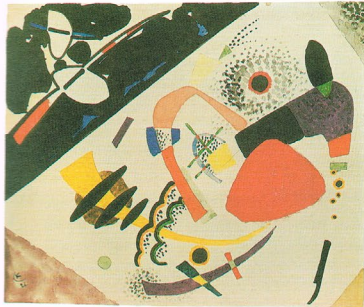
ricardo gil
soeiro

Num excerto de uma das aulas do Curso da Bauhaus, Wassily Kandinsky apresenta tópicos a aprofundar posteriormente:

"Estado caótico de "hoje". Desfasamento. Desordem. Desvalorização dos valores.
Regularidade: evolução, revolução, reacção = tensão, repouso. Olhando para trás, o caminho a direito parece rigorosamente recto.
Fluxo e refluxo: se o homem só observasse uma vez o fenómeno deste dois movimentos, experimentaria dois medos: o medo de se afogar e o medo de morrer de sede. Mas, observando este fenómeno cem vezes, sabe que estes movimentos têm a sua regularidade e os seus limites. Ou então inundação e refluxo. Para onde vai o refluxo? Os velhos limites parecem falsos. Refluxo e fluxo = afogamento... em compensação, abaixo dos limites iniciais (a terra em vez da água, a seca em vez da humidade). Descoberta das leis da natureza: causa e efeito.
Refluxo: político e económico.
Fluxo: espiritual."

Wassily Kandinsky, Curso da Bauhaus, "1ª aula, 17 de Junho de 1925. Semestre de Verão", 1925.

1923-Obras de Kandinsky são apresentadas numa Exposição individual em Nova Iorque, na "Société Anonyme" por iniciativa de K.Dreier e M.Duchamp. O pintor é nomeado



ricardo gil
soeiro

1924-Assiste-se a uma efervescência de acontecimentos vitais para a vida artística do pintor russo, que, juntamente com Klee, Feininger e Jawlensky, funda o grupo Os Quatro Azuis (Die Blaue Vier), tendo sido realizadas diversas exposições do grupo nos E.U.A.

1925-A Escola da Bauhaus transfere-se para **Dessau**. Também neste ano de profundas transformações se assiste à fundação pelo galerista de Braunschweig, Otto Ralfs, da Sociedade Kandinsky (Kandinsky-Gesellschaft).

1926-Em **Munique**, é publicado o segundo trabalho teórico importante de Kandinsky: Ponto. Linha. Plano (Punkt, Linie zur Fläche), que, nas palavras do autor, constituía a continuação orgânica da sua obra

anterior Do Espiritual na Arte, sendo, pois, considerada com propriedade a obra teórica capital do período da Bauhaus. Já aqui Kandinsky chama a atenção para a celeridade do seu tempo, chegando mesmo a falar de um ritmo da época:

"Desde 1914, o ritmo da nossa época parece tornar-se cada vez mais rápido. As tensões internas aceleram esse ritmo em todos os domínios que conhecemos. Um só ano corresponde a, pelo menos, dez anos de um período "calmo", normal".

Wassily Kandinsky, Ponto, Linha, Plano, Munique, 1926.

Kandinsky tem a lucidez da época- charneira em que se encontra inserido.

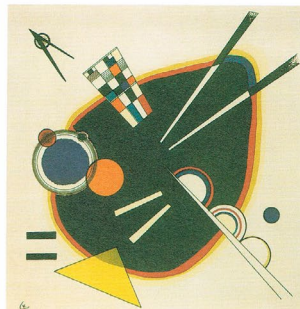
O grau a que a pintura chegara (nos termos do pintor: salto miraculoso) faz com que Kandinsky se debruce sobre a necessidade de se efectivar um passo mais no progresso espiritual que a condição interior e a ressonância interior permitiriam:

"Particularmente a pintura que, com efeito, no decurso dos últimos decénios deu um salto miraculoso, mas que só recentemente se libertou do seu objectivo "prático" e da escravidão das suas aplicações, acaba de atingir um nível que exige um exame dos seus meios picturais em vista do fim pictural. Neste sentido, não podemos passar ao grau seguinte sem que este exame seja feito - e isto é tão verdadeiro para o artista como para o "público".

Kandinsky, Ponto, Linha, Plano, Munique, 1926.

Kandinsky muda-se, entretanto, para uma das residências construídas pelos próprios artistas da Bauhaus, sendo vizinho do inseparável companheiro Paul Klee. Por ocasião do seu 60º aniversário, realizam-se numerosas exposições individuais em cidades alemãs e europeias, sendo-lhe dedicado o primeiro número da revista Bauhaus.

1927-Kandinsky ministra na Bauhaus aulas de pintura livre. As suas férias de Verão decorrem na companhia do compositor e precursor do Dodecafonismo - Arnold Schönberg, à beira do lago de Wörther, na Áustria, o que lhe abre novas perspectivas ao nível dos radicais horizontes musicais que entretanto se instauravam.



1928-Juntamente com Nina Kandinsky, o pintor russo adquire a nacionalidade alemã. Por uma única vez Kandinsky foi também encenador, ao levar à cena, a 4 de Abril de 1928, no Friedrich Theater de Dessau, as partituras Quadros de uma Exposição, do compositor russo Modest Mussorgsky. A sua actividade neste campo contempla ainda a realização dos cenários e figurinos para esse espectáculo.

1929-Decorrido um ano, é na galeria Zack, em Paris, que Kandinsky realiza a primeira exposição individual de aguarelas e desenhos.

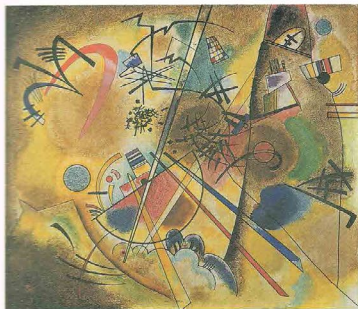
Sonhar com outras paragens corresponderia, em Kandinsky, ao caminhar de uma obra a nascer: após ter empreendido uma viagem à Bélgica, o pintor visita James Ensor, em Ostende, passando, em seguida, férias com Klee, numa estância balnear entre Hendaya e San Sebastian.

1930-Kandinsky viaja com a mulher até Paris durante o período de Páscoa. É aí que contacta o grupo de artistas Cercle et Carré, participando na exposição com o mesmo nome. No Verão desse ano as férias do casal são passadas em Génova, Bolonha e Ravena.

Todavia, este período trará também um contratempo ao pintor russo, já que P. Schulze-Naumburg remove do Museu de Weimar, não só os trabalhos de Kandinsky, mas também os de Klee e de Schlemmer, já que, na óptica cerceadora e vigilante do nacional-socialismo, estas constituíam o exemplo da denominada "Arte Degenerada".

29

ricardo gil
soeiro



30

ricardo gil
soeiro

1931-O pintor prossegue com o seu trabalho, executando painéis murais em cerâmica para um salão de música na "Exposição de Arquitectura Alemã", de **Berlim**, **Cairo**, **Alexandria**, **Istambul**, **Damasco**, **Tel Avive**, **Beirute**,

Jerusalém - alguns dos destinos de uma rota mediterrânica que certamente estimulavam a imaginação do pintor - constituem o percurso escolhido por Kandinsky e sua mulher para uma viagem de três semanas no Verão.

Os artigos para a revista *Cahiers d'Art* pontificam como uma das participações mais dinâmicas de Kandinsky. É aí, aliás, que Kandinsky apresenta os pintores abstractos de forma deveras curiosa. Para ele, os pintores abstractos, enquanto arautos do novo, estariam inelutavelmente relegados para a posição de réus,

sendo-lhes exigida a justificação da sua visão profética:

"Os pintores "abstractos" são os réus, o que significa, portanto, que estes se têm de defender. Têm que provar que a pintura "sem objecto" é realmente pintura, cabendo-lhe o direito de existir."

Wassily Kandinsky, *Réflexions sur l'Art Abstrait*, "Cahiers d'Art", 1931.

A valorização e a apologia da pintura abstracta são feitas comparativamente à pintura convencional-figurativa:

"O nosso tempo não é propício, mas sob as importantes e raras "novidades" ou sob as novas características do Homem, importa saber valorizar a crescente capacidade: ouvir uma sonoridade no silêncio... Hoje em dia, um ponto num quadro, por vezes, diz mais do que um rosto humano. Um ponto vertical que se une a um horizontal produz um quase som dramático. A comoção provocada pela união entre o aguçado ângulo de um triângulo e um círculo não tem, na verdade, menor efeito do que aquela provocada pela união, em Miguel Ângelo, entre o dedo de Deus e o dedo de Adão."

Wassily Kandinsky, *Réflexions sur l'Art Abstrait*, "Cahiers d'Art", 1931.

1932-A Bauhaus é encerrada pelos nacional-socialistas, transferindo-se para **Berlim**, onde volta a abrir, com carácter privado, numa fábrica de telefones desactivada.

1933-Em Julho deste ano, assiste-se ao encerramento

definitivo da Bauhaus. Em finais de Dezembro, Kandinsky muda-se para França, instalando-se em **Neuilly-sur-Seine**, em Paris, com a mulher, vivendo aí até ao fim da vida no Boulevard de la Seine, 135.

1934-Estreita os contactos com o grupo *Abstraction-Création*, realizando uma exposição na galeria os *Cahiers d'Art*. Encontra-se com Constantin Brancusi, Robert e Sonia Delaunay, Fernand Léger, Joan Miró, Piet Mondrian, Antoine Pevsner, Hans Arp e Alberto Magnelli. A **Normandia** é o local escolhido para passar o Verão.

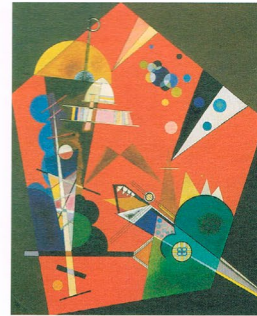
1935-Recusa um convite para artista residente no *Black Mountain College*, na Carolina do Norte. Expõe nos escritórios de *Cahiers d'Art* de Paris, e em Nova Iorque, na galeria I.B.Neumann. As férias de Verão são passadas na **Riviera Francesa**.

1936-Obras suas são apresentadas em exposições como "Abstract and Concrete" em Londres e "Cubism and Abstract Art" em Nova Iorque. Após ter passado as suas férias na **Riviera Italiana**, realiza, em Dezembro, a primeira exposição na galeria Jeanne Bucher, em Paris.

1937-Uma mostra individual de Kandinsky é apresentada na galeria Karl Nierendorf, em Nova Iorque. Obras suas são confiscadas nos museus alemães, sendo catorze dos seus quadros apresentados em Munique na exposição "Arte Degenerada". Para além da exposição supracitada, participa igualmente na exposição "Origines et Développement de l'Art International Indépendant", no Musée Jeu de Paume, em Paris.

1938-Obras suas integram a exposição "Abstracte Kunst" no Museu Stedelijk em Amesterdão, cabendo-lhe escrever o artigo *Abstract or Concrete* para o catálogo da mesma. No mesmo ano, procede à publicação de quatro poemas e de xilografuras na revista *Transition*, escrevendo ainda o ensaio "A Arte Concreta", que seria publicado no primeiro número da revista *XXè Siècle*.

1939-O quadro *Composição IX* é adquirido pelo Estado francês. Wassily e Nina Kandinsky adquirem a nacionalidade



31

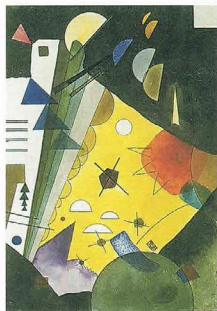
ricardo gil
soeiro



32

francesa. O pintor termina ainda a última grande *Composição X*.

1940- Após a entrada das tropas alemãs em França, permanece dois meses nos **Pirinéus**.



33

ricardo gil
soeiro

1941- Kandinsky recebe uma proposta oficial de emigração para os E.U.A., que é recusada.

1942- Surge a sua última grande tela: *Tensões delicadas*. Depois disso, só pintará pequenos formatos sobre o cartão. Realiza ainda uma exposição individual na galeria Jeanne Bucher, em Paris.

Nos últimos meses de vida, Kandinsky prepara ainda esboços de cenários e figurinos para um espectáculo de dança com música de Thomas von

Hartmann, entusiasmado com a ideia de repor em palco a sua concepção abrangente de teatro como força magnetizadora de outras linguagens artísticas (arquitectura, pintura, música e dança) - noção que se prende com a *Gesamtkunstwerk* (Obra de arte total), grandemente devedora da ideia wagneriana.

1943- Passa férias em **Rocherfort-en-Yvelines**.

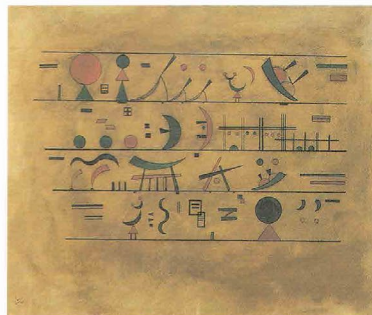
1944- Realiza a sua última exposição na galeria L'Esquisse, em Paris. Adoece no mês de Março, mas continua a trabalhar até Julho. A vida do pintor extingue-se, mas as suas obras permanecem irredutíveis na sua perenidade. Kandinsky morre de arteriosclerose, a 13 de Dezembro, em Neuilly-sur-Seine, aos 78 anos de idade.

Um sumário esboço, feito de cacos de ser e de datas que não chegam para dar a ver uma vida recheada de visões e viagens, nem o alcance indelével da obra legada por Kandinsky. Por uma última vez aqui, ouçamos as palavras de Kandinsky. Agora, uma breve reflexão que também é um esclarecimento, que também é um pedido de compreensão, dirigido aos seus contemporâneos, a todos nós e àqueles que virão, para que também nós possamos sonhar com novos "portos":

"Eu não peço que se acredite que a minha pintura procura revelar ante vós "segredos"; nem que (como alguns acreditam) eu inventei uma linguagem específica, que tem de ser "adquirida" e, sem a qual, a minha pintura não poderia ser "decifrada". Não se deve tornar a questão mais complicada do que ela é na realidade. O meu "segredo" consiste exclusivamente em ter ganho desde já há alguns anos a feliz capacidade (talvez tenha lutado inconscientemente por ela), de me ter libertado (e comigo também a minha pintura) de "ruídos laterais", na medida em que, para mim, toda a Forma se tornou vivida, provida de sonoridade e, com isso, provida de expressão.

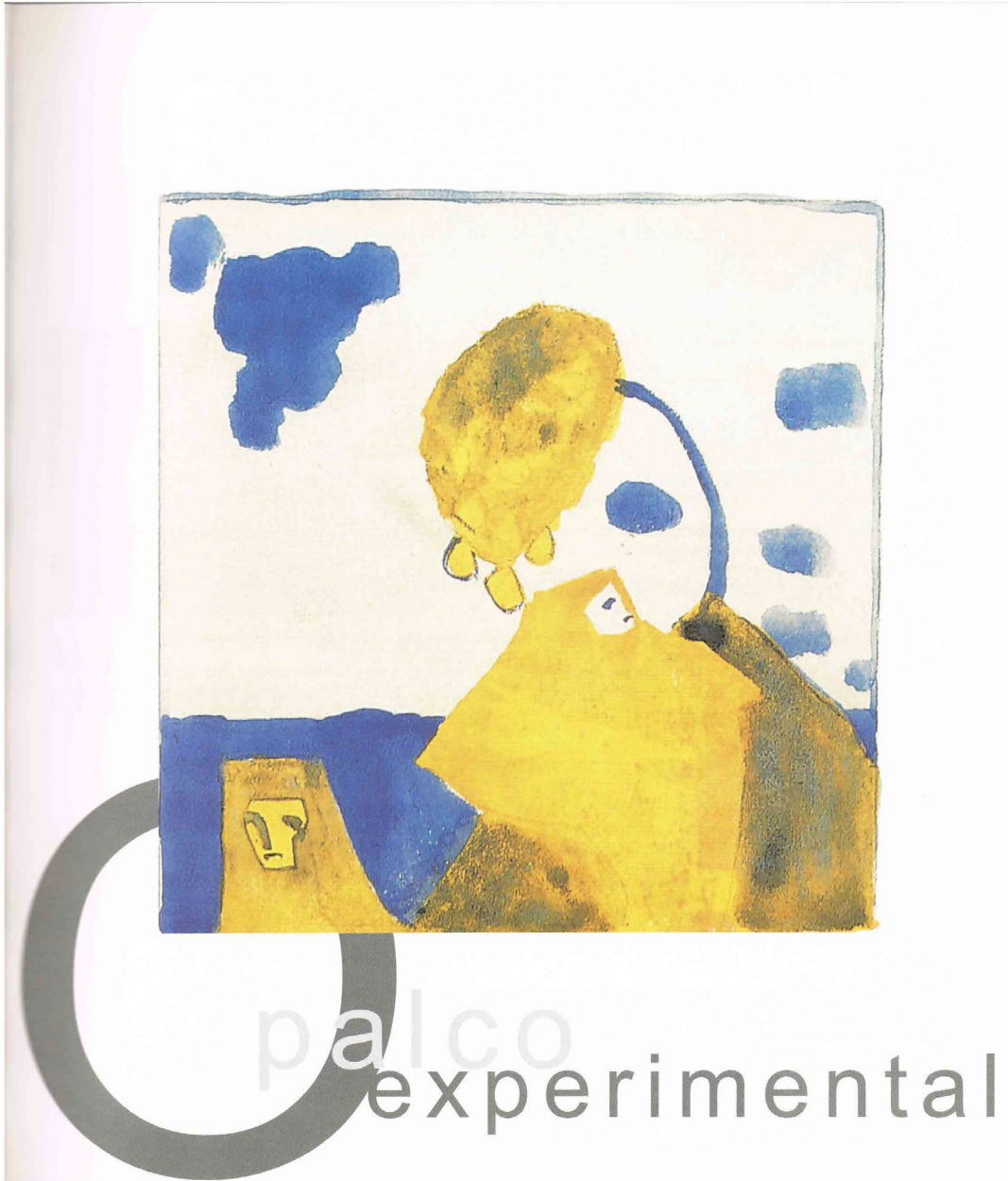
(...) O "conteúdo" da pintura é a pintura. Aqui, nada importa ser decifrado: o conteúdo fala recheado de alegria àquele para quem toda a Forma é vivida e, portanto, também provida de conteúdo."

Wassily Kandinsky, Entrada da Arte, 1937



34

ricardo gil
soeiro



Legendagem de imagens



CAPA

Wassily Kandinsky, *Duas figuras diante de colina com árvore*, 1908-1909. Aguarela e lápis sobre papel, 18,5x15,4cm. Não assinado, não datado. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

- 1–Gabriele Münter, *Dois gatos*, 1906-1907. Linogravura sobre papel de tina, 6,6x8,5cm. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.
- 2–Gabriele Münter, *Waske*, 1906-1907. Gravura em Madeira sobre papel Japão, 6x7,9cm. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.
- 3–Wassily Kandinsky, Livro de esboços 336, 1906-1907. Lápis sobre papel, 12,5x19,8cm. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.
- 4–Esquema de orquestração da cor, do movimento e do som para *Gigantes*, estabelecido em alemão por Gabriele Münter. Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou.
- 5–Máscara para dança do *Demônio da Doença Maha-cola-sanni-yaksaya*, Ceilão, cerca de 120cm alt., fotografia. Munique, Museu Estatal de Arte Popular.
- 6–*Lição de zoologia*, «Hortus Sanitatis», Mogúncia, 1491, Wilhelm Worringer, *Die altdeutsche Buchillustration*, Munique, 1912.
- 7–Wassily Kandinsky, *Sem título*, cerca de 1912. Aguarela sobre papel, 35,7x39,7cm, Berna, Coleção particular.
- 8–*Figuras egípcias em sombra chinesa*, ilustração para o 5º quadro de *O som amarelo*, almanaque *O Cavaleiro Azul*, Munique, 1912.
- 9–Fragmento de uma página de provas, almanaque *O Cavaleiro Azul*, anotado por Kandinsky a lápis e tinta.
- 10–Wassily Kandinsky, *Livro de anotações 328*, 1908-1909. Lápis sobre papel, 11,7x5,3cm. Desenho relacionado com *O som amarelo*, 5º e 6º quadros.
- 11–Wassily Kandinsky, *Sem título*, também chamado 'estudo a aguarela', 1913-1914. Aguarela e lápis sobre papel, 13,6x11,7cm. Não assinado e não datado. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.
- 12–Wassily Kandinsky, *Bouts*, Dezembro de 1934. Aguarela e tinta da China sobre papel, 70x51,5cm. Paris, Adrien Maeght.

NOTA

Composições para palco e textos teórico-dramatúrgicos
Utiliza-se como fonte para as traduções a obra de Jessica Boissel (ed.),
Wassily Kandinsky – Über das Theater Du Théâtre O Teatpe, Köln, DuMont Verlag, 1998.

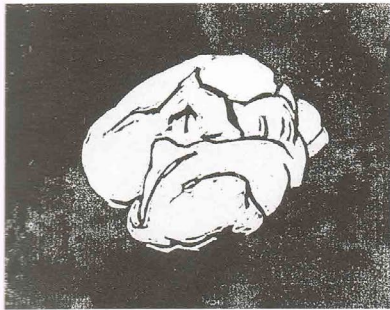
Textos traduzidos por Anabela Mendes

NOITE 1
1906-1907

[1]

Noite.

(Estou a escrever. Minette e Vas'ka estão deitados, apertados um contra o outro, em cima da cadeira, junto ao fogão.)

Wassily
Kandinsky

V.De facto, quanto mais cresço, mais antipáticas acho as pessoas. Essa mania parva de lamberem com a mão! Quando o tipo me lambe assim, fico sempre transtornado.

M.Eu pura e simplesmente não deixo.

V.É claro! Bem sabes que ele tem por ti um enorme respeito, mas comigo pouco se importa. E o tipo é estúpido, estúpido!.. Inacreditável! Imagina, ainda agora ele acha que quando eu ronrono, isso quer dizer satisfação!..

M.As pessoas são esquisitas! Apesar disso, às vezes percebem perfeitamente que ronronar quer dizer pedir qualquer coisa.

V.O que mais me irrita é a secura das mãos dele. E é assim que ele quer lamber. Com os demónios! Quando penso nisso, fico virado do avesso.

M.Olha, vê lá se não aprendes com as pessoas a usar essas expressões idiotas e ainda por cima em alemão! Que mau gosto!

V.Sim, mamã... Mas ao menos deixa-me mamar um pouco em ti! Sim? Deixa, deixa!

M.Ele vai zangar-se outra vez.

V.Que o maior cão do mundo o agarre!

M.Quem me dera saber em que é que isto lhe diz respeito: não é nele que tu mamas. Sabes, da última vez em que ele se voltou a zangar assim (ele acha que eu percebo, quando ele se põe a falar

1-Trata-se de uma "comédia de gatos", um texto à margem num conjunto de pequenas obras para teatro. Considerada uma das primeiras tentativas de W. Kandinsky na área teatral em língua alemã, esta comédia felina foi escrita provavelmente em Sèvres, nos arredores de Paris, onde o pintor russo residiu por um ano, a partir de Junho de 1906. Esta residência foi partilhada entre Junho e Novembro desse ano de 1906 com a pintora Gabriele Münter, sua ex-aluna, com quem manteve por um período de quase vinte anos uma intensa e difícil relação afectiva.

o chinês dele!), então fiquei mesmo furiosa e quando ele se sentou à mesa de refeições e começou a mamar no seu cachimbo fedorento, nessa altura sentei-me ao pé dele e fixei-o, 'tás a ver fixei-o longamente. Pensei que ele ia compreender. Mas nem sinal. Riu-se apenas e disse que aquilo não era para mim.

V. Ele é mesmo estúpido ... Mas lá bater sabe ele!

M. Claro, nisso as pessoas são tão perigosas como os cães. Nesses casos o melhor é trepar a uma árvore. E mesmo assim ainda nos mostram os dentes. Só que das pessoas não precisas de ter medo: elas não mordem.

V. Mas a mim ele já mordeu algumas vezes. Palavra de honra, mamã.

M. (pensativa) Não, um cão é que ele não é. Primeiro não tem cauda e depois só tem 2 pernas.

V. É estranho como as pessoas são feitas. Neles mal se conseguem ver os olhos e à noite despem a pele. Nem sei como isso não lhes faz doer!?

M. Mas o mais esquisito é eles não se conseguirem sentar sem cadeira.

V. Mamãzinha, por favor, diz lá então quem é afinal o meu pai? Não é aquele homem ali, pois não?

M. Cruzes! Vê se tens vergonha! Como tens coragem

[3]

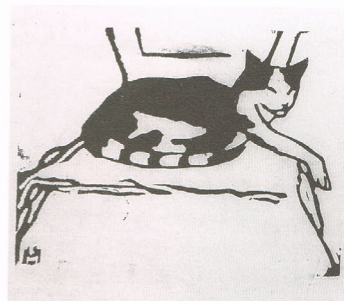
de dizer uma coisa dessas à tua mãe! Credo! Vou desancar-te! Zás! Zás! Zás!

V. (lambe carinhosamente M.) Perdoa-me, querida, querida mamã. Não te zanges! Tu nunca queres responder a esta pergunta, por isso pensei que tivesse havido qualquer coisa no teu passado ...

M. Mas não uma coisa dessas. E deixa-me em paz com essas perguntas. Simplesmente encontrei-te na cave.

V. (tímido) E aquele belo vizinho da casa de cima? O Frimms disse-me uma vez ...

M. O Frimms é um tipo grosseiro. Muitas vezes choro quando penso que ele é o castigo dos meus pecados.



Wassily
Kandinsky

V.E o vizinho?

M.Ah, deixa isso. Tu ainda nem sequer és capaz de distinguir um homem de uma mulher.

V.Sou, pois!

M.E qual é a diferença?

V.(embaraçado) Em relação aos gatos, de facto, ainda não sei, mas sei em relação às pessoas.

(ri-se e mal consegue falar de tanto rir) Então ... e ela ... seria?



V.(orgulhoso) Entre os seres humanos o homem tem 2 pernas e a mulher apenas uma, mas uma muito volumosa. É isso mesmo!!

M.(continuando a rir) É por isso que eu estou sempre a ler nos nossos romances sobre a perdição da mulher. (em voz baixa) Curioso, mas nós temos quatro pernas e afinal ...

[Final ou interrupção do manuscrito que apresenta na última página a seguinte inscrição a lápis feita pela mão de G. Münter:] "Os gatos Minette e Vas'ka em Sèvres/História de Ka[ndinsky]."

Wassily
Kandinsky

O SOM AMARELO

Uma composição para palco

Participantes:

Cinco gigantes
Seres indistintos
Tenor (por detrás do palco)
Uma criança
Um homem
Pessoas em traje solto
Pessoas em maillots
Coro (por detrás do palco)

A parte musical esteve a cargo de Thomas von Hartmann.

INTRODUÇÃO

Alguns vagos acordes na orquestra. Pano de boca.

No palco um crepúsculo azul escuro que começa por ser esbranquiçado e só depois se vai tornando num azul escuro intenso. Algum tempo depois, torna-se visível no meio do palco uma pequena luz que, com o acentuar da cor, vai ficando mais clara. Algum tempo depois, música de orquestra. Pausa.

Atrás do palco ouve-se um coro que tem de ser organizado de modo a não se reconhecer a origem do canto. Devem ouvir-se principalmente as vozes dos baixos. O canto é uniforme, sem temperamento, com paragens que são assinaladas por reticências.

Primeiro vozes graves:

**"Sonhos pétreos... E rochedos falantes...
 Leivas com enigmas de perguntas saturantes...
 Do movimento do céu... E fusão... das pedras...
 Crescendo invisível em direcção às alturas... um bastião..."**

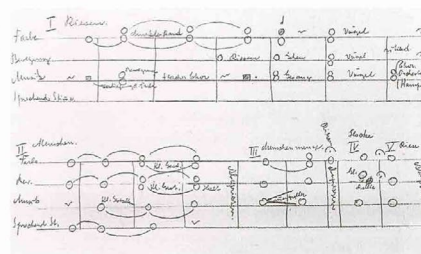
Vozes agudas:

**"Lágrimas e risos... orações por entre imprecações...
 Unidos o prazer e as mais negras batalhas."**

Todas as vozes:

**"Luz das trevas no... mais ensolarado... dia
 (extinguindo-se depressa e de repente).
 Sombra de um brilho estridente na mais escura noite!!"**

A luz desaparece. De repente, faz-se escuro. Pausa mais prolongada. A seguir entra a orquestra.



Wassily
Kandinsky

1º QUADRO

(À direita e à esquerda do espectador.)

Neste quadro o palco tem de estar a grande profundidade. Lá bem atrás, uma vasta colina verde. Por detrás da colina, um telão liso, baço, azul, de cor razoavelmente escura.

Em breve começa a música, primeiro num registo alto. Passando imediatamente a seguir, e de forma rápida, para um registo baixo. Ao mesmo tempo, o fundo torna-se azul escuro (acompanhando as mudanças musicais) e adquire largas margens pretas (como no quadro). Por detrás do palco ouvir-se-á um coro sem palavras que ecoa sem emoção, bastante seco e mecânico. No final do cântico do coro, pausa geral: ausência de movimento, ausência de som. A seguir escuro.

Mais tarde, a mesma cena será iluminada. Da direita para a esquerda, cinco gigantes dum amarelo estridente (tão grandes quanto possível) serão empurrados para cena (como se estivessem suspensos mesmo por cima do solo).

Ficam de pé, bem lá atrás, ao lado uns dos outros - uns com os ombros levantados, outros com eles descaídos, com rostos estranhamente amarelos e indistintos.

Muito devagar viram as cabeças uns para os outros e executam movimentos simples com os braços.

A música torna-se mais acentuada. Logo a seguir, o canto sem palavras dos gigantes, em tom *muito* baixo (*pianissimo*) torna-se audível, e estes aproximam-se *muito*

devagar da ribalta. Da esquerda para a direita, voam a toda a pressa seres vermelhos indistintos que *de certo modo* fazem lembrar pássaros com grandes cabeças, vagamente aparentados com seres humanos. Este voo reflecte-se na música.

Os gigantes continuam a cantar e sempre cada vez mais baixo, tornando-se também por isso cada vez mais indistintos. A colina ao fundo vai aumentando devagar e torna-se cada vez mais clara. Por fim, fica branca. O céu torna-se completamente negro. Por detrás do palco começa a ouvir-se o mesmo coro seco. Os gigantes deixam de se ouvir.

O proscénio torna-se azul e cada vez mais opaco.

A orquestra luta com o coro e vence-o.

Uma nebulosidade espessa e azul torna todo o palco invisível.

2º QUADRO

A nebulosidade azul vai a pouco e pouco dando lugar à luz que é de um branco totalmente estridente. No palco, ao fundo, uma colina tão grande quanto possível, de um verde estridente, toda redonda.

O fundo, violeta bastante claro.

A música é estridente e impetuosa, com repetições constantes de *lá* e de *si*, e de *si* e *lá* *bemol*. Estes sons individualizados acabam por ser engolidos pela forte impetuosidade da música.



5

Wassily
Kandinsky

De repente, faz-se silêncio total. Pausa. O *lá* e o *si* voltam a gemer *lastimosos, mas com determinação e estridência. Isto dura bastante tempo. Depois novamente uma pausa.*

Neste momento, o fundo torna-se de repente castanho sujo. A colina torna-se verde sujo. E mesmo no centro da colina forma-se uma mancha negra indefinida que ora se evidencia ora desaparece. Sempre que se altera a nitidez, a luz branca estridente torna-se, de modo descontínuo, mais cinzenta. À esquerda sobre a colina vê-se de repente uma enorme flor amarela. Ela parece-se vagamente com uma espécie de enorme pepino curvo e vai-se tornando cada vez mais estridente. A haste é comprida e fina. Do meio do caule cresce apenas uma folha estreita, espinhosa e está inclinada obliquamente. Longa pausa.

Pouco depois, em *completo silêncio*. A flor baloiça muito devagar da direita para a esquerda [...]

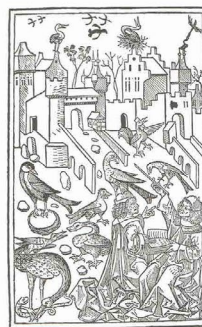
Pouco depois também a folha se move mas não em simultâneo. Pouco depois ainda, baloçam ambas em ritmo desencontrado. Voltam então a baloiçar cada uma por si embora o movimento da flor seja acompanhado pelo som muito fraco de um *si*, e o movimento da folha, acompanhado por um *lá* muito profundo. Depois voltam ambas a baloiçar ao mesmo tempo e os dois sons ouvem-se em consonância. A flor estremece violentamente e fica sem se mexer. Na música continuam a ouvir-se os dois sons. Ao mesmo tempo aparecem, vindas da esquerda, muitas pessoas de vestes soltas, compridas e estridentes (uma está toda de azul, a segunda de vermelho, a terceira de verde, etc., só falta o amarelo). As pessoas trazem na mão flores brancas muito grandes que se parecem com a flor sobre a colina.

As pessoas mantêm-se o mais possível perto umas das outras, passam junto à colina e ficam do lado direito do palco, muito apertadas umas contra as outras.

Falam com vozes misturadas e recitam:

**"As flores cobrem tudo, cobrem tudo, cobrem tudo.
Fecha os olhos! Fecha os olhos!
Nós contemplamos. Nós contemplamos.
Cobrimos de inocência a concepção.
Abre os olhos! Abre os olhos!
Já lá vai. Já lá vai!"**

Primeiro, todos juntos e como em êxtase, dizem isto (de modo muito claro). Depois repetem tudo individualmente: Um a seguir ao outro e projectando à distância, as vozes de contralto, baixo e soprano. Ao dizerem "**Já lá vai, já lá vai**", ouve-se o *lá*. De vez em quando, a voz torna-se rouca. De vez em quando, alguém grita como se estivesse possesso. De vez em quando, a voz torna-se nasal, ora lenta, ora furiosamente rápida. No primeiro caso, todo o palco fica de repente iluminado por uma luz vermelha mate que o torna indistinto. No segundo caso, alterna a total escuridão com uma luz azul estridente. No terceiro, tudo se torna



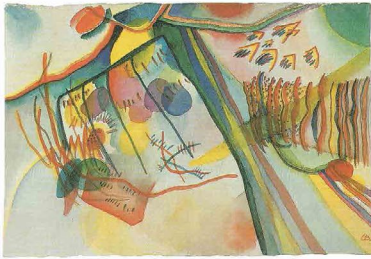
Wassily
Kandinsky

de repente acinzentado (desaparecem todas as cores!). Só a flor amarela brilha ainda com mais intensidade!

A pouco e pouco a orquestra ataca e abafa as vozes. A música torna-se agitada, dá saltos de *fortissimo* para *pianissimo*. A luz torna-se um pouco mais clara e as cores das pessoas reconhecem-se de forma indistinta. Da direita para a esquerda deslocam-se muito devagar, colina acima, umas figurinhas muito pequenas, indistintas, de uma cor verde acinzentada de tonalidade vaga. Olham à sua volta. No momento em que a primeira figura se torna visível, a flor amarela baloiça como se tivesse espasmos. Depois desaparece de repente. Com a mesma rapidez, todas as flores brancas se tornam amarelas.

As pessoas deslocam-se devagar, como num sonho, em direcção ao proscénio e vão-se afastando cada vez mais umas das outras.

A música baixa e volta a ouvir-se o mesmo recitativo. **1** Em breve as pessoas ficam de pé como que em êxtase e voltam-se de costas. Apercebem-se, de repente, das pequenas figurinhas que continuam a passar por cima da colina numa sequência interminável. As pessoas voltam-se e dão uns passos rápidos em direcção ao proscénio, voltam a ficar imóveis, viram-se de novo e ficam impassíveis, como que ligadas umas às outras. **2** Por fim atiram fora as flores que parecem impregnadas de sangue e, libertando-se com violência da imobilidade, correm coladas umas às outras em direcção ao proscénio. Frequentemente olham em redor. **3** De repente faz-se escuro.



Wassily Kandinsky

3º QUADRO

Plano anterior do palco: dois grandes rochedos de um vermelho acastanhado, um pontiagudo, o outro arredondado e maior do que o primeiro. Fundo negro. Entre os rochedos estão de pé os gigantes (do 1º quadro) e sussurram uns aos outros qualquer coisa que não se ouve. Em breve sussurram aos pares, em breve todas as cabeças se aproximam umas das outras. O corpo permanece imóvel. Em mutações rápidas surgem de todos os lados feixes de luz de cores estridentes (azul, violeta, verde, mudando diversas vezes). Depois todos os feixes de luz convergem em direcção ao centro, sendo aí misturados. Tudo permanece imóvel. Os gigantes estão quase a deixarem de se ver. De repente todas as cores desaparecem. Durante um momento fica tudo negro. Depois derrama-se no palco uma luz amarelo mate que, a pouco e pouco, se vai tornando cada vez mais intensa, até todo o palco ficar amarelo-limão estridente. Com o aumento da luz, a música baixa e torna-se cada vez mais sombria (este movimento faz lembrar um caracol a comprimir-se na casca). Durante estes dois movimentos não deve ser visto no palco nada que faça lembrar luz: nenhuns objectos. Atinge-se a luz mais estridente, a música é completamente langorosa.

1-Meia frase pronunciada em conjunto; o final da frase de uma voz soa muito indistinto.

2-Estes movimentos têm de ser executados como se fosse uma ordem.

3-Estes movimentos não precisam de ir a compasso

o palco experimental 45 

Os gigantes voltam a ser perceptíveis, estão imóveis e olham em frente. Os rochedos não voltam a aparecer. No palco estão apenas os gigantes: agora estão mais separados uns dos outros e tornaram-se maiores. O fundo e o chão são negros. Longa pausa. De repente ouve-se atrás do palco uma voz estridente e assustada de tenor que grita muito depressa palavras completamente incompreensíveis (ouve-se muitas vezes lá: p. ex. **Kalasinunafakola!**). Pausa. Durante um momento faz-se escuro.

4º QUADRO

À esquerda no palco, um pequeno edifício inclinado (semelhante a uma ermida muito simples) sem porta nem janela. Ao lado do edifício (a partir do telhado) uma torrezinha estreita, inclinada, com um pequeno sino rachado. Pendente do sino uma corda. Uma criança pequena, de camisinha branca e sentada no chão (virada para o espectador), puxa devagar e compassadamente a parte inferior da corda. À direita, no mesmo alinhamento, um homem muito gordo está de pé, todo vestido de negro. O rosto todo branco, muito indistinto. A ermida é de um vermelho sujo. A torre, azul estridente. O sino, de lata. Fundo cinzento por igual, liso. O homem de negro está de pé, de pernas abertas e com as mãos postas nas ancas. O homem (ordenando muito alto, com bonita voz): **"Caluda!!"**
A criança larga a corda. Faz-se escuro.



8

5º QUADRO

O palco enche-se a pouco e pouco de uma luz vermelha fria que progressivamente se vai tornando mais intensa, ao mesmo tempo que passa devagar a amarelo. Neste momento, os gigantes ao fundo tornam-se visíveis (como no 3º quadro). Também lá se encontram os mesmos rochedos.

Os gigantes voltam a sussurrar (como no 3º quadro). Nessa altura, quando as cabeças deles voltam a estar juntas, ouve-se atrás do palco o mesmo grito, mas muito rápido e breve. Durante um momento faz-se escuro: repete-se o mesmo processo mais uma vez.⁴ Depois de ter clareado (luz branca sem sombras), os gigantes voltam a sussurrar, ao mesmo tempo que executam ligeiros movimentos de mãos (estes movimentos têm de ser diferentes, embora subtis). De vez em quando, um deles espreguiça-se (este movimento também não deve passar de uma alusão) e põe a cabeça um pouco de lado, olhando para o espectador. Por duas vezes, todos os gigantes deixam cair os braços de repente, tornam-se um pouco maiores e olham imperturbáveis para o espectador. Depois os corpos deles são alvo de uma espécie de convulsão (semelhante à da flor amarela) e põem-se de novo a sussurrar, afastando de vez em quando os braços ligeiramente como se se queixassem. A música vai-se tornando a pouco e pouco mais estridente. Os gigantes

4-É óbvio que a música tem igualmente de se repetir

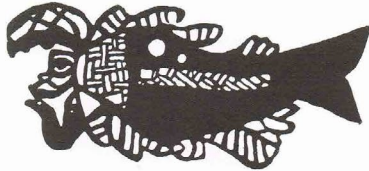
Wassily
Kandinsky

permanecem quietos. Da esquerda surgem muitas pessoas com *maillots* de diversas cores. Os cabelos estão cobertos com a cor do respectivo *maillot*. Tal como os rostos. (As pessoas parecem bonecos articulados). Primeiro aparecem pessoas cinzentas, depois pretas, brancas e finalmente às cores. Os movimentos são diversos em cada grupo: um caminha depressa e em frente; o outro devagar, com esforço; o terceiro dá de vez em quando saltos divertidos; o quarto está permanentemente a olhar em torno de si; o quinto avança com passos teatrais e festivos e traz os braços cruzados; o sexto caminha em bicos de pés com a palma da mão para cima, etc.. Todos se espalham de modo distinto pelo palco: uns sentam-se em pequenos grupos fechados, outros sentam-se sozinhos. Outros estão de pé em grupo, enquanto outros estão

isolados. Toda a distribuição não tem que ser nem "bonita", nem muito ordenada, mas também não deve constituir-se como uma total confusão.

As pessoas olham para diferentes lados, algumas estão com as cabeças levantadas, outras com elas baixas ou completamente viradas para o chão. Como que atingidas por um abatimento, raramente mudam de postura. A luz mantém-se sempre branca. A música muda muitas vezes de andamento, mas de vez em quando também enfraquece. Exactamente num destes momentos, uma pessoa de branco, à esquerda (bem ao fundo) executa movimentos indefinidos mas muito mais rápidos, ora com os braços, ora com as pernas. De vez em quando, mantém um movimento durante mais tempo e conserva-se na respectiva posição por alguns momentos.

É como se fosse uma espécie de dança. Só que o ritmo também se altera com frequência, daí que muitas vezes vá ao compasso da música e outras não. (Este processo simples tem de ser desenvolvido com particular cuidado, para que o que vem a seguir exerça um efeito expressivo e surpreendente). Alguns esticam os pescoços. Por fim, olham todos para ela. Esta dança, porém, termina muito de repente: a pessoa de branco senta-se, estica um braço como se se tratasse de uma preparação festiva, e dobrando-o devagar pelo cotovelo, leva-o à cabeça. A tensão geral torna-se particularmente expressiva. A pessoa de branco, porém, bate com o cotovelo no joelho e põe a cabeça na palma da mão. Por momentos faz-se escuro. Depois vêem-se os mesmos grupos e posições. Muitos dos grupos são iluminados de cima, com maior ou menor intensidade, com diversas cores: sobre um grande grupo que está sentado, incide um vermelho intenso; sobre um grande grupo que está de pé, cai um azul desmaiado, etc.. A luz amarela estridente (à excepção dos gigantes que aparecem agora com particular nitidez), concentra-se apenas sobre a pessoa de branco que está sentada. De repente, desaparecem todas as cores (os gigantes continuam amarelos) e uma luz branca crepuscular enche o palco. Cores isoladas começam a dialogar na orquestra.



Wassily
Kandinsky

Para lhes corresponder, levantam-se de diferentes lugares figuras isoladas: rápidas, bruscas, festivas, lentas, e começam a olhar para cima. Algumas ficam de pé. Outras voltam a sentar-se. Depois todos são tocados por um abatimento e tudo se imobiliza.

Os gigantes sussurram. Mas também eles permanecem agora imóveis e rectos, enquanto ao fundo do palco se torna audível o coro seco que se faz ouvir apenas por pouco tempo. Depois ouvem-se de novo na orquestra cores isoladas. Um feixe vermelho de luz surge por cima dos rochedos e estes estremeçam. Com esta iluminação estremeçam alternadamente os gigantes. Em algumas extremidades é perceptível um movimento. Na orquestra repetem-se várias vezes si e lá: separadamente, soando em conjunto, ora muito fortes, ora quase inaudíveis.

Diversas pessoas abandonam os seus lugares e dirigem-se para outros grupos, ora depressa, ora devagar. Os que estão sozinhos formam pequenos grupos de duas ou três pessoas ou enquadram-se em grupos maiores. Os grandes grupos desintegram-se. Algumas pessoas põem-se a correr para fora do palco olhando sempre à volta. Entre elas desaparecem todas as pessoas de preto, cinzento e branco. No palco acabam por ficar apenas as pessoas coloridas.

A pouco e pouco generaliza-se um movimento arritmico. Na orquestra impera a confusão. O grito estridente do 3º quadro torna-se audível.

Os gigantes tremem. Diversos focos de luz varrem o palco cruzando-se. Grupos inteiros abandonam o palco. Tem origem uma dança generalizada: começa em lugares diversos, espalha-se a pouco e pouco e arrasta todas as pessoas. Corridas, saltos, corridas como aproximação e dispersão, quedas. De pé, uma quantidade de pessoas, move apenas os braços com rapidez, outras apenas as pernas, apenas a cabeça, apenas o tronco. Outras combinam todos estes movimentos. As vezes são movimentos de grupo. Grupos inteiros fazem às vezes um e o mesmo movimento.

No momento em que se atinge a maior confusão na orquestra, nos movimentos e na iluminação, faz-se de repente escuro e silêncio. Só ao fundo do palco continuam a ser visíveis os gigantes amarelos que lentamente vão sendo engolidos pela escuridão. Parece que os gigantes se apagam como um candeeiro, ou seja, no meio da completa escuridão a luz relampeja algumas vezes.

6º QUADRO

(Este quadro tem de surgir tão depressa quanto possível)

Fundo azul mate como no 1º quadro (sem as margens pretas). No meio do palco, um gigante amarelo claro com um rosto branco indistinto, grandes olhos pretos e redondos. Fundo e chão pretos. Ele levanta ambos os braços devagar ao longo do corpo (as palmas das mãos para baixo) e eleva-se em altura. No momento em que atinge toda a altura do palco e a sua figura se assemelha a uma cruz, faz-se escuro de repente. A música é expressiva, assemelhando-se ao que acontece em palco.



10

Wassily
Kandinsky

Excerto final do ensaio **Sobre composição para palco** de Wassily Kandinsky (Almanaque *O Cavaleiro Azul*, 1912)

Coloquemo-nos no plano interior. Toda a situação se altera na sua essência.

1. De repente desaparece o brilho exterior de cada elemento. E o seu valor interior adquire sonoridade total.
2. Torna-se claro que, ao utilizar a sonoridade interior, o processo exterior não só pode ser secundário como também nocivo enquanto obscurecimento.



Wassily
Kandinsky

3. O valor da correlação exterior aparece sob a luz certa, i. e., sem limitar desnecessariamente e sem enfraquecer o efeito interior.
4. O sentimento da necessidade de *unidade interior*, que se apoia e até se forma na ausência de unidade exterior, surge espontaneamente.
5. Descobre-se a possibilidade de manter a própria vida exterior em cada um dos elementos, que aparentemente está em conflito com a vida exterior de um outro elemento.

Quando continuamos a criar de forma prática a partir destas descobertas abstractas, verificamos que é possível
ad 1. pegar apenas como meio na sonoridade interior de um elemento,

ad 2. riscar o processo exterior (= acção),

ad 3. pelo que os elos de ligação exteriores caem por si tal como
ad 4. a unidade exterior e

ad 5. que a unidade interior põe à disposição uma série inumerável de meios, que antes não podiam existir.

Aqui a *única fonte* é portanto a *necessidade interior*. A pequena composição para palco **O som amarelo** é uma tentativa de criar a partir desta fonte (a *necessidade interior*). Existem aqui três elementos que accionam os meios exteriores em função dos *valores interiores*:

1. a tonalidade musical e o seu movimento,
2. a vibração anímico-corporal e o seu movimento expressos através de pessoas e objectos,
3. a tonalidade da cor e o seu movimento (uma possibilidade cénica especial).

É assim que finalmente o drama resulta do complexo das vivências interiores (vibrações anímicas) do espectador.

ad 1. À ópera foi buscar-se o elemento principal – a música como fonte de sonoridades interiores – que de modo nenhum se deve subordinar superficialmente ao processo.

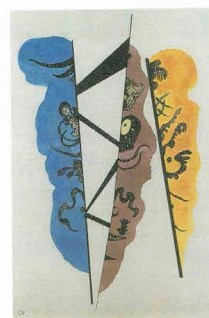
ad 2. Ao *ballet* foi buscar-se a dança, a qual deverá integrar a vibração interior como movimento que opere de modo abstracto.

O palco experimental

ad 3. A tonalidade da cor adquire um significado autônomo e será trabalhada como um meio em igualdade de circunstâncias com os anteriores.

Todos estes três elementos desempenham um papel igualmente importante, mantêm a autonomia exterior e são tratados da mesma maneira, isto é, estão subordinados ao objectivo interior. Assim, a música pode, por exemplo, ser completamente retirada ou passar para um segundo plano, quando, por exemplo, o efeito do movimento for suficientemente expressivo e puder ficar enfraquecido por causa da forte intervenção musical. O crescimento do movimento na música pode corresponder a um decréscimo do movimento na dança, pelo que ambos os movimentos (positivo e negativo) adquirem um grande valor interior. Há uma série de combinações que se encontram entre estes dois polos: cooperação e reacção. Do ponto de vista gráfico, os três elementos podem evoluir com total autonomia, seguindo caminhos exteriores completamente distintos.

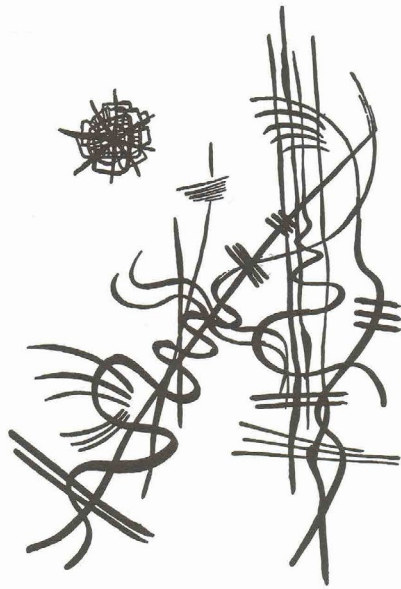
A palavra como tal ou integrada em frases pode ser utilizada para construir uma determinada «atmosfera», que liberte o fundo da alma e o torne receptivo. A vibração da voz humana também pode ser utilizada na sua pureza, ou seja, sem o escurecimento da mesma pela palavra, pelo sentido da palavra.



12

Wassily
Kandinsky

Wassily
Kandinsky



Wassily Kandinsky
 Curvas de dança
 A propósito das danças da Palucca
 Das Kunstblatt, Potsdam, 1926

A mestria total não é possível sem exactidão. A exactidão é o resultado de um longo trabalho. Porém, a disposição para a exactidão é inata e é, de longe, uma condição essencial do grande talento.

A dança da Palucca é multifacetada e pode ser explicada de diferentes pontos de vista. Mas aquilo que eu queria aqui sublinhar é, não apenas a construção raramente exacta da dança no seu desenvolvimento temporal, mas também e, em primeiro lugar, a construção exacta de momentos individualizados que serão captados através de instantâneos fotográficos.

Alguns exemplos destacam dois aspectos característicos desta construção:

1. a simplicidade da forma total e
2. o processo de construção baseado na forma ampla.

Para o leigo pode parecer simples, mas o artista sabe avaliar estas qualidades: são poucos os que possuem o dom da forma simples e ampla.

Nada consegue demonstrar melhor a minha afirmação do que a transposição dos quatro instantâneos fotográficos para a forma de diagrama.

A exactidão dá também a ver as dobras e franzidos do fato. Mesmo a «matéria morta» se subordina à construção total. O instantâneo fotográfico mostra formas hirtas, cortadas abruptamente, que ora são o começo de um desenvolvimento, ora o seu ponto final. A origem lenta, orgânica da forma e os estádios de transição estão ausentes e só podem ser captados através de fotografia em câmara lenta, que alarga o nosso campo visual de um modo surpreendente.

A dança da Palucca deveria absolutamente ser filmada em câmara lenta, o que tornaria possível um exame preciso desta dança precisa.

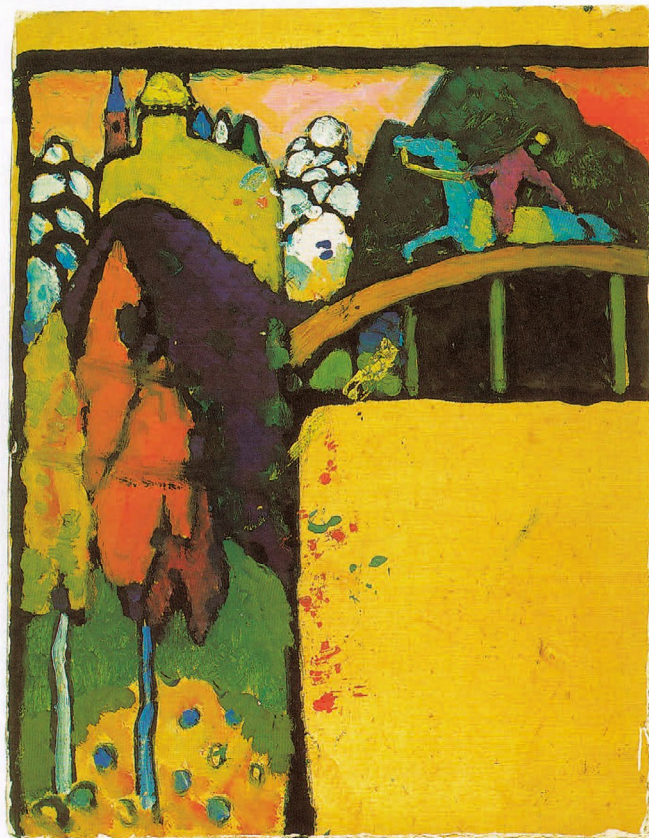
Eu não gostaria de ser mal interpretado – eu só iluminei aqui uma faceta da arte da Palucca. Mas é exactamente esta faceta a que hoje exactamente possui uma importância especial: a ciência da arte está em ascensão e nós nascemos sob o seu signo. Eu tenho a certeza de que, também neste campo, a Palucca poderá ter um contributo muito valioso.



Wassily
 Kandinsky



Neste curto ensaio sobre a bailarina e coreógrafa Gret Palucca, Kandinsky retoma a sua ideia de síntese das artes para palco. O fascínio que sobre ele exerce a bailarina a executar movimentos que exprimem precisão e simultaneamente a total apreensão do espaço, fá-lo reconverter o conceito de composição, aplicando-o à dinâmica artística do corpo. Gret Palucca começou a sua carreira influenciada por Mary Wigmann. Durante os anos vinte actuou diversas vezes na Bauhaus. (N.T.)



leituras e interpretações

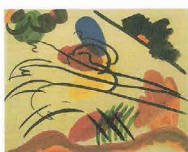
Legendagem de imagens



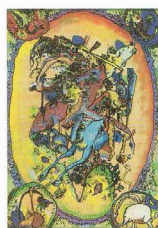
Capa
Abertura *Paisagem com cavaleiro sobre ponte*, 1909.
Óleo sobre cartão, 32,7x25,4cm. Não assinado, não datado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.



João Barrento
Wassily Kandinsky, *Agualela com risco*, 1912.
Aguarela e lápis sobre papel, 34,8x29,8cm, montado sobre cartão.
Assinado à direita em baixo, não datado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.



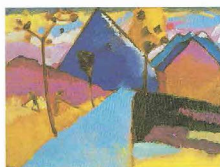
Ricardo Gil Soeiro
Wassily, Kandinsky, *Com três cavaleiros*, 1910-1911.
Aguarela e tinta da China sobre papel, 25x32cm. Assinado à
direita a vermelho, não datado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.



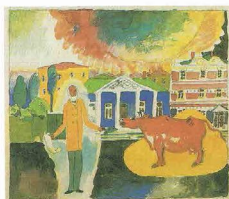
José Justo
Wassily Kandinsky, *Cavaleiro Apocalítico II*, Julho de 1914.
Têmpera e tinta da China sobre vidro, 30,4x21,3cm.
Não assinado, Não datado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.



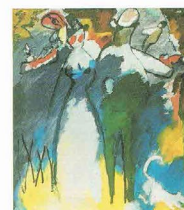
Gerd Har
Wassily Kandinsky, aguarela para '*Com bosque e arco-íris*',
Lápis sobre papel, 29,1x21,2cm. Não assinado, não da
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.



Anabela Mendes
Wassily Kandinsky, *Kochel – rua direita*, 1909.
Também designado por
'*Estudo de natureza de Murnau I*';
'*Estudo de natureza III, Murnau*'.
Óleo sobre cartão, 33x44,8cm.
Não datado, não assinado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.



Ana Sacadura
Wassily Kandinsky, *Vaca em Moscovo*, 1912.
Aguarela e lápis sobre papel, 31,6x35cm.
Assinado à direita: K. Não datado.
Munique, Fundação Gabriele Münter e
Johannes Eichner.



Marta Filipe
Wassily Kandinsky, *Impressão VI (Domingo)*, 11 de Março de
Óleo e giz(?) sobre tela, 107x95,2cm. Não assinado, não da
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

Se há um princípio estruturante na composição cénica "Der gelbe Klang" (O som amarelo? A vibração amarela?), ele será provavelmente o da mutação. Nos manifestos e programas modernistas, particularmente do Futurismo e do Dadaísmo, o termo preferido era o de simultaneísmo. No momento em que surge, naquela zona indecisa da primeira década do século XX em que o Simbolismo já de si mesmo se despedia, mas a explosão modernista ainda não ocupara totalmente a cena, ainda se poderia situar toda esta composição sob o signo da sinestesia. Mas a prática sinestésica, desde as "Correspondências" de Baudelaire, as "Vogais" de Rimbaud, o mallarmeano "suggérer, voilà le rêve" e a poesia de atmosferas de Verlaine, tinha-se tornado numa retórica das sensações ou na expressão poética de subtis jogos de uma "arte dos nervos", para usar uma expressão do influente crítico austríaco Hermann Bahr. Agora, não é de jogo que se trata, a arte não pretende actuar apenas epidérmicamente, como os estímulos do mundo urbano então moderno, a obra não se rege já por nenhuma espécie de organicismo simbolista - embora a composição de Kandinsky esteja repleta de elementos simbólicos. Alguma coisa de mais total e de mais

fundo emerge, com pretensões de autonomia estética até aí não vistas, nem nos arautos e adeptos da "arte pela arte" (a fórmula não se aplicaria a Kandinsky, cujo programa será, com mais rigor, o da "arte pelo espírito"). Por outro lado, o trânsito permanente de signos, objectos, impressões, formas, é agora muito mais gritantemente contrastado, movido por uma energia vital que tudo inunda, por uma luta violenta e elementar - e era esta elementaridade expressionista que faltava à sinestesia simbolista - em que alternam, numa féerie intensa, cores-som, sons-cor, música-luz, luz-música, voz-grito-balbucio-partitura. Uma féerie, porém, que não é apenas dos sentidos, daquela "arte dos nervos" que se dissemina pela viragem de século alemã e austríaca, mas que a crítica, a análise e o pensamento



João Barrento

não conseguem explicar sem recurso a implicações de ordem sociológica. A nova arte, a que alguns, anos mais tarde, irão chamar "expressionista", quer-se acima de tudo manifestação de espiritualidade (Geist), mas fundada na materialidade elementar de formas sensíveis. No abstraccionismo não haverá contradição entre o espiritual e o material, entre o abstracto e o concreto (este é o seu lado místico, que em Kandinsky está indubitavelmente presente). Neste sentido, que é o do "movimento" que informa, quer a vida do espírito, quer a construção da obra, a composição cénica, ou mesmo o quadro, revelam uma tendência essencialmente musical (vejam-se os escritos de Kandinsky Do Espiritual na Arte e Sobre a Composição Cénica). Aproveitando a lição de Wagner (o da "composição oceânica" do Tristão e Isolda) e encontrando-se já com a nova harmonia de Schönberg, as composições de Kandinsky regem-se por esse dupla lei que é a mutação e da contaminação: nada é, tudo se vai transformando, do impreciso

nasce a nitidez, e mais ainda, de modo evidente em *O Som Amarelo*, da nitidez o impreciso.

Hoje, perante este denso e enigmático espectáculo em que tudo se cruza e nada é o que parece ser, falaríamos provavelmente de uma estética do híbrido. Mas também aqui há que diferenciar. A "viragem semiótica" da nossa contemporaneidade trouxe para o campo artístico seres e figuras (os "quasi-objects" de que falam Michel Serres e Bruno Latour) que "gozam de um estatuto de entidades ao mesmo tempo naturais e culturais" (José Augusto Mourão, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 29/2001). No abstraccionismo onírico de *O Som Amarelo*, porém, não há lugar para o natural (nem, aliás, para o "cultural"): o que se nos oferece é o resultado de uma construção probabilística do espírito criador em que todas as figuras, aqui mais imprecisas do que híbridas (mesmo as antropomorfizadas estão muito longe dos anjos biônicos ou dos cyborgs de hoje), se encontram em estado de permanente polivalência cinética. Podemos insistir neste princípio do movimento porque ele é, de facto, determinante para compreender o modo como Kandinsky vê a relação entre o espiritual e o artístico, ou, para recorrer a uma linguagem que é a sua, o modo como o espírito informa a forma e proporciona novas vias de conhecimento - um conhecimento intuitivo, anímico, sustentado por uma lei da "necessidade interior". Em *Do Espiritual na Arte* lemos: "A vida do espírito (...) é um movimento para diante e para cima, complexo, mas preciso, traduzível em qualquer coisa de elementar. Este movimento é o do conhecimento".

Neste seu espiritualismo, o projecto artístico de Kandinsky é filho de um tempo pós-positivista e neo-idealista. O seu sentido e o seu horizonte não se esgotam em meros jogos formais sem consequências - nomeadamente na coexistência ecléctica de formas que resultam em objectos híbridos, como no pós-modernismo -, mas fundam-se de novo numa crença e num axioma que a forma (fragmentária) da obra moderna parece contradizer: o da totalidade. Não é que se pretenda aqui dar continuidade ao projecto, de recorte totalitário, das "grandes narrativas" vindas de oitocentos, já claramente em crise no início do século XX. A orientação da obra abstracta é exactamente a inversa: ao Todo a que agora se aspira não se chega por um método ex-tensivo, mas antes pela via do in-tensivo, da intensidade. Kandinsky insiste, até à saciedade, num princípio da interioridade que explica, fundamenta e legitima a pretensão de totalidade inerente à nova obra de arte. Por isso o caminho para a totalidade (e para uma noção de "harmonia interior" da obra, apesar das suas dissonâncias construtivas) passa agora pela abstracção. Interioridade e abstracção (também podíamos dizer: totalidade e essência) constituem um duo que funciona como

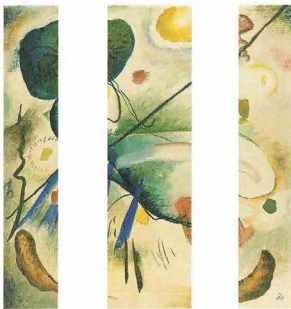


João
Barrento

uma espécie de baixo contínuo da arte moderna, e produzirá, hipostasiando-a, uma noção de totalidade que se choca também frontalmente com a presença ecléctica de estilos e referências, sem pretensões unificadoras, do pós-moderno. As figuras da totalidade e do absoluto em Kandinsky, com os seus ecos místicos e cósmicos, estão, naturalmente, repassadas da herança romântica alemã, que agora se depura e se rarefaz no sentido da abstracção e do efeito "composicional", deixando para trás, ao espiritualizá-las na forma pura, as alegorias românticas. À miragem romântica da fusão das artes, que Wagner tentou levar à prática como "obra de arte total", sucede-se, nos modernos, uma coerência construtiva e um voluntarismo anímico que permitem a concretização dessa utopia precisamente... no plano da abstracção. A totalidade romântica era ideal, no seu desejo de superar a finitude e a fragmentação do sujeito e do mundo numa metafísica do absoluto que, do ponto de vista formal, deixava, no entanto, a "obra" incólume. Os modernos levaram essa consciência do fragmentário até ao nível material do significante, transpondo a fragmentariedade do real para o próprio corpo da obra, transformando, assim, a abstracção em

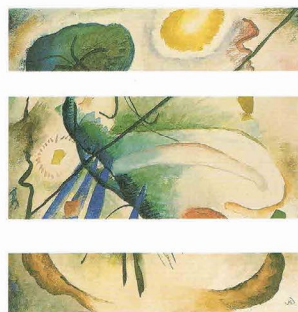
concreção. Num pintor romântico como Philipp Otto Runge, os signos são símbolos de um absoluto que dá ainda pelo nome de "forças de Deus". Em Kandinsky, e em muitos outros artistas modernos, a totalidade é a do Nada (foi essa a grande aposta da arte moderna, e daí a presença, nela dominante, de uma ausência avassaladora a que Kandinsky chama "espírito" ou "interioridade"), a "realidade" ausenta-se da obra, a abstracção será, por homologia, a manifestação, nessa obra, de um vazio de realidade e da morte de Deus (a palavra Deus nunca aparece nos escritos de um "espiritualista" como Kandinsky, sendo aí substituída pela sua versão moderna, a de um deus mental, mas não menos substancialista, que é a figura central do "espírito", Geist). A noção de totalidade, que no nosso

tempo pós-moderno é marcadamente centrífuga, disseminada e rizomática, vivendo de uma multiplicidade de presenças, é em Kandinsky essencialmente centrípeta: nomeadamente em *O Som Amarelo*, tudo converge para um centro interior, num processo de redução e essencialização servido por uma tripla dimensão da totalidade, que parece querer traçar o arco que une o Romantismo-Simbolismo (a variante sinestésica) passando pelos Modernismos (a sincrética, da "ideia" ou do "espírito" que tudo informam), ao Pós-modernismo (com a sua prática interactiva). No momento em que surge, *O Som Amarelo* é já, de certo modo, uma composição interactiva, "meló-voco-visual" com fundo cinético, mas prescindindo da centralidade da palavra nas composições dramáticas convencionais: aqui, a palavra apresenta-se transformada, reduzida à sua dimensão ritualística (primitiva?), "poética" no sentido mais abstracto - e ainda romântico - do termo. "A palavra", dirá



João Barrento

Kandinsky em *Do Espiritual na Arte*, "é um som interior". Por isso, o "drama" nesta composição para palco é um drama-poesia cinético e in-tensivo, pura energia e vibração. Nada se passa (em termos de uma acção), mas muito acontece, naquele sentido, heideggeriano, do *sich er-eignen* (ou *ur-äugen*) alemão: o acontecer é o irromper súbito de singularidades que se dão a ver numa tensão expressiva, no movimento arritmico das figuras de luz e cor. Imagens, portanto. Mas imagens indecisas, contaminadas pela instabilidade de um dispositivo cénico em que as linguagens se cruzam, se substituem e se anulam mutuamente. Nada é o que é, tudo é como outra coisa, tudo parece ser. Mas não estamos diante de quaisquer simulacros pós-modernos, antes perante uma outra dialéctica das aparências, no clímax do cepticismo epistemológico da modernidade. Os princípios estruturantes dessa dialéctica são diversos (a analogia dos opostos, a alternância de sístole e diástole, a irrisão do mundo, o devir de tudo em tudo, a "musicalização" - *nietscheana* - da obra, que gera o impreciso), mas remetem todos para um "além" que a obra tenta fazer ressoar no plano do concreto, e que é o seu estigma inconfundivelmente idealista e metafísico. O trânsito permanente de signos e formas esvaziados de corpo natural e de fábula - "desumanizados", diria mais tarde Ortega - não é, como hoje mais facilmente poderíamos esperar, jogo de contingências, mas sinal de uma crise, diagnosticada nas primeiras décadas do século XX, entre Freud e Husserl (a célebre *Krisis*, deste último, data já de 1936). Da crise interiorizada nasce o imperativo categórico dos modernos, que é o da necessidade de a superar no plano da forma pura e rigorosa (a que "nasce do espírito", diz Kandinsky); a crise gerida à superfície pela mentalidade pós-moderna abre-se "naturalmente" ao império da contingência (e cai de novo no jogo inconsequente, ou então ironicamente orquestrado). O rigorismo de Kandinsky e os fumos apocalípticos que se elevam desta e de outras "composições cénicas" da época dita expressionista encontrarão hoje alguma resistência, pela sua desesperada busca do eterno no contingente (que para ele é o "absoluto" dos meios elementares da forma, da cor, da linha, do som). Mas o grande potencial de actualização (ou transfiguração) estética salva esta composição para qualquer época, incluindo a nossa. Só lhe faltará, talvez, um condimento que geralmente anda arredado da mais pura ortodoxia modernista, pelo menos alemã (Pessoa seria, nos Modernismos europeus, a grande excepção), mas que este nosso tempo muito preza: precisamente aquele ingrediente humano (e neste caso não demasiado humano) que dá pelo nome de ironia. Dele não se encontra qualquer ressonância nas infinitas vibrações que atravessam *O Som Amarelo*.



João
Barrento

Amo todos aqueles que são como pesadas gotas caindo, uma a uma, da nuvem escura que paira por cima dos homens: anunciam que vem aí o relâmpago e, como anunciadores, eles perecem.

Friedrich Nietzsche, Assim Falava Zaratustra

A bússola orientadora que me guia neste ensaio é uma e bem definida: interessa-me fundamentalmente tratar o modo como, a partir dos escritos teóricos, bem como da obra plástica de Kandinsky, se pode depreender uma visão profética do artista, fulgurando este enquanto ser iluminado que, através da sua arte, revela as radicais verdades do nosso estar-no-mundo (na formulação heideggeriana).

Cedo nos apercebemos das corrosivas afinidades que esta concepção kandinskiana e a concepção romântica do artista detêm entre si. O caminho a trilhar não nos deve impedir, porém, de salientar que o papel da tradição romântica não obnubila minimamente a originalidade e a singularidade da obra de Kandinsky.

Trata-se meramente de optar por uma hipótese ensaística de trabalho, entre tantas outras possíveis. Com efeito, e se na Weltanschauung romântica as noções de individualidade e de génio criadores assomam de forma espantosa, importa, desde logo, considerar a forma como o pensamento romântico configura o artista – escritor de textos, demiurgo de mundos; daqui defluindo a associação artista-profeta. Aliás, e ainda que tal incursão exegética não caiba no contexto do presente ensaio, profeta, no seu sentido mais puramente religioso, aponta para a noção de Speculum aeternitatis:

neste sentido, o profeta, desde a sua mais primária significação, assume-se como espelho de uma entidade superior.

Na verdade, na reflexão do Romantismo, o topos do artista (ancorado no papel motriz da imaginação) como ser visionário, como profeta iluminado, enfim, como vate, é indubitavelmente o substrato mental que enforma toda a época em apreço. “Profetizar” era, assim, no Romantismo, articular o futuro, suprimir a contingência e o imponderável, era ser-se capaz de revelar uma mais lata verdade e de mergulhar as suas raízes no pântano da experiência humana, sendo nesse sentido que Novalis nos esclarece que: Só um artista pode adivinhar o sentido da vida.¹ A visão do artista seria, pois, a força



Ricardo Gil
Soeiro

¹ João Barrento (Sel., trad., introd. E notas), Literatura Alemã. Textos e Contextos (1700-1900), O séc. XVIII, vol. I, Lisboa, Editorial Presença, 1981, p. 258.

autenticamente criadora, capaz de libertar o homem das amarras e da contingência do *hic et nunc*.

No fundo, configurando-se como um rebelde que se ergue, ativo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem, o artista romântico assume-se como ser propior Deus, fulgurando Prometeu, como figura paradigmática dessa condição titânica do Homem.

Concomitantemente, e resultante dessa visão singular, o artista é apresentado como uma figura que ostenta um irreduzível fosso comunicacional entre ele próprio e as "massas cegas" (expressão que Kandinsky, ao longo dos seus escritos teóricos, utiliza reiteradamente), sendo não raras vezes apresentado como exibindo traços de loucura ou solidão. Na sua obra *Wir Aussenseiter*,² Hans Mayer procura analisar os laços hermenêuticos que conceitos como sociedade, melancolia, minoria manifestam ter entre si, estando a sua tónica colocada na diade problemática Gênio/Saúde (aliás, um título de um ensaio de Gottfried Benn – *Genie und Gesundheit*, para o qual também Mayer nos chama a atenção). O abismo que ineludivelmente se cava entre o homem lúcido e toda a humanidade consubstancia-se em figuras literárias como Fausto, Hamlet, D. Quixote e em escritores como Hölderlin, Lenz ou Nietzsche. Na verdade, o que se verifica em todas elas é como que uma *Weltschmerz* (dor existencial) e uma *Zerrissenheit* (dilaceração interior). Também o Zaratustra de Nietzsche, regressado das montanhas pelas quais durante dez anos tinha trocado o local onde vivera (algures na Pérsia), descobre que a sua mensagem não poderá ser decifrada, sendo a sua prédica totalmente incompreendida. Também aqui, oferecer a sua sapiência aos homens é "descer ao abismo".

A incomunicabilidade de que aqui se fala bifurca-se em duas convicções diametralmente opostas: para o artista, este fosso deflui da noção de que se "nasceu póstumo"; por outro lado, para o resto da humanidade, tal cesura resulta da loucura e dos traços de personalidade atípicos que o artista manifesta. Urge agora compulsar os textos de Kandinsky à luz destas coordenadas românticas, de forma a desvelar as claras afinidades que esses dois universos bem distintos revelam entre si. Com efeito, grande parte dos textos teóricos do pintor russo está alicerçada justamente nessa visão. Todavia, a visão profética que Kandinsky tem do artista não emana, como acontece noutros artistas, de uma crença apolínea resultante de uma época auto-confiante. Ao invés, trata-se de um cepticismo agudo que levará Kandinsky a debruçar-se de forma crítica sobre o status quo da sua época. Torna-se pertinente,



Ricardo Gil
Soeiro

²Hans Mayer, *Wir Aussenseiter*, Rimbaud Presse, Aachen, 1983.

pois, avaliar as preocupações mais acutilantes do pintor, no que toca à sua visão da época em que se tem de mover.

Para o pintor abstracto, o tempo em que se insere pauta-se pela vitória de um certo materialismo “anestésiante” e “massificante”, em detrimento do poder espiritual que definhava. No fundo, o sentimento de decadência enquadra-se num cepticismo generalizado a que a magnum opus de Oswald Spengler oferece a expressão linguística: O Declínio do Ocidente (Der Untergang des Abendlandes, no original).

Ao artista-profeta caberá “fazer a radiografia” da falência e do caos de uma civilização ocidental moribunda a que as noções de fragmentação e de descentramento do sujeito dão voz, sendo evidentes os sinais de descrença em relação a um projecto iluminista, sempre ancorado numa razão que, mais tarde se atestará (e a obra Dialektik der Aufklärung, de Max Horkheimer e de Theodor Adorno será, a esse título, paradigmática), gerará a sua própria negação. No texto autobiográfico Rückblicke, Kandinsky dá voz a esses sinais, afirmando mesmo que

“a desintegração do átomo constitui na minha alma a desintegração de um mundo inteiro. De repente, as paredes mais grossas desabaram. Tudo se tornou inseguro, trémulo e amorfo. Não me admiraria se uma pedra se derretesse e tornasse invível à minha frente.”³

Assim, e ainda segundo Kandinsky, numa época dominada pelas doutrinas materialistas e pela anestesia do espírito, caberia à arte dar voz às mais íntimas inquietações do humano, tentando reabilitar e fazer sarar o tecido cultural contemporâneo cuja degradação era então bem visível. Só dessa forma, poderá o artista acrescentar algo de substancialmente novo e fértil à sua época.



Ricardo Gil
Soeiro

A minha tese é a de que também em Kandinsky a visão profética do artista adquire uma expressão pungente e agónica, reflexo de profunda turbacão interior. Que tal missão profética acarreta um oceano de dificuldades, de vicissitudes, de sofrimento e de solidão (ou seja, um preço individual muito alto) parece não escapar a Kandinsky. Já na passagem que se segue, o topos do artista como ser à margem aparece novamente:

“Por vezes, no extremo do vértice mais alto, apenas existe um homem. A sua contemplação é equivalente à sua infinita tristeza. E os que lhe estão próximos não o podem compreender. Na sua indignação acusam-no de impostor e de

3-Wassily Kandinsky, Rückblicke, 1913, Die Gesammelten Schriften, Herausg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Band I, Benteli Verlag Bern, 1983, p. 33 (trad. de Ricardo Gil Soeiro).

louco. Assim aconteceu a Beethoven, solitário e alvo de insultos. Quantos anos serão necessários para que a secção mais ampla do triângulo alcance a posição que este homem ocupou sozinho? Aquele que consegue olhar para além dos limites da sua secção é um profeta para os que o rodeiam.

Ele ajuda a empurrar a carroça recalcitrante. Os visionários, aqueles que têm necessidade de luz, são afastados, postos a ridículo e tratados como loucos. [Meu destaque]⁴

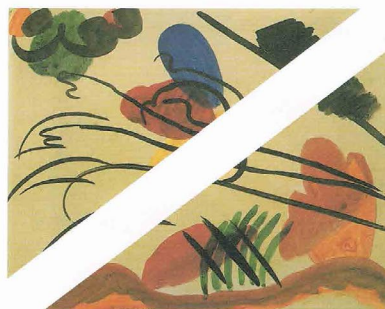
No fundo, e recuperando a fórmula schopenhaueriana, quanto mais genial (e, conseqüentemente, daí decorrendo maior turbacão interior e maior lucidez) o ser humano se revelar, maior será o seu sofrimento:

“É no homem que ela [a dor] atinge o seu mais alto grau, tanto mais alto quanto maior for a sua capacidade de conhecer, a sua inteligência. Por isso aquele em que reside o génio é o que sofre mais. É neste sentido, em relação ao grau de conhecimento e não ao puro saber abstracto, que eu entendo e uso aqui a frase do “Eclesiastes”: “aqui auget scientiam, auget et dolorem”.⁵

Segundo Kandinsky, seria a própria época em que se inseria o artista que, vestida com os seus (pre)conceitos, com a sua constelação axiológica e com a forma mentis que a enforma, exigiria a intervenção demiúrgica do artista, apesar desta, como vimos anteriormente, continuar opaca à visão ordinária da “grande massa”, que a não logra compreender:

“A atmosfera espiritual das grandes épocas é tão carregada de um desejo preciso, de uma necessidade bem definida, que é bem fácil tornarmo-nos profetas”.

É, de um modo geral, o que se passa nos períodos de mudança; a maturidade interior que escapa ao olhar superficial dá então um abanão invisível e irresistível ao pêndulo da vida espiritual. (...) Não deixa de ser bem curioso, quase incrível, que a “grande massa” não acredite o “profeta”. [Meu destaque]⁶



Ricardo Gil Soeiro

4- Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Trad. Maria Helena de Freitas, Prefácio e nota bibliográfica de António Rodrigues, 4 1999, p. 30.

5-João Barrento, *Literatura Alemã. Textos e contextos (1700-1900). O século XVIII*, vol.I, Editorial Presença, Lisboa, 1989, pp. 159-160.

6- Wassily Kandinsky, *Gramática da Criação*, Antologia de artigos apresentados por Philippe Sers, “Coleção Arte & Comunicação”, Edições 70, 1970, p. 41.

Todavia, na óptica de Kandinsky, o choque, o espanto, enfim, a incompreensão que caracterizam o olhar incauto da contemplação do "novo" não hipotecam, de forma alguma, a instauração (progressiva, é certo) e a inelutável vitória da nova visão, fruto afinal do lampejo criador do artista:

"Apesar de toda a cegueira, do caos, e desta perseguição desenfreada, o triângulo espiritual continua na realidade a avançar. Lentamente, ele move-se, com uma força irresistível. Invisível, um novo Moisés desce da montanha e olha a dança em volta do bezerro de ouro. E, apesar de tudo, ele concede aos homens a fórmula de uma nova sabedoria. A sua linguagem escapa aos homens. Mas o artista entende-o e, embora inconscientemente, responde ao seu apelo".⁷

Kandinsky tem a perfeita consciência de que se encontra no dealbar de uma grande época espiritual, que poucos logram entrever. Ainda segundo o pintor russo, caberá ao momento presente a precípua tarefa de descortinar as novas

tábuas de valores estéticos, enfim, de rasgar novos horizontes intelectuais à Humanidade. Para tornar mais vivida a sua mensagem, Kandinsky socorre-se de uma alegoria: a alegoria do caminho difícil e sinuoso, cuja passagem é inabrupto obstruída pela mão invisível, munida de pérfidos calhaus. É justamente neste momento da alegoria que surge um novo homem, que, a todo o custo e qual a figura mitológica de Atlas – obrigada que está a suportar o peso da humanidade – procura arrastar a pesada carroça da humanidade: "Quando uma etapa é alcançada e o caminho parece desobstruído dos pérfidos calhaus, uma mão invisível lança novos blocos que parecem obstruí-lo por completo, tornando-o irreconhecível. Então, infalivelmente, um

homem surge, semelhante a qualquer um de nós, mas transportando uma força misteriosa e visionária. Ele observa e ensina. Por vezes quer libertar-se desse dom superior e sublime, dessa cruz pesada que o faz vergar. Mas não pode. Perseguido por troças e ódios, arrasta a pesada carroça da humanidade, tentando, com todas as suas forças, libertá-lo das pedras que o retêm".⁸

Aquilo que permite à humanidade avançar é, segundo Kandinsky, o espírito abstracto. Na seguinte passagem, para designar essa força destruidora e castradora dos novos valores, o pintor escolhe o epíteto de mão negra, constituindo esta força a barreira que impede o caminho para verdadeira arte. Se essa barreira for derrubada, então a condição exterior estará concretizada.

7-Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, ibidem, p. 32.

8-Wassily Kandinsky, *Idem*, ibidem, p. 25.



Ricardo Gil
Soeiro

Todavia, importará ainda e sobretudo a condição interior que Kandinsky identifica com o espírito abstracto. Segundo o pintor, será este espírito interior que será o motor da evolução da arte:

“Os homens estão cegos.

Uma Mão Negra está pousada sobre os seus olhos. É a Mão daquele que odeia. Aquele que odeia procura por todos os meios travar a evolução, a elevação.

Eis o elemento negativo, destruidor. A Mão Negra que semeia a morte.

A evolução e o movimento em frente e para cima só são possíveis quando o caminho está livre, quando não se levanta qualquer barreira. Essa é a condição exterior.

A força que impulsiona o espírito humano para a frente e para cima, quando o caminho está livre, é o espírito abstracto. É preciso, naturalmente, que estrondeie e se faça ouvir. O apelo tem que ser possível. É a condição interior. [Meu negrito, destaque itálico de Kandinsky]⁹

Importa, agora, interrogar quais, efectivamente, são os “instrumentos” de que o artista dispõe para levar a cabo essa façanha. Na verdade, apesar da sua irreduzível singularidade, parece-me que o conceito de condição interior, aliás basilar na arquitectura do pensamento de Kandinsky, encontra ecos na liberdade irreduzível do artista romântico que, por forma a criar verdadeiramente, eximiam-se a seguir cegamente os preceitos e as regras estatuídas, pelo que só à sua voz interior (vide o conceito de ressonância interior de Kandinsky), só às suas próprias “regras” conferia importância decisiva. No fundo, a condição interior de que nos fala Kandinsky mais não é do que uma coerência endógena ao próprio indivíduo criador, fulgurando como um imperativo ético que o leva, de acordo com a sua leitura pessoal e com sua intencionalidade, a criar da forma que cria. Na verdade, para Kandinsky, o essencial não é que a forma seja pessoal, nacional, com um belo estilo, que ela corresponda ou não à corrente geral da época, que ela se assemelhe ou não a um grande ou pequeno número de formas, que ela surja isolada ou não; o essencial, na questão da forma, é saber se ela nasceu ou não de uma necessidade interior [Destques de Kandinsky].¹⁰



Ricardo Gil
Soeiro

9- Wassily Kandinsky, Gramática da Criação, ibidem, p. 14.

10- Wassily Kandinsky, ibidem, pp. 17, 18

Em última análise, este espírito de luta e de conquista de uma nova constelação axiológica, e a noção do artista enquanto condottiere, enquanto paladino dos valores do Espírito, encontra eco na obra plástica de Kandinsky. Com efeito, os Leitmotive do combate de São Jorge com o Dragão, do Cavalo e do Cavaleiro (vide, por exemplo, *Lírico* ou os trabalhos d' *O Cavaleiro Azul*) ou do barco a remos, sugerem, de forma lapidar, a consciência de que se está a entrar numa gesta inclita e que, apesar de todas as vicissitudes, se instaurará o valor do "novo".

Concluindo, para que o sopro visionário do artista penetre e fecunde o Zeitgeist, para que o olhar demiúrgico daquele que vê para além das aparências possa semear a sua chama em outras consciências, é imperioso que se faça um sacrifício, para que a "luz" (metáfora que, desde a Aufklärung, se mostrou sempre tão enganadora) não soçobre ante a escuridão, para que o menos-sentido (para utilizar a terminologia do filósofo da linguagem, do século XVIII, Johann Georg Hamann) não prevaleça sobre o mais-sentido. É disso que falam as palavras de R. W. Sheppard,¹¹ a propósito da composição para palco *Der gelbe Klang* (O som amarelo), que presidiu à elaboração deste ensaio. É com elas que remato esta reflexão:

"Trata-se da crucificação do mundo da luz na Criação. É este o sentido de *Der gelbe Klang*: o mundo da luz é crucificado, crucifica-se, para que a Criação tome forma. É o mais antigo segredo da Mística que se revela: só através da crucificação da luz é revelada a vida".



Ricardo Gil
Soeiro

11-R.W. Sheppard, "Kandinsky's Abstract Drama *Der gelbe Klang*: An Interpretation," *Forum for Modern Language Studies*, vol. XI, 1975, p. 81.1

Em 1923, Kandinsky publica no livro Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–23 (A Bauhaus estatal em Weimar 1919-23) o seu ensaio „Über die abstrakte Bühnensynthese“ (Sobre a síntese abstracta para palco), retomando a sua ideia de uma síntese das artes, em que havia começado a pensar onze anos antes no almanaque „Der Blaue Reiter“ (O Cavaleiro Azul):

„Toda a arte tem uma linguagem própria e os meios que só a ela dizem respeito – a sonoridade interior abstracta dos seus elementos. Nesta sonoridade interior abstracta nenhuma destas linguagens pode ser substituída por qualquer outra. Assim, toda a arte abstracta é fundamentalmente diferente de todas as outras. Ai reside a força do teatro.“ (Max Bill, ed.: Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler. Bern: Benteli-Verlag p. 81.)

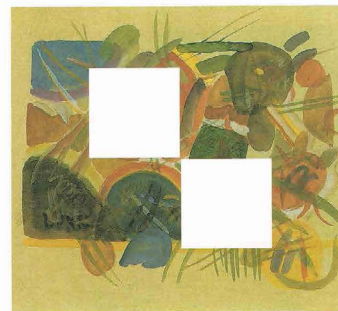
Aqui o palco aparece como o lugar de uma síntese, ou antes de uma sinestesia, onde, através da união das diferentes artes, é criado um conteúdo radicalmente novo sem que o valor próprio de cada forma de arte saia prejudicado:

„Ou seja, visto de um modo rigoroso, a forma puramente abstracta do teatro é a soma das sonoridades abstractas: 1. da pintura – cor, 2. da música – som, 3. da dança – movimento, nas vibrações conjuntas da construção arquitectónica. Aqui começa o palco abstracto que pode tornar-se e se tornará, em breve, nas formas puras da composição abstracta para palco e para a qual o período analítico de todas as artes é um primeiro escalão inevitável.“ (Max Bill, p. 82.)

Ligamos o Windows Media Player da última versão do programa Microsoft XP e podemos ouvir uma canção de David Byrne. Junto com a música vem pré-instalado um programa que se chama Musical Colors. Com o programa o ouvinte pode escolher entre as várias possibilidades de criar imagens consoante os ritmos da música, mais „hippie“ com o „Electric Rainbow“, mais em cores psicadélicas com o „Neon Highway“. Este programa, uma brincadeira técnica, deve ser em versão „light“, a mais conhecida e distribuída sinestesia entre música e cores, uma tentativa de desenhar com música.

O fenómeno de ouvir cores é também a forma mais frequente de sinestesia, o chamada coloured hearing. Neste sentido, sinestesia significa uma disposição psíquico-neurológica de mistura de sentidos, uma capacidade mental, que programas de computadores tentam transformar numa experiência interactiva entre música e cores.

As pessoas que possuem essa capacidade de sinestesia, estima-se que seja de 1 em 2000, ouvem cores e, para elas o vinho pode ter um sabor azul. É conhecido o caso do amigo de Kandinsky, A. Schönberg, que nas suas obras teatrais tentou realizar as suas visões de uma ligação entre música e pintura. (Mais informações e uma bibliografia sobre sinestesia pode ser encontrada, p. e., em: www.sequenze.de, disponível também em Inglês.) Na Literatura, uma das peças mais famosas de sinestesia é o poema Voyelles



Gerd Hamm

de Arthur Rimbaud, em que o autor atribuiu cores às vogais: A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu... Do próprio Kandinsky sabemos também da existência de sensações de sinestesia, p. e., na descrição da hora mais bonita do dia em Moscovo, a qual ele refere na sua obra autobiográfica Rückblicke (Retrospectivas):

„Esta imagem não dura muito tempo: mais alguns minutos e a luz do Sol torna-se avermelhada devido ao esforçoem ficar cada vez mais avermelhada, primeiro fria e depois cada vez mais quente. O Sol derrete Moscovo numa única mancha, que põe toda a interioridade, toda a alma, em vibração como uma tuba frenética. Não, não, a hora mais bela não é esta homogeneidade vermelha! É apenas o acorde final da sinfonia, que faz viver intensamente qualquer cor, que faz e obriga Moscovo a soar como o fortissimo de uma orquestra gigantesca.“ (Em: Peter Anselm Riedl, Kandinsky. Reinbek bei Hamburg, (9)2001, p. 9.)

Para as artes da actualidade, sobretudo para as media arts, o conceito da sinestesia é de novo importante e podem observar-se tendências que parecem assemelhar-se às ideias de Kandinsky, mesmo quando não se referem directamente ao autor de O Som Amarelo.

No seu livro „Art of the Electronic Age“ Frank Popper traça uma linha recta desde os conceitos e das preocupações das artes na Alemanha no início do século XX, sobretudo na Bauhaus, até ao desenvolvimento das media arts:

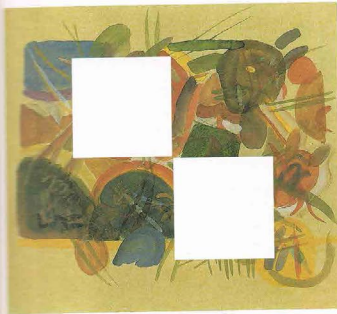
„Walter Gropius sucedeu a Van de Velde como director da Escola de Artes e Ofícios de Weimar. Esta Escola haveria de se tornar na Bauhaus em 1919 e, através desta e da sua congénere Americana, o Instituto de Tecnologia de Chicago, fundado por Lázló Moholy-Nagy, em 1937, a 'máquina estética' entrou na vida contemporânea.“ (Frank Popper, Art of the Electronic Age. London: Thames and Hudson, 1993, p.11.)

Em toda a sua criação artística Kandinsky defende o progresso não como revolução mas sim como evolução e, em 1912, escreve: „Toda a evolução, isto é, o

desenvolvimento interior e a civilização exterior, consiste pois em remover barreiras.“ („Über die Formfrage“, em Max Bill, p. 19.) Nas suas aulas como professor na Bauhaus, Kandinsky defendia igualmente o progresso e a evolução. Ele ensinou História da Arte Moderna e depois Composição com base nos conhecimentos do desenvolvimento das artes (Cf o prólogo de Max Bill, pp 10-12.)

E no caso de O Som Amarelo a ideia de progresso de Kandinsky é acompanhada pelo uso da tecnologia mais avançada de então:

„Pode considerar-se como provado que a obra foi concebida com base nas possibilidades técnicas especiais e na altura indiscutivelmente progressistas do Teatro Artístico Reformador de Munique que, desde a sua fundação em 1908, foi dirigido por Georg Fuchs.“ (Peter Anselm Riedl, (9)2001, p. 60.) O início das media arts, no final dos anos '50, está ligado a nomes como Karlheinz Stockhausen, Nam June Paik, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Ben Patterson ou Otto



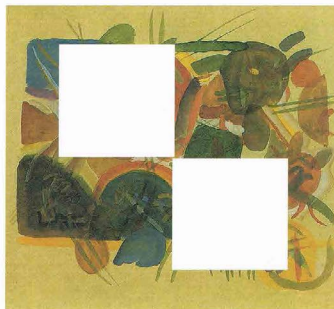
Gerd
e Hammer

Piène. O último, membro do Movimento Zero, mostra em 1960 o seu „Lichtballett“ (Ballet de luz), uma instalação que, através de uma dança de luz, pretende ultrapassar a separação entre palco e público e incluir o observador numa experiência em que ele se sinta parte dessa luz: „É criada uma sensibilidade dinâmica relativamente ao espaço e, deste modo, a força da gravidade perde a sua forma encantatória. Os aparentemente necessários conflitos do enredo, que caracterizam a produção teatral tradicional, não são utilizados no Ballet de Luz; em vez disso existe uma distribuição de fases que está pois próxima de um continuum.“ (Otto Piène, *Light Ballet*. Em: Frieling, R.; Daniels, D.: *Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland*. Wien, New York, 1997, p. 55.)

De facto, na arte contemporânea os media são considerados como meios para criar sinestésias; desde a fita magnética até ao CD ou ao DVD, eles assumem praticamente o papel do palco tradicional. E aqui os computadores e a Internet fornecem aos artistas possibilidades infinitas, para abrir um espaço novo de experiência dos sentidos, um espaço na realidade virtual: „A dupla origem da Computer Art foi identificada como arte calculada, programada e conceptual. O papel do computador para a arte ultrapassa a sua função como ferramenta ou como meio; mais do que um fornecedor de informação, ele funciona antes como um instrumento intelectual para alcançar o espaço multi-sensorial das ‘realidades virtuais.’“ (Frank Popper, 1997, p. 179.)

Obviamente, e é válida a conhecida frase de McLuhan, *The message is the medium*, que através da sua tecnologia cada media fornece possibilidades diferentes. Em *O Som Amarelo*, Kandinsky também quer evocar, através do convívio das artes, i.e., a sinestesia do movimento, da luz, do som, das figuras e da cor, aquilo a que ele chama a ‘sonoridade interior’, a ‘alma da forma.’

Palavras como alma e sonoridade interior não aparecem frequentemente nas media arts. No entanto, a arte electrónica pode ver em Kandinsky um antecessor legítimo pela sua atitude perante o uso da mais avançada tecnologia. O que também pode observar-se, p.ex., em *The Brain Theatre of Mental Imagery* de Todd Silver: „(...) num trabalho de mistura de meios em lona sintética, com um processo de impressão em relevo retro, alumínio e vidro, ele combinou arte, neurofisiologia e física nuclear com o objectivo de explorar a inter-conexão do cérebro humano e do universo físico.“ (Frank Popper, 1997, p. 140. No livro encontram-se também mais exemplos do convívio entre as artes e as ciências.) Em obras como esta descobrem-se ainda traços da influência ou analogias com os métodos de Kandinsky. Ainda que agora o palco possa ser electrónico, as media arts, nas suas formas mais avançadas, continuam a procurar novas experiências dos sentidos e de maneiras de ver o mundo a partir de uma sinestesia de várias formas de arte e ciência.



Gerd Hamme

«É melhor tomar a morte pela vida do que a vida pela morte. Ainda que uma única vez. [...] Aquele que é livre procura enriquecer-se por meio de todas as coisas e deixar que a vida de cada ente aja sobre si – mesmo quando se trate apenas de um fósforo queimado.»

Kandinsky, «Sobre a questão da forma», BR, 182.

Estranha alternativa, esta: «tomar a morte pela vida» ou tomar «a vida pela morte». Alternativa entre dois enganos, entre duas ilusões. Como optar entre dois enganos? Como escolher, quando sabemos que a escolha é entre ilusão e ilusão?

E depois..., a «vida» de... «um fósforo queimado»? Que «agir» se poderá esperar de um «fósforo queimado»? De uma «vida» que afinal não é vida? Que importa o «agir» de um «fósforo queimado», se aquilo de que se fala é do «enriquecimento por meio de todas as coisas»?



José Justo

1.

O horizonte do pensar kandinskiano é o «espírito», o «Geist». É para aí que tudo se dirige, é aí que tudo conflui ou... deveria confluir. É do «Geist», portanto, que deviam vir as respostas. Mas o «Geist» não fala. Pelo menos não fala nada que se pareça com a linguagem geral. Se dissesse alguma coisa, o «Geist» diria «vibrações». Mas nem é o «Geist» que vibra. O que vibra é a «alma». A «alma» vibra de uma «vibração interior», de um som («Klang») que não é som («Laut»). (Chega mesmo a suspeitar-se que «alma» não seja outra coisa senão o nome do órgão da «vibração interior», da sede do «acorde íntimo».)

O «Geist» não é uma entidade. O «Geist» é simplesmente «das Geistige» («o espiritual»), ou seja, é uma qualidade. A qualidade abstracta da experiência artística: da apreensão na arte; da expressão artística; dos objectos (sejam eles quais forem) quando apreendidos enquanto vibração interior; da manifestação materializada da vibração interior. Ao «Geist» chega-se por uma atenção, por uma escuta. Uma atenção especial, preparada pela máxima desatenção a tudo o mais. Uma «maturação» (BR, 161) que envolve uma espécie de desaprendizagem.

Com figuração ou sem ela, com referente ou sem ele, pela via «realista» ou pela via «abstraccionista» (BR, 147-156), é sempre a uma «vibração sem objecto» («gegenstandslose Vibration»: ÜGK, 46) que se haveria de chegar. Na

Nota-As citações são identificadas com as siglas BR (Der Blaue Reiter) e ÜGK (Über das Geistige in der Kunst). As edições usadas e às quais se referem os números de página indicados são as seguintes: W. Kandinsky, F. Marc (org.s), *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuauflage (publ. por Klaus Lankheit), Piper, Munique 1984; W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli, Berna s.d.

literatura, na música, nas artes plásticas (ÜGK, 43 e sgs.), nas «composições para palco» (ÜGK, 125 e sgs.; BR, 189 e sgs.).

2.

No final de *Sobre o espiritual na arte*, Kandinsky estabelece a articulação entre três categorias dos seus trabalhos plásticos: «impressões», «improvisações» e «composições» (ÜGK, 142). Poderia parecer uma tipologia dos objectos artísticos. Mas não. Trata-se sobretudo da diferenciação de três modos da «construção» plástica.

As «Impressões» («Impressionen») são «expressão» desenhística ou pictórica de uma «impressão directa» («direkter Eindruck») da «natureza exterior». As «Improvisações» («Improvisationen») são «expressão» preferencialmente «inconsciente» e «súbita» de «impressões da natureza interior». As «Composições» («Kompositionen») são «expressão» intencional, racional, consciente, especialmente lenta («ganz besonders langsam»), de impressões interiores.

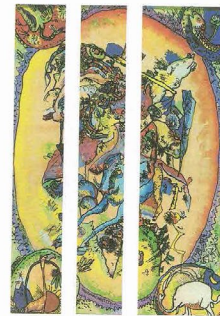
A diferença entre «Impressões» e «Improvisações» não é, portanto, análoga à diferença entre «Improvisações» e «Composições».

As «Impressões» distinguem-se das «Improvisações» quanto à exterioridade ou interioridade da impressão que está na origem da expressão. Esta distinção, porém, não se aplica à diferença entre «Improvisações» e «Composições», pois que ambas dão expressão a impressões interiores. As «Improvisações» distinguem-se das «Composições» quanto ao carácter inconsciente de umas e consciente das outras, quanto à instantaneidade das primeiras por oposição à elaboração lenta das segundas.

As «Composições», contudo, diz Kandinsky, são elaboradas «a partir dos primeiros esboços», ou seja, a partir de «Impressões» e de «Improvisações». Sendo assim, para que se mantenha a ideia de que as «composições» dão expressão a um plano de interioridade, é preciso entender que as «Impressões», quando tomadas como material para as «Composições», procederam já àquilo a que poderíamos chamar uma metamorfose da «impressão directa» da «natureza exterior» em «impressão interior».

O processo lento e intencional da «Composição» não exclui de modo algum o carácter inconsciente e imediato das «Improvisações» nem o carácter externo das «Impressões». Pelo contrário, a «Composição» constitui-se a partir desses dois planos, articulando-os, combinando ou cruzando os dados de cada um deles, intencionalmente, ou seja, em intenção de uma certa «obra». (E acontece que isto diz respeito às «Composições» pictóricas tanto quanto às «Composições para palco».)

Quando se chega ao plano da «composição» é da intencionalidade específica da arte que se trata. É esta intencionalidade que é preciso distinguir da



José Justo

intencionalidade instrumental e geral. Uma vez obtida essa distinção ver-se-á que a intencionalidade artística é liberdade. Poder-se-á então porventura entender que «aquele que é livre» possa «enriquecer-se» por meio de «um fósforo queimado»...

3.

Recordemos apenas dois momentos de uma notável sequência de «exemplos» oferecida por Kandinsky em «Sobre a questão da forma» (BR, 157 e sgs.). Kandinsky convida o «leitor» a isolar uma «letra» do texto que tem perante si e a «intuí-la» («anschauen») «com olhos inabituais», «apenas enquanto coisa» («erst als Ding»). O que assim se obtém – num primeiro passo que põe de lado a função «prática» da «forma abstracta que é designação permanente de um determinado som» – é uma «forma corpórea, que de um modo totalmente independente produz uma definida impressão exterior e interior». Ora, diz Kandinsky, nesta perspectiva a «letra» passa a consistir em duas coisas: 1. uma «forma principal» inteiramente coincidente com o «fenômeno global» («= Gesamterscheinung»); 2. «diferentes linhas», desenhadas de maneiras diversas e combinadas nesse «fenômeno global». A «forma principal» pode surgir como «divertida», «triste», etc., ou seja, pode provocar «uma determinada impressão interior». O mesmo sucede com cada uma das «diferentes linhas» que se combinam na «forma principal».

Tudo neste exercício depende do «olhar inabitual». O que o «olhar inabitual» deve pôr de lado é precisamente o... habitual, o hábito, a habituação. O que é o hábito? O hábito é a sempre repetida, sempre reencontrada finalidade instrumental de um objecto. Quando ao objecto se subtrair essa finalidade prática obter-se-á uma «coisa», «apenas enquanto coisa». A «coisa», neste sentido, é irrepitível. Repetível é a finalidade prática.

Porquê? Porque a finalidade, sendo independente de cada situação concreta, é geral e «abstracta» (i.e., não-corpórea), e só o geral-abstracto é repetível. A coisa é – ou seja, «aparece» enquanto fenómeno («erscheint») –; a finalidade repete-se, e repetindo-se precisamente enquanto abstracção geral, repete-se como não ser, enquanto redução do fenomênico. Torna-se assim porventura claro que o primeiro momento do percurso abstractivo (no sentido da «pureza» da experiência artística) é... um concretismo: arrancar o fenómeno, enquanto fenómeno concreto (corpóreo), à repetibilidade própria da finalidade prática, mas imprópria do fenómeno. Parece então óbvio que a repetição faz desaparecer a vida concreta do fenómeno, ou seja, a repetição mata... A «letra», que de acordo com uma longuíssima tradição cristalizada instrumental, imediata, primeira, interna, etc.). A finalidade instrumental é nas línguas europeias é letra morta, é então para Kandinsky o exemplo ideal (ad contrario) de como um «olhar inabitual» pode captar a «coisa» enquanto



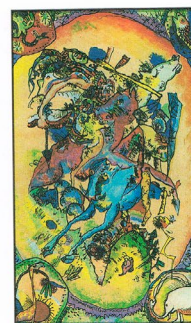
José Justo

«vida» ou, se se quiser dizer de outra maneira, transformar morte em vida: «Quando o leitor tiver sentido esses dois elementos da letra, nele gerar-se-á prontamente o sentimento que esta letra provoca enquanto ente com vida interior.»

Vejamos um segundo momento: ainda na página impressa, o exemplo do travessão. O travessão, «se for introduzido na colocação certa [...]», é uma linha com uma significação prática orientada para fins.» Ao contrário do que se passava com o primeiro exemplo, Kandinsky procedeu agora de um modo aparentemente mais experimental, ou seja, submetendo o «travessão» a sucessivas modificações ou manipulações: prolongando-o, enquanto linha; introduzindo-o numa «colocação errada»; colocando-o numa página em branco (do livro); retirando-o, finalmente, do contexto livro e deslocando-o para um «meio» de natureza diferente, uma «tela». O que é notável nesta experimentação imaginária são as sucessivas tentativas de lateralizar, v.g. excluir o domínio da intencionalidade prática, da finalidade («das Praktisch-Zweckmäßige»). Examinemos apenas a parte final da experimentação: «Desloquemos então uma tal linha para um meio que consiga evitar perfeitamente o domínio da finalidade prática. Por exemplo, uma tela. Enquanto o espectador (agora já não é leitor) encarar a linha sobre a tela como um meio para a delimitação de um objecto, estará ainda sob a impressão da finalidade prática. Porém, no momento em que a si mesmo disser que o objecto prático no quadro quase sempre desempenha um papel meramente casual e não um papel puramente pictórico e que a linha por vezes tem exclusivamente uma significação puramente pictórica, nesse momento a alma do espectador está amadurecida para sentir a pura sonoridade interior dessa linha.»

(BR, 161.)

Se no primeiro exemplo tudo dependia do «olhar inabitual», agora tudo depende de um monólogo íntimo: «dizer a si mesmo». E qual é a estrutura central desse monólogo? Ela reside rigorosamente na oposição entre «quase sempre» («meistens») e «por vezes» («manchmal»); por outras palavras, entre o habitual e o excepcional. A função excepcional da linha, que é a de despertar uma «pura sonoridade interior», depende de um monólogo interior em que o «casual» ou «acidental» («zufällige Rolle») do objecto figurado é posto em contraste com o «papel» ou «significação» «puramente pictórica» («rein malerisch») dos factores presentes no quadro, designadamente as linhas. O contraste não é entre a não-figuração e a figuração, mas entre o casual e o necessário, entre acaso e necessidade. A «linha», em pintura, pode ser pictoricamente casual (habitualmente) ou pictoricamente necessária (excepcionalmente). O que significa obviamente também que a distinção que importa não é entre finalidade e não-finalidade, mas entre finalidade instrumental (prática, diferida, segunda, externa, etc.) e finalidade pura (não-instrumental, imediata, primeira, interna, etc.). A finalidade instrumental é não-necessária, ou seja, tem o carácter arbitrário dos sinais convencionais.



José Justo

A finalidade pura é necessária, ou seja, tem o carácter motivado dos sinais naturais. A «pureza» da «sonoridade interior» de que fala Kandinsky não é obviamente a «pureza» apriorística da metafísica. É sobretudo uma metáfora que qualifica uma metáfora, e que, dessa maneira, procura cortar-lhe a raiz metafórica. Vejamos. Se se fala de uma sonoridade interior, fala-se de sensibilidade interior, de uma afecção interior. Uma vez que, em Kandinsky, esta sensibilidade interior pode ser desencadeada pela via de qualquer um dos sentidos exteriores, é compreensível que num primeiro momento se recorra à ideia tradicional da audição como sentido médio (entre a visão e o tacto) e como campo preferencial da sinestesia. Assim, todas as sensações convergem na audição, todas elas têm um correspondente sonoro, despertam uma sonoridade. Mas, como é evidente, esta sonoridade já não é uma impressão sensível exclusivamente sonora. É uma sonoridade interior, ou seja, é o correspondente interior de qualquer impressão sensível, seja ela sonora, visual ou táctil. Deste ponto de vista, o termo «sonoridade» diz o mesmo que na velhíssima tradição das metáforas ópticas dizia o termo «imagem», mas com duas modificações essenciais: (a) por um lado, o termo diz também que a vibração interior é

central em relação à esfera do sensível (e não hierarquicamente superior às outras impressões como acontecia com a «imagem» visual, que, por assim dizer, governava a concepção das restantes imagens); (b) por outro lado, o termo diz também – e ainda por oposição à «imagem» visual – o carácter inefável, volátil, intraduzível, talvez sobretudo singular, da vibração interior (uma «imagem» visual descreve-se, as outras imagens não se descrevem tão bem e são portanto entendidas em regime deficitário face à «imagem» visual; o «innerer Klang», pelo contrário, surge como aquilo que, de cada vez que acontece, é único, irrepetível, e portanto indescritível em linguagem geral). Recorrendo à linguagem das metáforas ópticas teríamos que usar uma formulação contraditória e dizer que a vibração interior seria uma luminosidade intensíssima

maximamente obscura: máxima luminosidade experiencial, existencial, fenoménica, e mínima inteligibilidade geral.

Ora acontece que, se a metáfora auditiva tem estas vantagens, ela tem também a desvantagem de indicar preferencialmente um dos sentidos, como se a via das impressões (externas) auditivas fosse mais directa do que as restantes vias sensoriais. Sendo assim, Kandinsky usa a metáfora da «pureza» (ou «limpeza») para indicar a «sonoridade interior» na independência total face à via particular pela qual a vibração seja, em cada caso, desencadeada. O «reiner innerer Klang» marca pois o corte entre o resultado de cada uma das afecções sensoriais e a vibração interior que a afecção sensorial desencadeia. As afecções sensoriais fazem vibrar a «alma» (ou mais rigorosamente até, na linguagem técnica da antiga psicologia racional, o «ânimo» – «Gemüt»).

Mas essa vibração pode não ser captada na pura interioridade. Isso é aliás o que acontece «a maior parte das vezes». Para ser captada (excepcionalmente)



José
Justo

Kandinsky e o Espírito. Três deambulações a propósito de "Fósforo Queimado"

como vibração «puramente interior», ela tem que ser objecto daquela atenção outra que acima encontrámos sob a designação de «olhar inabitual» (ou no monólogo interior), ou seja, a vibração do «ânimo» tem que por sua vez produzir a afecção do «sentido interior», como se dizia na dita psicologia racional. Na linguagem de Kandinsky, a vibração desencadeada no sentido interior sinaliza sem mediação (ou seja, directa e naturalmente) o «espírito» («Geist»). O adjectivo «rein» marca assim sobretudo a fundamental descontinuidade que é preciso introduzir na continuidade entre a afecção (sensorial) e o «Geist».

Mas, marcando essa descontinuidade, o adjectivo «rein» assinala também uma outra coisa. Assinala a singularidade da «vibração», a singularidade de cada estado-acto de «espiritualidade», ou seja, uma dupla impossibilidade: a impossibilidade de falar desses estados em linguagem geral e a impossibilidade de cada um desses estados poder funcionar como um signo geral de afecções ou de representações. Neste sentido pode dizer-se que os estados «espirituais» não têm qualquer significado embora tenham, como é evidente, sentido. Cada estado da «espiritualidade» tem exactamente o sentido singular que lhe é próprio; é puro fenómeno, puro acontecer fenoménico, sem redução fenomenológica, pela simples razão de que foi obtido pela descontinuidade que o separa do fenoménico redutível que é o das afecções; é sinal (ou forma simbólica) na sua eficácia indicativa (ou mostrativa), mas é sinal exclusivamente de si mesmo, sem mediação entre sinalizante e sinalizado, pela simples razão de que foi obtido por introdução de uma descontinuidade que o separa das palavras gerais nas quais se processa a redução de todo o fenoménico. Ora, como é sabido, sem redução do fenoménico, designadamente na linguagem geral, não há utilidade ou finalidade possível dos fenómenos, não há «finalidade prática», nem há «significação».

Pois bem: é precisamente este campo de formas simbólicas totalmente destituído de simbolização geral aquilo que Kandinsky pretende obter. A este campo chama-se, em linguagem kandinskiana, «liberdade». Escreve Kandinsky, ainda a propósito do exemplo do travessão tornado linha na tela: «A linha, como vimos acima, é uma coisa que tem igualmente um sentido no plano da finalidade prática, como uma cadeira, uma fonte, uma faca, um livro, etc. E essa coisa, no nosso último exemplo [sc. na tela e em função não representacional], é usada como meio puramente pictórico, sem as outras vertentes que para além desta possa ter – ou seja, na sua sonoridade interior pura. Assim, quando no quadro uma linha for libertada do objectivo de designar uma coisa e funcionar ela mesma como coisa, a sua sonoridade interior não será diminuída por nenhum papel secundário e obterá a sua força interior integral.» (BR, 161-162; subl. meu.) O «fósforo queimado» pode então agir...

Caminha, Novembro de 2002



José Justo

“Todo o quadro se põe a girar: vira-se sobre o lado esquerdo que fica para baixo; então a parte de cima já é parte de baixo. Ainda uma rápida rotação. Outra ainda. Outra e outra ainda.

Cada vez mais depressa. Todo o quadro gira como uma roda – aumentando a velocidade.

Ouvem-se estalidos de chicote. Cada vez mais altos e mais rápidos. As cores e os sons desatam a correr de forma selvagem.”

Wassily Kandinsky, *Apoteose*, 1914.

Energia e determinação perante a tela. Olhar dez vezes para a superfície branca e uma vez de soslaio para a paleta. No intervalo entre esses olhares e o outro, um rápido movimento de olhos em direcção à natureza. A percepção momentânea do mundo exterior. Paleta e pintor preparam-se para um combate que se projecta entre o desejo e a necessidade. É compulsiva essa ambivalência de sentimentos que eleva as tintas a tropas prontas para o ataque. Pintar

pode ser um acto violento e vital que requer energia interior, segurança e consciência do objectivo. A tela está pronta a submeter-se a esses desígnios: deixar-se fruir como pureza de um começo, ser espaço sobre o qual tem início um descobrir, tornar-se desbravamento num território sem mácula.

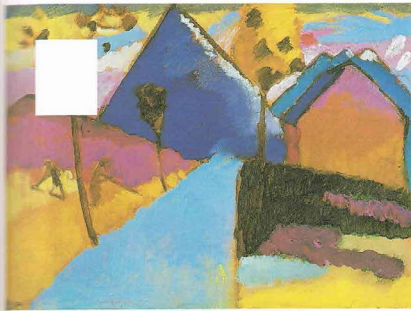
A volumetria da escrita

Para Kandinsky uma tela pode adquirir potencialidades para vir a ser um palco. A área de superfície onde cabe uma pintura também é capaz de se moldar à volumetria através do uso pragmático (no sentido em que o discurso é notação) e minucioso da expressão escrita. A esta caberá a organização e apresentação de uma construção plástica que seja capaz de estabelecer relações intrínsecas com outras formas de arte: música, canto, dança, poesia.

*O movimento e direccionamento da escrita em sentido contrário, i. e., enquanto processo de criação e transformação da linguagem poética em linguagem pictórica - um quadro feito pela escrita - foi experimentado por Kandinsky em muitos dos poemas em prosa que escreveu e publicou, em 1912, na obra *Klänge (Sons)*.¹*

Aí o pintor-poeta organiza as palavras segundo modelos comuns ao universo musical e literário – formas de diálogo entre módulos de linguagem associados às figuras da repetição da variação, do contraponto –, através dos quais se implementa a multiplicidade do jogo interpretativo.

¹-A titulação desta obra implica a disponibilidade do leitor para produzir sentido em torno de vocábulos afins e simultaneamente com especificidade própria: som, tom, sonoridade, coloração, coloratura. A conceptualidade musical inerente à estruturação da linguagem poética contribui para que o cruzamento dos planos pictórico e mesmo volumétrico adquira materialidade num *motus continuum*.



Anabela
Mendes

A percepção do leitor é estimulada de modo a que possa criar com cada poema um espaço próprio, de onde se projecta movimento. É justamente da energia desencadeada por essa visualização no espaço que nasce a ideia de que esta escrita poética kandinskiana adquire expressão volumétrica, se transforma num corpo com textura e cor.

Diálogos dissonantes

Tendo em conta este singular modus operandi de transmutação inter-artes e entre linguagens e meios, pode afirmar-se que a condição cénica de uma Composição para palco resultará então de um acto inicial que irrompe como saída de si, como impulso para desenhar e pintar, ao qual se associa um procedimento orgânico de combinatórias e/ou de configurações no espaço, que faz uso de meios artísticos e técnicos disponíveis (luz, som, cenários, adereços) com o propósito de lhes conceder autonomia e de os transformar em elementos dramáticos com energia própria.

As Composições para palco kandinskianas propõem quase sempre um diálogo dissonante entre os diversos meios e linguagens artísticos, partindo do princípio de que é a na especificidade da dissonância que se opera a possibilidade de criação de interações entre os diversos elementos produtores de representação.

Independentemente das influências de inspiração romântica e wagneriana que possam estar subjacentes a este diálogo inter-artes, no que diz respeito ao conceito de obra de arte total, a que muitas vezes é com legitimidade associado, essa questão, ainda que essencial para a compreensão do desenvolvimento conceptual de Kandinsky em relação às suas Composições para palco, pressupõe o reconhecimento de que com estas pequenas obras concebidas para o espaço cénico, o pintor-dramaturgo pretende implementar um novo modo de produzir articulação entre as artes. O seu entendimento deste subgénero cénico pressupõe a organização de uma estratégia de escrita dramaturgica

que contemple o entrosamento constante das esferas sensitiva e intelectual. Ao optar por eliminar da maior parte das suas Composições para palco os fios condutores lógico-causais da acção e ao introduzir nesses seus textos elementos com energia cénica como objectos, cores, breves estruturas discursivas, que valem exactamente o que a sua singularidade, pureza e dinamismo exprimem, Kandinsky liberta o texto da Composição de esquemas de apresentação, desenvolvimento articulatório e conclusão, característicos de obras dramáticas genologicamente identificadas com modelos afectos à tradição ocidental.

Ao leitor e ao espectador são apresentadas propostas que incentivam a experiência sinestésica de percepção destas Composições, na medida em que os meios artísticos em acção, com o necessário apoio técnico, não conseguem ser captados apenas como uma unidade e de modo sequencial.



Anabela
Mendes

O resultado decorrente deste acto de compor implica uma permanente consciencialização da intercepção de matrizes organizadoras do espaço: som, cor, luz, volumetria que interagem sempre em múltiplas direcções, mesmo quando não se tornam imediatamente perceptíveis os seus rumos.

Almas acústicas

Foi com este propósito que Kandinsky sublinhou, em 1912, no ensaio *Über Bühnenkomposition* (*Sobre Composição para palco*) que pôr a ressoar o interior de cada espectador só seria possível através de um processo expansivo e comunicativo de vibração das "cordas da alma".

A contaminação entre movimento, intensidade e sonoridade pode, transformar um breve e fugaz som numa explosão sonora, processo que encontra paralelo no caso de alguém irromper em choro em presença de uma música "divertida" ou, em situação inversa, quando alguém possa ser invadido por um ataque de riso ao escutar música séria. (Kandinsky, *ÜB*: 50) O carácter inesperado das reacções quer em relação ao fenómeno intrinsecamente musical quer aos comportamentos humanos, em geral e em particular, permite salientar a

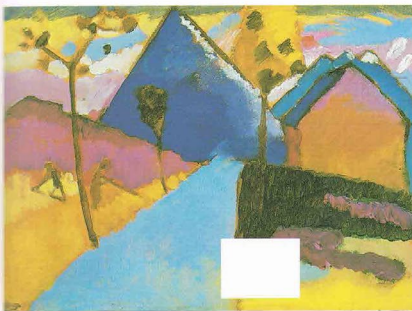
amplitude das variações na produção de sentido oferecida por estas obras enquanto objectos de construção cénica, mas também no plano da recepção artística.

A interacção das diversas componentes artísticas em palco, como processo de desenvolvimento de estímulos e vivências libertadoras e inesperadamente produtoras de novos sentidos no sujeito receptor, constitui-se como a proposta kandinskiana de obra de arte total. Somos, pois, convidados a partilhar um projecto cénico que se organiza em torno de fragmentos de significação que se expandem, sobrepõem ou se destacam, formando ainda e por vezes núcleos solitários. A sobrearticulação de elementos e a respectiva operacionalidade dos mesmos, em função de uma composição planificada, determinam

a existência de um campo de possibilidades artísticas inesgotável e surpreendente.²

Compreende-se, assim, que leitores e espectadores das *Composições para palco* de Kandinsky sejam convidados a sentir o objectivo intencional da proposta artística, concebida a partir de um conjunto de séries e de núcleos dissonantes capazes de fazerem vibrar as camadas mais profundas da nossa interioridade. (Kandinsky, *ÜB*: 60)

A vida pode pulsar quando o pincel não se substitui à batuta de um maestro, mas a absorve para dirigir uma escrita de partitura.

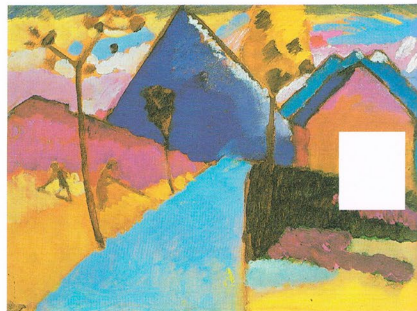


Anabela
Mendes

2-Segundo Kandinsky, Wagner ter-se-á aproximado com a sua produção operática desta planificação construtiva de contornos de dominância formal, sem contudo se ter apercebido da necessidade de uma vibração interior implícita nos processos de representação e de recepção. (Kandinsky, *ÜB*: 53-54)

O movimento dos corpos não existe para ser sublinhado pela música, cresce em cena e nela morre, à margem dos acordes que entram em conflito com adereços e com vozes ocultas. As cores transbordam de si mesmas em crescendo ou diminuindo, abrem e encerram os quadros e partilham com a música o aprofundamento das sensações e a amplificação sinestésica das mesmas. As Composições para palco de Kandinsky ao fazerem circular energia que vem do fundo (do inconsciente do corpo) de quem age e de quem é alvo desse agir, transportam consigo diversas ordens de expressão de sentido. Concebidas como pautas diminutas (em muitas delas a especificidade do factor tempo é assinalada ao segundo, em paralelo com o texto-proposta de espectáculo a criar-se também na notação), as Composições para palco são estruturadas de igual modo como esboços ou esquisos de futuras pinturas e dão a ver o desenho cénico em progressão.

A tinta da caneta ou o carvão do lápis, que dá forma à linguagem e que corre sobre o papel, não consegue reduzir a perplexidade sentida pelo leitor perante a inesperada proposta textual que diante de si se apresenta. Os sons têm correspondências entre as cores, podendo estas ligar-se a instrumentos musicais. As cores fazem falar estados de espírito, sensações e percepções, organizam-se para definir a criação de momentos de melancolia, estados de euforia, apatia pontual, crescente espanto, propõem-se caracterizar relações de seres humanos entre si e destes com o mundo. As cores ainda ajudam a criar movimento entre objectos, entre corpos, entre corpos e objectos, atribuindo-lhes formas específicas de vida, contribuindo assim para desenvolver cadeias infinitas de sentido como modo de apreensão do quadro. É previsível que a respiração dos vários quadros entre si desencadeie no leitor, mas muito em especial no espectador, processos de fluxo e refluxo de sensações a que o mesmo se deverá abandonar voluntariamente. A proposta cénica kandinskiana é exigente mas deleitosa. Os seus quadros ao vivo nascem da superfície branca da tela, onde uma aparente anarquia dá lugar a uma construção consciente, elaborada mas libertadora para os sentidos.



Anabela
Mendes

Tanto ainda por descobrir

Está em curso o ano de 1912. Kandinsky edita com Franz Marc o almanaque O Cavaleiro Azul (Der blaue Reiter). Entre as páginas 209 e 229 dessa publicação é dado à estampa O som amarelo. Gravuras medievais e egípcias antigas, máscaras de dança orientais, pinturas religiosas, uma aguarela anónima do séc. XIX ilustram a Composição. Há projectos de levar à cena este texto sob a forma de guião.

O escritor Hugo Ball e amigo do pintor-dramaturgo, a trabalhar como dramaturgista no teatro *Kammerspiele* de Munique, planeia para a temporada de 1913-1914 a apresentação de *O som amarelo*. Uma guerra, a primeira mundial, põe fim ao projecto artístico dos dois amigos. Oito anos depois, mas em Berlim, Hugo Ball chega a visitar *O som amarelo* para a *Volksbühne*. Faltam então as partituras de Thomas von Hartmann.

Está em curso o ano de 1972. Kandinsky já não vive há 28 anos. Em Nova Iorque sobe à cena *O som amarelo*. Outras cidades o acolhem na mesma década na Europa: *La Sainte Baume* na Provença, em 1975; *Paris* no seu Teatro dos Campos Elísios, em 1976. *O som amarelo* regressa a Nova Iorque em 1982. A Europa reencontra-se com esta *Composição para palco* no museu de Arte de Berna em 1987. A cidade de Edimburgo também o recebe num Festival de Verão já na década de noventa do século passado.

Acontece que Kandinsky deixou manuscritos de catorze *Composições para palco*, redigidas entre 1907 e 1926, diversas reflexões de natureza teórica sobre concepção e representação teatral, escritas entre 1908 e 1923 e, finalmente, materiais que referenciam uma encenação, cenografia, figurinos e desenho de luz seus para a partitura de Modest Mussorgsky, *Quadros de uma exposição*. Esta obra foi apresentada no Teatro de Dessau no dia 11 de Abril de 1928. Os quadros continuam em movimento, são percorridos pela consciência de movimento que neles desenvolve energia entre pontos de origem e pontos de desfecho, até ser alcançada uma multiplicidade de centros em descentramento permanente. Nas *Composições para palco* de Kandinsky existem dinamismos que incarnam e se desmaterializam ao mesmo tempo. *Violeta ... Figura negra ... Jardim do Paraíso ... Preto e branco ... Noite ... O som amarelo...*

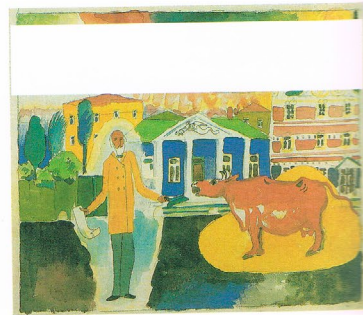


Anabela
Mendes

Nota: O ensaio de Kandinsky, que foi objecto de comentário, encontra-se publicado em: *Kandinsky – Essays über Kunst und Künstler*, ed. e com. de Klaus Bill, Bern, Verlag Benteli, (3)1995, pp. 49-61.

Direccionamentos velozes em O Som Amarelo

O Som Amarelo propõe-nos um renascimento num labirinto de cor, movimento, sons, aparecimentos e desaparecimentos súbitos, sem começo, sem fim. Ao optarmos por entrar neste universo desconhecido, tornamo-nos disponíveis para uma viagem num espaço que alberga poucos adereços e que se constrói a partir de vagas referências materiais, sendo os sentidos o nosso fio condutor. Há pouco tempo para uma tentativa de racionalização, pois a brevidade e intensidade dos momentos não permite ao cérebro acompanhar o ritmo imposto, sendo o corpo a matéria que acompanha a revolução na alma, revolução esta provocada pela surpresa e espanto perante um processo de diálogo dissonante entre as diferentes linguagens das várias artes. Cada uma destas artes espalha no palco a sua especificidade, interagindo através da singularidade da sua essência, dando assim possibilidade à criação desta Composição para Palco. O facto de esta Composição para Palco se afastar da concepção tradicional em teatro dificulta-nos o seu acesso: não existe diálogo entre os seres no espaço, nenhuma história é narrada, as figuras em cena são anónimas, um protagonista não é referido. Como aceder então a um mundo tão universal, onde a ausência de referências convencionais contrasta com um conteúdo com uma forte componente sonora e luminosa? Deixarmos fluir, sermos invadidos por uma força primitiva, apurarmos todos os sentidos conhecidos, tentarmos descobrir outros, e encontrarmos um processo de sinestesia, encaminha-nos para o que Kandinsky chamava vibração interior. A materialização da forma serve apenas como meio para expressar a essência que está no nosso "Geist" (espírito). Ao cruzar a expressão das várias artes através de contrastes, dissonâncias, confluências, ritmos sobrepostos, arritmias e pontuais ausências de ritmo, Kandinsky mostra-nos o caminho para a descoberta da nossa vibração anímica.



1.

Ao percorrermos a obra O Som Amarelo, somos inevitavelmente confrontados com a velocidade, criação e expansão do espaço presentes na construção textual, elaborada cuidadosamente por etapas, e organizando-se segundo pequenos módulos interligados entre si. Kandinsky vai pintando vários quadros através da escrita, acrescentando sempre uma nova pincelada, cobrindo assim toda a tela.

Se na introdução nos deparamos com um espaço cénico sem ninguém, no primeiro quadro surgem já os gigantes, umas criaturas vindas de um universo exterior à Terra para a descobrirem, fazendo deste modo a ligação desta com o espaço celeste. Esta entrada é seguida do aparecimento de uns seres indistintos, representando também eles uma força da Natureza.

Ana
Sacadura

No segundo quadro estamos já no plano do humano, sendo as pessoas de vestes soltas que vêm interagir com elementos terrestres, como por exemplo, com a flor amarela.

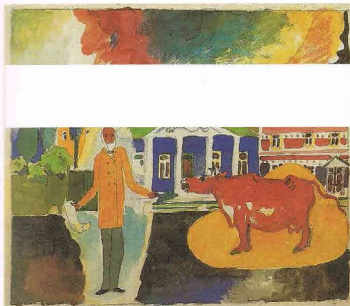
Kandinsky abre a área de acção ao espectador, introduzindo nele novas significações e expande este mesmo espaço através da recuperação de motivos já apresentados, como por exemplo, os gigantes.

O palco torna-se uma tela com volume e profundidade que é explorado em várias direcções, sendo o espectador obrigado a mover-se e a procurar as várias acções simultâneas que decorrem nessa imensa tela. Este processo de simultaneidade e velocidade vai criar dois "tempos" distintos: o momento actual e o momento seguinte.

2.

A Teoria das Cores de Kandinsky é um dos recursos eminentes para criar este jogo entre momento actual e momento seguinte. Ao chegarmos ao momento actual, tentamos captá-lo e assimilá-lo, mas rapidamente somos projectados para o momento seguinte. O tempo e o espaço em que nos encontramos acaba por nunca ser real, porque somos repetidamente sacudidos por um novo elemento que surge, desaparece e volta a surgir, após ter sofrido uma metamorfose. Ao princípio tudo se encontra num estado ainda não formado, mas com o início da acção ou das acções entramos num tornado que nos consome até entrarmos num estado de esgotamento que se extingue com a própria velocidade do momento.

Do azul, a mais sublime profundidade celeste, somos empurrados para uma cor terrestre, o amarelo estridente, que nos invade com a sua força e se dispersa para todos os lados. Ainda sem fôlego, ouvimos a música a acelerar em ritmo, como que a avisar-nos que ainda agora entrámos nessa odisseia de transformações projectadas



Ana Sacadura

no espaço, criadas por esse mesmo ritmo, sustentadas pelas sonoridades, amplificadas através da cor. Uns seres vermelhos irrompem pela cena, com uma incandescência transbordante, rasgando o tempo com o seu fervor direccionado. Eles queimam-nos a uma velocidade estonteante, sabem que o seu fim está próximo. Desaparecem, deixam-nos perdidos na intensidade da sua entrada e saída. Acalmamo-nos, convencidos de que vamos respirar e encostarmo-nos no silêncio puro do branco, descansar do cansaço da volúpia. O momento seguinte volta a sobrepor-se ao momento actual. O preto chega. O silêncio absoluto, vazio, sem sonoridade, toma conta de tudo. Morremos para renascer. Acordamos. Somos comprimidos por novos elementos. Vemos uma flor amarela com a folha presa.

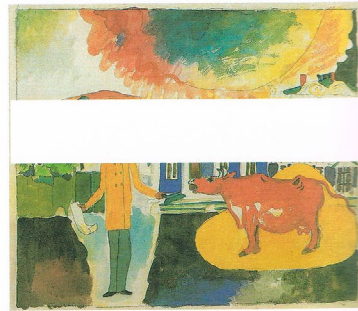
A sua convulsão espalha-se no nosso corpo, incapaz de se controlar perante a entrada simultânea de umas pessoas, cujo contraste produzido pelas cores que sobre si transportam, nos faz disparar mais uma vez para uma nova realidade. Tudo se torna estridente, a música muda de registo a uma velocidade impressionante. Uma criança, um homem, o branco, o preto, o princípio, o fim... Dá-se a explosão final... De um estado inicial primitivo de descoberta, de beleza, chegamos à complexidade do ser humano, à sua incomunicabilidade, espelhada nas cores que cobrem o palco. Os contrastes impõem-se, mas rapidamente tudo é engolido pelo sentido do efêmero. A escuridão apodera-se agora do espaço, sendo interrompida por um rasgo de esperança que brilha timidamente, tentando conquistar um novo renascimento para que este ciclo continue.

Em cada renascimento o objectivo é uma evolução do ser. Cada vez mais o ser humano deve, através da necessidade interior, procurar a sua essência até encontrar o universo espiritual que o conduza à liberdade. Essa liberdade pode ser alcançada através da intencionalidade de um desaprender, produzido a partir do que é habitual e recriado em função daquilo que é vago e indistinto.

Será através da necessidade interior que seremos responsabilizados e que encontraremos motivação para procurarmos o nosso desejo e o expressarmos. São dados estímulos ao espectador que o impulsionam a explorar um novo campo de percepção. O olhar inabitual é o motor de arranque que desencadeia o processo de relação entre o nosso exterior e o nosso espírito, sendo este último o guardião da transformação e evolução da natureza humana no seu relacionamento com o mundo.

3.

Viaja-se atribuladamente entre o abismo que nos subjuga e um sentimento de comoção e espanto perante este mundo tão orgânico nas suas assimetrias, através da velocidade das mutações, das alterações de registo e de um esgotamento dos sentidos. Eis o universo que Kandinsky nos propõe com esta experiência de leitura e observação, que é em si um processo cénico de construção. Os textos teóricos kandinskianos são uma referência fundamental para a entrada neste projecto de reeducação do ser através das várias artes. Em "Über Bühnenkomposition" (Sobre a Composição para Palco), Kandinsky expressa a sua vontade de alcançar uma síntese das artes e o lugar mais indicado é um palco, sendo aí que estas falarão em conjunto. Cada uma, através da sua linguagem própria, levará o espectador à sua vibração interior. A música, estando em nós, não precisa de passar por um processo exterior, pois a sua sonoridade interior cria de imediato a vibração da alma. Como espectadores, apenas temos que nos deixar invadir pela sonoridade e deixá-la percorrer qualquer recanto da nossa essência.



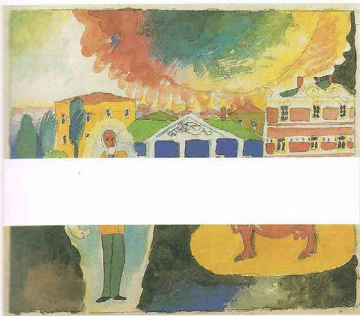
Ana
Sacadura

O movimento não sendo convencional, facilita o percurso até ao interior. Há uma esvaziamento do poder da materialização da forma para que a necessidade interior saia na sua pureza, sem artificios, com uma energia espiritual que compensará a abstracção elaborada a partir da própria forma. A cor é trabalhada em função da sua tonalidade e sonoridade. A sua importância não é inferior à música ou ao movimento. O espectador apenas terá que ter uma maior abertura para que possa ser tocado na sua totalidade pela sensibilidade inerente à essência da cor.

4.

Kandinsky propõe um novo espaço de percepção do mundo, tenta despertar o ser humano do seu sono permanente e indiferente através de um apelo constante para uma perspectiva pura, para a procura do nosso próprio sentido em relação ao que nos rodeia e, principalmente, para a força que dentro de nós ferve, sendo abafada pela institucionalização do olhar e do sentir convencionais.

Só morrendo para renascermos outra vez, poderemos evoluir. A reeducação estética e espiritual proposta por Kandinsky através da experiência artística não pode ser concretizada se procurarmos apenas a camada superficial, a ilusão do aparente, o vazio que camufla o nosso despertar em espanto, aquela inocência que nos leva a descobrir o coração do mundo. A forma esgotou-se, pouco traz que nos preencha a alma. A velocidade em O Som Amarelo, leva-nos a uma tal exaustão que só a força interior, esta força profunda que nasce como um grito descontrolado e quer sair, nos faz entregarmo-nos por completo a todos os estímulos dados e nos faz evoluir na direcção da abstracção. É como se fosse necessário esquecermos todas as referências concretas que nos foram inculcadas, recuarmos no tempo e deixarmo-nos surpreender pelo mundo como se pela primeira vez o estívéssemos a contemplar.



Ana
Sacadura

“Um palco, no qual as fronteiras são impensáveis.
Neste palco uma acção,
Hoje denominada tragédia:
Movimento. Sons. Colisão. Estrondo. Explosão.
Desaparecer. Aparecer. Nenhum começo. Nenhum
Fim.

Num planeta – pessoas [...]”

Wassily Kandinsky, Crónica, 1913-1914.

“Os desvios que fiz ao longo deste caminho a direito, em geral, não me foram prejudiciais. Alguns tempos mortos, durante os quais me senti enfraquecido e que por vezes encarei como o fim da minha actividade, foram, na sua maioria, momentos de pausa e impulsos que me possibilitaram o passo seguinte.”¹

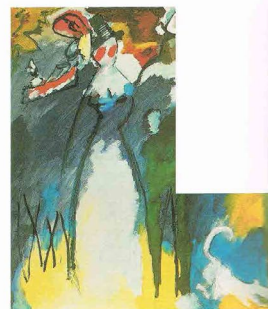
Wassily Kandinsky

Das várias características inerentes e essenciais à natureza humana ressalta a necessidade de busca de explicações para os mistérios da vida, que, escapando frequentemente a justificações terrenas plausíveis, são por isso representados através do recurso à linguagem simbólica. No fundo, o ser humano sempre viveu rodeado de imagens e signos, ainda que muitos se encontrem para além da compreensão ou percepção imediatas. Como consequência desta procura de verdades, deparamo-nos hoje com uma multiplicidade de lendas, mitos, crenças e manifestações religiosas, muitos dos quais tentam apresentar explicações possíveis para o maior mistério de sempre: o da Criação.

Em *O Som Amarelo*, Kandinsky recorre precisamente a esta temática, ainda que mais uma vez de forma simbólica, para conferir à sua composição para palco uma dimensão religiosa e espiritual, o que aliás acontece também em muitos dos seus textos e quadros. Não se trata, pois, de uma mera reprodução do mito da Criação, mas antes de uma transposição do mesmo para um plano artístico abstracto, que aliás é, segundo Kandinsky, a única forma possível de representar o divino. Tendo Deus, de acordo com a Bíblia, criado o universo em seis dias, não será com certeza uma mera coincidência o facto de esta composição estar dividida em seis quadros, precedidos de uma breve introdução. Deste modo, a máxima kandinskiana «A criação da obra é criação do mundo.»² encontra também aqui a sua concretização.

Publicado pela primeira vez em Munique, no ano de 1912, *O Som Amarelo* surgiu numa época em que os conflitos bélicos estavam prestes a invadir o mundo terreno, ao mesmo tempo que, na Alemanha, o movimento expressionista denunciava as tendências materialistas dominantes. A sociedade estava em crise, degradada, o Homem decadente, e como tal, muitos eram os que acreditavam que apenas através da arte se conseguiria transformar e melhorar o mundo. Também Kandinsky acreditava nesta necessidade de regeneração do indivíduo e da própria sociedade, mas esta sua crença na superação do caos vigente passava antes de mais e acima de tudo pela arte, pelo poder transformador da obra estética, cabendo assim ao artista a complicada missão,

1-Hans Konrad Roethel und Jelena Hahl-Koch (ed.), *Kandinsky: Die Gesammelten Schriften I*, Bern, 1980, p. 50.
2-Idem, *ibidem*, p. 41.



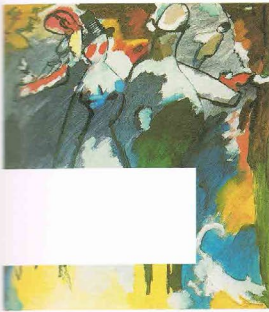
Marta Fidalgo

quase profética, de educar o espírito, de sensibilizar a alma humana, a fim de abrir caminho a um novo reino — o reino espiritual.

De facto, as temáticas kandinskianas giram frequentemente em torno desse desejo de alcançar uma nova era, em que o ser humano será capaz de ultrapassar os condicionalismos materiais, abrindo portas a um outro plano de desenvolvimento, que permitirá a salvação da humanidade e que corresponde simultaneamente a uma nova época de criação. Trata-se, segundo Kandinsky, da Terceira Revelação, uma vez que «Aqui começa a grande época do espírito, a Revelação do Espírito. Pai – Filho – Espírito.»³

Com base nestes pressupostos teóricos, são vários os motivos e temáticas de cariz religioso que se repetem ao longo de toda a obra do artista, quer como pintor, quer como dramaturgo, e que dominam a sua iconografia desde o momento em que decide abrir caminho à sua tardia vocação artística. A figura do gigante, por exemplo, é um dos motivos recorrentes na obra de Kandinsky, tal como O Som Amarelo tão bem o ilustra. Além disso, nos quadros deste período é possível identificar vários motivos que em muito lembram algumas cenas desta composição, sobretudo porque nesta altura o artista fazia ainda uso de elementos de carácter figurativo na sua pintura.

Assim, a figura do gigante sobressai em diversos quadros⁴, sendo por isso impossível ignorar a relevância de tais paralelismos temáticos na obra de Kandinsky. Sendo que desde cedo o artista toma contacto com o mundo das fábulas e dos contos maravilhosos alemães através da sua tia materna, Elisabeth Ticheeva, estes seres de aparência incomum e desmedida depressa começam a povoar o seu universo imaginário.⁵ Aliás, a primeira versão da presente composição para palco, datada de 1908/09, intitulava-se precisamente Gigantes e só mais tarde, depois de algumas alterações ao texto inicial, é que foi publicada no almanaque O Cavaleiro Azul com o título actual.



Marta Fidalgo

Em O Som Amarelo, estes seres colossais transportam consigo uma profunda carga simbólica, transmitida não através da linguagem verbal mas sobretudo através dos seus movimentos em palco, contribuindo deste modo para a mensagem espiritual que Kandinsky pretende revelar por meio do seu texto. Segundo a mitologia, por exemplo, os gigantes são por natureza seres que apenas podem ser derrotados, quando um homem e um deus conjugam as suas forças para esse mesmo fim. Considerando a componente espiritual que atravessa

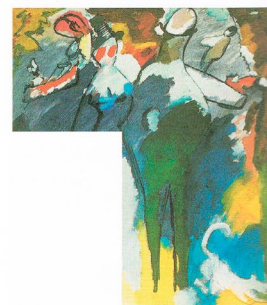
³-Idem, *ibidem*, p. 45.

⁴-Vejam-se quadros como *Estudo para «Composição II»* e *Pintura sobre Vidro com Sol* de 1910, *Composição IV* e *Improvisação 19*, ambos de 1911, ou ainda *Pequenas Alegrias* de 1913, entre outros.

⁵-A antologia de contos dos irmãos Grimm, com a qual Kandinsky certamente teve contacto através da sua tia, inclui vários textos, nos quais surge a figura do gigante, nomeadamente em "O Jovem Gigante" ou "O Gigante e o Alfaiate".

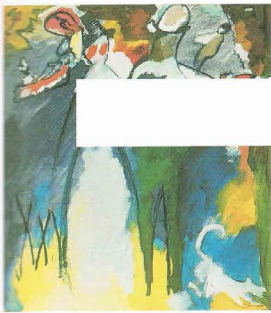
O Som Amarelo, poder-se-ia transpor esta necessidade de ajuda mútua entre Deus e os homens, com o objectivo de vencer a bestialidade terrena, para a mensagem que o próprio texto guarda em si mesmo: o Homem precisa de Deus para evoluir espiritualmente, ao mesmo tempo que tal exige um esforço por parte do próprio ser humano, pois este não deve contar única e exclusivamente com a força divina para combater e ultrapassar o lado negativo da sua natureza. Curiosamente, em O Som Amarelo, os gigantes não pronunciam quaisquer palavras, entoam cânticos e sussurram frequentemente algo imperceptível, numa clara alusão à incomunicabilidade humana dominante. São seres de rostos indistintos, e portanto sem traços que os individualizem, i.e., são seres anónimos, como aliás o são também as restantes personagens, e são estranhamente amarelos.

A importância do recurso a esta cor primária intensa e até ofuscante, quando em contraste com cores escuras, como acontece por diversas vezes em O Som Amarelo, é desde logo anunciada no próprio título da composição. O amarelo, a mais quente de todas as cores, tem no entanto um carácter bastante ambivalente. Por um lado, é a cor do Sol, da luz e da eternidade e como tal possui uma essência divina, podendo por isso servir de elo de comunicação entre o Homem e Deus. Além disso, segundo a teoria das cores de Goethe, pela qual Kandinsky se interessou profundamente, chegando a desenvolvê-la no seu texto teórico Do Espiritual na Arte, as três cores primárias correspondem precisamente à Santíssima Trindade, sendo que o azul é associado a Deus-Pai, o vermelho a Cristo e o amarelo ao Espírito Santo, o que vai mais uma vez ao encontro da mensagem espiritual que Kandinsky deseja transmitir através desta sua primeira composição para palco. Contudo, o amarelo transporta também uma carga simbólica negativa, podendo ser associado ao orgulho, à decadência e à proximidade da morte. Talvez por isso Kandinsky considerasse o amarelo uma cor simultaneamente divina e terrestre, associando-a também à época "doente" em que vivia. É pois nesta dualidade, nesta simbiose simbólica de aparentes contrários, que reside a importância desta cor na presente composição para palco. Assim, os gigantes amarelos podem ser interpretados como seres espirituais e ao mesmo tempo terrenos, representando o próprio Homem na senda de um outro plano de valores e conhecimento. Através deles revela-se a Luz e o Espírito divinos e, tal como no acto da Criação, Deus separou a Luz das Trevas, também Kandinsky, enquanto artista-missionário, pretende através da arte iluminar a humanidade, conduzindo-a do caos para uma ordem nova e mais rica a nível espiritual.

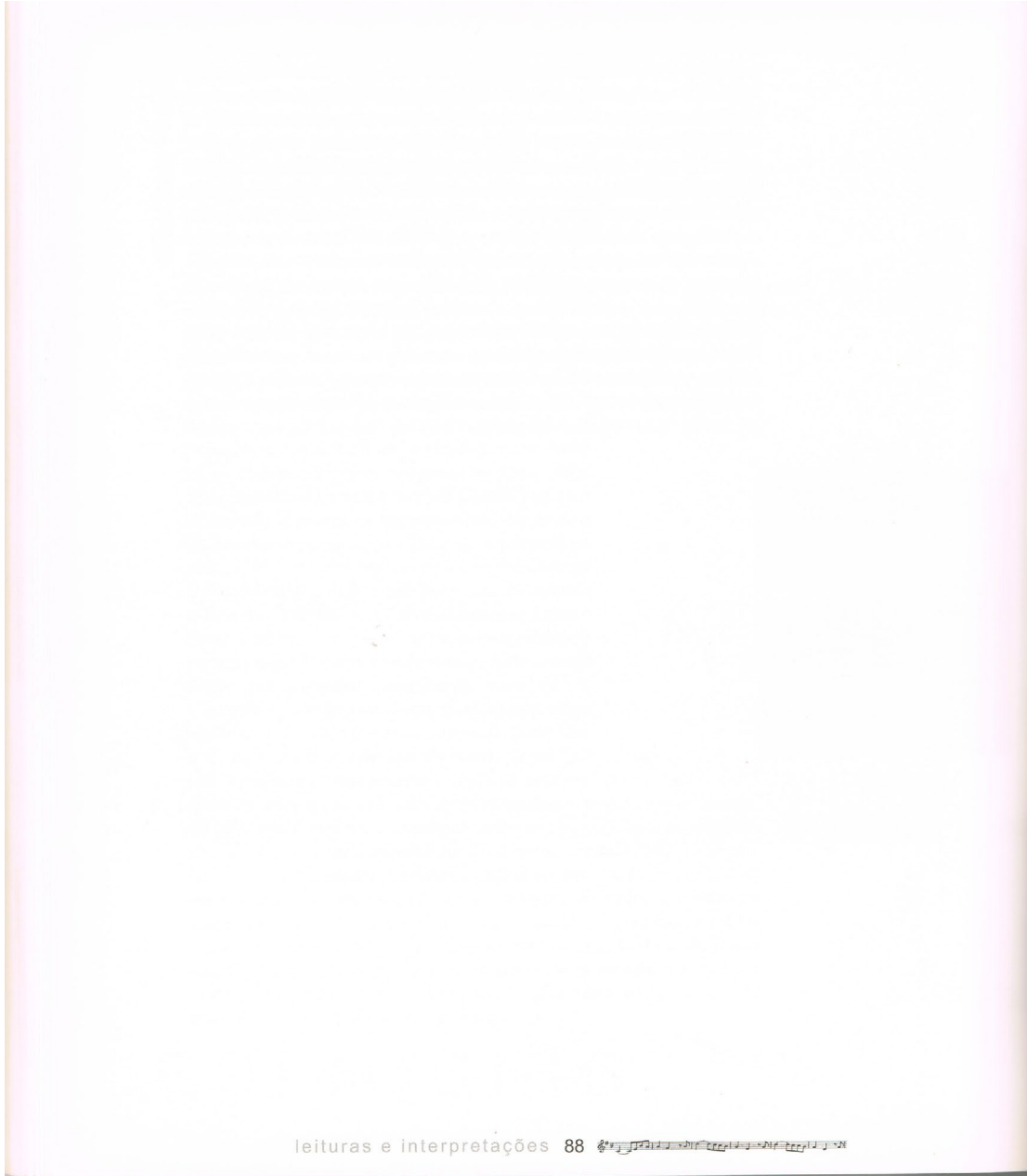


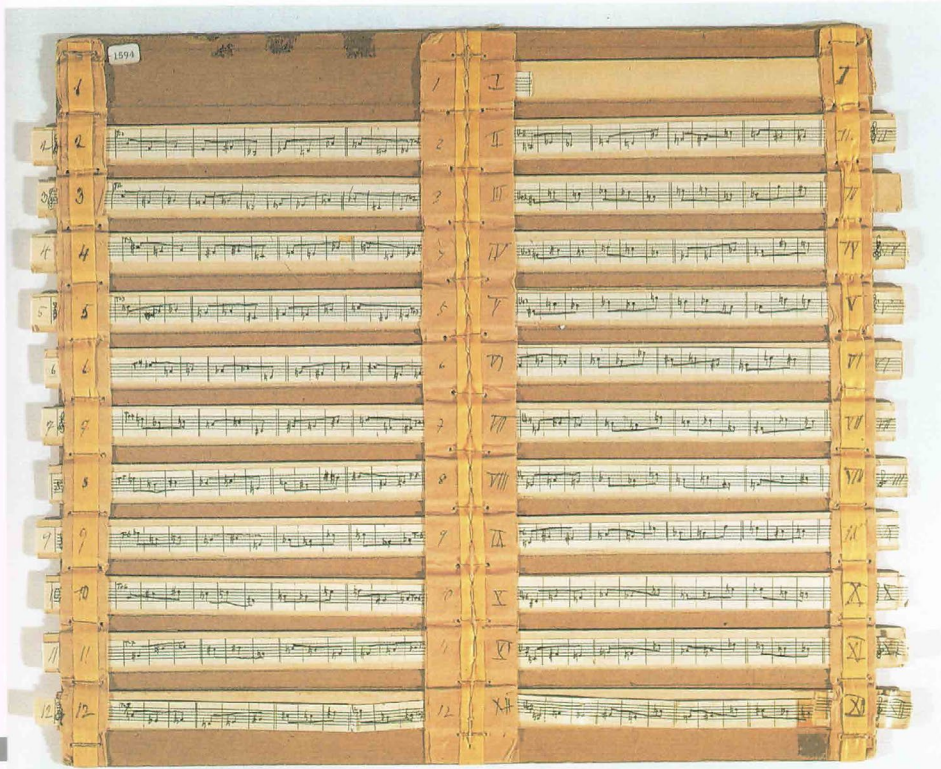
Marta
Fidalgo

A mensagem é, pois, de esperança, o que se reflecte claramente no último quadro de O Som Amarelo, mais uma vez através do motivo do gigante. Ainda que neste caso o espectador se depare apenas com um, e não cinco como anteriormente, aquele encerra em si uma poderosa luminosidade, símbolo da desejada revelação espiritual. Esta mudança, no entanto, só será possível através de uma nova concepção artística, que reúne as várias artes, tendo como objectivo alcançar uma obra de arte total. O Som Amarelo, que se insere claramente numa concepção de teatro abstracto e muitíssimo abrangente, já que engloba diversas artes cênicas, personifica essa tentativa de alcançar o plano espiritual, criando para isso um efeito sinestético no espectador. Em suma, numa época dominada pelos constantes avanços da ciência e da tecnologia, onde o consumismo e a violência imperam, talvez o ser humano necessite hoje, tal como no início do século XX, e daí a actualidade desta composição, de alterar a sua forma de encarar a vida para construir novos valores e acreditar num futuro mais promissor. Importa, contudo, estarmos preparados para o facto de tal implicar certamente um verdadeiro combate de gigantes, não apenas amarelos mas de várias outras cores!



Marta
Fidalgo





Da composição à composição

A obra *Wahrnehmungen* (Percepções) foi composta em 2002 e vai ser inserida neste espectáculo de Kandinsky — *O som Amarelo*. No texto, Kandinsky faz referência a uma série de apontamentos em relação à música. Tais apontamentos, por razões de coerência musical, nem sempre são transplantados para a partitura. Apesar desta obra ter sido escrita para esta Composição para palco de Kandinsky, ela pode ser perspectivada autonomamente, tendo organização própria inerente à minha concepção da música. O título desta obra — *Wahrnehmungen* — aponta para a possibilidade que o ouvinte tem em perceber o desenvolvimento, o tratamento e a proliferação do discurso musical, logrando, deste modo, identificar material recorrente apresentado sob diversos prismas.

A obra foi escrita para 12 instrumentistas, sendo o efectivo instrumental composto por oboé, clarinete, clarinete baixo, fagote, trompa, trompete, 2 harpas, piano, violino, viola e violoncelo. Em termos de duração *Wahrnehmungen* tem cerca de 30 minutos, para os quais tentei construir uma partitura que fosse relativamente alargada e se fundamentasse num mesmo material base. Assim, desenvolvi uma *Forma Ampliada*, onde um material base é expandido numa série de transformações e variações, tal como acontece nas *Variações Goldberg*, na *Oferenda Musical* e na *Arte da Fuga* de Bach, em Wagner ou nas sinfonias de Bruckner e Mahler.

Desta forma, a partitura escrita para *O Som Amarelo* é composta por uma Introdução, seguida de 9 Secções e, por fim, uma Coda. Importa referir que existe um coro misto a 8 vozes. No entanto, o material musical da parte vocal não se insere na arquitectura musical de *Wahrnehmungen*, tendo por isso material musical próprio e uma construção diferente.

Bruno
Soeiro

Legenda da imagem da página 89

Pauta amovível de 12 tons de Arnold Schönberg para *Variações para orquestra*, op.31, 1926-1928. Los Angeles, Instituto Arnold Schönberg.

da composição à composição 90 

Musical score for the first system, featuring Horns 1 and 2, Piano, Violins, and Violoncello. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *ff*. The Horns 1 and 2 parts are in the upper register, while the Piano part features a prominent *ff* passage. The Violin and Violoncello parts are in the lower register.

Musical score for the second system, featuring Horns 1 and 2, Piano, Violins, and Violoncello. The score continues from the first system and includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*. The Horns 1 and 2 parts are in the upper register, while the Piano part features a prominent *mp* passage. The Violin and Violoncello parts are in the lower register.

da composição à composição 91

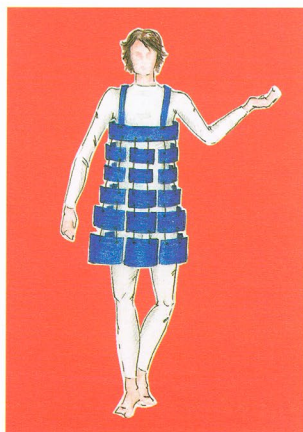
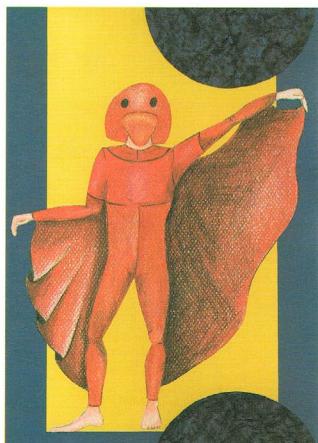


da composição à composição 92 




E sboçando O espetáculo

Estudo para figurinos



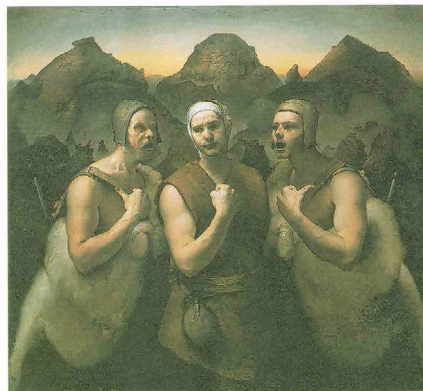
Legenda da imagem da página 93

Wassily Kandinsky, *Monte*, provavelmente no fim de 1909. Conhecido também por «Improvisação Monte»
Óleo sobre tela, 109,5x19,7cm. É Assinado e datado à esquerda em baixo a vermelho: "KANDINSKY 1909".
Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.

esboçando o espectáculo 94 

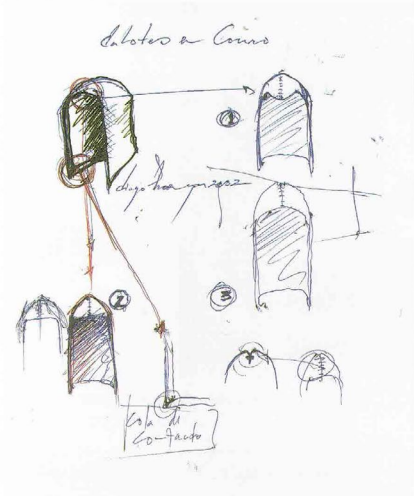
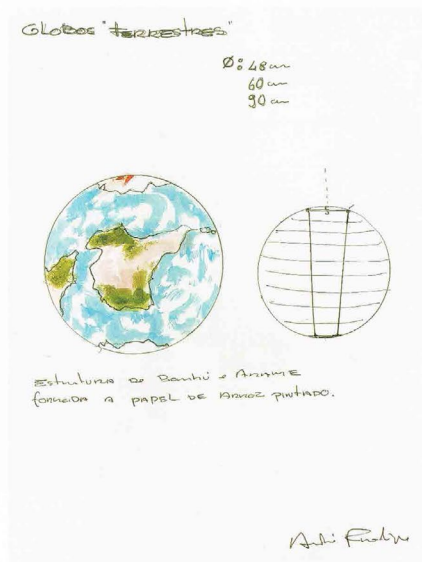
Inspiração para figurinos e adereços

Odd Nerdrum
Retrato de rapariga, 1985
95,53x47 1/2 polegadas



Odd Nerdrum
Dois homens guiando um homem, 1990
72 3/4x80 3/4 polegadas

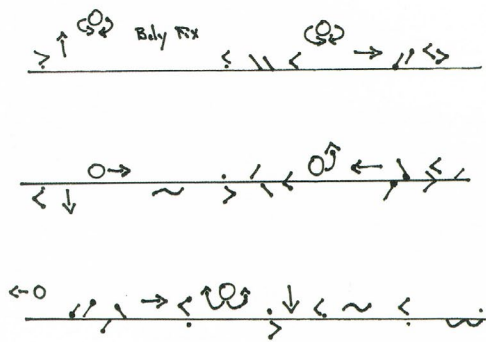
Desenhando adereços



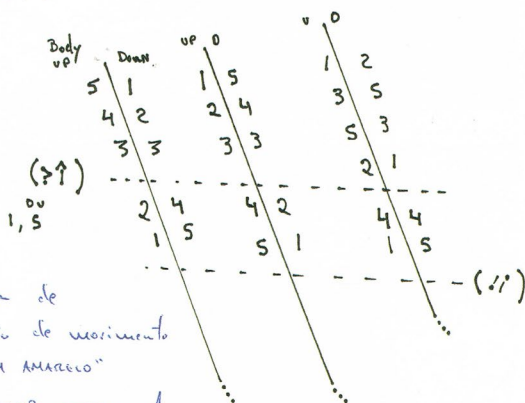


Construindo movimentos

Seres indetectáveis



Gigantes

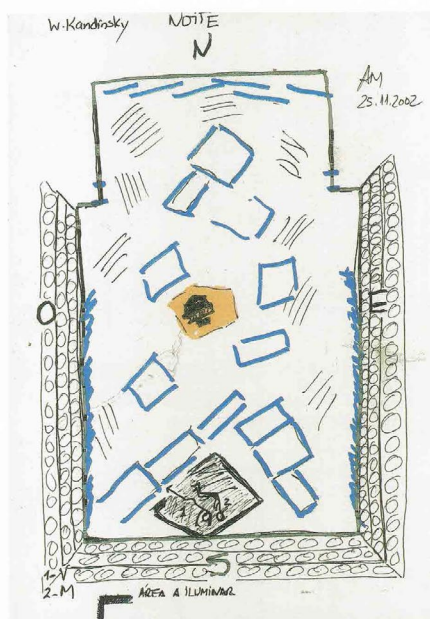


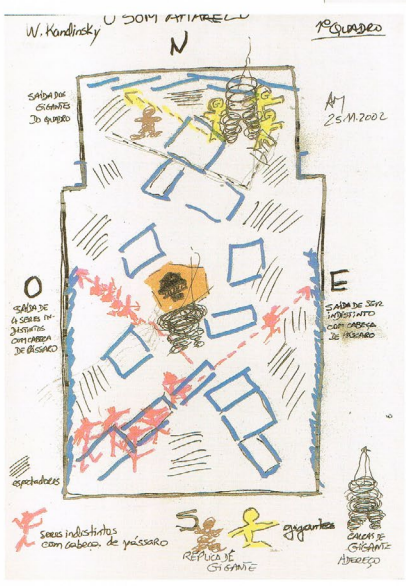
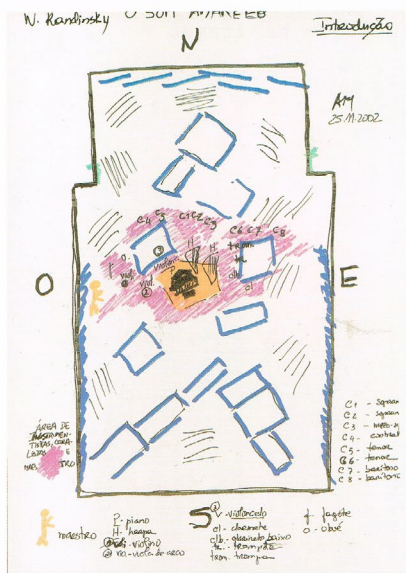
Esquema de direção de movimento para "Som Amarelo"

Dez. 2002

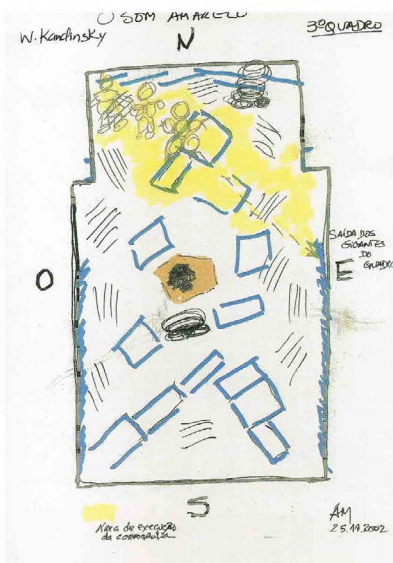
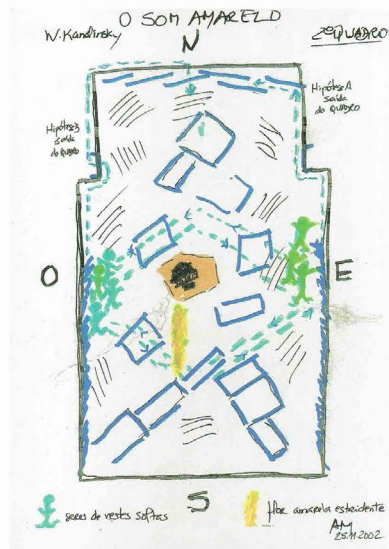
R. L. A.

Criando habitação no espaço

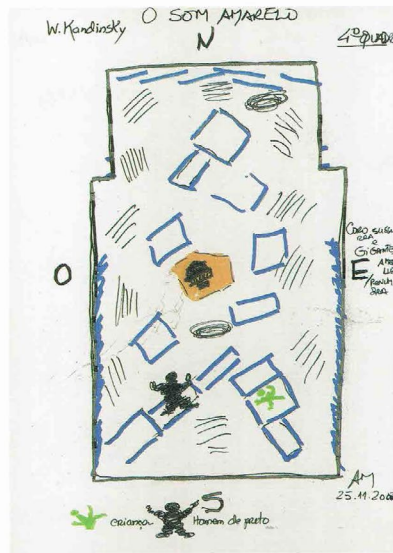




esboçando o espectáculo 100



esboçando o espectáculo 101 



esboçando o espetáculo 102 

**Este programa
agradece especialmente
a sua composição a:**

Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902-1914 – Briefe und Erinnerungen*, München, London, New York, Prestel, 2000.

Gisela Kleine, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky – Biographie eines Paares*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1994.

Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch (eds.), *Kandinsky – Die Gesammelten Schriften*, Bd. 1, Bern, Benteli Verlag, 1980.

Irina Antonowa und Jörn Merkert (eds.), *Berlin – Moskau, 1900 – 1950*, München, New York, Prestel, 1996.

Jessica Boissel (ed.), *Wassily Kandinsky – Über das Theater, Du Théâtre, O Teatpe*, Köln, DuMont, 1998.

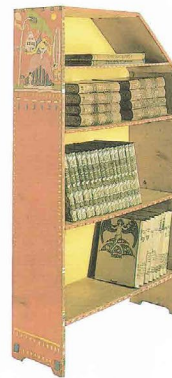
Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (eds.), *Kandinsky – Complete Writings on Art*, Boston, Paris, New York, Da Capo Press, 1994.

Lidia I. Romachkova, *Kandinsky et la Russie, Suisse*, Fondation Pierre Gianadda, 2000.

Magdalena Dabrowski, *Kandinsky: Compositions*, New York, The Museum of Modern Art, 1995.

Max Bill (ed.), *Kandinsky – Essays über Kunst und Künstler*, Bern, Benteli-Verlag, 1995.

Michael Siebenbrodt, *Entwürfe für die Zukunft – Bauhaus Weimar*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000.



esboçando o espectáculo 103 

Nina Kandinsky, *Kandinsky und ich*, München, Knaur, 1987.

Peg Weiss, *Kandinsky and old Russia – The artist as Ethnographer and Shaman*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

Peter Anselm Riedl, *Kandinsky*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 9 2001.

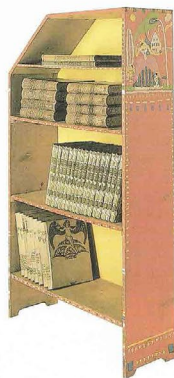
Richard Vine, *Odd Nerdrum – Paintings, sketches and drawings*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 2001.

Susanne Pflieger, *Kandinsky und Gabriele Münter – Als der Gegenstand aus dem Bild verschwand*, München, London, New York, Prestel, 2001.

Vivian Endicott Barnett und Armin Zweite (eds.), *Kandinsky – Kleine Freuden – Aquarelle und Zeichnungen*, München, Prestel-Verlag, 1992.

Vivian Endicott Barnett und Helmut Friedel, *Das bunte Leben – Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*, Köln, DuMont, 1995.

Wassily Kandinsky und Franz Marc, *Der Blaue Reiter*, Klaus Lankeheit (nova edição documental), München, Zürich, Piper, 9 1994.



Wassily Kandinsky, *Móvel para livros*, cerca de 1910. Abeto vermelho, pintado, 150x88,5x28cm. É Não assinado, não datado. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.

esboçando o espectáculo 104 



Fotografia de Paulo Henrique e Anabela Mendes

esboçando o espectáculo 105 



esboçando o espetáculo 106 



Pincéis de Kandinsky
Benoit Dragon, Paris.

esboçando o espectáculo 107 

<i>Errata:</i>
<i>Pág. 3</i>
<i>Ficha Artística</i>
<i>Actriz -</i>
<i><u>Tânia Rosa</u></i>
<i>Cantores</i>
<i>Onde se lê</i>
<i>Rosalina Machado</i>
<i>deve ler-se</i>
<i><u>Paula Rosado</u></i>

Co-Produção

*Centro Cultural de Belém/Lais de Guia
Ana Sacadura*

Pré-Impressão

Maria Esther – Gabinete de Artes Gráficas, Lda.

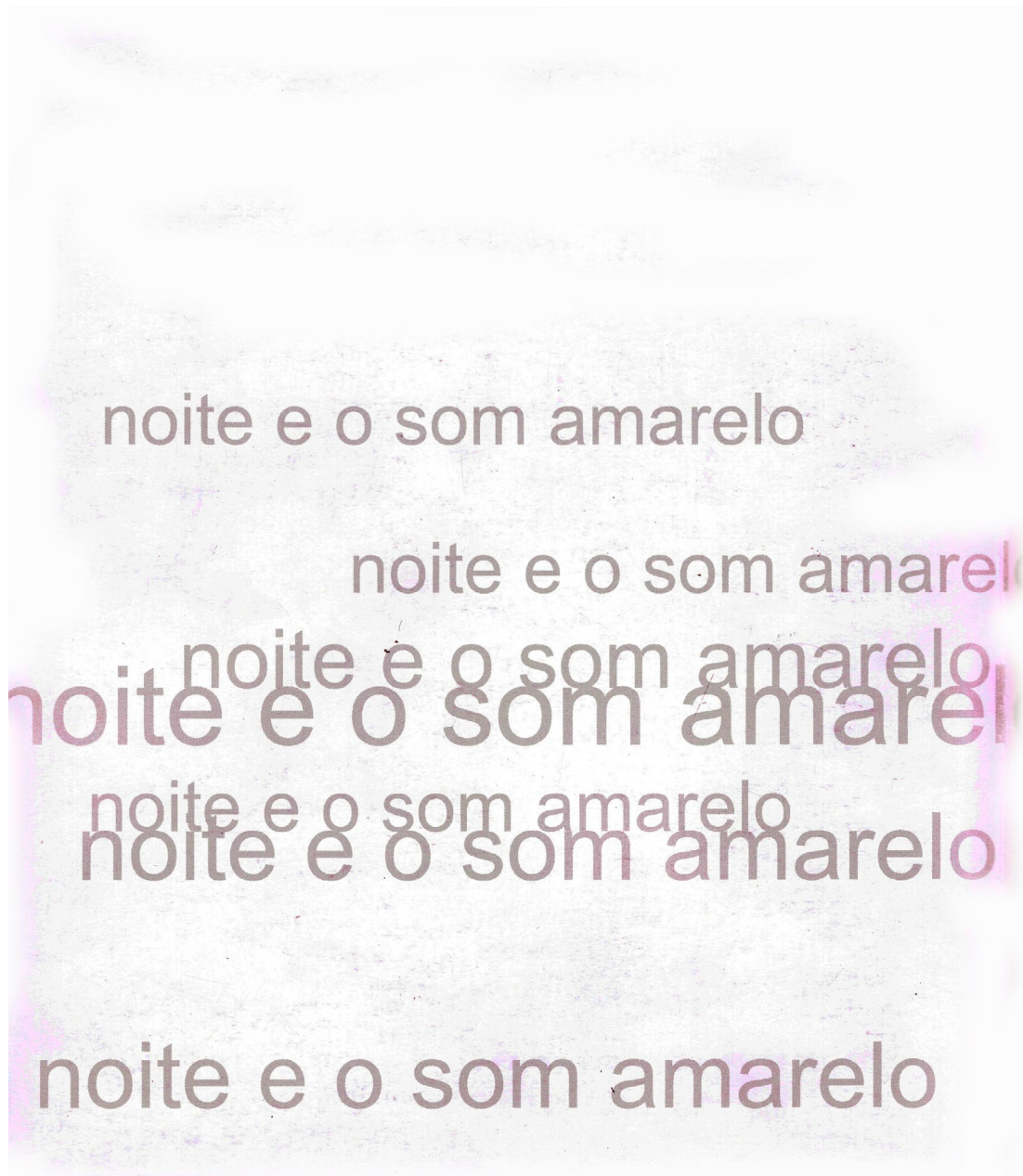
Impressão e Acabamento

Jorge Fernandes, Lda.

1000 exemplares

ISBN: 972-95975-3-7

Depósito Legal: 190615/03





Documenta

Documenta

O Centro de Estudos Clássicos
(CEC) de Brasília. Entrevista com
Ordep Serra. Parte I: Os
Antecedentes do CEC.¹

Ordep Serra
Universidade Federal da Bahia

Resumo

Primeira parte de uma série de três entrevistas com Ordep Serra a respeito do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília (CEC-UnB). Nesta entrevista são apresentados os antecedentes e primeiros momentos do CEC-UnB.

Palavras-chave: Centro de Estudos Clássicos, Universidade de Brasília, Eudoro de Sousa.

Abstract

First part of a series of three interviews with Ordep Serra about the Center for Classical Studies at the University of Brasília (CEC-UnB). In this interview, the background and first moments of the CEC-UnB are presented.

Keywords: Center for Classical Studies, University of Brasília, Eudoro de Sousa.

1 Entrevista realizada em 1/3/2021 via plataforma Zoom, Ordep Serra em Salvador, e Marcus Mota em Brasília. A entrevista é parte integrante das fontes para a pesquisa “Tradição e Interdisciplinaridade: Memórias do CEC-UnB”, possibilitada pelo edital Ceam 001/2020. As siglas: MM= Marcus Mota; OS= Ordep Serra. Os diálogos/entrevistas, em número de três, foram realizados por Marcus Mota, e transcritos pela pesquisadora Mariana L. Belchior (PPG Metafísica-UnB). Posteriormente, este material transcrito foi revisado, editado, para esta publicação, com a inserção de notas explicativas. Para mais sobre Ordep Serra e suas obras, v. <https://ordepserra.wordpress.com/>.

MM: O que eu tinha planejado para nós, é o seguinte: primeiro, a gente começar com os antecedentes do CEC. Na história tão importante e relevante e pouco conhecida do CEC sempre se destaca a figura do Eudoro, mas tem muita gente envolvida nisso, não é? E como já muitas dessas vozes se silenciaram, eu recorri a você, como uma voz superativa e profissional. Vou compartilhar com você um achado: a matéria “Civilização Clássica em Brasília” da Yvonne Jean no Correio Braziliense de 18 de Abril de 1962².

² Sobre a jornalista, escritora, tradutora e intérprete Yvonne Jean (1911-1981), v <https://www.cafehistoria.com.br/yvonne-jean-brasilia-e-a-unb-1962-1965/>. Para seu acervo no Arquivo público do DF v. link: <https://www.arquivopublico.df.gov.br/yvonne-jean/>. Ela muda-se para Brasília em 1962 e trabalha no Centro de Extensão da Universidade de Brasília, vindo a convite de Darcy Ribeiro. Veja ao fim deste artigo a transcrição dessa entrevista.

Civilização Clássica em Brasília

YVONNE JEAN

Teremos em Brasília, um Centro de Estudos das Línguas e Culturas Clássicas. Quando se fala numa nova iniciativa da nossa Universidade, não se deve empregar o futuro, pois nesse centro de educação superior essencialmente jovem, o entusiasmo jamais permite que muito tempo separe o projetado do realizado! Portanto, corrijo minha primeira frase e passo a escrever: a UNB já está organizando o seu Centro de Estudos das Línguas e Culturas Clássicas.

O professor Eudoro de Souza chegou, há dois dias, de Florianópolis para tomar as primeiras providências a respeito. Este classicista apaixonado era a pessoa indicada para dirigir um organismo que há de despertar interesse e respeito para com o classicismo na juventude universitária brasiliense.

Quando lembrei o interesse sempre menor pelo grego e latim no ensino de nível médio e a tendência de suprimi-los dos currículos secundários, o professor Eudoro de Souza respondeu que não se deve considerar o grego e o latim como línguas simplesmente, mas como um dos aspectos do conjunto que se chama cultura.

— Assim, já não parecerá inútil. Além do mais, o estudo dos clássicos é do maior interesse para o conhecimento da tradição cultural no Ocidente. Basta lembrar os grandes temas de um Eurípides e sua influência sobre um Shakespeare ou um Racine.

Desprezando o aspecto de ginástica mental, muito citado pelos defensores do latim nas escolas, que não acha argumento válido, pois a matemática já é uma belíssima e suficiente ginástica, Eudoro de Souza declara que pretende despertar não só o interesse mas também a vontade de colaboração individual, nos alunos, incentivando a pesquisa individual e facilitadora com um museu, biblioteca, cinema e tudo o mais.

— Meu Deus, uma das coisas que mais me divertem, é o ambiente pseudo-grego dos filmes chamados "históricos". Quando vejo a concepção dos cineastas norte-americanos que derramam fitas pseudo-educativas sobre a juventude, fico bem humorada pois é por demais engraçado e tudo divulga exceto a alma grega e todos os técnicos possui exceto um peço to em classicismo!

Eudoro de Souza é um homem bem-humorado e por isso

é de esperar que este grande estudioso dos filósofos da Antiguidade consiga o contacto com os estudantes. O contacto sem o qual não se desperta a centelha sagrada.

Este Português, que foi Diretor de Estudos no Centro de Estudos Filológicos do Instituto para a Alta Cultura do Ministério da Educação de Portugal possui sem dúvida a centelha sagrada! Aperfeiçoou-se na França — fez estudos superiores no Instituto Católico de Paris e no Collège de França — e na Alemanha — foi leitor de português na Universidade de Heidelberg enquanto fazia estudos clássicos.

Chegou ao Brasil em 1953 como bolsista. Colaborou na cadeira de Língua e Literatura Gregas da Faculdade de Filosofia da Universidade de S. Paulo.

Em 1955, foi contratado como catedrático pela Universidade de Santa Catarina. Ensinou a língua e a literatura gregas na Faculdade de Filosofia de Florianópolis.

Nos primeiros dias de maio, o professor Eudoro de Souza estará instalado, definitivamente, entre nós. Ao acompanhar este filósofo no seu primeiro passeio de automóvel em Brasília sorri, por minha vez, ao observar o impacto causado pela arquitetura e ouvir este estudioso de séculos tão afastados, que vive há sete anos na encantadora e mui pacata ilha de Florianópolis, exclamar, primeiro: "compreendi o ritmo-UNB... naturalmente que esses tacos que estão colocando agora, já estarão enfiados amanhã de manhã!" olhar em redor e respirar fundo nesses tetraedros com pestres imensos e declarar calma e paradoxalmente na cidade moderníssima com a qual acabara de travar conhecimento: "Brasília é mesmo o lugar ideal para ensinar a civilização clássica...!"

Produz Menos Algodão

GARIBALDI DANTAS

cializadas do desencantado mundo vermelho.

O Comitê Internacional de Algodão, que é o Fórum Mundial dessa matéria-prima, tem tido imenso trabalho em retificar, mensalmente, as estatísticas da produção mundial de 1961-62, ainda em curso, dada, por antecipação, na reunião de Tóquio, como maior do que a anterior, mas que, na realidade, já lhe fica sensivelmente,

ções são fragmentárias. A mais sensacional é a que admite possa haver, no México, neste ano, redução de 700.000 fardos, que é quase a terça parte das colheitas normais anteriores. Diz-se que essa redução resulta de desânimo entre os lavradores pelo baixo nível de preços em vigor, nos últimos tempos. Da nova produção dos

(Conclui na 7a. página)

MM: Observe, ela leva Eudoro pra passear pela cidade, dois dias depois de ele chegar {de Santa Catarina} e faz essa entrevista. O artigo faz um retrospecto de Eudoro, publica as falas dele, e projeta o que esperar desse grande estudioso dos filósofos da antiguidade clássica. Uma falinha de Eudoro no final: “Brasília é mesmo lugar ideal para {se} ensinar a civilização clássica”, porque é uma cidade nova, que tinha tudo a se fazer, e a UnB, em construção. O CEC está dentro do projeto da própria UnB, ele tá escrito dentro do projeto diretor da própria Universidade. Algo pouco comentado é que Eudoro e CEC estão na Fundação da UnB. Lembrando que ano que vem {2022}, a UnB completa 60 anos, essa é uma das razões dessa série de entrevistas. O que estamos fazendo aqui juntos é algo {que faz} parte dos eventos - lembrar e celebrar essa memória afortunada dos Estudos Clássicos. E, assim, o nosso encontro de hoje é justamente falar sobre como é que se deu essa formação do CEC, qual a sua visão em relação a essa formação inicial. Pelo que sabemos, uma coisa que se destaca é a de um grupo baiano relacionado a Agostinho da Silva, que era o contato de todos³.

OS: O Agostinho teve um papel muito importante na formação do próprio CEC. Não podemos esquecer que foi ele quem recomendou a Darcy Ribeiro o nome de Eudoro de Sousa⁴. Primeiro, eles foram colegas na Universidade Federal de Santa Catarina e também em São Paulo. Eles se encontraram em São Paulo e participaram do chamado “Grupo de São Paulo”, e depois foram para Santa Catarina⁵. Ele disse que o que não pode faltar nessa Universidade é um Centro de Estudos Clássicos para todo mundo, o *start* é você ter uma pessoa ideal, assim como é Eudoro de Sousa, e lá o apresentou a Darcy Ribeiro, que o ouviu e se encantou e mandou buscar Eudoro de Sousa. Agostinho foi também durante um pequeno período coordenador do Centro de Estudos Clássicos, numa época em que o Eudoro tira uma licença, férias, não sei. Agostinho da Silva era um grande latinista: traduziu Virgílio, Terêncio... Ele tinha um domínio perfeito do latim, era com quem a gente tirava as dúvidas nas coisas de latim. Ele escrevia em latim, e, quando foi preciso a UnB enviar uma carta ao Papa, foi ele quem redigiu a carta. Ele tinha uma brincadeira com Eudoro, não sei se eu já te contei isso, que mostra bem o nível de Cultura e conhecimento dos dois. Eudoro era basicamente helenista, ele conhecia o latim mas não daquela maneira tão completa, e Agostinho escrevia para ele em latim e caprichava, bo-

3 Agostinho da Silva (1906-1994) pensador português de múltiplas facetas que participou ativamente da modernização universitária brasileira entre 1947 e 1969, como a fundação de universidades e centros de estudos.

4 Darcy Ribeiro (1922-1977) pesquisador, polígrafo e ex-ministro de Educação do Brasil, um dos criadores da UnB e seu primeiro reitor.

5 Grupo que se reunia em torno da revista *Diálogo* (1955-1963), dirigida por Vicente Ferreira da Silva (1916-1963). Sobre o grupo, v. CESAR (2000).

tava aquele latim de renascentista, método rebuscado, e Eudoro ficava furioso e respondia em grego. Era uma correspondência engraçada.

Explicar por que os baianos foram pra lá {Brasília} - foi um grupo baiano que participou logo da aurora do Centro dos clássicos. Agostinho teve uma participação muito grande na Universidade Federal da Bahia, no tempo do reitor Edgar Santos, que foi um reitor muito brilhante que revolucionou tudo⁶. Ele criou a escola de arte que marcou época no Brasil. A escola de música, a escola de dança com Yanka Rudzka e depois Rolf Gelewsky - ele trouxe o melhor da Alemanha e da Suíça naqueles países que tinham muita gente competente nessas áreas⁷. Ele levou Agostinho também, que fundou na Universidade Federal da Bahia o Centro de Estudos Afro-Orientais e, enquanto estava nessa atividade muito grande aqui na Bahia, entrou em contato com vários intelectuais daqui da terra, como José Xavier Carneiro, que morreu esse ano {2020}⁸. Era um filósofo, um homem muito inteligente que foi levado para o Centro de Estudos Clássicos. Agostinho levou também Jair Gramacho, que era um poeta muito interessante, bom muito bom tradutor de Horácio⁹. E era uma figura muito interessante, muito engraçada, e tenho histórias geniais com relação aos dois. Se não me engano, então eles foram os primeiros a ir pra lá.

MM: O Xavier e o Jair Gramacho? Eu fiz uma listinha desse grupo Baiano, tem o Emanuel Araújo¹⁰...

Eudoro de Sousa (1911-1987)

Jair Gonçalves Gramacho (1930- 2003)

João Evangelista de Andrade Filho (1931-2021)

José Xavier de Melo Carneiro (- 2020)

6 Edgar Santos (1894-1962) Reitor da Universidade da Bahia entre 1946 e 1961. Fundada em 1946 após a unificação de diversos cursos na cidade, sob a direção de Edgar Santos, a Universidade da Bahia se estruturou e atraiu intelectuais de diversos países no contexto do pós-guerra.

7 Yanka Rudzka (1919-2008). Bailarina e coreógrafa de origem polonesa, que fundou o pioneiro curso específico de dança no Brasil. Rolf Gelewsky (1930-1988), dançarino, coreógrafo alemão radicado no Brasil a partir de 1960, para substituir Yanka Rudzka na direção da escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

8 José Xavier de Melo Carneiro, após fechamento do CEC, foi professor da Universidade Federal do Ceará, lá defendendo sua tese de livre docência sob o título "A filosofia Grega e a gênese do pensamento teleológico", em 1978.

9 Jair Gonçalves Gramacho (1930- 2003). Outro que teve sua carreira interrompida pelas consequências do Golpe Militar de 64. Sua dissertação de mestrado, ainda inédita, é "Hino Homérico a Demeter: tradução, índice e concordância", defendida no CEC em 1964, sob orientação de Eudoro de Sousa.

10 Emanuel Oliveira Araújo (1942-2000), historiador e professor reintegrado à UnB. Defendeu sua dissertação de mestrado *O Oriente Próximo e o Egeu: elaboração e vigência dos substratos orientais no mundo egípcio desde o neolítico até o século VII a.C.*, em 1968, também sob orientação de Eudoro de Sousa.

Maria Luisa Roque (1924-2006)
Dinah Fernandes Brognoli (????-????)¹¹
Fernando Bastos (1940- 2008)
Emanuel Oliveira Araújo (1942-2000)
Ordep José Trindade Serra (1943-
Suetônio Soares Valença (1944-2006)

OS: Ele veio depois de mim.

MM: O Hermenegildo Bastos e o Fernando Bastos, os irmãos^{12?}

OS: Eles chegaram, o Fernando Bastos chegou também depois de mim, e o Emanuel e o Fernando foram meus alunos de grego!

MM: Então o Xavier, antes de vir para cá, para Brasília, ele já tinha uma atuação na Bahia?

OS: Sim. Ele era licenciado aqui na Bahia em filosofia. Era muito inteligente e estudioso basicamente de Kierkegaard, os existencialistas e fenomenólogos. Era um homem de cultura. Tinha interesse na área dos Estudos Clássicos. Então ele foi para Brasília e fez o mestrado com Eudoro sobre de Diógenes de Apolônio¹³. Um comentário: que eu saiba acho que o único estudo que a gente tem sobre Apolônio, aqui no Brasil e em português. Então, eu e ele fomos uns dos primeiros que chegaram.

MM: Gramacho e Xavier fizeram o mestrado?

OS: Sim, o trabalho de Jair Gramacho foi com a tradução do *Hino Homérico*.

MM: É interessante que esse tipo de prática - tradução e estudo - possibilitam o aprofundamento do texto, esse *Close Reading* a partir do mergulho no texto, que se abre a diversas outras questões arqueológicas, teológicas, filosóficas. Então é uma maneira de você fazer dois movimentos: você detalha o texto, mas, junto com o texto, vem a cultura.

11 Além de ter sido da primeira turma de filosofia da Faculdade de Filosofia de Santa Catarina, graduando-se em 1957, Dinah Brognoli publicou pela mesma faculdade a obra "Cerâmica", em 1956.

12 Fernando Bastos (1940- 2008) tornou-se o discípulo mais próximo de Eudoro, contribuindo e muito para o renovado contato interesse nas obras do mestre. Foi professor no Departamento de Filosofia da UnB até se aposentar. Seu irmão, Hermenegildo Bastos (1944-2020), foi professor no Instituto de Letras da UnB.

13 Diógenes de Apolônia (499 a.C-428 a.C) , considerado o último dos filósofos pré-socráticos. A dissertação de mestrado de José Xavier de Melo Carneiro não foi encontrada.

OS: Que era uma coisa muito de Eudoro. Ele concebia a filologia clássica como *Altertumswissenschaft* típica da formação alemã dele e também essa visão contra o beletismo¹⁴. Ele era muito hostil a isso, àquela visão de que só literatura importa - o estudo das culturas clássicas tem que ter uma profundidade antropológica e histórica. Ele sempre batia muito nisso, até brincava sobre a maneira como muitos veem os gregos e os romanos antigos: para esses, só haveria a mão para escrever. Na verdade, tinham o corpo todo, muitas outras coisas também. Ele insistia muito na necessidade de se considerar todo o horizonte das grandes culturas mediterrâneas. Ele tinha um conhecimento bom de Arqueologia e História Antiga e dava para gente logo aquela visão que é preciso pensar no mundo Mediterrâneo como uma cultura grande. Então, isso era muito característico de Eudoro.

Os primeiros baianos que foram para lá foram todos pela mão de Agostinho da Silva. Eu o conheci também aqui na Bahia: estava no colegial nessa época, e Agostinho trabalhava no Centro de Estudos Afro-Orientais, e era uma espécie de grande consultor de Edgar Santos. Ele tinha um gabinete lá no subsolo da Reitoria, e foi fazer uma conferência lá no meu colégio - eu estudava num colégio de jesuítas, o Antônio Vieira - e eu fiquei encantado com a conferência dele e comecei a procurá-lo para conversar. Eu tinha uns 16 ou 17 anos nessa altura. Ele era aquela pessoa muito receptiva e gostava de conversar com jovens como eu. Então foi assim que fiz essa ligação com Agostinho. Eu já sabia algum latim, já tinha lido Virgílio, mas eu tinha aquela loucura por Homero e ele me disse: “Olha, se você for a Brasília, você pode ficar lá com Eudoro de Sousa. Grande homem, é sério, e tem uma cultura clássica extraordinária.” E foi assim que eu fui, com ajuda de Roberto Pinho, que era uma espécie de secretário de Agostinho da Silva e que era meu amigo¹⁵ e foi secretário de Agostinho no Centro Brasileiro de Estudos Portugueses. Também por intermédio de Agostinho foram Emanuel Araújo e o Fernando Bastos.

MM: Mas vamos entrar um pouquinho nessa sua vida. Foi uma aventura! Você vem para Brasília com quantos anos, dezoito?

OS: 18 anos, por aí.

MM: E deixou tua família, tudo para vir para cá?

OS: Deixei tudo, a loucura que eu tinha em ler Homero...

14 Em alemão, “Ciências da Antiguidade”, projeto de inclusão das atividades filológicas-literárias em contextos e disciplinas históricas a partir do cientificismo do século XIX.

15 Antropólogo, discípulo de Agostinho da Silva, tendo participado dos projetos do Centro de Estudos Afro-Orientais, do Centro Brasileiro de Estudos Portugueses, do Museu Atlântico Sul, da Casa Reitor Edgard Santos, entre outros.

MM: Engraçado que foi Homero quem me levou para os clássicos. Homero atrai muita gente.

OS: Pois é, eu fui pra lá na intenção de ler Homero. A minha grande ambição era ler o Homero no original. Já tinha lido Virgílio, entende, mas eu era fascinado por Homero. Então eu era um pobre de uma família de negros pobres do recôncavo de uma maneira sertaneja. Eu estudei no colégio, eu consegui uma bolsa, eu não tinha um tostão. Não sei nem como eu consegui viajar para Brasília, eu acho até que consegui uma carona de carro.

MM: E daí que você chegou com uma carta de Agostinho?

OS: É, eu vim com a recomendação de Agostinho e com dinheiro que meu colega Roberto Pinho me emprestou – olha, o dinheiro que ele me emprestou e eu nunca paguei totalmente. Os primeiros anos de Brasília, eu era jovem, vivia na dureza. Eu fiz amizade com os vigias da Universidade, que tomavam conta daqueles prédios todos, inclusive o restaurante. O restaurante era pago, eu tinha pouco dinheiro, mas à noite os vigias abriam o restaurante para mim. Aí tudo bem, eu comia.

MM: Era a única refeição?

OS: Não era: eu também almoçava e, às vezes, eu convidava o Xavier para almoçar comigo na casa dele e outros amigos não, é? Ou algum dinheirinho, e no restaurante da Universidade, que era barato, né.

MM: Mas o Xavier você conhecia da Bahia?

OS: Conhecia já daqui da Bahia, ele e a mulher dele, a Zélia Rocha, que era uma médica e foi uma grande médica de Brasília e da Universidade de Brasília. Ela atendeu muita gente. Ela era psiquiátrica e também parteira e fez muito parto lá. Foi ela quem acudiu os dois candangos, você se lembra do Auditório Dois Candangos¹⁶?

MM: Sim..

OS: Pois bem, o nome é por causa dos candangos que morreram lá soterrados, e ela foi a que primeiro socorreu. Quem deu o primeiro socorro foi a Zélia. História importante na origem da UnB. Então, já tinha esses amigos que me

¹⁶ Situado próximo à Faculdade de Educação, o nome é uma homenagem aos pedreiros Expedito Xavier Gomes e Gedelmar Marques, que, em 1960, morreram soterrados durante a concretagem do lugar.

acolheram muito bem, Xavier, Zélia e Roberto Pinho. Roberto Pinho que me emprestou o dinheiro para ir a Brasília e que nunca recebeu o empréstimo total, né? Fui pagando aos poucos com minha bolsa.

MM: E daí, você entrou e fez e fez a graduação?

OS: Eu não tinha graduação. Eu tinha feito o secundário e fiz vestibular. Quando eu cheguei em Brasília, eu fui procurar Eudoro. Ele me perguntou: “O que é que traz você aqui?” Eu disse que era {por causa de}Homero, quero ler no original. Aí ele me dava um livro para ler, eu lia com muita rapidez, aí ele disse, que eu era ligeiro demais: “Então vai fazer o seguinte. Você me traz uma resenha do livro que você leu para ver se você leu, né?” E assim eu criei uma relação próxima com ele logo nos primeiros dias. Mas me lembro que ele me disse: “Olha, tu tens que fazer o vestibular, tem que ver se passa nisso para entrar nas Letras.” Eu fiz o vestibular, passei e entrei. O mundo dos clássicos era o meu horizonte. Se você me perguntasse, naquela época: “O que você veio fazer aqui?”, eu ia dizer que era estudar com o professor Eudoro. Parece até aquela coisa da Idade Média, em que as pessoas iam atrás do seu mestre, né?! É muito isso, eu fui para o Centro de Estudos Clássicos, e outras pessoas fizeram o mesmo, em busca da minha aventura com o Homero. Era uma obsessão que eu tinha de estudar Homero. E aí, mudando, eu comecei a estudar bastante o grego com Eudoro e com uma professora chamada Maria Luiza Roque, que era quem dava as aulas¹⁷. Eudoro nunca teve muita paciência para dar aula de grego. Engraçado, ele dava aula fora da classe, ele me deu muitas aulas de grego fora da sala. Ele me via estudando, lendo alguma coisa e me perguntava: “O que é que tá lendo?”, e me dava muitas dicas. Mas as aulas de iniciação do grego básico quem dava era a Maria Luiza. Eu aprendi rápido o Homero: como você sabe, a sintaxe é muito simples e você pega a leitura, pega mais muito fácil desde que você domine as formas. Se você tiver muita aplicação, rapidamente você consegue ler Homero. Eu acho até que se devia começar a ensinar grego pelo Homero. É um texto encantador e fascinante, não é? Foi o que aconteceu comigo, eu li rapidamente a *Odisseia*, e no dia que eu terminei essa leitura - já contei isso, até quando tomei posse aqui na academia eu contei essa história, já escrevi também um artigo contando isso¹⁸ - no dia que eu terminei de ler, resolvi comemorar e fui fazer uma farra no boteco que tinha perto da Universidade, um boteco aonde iam todos os peões que estavam construindo o Instituto Central. Cheguei lá e come-

17 Maria Luiza Roque (1924-2006), doutora em Letras Clássicas pela PUC-SP, foi professora no CEC e depois no Instituto de Letras da UnB. Ao fim de sua carreira, envolveu-se na tradução de fontes para o estudo de música grega antiga.

18 Ordep Serra tomou posse na Academia de Letras da Bahia em 2014. Sobre este evento da declamação de Homero, v. o texto “Homero e os candangos”, In *Navegações da Cabeça Cortada. Breve Incursão no Campo dos Estudos Clássicos*. Salvador: Edufba, p.317-320, 2012.

cei a fazer a minha farra bebendo cerveja do jeito que eu aprendi com os peões: eles tinham uma coisa assim meio louca de tomar um gole de cerveja e um gole de cachaça. Eles diziam que era para aparar a cerveja, e eu entrei nessa. Dali a pouco, eu tava completamente bêbado, e não demorei a subir em uma mesa e comecei a recitar. Então estavam os peões todos rodeando a mesa e eu recitando a *Ilíada*. Normal seria os peões rirem e pensarem quem é o maluco, um doído que sobe em uma mesa e começa a recitar uma língua estranha, um bêbado, mas se deu o contrário: os peões ficaram em silêncio reverentes à minha recitação, até onde eu consegui levar, e aplaudiram de pé. No outro dia, eu acordei e tinha uma aula que começava sete horas, acordei de ressaca, lembrando daquilo e pensando que só podia ter sido um sonho, mas quando eu estava a caminho da aula, um peão que estava descendo para trabalhar lá no Instituto Central de Ciências, me disse: “Baianinho danado... que coisa bonita você recitou ontem!”... É um dos mistérios da minha chegada a Brasília.

MM: É Homero no Cerrado.

OS: Essa situação é uma coisa que ficou inesquecível para mim. A minha chegada a Brasília e a outra foi o dia que eu fui detido, na primeira invasão pela polícia e o exército na UnB¹⁹. Foi a primeira invasão que eu assisti, mas depois vi mais umas três ou quatro invasões aí da UnB e essa foi a primeira: foi no momento em que a gente tava fazendo a mudança do Centro de Estudos Clássicos do barracão em que ele ficava anteriormente para o subsolo da antiga Reitoria. Eu vinha com uma pilha de apostilas de grego - essas apostilas eram feitas pelo Jair Gramacho - e naquele tempo ainda tinha só uma máquina datilográfica com caracteres gregos que Eudoro conseguiu, não sei como. Mas era para fazer as apostilas do Jair Gramacho, que era hábil em xilogravuras e fez os caracteres e assim ele conseguiu imprimir a gramática do Kalinka, que era a que a gente usava²⁰.

MM: Eu tenho em casa essas apostilas. O Fernando Bastos me deixou²¹.

19 Houveram várias invasões: a de 9/04/1964; a de 1/10/1965, que provocou o pedido de demissão de 223 dos 305 professores da UnB; e a mais violenta, em 29/08/1968. Ainda temos a de maio de 1976, e a de 6/06/1977, entre outras.

20 Ernest Kalinka (1865-1946) foi um classicista vienense, que produziu diversas obras de filologia e arqueologia. Ordep refere-se aqui à obra de E. Kalinka e Karl Kunst: *Kurzgefaßte griechische Sprachlehre mit Übungsstücken* (Vienas: Österreichischer Bundesverlag, 1925), cujo título pode-se traduzir como *Gramática Concisa da Língua grega com exercícios de estudo*.

21 Após a morte de Fernando Bastos, sua viúva, Zuzu Bastos, me presenteou com caixas que o marido guardara a partir de seu longo envolvimento com Eudoro. Este material constitui o acervo que está sob os cuidados do pesquisador Luís Lóia, na Universidade Católica de Lisboa. A partir desse acervo foi publicado o então inédito *Catábases. Estudos Sobre Viagens aos Infernos na Antiguidade* (São Paulo: Annablume, 2013).

OS: Eu estava ajudando no transporte dessas pilhas de apostilas, quando chegou aquele aparato todo, uma coisa terrível, eles encenaram uma batalha. Tinha gente com metralhadora, fuzil e escolta armada da polícia de Minas Gerais e gente do exército. Nem lembro o General que comandou essa porcaria. Levaram até ambulância, como se fosse ser uma batalha sangrenta. Então eu fui considerado suspeito, pois estava com aquela pilha de coisas e o soldado olhou, pegou um apostila daquelas, olhou e disse “Isso aqui deve ser russo!”. Imagina uma coisa dessas, distribuindo panfletos em Russo lá em Brasília... Mas eu era um garoto de 18 anos e tudo, achei cômico e fui detido rindo e me levaram primeiro para a quadra de basquete, onde levavam os suspeitos todos e depois nos transportaram em ônibus para o Teatro Nacional. E aí eu fui logo liberado, acho que eu não cheguei nem a ir para o Teatro Nacional, pois tinha oficial que era menos burro, me viu rindo e eu lhe disse que fui preso com a apostila de grego - ele olhou surpreso para a apostila de grego e me mandou embora. As gargalhadas são por que a gente não tem nenhum juízo, né? Então, apesar de toda aquela situação, as pessoas também começaram a rir, e foi até bom, porque os outros detidos relaxaram um pouco com aquela comédia inesperada. Então, são duas lembranças fortes que eu tenho que agradecer desse período. E, rapidamente, quando Eudoro percebeu, um ano depois que eu já tinha domínio do grego básico, ele me pôs para dar aulas, e foi por isso que eu fui Professor dos pós-graduandos Fernando {Bastos} e Emanuel {Araújo}. Todos foram meus alunos quando eles chegaram, uns dois anos ou três depois, eles foram meus alunos.

MM: Você chegou em 62?

OS: Não, cheguei em 64.

MM: Tinha dois anos{o CEC} ... e a Maria Luiza Roque, como é que ela foi parar no CEC, ela tava antes de você?

OS: Ela inclusive chegou a casar-se com o Jair Gramacho, e ela tentou colocá-lo na linha, uma tarefa impossível, né? Jair Gramacho era o típico filho de Exu, como a gente fala aqui na Bahia²². Vou te contar um episódio com Jair, dois episódios com Jair, e você vai achar graça. Ele gostava de beber: muito inteligente, mas era muito bebedor. Um belo dia, eu o encontrei na W3, sentado no meio-fio com uma garrafa do lado e uma taça de vinho na mão. Aí eu perguntei: “Jair, o que é que tá fazendo aqui?” Ele respondeu: “Estou bebendo em homenagem ao meu amigo que faz aniversário hoje”. Eu perguntei quem era esse amigo, ele me respondeu: “ É Quintus Horatius Flaccus”... E essa foi boa bebedeira. Vou te contar

22 Orixá/divindade de religiões de matriz africana.

outro episódio com ele e o Roberto Pinho: eles ficavam no mesmo quarto. Roberto já não aguentava mais ele chegar de madrugada e acordava Roberto e dizia: “Vamos para rodoviária, vamos beber, vamos farrear”, e o Roberto depois de quatro cinco vezes acordado não aguentava mais e resolveu um belo dia, quando o Jair chegou com essa insistência, resolveu aceitar e disse: “Certo, vamos para rodoviária.” Foram para a rodoviária e Jair começou a beber. Roberto resolveu guardar os documentos do Jair e comprou uma passagem para Belo Horizonte, botou o Jair no ônibus, Jair já entrou dormindo. Roberto foi-se embora de volta para a UnB. Dizem que os Deuses protegem as poetas, só pode ter sido isso... Quando o dia amanheceu, Jair se viu dentro daquele ônibus e viu que nunca chegava na universidade ele pensou: “Que é isso, tanto tempo para chegar na universidade?!” Ele já estava em Sete Lagoas. Resultado: ele não tinha nem um documento, nem dinheiro no bolso, não tinha nada. A vingança do Roberto foi cruel. E aí ele saltou na rodoviária de Belo Horizonte sem saber o que fazer, mas encontrou um amigo que tava lá na rodoviária que o levou para casa e o reembarcou para Brasília. Para você saber das aventuras do Jair Gramacho. Depois ele se tornou professor, um cidadão mais comportado por que ele se casou com essa professora, {a Maria Luiza Roque}, era muito católica, muito religiosa e botou ele na linha por algum tempo, até quando Exu permitiu.

MM: Ela veio de São Paulo, né?

OS: Sim, São Paulo.

MM: Ela tem uma formação, teve um projeto grande de traduzir os documentos de música grega. Ela traduziu os *Problemas* {XIX} de Aristóteles e ela conseguiu publicar²³.

OS: Era tradutora, e foi minha primeira professora de grego, e casou-se com Jair Gramacho. A lembrança que tenho dela é que era uma pessoa muito suave, tranquila ... Parece que os opostos se atraem, né? Ele já é de alta reputação aqui na Bahia, tinha alguns livros, tinham tido prêmios e tudo e foi também Agostinho quem o levou para lá. Depois ele teve um desentendimento com Eudoro, que eu não sei o que é que foi: ele tinha feito uma tradução do Canto sexto de Eneida, mas Eudoro não gostou, porque ele queria uma tradução em prosa, para fins didáticos, e até me encarregou de fazer, eu fiz essa tradução, que foi a que ele usou até no famoso curso sobre as *Catábases*. Mas Jair era um poeta de primeira, um homem muito interessante e inteligente. Contam que Agostinho o encontrou na feira de Água de Meninos vendendo alguma coisa, que ele era feirante, mas era um camarada culto, estudioso, e o Agostinho

23 *Problemas Musicais. Aristóteles* (Brasília: Thesaurus, 2001).

o levou para Brasília. Ele fez o curso por lá, embora não tivesse o curso secundário completo.

MM: E você falou do “barracão”. O barracão era onde ficava o CEC. Explica para nós como é que era o barracão e onde ficava.

OS: Era um barracão de madeira bem simples, que ficava perto da entrada da UnB. Um pouco adiante ficava de onde estava o outro barracão, que era o do Centro Brasileiro de Estudos Portugueses.

MM: Ficava perto do Dois Candangos, embaixo de onde era a Educação, o Cine Dois Candangos?

OS: É um pouco, digamos um pouco à esquerda para quem tá entrando no Dois Candangos, atrás um pouco mais recuado. Era perto do antigo Centro Brasileiro de Estudos Portugueses. Era um barraco de madeira onde colocaram estantes, móveis e muita coisa funcionava lá. Depois a gente passou para o subsolo da antiga Reitoria onde o CEC funcionou durante muitos anos.

MM: Vocês mudaram para lá em 64?

OS: Isso, 64. Ficamos dois anos lá.

MM: E a biblioteca estava sendo construída? A biblioteca, os arquivos foram chegando, os livros no tempo em que você tava lá? A famosa biblioteca?

OS: Foi a grande criação de Eudoro, porque ele tinha os livros dele separados, depois ele levou todos os seus livros para lá, e outros ele fez adquirir, orientou aquisição dos livros e revistas, e assim se compôs a biblioteca do CEC.

MM: Muita coisa vinha de navio?

OS: Muita coisa vinha da Europa, coisa encomendada, obras compradas e tudo isso foi importantíssimo. Uma pena que isso tudo depois foi muito maltratado. Aí o Bruno Borges é quem pode contar a história que ele viu, livros importantíssimos do antigo acervo lançados ao lixo, mais tarde quando se extinguiu o Centro de Estudos Clássicos, ainda durante o reitorado de um interventor que era capitão da marinha, capitão-de-mar-e-guerra, uma coisa dessas da Marinha, que era ligado ao Cenimar, que era o SNI da Marinha, que extinguiu o Centro dos Clássicos²⁴.

24 Ordep refere-se à dissertação de mestrado *Eudoro de Sousa e sua biblioteca: dispersão e fragmentos de um pensamento* (Universidade de Brasília, 2015). Link: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/18611>. Cenimar é o Centro de Informações da Marinha.

Nesse tempo, os estudantes eram perseguidos, todo mundo que tava contra a porcaria da ditadura. O interventor era... esqueci o nome dele também, não é o nome que merece ser lembrado²⁵.

MM: É bom ir para o ralo da história.... E nesse período, então você chega em 64 é aí que você tem aula, primeiro no barracão, né?

OS: É, no começo é, mas isso muda muito rápido, depois a gente foi lá para o subsolo: era um espaço bastante amplo, pudemos colocar todo o acervo. Tinha lugar para os instrutores e para os monitores. Eu me tornei monitor .

MM: Você fazia graduação ainda?

OS: Sim, fazia graduação.

MM: Os instrutores era o pessoal do mestrado?

OS: Sim, era o pessoal do mestrado, era Emanuel...Ah, não, Emanuel ainda não tinha chegado. Era Xavier, era Maria Luiza Roque, que também fez mestrado, e o Jair Gramacho e o João Evangelista, que já era mestre, era excelente professor de História da Arte também, e ele veio da Universidade de Santa Catarina.

MM: Ah, ele veio com Eudoro de Santa Catarina?

OS: Sim, veio da Federal de Santa Catarina também uma moça chamada Dinah, eu não consigo me lembrar do sobrenome, era muito ligada a Eudoro²⁶. O Centro tinha uma bibliotecária, a Dinah e o João Evangelista. Não me lembro o nome dela, e João Evangelista, talvez você consiga ainda na Universidade Federal de Santa Catarina alguma notícia do professor João Evangelista ele deve estar muito velho a essa altura, né²⁷?

MM: Ele é da década de 30. E o que o João Evangelista ministrava?

OS: Ele era especialista em História da Arte. Ele ajudava Eudoro nessa questão. Eudoro fez uma coleção com capas de livros que tinham retratos dos vasos gregos, ele fez e eu vi muito vaso grego nessas ilustrações basicamente tiradas de capa de livro e fotos antigas.

25 Esse será o tema da última entrevista deste ciclo de três encontros com Ordep Serra.

26 Dinah Fernandes Brognoli, que fora bacharel da primeira turma de filosofia da Faculdade Catarinense de Filosofia, em 1957.

27 Desenhista, pintor e crítico de arte, o professor João Evangelista de Andrade Filho nascido em 1931 faleceu em 11/04/2021, após viver anos em Brasília, tendo retornado à Santa Catarina.

MM: Ah, ele fazia os desenhos?

OS: Ele{Eudoro} usava nas aulas também do Instituto Central de Artes, porque o CEC segundo ele imaginou era um órgão autônomo e atenderia a toda a Universidade, entende? Eudoro deu aulas no Instituto de Matemática, de matemática grega. Ele deu aulas para o pessoal de biblioteconomia, falando sobre história do livro. Eu dei um curso lá, que foi a maior turma de grego que eu tive na UnB: foi para os estudantes do Instituto de Ciências da Saúde - médicos, meus alunos, era o pessoal da medicina. Eu tinha amigos entre eles e dizia: “Olha, vocês usam vocabulário grego o tempo inteiro sem saber disso”. E aí eles se interessaram, queriam saber a base do vocabulário médico que, como você já sabe, é muito grego. O oxiúro, por exemplo, “errado, fino”²⁸... Eu brincava com eles assim. Aí foi se formando uma grande turma de alunos de grego que queriam entender vocabulário Médico, né? A base grega do vocabulário médico foi um curso bem sucedido. O curso de grego tinha meia dúzia de alunos geralmente, mas esse aí tinha mais de vinte, trinta ou quarenta... sei lá, era grande. O CEC na concepção de Eudoro era para atender toda a Universidade, todo pessoal de Ciências Humanas, de Letras e outras áreas. Inclusive, isso criou atrito, porque tinha muita gente que não compreendia isso. Ele sempre lutou contra isso, ele lutou o tempo inteiro contra a Biblioteca Central, que queria incorporar os livros do CEC, entendeu? A luta de Eudoro foi muito pela autonomia do CEC. Agostinho também participou da mesma luta pela autonomia do CEC, essa concepção de um Centro de Estudos Clássicos que deveria servir às diferentes unidades.

MM: O que o que eu fico assim, assombrado, é que é importante a gente resgatar essa história, esse projeto que foi interrompido. Um projeto que ele, no momento dele, de formulação, o momento que você pegou, e ele tinha que lutar com essas forças da própria Universidade que eram contrárias a uma vocação multidisciplinar.

OS: É verdade.

MM: E que hoje é uma moda, mas nessa moda nós temos hoje um grande problema, pois, enquanto existe um discurso que defende a multidisciplinaridade, na prática quem manda são os departamentos, que são unidades, são feudos.

OS: Eudoro sempre foi contra essa visão, {lembra} a brincadeira que ele fazia, que eu te contei - os gregos eram gente, tinham um corpo inteiro, enfim. Ele deu aulas para o pessoal de Arte, para fazer um curso de teatro lá, graças a Emanuel.

28 Nome de um verme alongado (nemátode), *Enterobius vermicularis*, de 15 mm, que parasita o intestino dos mamíferos. O nome oxiúro é uma composição de ὄξυς (oxús, “fino”) + οὐρά (ourá, “cauda”).

Ele deu aulas, leu *Rei Édipo*, *Antígona* para o pessoal da turma de teatro²⁹. E essa visão do CEC era para servir à Universidade onde fosse necessário, e ele queria gente no CEC com várias orientações, gente de diferentes áreas e que quisessem fazer um *link* com a cultura clássica. Ele também tinha um entendimento muito vasto sobre a Grécia e Roma. Não se pode pensar Grécia ou Roma desligadas de todas as civilizações mediterrâneas, entendeu? Ele deu aula de arqueologia, ele tinha essa leitura ampla. Como você sabe, Eudoro era um homem de uma formação muito rica, e o *hobby* dele era Astrofísica. Nas horas vagas ele lia o professor Salmeron, o físico³⁰. Ele lia o tempo todo, um dos ídolos dele, dos grandes que ele sempre estava lendo, era Heisenberg³¹. Ele se interessou, quando esteve em Paris, ele mesmo me contou que assistiu no Collège de France muitas aulas sobre matemática superior³². Ele tinha uma cabeça sem compartimentos. Ele fez um relógio de sol lá dentro da UnB. Depois eu te conto essa história do observatório astronômico que ele tentou fazer lá, é uma comédia.

MM: Aí amanhã a gente coloca isso...³³.

OS: Essa visão do Eudoro, de um centro multidisciplinar - ele queria gente de diferentes áreas lá dentro, gente de arte, gente de ciência. Ele levava o pessoal de matemática para lá para conversar com ele. Ele atraía gente de todo canto. A visão dele do CEC é que deveria ser um núcleo que pudesse atender a diferentes unidades e que deveria crescer assim. Essa ideia não vingou porque a gente entrou naquele regime de uma ditadura estúpida, como essa que está agora acontecendo disfarçadamente, e que tolheu a Universidade. Aliás, Darcy Ribeiro concordava com ele, achava que que tinha que ser assim. Darcy Ribeiro tinha uma cabeça também sem compartimentos, outro tipo de mente, aberta, gostava de avanço, ele e Anísio Teixeira³⁴. Mas depois veio um bando de bárbaros que não entendia essa proposta.

29 Entre maio e junho de 1967, deu-se na Universidade de Brasília o “Curso de Informação Teatral”. Aproximadamente 300 alunos participaram desse curso composto por 14 aulas ministradas por nomes como Sábato Magaldi, Ariano Suassuna e Gianni Ratto. A aula inaugural foi de Eudoro: “O Teatro nas Origens da Civilização Teatral.” V. *Correio Braziliense*, em 19-05-1967.

30 Roberto Salmeron (1922-2020), professor e físico de renome internacional, tendo trabalhado no CERN (Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear) e na Escola Politécnica da França. Publicou em 1999 a obra *Universidade Interrompida* (Editora UnB), que apresenta o contexto da criação da UnB e da interrupção de seu projeto em virtude das perseguições impostas pela ditadura militar. Para as publicações acadêmicas do professor Salmeron, v. <https://inspirehep.net/authors/1057229>.

31 Werner Heisenberg (1901-1976), físico teórico alemão mais conhecido pela mecânica quântica.

32 Sobre dados da vida de Eudoro, v. Lóia (2018).

33 Tema da próxima entrevista.

34 Anísio Teixeira (1900-1971) educador e político, um dos idealizadores da Universidade de Brasília e um de seus reitores, em 1963.

MM: Agora sim, agora bem interessante, porque você começa com um contato não formal com Eudoro, porque você não tá dentro da Universidade né. Aí depois você passa desse contato não formal, quando você está estudando e ele falando “Entra para faz o vestibular”. Aí você entra para o vestibular e você vai ter uma jornada dupla, porque você vai ter o seu curso de Letras e também você vai estar ligado ao CEC, você começa a ser monitor no próprio CEC.

OS: Sim, consegui a bolsa.

MM: O que era importante para sobrevivência.

OS: Sim, é, fiquei sobrevivendo com a bolsa. Morava em um barracão de madeira que ia ser o princípio da obra do futuro Centro Brasileiro de Estudos Portugueses. Era dentro da área da Universidade, mas no meio do Cerrado. Agostinho da Silva foi morar nesse barracão de obras, não foi para a Colina como todo mundo, como uma maneira de pressionar para que se fizesse logo a edificação³⁵. A obra era espaçosa, eu consegui ir para lá para o quartinho do Barracão. E ali eu vivia, era meu alojamento. Então eu ficava lá, e botei o nome de “trapa”, porque Agostinho vivia exigindo silêncio tem que ser silêncio absoluto naquele lugar. Eu dizia era “trapa”, né. Depois foram outros colegas para lá para a “trapa”, porque tinha essa regra do silêncio e nem sempre a gente cumpria. De vez em quando a gente fazia umas boas festas lá, fazendo fogueira no meio do Cerrado e cantava.

MM: Era tudo por se descobrir, tudo era novidade, a cidade nova, a Universidade recém-inaugurada ...

OS: E a cidade começando também. Era muito bonita a UnB nesse tempo. No restaurante da UnB a gente podia se sentar, os estudantes como eu, podia se sentar em uma mesa junto com Salmeron, enfim...

MM: Isso eu acho muito importante!

OS: Sim, com um Eudoro, com esses luminares todos.

MM: Essa convivência.

OS: A UnB foi feita com o propósito de ser uma vanguarda da cultura brasileira³⁶. Então Darcy foi buscando gente de diferentes universidades, pessoal de proa

35 Prédios residenciais dos professores.

36 Sobre os esforços de Darcy Ribeiro na fundação da UnB, v. Ribeiro (1995).

mesmo e pessoas que topavam viver naquelas duras condições no começo. Então os professores iam ao restaurante universitário, e era muito interessante: a gente compartilhava, conversava e as pessoas das diferentes unidades estavam o tempo inteiro em conversação. Foi um momento bonito. O assassinato da UnB foi uma das coisas mais perversas que a burocracia militar fez no Brasil, porque ela era um projeto belíssimo, muito avançado, muito aberto, não é?

MM: Dialógico.

OS: Tinha um deve ser que não foi, como dizia Agostinho.

MM: Uma utopia, né? Mas que foi concretizada durante o momento que estava sendo feita.

OS: É verdade. A gente tinha concertos numa casa tão pequena do Marlos³⁷. O teatro era tão pequeno que a gente se sentava ao redor do teatro, era meio aberto né.

MM: Tinha concertos?

OS: Ótimos concertos.

MM: Essa eu não sabia.

OS: Um grande Maestro que foi para lá, eu esqueço o nome e que também foi banido depois.

MM: O Santoro? Cláudio Santoro?

OS: É. Tinha outros músicos que ele levou, e às vezes dava concertos, e eu esqueci o nome também da edificação que tinha, que não pode ser um teatrinho pequeno que cabe pouca gente.

MM: Onde ficava?

37 Referência ao compositor Marlos Nobre (1939-). Com a vinda de Claudio Santoro para Brasília, organizou-se o Departamento de Música da UnB. V. a matéria “A música dos 57 anos da Universidade de Brasília, de Vanessa Vieira, disponível em “<https://noticias.unb.br/76-institucional/2872-a-musica-dos-57-anos-da-universidade-de-brasilia>”, e a matéria “UnB promove revolução no ensino musical”, de Reynaldo D. Ferreira, no Correio Braziliense de 12-09-1965. Link: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&Pesq=marlos%20teatro&pagfis=20142

OS: Ficavam onde hoje tem uma pequena livraria, onde você me levou na última vez que estive lá.

MM: Ah sim, ali no espaço de convivência, ao lado do Banco do Brasil.

OS: A gente ouvia, tinha espetáculo bonito no Dois Candangos, também Eudoro dava conferência no Dois Candangos, e Brasília inteira ia para ver. Ele virou uma espécie de astro de Brasília, não?!

MM: Isso é importante.

OS: {Era}a Extensão, e vinha gente de Brasília inteira assistir Eudoro falar, porque ele era brilhante como expositor. As salas de aula de Eudoro viviam cheias de gente da Universidade, e o curso de extensão trazia Brasília em peso, pode se dizer.

MM: Isso eu vejo pelo arquivos no Correio Braziliense, nos quais eu fiz uma pesquisa grande, consegui vários materiais. E a UnB, como a cidade era pequena, então a UnB era parte da vida cultural da cidade, da vida pessoal e intelectual, ela estava inserida e essa vocação extensionista é muito evidente, e o Eudoro e o CEC estavam muito presentes com diversos cursos.

OS: O tempo inteiro. Ele era genial como professor e como expositor. As aulas dele eram brilhantes. Fosse qual fosse o assunto do qual falava, ele tinha um poder de comunicação invejável e extraordinário

MM: Erudição dele, né? E ao mesmo tempo com uma clareza.

OS: Sem limite. A brincadeira era que qualquer coisa que eu tivesse lendo, Eudoro dizia onde estava, como era, ele estava escrevendo sobre esse negócio, o volume tava lá. Tenho a impressão que ele lia toda aquela porcaria. É muita coisa, era uma cultura avassaladora, era impressionante, e múltipla. Multifacetada, porque ele ia da filosofia até arqueologia. Ele também era um homem de uma cultura filosófica extraordinária e ele tinha uma exigência com a gente do Centro: dizia que sem conhecimento de filosofia você nunca será classicista. Então ele fazia a gente ler Heidegger, Hegel, Bergson. No CEC a gente tinha seminários que podiam tratar desde Schelling até Fernando Pessoa. Não eram só os clássicos, entende: me lembro bem de uma comemoração do centenário de Dante³⁸. Ele fez a leitura, ele levou Ivo Perugini, que era um italiano, professor que esteve lá também durante algum tempo ligado ao Centro de Estudos

38 Trata-se do VII centenário de nascimento de Dante Alighieri (1265-1321).

Clássicos, que fez uma leitura do canto da *Divina Comédia*, o que eu acho que é uma história da Francesca, fiquei com isso na memória³⁹. Bom, então era um lugar assim que era muito frequentado por pessoas, estudantes e professores o tempo todo.

MM: E tinha horário as atividades?

OS: {O CEC} ficava aberto o tempo inteiro praticamente: me lembro de frequentar o tempo todo, de dia e de noite, porque Eudoro me deu permissão. Então eu tinha uma chave, e me lembro de ficar estudando à noite toda. De noite, aliás, eu ficava lá trancado, era obcecado naquela coisa de aprender o máximo de conhecimento que pudesse com Eudoro. Então tinha as aulas que eram dadas para o Instituto de Letras, para o Instituto de Ciências Humanas ou para outros Institutos, aconteciam pela manhã ou pela tarde, mas o Centro ficava aberto o dia inteiro. A Biblioteca Central não tinha horário de fechar. Sabe, eu já cansei de passar horas da noite na Biblioteca Central, praticamente não fechava, era muito dinâmica. Acho que era esse espírito de construção, aquela ideia de fazer uma coisa nova que tinha na cabeça de Eudoro, Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, e que impregnou muito a mentalidade da gente.

MM: É, eu acho que esse espírito de construção, da cidade a construir, a Universidade a construir, o conhecimento a construir... Eu acho que isso foi um movimento heroico, épico, né? Imagine aqui no Planalto Central... atraiu você, que veio da Bahia para cá, várias pessoas vieram, saíram dos seus lugares.

OS: Era uma empolgação. E todo mundo muito empolgado, não? Foi uma empolgação que durou um bocado mesmo sob o regime da ditadura idiota, das botas militares pisando a universidade. Mas continuou por muito tempo. Eu sinto que a empolgação dentro da UnB foi uma experiência muito bonita. Eu tenho saudade. Eu gosto, apesar de todas as dificuldades, e foi um tempo muito bonito, muito alegre da minha vida. Eu cheguei lá, como já te falei, sem dinheiro no bolso, nem para comer, e eu tenho saudade. Foi um tempo de grande alegria e grande entusiasmo juvenil. Lá encontrei pessoas maravilhosas, pessoas brilhantes de todas as áreas, tive o privilégio de conviver com essas pessoas, não é?

MM: E além desse grupo baiano, que outras pessoas frequentavam lá que você se lembra dessa época?

39 Ivo Perugini foi professor de italiano no Instituto de Letras. O trecho lido foi o do canto 5 do *Inferno*, no qual se reconta a história dos amantes Francesca de Rímini (1255-1285) e seu amante Paolo Malatesta (1246-1245), assassinados por Giovanni Malatesta (1245-1304), esposo de Francesca e irmão mais velho de Paolo. V. Serra (2015).

OS: Além do grupo baiano, deixa ver, o pessoal que frequentava muito eram os estudantes de arte do Instituto Central de Artes, de Ciências Humanas⁴⁰. Também, então, ia gente de todo lado. Por exemplo, o arquiteto Alcides da Rocha Miranda, era um professor ilustre, ilustríssimo, da Universidade e vinha de vez em quando lá no Centro⁴¹. Vinha gente de todas as áreas mesmo, mais alunos e professores do Instituto Central de Letras e Ciências Humanas, mas enfim gente de tudo quanto é canto. Os matemáticos iam lá para conversar com Eudoro. Lembro que era um período assim de muita riqueza e muita vitalidade do centro. E aí Eudoro era o tipo da pessoa cativante, até o seu temperamento explosivo era empolgante.

MM: Como era ele em sala?

OS: Olha, ele era brilhante, e todo mundo ficava impressionado com as aulas de Eudoro, as salas eram cheias até em cima, todo mundo gostava de ver. E ele era muito dramático, era uma pessoa assim. Deixa te contar um episódio que dá dimensão disso: ele começou uma aula, do curso do Centro, aula sobre arqueologia da região do Mediterrâneo oriental. Não sei porque ele trouxe a coisa para o campo da filosofia e falou na problemática da vontade... não sei, alguma coisa sobre filosofia grega em que já acabou se enveredando para o tema da vontade... Logo no começo da aula ele fez uma consideração sobre esse tema na filosofia: “Aqui admiro os homens de vontade, mas eu não!”, deu um murro na mesa e saiu.

MM: Um lance de teatro{*coup de Théâtre*}, uma saída.

OS: Em silêncio ... sem entender, os alunos esperando, e ele não voltou. Então, no outro dia, meia hora antes dele chegar para dar aula, a sala já estava toda cheia, todo mundo curioso querendo ver o que era que aquilo. É curioso não saber alguma coisa da filosofia da vontade. Deste modo dramático essas abordagens dele eram sensacionais. Ele começa uma aula dizendo: “Vou dizer uma barbaridade: não existe mitologia grega”, ele lançava um novo impacto.

Todo mundo assim, boquiaberto, né?! Como é que não existe mitologia grega? A figura empolgante sabia provocar a atenção das pessoas e as aulas eram

40 No Plano Diretor da Universidade de Brasília, de 1962, a Universidade se organiza em 8 institutos centrais (Matemática, Física, Química, Biologia, Geo-Ciências, Ciências Humanas, Letras e Artes), os quais se desdobram em diversos outros departamentos. Ainda temos faculdades de Arquitetura e Urbanismo, Engenharia, Educação, Direito-Economia-Administração – Diplomacia, Ciências Agrárias e Ciências Médicas. A estas divisões e unidades, integram-se diversos centros, como Centro de Pesquisas em Matemática Aplicada, Centro de Pesquisas Sociais, Casas Nacionais da Língua e da Cultura. V. UnB,1962.

41 Alcides Rocha Miranda (1909-2001) foi arquiteto, pesquisador, desenhista e gestor cultural, co-fundador da UnB e primeiro diretor da Escola de Arquitetura e Belas Artes.

criativas (muito criativas). Como ele me disse uma vez, que ele dava aulas para si mesmo, “as palavras são para mim mesmo, são as minhas ocasiões de pensar, estou falando, estou pensando, estou criando naquela hora”. Então, tipo dar aula lá, você tem novidade, gera uma expectativa muito grande, naquele momento ele estava elaborando o seu pensamento.

MM: Ele escrevia as aulas?

OS: Não, ele não escrevia, só depois escrevia seus textos.

MM: Ele tinha anotações?

OS: Às vezes preparava rapidamente uma nota, que só servia para aquele momento de preparação, e não levava pra para sala, um lembrete pra ele mesmo. Depois que dava aula, algumas vezes, ele recompunha, reconstituía o tema da aula e escrevia o que ele tinha refletido durante a aula, um processo.

MM: Era uma improvisação com fundamento.

OS: Com fundamento sim... Ele sempre fez isso, inclusive no trabalho um pouco mais famoso, o curso sobre as catábases. A mesma coisa, pois fazia uma espécie de uma sinopse rápida, pensava, guardava aquilo e dava aula. E depois ele se aprofundava um pouco. Mas, neste curso específico, ele usou também o trabalho de muita gente né, as traduções de Xavier, as que eu fiz de textos importantes sobre catábase...

MM: Então nesse início aí de 64 você tinha aulas com Eudoro, tinha aulas com Xavier, tinha aula Maria Luiza...

OS: Um curso que foi dado por Maria Luiza e Jair que eu assisti foi sobre os helenísticos, literatura helenística, Calímaco. Assisti também durante o curso que Eudoro estava dando, um curso sobre Filologia Clássica. Ele começava o curso e deixava o Xavier, por exemplo, concluir. E, mais tarde, quando chegaram Emanuel e Fernando, também, usou aqueles dois. Como lhe disse, Emanuel e Fernando estudaram grego comigo quando eu ainda era graduando. Nessa altura, eu já tinha entrado para fazer a minha pós-graduação e foi interrompida, porque eu sofri a chamada expulsão branca da UnB: eu já tinha passado para a pós-graduação, tinha bolsa para fazer o meu mestrado, já tinha o tema, já tinha começado a trabalhar o meu tema sobre os Mistérios de Elêusis que seria a minha dissertação de Mestrado, mas fui interrompido porque o interventor da Universidade resolveu tirar uma série de estudantes que ele considerava subversivos.

MM: Em 68, foi?

OS: Isso, 68, mesmo antes da extinção do centro, o Suetônio e eu, ele{inter-ventor} cortou as bolsas e as matrículas⁴².

MM: Então fez você desaparecer?!!

OS: Desaparecemos. E fez isso também com outros estudantes, outros instrutores. A gente era instrutor.

MM: Suetônio era também instrutor?

OS: Sim, ele tava com projeto, algo com latim, mas também teve bolsa cortada e não conseguiu fazer mais nada. Eu tinha que sair da UnB e acabei voltando para Salvador. Fiquei aqui{na Bahia} trabalhando em cursinho até conseguir voltar para Brasília. Mas quando eu voltei para já fui fazer em antropologia: não tinha mais o Centro de Estudos Clássicos.

MM: Você voltou quando?

OS: Lá pelos anos 70, 74 por aí. Eu volto para Brasília, mas já volto para fazer Antropologia. Tinha feito umas pesquisas aqui sobre Candomblé, sobre as religiões de matriz africana. Fiz a primeira pesquisa sobre a Umbanda em Brasília e depois fiz minha dissertação de Mestrado, que acabou sendo sobre uma liturgia dos Erês no candomblé⁴³. Mas ao mesmo tempo eu passei uma temporada no Xingu: meu irmão naquela época era diretor do Parque Nacional do Xingu - Olympio Serra -, que também frequentava muito o CEC⁴⁴.

MM: Ah, Olympio veio para cá também?

OS: Veio . E é Olympio com y: ele ver você escrevendo com i, ele te mata!

MM: O Olympio Serra veio um pouquinho depois de você?

42 Suetônio Soares Valença (1944-2006), que, depois do CEC, dirigiu sua carreira para a pesquisa musical, tendo escrito os livros *Tra-la-lá - Vida e Obra de Lamartine Babo* (1981), *Serra, Serrinha, Serrano: O Império do Samba* (1981), em parceria com Rachel Valença; e *Um Escurinho Direitinho - Vida e Obra do Sambista Geraldo Pereira* (1995), com Luís Pimentel e Luís Fernando Vieira. V. <https://dicionariompb.com.br/suetonio-valenca> . Foi diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

43 *Na Trilha das Crianças: Os Erês num Terreiro Angola*. Dissertação de Mestrado. UnB, 1978. Trecho da dissertação disponível em http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas1979/anuario79_ordep Serra.pdf .

44 Olympio José Trindade Serra. Os pais de Ordep, Pedro Esmeraldo Serra e Esther Trindade Serra geraram Celeste, Célia, Olympio, Ordep, Bárbara e Ana Elvira.

OS: Ele veio depois de mim.

MM: Você foi o precursor. Ele frequentou o CEC?

OS: Muito, frequentava muito o CEC, o tempo todo. Ele adorava o Eudoro e gostava muito de ver e assistir a todas as aulas dele. Ele e Hermano Penna também, o cineasta⁴⁵. Hermano fez muita coisa e casou com uma filha de Miranda. Hermano Penna era outro grande frequentador, o Rafael Bastos, irmão de Fernando e Hermenegildo, que se interessou-se pelo latim, pela latinidade⁴⁶. Rafael era músico, formou-se musicólogo, etnomusicólogo, e trabalhou com Pedro Agostinho, que era filho de Agostinho da Silva, que frequentou também muito o Centro. Ele conheceu o Eudoro em Santa Catarina.

MM: Quantos nomes e quantas pessoas !!!

OS: Essa turma dos baianos era muito grande lá. Se você agregar Hermano, Olympio, Rafael Bastos. E depois chega Emanuel. Emanuel também foi muito ligado a Agostinho.

MM: O Emanuel, ele já publicava lá na Bahia antes de vir para cá. Ele era muito ligado ao teatro, fazia crítica teatral.

OS: Ele participou da grande escola de teatro fundada aqui por Martim Gonçalves que marcou época no Brasil todo⁴⁷. A escola era frequentada por Glauber Rocha, por essa turma toda, Otton Bastos⁴⁸. {Emanuel} era marxista, um homem muito culto, egiptólogo, primeiro e único, eu acho que a gente não teve mais nenhum outro. Um homem também de cabeça muito aberta, e lidava com várias coisas ao mesmo tempo, teatrólogo e egiptólogo. Se deu muito bem nos Estudos Clássicos, participava da mesma ideia. E ficamos todos muito revoltados quando se deu a extinção do Centro de Estudos Clássicos porque foi um retrocesso: não era para ser um departamento aquilo, era pra ser outra coisa.

MM: Essa extinção pode estar ligada, acho, que a dois movimentos: o primeiro é o da questão militar e a repressão; mas também, o de um certo movimento interno da própria UnB.

45 V. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa103757/hermano-penna>

46 Rafael José de Menezes Bastos é musicólogo, professor na Universidade Federal de Santa Catarina.

47 Eros Martim Gonçalves (1919-1973), coreógrafo e diretor teatral. Primeiro diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, fundada em 1956, pelo reitor Edgar Santos. Martim Gonçalves dá nome ao teatro da escola de teatro.

48 Respectivamente, Glauber Rocha (1939-1981) e Otton Bastos(1933-), premiados cineasta e ator brasileiros.

OS: O departamentalismo, que prevaleceu no final. Inclusive em contradição com o espírito dos criadores da UnB. Tinha um Instituto de Teologia. A ideia era fazer teologia ecumênica. Foi uma ideia que Agostinho passou para Darcy Ribeiro. Agostinho queria levar Olga de Alaketu que é maior orixá, famosa na Bahia, para o Instituto de Teologia, que era para ser dirigido pelo Frei Mateus que foi inclusive reitor da UnB⁴⁹. Era um anglicano muito inteligente, muito interessante, muito aberto. Eu o conheci também. Era para ter um Instituto Teológico que também dialogasse com todas as unidades. A ideia era levar alguém famoso, algum grande budista, alguém para dialogar, não era só a teologia católica que se pensava lá, a teologia cristã, pelo menos na cabeça de Agostinho era para ser assim. Então era mais uma unidade que seria idealmente para dialogar com outras áreas da Universidade. Essa ideia de teologia era muito avançada até para aquela época.

MM: Agora pensando uma coisa que você falou em relação ao Centro, a questão que o Eudoro propunha era que não fosse simplesmente um Centro de Línguas, e sim um centro de cultura, e, ao mesmo tempo, um lugar onde você trabalha com línguas clássicas, que era um requisito para você se habilitar a ler esses textos. Ou seja, o foco não é a língua, mas você precisa da língua. Não é negar a língua, mas você precisa do conhecimento filológico, e o que ele procurava era trabalhar os dois juntos. Por exemplo, isso em 62, o maior filósofo vivo era Heidegger. Ou seja, é uma coisa bem interessante, porque você vê uma conjunção do mais antigo com o mais moderno. Você vê assim a contemporaneidade na filosofia e o existencialismo, os heideggerianos e também toda a tradição filosófica, essa conjunção entre o mais antigo e o mais contemporâneo.

OS: Xavier Carneiro, por exemplo, ele era um especialista em *Kierkegaard*⁵⁰. Ele conhecia muito Jaspers e fez um trabalho sobre Diógenes de Apolônio⁵¹. Aprendeu o

49 Mãe Olga do Alaqueto/Alaketu (1925-2005), ialorixá de Candomblé do Terreiro do Alaqueto em Matatu de Brotas, Salvador-Bahia. Frei Mateus Rocha (1923-1985) fundou o Instituto de Teologia da Universidade de Brasília, em resposta a convite de Darcy Ribeiro. Segundo site institucional da UnB, “foi vice-reitor da UnB, durante a gestão de Anísio Teixeira, entre junho de 1963 e abril de 1964. Instaurada a ditadura, em 9 de abril 1964, foi afastado da Universidade de Brasília.” Link: https://web.archive.org/web/20130127222013/http://unb.br/administracao/reitoria/exreitores/mateus_rocha

50 Xavier Carneiro traduziu e publicou em 1969 *O tratado do Desespero*.

51 Karl Jaspers (1883-1969), filósofo e psiquiatra alemão. Eudoro de Souza travou por cartas diálogo com Jaspers, dando continuidade a um diálogo que começou quando Eudoro morou na Alemanha em 1940. Essa correspondência entre os dois pensadores perdeu-se. Ou precisa ser achada... Segundo Luis Lóia “O que os documentos e relatos, também em primeira pessoa, permitem constatar é que terá frequentado algumas aulas e seminários de Brecht, Fehrle, Hommel, Pfeiffer, Gundert, Schachermeyer; que terá desempenhado as suas funções de Leitor, entre outros, com Walter Mönch, na altura Diretor da Escola de Intérpretes da Universidade de Heidelberg, e que terá estabelecido uma relação próxima com Karl Jaspers, com quem veio a manter uma troca sugestiva de correspondência, segundo o seu discípulo Ordep Serra, de que, infelizmente, não temos registo(LOIA,2018, p. 60).”

grego lá - ele fez um mergulho nos pré-socráticos. A ideia é essa, era o Centro tinha uma visão muito ampla, e o plano do Centro era muito bom e interessante.

MM: Eu acho, pensando ele foi interrompido e agora outra coisa que você falou também, que vem agora eu ouvindo você falando, acho que é um aprendizado nosso: a amplitude de temas também está muito ligada a uma formação, que é construída. Então por exemplo, você chega, no primeiro momento, você tem alguma coisa e todo mundo que chega aí tinha alguma coisa. Para você, o objetivo era o Homero; já o Xavier Carneiro, o existencialismo. Mas não tinha uma outra coisa que ele vai adquirir com o CEC. Eu acho que o Centro também tem como uma das funções, uma questão de sucesso do Centro, era capacitar as pessoas para os projetos. Ou seja, você quer estudar um determinado assunto, não é só o assunto em si, você tem que se capacitar, e essa capacitação é possível, como você falou que começou com Homero, porque às vezes tem essa questão de as pessoas confundirem a dificuldade com impossibilidade dessa formação. Essas coisas se tornam possíveis, se tornam factíveis, então a erudição é construída. Ninguém nasce pronto, Eudoro não nasceu Eudoro, Ordep não nasceu Ordep. Então eu acho bem interessante nesse aspecto: é a Paidéia, a formação.

OS: Isso era muito importante pra gente. Eudoro provocou meu interesse pelo processo de civilizações mesopotâmicas, que era outra coisa que o fascinava. Foi por causa dele que eu me interessei por Gilgamesh⁵². Mais tarde eu, encontrei o Prof. Jean Bottéro na França e assisti a aulas dele me lembrando muito de Eudoro, que foi quem me fez pensar nessa grande literatura mesopotâmica. Por causa daquela visão da Grécia, a Helenidade, Roma e tudo mais não podem ser pensadas sem essa conexão.

MM: Como se fossem milagres.. Pelo que você fala, eu acho que é uma coisa interessante. É que essas aulas elas são assim: apresentam alguns elementos e instigam as pessoas a continuar, ir atrás - vão buscar, é isso, aquilo; vão buscar, nada está fechado.

OS: Era uma coisa de provocação: ele dava as dicas e a gente explorava. As aulas eram criativas. Eudoro dava dicas e ele era muito entusiasmado com as coisas, com a aprendizagem da gente. Eu tava lendo alguma peça antiga e me

52 Uma das mais antigas narrativas épicas, registrada pelos sumero-babilônios em tábulas de argila há quase 4 mil anos. O primeiro contato com esses materiais no CEC se deu via traduções presentes na antologia ANET (*Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*), organizada por James Pritchard e publicada em 1950. Ordep publicou, a partir da tradução de Samuel Kramer, sua tradução A mais antiga epopeia do mundo. A gesta de Gilgamesh. (Funceb, 1985). Para apresentação deste livro, v. <https://ordepserra.files.wordpress.com/2008/07/gilgamesh1.pdf>.

interessei pelo do drama grego. Aí ele percebia que eu tava lendo, sentava perto da gente, e ficava comentando comigo. Às vezes era inconveniente, como eu contei a respeito das minhas leituras de Aristófanes. Até escrevi sobre isso, eu tava lendo a *Lisístrata*, e aí Eudoro chegava e perguntava: “O que é que estás a ler?” E eu estava dando gargalhada, não tem ninguém que leia comédia sem dar risada. Ai ele pegava o livro e ia comentar, o pior que ele era muito desbocado, e fazia em voz alta uma tradução bem mais desbocada da *Lisístrata*. As senhoras da biblioteca saiam de perto, e eu ficava meio constrangido, mas não resistia e gargalhava.

MM: É interessante, esse espaço lá da Reitoria era um espaço multiuso. Então tinha as cabines de estudo e tinha as salas de aula?

OS: Não, as aulas eram dadas em outras unidades. Tive aulas maravilhosas, mas eram justamente assim: estava lá lendo e Eudoro passava e ia conversar comigo sobre aquilo e acabava me dando uma aula.

MM: Então lá na Reitoria era uma biblioteca e tinha sala e mesas para estudar?

OS: É, tinha mesmo. Por exemplo, quando me tornei monitor tinha lá minha mesinha meu canto onde eu ficava. Eu trabalhava no CEC porque aí eu dava pra arrumar o CEC e ficar estudando. E lá Eudoro fazia muito isso, me dava alguma coisa para ler e aí aparecia e dizia “vamos conversar”, essa conversa era a melhor aula.

MM: Essa é uma vantagem de ter um espaço específico: você tem um espaço específico em que as pessoas estão estudando e relacionadas àquele centro de investigação. Você tem um diretor daquele espaço, naquele Centro e ele regularmente passa por lá para conferir o que que tá acontecendo.

OS: E a gente dialogava muito.

MM: Sim, as trocas interpessoais, não é?

OS: As trocas. No começo tive muita ajuda, por exemplo, de Xavier. O Xavier dominava bem o alemão e Eudoro exigia que a gente lesse em alemão. Então, eu aprendi alguma coisa em alemão com o Xavier. Eudoro dizia “Você tem que saber alemão, como vai estudar filologia clássica se não lê em alemão?!” Fui forçado a aprender alemão. E aí eu tinha o socorro do Xavier - me ajudava, dava dicas, me deu alguma aula, no começo até traduzia as coisas para mim. Tinha esse socorro múltiplo. Já cheguei sabendo algum Latim, porque estudara no colégio de Jesuítas italianos. Eudoro me pediu pra traduzir o canto sexto da *Eneida*. Essa tradução não sei onde é que eu botei. Aí, qualquer coisa eu pa-

rava e perguntava ao Xavier, ou para Jair{Gramacho} que eram bons latinistas. Quando eu fui ler o que Eudoro exigiu, Agostinho me ajudou a me acostumar com aquele Latim erudito. Tinha esse essa vantagem: era um espaço para você dialogar, pedir socorro. Outro {que me ajudou}foi António Telmo também, foi um latinista de Portugal.

MM: António Telmo veio para cá⁵³?

OS: Ele veio.

MM: Quando que você teve contato com ele?

OS: Perto do fim do CEC, e já tinha me formado, já era instrutor, é 67, por aí.

MM: Ele é bem famoso, publicou muito em Portugal.

OS: António Telmo Vitorino, também me socorreu.

MM: Mas é engraçado você falar isso por que como mudou a situação. É porque eu acho o seguinte que depois dessa coisa da construção, dos prédios, da construção dos programas de pós-graduação das diretrizes da Capes, tudo ficou muito engessado. Ou seja, são tantas correções, tantas regrinhas e tanto protocolos e tudo isso converge para uma individualidade. Uma individualidade, o isolamento do pesquisador e essas coisas.

OS: A UnB era muito aberta: a gente ia assistir uma aula por interesse puro. Por isso, era uma aula te interessava, você ia olhar se interessava, achava bonito, e ia ver uma aula de Rocha Miranda pelo prazer dela. Aulas do próprio João Evangelista em História da Arte, tinha muito essa abertura, tinha essa conversação e ajudava a gente. A Universidade conversava muito consigo mesma e foi uma coisa que se perdeu um bocado.

MM: Olha isso é bem isso. Excelente frase: “A Universidade conversava consigo mesma”! Mas também era menor e menos engessada.

OS: Era menor, era pequena. Até quanto eu estava fazendo pós-graduação lá ainda tinha um pouco dessas coisas. As coisas eram próximas. Então eu saía do Departamento de Antropologia e via alguma coisa fora em outro programa. Eu me sentia muito atraído pelo do Programa de Pós-graduação em Arquitetura,

53 António Telmo Carvalho Vitorino (1927-2010), filósofo e ensaísta português. Fotos de sua estadia em Brasília estão disponíveis em <https://www.antonio-telmo-vida-e-obra.pt/news/agostinho-da-silva-21-anos-depois-os-dias-de-brasilia/>

mas confesso para você que por outro modo de inspiração estética - tinha muita moça bonita.

MM:É, e as festas eram famosas.

OS: Pois é, aí eu ia assistir às aulas, não entendia nada, mas paquerava com as meninas e foi uma delas, acadêmica da UnB, com quem acabei me casando⁵⁴.

MM: A UnB te deu muita coisa, não sabia disso.

OS: Já fazem 43 anos...

MM: Parabéns!

OS: A UnB me deu muita coisa...

MM: Porque você saiu de casa e você não só estudava, como morava ali e subsistia ali naquele espaço.

OS: Morava, vivia dentro ali dentro e conhecia todo mundo.

MM: Mas essa questão que você falava... aí você tem um espaço de estudo, uma biblioteca excelente, poder ter essa troca, essas interações nesse espaço. Uma coisa que nós temos hoje na UnB é o Archai: o professor Gabriele Cornelli, ele tem um espaço assim.⁵⁵

OS: E isso é ótimo, Gabriele retomando esta tradição, é ótimo!

MM: O Gabriele revive uma tradição de convivialidade.

OS: No plano de Darcy Ribeiro, tinha que ter um espaço para alguns estudantes namorarem, para dormir lá... o namoradouro!

MM: A gente tem o beijódromo⁵⁶.

OS: Pois é, o beijódromo era para ser um canto mesmo assim. Na UnB se namorava muito né? Assim, isso lhe deram esse amor todo, existiam lugares onde se viu casais sentados na grama, muito amor, né!

54 Casou-se com Regina Maria Nunes Martinelli Serra.

55 Professor Gabriele Cornelli, do Departamento de Filosofia. Sobre a Cátedra Unesco Archai, v. <http://www.archai.unb.br/>.

56 Centro de vivência Memorial Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília.

MM: Muito amor!

OS: Era uma marca da UnB, essa namoração desenfreada

MM: Eu acho que hoje falta mais amor e mais convívio.

OS: Mais convívio , tomara que isso renasça...

MM: Agora vai vir uma demanda reprimida, com o isolamento... Vai vir depois que passar o isolamento e a demanda reprimida vai mas é...Quando você vai falando eu fico imaginando as situações. Eu vivi isso em 86, quando eu entrei na UnB}. Eu vivi isso com o Ronaldes, que veio depois⁵⁷...

OS: Ronaldes veio bem depois, ele era muito próximo de Eudoro também. Ele já pegou o remanescente do CEC, que era quando Eudoro passava para dar aula no Instituto Ciências Humanas junto com Emanuel.

MM: Ronaldes era um apaixonado pelo Centro: ele tentou replicar isso nas Letras. Eu participei do grupo. E ouvi as histórias que ele contava e a maneira dele se comportar com os estudantes, a maneira dele formar o grupo. Eu não tive o prazer de estudar com Eudoro. Eu fui para UnB para estudar com Eudoro em 86, mas ele já tava bem debilitado. Mas com o Ronaldes eu tive esse convívio eudoriano, como o que vocês tiveram com ele.

OS: Ele estava com Eudoro, estava com Xavier também. A gente era muito amigo, ele foi também da esfera, da órbita do CEC, mesmo chegando no fim.

MM: Eu acho que agora ...

OS: Que bom que o Gabriele está fazendo isso. Você e o Gabriele agora têm a responsabilidade de retomar o espírito dos Estudos Clássicos, de continuar... Vocês estão dentro dessa tradição, dessa história. ...

MM: Entender essa história...cada vez mais que eu entendo essa história desde os seminários que a gente fez que você participou, quando eu comecei a conversar com você e reler o Eudoro depois de anos, é uma forma também de se entender⁵⁸:

57 Ronaldes de Melo e Souza (1946-) discípulo de Eudoro. Levou gerações no Departamento de Teoria da Literatura, no qual foi professor até 1995, a conhecer e vivenciar o legado do CEC. Sobre esse tema, v. Mota (2012). Ronaldes escreveu sobre algumas ideias de Eudoro e sobre o CEC em Ronaldes (2002).

58 Referência ao *Seminário Internacional Eudoro de Sousa: Estudos de Cultura entre a U. Brasília e a U. Porto*, realizado na UnB em 2019. Para os anais do evento, v. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17771.pdf>.

you have a belonging... You have a sense of belonging, and this opens a history that brings us close to people who were not synchronous, like me and you... of different generations. But by ideals, and by utopia, and by research, not only by the object, but by ideals and research we get close. And I think that is a question now also for other people. So for that reason it is important to make these videos. And now, in 60 years of UnB, the people who were in the "UnBs" have already existed. And the project of CEC, it did not close: it was interrupted. It can be resumed.

OS: It can be resumed, and at some point it will be resumed, without doubt.

MM: It has existed in a different way, but it has existed in a certain way and it did not end: the interrupted dreams return.

OS: Because it is, the dream of CEC, a very generous, very large, very important conception.

MM: It's so good: I will interrupt here for tomorrow so that people can continue in the next meeting. Today we discussed, we talked a little about the first moments of CEC. Tomorrow we will talk about the daily life of CEC. And then we will have a meeting about how it was that this interruption happened. Good, so that we can close our trilogy. Nothing better than a trilogy.

OS: It's good, my dear.

Referências

CÉSAR, Constança Marcondes. *O grupo de São Paulo*. Lisboa: Casa da Moeda, 2000.

LÓIA, Luís. *Philosophia e Philomythia em Eudoro de Sousa*. Tese, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2018.

MOTA, Marcus. Entre livros e Eudoro: relato de algumas experiências. *Archai: Revista de Estudos Sobre as Origens Do Pensamento Ocidental* 8, p. 57-74, 2012.

RIBEIRO, Darcy. *A Invenção da Universidade de Brasília 1961-1995. Cartas: falas, reflexões, memórias*. Brasília: Gabinete do Senador Darcy Ribeiro, 1995.

SERRA, Ordep. Resenha de Eudoro de Sousa, *Catábases: Estudos sobre as viagens aos infernos na antiguidade*. *Revista Archai*, n.14, p. 149-153, 2015.

SOUZA, Ronaltes. Horizonte e complementariedade em Eudoro de Souza. In: Márcia Valéria Gobbi, Maria Lúcia Fernandes e Renata Junqueira (orgs.) *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira. Depoimentos e estudos*. São Paulo: Editora Unesp, p. 161-188, 2002.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Plano Orientador da Universidade de Brasília*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1962.

Anexo I

Civilização Clássica em Brasília⁵⁹

Teremos em Brasília, um Centro de Estudos das Línguas e Culturas Clássicas. Quando se fala numa nova iniciativa da nossa Universidade, não se deve empregar o futuro, pois nesse centro de educação superior essencialmente jovem, o entusiasmo jamais permite que muito tempo separe o projetado do realizado! Portanto, corrijo minha primeira frase e passo a escrever: a UnB já está organizando o seu Centro de Estudos das Línguas e Culturas Clássicas.

O professor Eudoro de Souza chegou, há dois dias, de Florianópolis para tomar as primeiras providências a respeito. Este classicista apaixonado era a pessoa indicada para dirigir um organismo que há de despertar interesse e respeito para com o classicismo na juventude universitária brasiliense.

Quando lembrei o interesse sempre menor pelo grego e latim no ensino de nível médio e a tendência de suprimi-los dos currículos secundários, o professor Eudoro de Souza respondeu que não se deve considerar o grego e o latim como línguas simplesmente, mas como um dos aspectos do conjunto que se chama cultura.

– Assim, já não parecerá inútil. Além do mais, o estudo dos clássicos é do maior interesse para o conhecimento da tradição cultural no Ocidente. Basta lembrar os grandes temas de Eurípidés e sua influência sobre Shakespeare ou um Racine.

Desprezando o aspecto de ginástica mental, muito citado pelos defensores do latim nas escolas, que não acha argumento válido, pois a matemática já é uma belíssima e suficiente ginástica, Eudoro de Souza declara que pretende despertar não só o interesse mas também a vontade de colaboração individual, nos alunos, incentivando a pesquisa individual e facilitadora com um museu, biblioteca, cinema e tudo o mais.

– Meu deus, uma das coisas que mais me divertem é o ambiente pseudo-grego dos filmes chamados “históricos”. Quando vejo a concepção dos cineas-

59 Texto de Yvonne Jean. Correio Brasiliense, 18 de abril de 1962. Acessado em nov.2021: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_01&pasta=ano%20196&pesq=eudoro%20de%20souza&pagfis=6865. Transcrição: Mariana L. Belchior. Revisão: Marcus Mota.

tas norte-americanos que derramam fitas pseudo-educativas sobre a juventude, fico bem humorado pois é por demais engraçado e tudo divulga exceto a alma grega, e todos os técnicos possui, exceto um perito em classicismo!

Eudoro de Souza é um homem bem-humorado e por isso é de esperar que este grande estudioso dos filósofos da Antiguidade consiga o contato com os estudantes. O contato sem o qual não se desperta a centelha sagrada⁶⁰.

Este português, que foi Diretor de Estudos Filológicos do Instituto para a Alta Cultura do Ministério da Educação de Portugal, possui sem dúvida a centelha sagrada! Aperfeiçoou-se na França – fez estudos superiores no Instituto Católico de Paris e no Collège de França – e na Alemanha – foi leitor de português na Universidade de Heidelberg enquanto fazia estudos clássicos.

Chegou ao Brasil em 1953, como bolsista. Colaborou na cadeira de Língua e Literatura gregas da Faculdade de Filosofia da Universidade de S. Paulo.

Em 1955, foi contratado como catedrático pela Universidade de Santa Catarina. Ensinou a língua e a literatura gregas na Faculdade de Filosofia de Florianópolis.

Nos primeiros dias de maio, o professor Eudoro de Souza estará instalado, definitivamente, entre nós. Ao acompanhar o filósofo no seu primeiro passeio de automóvel em Brasília sorri, por minha vez, ao observar o impacto causado pela arquitetura e ouvir este estudioso de séculos tão afastados, que vive há sete anos na encantadora e mui pacata ilha de Florianópolis, exclamar, primeiro: “compreendi o ritmo-UnB...naturalmente que esses tacos que estão colocando agora, já estarão encerados amanhã de manhã!” olhar em redor e respirar fundo nesses terrenos campestres imensos e declarar calma e paradoxalmente na cidade moderníssima com a qual acabara de travar conhecimento: “Brasília é mesmo o lugar ideal para ensinar a civilização clássica...!”

60 Referência ao mito de Prometeu: o titã teria roubado fogo dos deuses e dado aos homens. V. de Hesíodo *Teogonia* v.507-616.



Huguianas

Huguianas

Prefácios

Hugo Rodas
Universidade de Brasília
Professor Emérito

Resumo

Reunião de prefácios escritos por Hugo Rodas.

Palavras-chave: Hugo Rodas, Memória, Prefácios.

Abstract

Collection of prefaces written by Hugo Rodas.

Keywords: Hugo Rodas, Memory, Prefaces.

|

{Prefácio a *O Macho Desnudo. Roteiros Cênicos para (Des)Construção do Masculino*. De Marcus Mota. Lisboa, Editora Cordel d'Prata, 2021¹.

Como definir a minha relação com Marcus Mota, a amizade que nos une, a admiração e respeito que temos por nossas trajetórias, o caminhar juntos nesse trabalho que nos propusemos realizar? Só existe uma palavra: amor, amor por trabalhar, por aprofundar nossos conhecimentos, por perder nossas definições

1 Livro disponível em <https://unb.academia.edu/MMota>.

de diretor, autor e compositor, para transformarmos em uma entidade única que, sem ligar a dúvidas, nos complementou e fortificou para assim podermos desenvolver esse trabalho no qual nos permitimos invadir nossas áreas livremente. Não foi fácil domesticar nossos egos, nada fácil, mas no decorrer de duas décadas e de muitos acertos e enfrentamentos conseguimos.

Nossa experiência começou com a realização de vários projetos para a graduação do curso de Artes Cênicas na Universidade de Brasília com a minha direção sobre peças da autoria de Marcus, ainda cumprindo cada um a sua função. Logo da minha aposentadoria no ano de 2000, com a criação de uma nova disciplina chamada TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas), comecei a trabalhar como pesquisador associado na pós-graduação, uma experiência riquíssima para ambos. Nesse espaço, nossas funções começaram a se misturar, um novo horizonte abrindo suas portas e a nossa inquietude por realizar-nos nisso transformou esse projeto em um de extensão servindo não só a comunidade universitária como também ao público em geral, projeto no qual continuo até hoje.

Nesse período realizamos três operetas: “O MURO”, “DAVID” e “SALOMÔNICAS”. A primeira era sobre racismo, o qual enfrentamos em duas turmas, uma formada por brancos de um grupo de teatro amador evangélico de uma cidade satélite, e outra por negros na qual participou um conjunto de Hip-Hop. Foi uma experiência inolvidável justamente pela diversidade de todos seus componentes, pelas diferentes informações que recebíamos e passávamos, fato que nos obrigou a todos a encontrar um entendimento, uma linguagem comum para poder derrubar “O MURO” que nos separava.

As outras duas operetas foram sobre a corrupção no poder, tendo em “DAVID” participação de alguns profissionais do canto e a participação da orquestra JK, que conto com muitos ex-alunos do departamento de música da UnB. Já em “Salomônicas” tivemos duas versões: uma sobre o próprio clássico e outra onde adaptamos o roteiro à situação política do momento chamada de “TEMERÃO”, um trabalho que teve uma aceitação incrível por termos conseguido artisticamente juntar nossa inquietude e descontentamento político-social com o pensamento de um público que necessitava se ouvir, se reconhecer.

Enfim, neste momento de isolamento total, de reconhecimento de um fracasso global no qual todos nos sentimos humanamente juntos, sem direito a uma carícia apenas, ou a um abraço certo, escrevi este prefácio para você Marcus, companheiro com o qual até de longe consigo sentir o som de nossos passos.

Hugo Rodas²

Brasília, 16 de Março de 2020

2 Hugo Rodas é Ator, Diretor, Coreógrafo, Cenógrafo, Dramaturgo e Compositor com centenas de produções. É Professor Emérito da Universidade de Brasília. E ainda produz obras que encantam gerações.

II

{Prefácio a *Teatro e Música para Todos: O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*, de Marcus Mota. Em publicação pela Editora UnB)

Como apresentar Marcus Mota, um dramaturgo que tem uma fecunda e diversa produção: 52 obras de teatro, a primeira em 1997, autor de 10 livros acadêmicos, criador da revista online “Dramaturgias”, de fundamental importância para divulgar toda a produção acadêmica do Departamento de Artes Cênicas (CEN-UnB) e na qual tenho o orgulho de ter uma seção que ele intitulou “Huguianas”, na qual tive a oportunidade de crescer no raciocínio de meu próprio trabalho, um músico com amplo conhecimento que vai do erudito ao pop, com a maioria de sua produção unida a um projeto cênico, e criador do *Ladi – Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática? Ou seria melhor apresentá-lo como um companheiro de trabalho incansável?*

Um companheiro como qual tenho dividido parte de meus 33 anos de UnB, em uma incrível variedade de experiências, muitas das quais vocês encontrarão bem detalhadas na leitura deste seu último livro, experiências nas quais nós dois mergulhamos com uma compreensão infinita, sem medo de trocar o que supostamente considerávamos perfeito.

Por fim, acima de tudo, um amigo que tem me acompanhado em cada passo com uma fidelidade assombrosa.

Obrigado por tudo o que temos vivido. Obrigado pelo trabalho realizado que nos vai permitir seguir crescendo.

Hugo Rodas
Professor Emérito da Universidade de Brasília
Brasília, 9 de agosto de 2021



Textos e versões

Textos e versões

Termidor. Drama Histórico em
Quatro Atos, de Victorien Sardou.

Carlos Alberto da Fonseca
Tradução e notas.
Universidade de São Paulo.

Resumo

Tradução e notas da peça *Termidor*, de Victorien Sardou, a partir de eventos da Revolução Francesa.

Palavras-chave: Termidor, Victorien Sardou, Revolução Francesa

Abstract

Translation and notes from the drama Termidor, de Victorien Sardou, from events of the French Revolution.

Keywords: Termidor, Victorien Sardou, French Revolution.

Termidor

Drama histórico em quatro atos de Victorien Sardou

Representado pela primeira vez em 24.01.1891 na Comédie-française, retirado de cartaz no dia 27.
Reapresentado em nova versão em 02.03.1896 no Théâtre de la Porte Saint-Martin.

A versão aqui traduzida é a segunda, disponível em <https://libretheatre.fr/>

Apresentação, tradução e notas de
Carlos Alberto da Fonseca



Figura 1. Victorien Sardou (1831-1908) em 1880.

O Terror no calendário da Revolução francesa

Thermidor: a denominação corresponde ao período da Revolução Francesa em que se desenvolveu a fase conhecida como *La Terreur*, compreendida entre 5 de setembro de 1793 (queda dos girondinos¹) e 27 de julho de 1794 (prisão de Robespierre,² precursor da ideia de ‘terrorismo de Estado’). Entre junho de 1793 e julho de 1794, cerca de 16.594 pessoas foram executadas na França, 2.639 só em Paris. Há um consenso de que esse número seja muito maior, com cerca de 10.000 mortes ocorridas sem julgamento ou em prisões.

Até então, cada etapa da Revolução tinha sido um aprofundamento e uma radicalização da etapa anterior – o partido mais à esquerda subia ao poder e conduzia o processo revolucionário. Com o golpe de 9 Termidor (27 de julho) e os eventos posteriores, entretanto, iniciou-se um retrocesso no processo da Revolução: embora se confirme o caráter burguês da Revolução, ela vai culminar no estabelecimento do Império Napoleônico.

O período é assim conhecido porque o golpe que resultou na queda dos robespierristas aconteceu durante o Termidor, décimo-primeiro mês do Calendário³

1 **Girondino**: Girondino era a denominação de um grupo político moderado, mais conservador, da Assembleia Nacional e da Convenção Nacional francesa, chefiado por Jacques-Pierre Brissot, durante a Revolução Francesa. Seus membros pertenciam, em sua maioria, à burguesia provincial.

2 Maximilien François Marie Isidore de **Robespierre** (1758-1794) foi um advogado e político francês e uma das personalidades mais importantes da Revolução francesa. Seus apoiadores o chamavam de “Incorruptível”. Principal membro dos *Montagnards* “montanhese” durante a Convenção, ele encarnou a tendência mais radical da Revolução, transformando-se numa das figuras mais controversas do período. Seus críticos o chamavam de “Tirano” e “Ditador sanguinário” durante o Período do Terror. É mais conhecido por seu papel como membro do Comitê de Segurança Pública, onde assinou pessoalmente 542 prisões, especialmente na primavera e no verão de 1794. Acabou caindo em razão de sua obsessão com a visão de uma república ideal e sua indiferença aos custos humanos de instalá-la, o que colocou os membros da Convenção Nacional e o público francês contra ele. O Período do Terror terminou quando ele e 50 de seus aliados foram presos na prefeitura de Paris no dia 9 de Termidor. No dia seguinte, ele e seus aliados foram guilhotinados. Tendo encarnado a guerra civil e o Terror, foi excluído de ser enterrado no Panthéon.

3 O **calendário revolucionário francês** ou **calendário republicano** foi criado pela Convenção Nacional em 1792, para simbolizar a quebra com a ordem antiga e o início de uma nova era na história da França. Tinha características marcadamente anticlericais e baseava-se no ciclo da natureza. Era de base solar, composto de doze meses de 30 dias (três semanas de dez dias, as ‘décadas’) totalizando 360 dias. Os dias de cada década eram chamados *primidi*, *duodi*, *trididi*, *quartidi*, *quintidi*, *sextidi*, *septidi*, *octidi*, *nonidi* e *decadi*. Para completar o número de dias do ano, eram acrescentados cinco dias (ou seis, nos anos bissextos) no fim do ano, de modo que este ficasse alinhado ao ano trópico (aproximadamente 365,25 dias). O sexto dia complementar, acrescentado a cada quadriênio, era consagrado à celebração da república. O ano começava no equinócio de outono (22 de setembro, no hemisfério norte), data da proclamação da República francesa, e os nomes dos meses eram alusivos às condições climáticas da época e à correspondente fase do ciclo agrícola, na França. O dia era dividido em dez [horas](#), que se subdividiam em cem partes (como minutos), as quais se subdividiam em mais cem (como segundos). Cada mês do ano tinha uma designação única mas, em vez dos nomes de santos do [calendário gregoriano](#), tinham nomes que remetiam à sua principal característica (Vendemiário, Brumário, Frimário, Nevooso, Pluvioso, Ventoso, Germinal, Floreal, Prairial, Messidor, Termidor e Frutidor). Os nomes dos dias e dos meses foram concebidos pelo poeta [Fabre d'Églantine](#) (1750-1794, guilhotinado) com auxílio do jardineiro do Jardin des [Plantes de Paris](#).

Revolucionário francês, que vigorou de 22 de setembro de 1792 a 31 de dezembro de 1805,⁴ quando Napoleão Bonaparte ordenou o restabelecimento do calendário gregoriano. O mês de *Termidor* (o nome faz referência ao ‘calor’, pela palavra grega *thermos*) correspondia geralmente ao período compreendido entre 19 de julho e 17 de agosto no calendário gregoriano, o ápice do verão no hemisfério norte, recobrando aproximadamente o período em que o Sol atravessa a constelação zodiacal de Leão.

O Comitê de Salvação Pública (*Comité de Salut Publique*)⁵ voltou-se inicialmente contra os royalistas e os girondinos, encarregado de proteger a nova república contra seus estrangeiros e inimigos domésticos, lutando contra a Primeira Coalizão e a revolta da Vendéia, terminou, como medida de tempo de guerra, por receber amplos poderes de supervisão e administração sobre as forças armadas, o judiciário e o legislativo, bem como sobre os órgãos executivos e ministros da Convenção, terminando por se tornar uma perseguição geral a todos os ‘inimigos’ da Revolução, inclusive alguns elementos jacobinos e revolucionários, como Danton. Era o órgão que conduzia a política do Terror; sua figura de maior destaque era Robespierre. Após a instituição da Convenção, o governo, precisando do apoio das massas populares (os *sans-culottes*)⁶, promulgou diversas leis que visavam consolidar a Revolução. Houve resistência interna contra essas leis, que se somava à pressão externa das potências europeias contra a França.

O Terror terminou com o golpe de 9 Termidor (27 de julho), que desalojou Robespierre do cargo de presidente do Comitê de Salvação Pública e no dia

4 Voltou a vigor também durante a [Comuna de Paris](#) (18 de março a 28 de maio de 1871).

5 O **Comitê de Salvação Pública** (*Comité de salut public*) formou o governo provisório na França, liderado principalmente por Robespierre durante o Reinado do Terror (1793–1794), uma fase da Revolução Francesa. Complementando o Comitê de Defesa Geral criado após a execução do rei Luís XVI em janeiro de 1793, o CSP foi criado em abril de 1793 pela Convenção Nacional e reestruturado em julho de 1793. Tornou-se mais poderoso à medida que levantou a defesa contra a coalizão monarquista de nações europeias e forças contrarrevolucionárias dentro da França. Em dezembro de 1793, a Convenção lhe conferiu formalmente o poder executivo. Entre agosto de 1793 e julho de 1794, seu poder atingiu níveis ditatoriais ao organizar e dirigir o Reinado do Terror. Entre seus membros, o radical jacobino Maximilien Robespierre emergiu como um líder. Após a prisão e execução das facções rivais de Hebertistas e Dantonistas, o sentimento na Convenção, eventualmente, voltou-se contra Robespierre, que foi executado em julho de 1794. Na seguinte Reação Termidoriana, sua influência diminuiu e ele foi abolido em 1795.

6 **Sans-culottes**: O termo é anterior à Revolução. Impõe-se com o jornal de Marat, *L’ami du peuple*. O homem do povo, os operários e artesãos vestiam uma calça listrada. Diferentemente da nobreza, a seção masculina, que usava uma calça bastante ajustada, da cintura até os joelhos, chamada *culotte*. A gente comum era, então, “sem culote”. Muito em voga nos anos 1792-1793... Os revolucionários se apoderaram desse nome, a princípio pejorativamente, com orgulho. Os *sans-culottes* são os defensores de uma República igualitária. São considerados pelos outros revolucionários como “radicais”, pois enaltecem a democracia direta. O *sans-culotte* é uma personagem importante da RF que se opõe ao aristocrata. Torna-se mesmo um fenômeno de moda com sua roupa, sua cozinha, suas ideias...

seguinte Robespierre, Saint-Just e mais de uma centena de jacobinos⁷ foram executados na guilhotina.

Uma das marcas do Terror foi o aumento da violência institucional, gerada para a repressão e o controle das forças contrarrevolucionárias. A repressão generalizada e a limitação dos direitos individuais certamente eram contrárias aos princípios iluministas da Revolução.

Maximilien de Robespierre foi um dos mais influentes jacobinos no governo revolucionário; em 25 de Dezembro de 1793 ele expôs à Convenção os princípios que determinavam que a função fundamental do governo revolucionário era a fundação da república. Após a criação e estabilização do novo regime, a função do governo constitucional seria conservá-lo. Robespierre afirmava ainda que o governo revolucionário deveria a todos os bons cidadãos a proteção e a morte aos inimigos do povo. Nessa perspectiva, a instituição do terror se fazia necessária para a proteção da república, da revolução e das conquistas iluministas que surgiram delas.

O terror teve início com a invasão dos *sans-culottes* à Convenção Nacional em 1793 e com a expulsão dos girondinos. A partir desse ponto, os jacobinos tomaram o poder, com o apoio dos *sans-culottes*. O radicalismo do Terror era organizado legalmente e oficializado por meio de leis, tais como a [Lei dos Suspeitos](#) (17 de setembro de 1793) - que permitia uma longa lista de enquadramento de suspeitos de oposição e facilitava as suas prisões e a Lei de 22 de Prairial - que inaugura o “Grande Terror” (ápice da violência terrorista), e que tornou os procedimentos jurídicos mais rápidos, por conta da quantidade de presos, resultando em julgamentos sumários e execuções frequentes. Ainda nesse sentido, foi criado o Tribunal Revolucionário, que julgava os presos e os suspeitos de crime político. Foi criado também o [Comitê da Salvação Pública](#), que tinha o objetivo de “salvar” a República – das guerras e dos problemas internos do país - e, por isso, dispunha de poderes plenos, sendo passíveis de autoritarismo.

No ano II, já sob o regime do Terror, Hebert,⁸ um dos líderes do Comitê de Salvação

7 **Jacobino:** O Clube Jacobino (*Club des Jacobins*) foi um grupo político da Revolução francesa, sendo seu fundador Maximilien de Robespierre. Seu nome se deve ao Convento dos Jacobinos, onde se instalara em 1719. A palavra designava os dominicanos, após a construção de seu convento principal na rua Saint Jacques (*Jacques* em latim: *jacobus*), em Paris. Oss jacobinos foram dos mais radicais partidários da Revolução francesa que, apesar de liderarem a França apenas por um ano, entre 1793 e 1794, deixaram uma marca de audácia e sanguinarismo que espantou o mundo. Procuraram conciliar a democracia de massas com uma direção política centralizada, tirânica; o sufrágio universal masculino, com a decisão única, a virtude republicana coletiva com o cultivo do talento privado. Foram apontados como o primeiro grupo revolucionário moderno, inspirador de uma série de outros movimentos do seu tempo e posterior.

8 Jacques **Hébert** (1757-1794), político e jornalista francês. Redator do *Père Duchesne*, um jornal extremamente radical, exerceu preponderante influência na [Comuna de Paris](#). Chefe da facção ultrarrevolucionária, da [extrema-esquerda](#) jacobina, entrou em luta com Robespierre, que mandou aprisioná-lo. Subiu ao cadafalso com seus partidários, chamados hebertistas. Jacques Hébert, também foi responsável por propor na França, no período de Terror, o processo de des cristianização. Matéria do número 25: “Indignação do Velho Duchesne contra a indissolubilidade do casamento e sua moção pelo divórcio”, que iniciava: “Como, caralho, ainda uma mulher assassinada por seu marido!? Essa moda se libertina sem parar.”

Pública, iniciou um movimento de descristianização do país com a destruição de igrejas e o estímulo à perseguição dos sacerdotes que não haviam jurado a constituição (os refratários). Contudo, o próprio Robespierre era contrário ao movimento e o via como potencialmente perigoso, sendo um dos motivos para a posterior repressão aos hebertistas. Para Robespierre a existência de uma divindade significava o triunfo da virtude, logo, como era a virtude que justificava o Terror, o ateísmo poderia desqualificar o sentido das ações do governo revolucionário.

O fim do Terror acontece com a desmobilização do movimento popular de Paris, enfraquecido com os expurgos dos hebertistas e com a crescente resistência na própria Convenção ao poder pessoal de Robespierre e de sua facção. Em 9 de Termidor, 27 de julho de 1794, a Convenção tramou contra Robespierre e seus apoiadores, que foram presos e guilhotinados. Houve, ainda, uma tentativa malsucedida de insurreição para resgatar Robespierre. Nos meses seguintes, as instituições e as leis terroristas foram encerradas, os comitês de vigilância foram desmanchados e o Clube dos Jacobinos foi fechado.

O movimento *sans-culotte* foi sistematicamente reprimido, os Jacobinos não se fizeram mais presentes no governo e os levantes populares contra a reação termidoriana foram derrotados. O crescimento do movimento monarquista, principalmente da Juventude Dourada, estimulou o fenômeno do Terror Branco, entre dezembro de 1794 até o final 1795, com a perseguição aos antigos militantes Jacobinos.

É esse clima de Terror que perpassa e estrutura a peça de Sardou que se lê a seguir.

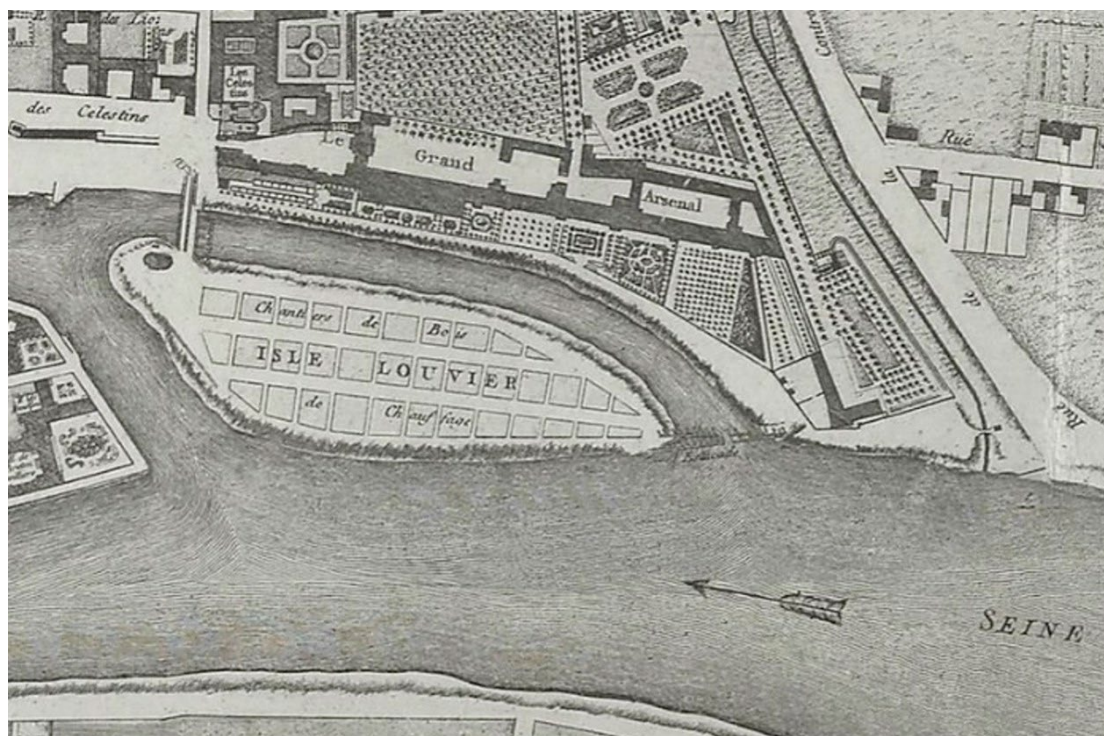


Figura 2. A île Louvier (cf. ato I).



Figura 3. *A ponte de Grammont, na île Louvier* (Antoine Perrot, 1830).

Personagens

CHARLES LABUSSIÈRE – funcionário do Comitê de Salvação Pública

MARTIAL HUGON

LUPIN – comissário da delegacia de polícia

PESCADOR DE VARA

SANSON – carrasco

CHATEUIL – empregado do Comitê

POURVOYEUR – procurador

SIMONET – escrivão do Tribunal

LÉCRIVAIN – escrivão do Tribunal

JUMELOT – funcionário do Comitê de Salvação Pública

VASSELIN – funcionário do Comitê de Salvação Pública

BRICARD – funcionário do Comitê de Salvação Pública

RIBOT – empregado do Comitê de Salvação Pública

BOUCHARD – membro da divisão do Arsenal

GASPARD – delegado de Bérillon

BRAULT – concierge da Conciergerie

GAUTHIER – empregado da Conciergerie

OLIVON – empregado na Conciergerie

PIERRE – criado da delegacia de polícia

DEBUSNE – tenente da gendarmaria

RIVIÈRE – criado da Conciergerie

FABIENNE LECOULTEUX

JACQUELINE BÉRILLON – mulher de Bérillon

FRANÇOISE

LA MARIOTTE

MLLE BRAULT

Lavadeiras, crianças, passantes, empregados, deputados, espectadores das tribunas, carcereiros, guardas da polícia nacional, gendarmes, auxiliares do carrasco.

Ato 1



Figura 4. A chalupa do Port Saint-Paul, ato I.

Pequeno braço do Sena entre a ilha Louvier⁹ e o Arsenal. No fundo, a ponte Grammont e a perspectiva da chalupa do porto Saint-Paul, atulhada de barris e coroadada pelos sinos de Saint-Gervais, de Saint-Jean e pelo campanário do Hôtel de Ville. À esquerda, a ilha com uma bordadura de grandes árvores, freixos, plátanos, salgueiros, álamos etc. À direita, a silhueta da pista do jogo de malha plantada irregularmente entre outras árvores, cujas ramagens se encontram com as da ilha e formam uma abóbada sobre o rio. Desse lado direito, a margem sobe em talude até a rua, cujos tetos mascaram o Arsenal. Desce-se da rua para a chalupa por uma espécie de escada

⁹ No Sena existiam outras ilhas naturais além das preservadas Île de la Cité e Île de Saint-Louis. A Île Louvier (ou des Javiaux) situava-se abaixo dessa última e não era mais que um atoleiro de areia e lodo trazidos pelo Sena e pelo Bièvre. A partir de 1700, quando foi comprada e incorporada à *ville* de Paris, transformou-se em pastagens, alugadas a criadores de gado bovino. Uma ponte, a Grammont, a ligava ao quai des Celestins. A peça refere sua conformação e utilização no final do século XVIII. Nos anos 1840, com ordem do rei Louis Philippe, o braço do Sena que separava a ilha da margem direita será aterrado e a ponte de Grammont que as ligava será destruída. A realidade geográfica antiga ainda pode ser vislumbrada numa foto aérea da área.

rústica de madeira, que confronta o espectador na altura do segundo plano. Na margem, no primeiro plano, tábuas apoiadas à parede, tonéis vazios deitados ou em pé. Mais longe que a escada, do mesmo lado no quarto plano, barco-lavatório com seu teto de telhas. Além, uma outra escada, semelhante à primeira – mas que não pode ser usada – na cabeça da ponte Grammont, que é de madeira, construída sobre estacas, igualmente impraticável. À esquerda, a silhueta da ilha é toda verdejante, umbrosa e fresca. Só o alto das grandes árvores, já amarelecidos pelos grandes calores, é vivamente iluminada pelo sol da manhã, cujos raios perfuram a folhagem das árvores da direita deixando-as na sombra. Através das árvores, que rodeiam a ilha, percebem-se confusamente filas de árvores alinhadas na ilha; à esquerda, no primeiro plano, um barquinho na margem. Toda a dianteira do palco é ocupada por um tablado de madeira formado por pranchas que formam uma espécie de ponte que liga as duas margens; sobre essas pranchas, à direita, no primeiro plano, um carrinho de mão sem carga e um tonel vazio deitado. Mais longe, do barco-lavatório à margem da ilha, pranchas igualmente colocadas sobre um barco fazem uma espécie de passarela.

São cinco horas da manhã, em julho; o céu está muito limpo e sem nuvens.

Cena 1

Lupin, depois Labussière.

Ambos descem pela escada da direita, Labussière com sua vara de pesca e um cesto, Lupin com uma linha e uma pequena rede de pesca. Lupin é o primeiro a entrar. A um gesto de Labussière, Lupin atravessa o palco sobre os barcos e segue para a esquerda dar uma olhada na ilha, depois volta sobre seus passos, enquanto Labussière, que permaneceu nos degraus, observa o cais.

LUPIN (para Labussière)

Por aqui nada nem ninguém.

LABUSSIÈRE

E lá na ilha?

LUPIN

Nem um gato pelado!

LABUSSIÈRE

Nem ali no cais! (ele desce) O fato é que às cinco horas da manhã... (deposita o cesto no chão)

LUPIN

A menos que se esteja furioso como nós...

LABUSSIÈRE

Veja você, rapaz, de todos os lugares que tentamos nesses últimos quinze dias, esse aqui é mesmo o melhor. O cais do jogo de malha está sempre quase deserto...

LUPIN

Sobretudo nesta hora.

LABUSSIÈRE

E a ilha Louvier só é frequentada à tarde pela gente boa do bairro que ali vai tomar a fresca e passear sob o luar. Nós estamos aqui, debaixo dessas árvores, ao abrigo dos curiosos e do sol... *(ajoelha-se à beira d'água)*

LUPIN *(lavando a frente, de pé, perto de Labussière)*

Lugarzinho que já está ficando diabolicamente quente.

LABUSSIÈRE

Agora, mão na massa! De boa! Antes que as mulheres do bairro venham lavar sua roupa suja. *(ele abre o cesto)*

LUPIN

Desconfia! Vem vindo aí um ser humano! *(Labussière fecha de novo o cesto)*

Cena 2

Os mesmos, um pescador com uma vara.

*Um pescador desce a escada com uma parafernália de pesca,
um banquinho dobrável, uma cabaça etc.*

LABUSSIÈRE *(à meia voz)*

Um pescador!

LUPIN *(do mesmo modo)*

E é de verdade esse aí!... Ele é mesmo bem capaz de se instalar aqui!

LABUSSIÈRE

Deixa comigo.

PESCADOR *(perto deles, e querendo passar para ir à ilha)*

Saudação, cidadãos!

LABUSSIÈRE & LUPIN (*juntos, gravemente, sem resmungar*)
Sem parar, tá, vai andando.

PESCADOR
Eu só queria passar!...

LABUSSIÈRE (*afastando-se*)
Pois então passe! (*o pescador passa para a esquerda*)

PESCADOR
Obrigado!

LUPIN (*à meia voz*)
Ótimo! Ele vai pra ilha.

(*O pescador para e arma seu banquinho à esquerda, colocando suas linhas sobre a canoa com sua cesta de trecos e sua rede*)

LABUSSIÈRE (*à meia voz*)
Não, ele vai é acampar na chalupa!...

LUPIN
Diabo, ele vai é perturbar a gente!...

LABUSSIÈRE
Vamos fazer ele cair fora!

PESCADOR (*completando sua instalação*)
Vocês aí... são bem madrugadores, cidadãos!

LABUSSIÈRE
Você também!... (*vai para a esquerda, com Lupin, preparar as linhas que Lupin colocou à direita contra a parede*)

PESCADOR (*preparando sua linha fora da canoa*)
Faz tanto calor que não dá nem pra dormir. A madeira do meu quarto estalava a noite inteira! E minha mulher me casquetava as orelhas: “Maldição, que que você tem pra ficar se virando desse jeito?” Nem é preciso dizer que a gente se deitou brigados.

LABUSSIÈRE (*vai se sentar no carrinho preparando sua linha, com a ajuda de Lupin*)
ha! ha!

PESCADOR (*dando nó em sua linha, descendo o palco, à direita da canoa*)
Sim, por causa de um espetáculo!... Ela foi comigo ontem à noite no teatro da Cité¹⁰ ver uma peça que está ficando famosa... Ah! nela se respirava o mais puro patriotismo!... Imagine um marido que descobre que sua mulher chora pelo Antigo Regime¹¹ e chora também pelo Tirano!¹²... Então, o que ele faz?... denuncia a mulher ao comitê do bairro, que despacha a mulher para o cadafalso.

LABUSSIÈRE

Ah! que fofo!

LUPIN

Um canalha, esse marido aí.

PESCADOR (*volta para os seus trecos, instala seu banquinho e joga sua linha na corrente; durante o que segue, Labussière se levanta e vai jogar sua linha à direita; Lupin faz o mesmo; os três pescando, pegando peixe, preparando seus anzóis etc*)
Ah! todo mundo aplaudia! Eu principalmente!... Minha mulher estava quase sufocando, de tanto gritar. O autor, um tal de cidadão Pompigny,¹³ foi para a frente do palco, de carmanhola,¹⁴ saudar o público e nos dizer, com emoção: “Cidadãos, sempre faz bem quando o coração conduz a pena.” (*murmúrio de estupefação de Labussière e de Lupin*) “tenho certeza de que não existe na sala um só marido que não imite meu herói!” E então todo o público... os maridos... “Sim, sim, todos! Todos!” foi aí que minha mulher me mandou a chinela!...

10 Pode ser o **Théâtre de la Cité-Variétés**, na rua Barthélemy, na Île de la cité, construído pelo arquiteto Nicolas Lenoir, inaugurado em 20.10.1792. A última performance de uma peça no teatro aconteceu em 10.08.1807. Em 1809 o arquiteto o transformou num salão de baile, que em 1846 recebeu o nome de Bal du Prado, destruído em 1859/60 para a construção do Tribunal do Comércio de Paris.

11 **Ancien Régime**: sistema político, econômico e social da monarquia, anterior à Revolução francesa, de 1789.

12 Maximilien Robespierre (1758-1794), o maior **Tirano** da Revolução Francesa, tinha pavor de ser assassinado. Sempre que precisava falar em público, sofria com contorções compulsivas nas mãos e na face e exibia um manuseio descontrolado dos óculos. Sua insegurança e timidez juvenis o acompanharam na idade adulta e se tornaram sua marca registrada. Autoproclamou-se *L'Incorruptible* e foi idealizador do regime de terror durante a RF. O temperamento reservado, no entanto, ocultava uma personalidade vaidosa e megalomaniaca que acreditava ter o legítimo direito de legislar sobre vidas alheias. Assinou de próprio punho nos últimos cinco meses que esteve no poder 2.217 sentenças sumárias de execução – todas as vítimas eram acusadas de conspirar contra a Revolução. Sua vaidade legislava também em questões mais prosaicas: a alfaiataria. Ele apreciava os coletes com bordados elaborados; suas roupas eram bem cortadas, o cabelo cuidadosamente arrumado e sempre usava o mesmo modelo de óculos, que deveriam ter lentes esverdeadas.

13 Baptiste Maurin de **Pompigny** (1766-1823), dramaturgo francês. Era “diretor de palco” (*régisseur de scène*) do Théâtre de l’Ambigu-Comique. A peça referida pelo pescador é *L’époux républicain* (O marido republicano), drama patriótico em 2 atos em prosa, criado no Cité-Variétés em 08.02.1794, dia 20 Pluviose.

14 **Carmanhola**: nesta ocorrência, espécie de casaco estreito, com gola caída sobre os ombros e muitos botões, usada na França, especialmente pelos revolucionários de 1789.

LABUSSIÈRE

Porra, coloque-se no lugar dela!

PESCADOR

E começou tudo de novo quando ela teve que se levantar, às quatro da madrugada, pra ir na fila do pão e da carne...

LABUSSIÈRE

Coitada! Isso é duro mesmo.

PESCADOR

E pra cúmulo de tudo, depois de seis, sete horas de canseira na fila, só uma porcaria de um pedaço de carneiro a trinta centavos a libra ou umas batatas a três libras o punhado.

LABUSSIÈRE

Então, enquanto a burguesada fica dormindo e roncando, o senhor vem aqui pescar?

PESCADOR

Natural. (*tira a linha da água, não há nada nela*) Falhou essa vez. Mas tudo bem, o lugar aqui é bom.

LABUSSIÈRE

Acredita que tem dois anos peguei aqui, uma tarde, quase vinte libras de peixe-prego. Era aquele dia 10 de agosto,¹⁵ acredita!

PESCADOR

E não é mesmo?! (*rindo*) A gente pesca o que pode, não é?

LABUSSIÈRE (*para Lupin*)

Que idiota!

PESCADOR (*volta ao barco para mudar a isca*)

Mas, com tudo isso, se isso durar mais tempo, vai ser fome no duro. Os camponeses nem querem mais trazer suas mercadorias pra cidade. São roubados nas portas da cidade. Sem falar nesses aristocratas patifes que se unem com

15 **10 de agosto:** O autor se vale propositadamente desta referência a essa data na fala do pescador para ir fixando uma data para os eventos dramatizados na peça: no dia **10 de Agosto** de 1792, os parisienses, liderados por um grupo de revolucionários conhecidos como *sans-culottes*, tomaram o palácio das Tulherias, onde vivia a família real, e nesse momento, a monarquia francesa acabava de vez, dando lugar à República, proclamada no dia 21 de Setembro.

os hebertistas¹⁶ pra deixar o povo faminto. Tem que dizer que o tribunal revolucionário tem uma preguiça!...

LUPIN (*estupefato*)

Oh! (*Labussière lhe faz um sinal para que se cale*).

PESCADOR (*voltando para o banquinho*)

Quando penso que o pão de quatro libras está a catorze, quinze centavos, e que tem um monte de loucos aí que se enchem as cabeças de farinha!¹⁷...

LABUSSIÈRE (*para Lupin, baixo*)

Vou pegar esse sujeito! (*alto*) Oh! Essa gente que ainda se dá ao luxo de empoar os cabelos!... (*jogando a linha*) Canalhas, vai! (*tranquilamente*) Por exemplo, Robespierre!

PESCADOR (*intervindo*)

Oh! Não, esse aí... Não digo nada...

LABUSSIÈRE (*recolhendo a linha*)

Ora, ora...

PESCADOR (*inquieta*)

Todo o mundo sabe muito bem que o virtuoso Robespierre...

LABUSSIÈRE (*severamente*)

Tá sempre empoado!

PESCADOR (*movimentando a cabeça*)

Eu acho que... quer dizer...

16 **Hebertista:** Também chamados “exagerados”, “enraivecidos” ou “raivosos” e ultrademagogos, eram, durante a Revolução Francesa, na Assembleia Nacional Legislativa (1791-1792) e na Convenção (1792-1795), os partidários de Jacques-René Hébert, líder da extrema-esquerda jacobina e líder de um grupo ultrarrevolucionário durante o período do Terror, e de Jean-Nicolas Pache. O grupo era formado por membros do Clube dos Cordeliers. Ardorosos adeptos do ateísta “Culto da Razão”, pregavam o uso da força contra a França cristianizada e se opunham ao culto deísta do Ser Supremo, pregado por Robespierre.

17 Referência ao costume de os nobres empoarem suas cabeças e perucas com talco ou farinha de trigo para imitar o cabelo dos idosos. Começou com Louis XIV (1638-1715) para esconder a calvície. O resto da nobreza gostou da ideia e o costume pegou. A peruca passou a indicar, então, as diferenças sociais entre as classes, tornando-se sinal de status e prestígio. A Revolução Francesa extirpou a maioria das cabeças com perucas. Símbolo de uma nobreza que se desejava exterminar, as perucas e o empoamento foram caindo em desuso. Na verdade, tratava-se de um costume bastante nojento: as perucas eram o habitat de toda sorte de insetos.

LABUSSIÈRE *(do mesmo modo, jogando a linha à direita, enquanto Lupin se aproxima do pescador)*

Quer dizer que é ele que você está focando?

PESCADOR *(assustado, descendo perto da canoa)*

Nunca jamais!...

LABUSSIÈRE *(ameaçando sem olhar o pescador)*

Então, se explique...

LUPIN *(vivamente, ao pescador, à meia-voz)*

Nem se explique e voe daqui senão vai ser um homem morto.

PESCADOR *(balbuciando de medo, baixo, recolhendo sua tralha em desordem)*

Sim, sim, mas quem é que que é esse cara aí?

LUPIN *(baixo)*

Um observador do espírito público.

PESCADOR *(baixo)*

Um dedo-duro!... Misericórdia!

LUPIN

Dá no pé e não volte aqui!

PESCADOR *(saindo)*

Nunca mais!... Ah! meu guarda-chuva! *(corre para trás das árvores e pouco depois é visto atravessando no fundo correndo sobre as pranchas, e depois desaparece à direita atrás do barco-lavatório)*

LABUSSIÈRE *(gritando ao pescador antes que ele desapareça)*

Hebertista!

Cena 3

Labussière, Lupin, depois Martial

LUPIN *(chegando-se a Labussière)*

Tá feito!

LABUSSIÈRE

Ufa! Vamos acabar depressa com isso, as lavadeiras vão chegar logo. Fica de butuca. *(Lupin vigia. Labussière abre o cesto)* Não tá vendo ninguém?

LUPIN *(vigiando, à direita na escada)*

Não. *(Labussière tira do cesto uma grossa bola de papel em pasta que atira na água, desfazendo-a em pedacinhos. Nisso, Martial surge no cais, no alto à direita, afastando os ramos da árvore para olhar na direção do barco-lavatório)*
Cuidado!... Vem vindo alguém!...

LABUSSIÈRE *(fechando de novo o cesto)*

Essa agora!... Vamos pra ilha! *(levanta-se para se afastar)*

MARTIAL *(do alto)*

Eh!... mas não estou enganado mesmo: é você, Labussière.

LABUSSIÈRE *(virando-se)*

Hein? *(olha com alegria)* Martial!... Mas como, é você?

MARTIAL

Eh! Sim. Não se mexa, eu desço aí. *(ele desaparece um instante atrás das árvores)*

LABUSSIÈRE *(para Lupin)*

É um amigo e, desse aí nada a temer. Mas porém, pega o cesto e, enquanto eu conversar com ele, atravessa a ilha e faz aquilo com precaução.

LUPIN

Combinado!... *(pega o cesto e desaparece na ilha, enquanto Martial desce a escada)*

Cena 4

Labussière, Martial

LABUSSIÈRE *(caminhando na direção de Martial e apertando suas mãos afetuosamente)*

Ah! meu caro... querido Martial! Que acaso trouxe você aqui?

MARTIAL

Não foi nenhum acaso... mas logo vou lhe explicar a razão. *(lança um olhar para o barco-lavatório vazio)* Você estava pescando?

LABUSSIÈRE

Meu café da manhã! *(mostra Lupin que desaparece nesse momento)* Mas o moleque vai pescar por mim. Ah! Meu bom Martial, tem um século que não aperto essas boas mãos entre as minhas.

MARTIAL

Três anos pelo menos.

LABUSSIÈRE

Sempre um soldado!

MARTIAL

Sempre.

LABUSSIÈRE

Oficial.

MARTIAL

Comandante de artilharia, esperando promoção, e ajudante de ordens de Jourdan.¹⁸

LABUSSIÈRE (*surpreso*)

E você está em Paris?

MARTIAL

Faz dois anos, trazendo para a Convenção as bandeiras conquistadas em Fleurus¹⁹ e despachos para o cidadão Carnot²⁰. (*volta um pouco atrás e dá uma olhada para o fundo na direção do barco*)

LABUSSIÈRE (*olhando para o mesmo lado e indo para a direita*)

O que está olhando?

18 Talvez Jean-Baptiste Jourdan, 1º Conde **Jourdan** (1762–1833): militar francês. Participou na [Guerra da Independência dos Estados Unidos](#), ao lado de La Fayette; nas [Guerras revolucionárias francesas](#) e nas [Guerras Napoleônicas](#). Foi um dos mais brilhantes generais da [Revolução Francesa](#) e do [Primeiro Império](#). Recebeu o título de [Marechal do Império](#) em 1804.

19 **Batalha de Fleurus**: Ocorrida em 26 de junho de 1794 em Fleurus, na Bélgica, foi importante e decisivo confronto entre o Exército Revolucionário Francês e as forças da [Primeira Coligação](#) (união de diversas monarquias europeias contra a [França revolucionária](#)). O exército presente em Fleurus, era constituído por forças que tinham origem em três outros exércitos e que, a partir de 29 de Junho de 1794, iriam formar oficialmente o *Armée de Sambre-et-Meuse*, corpo militar que existiu até Setembro de 1797. Esse novo exército estava sob o comando do general de divisão Jean-Baptiste Jourdan e tinha um efetivo total de aproximadamente 77 500 homens. No dia da batalha, estavam formados três corpos de tropas de infantaria e um de cavalaria: Armé de la Moselle, Armé du Nord e Armé des Ardennes, além de uma Reserva de Cavalaria. Foi o primeiro confronto em que foi utilizado um meio aéreo (balão) para ações de reconhecimento.

20 Lazare Nicolas Marguerite **Carnot** (1753-1823): Matemático e físico francês, político e militar, republicano burguês; durante a Revolução Francesa aderiu aos jacobinos; foi um dos organizadores da defesa da França contra a coligação de Estados europeus.

MARTIAL (*descendo de novo*)

Nada... E você, sempre representando feito um ator?

LABUSSIÈRE

Eh! Sim, mas no momento de férias.

MARTIAL

Ah! Teria feito melhor continuando como soldado!

LABUSSIÈRE

Duvido!... Cada um com sua vocação. Meu bravo pai se enganou redondamente me fazendo entrar com quinze anos no regimento Savoia-Carignano.²¹ Eu gostava demais de minha independência pra me ligar à disciplina militar. Quem sabe disso melhor que você, que me salvou a vida correndo pra mim quando eu ia estrangular aquele tenente fracote que me tinha esbofetado? Foi então que, enjoado com o serviço, decididamente traí, como dizia nosso velho capitão, “Belona com Melpômena”.²²

MARTIAL

E pelo menos você se deu bem com essa aí?

21 A Casa de **Savoia-Carignano** é um ramo mais jovem da Casa de Savoia. Ela surge em 1620 com a elevação da cidade de Carignano, nas cercanias de Torino, a principado pelo duque de Savoia [Charles-Emmanuel I em favor de seu filho caçula Thomas. Ele e seus sucessores detêm o título de “príncipe de Carignano”](#). Com a morte do rei da Sardenha Charles-Félix de Savoia, a linha direta dos Savoia se extingue e foi preciso recorrer ao ramo dos Savoia-Carignano para designar o herdeiro ao trono do reino da Sardenha: foi ele: Charles-Albert da Sardenha ([1798–1849](#)). Todos os reis da Itália descendem, pois, do ramo Savoia-Carignano. A Casa de Savoia, fundada em 1003, integrava o Sacro Império Roman-Germânico e suas propriedades abrangiam a Savoie, França, e o Valle de Aosta e o Piemonte, na Itália, uma extensão única de terras. A Casa alinhou-se do lado dos monarquistas nas guerras revolucionárias francesas e alinhou-se a Giuseppe Garibaldi pela unificação italiana. No século XX, Marguerita Maria Teresa Giovanna (1851-1926), duquesa de Mântua, foi primeira rainha-consorte da Itália Unificada até a morte do marido Humberto I em 1900; era profundamente religiosa e uma fervorosa nacionalista, apoiou a ascensão de Benito Mussolini e do [Partido Nacional Fascista](#). A pizza *margherita* (criada em 1889) foi assim denominada em homenagem a ela, citando em suas cores a [bandeira da Itália](#): o branco pela [mozzarella](#) Fior di Latte, o verde pelo manjeriço e o vermelho pelo molho de tomates (e não rodelas do fruto).

22 **Melpômena**: “aquela que é melodiosa”, uma das nove musas da mitologia grega, filha do Oceano e Tétis; era a musa da tragédia, representada com uma máscara trágica, uma coroa de cipreste, segurando um bastão ou uma faca e uma máscara e vestindo botas de couro (coturno), tradicionalmente usadas pelos atores trágicos. **Belona** é a deusa da guerra, na mitologia romana; tem origem etrusca; no sincretismo com a mitologia grega, foi associada à deusa Ênio. Por maior que seja a [analogia](#) de Marte como deus romano da guerra, Belona era a fúria da guerra, ou seja a [carnificina](#), enquanto Marte era ligado aos armamentos, à virilidade e ao árduo trabalho.

LABUSSIÈRE

Mas sim, claro! Fui bastante aplaudido ainda recentemente no teatro Mareux.²³

MARTIAL

No Mareux?

LABUSSIÈRE

Uma saleta burguesa, na rua Antoine, aqui pertinho, onde se encena a comédia da sociedade e sempre cheia mesmo nesse calor. A propósito, tão cedo assim, você veio se banhar, sem dúvida?

MARTIAL

Oh! Não... Eu vim...

LABUSSIÈRE (*vivamente*)

Por uma mulher!

MARTIAL

Sim.

LABUSSIÈRE

Já? Dois dias em Paris e já...

MARTIAL

Oh! Isso é mais certo do que você pensa.

LABUSSIÈRE (*apontando o carrinho de mão*)

Senta ali e conta tudo pro mais fiel dos teus amigos.

MARTIAL

Mas te previno que é um pouco longo.

LABUSSIÈRE (*sentando-se a cavalo no barril vazio, perto do carrinho*)

Começa e não para! Não temos nada melhor pra fazer.

MARTIAL (*sentado no carrinho, colocando o chapéu no chão*)

Vamos lá: tem uns seis ou sete meses, depois de um ferimento na perna, fui mandado aqui pra Paris de folga, com uma missão para o Comitê de guer-

23 Théâtre **Mareux**: aberto em 1786 por Toussaint Mareux, no 46 da rue Sant Antoine, próxima do local da cena; tornou-se Théâtre de Thalie em 1792 e Théâtre des Élèves Dramatiques et lyriques em 1802, dirigido por Pelletier-Volmeranges; extinto em 1807 por decreto imperial.

ra.²⁴ Como não podia andar a cavalo, fiz a viagem de carruagem, por etapas. Eu tinha requisitado, em Creil, um cabriolé que eu devia devolver em Paris no “Albergue e Bar Prato de Estanho”;²⁵ e eu estava, perto das oito da noite, a um tiro de fuzil de La Chapelle,²⁶ e, com a neve chicoteando meu rosto, eu apertava o passo do meu cavalo, quando, bruscamente, ele passou por cima de alguma coisa, e parou... desci, olhei. Era uma jovem desmaiada na neve. Coloquei ela no cabriolé, enrolei no meu mantô, fiz ela beber um gole de aguardente... ela se reanimou e me olhou, inquieta, assustada... eu a tranquilizei e perguntei onde podia levar ela... e, chorando, ela me respondeu: “Ai de mim! Pra onde eu vou? Não tenho onde ir!...”

LABUSSIÈRE

Oh! Oh! Vamos agora cuidar de uma aventureira!...

MARTIAL

Não!... Então, eu disse, precisa logo é de um bom prato de sopa perto de uma lareira; vamos depressa para um albergue onde você vai ter tudo isso!... E saímos dali. Ela fechou os olhos e parecia suspirar enquanto fazíamos nosso caminho em silêncio. No “Prato de Estanho”, onde era bem conhecido, confiei minha protegida à chefe do lugar, Madame Aurèle, uma brava mulher que veio me dizer logo depois: “Ela comeu e está dormindo.” Tranquilizado, fui cuidar de mim. No outro dia de manhã, corri pra ver minhas coisas, e, quando voltei pro albergue... “Sabe que, me disse a Madame Aurèle, ela é uma moça bem interessante; é órfã, seu pai (vi os documentos dela, cartas dele) foi do comitê

24 A Convenção, como as assembleias precedentes, instituiu, desde sua instalação em 1792, 18 comitês alojados no palácio das Tulherias e encarregados de elaborar os elementos de sua obra legislativa: **Comitê de guerra** (22 membros), Comitê das finanças (10, um dos quais Cambon), [Comitê de instrução pública \(26, um dos quais o abade Grégoire\)](#), [Comitê de legislação \(17, entre os quais Cambacères\)](#), [Comitê da marinha e das colônias \(20, entre os quais Barras e Fouché\)](#), etc. Em 18 de março de 1793, os membros do Comitê de defesa geral, considerando que as dificuldades econômicas acarretavam em Paris uma onda de agitação comandada pelos “raivosinhos”, propõem a criação de um Comitê de salvação pública, de duração mensal, formado por 9 membros, com poderes para vigiar e acelerar a ação do Comitê executivo provisório (ministério formado em 1792), podendo até cancelar seus decretos, autorizado que foi a tomar medidas de defesa geral externa e interna; logo se tornou um verdadeiro governo ditatorial. Na primavera de 1794, ele se divide: a maioria, hostil a Robespierre, prepara sua queda; após o 9 Termidor, a Convenção limita seu poder: ele apenas dirige a diplomacia e os negócios militares; desaparece com a Convenção de 1795.

25 **Auberge et bar Plat d’Étain:** ainda existe em Paris, no 69 da rue Meslay (perto do local do antigo Les Halles) um hotel e bar Plat d’Étain. Todo reformulado, mas guarda os ares de um albergue, com quartos para 1 e até 5 pessoas, com vigas de madeira aparentes amarrando paredes e sustentando tetos.

26 **La Chapelle:** A personagem bem poderia estar nas imediações da Sainte-Chapelle, vizinha da Conciergerie (cf atos finais desta peça) ou da barreira da Porte de la Chapelle, no norte da cidade, na saída para Saint-Denis.

da guerra do finado rei. Ela se chama Fabienne Lecoulteux e seu único irmão, preso lá na Vendeia, foi fuzilado em Nantes!²⁷ Quanto a ela, desde os catorze anos foi internada no Convento das Ursulinas de Compiègne pra fazer lá seu noviciado. Ela já ia pronunciar seus votos quando o convento foi fechado e todas as religiosas tiveram de voltar para suas famílias. Mas qual família existia para aquela infeliz? Então o passarinho do bom Deus abriu sua gaiola dizendo “Foge!” e ela não sabia onde ir. Primeiro se refugiou na casa de um burguês de Saint-Denis, cuja filha era sua companheira no convento. Mas, quando o homem soube que hospedava a filha de um chuã, ele demonstrou tanto medo que, sem dar um pio, ontem de tardinha, ela tomou o caminho de Paris onde espera encontrar um dos seus parentes. A fadiga, o frio, o medo naquela estrada! O resto o senhor sabe. Sem nada dizer, ajudou aquela pobre freirinha. Ela deseja lhe agradecer. Quer falar com ela?” Eu segui Madame Aurèle e encontrei a senhorita Fabienne Lecoulteux ao pé da lareira, toda temerosa e bastante confusa me expressando seu reconhecimento. Imagina só uma mocinha que nunca saiu de seu convento, que não sabe nada do mundo e que procura o que pode, o que deve, o que não deve dizer. É comovente isso, de um encanto maravilhoso... e eu estava bastante emocionado quando a deixei. Primeiro me pus à procura de um parente, um certo Lecoulteux de la Noraye.²⁸

LABUSSIÈRE

Executado!

MARTIAL

Exatamente. O senhor sabe disso?

LABUSSIÈRE

Santo Cristo!

MARTIAL

Com essa notícia ruim, a pobre criança ficou desolada... eu me lembrei então que tenho neste bairro, na rua da Cerisaie, uma velha prima muito devota que vive sozinha. Onde minha protegida estaria melhor do que na casa dessa boa mulher?... A oferta foi aceita por ambas as partes e a instalei na casa de minha

27 Indicações de que deve se tratar de nobre fugida da Vendeia – palco da *Chouannerie* (ver peça *Cadio*, de George Sand, publicada nesta mesma DRAMATURGIAS, nos números 17 e 18). A verdadeira origem e natureza da personagem Fabienne Lecoulteux será revelada principalmente nos dois atos finais.

28 Escolha arbitrária de um sobrenome? Entretanto, o Arquivo Bossu do Fundo Maçônico do Departamento de Manuscritos da Bibliothèque Nationale de France revela fichas com o nome Lecoulteux “fichados” por algum serviço de espionagem/delação... Existiu, também, um M. **Lecoulteux de la Noraye**, a quem Honoré Gabriel Riquetti (1749-1791), conde de Mirabeau, enviou algumas *Lettres sur la Banque de Saint- Charles et la Caisse d’Escompte* (1785).

prima, onde a via pela manhã e à tarde. Preciso lhe dizer que o amor se meteu nessa história? Mas minha folga terminou, tive que deixar Paris e adiar nossos projetos de futuro. Não pensei, porém, que nosso casamento fosse coisa acertada para antes do final daquela campanha militar... Aí teve a partida, o adeus, as cartas!... depois, um desastre! Num combate entre postos avançados, fui feito prisioneiro e levado para a cidadela de Anvers. Três meses de um cativeiro duro sem saber nada dela... Finalmente, uma troca de prisioneiros me deixou livre, três dias antes de nossa vitória de Fleurus, cujas bandeiras levo comigo. Desde minha chegada corro todo dia até a rua da Cerisaie... Ninguém!... A prima havia morrido!... Fabienne desaparecera. Interrogo os vizinhos. Procuo por todo o bairro. Nenhuma pista. Ah! passei lá vinte e quatro horas... as mais cruéis da minha vida! Ontem, de manhãzinha, após uma noite sem dormir, voltei pela centésima vez ao bairro, o único onde posso encontrar algum sinal dela. Um ruído de vozes e de bateção de roupa chamou minha atenção para aquele barco ali. *(ele se levanta e aponta o barco-lavatório)* Fui até à passarela. Olhei. No mesmo instante uma mulher se levantou, carregando sua roupa lavada e, sob seu vestido, sua touca... acreditei reconhecer!... Eu reconheci!... Era ela!... Eu me lancei na direção da escada *(ele indica)* que desce para a margem; mas ela tinha se afastado e desaparecido no cais!... Corri, chamei. Em vão! Voltei para o barco. Só uma mulher ali, que me respondeu com gracejos. Não sabia de nada, aliás, sobre aquela jovem, que chegava ali todas as manhãs à mesma hora. Compreende agora porque vim aqui tão cedo... *(aproxima-se de Labussière, sempre sentado no barril)* e esteja assim tão inquieto, pois sou obrigado a partir amanhã... e, se ela não aparecer, só você pode descobrir ela para mim. Ah! meu bom Charles, que sabe de minha admiração por você, mas você não vai me culpar se eu admitir que essa ideia me surgiu em parte pela alegria de te rever.

LABUSSIÈRE

E que eu te perdoe! Foi daquele barco ali que você falou?

MARTIAL

Sim, aquele ali. *(pega novamente seu chapéu e vai para o centro do palco)*

LABUSSIÈRE *(em pé)*

Encha-se de paciência. As mulheres nunca chegam antes das seis.

MARTIAL

Paciência então!

LABUSSIÈRE *(perto dele)*

Pelo menos, com todas essas suas pesquisas, você achou tempo para cumprir sua missão de ver o cidadão Carnot?

MARTIAL *(olhando para o fundo)*

Muitas vezes! Ele tem por mim alguma afeição, tendo me conhecido em Wattignies,²⁹ onde deu tiros de fuzil ao meu lado, como um simples soldado.

LABUSSIÈRE

Sim, sim, esse aí era um verdadeiro patriota! Ele te contou sobre a tomada de Anvers?³⁰

MARTIAL

Ele estava me falando dela ontem na antessala da Convenção quando Robespierre chegou e me lançou um olhar inquieto por trás de seus óculos azuis...

LABUSSIÈRE

Naturalmente... ele desconfia de todo o mundo. *(conversando, chegam à esquerda do palco)*

MARTIAL

Carnot disse meu nome e lembrou a ele nossos feitos! O outro, com seu tom arrogante: “Essa gente fala demais de nossas vitórias!” E saiu.

LABUSSIÈRE

Sim! A glória militar ofusca os olhos dele. A glória dele empalidece e sua retórica se perde na barulheira dos canhões.

MARTIAL

Ah! aquele homenzinho feio com seus olhinhos falsos, aquele tique de pescoço, aquela voz que guincha e sua testa chata! Esse gatigre derrotou Danton!

LABUSSIÈRE

Para quem ele escrevia “Te admiro até à morte” alguns dias antes de o despa-

29 **Wattignies:** comuna francesa, situada no Departamento do Norte, na região de Altos da França. Lembrada por ter sido, em 1708, o local da batalha decisiva perdida pelos franceses contra o [duque de Marlborough](#) que realizou o cerco de Lille defendida pelo [marechal de Boufflers](#).

30 **Anvers:** A guerra dos 80 anos, também chamada revolta dos Países Baixos, foi o levante armado de 1568 a 1648 contra a monarquia espanhola por uma parte das 17 províncias dos Países Baixos espanhóis. Ao final da guerra, a realeza dos Habsbourg espanhóis sobre os Países Baixos do Sul foi transferida, por um acordo feudal, para os Habsbourg da Áustria, contra os quais se desenvolveu uma forte oposição, bem como contra os espanhóis. Disso resultou um levante em 1787-1789 e os austríacos foram vencidos. O Estado independente dos Estados belgas unidos foi proclamado em Bruxelas e Anvers participou dele. Mas o retorno dos austríacos em 1790 e o ataque dos exércitos republicanos da Revolução francesa pôs fim a essa breve independência em 1792.

char; como ele fingia chorar pelo pobre Camille³¹ no momento mesmo em que redigia com Saint-Just³² seu decreto de acusação.

MARTIAL

Hipócrita! (*estão diante do barco*)

LABUSSIÈRE

Ah! vocês soldados são felizes. Só veem da Revolução suas grandezas e suas virtudes, nossas armas triunfantes e as águias régias fugindo diante da bandeira tricolor. Volta pro exército, vai! É lá que está o patriotismo puro! Aqui você só vai ver coisas que desolam uma alma verdadeiramente republicana como a sua.

MARTIAL

Ah! Que verdade você diz! Fui à Convenção, procurei lá em vão os grandes homens daquela Assembleia Nacional que minou o Ancien Régime, os heróis da Constituinte que fundou o novo, os girondinos que nos conquistaram a liberdade, os dantonistas que nos conquistaram a república! (*senta-se na borda do barco*) Todos desaparecidos, fugitivos, degolados! Fui até os jacobinos. Ali ouvi o dulçuroso Couthon³³ apoiar a súplica dos indulgentes e de outros frenéticos e engrossar aquelas insanidades sanguinárias. Percorri a cidade... em todas as paredes, cartazes de vendas; em todas as portas, mobília em leilão e

31 Pode ser **Camille** Desmoulins (Lucie-Simplice-Camille-Benoist Desmoulins, 1760-1794), advogado, jornalista e revolucionário francês. Recebeu boa educação, tendo sido premiado num concurso geral, no mesmo ano em que seu colega Maximilien de Robespierre, Apesar da notável gagueira, tornou-se um dos maiores oradores da Revolução francesa. Seu primeiro grande discurso foi realizado diante da multidão reunida nos jardins do [Palais-Royal](#) em frente ao café du Foy em 14 de julho de 1789 após a demissão de Necker. Mais tarde, neste mesmo dia, a Bastilha foi tomada. Denunciou constantemente a ideia de uma conspiração aristocrática. Outra de suas grandes lutas foi pelo voto das mulheres. Após o 10 de agosto, tornou-se secretário do Ministério da Justiça, chefiado por Danton. Em 31 de março de 1794, considerado dantonista, é preso ao mesmo tempo que eles e, apesar de sua antiga amizade com Robespierre, o decreto de sua prisão é assinado também por ele.

32 Louis-Antoine-Léon de **Saint-Just** (1767-1794), aspirante a literato, pensador e político revolucionário francês. Foi eleito para a Convenção em 1792 e votou pela morte do rei. Toda a sua ação política visava criar uma “[democracia](#)” de pequenos proprietários, de trabalhadores e artesãos, fiéis à [República](#). Foi guilhotinado em 28 de julho de 1794. Por sua intransigência durante o período de Terror, foi apelidado “arcanjo do Terror” e “arcanjo da Revolução”.

33 Georges **Couthon**, 1755 – 28/7/1794, foi um político francês, personalidade da Revolução e amigo de Robespierre. Eleito deputado em 1791 na Assembleia Legislativa e depois na Convenção Nacional, membro do grupo denominado *montagnards* (‘montanhistas’). Aliou-se a Robespierre e Saint-Just, formando o famoso “*triumvirato*” acusado, por seus adversários, de traição. Relator da lei do 22 Prairial – que priva os acusados do direito de defesa - reorganizou o Tribunal revolucionário e deu início ao chamado *Grande Terror*. Foi guilhotinado em 10 Thermidor, junto com Robespierre, fiel até a morte aos seus ideais e à sua amizade.

pedintes por toda parte, “enfurecidos”³⁴ disfarçados de galerianos com seus cabelos ensebados, seus bonés vermelhos, suas carmanholas e seus porretes. Mal cai o dia as lojas fechadas, as ruas silenciosas e escuras; a cada passo uma patrulha exigindo o passe cívico e, ao mínimo ruído, a voz de gritalhães ber-rando a lista dos ganhadores do dia na loteria de Santa Guilhotina; porque todos os dias, às quatro horas, seis, sete charretes percorrem os cais levando para o açougue homens, mulheres, velhos, mocinhas, crianças; ontem ainda um moleque de quinze anos. E Paris é isso, nossa bela, nossa gloriosa Paris, a Paris do catorze de julho, a Paris da Federação!...

LABUSSIÈRE

Ah! meu caro Martial, está longe o dia em que, tão alegremente, a gente em-purrava o carrinho de mão no Champ-de-Mars!³⁵ Que entusiasmo então de todo um povo livre de suas amarras! E os belos sonhos de futuro? Mais arbitrarie-dade, nada de privilégios! Mais os grandes humilhando os pequenos, os ricos oprimindo os pobres! A justiça para todos, o poder para os melhores, as hon-ras para os mais dignos, a guerra para todos os abusos, a praça para todos os direitos, a chamada para todos os deveres! Lua de mel da liberdade, onde você está?... Um sonho tão bonito terminar num pesadelo!... Ter chegado a isso!... A esses costumes de canibais, a esses matadouros de carne humana!... Que re-pugnante! (*senta-se perto de Martial*)

MARTIAL

Enfim, aqueles mesmos que conduzem para a morte aquelas moças e aquele ra-paz de quinze anos não acreditam que elas e ele fossem capazes de conspirar...

LABUSSIÈRE

Aquele pivete Maillé! Ele só era culpado por ter jogado na cara do carcereiro o arenque podre que trouxe pra ele comer. “Mas o que importa! Diria Herman ou Fouquier-Tinville!”³⁶ Eu não julgo, eu condeno! Não se trata de saber se o

34 Os *enragés* - No contexto da [Revolução francesa](#), eram um grupo de revolucionários radicais cujo representante mais notório foi o [padre constitucional Jacques Roux](#). Reivindicavam não só a igualdade civil e política, mas também a social, preconizando a taxaço dos gêneros alimentícios, a requisição dos grãos e o pagamento de [tributos](#) pelos ricos. Pode-se situá-los à esquerda do grupo dos [montanhistas](#). Foram combatidos tanto por Robespierre quanto por Danton, Marat e os hebertistas.

35 Até 1765, a *plaine de Grenelle* era uma vasta área destinada à *maraîchage*, à cultura profissional de vegetais para uso alimentar. Naquele ano, a instalação da École Militaire mudou sua destinação: um amplo campo de manobras ocupou toda a área.

36 Antoine Quentin **Fouquier-Tinville**, 1743-1795, personalidade da Revolução francesa, acusador público do Tribunal revolucionário em 1793. Era ele o agente ativo do tribunal, que indicava os juizes e os jurados, escolhia a sala, redigia os protocolos de acusação, fazia aplicar a lei, recebia o carrasco, fixava o número de carroças de condenados e, finalmente, prestava contas ao Comitê de Salvação Pública. Guilhotinado em 1795 na Place de Grève.

acusado é culpado ou não, mas se ele é suspeito de lamentar o Ancien Régime. Basta para que morra, não queremos mais nada do passado, nenhum lamento, nenhuma lembrança!...” e aí está, despojada de suas declamações hipócritas e posta às claras, toda a teoria do despotismo que nos esmaga. “Um retorno, disse Camille Desmoulins, que aliás foi morto por ter ousado dizer isso, um retorno aos bons tempos de Nero e de Calígula, quando dez mil patifes fazem a lei para toda uma cidade intimidada; onde o medo tem assento em todos os lares; infames onde o marido desconfia de sua mulher, o pai de seus filhos; onde os bandidos não mais temem o rigor das leis; pois lhes basta ser do comitê de sua seção para forçar a porta sob pretexto de visita domiciliar, te despojar de seus bens a título de confisco e cometer em tua casa todos os abusos se glorificando de virtudes cívicas; onde tua vida está à mercê de um criado velhaco que você persegue, de um devedor insolvente, de uma mulher ciumenta, de um herdeiro impaciente, de um juiz impiedoso que, por alguma lei atroz de Prairial, te condena sem investigação, nem testemunhas, nem debates, nem defesa! Porque esse é seu prazer! No qual sempre e por toda parte a palavra “suspeito” te espreita, te importuna, te ameaça, te denuncia! Você vai pra Vincennes³⁷ sem passaporte: “suspeito”. Você esconde, então, quem você é; mas não se apressa em conseguir um, porque, então, “suspeito”, você só quer fugir! Você fala polidamente, tuas cuecas são brancas, “suspeito”. Tua limpeza tem cheiro de aristocrata!... você vai pelas ruas, em silêncio e cabeça baixa, então você se culpa! “Triste”, é então que você deplora! “Gaiato”, é então que você caçoa! “Inquieto”, é então que você tem alguma razão para temer! Cuida que tua palidez não te denuncie. Camille disse isso repetindo Tácito. Trema até mesmo por ter medo! São suspeitos o talento, o saber, o espírito; tudo isso é anti-igualitário! Suspeitas a benemerência e a caridade; é testemunha o jovem Micaut, condenado, diz o julgamento, por ter corrompido o povo com seus benefícios! Não vista luto pelo pai supliciado, exibição de *anticivismo*: morte! Não se esqueça de tirar da lareira uma placa com a flor-de-lis! *Royalismo*: morte! Não guarde, como fez Pierre Gondier, num bufê, fatias de pão seco para dar às galinhas, avareza, *hebertismo*: morte! Não testemunhe, como Capote Feuillide e Prédicant, em favor de um acusado, indulgência e *moderantismo*: morte! E, para todos esses casos, sem apelação, nem recurso, nem sursis: morte!

MARTIAL

E toda Paris sofre, aceita esses horrores?

37 **Vincennes**: Vincennes é uma cidade, situada no vale do Marne, na periferia oriental de Paris. O castelo de Vincennes foi, a princípio, um pavilhão de caça, de 1150. Ao longo da Idade Média, foi transformado numa fortaleza militar; em 1796, o palácio foi convertido em arsenal, abrigando depois a seção histórica do exército; em 1804, o Duque d'Enghien foi fuzilado no fosso do palácio (cf. *A morte do duque de Enghien*, em DRAMATURGIAS 17), tendo-se constituído em prisão do Estado, onde também esteve preso o Marquês de Sade.

LABUSSIÈRE

Ah! pobre gente, ignorante e crédula, mas tão devotada à República e tão valente em defendê-la. Dizia-se dos condenados do primeiro dia: “Conspiradores, traidores que pactuam com o estrangeiro para te difamar e te tornar servo. Suprima-os, a abundância há de renascer e virá a era de ouro!” O povo acreditou nisso. E, durante meses e meses, ele viu passarem as charangas: os royalistas, os feullants,³⁸ os girondinos, os hebertistas, os dantonistas, todas as facções, todas as idades, todas as classes, todas as profissões, tudo jogado em desordem na mesma carroça. Mas, quanto mais copiosa a colheita de cabeças, tanto maior parece a era de ouro. O povo se espanta, se irrita. Os comerciantes da rua Honoré³⁹ só choram quando, na hora em que passa o cortejo fúnebre, o bairro fica deserto, suas lojas se esvaziam. No dia da festa do Ser Supremo⁴⁰ na praça da Revolução,⁴¹ os oito bois que puxavam o carro das Artes e Profissões se recusavam a avançar, ofuscados pelo odor do sangue que impregnava a praça e o povo se emocionou com essa lição dada ao homem por aqueles brutos. O cadafalso ameaçava se tornar impopular. Subitamente ele foi transportado para a praça fronteira à Bastilha. Depois, com base em novas reclamações, para a barreira Trône-Renversé, nos confins da cidade, quase nos campos... as primeiras charretes contratadas no faubourg foram acolhidas com um silêncio morno, hostil, e, depois, à sua passagem, as janelas se fecham, os homens se distanciam, as mulheres se escondem. Pense que em quarenta e nove dias a rua Antoine viu passar mais de mil e trezentos condenados!... *(ele se levanta)*

MARTIAL *(também se levanta e ambos descem para o proscênio)*

E, nessa cidade indignada, ainda não se encontrou dez homens de coração para se atirarem contra o cadafalso! Nenhum bom republicano, nenhum republicano verdadeiro, como você e eu, protestou contra uma causa que o desonra nem gritou alertando esse povo desiludido: É isso a República, é isso a Revolução! É isso a Liberdade! Mas, é o contrário!... mas, é tudo o que execra-

38 **Feillant:** O grupo dos *Amigos da Constituição*, mais conhecido como o *Clube dos Feullants* foi um grupo político de tendência monarquista constitucional que se opunha à destituição do [Rei Luís XVI](#). Opuseram-se aos realistas intransigentes e aos Jacobinos. O clube desapareceu depois de 10 de agosto de 1792.

39 A rua era a via de passagem das carroças que abandonavam a Place de Grève e sua guilhotina.

40 O Culto do **Ser Supremo** (*Culte de l'Être suprême*) foi um tipo de deísmo estabelecido na França por Maximilien Robespierre durante a Revolução Francesa.. Pretendia-se torná-lo a religião oficial da nova República Francesa, substituindo tanto o [Catolicismo](#) como a sua rival, o [Culto da Deusa Razão](#). Esse culto foi imposto no clima de insegurança do Terror. Ele marca uma ruptura com a descristianização que acompanhou a Revolução francesa e a tentativa dos hebertistas de impor o Culto da Razão. Robespierre, deísta, quis dar um fim ao ateísmo militante dos revolucionários e unificar os franceses ao redor de um culto comum, sempre reforçando o embargo do Estado sobre a religião.

41 **Praça da Revolução:** Nome passageiro do Champ de Mars, palco de realização da Festa do Ser Supremo de 20 Prairial Ano II (8 de junho de 1794).

mos no passado e que consideramos impossível no futuro! É a noite de Saint-Barthélémy,⁴² as dragonadas, a inquisição, o auto-da-fé... pelo ferro em vez do fogo!... Não, bandidos, não, não, isso não é a República, é o despotismo! É a tirania, de todas, a pior: a da canalha!

LABUSSIÈRE (*de pé*)

Danton sonhou como eu, o fim dos castigos; ele, que dizia a Fabricius:⁴³ “prefiro ser guilhotinado a ser guilhotinador!”, Camille gritou como eu, era mesmo isso? E todos os dois pagaram com sua cabeça o crime de indulgência e de moderantismo e nenhuma voz da multidão protestou contra seu suplício, e eles eram Camille, eram Danton!

MARTIAL

Ah! meu Deus! não é possível!

LABUSSIÈRE

Ah! santo Cristo! Se a gente honesta tivesse a bravura da honestidade deles, como esses patifes têm a da vilania! Mas a covardia e o egoísmo! Cada um só pensa em sua própria salvação, se aplasta sobre a terra, fazendo-se de morto! A gente honesta geme, claro! É sua função, gemer sempre e nunca fazer nada; mas, para se atirar no chão diante da charrete e gritar: “Abaixo o patíbulo!”, ninguém! Ninguém!...

MARTIAL

Pois bem, eu vou ser esse, eu, eu vou estar lá!

LABUSSIÈRE

Você? E sozinho?

MARTIAL

Eu! E sozinho!

42 A **Noite de São Bartolomeu** (24 de agosto de 1572) foi o massacre dos protestantes, levado a efeito em Paris, sob o comando do duque de Guise. A matança durou vários dias, alcançando muitas outras cidades. Fechados numa cidade esquadrihada pela milícia burguesa, os protestantes tinham pouca chance de escapar. As portas da cidade foram fechadas; suas casas eram pilhadas e incendiadas e os corpos dos mortos eram desnudados e atirados ao Sena. Alguns conseguiam se refugiar em casa de conhecidos, mas as casas dos católicos suspeitos de auxílio eram igualmente atacadas.

43 Talvez Johan Christian **Fabricius** (1745-1808), entomólogo e economista dinamarquês. Trabalhou principalmente com artrópodes e era um especialista em insetos, tendo classificado muitas aranhas, inclusive a aranha negra. Muito amigo do zoologista francês Pierre André Latreille, que se negou a prestar juramento de lealdade ao comando da Revolução, tendo sido preso e levado para um cárcere em Bordeaux.

LABUSSIÈRE

Você vai ser só um degolado a mais! Paciência, a hora ainda não chegou.

MARTIAL

E quando essa hora vai chegar?

LABUSSIÈRE *(à meia-voz)*

Amanhã, esta noite talvez.

MARTIAL

E o que te faz acreditar nisso?

LABUSSIÈRE

Oh! Eu tenho meus meios de saber das coisas, porque ainda não lhe disse meu novo emprego...

MARTIAL

E o que é?

LABUSSIÈRE

Estou encarregado de toda a escrita da repartição. *(grande ruído de vozes e risos à direita)* Mas te conto isso mais tarde!. As lavadeiras chegaram.

MARTIAL

Finalmente! *(ele desce um pouco para a margem à esquerda para olhar na direção do barco. As mulheres do bairro descem pela escada do fundo e pela da direita, uma a uma ou em grupos, com seus cestos de roupas, se instalam no barco rindo, tagarelando e começam a ensaboar e a bater sua roupa)*

Cena 5

Os mesmos, Lupin, lavadeiras no fundo.

LABUSSIÈRE *(para Lupin, à meia-voz)*

Tá pronto?

LUPIN *(voltando, cesta vazia; batendo na parte de baixo)*

No papo.

LABUSSIÈRE

Sem problema?

LUPIN

Nenhum. É a ilha do Robinson Crusóé. Nem um gato.

LABUSSIÈRE

Leva essa tralha pra minha casa.

MARTIAL *(descendo de novo, para Labussière, enquanto Lupin vai para a direita e junta toda a tralha de pesca)*

Não tô vendo ela!...

LABUSSIÈRE

Paciência!...

MARTIAL *(interrompendo a passagem de Lupin e levantando a cobertura da cesta)*

É sua pesca, isso aí?

LABUSSIÈRE

Sim.

MARTIAL

Mas não tem nada aí.

LABUSSIÈRE *(segura as mãos dele)*

Justamente! *(Martial olha para ele, surpreso)* Te explico depois. *(para Lupin, passando a cesta para ele)* Vai tomar café! Me vê depois no escritório.

LUPIN

Falou! Té mais, então, chefe! *(desce vivamente pela escada da direita e some)*

LABUSSIÈRE

Ao meio dia. *(um ruído de risos o faz virar a cabeça para o barco onde Françoise, de pé cruzando os braços, conta para as lavadeiras alguma coisa que as deixa alegres)*

MARTIAL

Oh! Oh! Essa algazarra!

LABUSSIÈRE

É a Françoise mexericando. *(os risos continuam em surdina)*

MARTIAL

Aquela uma lá, de boné vermelho.

LABUSSIÈRE

A amante de um comerciante de vinho da rua Antoine, uma dessas raivosinhas que vai toda tarde se esguelar lá nos jacobinos, depois de se inflamar o dia inteiro no tribunal revolucionário. Todas as saias do bairro tremem na frente dessa fanchona! Dessas mulheres que vêm aqui lavar sua roupa, não tem uma que, vendo um suspeito na água, não lhe jogue uma vara pra ele se salvar! Mas é só a Françoise aparecer e todos os batedores caem em cima do pobre diabo! E toda Paris é assim, feito esse barco! O fanatismo diz: “Mata!”, o medo grita: “Dá uma canseira nele!”

Cena 6

Os mesmos, Fabienne, Françoise, lavadeiras,
crianças, passantes, depois o procurador

*(Tumulto de vozes e gritos explode de repente no barco;
as lavadeiras se erguem, se agitam)*

MARTIAL *(inquieto, voltando)*

O que foi agora?

LABUSSIÈRE

Estão se pegando lá! *(Labussièr e Martial olham para o fundo, onde a agitação aumenta subitamente. Uma jovem sai pela prancha que liga, ao fundo, o barco das lavadeiras à margem da ilha, seguida por cinco ou seis mulheres, enquanto as outras descem pela margem à direita correndo, para lhe barrar o caminho pela escada; tudo isso com gritos, ameaças contra aquela que está fugindo. Françoise comandando)*

AS MULHERES

Joga a rainha no rio!

MARIOTTE

Joga ela na água!

TODAS

No Sena! Joga no Sena!

MARTIAL *(reconhecendo Fabienne, que desapareceu por um momento atrás das árvores da ilha e reaparece correndo na direção do proscênio à esquerda)*

Mas é a Fabienne!

LABUSSIÈRE *(tentando segurá-lo)*

Toma cuidado!

MARTIAL *(soltando-se)*

É ela, tô dizendo!... *(gritando)* Aqui! Tô aqui! Fabienne, tô aqui!... *(atira-se para a margem, ao lado das árvores, no momento em que Fabienne chega confusa, sem fôlego e, sem vê-lo nem entender nadam corre para Labussière)*

FABIENNE *(para Labussière)*

Por piedade, me salva! Elas querem me matar!

MARTIAL *(descendo e a tomando nos braços)*

Sou eu aqui!

FABIENNE *(reconhecendo-o, dando um grito de alegria)*

Ah! você! Martial! Que felicidade! Você! Ah! meu Deus! Que felicidade! Vocês aqui! *(ela se gruda a ele, balbuciando, com medo)* Me salve! Martial! Tenho medo! Oh! Ah que medo! *(durante o que segue, pouco a pouco a escada e o deck do cais se enchem de curiosos, atraídos pelo barulho; por todo o proscênio na margem, sobre os barcos e as pilhas de pranchas, espalham-se as mulheres e os que vão chegando; um moleque subiu numa árvore, outros estão trepados nos barris. Fabienne está entre Martial e Labussière)*

FRANÇOISE *(chegando ao proscênio, à direita, passando pelo carrinho de mão)*

Segurem ela! Peguem essa vagabunda!

MARIOTTE *(chegando atrás de Fabienne, pela esquerda, com outras lavadeiras)*

É isso aí! Segurem ela!

TODAS *(chegando daquele lado)*

Joga a rainha no Sena! No Sena!

MARTIAL

Jogo eu no rio a primeira que tocar nela! Pra trás! Cadelada raivosa! Sai daqui! *(gritos de espanto ou cólera de todas as mulheres, que recuam)*

FRANÇOISE

Chamando a gente de cadela, esse porco aí!

TODAS *(estupefatas)*

Insultando a gente!

LABUSSIÈRE

Vamos! Vamos! Calma todo mundo... que confusão estão arrumando! E o que é que foi que esta jovem fez pra vocês pra quererem jogar ela assim na água?

MARIOTTE

O que foi que ela fez

FRANÇOISE

É uma espiã, essa aí!

LABUSSIÈRE (*protestando*)

Oh!

FABIENNE

Eu?!

TODAS

Sim, sim! Você! Espiã!

JEANETTE

Tá amanhecendo, não fala mais nada!...

FRANÇOISE

Ela escuta tudo o que a gente fala no barco pra contar tudo pros chuãs e pros ingleses.

MULHERES

Sim, é isso que ela faz, é um dedo-duro!

MARTIAL

E com que provas vocês ousam acusar a moça, digo, essa bruxa? (*exclamações*)

LABUSSIÈRE (*acalmando-as com um gesto; friamente para Françoise*)

Chut! Chut! ele tem razão, com base em quê? (*Fabienne está entre Martial e Labussièrre*)

FRANÇOISE

Ah! a linguaruda! Taí pra ver! Eu lhes contei da execução de seis na barreira Renversée! E aquela cega decrépita abadessa de Montmartre, com suas muletas... e aquela outra, parálitica, que foi preciso levar pra guilhotina sentada numa poltrona! E aí essa escarmenta gritando: "Jesus! Que horror!"

MARIOTTE *(atrás de Martial e Fabienne, querendo passar entre eles)*

E: "Jesus!" ela disse: "Jesus!"

MARTIAL *(pegando-a pelo braço e fazendo-a se virar diante dele, colocando-a na esquerda)*

E agora? Como é que fica?

LABUSSIÈRE

Como é que fica o quê?

FRANÇOISE *(passando na frente de Labussièrre)*

Essa agora! Querem mesmo mais uma prova? Aquele que pulou do pescoço dela pra se salvar! *(ela mostra uma cruz de ouro que sai do lenço de Fabienne)*

JEANETTE

Uma cruz!

TODAS

Uma cruz!

FRANÇOISE

Uma cruz! Jesus! *(segura o braço de Fabienne)* E suas mãos, seus braços! Olha essa brancura de galinha despenada! Não é bem a pele de uma aristocrata? *(mostrando seu braço)* Aqui o braço de uma republicana... não tem medo de sol! *(bate nos braços)* Isso é lealdade! Isso é patriota! *(murmúrio de aprovação)*

LABUSSIÈRE *(galantemente)*

Oh! Que belos braços! *(beija um dos braços)*

FRANÇOISE *(sem se perturbar)*

Eh! Mas não seja tímido! Vá em frente!

LABUSSIÈRE

Com patriotas, jamais! Eu confraternizo com patriotas! *(ele beija o ombro de Françoise, que passa para a direita)*

FRANÇOISE *(rindo, amolecida)*

Tá fingindo, essa afrontada! Ainda assim ela é uma suspeita, tanto é verdade que me chamo Françoise!...

LABUSSIÈRE

Pois bem bela Françoise, você tá enganada! Ela é uma boa cidadã como você, tá aqui o namorado dela, um defensor da pátria!...

MARIOTTE

Esse um aí?

LABUSSIÈRE

Martial Hugon, um vencedor de Fleurus!

UM MOLEQUE (*trepado numa árvore, à direita*)

Eh sim! (*todas as cabeças se viram para ele*) Aquele que estava na Convenção, segurando bandeiras!

TODAS

Ah!

LABUSSIÈRE

Você ouviu?

FRANÇOISE (*amolecida*)

E é seu namorado, esse soldado aí?

LABUSSIÈRE

E seu pretendente! Ela não é uma princesinha que se casa com um bravo soldado republicano; ele é filho de um carpinteiro. (*rumor de aprovação*)

MARIOTTE

Oh! Então, gente, tá tudo certo.

FRANÇOISE

Ninguém tem mais nada pra dizer...

MARIOTTE

Se abracem então!

FRANÇOISE

E não vamos mais falar disso!

TODAS (*alegremente*)

Sim, sim, se abracem!

LABUSSIÈRE

Merda! Só faltava isso!...

MARTIAL

Vamos lá, de boa! (*abraça Fabienne bem apertado*)

FABIENNE *(emocionada, recusando-o docemente)*
Oh! Não, não! Chega! Eu lhe peço!...

FRANÇOISE
Ora,ora! O que é que foi agora? *(Fabienne se desfaz em lágrimas. Espanto geral)*

MARTIAL *(surpreso e inquieto)*
Fabienne!...

FRANÇOISE *(vendo Fabienne prestes a desmaiar)*
Ah! coitadinha da xaninha! *(passa pela frente de Labussièrre, segura Fabienne e a faz se sentar na beirada do barco)*

MARIOTTE *(também, em pé no barco atrás de Fabienne, ao lado de quem se senta Martial)*
Olha só o que isso tudo fez pra ela!

LABUSSIÈRE
Ah! essa inocente; assim, diante de todo mundo! *(para Martial)* É a primeira vez?

MARTIAL *(inquieto)*
Sim!

FRANÇOISE *(alegremente)*
E então?

MARIOTTE
Coragem, vai, minha filha. Logo passa, você vai ver!

TODAS
Sim, sim!

FRANÇOISE *(batendo amigavelmente nas mãos de Fabienne e fazendo-a se levantar com a ajuda de Martial)*
Vamos, de pé... ah! amorzinho, você tá toda gelada, veja isso! Pobrezinha da xaninha! Viva os sans-culottes pra beijar... mentira, menina! E morte aos aristocratas!

FABIENNE
Oh!

FRANÇOISE
Vamos, grita comigo, vamos! Vai te fazer bem! Morte aos aristo...

FABIENNE

Oh! Não, eu te peço, senhora! *(murmúrios)*

FRANÇOISE *(recuando um passo, exasperada)*

“Senhora!” não tem mais essa de senhora, aqui!...

FABIENNE *(perturbada)*

Eu quis dizer: cidadã!

FRANÇOISE

“Senhora!” Sem essa! Não vê que essa gente toda tá rindo de nós? *(volta-se para Fabienne, brutalmente)* Por que não grita já: “Morte aos aristocratas!”

FABIENNE

Oh! Não, morte não! Eu não desejo a morte de ninguém! *(movimento)*

FRANÇOISE *(pegando a mão de Fabienne e fazendo-a passar para a extrema direita tirando-a brutalmente)*

Você quer gritar, te pergunto?

LABUSSIÈRE *(seguindo-as; vivamente, para Fabienne)*

Bah! Grita, então! O que que isso importa? Vambora!

FRANÇOISE *(exasperada)*

E esse aí não fala com ela, não? Não fala nada? *(virando-se para os outros)* quando eu lhes digo que ela é uma chuã disfarçada. *(Martial vai sair na direção de Fabienne, mas é cercado à esquerda por Mariotte e os outros que lhe barram o caminho)*

TODAS

Sim, sim, ela é uma chuã!

LABUSSIÈRE

Ah! bela Françoise, a gente vai se irritar com você!

FRANÇOISE

Ah! tá defendendo ela, é! Pois bem, espera só! *(salta por cima do carrinho e grita para os do cais)* Hei, vocês aí! Chama aí um procurador! *(enquanto ela chama, Labussière faz Fabienne passar depressa para a esquerda, para o lado de Martial, que empurrou as mulheres. Ela se vê entre os dois homens. Mariette correu para Françoise no carrinho)*

TODAS *(gritando para o cais)*

Sim, sim, chama um procurador!

FRANÇOISE *(de pé, triunfante sobre o carrinho)*
Pega esses suspeitos aí! Estão aí essa gente boa!

TODAS
Sim, sim! Pega! Prende!

Cena 7

Os mesmos, procurador

(O procurador aparece no alto da escada com duas ou três pessoas do povo e desce)

MARIOTTE
Hei, é o procurador!

VOZ
Olá, Procurador!

FRANÇOISE
Vai chegando, procurador... Táí seu prêmio.

LABUSSIÈRE *(baixo para Martial e Fabienne, enquanto se viram para o recém chegado)*
Um agente, deixa comigo. *(para Martial)* E você, nem uma palavra!

PROCURADOR *(que desceu para o proscênio)*
E então, então, vejamos! O que que tá acontecendo aqui?

FRANÇOISE
Acredita que essa pirralha aí se recusa a gritar “morte aos aristocratas!”

PROCURADOR
Oh! Oh!

TODAS
Sim, Sim.

MARIOTTE
Inclusive o macho dela, que é soldado.

FRANÇOISE
E esse outro ali também, que tá defendendo ela. Se não é que faz mal ao coração que a nação seja traída a esse ponto! *(ela salta para o chão)*

JEANETTE

Leva eles lá pra seção.

MARIOTTE

É coisa pros agentes Pitt e Coburg.

FRANÇOISE

Tá na cara que andaram desenrolando suas tramas.

TODAS

Lá pra seção, sim sim!

LABUSSIÈRE *(se endireitando, atrevido e olhando-as)*

Ah! tá na hora mesmo de vocês todas irem ensaboar toda aquela roupa lá atrás.
(gritos de espanto e indignação)

PROCURADOR *(fazendo as mulheres se calarem)*

Aí, vamos fazendo silêncio! Fechando as matraquinhas!

MARIOTTE

Pede a carteira dele.

TODAS

Sim, sim, a carteira!

PROCURADOR *(ele impõe silêncio com um gesto e caminha lentamente para Labussièrre)*

Sua carteira!

LABUSSIÈRE *(que tranquilizava Fabienne, fingindo não ver o procurador, volta-se tranquilamente para ele, chapéu na orelha e olhando por baixo do nariz insolentemente)*

Disse o quê?

PROCURADOR *(surpreso com o tom e intimidado)*

Eu disse: sua carteira!

LABUSSIÈRE

E com que direito me diz isso, cão sarnento? *(espanto da multidão)*

PROCURADOR

Um insolente!... *(para Françoise, inquieto)* Esse vai ser dos nossos!

LABUSSIÈRE *(também, caminhando até ele)*

Se eu te fizesse enjaular, ilustre brissotino,⁴⁴ até aprender a falar com alguém!...

PROCURADOR *(recuando)*

Perdão, eu... *(murmúrio de surpresa)*

LABUSSIÈRE *(fazendo-o recuar cada vez mais, ameaçando e mexendo no bolso)*

Ah! quer ver minha carteira?

PROCURADOR *(humilde)*

Não, cidadão, não agora.

LABUSSIÈRE *(tirando sua carteira e metendo-a no nariz dele)*

Tá aqui. Sabe ler, pelo menos, não reconhece o documento?

PROCURADOR *(após ter lido a carteira sem tocá-la; obsequioso, ajeitando o boné)*

Oh! Perdão! Cidadão! Se eu soubesse! Foi essas mulheres bestas aí! *(explosão de gritos das mulheres)*

MARIOTTE

O quê? Nós, bestas?

LABUSSIÈRE *(impondo silêncio e guardando a carteira)*

Silêncio! Silêncio! Vão lá pra seus tanques... e deixem limpo o lugar, vai, mais rápido que isso!

PROCURADOR *(apressado)*

Sim, cidadão, sim! *(faz as pessoas se afastarem para a passagem de Labussière)*
Vamos! Abram caminho! *(Com um gesto, pede que abandonem o pé da escada e os degraus; empurrando um garoto)* Tira isso daqui, seu traste! *(o menino sai com o carrinho; a multidão se rearranja, estupefata, dando lugar a Labussière, a Fabienne e a Martial)*

LABUSSIÈRE *(para Fabienne, polidamente)*

Passa adiante, cidadã, eu a sigo. *(Fabienne e Martial se dirigem para a escada)*

44 **Brissotino**: membro de um partido político criado por Jacques Pierre Brissot (1754-1793); muitas vezes, sinônimo de girondino, a quem chefiou. Foi preso por três meses na Bastilha, sob a acusação de escrever contra a Rainha. Participou da [Tomada da Bastilha](#), em 1789, e foi eleito para a Assembleia Nacional pelo Girondinos, partido político burguês considerado moderado na [Revolução Francesa](#), e de oposição aos radicais democratas [jacobinos](#). Seu partido caiu em desgraça e ele terminou sendo [guilhotinado](#) com outros companheiros de movimento pelos jacobinos, que acharam que só tomariam o poder matando a oposição.

PROCURADOR (*para Labussière, humildemente*)
Eu espero, cidadão, que não fique com raiva de mim.

LABUSSIÈRE (*protetor*)
Fico de olho! Mas não lhe faço mal. (*batendo no ombro dele*) Você é só um pau-mandado! Adeus! Vai, vai...

PROCURADOR (*lisonjeado*)
Obrigado, cidadão. (*Aos curiosos que estão no alto da escada*) Se mandem, os outros! (*Martial, Fabienne e Labussière rodeiam a escada, seguem todo mundo com os olhos, enquanto todas as lavadeiras rodeiam o procurador*)

FRANÇOISE (*à meia-voz*)
Mas quem é que é aquele homem?

PROCURADOR (*também*)
Suas broncas estúpidas!... Um funcionário do Comitê de Salvação Pública!

TODAS
Ah! (*elas se viram para Labussière que, nesse momento, está no alto da escada com Fabienne e Martial, que o precedem*)

FRANÇOISE
Fraternidade!

LABUSSIÈRE (*graciosamente*)
E morte! (*um segundo de espanto, depois riso geral*)



Figura 5. O cais do Sena - A cena entre Labussière e o procurador, ato I

Ato II

Um quarto Louis XVI, simples mas adequadamente mobiliado. Panôs de madeira nas paredes pintados de cinza. No fundo, alcova e leito de madeira Louis XVI. À direita, primeiro plano, porta de entrada. No fundo, de cada lado da alcova, portas de interior, com vidraças de quadrados pequenos com cortinas carmesim. Entre o ângulo da peça e a janela à esquerda, uma pequena cômoda Louis XVI com guarnição de cobre. Entre a porta de entrada à direita e o ângulo: uma secretária com sua cadeira. Duas cadeiras de cada lado da alcova. Toda a roupa de cama, das janelas e cobertura das cadeiras são em cretone Louis XVI. No centro, uma mesa oval de madeira cinzenta. Acima e à esquerda da mesa, cadeiras. À direita, no proscênio, poltrona; à esquerda, idem, poltrona e mesinha de pedestal.

Cena 1

Jacqueline e Bérillon.

*Quando a cortina se ergue,
Jacqueline está ocupada em tirar o pó da mesa e das cadeiras.
Ouve-se do lado de fora a voz de Bérillon.*

BÉRILLON *(chamando)*

Carmagnole! *(Jacqueline continua seu trabalho cantando entredentes)*

JACQUELINE *(murmurando)*

E foi que perdi meu fuso / procurei ali na grama

BÉRILLON *(chamando, fora da cena)*

Carmagnole, sabe onde está minha pipa?

JACQUELINE *(ganhando a direita para espanejar a poltrona)*

Coli, tirando o chapéu / o que procura, pastora? *(novo chamado. Bérillon aparece no limiar da porta de interior à esquerda da alcova. Está semivestido, em mangas de camisa, suspensórios tricolores, roupa de sans-culotte, calça de riscas, barrete frígio azul de cretone vermelho com uma enorme roseta. Numa mão tem uma escova, na outra sua carmanhola e, debaixo do braço, seu sabre e o tiracolo.)*

BÉRILLON

Cidadã Bérillon, ficou surda?

JACQUELINE *(voltando-se e se espantando. Durante toda a cena, ela continua a fazer a limpeza)*

Me chamou?

BÉRILLON

Não, quase!... Você não ouviu, talvez?

JACQUELINE

Mas eu ouvi: “Carmagnole!” (*ela atravessa o proscênio e vai para a janela, cujas bandas empurra*)

BÉRILLON

E então?

JACQUELINE

E então, eu me chamo Jacqueline e já lhe expliquei que jamais vou responder quando me chamar desse jeito!.

BÉRILLON (*colocando seu boné sobre a mesa com o sabre e a carmanhola*)

Ah! a cabeça dura das mulheres

JACQUELINE

E a burrice dos homens! Essa ideia de me chamar de Carmagnole e de rebatizar nosso pequeno Joseph para chamá-lo de “Ça ira!”⁴⁵ Eu disse a ele: todas as vezes que seu pai te chamar de *Ça ira* você não vai.

BÉRILLON (*após ter escovado seu boné, vestindo a carmanhola sempre falando e encontrando sua pipa no bolso*)

Ah! tá aqui minha pipa!... (*coloca-a sobre a mesa*) Enfim, você não quer compreender que é uma comédia para os outros, para o bairro! E que esses nomes nos indicam como sólidos patriotas! Assim, eu, Hippolyte Bérillon, acredita que eu não teria outra fama se me chamasse como eu faço: Casca: O cidadão Casca Bérillon?

JACQUELINE (*arranjando as cortinas da alcova*)

O que que é isso dessa extravagância agora?

45 *Ça ira* (“vai indo / assim será / isto vai / isso dará certo”), canção revolucionária emblemática surgida em maio de 1790, com letra que se modificava ao sabor dos acontecimentos que fizeram a Revolução Francesa, refletindo as ideias e os sentimentos dos diferentes partidos/facções em conflito, acompanhando a radicalização dos movimentos populares e, conseqüentemente, do próprio processo revolucionário francês, sendo manipulada pelo próprio como símbolo de esperanças e medos em relação ao futuro da Revolução, e acreditada por muitos como um meio de participação no debate político. Seu primeiro grande uso como arma política aconteceu durante a preparação dos arborizados Champs de Mars para a Festa da Federação de 14.07.1790, cujos trabalhos se realizavam como efeito do patriotismo dos cidadãos de Paris. O verso “Ah ça ira, ça ira, ça ira” (marcado ritmicamente por tambores) do estribilho ainda ecoou fortemente nas manifestações de Maio 68 e, em clima de memória festiva, nas celebrações do Bicentenaire da Revolução Francesa em 1989.

BÉRILLON

Casca? É um cara bem antigo que imolou Júlio César... Uma maneira de dizer que vou imolar alguém como ele fez.

JACQUELINE *(ela desce e vem ajudá-lo a vestir sua carmanhola)*

Você?... Não, não me faça rir... se esse Júlio César te desse um beliscão! Ah! meu Deus! Como você ia correr!

BÉRILLON *(protestando)*

Oh! Mas...

JACQUELINE *(passando o tiracolo sobre o ombro)*

Mas fica tranquilo! Você nem passa graxa no seu sabre com medo de ver ele nu. *(ela recua para olhar para ele)* E por que é que ainda usa esse boné? fica parecendo um galo velho.

BÉRILLON *(caminhando para a direita)*

E meu isqueiro? Se você acha que me divirto o tempo todo com ele me batendo nas panturrilhas.

JACQUELINE *(retomando o trabalho)*

Então, tira isso aí, paspalhão! Que corajoso esse homem esse marido, esse comerciante! O primeiro lampadeiro do bairro, que não tem igual como acendedor de lâmpadas do distrito e que fica o tempo todo fora de sua loja para ir gritar como os outros lá no comitê da seção.

BÉRILLON

Oh! minha boa Jacqueline, se você soubesse como eles são maus. Ah! aqueles patifes cheios de raiva! Mas tanto melhor que eu sinta raiva como eles para não ter cara de suspeito!

JACQUELINE *(voltando para perto dele)*

É isso mesmo, é medo!

BÉRILLON *(apavorado, à meia voz; indo para a secretária)*

Vai querer ficar gritando desse jeito agora?

JACQUELINE

Eh! Agora quero ficar gritando, é? É revoltante isso! Não sou mais que uma mulher, mas sou eu que contaria para eles o que você fez.

BÉRILLON *(senta-se na cadeira diante da secretária e pega seu chaveiro para abri-la)*

Você não entende nada de política!

JACQUELINE

E o que você ainda vai fazer lá, assim logo depois do galo cantar? *(ela abre a porta à direita da alcova e sacode o esfregão do lado de fora)*

BÉRILLON

O comitê convocou de urgência. *(abre uma gaveta e tira dinheiro dali)*

JACQUELINE *(fechando a porta)*

Para quê?

BÉRILLON

Parece que ontem teve um motim na Convenção e o dia vai ser quente.

JACQUELINE

E o senhor vai lá aproveitar para beber?

BÉRILLON *(fechando a gaveta)*

A gente vai beber um pouco, sim.

JACQUELINE *(ela desce com o esfregão, pega a escova sobre a mesa bem como o espanador, que vai deixar na peça à esquerda da alcova)*

Por sua conta?

BÉRILLON

(ele coloca o chaveiro no bolso) É provável.

JACQUELINE

É isso... e, quando tiverem enchido o... *(ela desaparece por um instante)*

BÉRILLON *(de pé)*

Vamos tomar as medidas patrióticas próprias para desmanchar os projetos liberticidas dos sediciosos que, sob a máscara do moderantismo, semeiam entre nós os fermentos da discórdia!

JACQUELINE *(voltando e fechando a porta)*

Sim, vai, e esse discurso decorado agora, essa algaravia... aprendeu esse charabiá de cor?

BÉRILLON

Você acredita? E a minha sopa está pronta?

JACQUELINE

Ah! sua sopa! O lampadeiro agora quer sua sopinha. Agora que você está se disfarçando de tigre, não vou mesmo te dar sua sopinha!

BÉRILLON *(lamentoso)*

Então, agora acha que não preciso comer?

JACQUELINE

Não! Vai embora, vai uivar com os lobos... covarde!

BÉRILLON *(prestes a chorar)*

Mas isso não é razão pra me tratar como um negro!

JACQUELINE *(expulsando-o)*

Vai!... vai!...

BÉRILLON *(lastimoso)*

Quando se tem como marido um pobre sans culote como eu!...

JACQUELINE *(ela pela a pipa sobre a mesa e entrega a ele)*

A gente suporta!... Olha aí sua pipa, vai, se manda!

BÉRILLON *(avançando a mão para pegar a pipa)*

Então, você não quer me beijar?

JACQUELINE *(dando tapa nas mãos dele)*

Não!

BÉRILLON

Minha querida mulherzinha, se você soubesse como tenho medo, de verdade, você teria piedade de mim.

JACQUELINE *(oferecendo-lhe a bochecha)*

Vai, vai, bestalhão... e trata de não cometer muita maldade hoje.

BÉRILLON

Ah! Deus! Quando é que isso vai acabar? Quando vai ser? *(sai pela porta do fundo, à direita da alcova)*

Cena 2

Jacqueline, depois Gaspard, depois Labussière

JACQUELINE *(sozinha)*

Ah! se todo o mundo fosse como eu, isso não durava mais muito tempo! *(ouve-se do lado de fora a voz de Labussière)*

LABUSSIÈRE *(no lado de fora)*
A Sra Bérillon está?

GASPARD
Sim, sim, cidadão! *(abrindo a porta de entrada à direita)* Patroa!

JACQUELINE
O que foi?

GASPARD
É o cidadão Labussière.

JACQUELINE
Labussière!

GASPARD
Tá com um dos amigos dele e uma cidadã. Perguntam se podem entrar!

JACQUELINE
Ah! ele, sempre!... *(à porta)* Entre, entre, cidadão!

Cena 3

Jacqueline, Labussière, Martial, Fabienne

LABUSSIÈRE *(entrando pela direita)*
Obrigado, querida amiga, eu estava certo de sua boa acolhida para esta jovem...
(para Fabienne e Martial) Entre, entrem depressa! *(Fabienne entra, apoiada por Martial. Gaspard sai)*

JACQUELINE
Meu Deus! O que ela tem?

LABUSSIÈRE
Nada, só um pouco de emoção e de fadiga... Eu a fiz caminhar pelo bairro. *(ele arrasta a poltrona da direita até à mesa e faz Fabienne se sentar, com ajuda de Martial)*

FABIENNE *(sentada, sorrindo)*
Sim, sim!

LABUSSIÈRE
É que se queria despistar dois ou três curiosos que nos seguiam de longe. *(ele vai até a porta de entrada que ficara aberta para ouvir)*

MARTIAL *(após um silêncio)*
E então?

LABUSSIÈRE
Não, nada. *(ele fecha a porta)*

JACQUELINE *(na ponta da mesa)*
Vocês foram perturbados?

LABUSSIÈRE *(indo na direção dela)*
As mulheres do barco da ilha Louvier fizeram um furdunço por causa de uma cruz de ouro que ela tem no pescoço.

JACQUELINE
O barco da Françoise?

LABUSSIÈRE
Precisamente. *(para Jacqueline, acenando para respirar um frasco)* Você tem?

JACQUELINE *(indo procurar um frasco na secretária)*
Oh! Eu sei como são! Os raivosinhos!...

LABUSSIÈRE *(entre a mesa e Fabienne)*
Nós conseguimos, meu amigo e eu, tirá-la de lá.

MARTIAL *(à direita de Fabienne)*
Quer dizer, você!

LABUSSIÈRE
Mas eu tinha pressa em nos refugiarmos numa casa amiga e, a sua era a mais próxima... *(ele pega o frasco que Jacqueline lhe entrega e o passa para Fabienne)*

JACQUELINE *(perto de Fabienne)*
Fizeram bem!

LABUSSIÈRE *(para Fabienne)*
Está melhor?

FABIENNE
Sim, obrigada; senhora. *(ela entrega o frasco para Jacqueline)*

LABUSSIÈRE *(para Martial e Fabienne)*
A propósito... vocês não sabem na casa de quem estão!... A senhora Bérillon... a melhor mulher do mundo.

MARTIAL

É, estou vendo.

LABUSSIÈRE

E nossa figurinista do teatro Mareux!... seu marido, lampadeiro, como vocês puderam ver pela loja dele aqui do lado, é o encarregado da nossa iluminação... Eu morei por bastante tempo neste quarto que eles me subalugaram todo mobiliado.

JACQUELINE

E tudo o mais para servi-lo. Agora o quarto está livre!

LABUSSIÈRE

E quem pode saber? Não estamos recusando...

JACQUELINE

Agora, eu suponho que a senhora.

MARTIAL E LABUSSIÈRE *(corrigindo)*

Senhorita...

JACQUELINE

Senhorita, perdão! Aceite uma xícara de leite para se recompor!

FABIENNE

A senhora é muito boa, senhora... aceito de coração.

LABUSSIÈRE

E nós também.

JACQUELINE

Tenho um bom leite que minha mãe, granjeira em Montreuil, me traz de manhã quando vai ao mercado Saint-Jean. Querem quente ou frio?

LABUSSIÈRE

Ah! Frio, não é?... com esse calor.

FABIENNE

Frio... sim!

JACQUELINE

Aqui vocês terão bom ar fresco. A rua Beautreillis está na sombra, as janelas estão fechadas e acabei de arrumar o quarto. *(ela caminha para sair pela porta à esquerda as alcova)*

FABIENNE

Eu lhe agradeço imensamente seus cuidados, senhora.

JACQUELINE *(voltando-se)*

Ora, não é nada!... isso me distrai! *(ela sai)*

Cena 4

Os mesmos, menos Jacqueline

MARTIAL

Brava mulher.

LABUSSIÈRE

Isso consola a Françoise. *(ele vai entreabrir as bandas da janela com precaução para olhar para a rua)*

MARTIAL *(para Fabienne, sentado perto dela, à direita, sobre a cadeira da secretária para onde foi durante o que precede)*

Enfim!... Minha cara Fabienne, aqui estamos, sozinhos, um pouco tranquilos, e posso lhe perguntar como você se sentia naquele barco em companhia tão má, exposta a perigos tão grandes?

FABIENNE

Ai de mim! Martial, aqueles perigos, me vi mesmo forçada a enfrentá-los a todo instante. Desde que me perdi da mulher a quem você me confiou...tive que procurar um outro abrigo e um meio de vida, e não pude escolher as pessoas que ia frequentar.

MARTIAL

Mas eu, Fabienne, eu estava lá!

FABIENNE

Mas você, meu amigo... Eu não acreditava que você ainda estivesse neste mundo.

MARTIAL

Achava que eu estivesse morto?

FABIENNE

E como não acreditar? Durante longos meses, não recebi nenhuma carta sua.

MARTIAL

Ah! Eu bem temia isso!... Eu estava prisioneiro e lhe escrevia sem parar... Minhas

cartas não passavam pela fronteira. (*Labussière fecha as bandas e volta para a mesa para escutar discretamente*)

FABIENNE

E as minhas voltavam do exército com palavras cruéis: “Desaparecido! Sem notícias!...” Dado como morto, fui ao Comitê de Guerra onde me deram sua morte como certa! Ah!!...a volta triste pra casa, mais uma esperança perdida!

MARTIAL (*aproximando a cadeira da poltrona*)

Mas depois... tem cinco semanas... desde que fui posta em liberdade, eu lhe escrevo carta após carta, muito surpresa por não ter resposta...

FABIENNE

Eu não recebi carta alguma. Após três meses da morte de sua mãe, não voltei mais à sua casa, de onde seus herdeiros me haviam expulsado como uma criada.

MARTIAL (*Pegando a mão de Fabienne*)

Ah! Pobre garota!... E agora, sozinha em Paris, sem recursos...

FABIENNE (*se retraindo suavemente*)

Minhas mãos! Tão pequenas e tão maltratadas! Bati em muitas portas, me oferecendo como criada de quarto, babá de criança e não encontrando ganha-pão em nenhuma parte. Eu tinha recursos para viver apenas mais dois dias e não sabia onde dormir sem a caridade de uma quitandeira que me cedia seu sótão na hora que ela ia pro mercado! Eu estava no fim das minhas forças, bem perto do desespero quando uma noite, passando diante da igreja de Notre-Dame, tive a ideia de entrar e pedir a Deus que me ajudasse. A igreja, toda escura, estava deserta. O altar, os ornamentos sagrados tinham desaparecido e a nave, alugada aos mercadores de vinho, estava cheia de barris vazios. Eu olhei tristemente a casa de Deus, mais imponente em sua nudez sacrílega do que havia estado em toda sua história, quando notei uma mulher ajoelhada no chão e desafiando o perigo de ser surpreendida em flagrante delito de piedade. Fiz como ela e, caindo de joelhos, uni minha prece à dela. Ela se levantou, olhou pra mim; era Marie-Thérèse, uma de minhas irmãs Ursulinas. Trocamos em voz baixa nossas confidências. Ela mora com a mãe Angélica e duas antigas irmãs, uma das quais noviça, como eu, um quartirão perto daqui, rua des Tournelles, e ali juntam todo o dinheiro que possuem com o que elas ganham com trabalhos de costura que Marie-Thérèse coloca nas lojas. Naquela noite mesmo arranjaram um espaço para mim em seu miserável abrigo e na sua mesa e, de minha parte, eu fazia limpeza no quarto e lavava a roupa. E foi assim que me encontraram esta manhã lavando a roupa de nossa pequena comunidade.

Cena 5

Os mesmos, Jacqueline, uma criada

Jacqueline e a criada entram pelo fundo, à direita, com o leite, três xícaras, facas, manteiga, etc. uma bisnaga de pão, que colocam sobre a mesa. Jacqueline tem, também, um belo buquê de rosas brancas.

JACQUELINE

Olha aqui o leite! *(Fabienne se levanta)*

LABUSSIÈRE *(à esquerda da mesa)*

Que ele seja bem-vindo, não é?

MARTIAL

Sim, depois das cinco da manhã... *(empurra a poltrona de Fabienne para perto da mesa, depois se afasta, cedendo espaço para Jacqueline)*

JACQUELINE

Como, desde as cinco da manhã?

LABUSSIÈRE ET MARTIAL

Sim, sim!

JACQUELINE *(para Fabienne, dando-lhe as rosas)*

Flores de Montreuil que peço à cidadã que aceite.

FABIENNE

Ah! que rosas bonitas! Muito obrigado, madame! *(a criada entrega guardanapos para Jacqueline, depois pega a cadeira deixada por Martial e a leva para a secretária)*

LABUSSIÈRE *(pegando o pão e a faca)*

E Bérillon? Não está aí o Bérillon?

JACQUELINE *(colocando os guardanapos na mesa, Fabienne está sentada na poltrona, Martial na cadeira à mesa)*

Na casa dele? Jamais!... está lá na seção!

LABUSSIÈRE *(à esquerda, em pé, cortando fatias do pão)*

Raivosinho, sempre?

JACQUELINE

Sempre! Pobre homem! *(ela se vira durante o que segue, pondo a mesa)*

LABUSSIÈRE

E o teatro?

JACQUELINE (*a mesma coisa*)

É uma merda!

LABUSSIÈRE

O que você vai representar hoje?

JACQUELINE (*a mesma coisa*)

“O vós e o tu”, do Aristide Valcour!⁴⁶

LABUSSIÈRE

É o Michelot⁴⁷ que representa meu papel de Justin?

JACQUELINE

Não, é o Gobin.⁴⁸

LABUSSIÈRE

Medíocre!... (*passa diante da mesa e cantarola dando a cada um sua fatia de pão*) O preço da servidão / Tá colado na palavra “vós” / No meu ouvido é porridão / E o “tu” é doce pra nós.

JACQUELINE (*servindo o leite para Fabienne*)

E nós nos arrependemos o suficiente no teatro.

LABUSSIÈRE

É recíproco! Mas após minha aventura!

MARTIAL (*pegando a jarra de leite das mãos de Jacqueline para se servir*)

Qual?

LABUSSIÈRE

Uma briga, repetida, com um desgraçado chamado Duclos, que denunciou um de nossos camaradas! Na minha raiva, quebrei a golpes de bengala o busto de Marat colocado em primeiro plano e, já mal avaliado, achei prudente desistir da arte dramática por um tempo. Foi então que aquele bravo covarde do Bérillon

46 Philippe-Aristide-Louis-Pierre Plancher de **Valcour** (1751-1815), ator, dramaturgo e diretor de teatro francês. A ópera-vaudeville, em um ato, *Le Vous et le Toi* foi encenada no théâtre de la Cité no mês de fevereiro ano II.

47 Pierre Marie Nicholas **Michelot** (1786-1856), ator francês, sócio da Comédie-Française.

48 Não há de ser Charles Constant **Gobin** (1843-1907), artista lírico e ator do teatro francês.

me deu asilo nesta sala que eu lamento... sobretudo por causa da proprietária. *(beija as mãos de Jacqueline)*

JACQUELINE

Vou descer para a loja. Se precisar de mim, basta tocar a campainha.

LABUSSIÈRE

Está bem, cara amiga.

MARTIAL

Obrigado, senhora.

JACQUELINE

E tomem o café tranquilamente, não há nenhuma figura suspeita na rua Antoine.

LABUSSIÈRE

Nem ali na rua Beautreillis. Já me assegurei. *(ela sai. Labussière vai, entre Martial e Fabienne, pegar a jarra de leite)*

Cena 6

Fabienne, Labussière, Martial

LABUSSIÈRE

Bom, despistamos os curiosos!

FABIENNE *(pegando a mão esquerda de Labussière)*

E eu ainda não lhe agradei, você que me livrou de um grande perigo.

LABUSSIÈRE

Sem dificuldade!... Admita! *(consegue um lugar à esquerda da mesa e, em pé, verte leite em sua xícara)*

MARTIAL

Mas, enfim, por qual segredo? Por que o que é essa carteira que produziu um efeito tão maravilhoso?

LABUSSIÈRE *(tomando um gole de leite)*

Minha carteira tricolor?

MARTIAL

Sim.

LABUSSIÈRE

Se eu lhe mostrar, me promete não sentir mais medo? (*repete*)

FABIENNE

Medo de você?

LABUSSIÈRE

Eh! Sim.

MARTIAL

Que piada?

LABUSSIÈRE

Então, pegue e veja! (*apresenta a ela sua carteira*) E leia em voz alta!

MARTIAL (*lendo*)

República Francesa. Comitê de Salvação Pública... Charles Hippolyte, funcionário, delegacia dos detentos. Charles Hippolyte?

LABUSSIÈRE

Eu mesmo!

MARTIAL

Você?

FABIENNE

Oh!

LABUSSIÈRE (*tranquilamente*)

Quando eu lhes disse que vocês iam tremer!

MARTIAL

Como é possível?

LABUSSIÈRE

Veja você.

MARTIAL

Mas, enfim, como é que chegou lá?

LABUSSIÈRE (*limpando-se, e comendo durante o que segue*)

Depois de minha aventura no Mareux, eu estava à procura de um trabalho provisório, porque precisava viver! Um jovem autor dramático que frequenta nos-

sos bastidores, Guilbert Pixérécourt,⁴⁹ funcionário do secretariado do Comitê de Salvação Pública me disse: “Vou falar com Fabien Pillet, diretor da delegacia dos detentos. Um de seus funcionários morreu, e eu falei de você”. E, dois dias depois, eu estava instalado no gabinete de Pillet⁵⁰ como comissário registrador com o nome de Charles. Um asilo na própria caverna do monstro que se preparava para me devorar e onde menos podia pensar que eu ia parar, exatamente como meu último papel no Mareux, “O desespero de Jocrisse”;⁵¹ eu peguei a máscara de um estúpido embaraçado com a língua e fiquei mais conhecido pelo nome de Cha-a-arles, o gagá... gagagago.⁵²

MARTIAL

Mas comissário registrador... de quê?

LABUSSIÈRE

De processos! Todo detento das quarenta e uma prisões revolucionárias de Paris tem seu arquivo que contém as peças de acusação. A comissão popular sediada no Louvre, de acordo com o escritório geral de polícia, repara a lista daqueles que devem ser levados a julgamento e o envia com seu processo para Fouquier-Tanville que organiza as audiências.

MARTIAL

E sua função, qual é?

LABUSSIÈRE

É classificar os processos por ordem alfabética e, quando o funcionário da comissão popular se apresenta com a lista dos detentos que vão ser chamados ao tribunal, lhe enviar as peças relativas a aqueles infelizes. (*silêncio embaraçoso de Martial e Fabienne, que se entreolham*)

MARTIAL

E você aceitou esse emprego terrível?

49 René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), dramaturgo e tradutor literário francês. Fez estudos de Direito em Paris. Quando da Revolução francesa, refugiou-se em Coblença com a família e alistou-se na *Armée des Émigrés* (o Exército dos Príncipes). Dele diz-se que “foi, incontestavelmente, o primeiro diretor de teatro dentro do conceito que a palavra tem atualmente”.

50 Fabien Pillet (1772-1855), ator dramático, cançonetista e jornalista francês. Chefe de gabinete no Ministério do Interior e do Ministério da Instrução Pública.

51 *Le desespoir de Jocrisse*, comédia-loucura de Louis-François Archambault, dito Dorvigny (1742-1812), romancista, ator e dramaturgo francês. Encenou no Théâtre des Variétés-Amusantes, no Théâtre de l’Ambigu-Comique, no Théâtre des Grands-Danceurs du Roi, no Théâtre des Délassements-Comiques, no Théâtre des Associés, no Théâtre d’Émulation, no Théâtre Molière, no Théâtre Montansier.

52 Dorvigny inventou o *janotismo*, que consiste em cometer erros grosseiros de linguagem para a obtenção de efeitos cômicos. Confunde-se com o dandismo, a gamenhice, a casquilharia...

LABUSSIÈRE (*tranquilamente*)

Sem ele, admita, não estaríamos aqui tomando esse café da manhã tranquilamente.

MARTIAL

Deus me livre de ser ingrato, mas o que sinto é que você, Labussière, que até há pouco nutria uma indignação imensa para esse regime atroz, você se condena, mesmo no interesse de sua salvação, a ser uma das roldanas dessa máquina horrorosa de matar.

LABUSSIÈRE (*para Fabienne*)

É o que você também pensa, não é? (*ela só responde com um gesto embaraçado*) Vamos, eu estou vendo que preciso lhes contar tudo senão vou passar por um bebedor de sangue. (*esvazia sua xícara e a coloca na mesa*) também, por que esconderia de vocês a verdade?... Aqui está ela... além dos processos dos detentos, estão sob minha guarda os dos denunciados foragidos ou em fuga. Será que eu teria sido incriminado por meus impropérios?... Eu ignorava... mas, nesse caso, meu processo estaria ali seguramente, com os outros, e eu estava interessado em destruí-lo para me fazer esquecer. Apenas, essa destruição só seria possível se eu aceitasse o lugar que me ofereceram: o que fiz foi num interesse completamente pessoal.

MARTIAL

Bom, compreendo isso. E depois?

LABUSSIÈRE

Paciência, amigo! Uma hora depois, já estava admitido! Nada no meu nome, nenhuma denúncia. E, todo satisfeito com essa descoberta, já estava procurando um jeito de me demitir daquelas repugnantes funções, quando o oficial da delegacia geral de polícia entrou, com uma lista na mão e me disse: "Prepare esses processos para o tribunal, volto em uma hora.". ele saiu, depois de ter deixado na minha mesa uma lista dos detentos que estavam sendo levados a julgamento. Eu li... nomes desconhecidos na maioria... apenas um me chocou: Jean-Pierre Florian...⁵³

MARTIAL

Aquele das fábulas?

53 **Jean-Pierre** Claris de **Florian** (1755-1794), poeta, romancista e fabulista francês. Com a eclosão da Revolução francesa, refugiou-se em Sceaux, mas logo foi descoberto e preso; embora a morte de Robespierre o tenha poupado, ele morreu alguns meses depois, ainda na prisão, seriamente atacado de tuberculose.

LABUSSIÈRE

Sim, eu o conhecia por ter representado no teatro italiano duas arlequinadas... Acusar, condenar aquele homem honesto, excelente!... depois de ter reunido os outros processos, folheei o dele!... que monte de calúnias, insanidades inventadas pela tolice, pela ingratidão. O testemunho mais ignóbil era a carta de um miserável que Florian havia salvo da prisão. Indignado, rasguei essa carta e atirei ao fogo. Estávamos no inverno. O papel derreteu nas chamas e eu me disse: Por que não também o resto? E então queimei tudo. *(levanta-se, distanciando a cadeira da mesa)*

MARTIAL

Ah! bem feito!

LABUSSIÈRE

O oficial voltou. Era justo a hora de levar o ator. Me fiz de apressado, sem fôlego, desolado. Com um fluxo interminável de palavras que atordoava, declarei que tinha fuçado por toda parte e não tinha achado o processo de Florian! Meu antecessor, morto subitamente, tinha deixado o arquivo numa desordem total. Coisa de louco! Me arranquei os cabelos e assumi uma tal cara de idiota que ele se pôs a rir e se retirou dizendo: "Vamos, imbecil, por hoje esse aí fica vivo!" E eu caí, esgotado, mas contente de ter feito por um outro o que havia pensado fazer por mim mesmo! *(aproxima-se de Fabienne)*

MARTIAL *(em pé, passando pela frente de Labussière e indo para a esquerda)*

Ah! meu bom Labussière... E depois?...

LABUSSIÈRE *(entre Martial de pé e Fabienne sentada)*

Então, pensei: Que simples que é isso! Elimino um processo, Fouquier não pode mais proceder à acusação e é um tempo ganho para a vítima! Mas hoje, tudo se resume nisso, ganhar tempo! O que eu fiz por um, posso fazer por outros!... Meu dever não é mais ir embora... vou ficar e fazer de novo! Admita que isso é muito apetitoso!

MARTIAL

Claro que é!

LABUSSIÈRE

E, timidamente no começo, escolhendo os nomes de amigos, suprimindo as peças mais comprometedoras, depois escondendo os processos, enfim, destruindo-os e inventando nomes novos para os processos e fazendo por gente desconhecida o que havia feito por Florian, invocando sempre a desordem e sempre com sucesso, encorajado pelo hábito e pela impunidade, em menos de três semanas, tinha destruído vinte, trinta, quarenta processos...

MARTIAL

Pelo fogo!

LABUSSIÈRE (*reacomodando-se na cadeira*)

Ah! não!... O cheiro de papel queimado me teria traído! (*Martial se senta na poltrona à esquerda*) Tranquei à chave, na gaveta de meu secretário, as peças que teria de destruir e saio de lá tranquilamente, mãos vazias, pela saída dos delegados, onde a vigilância é menos ativa. Por volta da meia-noite, uma hora, volto para as Tulherias. Minha sala fica no décimo-segundo andar do Pavilhão de Flore, antes chamado da Igualdade. Toda noite, as portas do palácio são abertas. Graças à minha carteira de funcionário, passo sem dificuldade. Sob o pretexto de um esquecimento, um trabalho atrasado, pego a chave do escritório, debaixo de um tapete, num lugar combinado com Fabien Pillet e Pierre, nosso moleque auxiliar, entro Tateando na semiescuridão, tiro os papéis de minha gaveta, eu os mergulho na minha pia, despedaço, amasso, faço uma pasta e coloco nos bolsos do casaco. E saio. É aí que o perigo começa. O Comitê de Salvação Pública está sediado a alguns passos do meu escritório e tem sessões duas vezes por dia, às onze da manhã, antes da reunião da Convenção, e à noite, às nove... dez horas, até duas ou três horas da madrugada. Eu posso encontrar na escadaria, num corredor, alguns membros do Comitê, para quem minha presença àquela hora poderia parecer suspeita. Caminho, então, com passos de lobo, colado à parede, orelhas atentas e às vezes, protegido pela sombra e vendo passar Hermann ou Fouquier-Tanville, já sorri pensando que, de nós três, eu é que parecia estar fazendo algo errado! Uma vez cruzada a portaria, eu estava salvo. Entro em minha casa, durmo, depois, ainda cedinho, junto com meu bravo Lupin, meu pula-esgoto, meu único confidente, vou para o rio, em algum lugar afastado e, fingindo me banhar ou pescar, mijo na água todo aquele lixo que vai embora suavemente sobre as ondas! E, como bom republicano, a cada processo destruído, me parece que sou um filho piedoso que economiza uma má ação.

MARTIAL (*alegremente, em pé*)

Então, hoje de manhã...

LABUSSIÈRE

Oito aristocratas no Sena de uma vez só! Como Carrier⁵⁴ lá em Nantes! Meus afogadinhos!

54 Jean-Baptiste **Carrier** (1756-1794), foi um [revolucionário francês](#) famoso por sua crueldade, especialmente contra o [Clero](#). Foi um advogado do interior que, em 1792, foi eleito deputado à [Convenção Nacional](#). Em outubro de 1793, foi enviado a [Nantes](#), para subjugar a revolta que lá havia ocorrido. Foi o principal responsável pelas famosas [Noyades de Nantes](#) (os “Afogamentos de Nantes”): julgando que a guilhotina era muito lenta para as execuções, encheu com prisioneiros algumas [barcaças](#) com comportas de fundo que, quando abertas, deixavam os prisioneiros se afundarem no [rio Loire](#). Em fevereiro de 1794 foi chamado de volta a Paris pelo [Comitê de Salvação Pública](#), tomou parte no golpe contra [Robespierre](#) em 9 Thermidor (27 de julho de 1794), mas foi, ele próprio, chamado perante o [Tribunal Revolucionário](#) e finalmente guilhotinado em [16 de dezembro](#) de 1794. Ver a peça *Cadio*, volume 17 de DRAMATURGIAS.

MARTIAL (*caminhando na direção dele, e apertando sua mão*)
Ah! meu amigo!

FABIENNE

Ah! senhor, que bom o que faz!

MARTIAL

E você já destruiu muitos processos?

LABUSSIÈRE Centenas cujo julgamento ainda não chegou, trezentos e poucos chamados pelo tribunal, entre outros aqueles da Comédie-Française:⁵⁵ Fleury,⁵⁶ d'Azincourt,⁵⁷ La Rochelle,⁵⁸ Saint-Prix,⁵⁹ Vanhove,⁶⁰ as irmãs Contât,⁶¹ Devienne,⁶²

55 A peça *Pamela ou la vertu récompensée*, adaptada por Nicolas François, dito François de Neufchâteau, do romance epistolar *Pamela, or virtue rewarded*, 1740, de Samuel Richardson, na forma de uma comédia em versos, e encenada na noite de 1 de agosto de 1793 no Théâtre de la Nation. Na noite da nona representação, a 2 de setembro, quando a cortina ia ser erguida, um oficial da polícia se apresentou em nome do Comitê de Salvação Pública e interditou a peça por causa de dois versos considerados sediciosos, subversivos: *Ah! Les persécuteurs sont les seuls condamnables. / Et les plus tolérants sont les seuls raisonnables*. Neufchâteau procedeu às correções exigidas pelo Comitê, mas foi preso junto com os 13 atores que atuavam na peça. Entre os 13 atores do Théâtre Français encarcerados nas Magdelonnettes (as atrizes foram levadas para Sainte-Pélagie) estavam Fleury, Dazincourt, François Molé, Charlotte Vanhove, Saint-Prix, Saint-Fal. O processo dos atores deveria ser instruído no final de junho de 1794, sob os insistentes pedidos dos promotores Barère e Vadier. Mas, no momento de ele ser levado para Fouquier-Tinville, o Comitê de Salvação Pública se viu incapaz de encontrar os processos dos atores. Diz-se que as peças principais sobre as quais se deveriam fundamentar as acusações foram deles retiradas e destruídas por um antigo ator, La Bussière, que então se ocupava de uma função subalterna no hotel de Brionne, sede da polícia política.

56 Joseph-Abraham Bénard, dito **Fleury** (1750-1822), ator francês; particularmente feliz nas suas criações de homens afetados, cortesãos, homens de mau caráter. Preso naquela noite.

57 Joseph-Jean-Baptiste Albouy, dito **Dazincourt** (1747-1809), ator francês. Preso naquela noite.

58 Barthélémy **La Rochelle** (1748-1807), ator francês. Preso naquela noite, foi rapidamente posto em liberdade; atuou no Théâtre Feydeau, na salle Louvois, novamente no Feydeau antes de voltar a se reunir com seus camaradas na reconstituição da Comédie Française em 1799.

59 Jean-Amable Foucauld, dito **Saint-Prix** (1758-1834), militar e ator francês. Preso naquela noite.

60 Charles Joseph **Vanhove** (1739-1803), ator francês. Preso naquela noite, volta à Comédie em 1799. Sua filha, Charlotte Vanhove, dita Caroline (1771-1860), atriz francesa, também presa naquela noite terminará por se casar com o grande Talma, com quem levará uma vida tumultuosa.

61 Louise-Jeanne-Françoise de Forges de Pamy, dita Mademoiselle **Contât** (1760-1813), atriz francesa. A Revolução reforça nela os princípios de toda a sua vida. Toma posição resoluta contra a Revolução e as reformas. Hostil aos autores «liberais», obstina-se de aristocracia, e com o «Noirs», isto é, seus camaradas royalistas Fleury, Dazincourt e Raucourt, chama a atenção pública por seu desprezo pela Revolução. Sua irmã. Emilie Contât, também dita Mademoiselle **Contât** (1770-1846), também foi atriz, atuante na Comédie.

62 Jeanne-Françoise Thévenin, dita Sophie **Devienne** (1763-1841), foi uma atriz francesa. Também foi presa naquela noite. Liberada logo após a morte de Robespierre, voltou, com Molé, para o Théâtre Montensier, [Versalhes, a poucos passos do Palais] criado com o incentivo de Marguerite Brunet, dita Mademoiselle Montansier.

Lange,⁶³ Mézeray,⁶⁴ Raucourt⁶⁵ etc.

MARTIAL

Mas é admirável!

LABUSSIÈRE⁶⁶

63 Anne-Françoise-Élisabeth Lange, dita Mademoiselle **Lange** (1772-1825), foi uma atriz francesa. Triunfava no papel de Pamela quando todo o elenco foi preso naquela noite. Após alguns meses de cativo, conseguiu se fazer transferir para a *pension* Belhomme (um edifício usado como sanatório-prisão), com seu cozinheiro, seu valete e sua criada de quarto, às expensas do banqueiro Montz; é levada novamente para uma prisão, mas protetores poderosos lhe permitem escapar à guilhotina. Libertada, volta ao Feydeau.

64 Marie-Antoinette Joséphine Mézeray, dita Mademoiselle **Mézeray** (1774-1823), foi uma atriz francesa. Também presa naquela noite, passa também para a *pension* Belhomme, Libertada em 1795, integra a trupe da Mlle Raucourt até o fechamento do Théâtre Louvois.

65 Françoise-Marie Antoinette Saucerotte, dita Mademoiselle **Raucourt** ou Françoise Raucourt (1756-1815, foi uma atriz francesa. Presa naquela noite, purgou 6 meses em Sainte-Pélagie e teve fechado pelo Diretório (1795-1799) um segundo Théâtre Français que ela havia fundado (Théâtre Louvois). Lésbica, exibia-se publicamente com suas conquistas. À sua morte, o cura da Église Saint-Roche proibiu que seu corpo ali fosse velado. Uma multidão arrombou as portas do templo e ali introduziu o caixão da atriz.

66 A esta altura, convém apontar aqui alguns fatos da biografia verdadeira desse personagem real de que Sardou se apropriou para expor sua visão da Revolução. Charles-Hippolyte Delpuch de La Bussière, dito La Bussière > Labussière (1768-1808) foi um ator francês. Aos 16 anos ingressou no regimento de Savoie-Carignan, assentado em Dunkerque; após breve permanência ali, retornou a Paris e se fez ator, interpretando com sucesso papéis simplórios e piegas em teatros dos bairros. Após pequena confusão que o levou a passar alguns meses na prisão de L'Abbaye, conseguiu ser empregado no Comitê de Salvação Pública e no Comitê de Segurança Geral, quer dizer, no quartel-geral do Terror, onde alguns de seus amigos haviam conseguido asilo e onde prestou bons serviços aos encarcerados, sem, todavia, salvar seu protetor Gallet de Santerre da guilhotina em 5 Termidor (23 julho 1794). Comprazia-se em criticar e ridicularizar os homens da Revolução, o que poderia ter-lhe conseguido alguns incômodos. Na primavera de 1794, Saint-Just criou sua própria delegacia de polícia, no segundo andar das Tulherias. Era ali que Labussière trabalhava, segundo alguns, pelo simples fato de ter uma boa ortografia e uma bela aparência. Horrorizado com as execuções em massa cujos dossiês passavam por suas mãos, Labussière adquiriu o hábito de passar a noite nos “banhos públicos” Bains Vigier, instalados na margem do Sena, com peças de acusação que levava consigo ao sair do escritório e ali as destruía. Seu chefe de serviço, Fabien Pillet, nunca se espantou com esse sumiço de documentos. Assim, ele teria começado por salvar a diretora de teatro Mlle Montansier e seu amante, o ator Honoré Bourdon dito “de Neuville”. Teria depois surrupiado mais de 50 peças nada menos que das caixas 7, 8 e 9 Messidor do Ano I, dentre as quais as dos atores do Théâtre Français, do mesmo modo que teria atirado ao Sena 924 processos, do 22 Floreal (11 maio 1794) até à queda de Robespierre. Uma vez perdidos os dossiês de instrução, os detentos eram esquecidos em suas prisões, seus nomes não mais apareciam sob os olhos da acusação, era até mesmo muito difícil encontrá-los entre as milhares de pessoas encarceradas. Ele teria salvo, entre outros, a marquesa de Villette, a célebre ‘Belle et Bonne’ de Voltaire; Madame du Buffon, sobrinha do naturalista; o conde de Talleyrand-Périgord, tio do diplomata; Volney, precursor da Antropologia; Delessert, banqueiro suíço; Madame de Vassy, que escreveu suas memórias da prisão; Florian, escritor emblemático de sua época; o visconde de Ségur, autor dramático que atraía sua atenção; Madame de La Fayette, esposa do general; o príncipe de Mônaco; Delphine de Sabran, viúva do general de Custine – ou seja, total 1.153 pessoas. Depois do Termidor, aliou-se a Louis Legendre e se ocupou em fazer libertar os inocentes de que as prisões de Paris estavam cheias. Passou uma curta temporada na prisão por ocasião da tentativa

Na verdade, não tenho lá grande mérito, sem sentir mais medo!... a gente se apaixona por essas causas, por causa do perigo mesmo; como os domadores com suas feras fulvas. Eu domo as feras! E depois, tenho mesmo um gostinho pela mistificação. Mistificar o cadafalso, vocês têm de admitir que não é uma coisa banal. Tomei gosto pela coisa e ia ficar muito chateado se tivesse que renunciar a isso.

FABIENNE

Você vai ver que isso é egoísmo.

MARTIAL

Em suma, nessa brincadeira, você arrisca a vida todos os dias.

LABUSSIÈRE

Como você, soldado.

MARTIAL

Oh! Mas não é a mesma coisa!

LABUSSIÈRE

Exatamente!

FABIENNE

E ninguém nunca viu nada, não desconfiou de nada?

LABUSSIÈRE

Ninguém além de Fabien Pillet, que se fez meu cúmplice, aquele bravo rapaz, fechando os olhos... (*ele se levanta*) Todavia, aliás, presto muita atenção e tem alguém que acha decididamente que a desordem é grande demais no meu escritório, é o chefe geral da polícia, o Héron.⁶⁷

de golpe de Estado do 13 Vendemiário. Depois foi esquecido. Durante o Consulado, doente e sem emprego, caiu na miséria. Advertidos de sua infelicidade, os atores da Comédie Française organizaram uma noite em seu benefício. Os atores que ele havia salvo escolheram duas peças com inúmeras personagens a fim de que cada um pudesse ter um papel. A representação ocorreu a 5 abril 1803 no Théâtre de la Porte-Saint-Martin, sob iniciativa de Dazincourt. Foram representadas as peças Hamlet, de Ducis, e Augustin et Théodore ou les deux pages, de Dezède. Os principais atores foram Talma, Dazincourt, Fleury e as Mlles Contât, e Raucourt. O Primeiro Cônsul as assistiu, bem como Joséphine de Beauharnais (a primeira esposa de Napoléon I), a quem Labussière havia salvo. Incapaz de economia, Labussière dilapidou rapidamente o produto daquela noite. Vítima de um violento ataque de paralisia, experimentou alguma melhora internado num hospício, onde morreu pouco depois, completamente esquecido. Nicolas Liénart o lembrou em suas memórias. Francis Perrin lhe dedicou o romance L'enfant terrible de la Révolution, 2013, tendo dirigido o Théâtre Montansier de 1992 a 2000.

67 François Louis Julien Simon **Héron** (1746-1796), revolucionário francês, agente do Comitê de Segurança Geral. Sob a Revolução, ligou-se a Marat e participou de diferentes jornadas,

FABIENNE

Héron?

LABUSSIÈRE

Você o conhece?

FABIENNE

François Héron, antigo forrageiro da estrebaria d'Artois!

LABUSSIÈRE

E amigo de Marat, espião de Robespierre, familiar de Fouquier-Tinville... Meu Deus! Que relação você tem com esse miserável?

FABIENNE

Ele se casou, antes da Revolução, com uma mulher de Saint-Malo que estava a serviço de minha mãe, que tinha conseguido com esse casamento um novo meio de subsistência. Quando tua prima morreu, meu primeiro pensamento foi falar com essa mulher, eu ignorando o que tinha acontecido ao marido dela.

LABUSSIÈRE (*com inquietação redobrada*)

E você foi até a casa dela?...

FABIENNE (*se levantando*)

Sim! A mulher tinha saído. Eu disse meu nome. Recebida pelo marido, ele estava comendo, um pouco grisalho, foi o que me pareceu.

LABUSSIÈRE (*ansioso*)

E então?

FABIENNE

Então, explodindo de rir quando me viu: “Ah! ah! é você, mocinha! Os papéis estão mudados agora, bonitinha, e você talvez ficasse feliz em engraxar os sapatos da minha mulher.” Gelada com essa acolhida, eu não sabia o que responder. Ele se levantou e fez menção de se atirar contra mim... Eu o empurrei, ele tropeçou e caiu pedindo ajuda e eu corri para a rua onde fiquei fora de alcance antes que ele me perseguisse.

notadamente no 10 de agosto de 1792, quando esteve à frente do batalhão de marseheses. Participou em seguida dos massacres de 2 a 7 de setembro. Tornou agente do CSG, foi o responsável pela prisão do antigo ministro Lebrun-Tondu (dezembro 1793) e do poeta Fabre d'Eglantine. O inquisidor Vadier o encarrega de prender a mística visionária Catherine Théot e o religioso Dom Gerle.

LABUSSIÈRE

Mas é assustador o que você me conta! Tem ideia do que ele pode ter pensado?

MARTIAL

O que?

LABUSSIÈRE

Que você tivesse ido lá para assassinar Héron!

FABIENNE

Eu!

LABUSSIÈRE

Ele não podia perder uma bela ocasião de se fazer de mártir e eu li, não sei onde, que uma mulher da Vendeia tinha se apresentado à casa de Héron e, armada de uma faca, tinha tentado atingi-lo.

FABIENNE

Que indignidade!

LABUSSIÈRE

Martial pronunciou seu nome na frente daquele agente hoje de manhã?

MARTIAL

Eu a chamei de Fabienne, só.

LABUSSIÈRE

Já foi demais... Pourvoyer é um agente da comissão popular. Se ele fizer o relatório e citar seu nome, Héron vai sair atrás de você. Você estava com esse vestido quando foi à casa dele?

FABIENNE

Sim, este mesmo.

LABUSSIÈRE

Mais uma facilitação para o reconhecimento. *(ele empurra sua cadeira para a esquerda, na frente da mesa, e vai puxar o cordão da campainha, acima da cadeira à direita da alcova. Martial o segue, Fabienne vai para a esquerda)* Ah! isso é mais sério do que a aventura de hoje de manhã.

MARTIAL

Você acha que Héron denunciou Fabienne?

LABUSSIÈRE (*descendo à direita*)

Se acredito!... Ele fez executarem Follope, seu locador, que teve a audácia de reclamar de seus modos!... e tentou implicar sua mulher numa pretensa conspiração em Saint-Malo para se desembaraçar dela... É esse o homem!

FABIENNE

Você não estaria mais neste mundo se ele tivesse sabido prender você!

Cena 7

Os mesmos, Jacqueline

JACQUELINE (*entra pela porta do fundo, à direita*)

Vocês me chamaram?

LABUSSIÈRE

Sim, sim, venha depressa, cara amiga. Desta vez vou recorrer à costureira. (*ele a faz descer para o proscênio, à direita*)

JACQUELINE

Para?

LABUSSIÈRE (*indicando Fabienne*)

Para modificar bem rápido aquela toaleta.

JACQUELINE

Rápido?

LABUSSIÈRE

O tempo de um intervalo entre dois atos! Você conhece algum figurino lá do teatro que nos convenha?

JACQUELINE

Espere! Uma toaleta?...

LABUSSIÈRE

Burguesa, bastante simples.

JACQUELINE

Já sei qual; o vestido de Cécile na peça “O marido culpado”,⁶⁸ da Cidadã Villeneuve, que vamos representar em três dias.

LABUSSIÈRE

Que vai ser usado por?

JACQUELINE

Pela senhorita Dupré... ela tem o mesmo número.

LABUSSIÈRE

Perfeito! Você vai ter tempo de costurar um outro para a Depré... E depressa, disfarce todos nós, rápido. *(faz Jacqueline passar para a esquerda empurrando-a para Fabienne)*

FABIENNE *(hesitante)*

Meu Deus, mas esse vestido de teatro...

JACQUELINE

Novinho... *(ela vai para a porta do fundo, à esquerda)*

FABIENNE

Mas,... mas...

MARTIAL

Oh! Eu lhe peço, Fabienne!

LABUSSIÈRE

Não vamos correr riscos nós três por causa de um vestido!

FABIENNE

É verdade, perdoe-me me esquecer que minha perda também seria a sua! *(ela caminha para Martial)* Mas devem estar preocupados comigo na rua des Tournelles.

LABUSSIÈRE

Vista-se primeiro! Vamos pensar mais tarde em suas amigas.

68 *Le mari coupable*, comédia em prosa em 3 atos, de Citoyenne Villeneuve, encenada do Théâtre de la Cité no 4º dia complementar Ano II, isto é, 20 de setembro de 1794 – em programa duplo com a peça *Les mœurs et le divorce*, comédia em um ato, de Pigault-Lebrun.

FABIENNE *(para Jacqueline, que a espera)*
Por onde devo segui-la, senhora?

JACQUELINE *(indicando uma porta)*
Por este lado, senhorita, por favor. (abre a porta. Fabienne a segue)

MARTIAL *(para Fabienne prestes a sair)*
Coragem, Fabiana! Coragem... vai dar tudo certo! *(pega a mão dela, que a retira suavemente sem afetação, mas sem responder ao seu abraço, e ela sai)*

Cena 8

Martial, Labussière

(Martial, na soleira da porta, segue com os olhos tristemente Fabienne que desaparece. Silêncio.)

LABUSSIÈRE
Por que estava olhando para ela daquele jeito?

MARTIAL
O jeito que ela me tratou!... Você viu? Nenhuma palavra, nenhum olhar... Viu a frieza de sua mão se separando da minha?

LABUSSIÈRE
Oh! Meu Deus, a pobre mocinha, está inquieta com tudo o que acabou de ouvir.

MARTIAL
Não, essa inquietude não acontece por nada. Não a estou reconhecendo. *(dá um passo na direção da mesa)* Tem nela alguma coisa inexplicável. Não é mais a mesma mulher, a minha Fabienne de antes. Ah! se você a tivesse visto quando parti para ingressar no exército!... Naquele dia ela também tinha razões para temer por ela e por mim. Mas que ternura em seus medos! E que sofrimento ao se afastar dos meus braços!

LABUSSIÈRE *(caminhando para ele)*
Mas ela se atirou nos seus braços, hoje de manhã, e ainda ouço seu grito de alegria!

MARTIAL
Foi um grito de medo! A mulher em perigo que encontra um defensor e se agarra a ele.

LABUSSIÈRE

Seu ingrato!

MARTIAL

E quando aquela megera me forçava a abraçá-la, Fabienne se encolhia ao meu beijo? Suas mãos, seu corpo, seus lábios, sua alma, tudo me foi recusado! E aquelas lágrimas repentinas?... Por que aquelas lágrimas?

LABUSSIÈRE

Uma jovem honesta... diante de todo mundo!

MARTIAL

Não, melhor você dizer... há entre ela e eu... *(vai para a esquerda da mesa)*

LABUSSIÈRE *(seguindo-o)*

Havia eu, ora, cuja presença a intimida! Vamos, pare com isso, ficou louco. *(Martial se senta na poltrona à esquerda, olhando para a porta por onde Fabienne saiu)* Vamos deixar disso e falar seriamente. Você planejava partir amanhã?

MARTIAL

Sim.

LABUSSIÈRE

Alguma coisa impede que adiante sua partida?

MARTIAL

Nada.

LABUSSIÈRE

Então, parta esta noite!

MARTIAL

Por quê?

LABUSSIÈRE

Porque Paris não significa nada para você e sobretudo para ela. *(Martial olha para ele)* Ninguém pode dizer se a partida será possível amanhã. Você ignora o que terá acontecido na Convenção.

MARTIAL

Sim, eu caminhei pelas ruas à procura de Fabienne. E essas intrigas políticas me revoltam, só levam a cabeças decepadas... Não compreendo mais nada.

LABUSSIÈRE

Eu lhe explico tudo isso... Basta ter como certo que, às vezes, na Convenção a luta vai ser formidável e que há enormes vantagens em abandonar Paris antes do fim da reunião. *(ele se afasta de Martial para a direita)*

MARTIAL

Mas... e ela?

LABUSSIÈRE

Fabienne?

MARTIAL

Sim.

LABUSSIÈRE *(diante da mesa)*

Ora, ela vai embora com você! Sua mulher. É natural. Você se casa com ela em Bruxelas! Eu tinha pensado em casar vocês nesta tardinha, mas teria que dizer o nome dela.

MARTIAL *(de pé)*

Isso seria denunciá-la.

LABUSSIÈRE

Justamente. Você vai encontrar Carnot às onze horas. A sessão é ao meio-dia e é preciso a todo preço vê-lo antes. Você explique a ele a situação. Ele mandará liberar um passaporte para você e sua mulher, a cidadã Hugon. Nenhum outro nome!

MARTIAL *(caminhando para Labussière)*

Certo!

LABUSSIÈRE

Pourvoyez viu você com esse uniforme, você tem alguma roupa civil?

MARTIAL

Sim.

LABUSSIÈRE

Vista essa roupa civil, para maior segurança, e vá me pegar no meu escritório. Eu já terei reservado seus dois lugares na diligência para Lille, na rua des Victoires. Vamos passar pelo seu albergue, onde você vai pegar sua mala. Viremos jantar aqui em família, eu terei despachado Lupin antes disso com os víveres. Sou eu que os estou convidando. E, às três horas, munidos de seus documen-

tos, em ordem, vocês vão subir tranquilamente na diligência antes que as barreiras sejam fechadas, antes que sejamos decapitados nas ruas!

MARTIAL

Você acredita nisso!

LABUSSIÈRE

Absolutamente! A noite vai ser terrível!

MARTIAL

Mas... tudo isso supõe...

LABUSSIÈRE

O que?

MARTIAL

O consentimento dela com tudo isso.

LABUSSIÈRE

Nessa partida com você?

MARTIAL

E com o casamento.

LABUSSIÈRE

Você duvida disso tudo?

MARTIAL

Ah! não sei mais o que devo saber!

LABUSSIÈRE

Ah! vejamos de uma vez, você a ama, sim ou não?

MARTIAL

Não sei mais... a atitude dela foi tão estranha.

LABUSSIÈRE

Enfim, vocês falaram alguma vez em casamento?

MARTIAL

Que pedido!

LABUSSIÈRE

Então!

MARTIAL

Sim, mas depois!... e essa partida improvisada num minuto!... com tudo tão brusco assim, tenho medo de comprometer as coisas.!

LABUSSIÈRE

Mas arrisque isso, em vez de sua vida ou a dela.

MARTIAL

Ah! com certeza!

LABUSSIÈRE

Vamos, meu comandante! Imagine que você é Fleurus e tira isso de mim ao preço de uma acusação.

MARTIAL

Sim, sim! À moda húngara!... Ir embora com ela... você está sonhando!...

LABUSSIÈRE

Que seja! Vamos falar sério de novo e diga a ela de minha parte, é a última coisa que lhe digo: nesta noite a diligência, ou amanhã a carroça. (*Jacqueline abre a porta do fundo*)

MARTIAL

Fecha a boca! Ela está aí!

Cena 9

Os mesmos, Fabienne, Jacqueline

Fabienne entre numa toailete de burguesa bastante simples e desce para a esquerda com Jacqueline. A criada entra logo após pela porta do fundo, à direita, tira a toalha da mesa e sai por onde entrou, deixando sobre a mesa apenas as flores.

JACQUELINE

Pronto, está feito!

LABUSSIÈRE (*olhando a toailete*)

E perfeito!

JACQUELINE (*tirando do vaso a flor, que dá para Fabienne*)

Só está faltando uma flor nesse corpete!

FABIENNE

Obrigado, senhora! *(para Labussière)* Escrevi um bilhete para a rua des Tournelles. Como fazer chegar lá?

JACQUELINE *(pegando a carta)*

Gaspard, meu aprendiz, vai levar lá bem depressa. *(ela sai pela porta do fundo, à esquerda. Fabienne pega uma rosa recém-desabrochada e a coloca no corpete)*

LABUSSIÈRE

Eu preciso ir! Martial vai me pegar no escritório e estaremos aqui entre uma hora e meia e duas horas para almoçar, combinado? *(para Fabienne)* E, até lá, proibido sair e até mesmo olhar pela janela. Até. *(para Martial)* Está bem claro pra você. Delegacia dos detidos, pavilhão da Igualdade, segundo andar, a partir do meio dia. *(pega seu chapéu sobre o móvel onde o depositou ao chegar)*

MARTIAL

Estarei lá.

LABUSSIÈRE *(voltando para Martial, à meia-voz)*

Dou-lhe um quarto de hora para ser dono do lugar ou você não é mais que um maricas. Vai! Em frente! *(sai pela direita)*

Cena 10

Martial, Fabienne

MARTIAL *(indo até Fabienne, na ponta da mesa)*

E então, minha cara Fabienne, tudo aqui é perigoso para você! Não é amanhã que eu pretendia partir, é hoje mesmo, esta tarde, antes da noite.

FABIENNE *(à frente da mesa, sem olhar para ele)*

É da sua partida, Martial, que está falando?

MARTIAL *(descendo à esquerda, para perto dela, que recua um pouco, deixando a cadeira entre eles)*

E da sua! O que haveria de mais natural, Fabienne, do que seguir seu marido? Aqui nosso casamento é impossível; mas em Bruxelas... *(dá ainda um passo na direção dela)*

FABIENNE *(com esforço)*

Não, Martial, não!... você terá que partir sem mim! *(ela coloca sua mão, para se sustentar, sobre o dorso da cadeira)*

MARTIAL

E por que, meu Deus?... Está duvidando?...

FABIENNE (*alegremente*)

Oh! Meu Deus, não!

MARTIAL

Então, que dever obriga você a ficar sozinha num perigo tão grande quando tudo a convida a partir... Deve cuidar de sua segurança primeiro, penso. E sua afeição por mim? (*coloca sua mão sobre a de Fabienne, que a retira depressa*)

FABIENNE (*muito emocionada*)

Oh! Martial, que pena, ai!... que sofrimento vou lhe causar!

MARTIAL (*ansioso*)

Ah!

FABIENNE

Não posso partir com você, meu amigo, porque não posso ser sua mulher!

MARTIAL

Não pode?...

FABIENNE

Ai de mim, não!...

MARTIAL (*amargamente*)

Ah! eu pressentia isso, eu disse a Labussière há pouco: “Ela não é mais a mesma, não é mais ela!” Seu modo de ser, a frieza de suas palavras, tudo me anunciava um desastre. Essa separação tão longa foi fatal para nosso amor. Você me acreditava morto. Você acreditou tanto nisso que...

FABIENNE (*vivamente*)

Oh! Não! Não! Martial, não! Não tem nada disso!

MARTIAL (*tranquilizada*)

Então, se seu coração está livre, Fabienne, em que eu deixo de merecer seu amor?

FABIENNE

Eu disse isso, meu Deus?... não reprovo nada em você. Ah! decerto que não! E jamais você foi mais digno de ser amado.

MARTIAL

E então?

FABIENNE

Mas eu não posso mais amar você.

MARTIAL

Como?

FABIENNE

Não estou mais livre, Martial... Eu pronunciei meus votos. *(ela cai sentada na cadeira)*

MARTIAL

Você... você fez isso? *(Fabienne fica muda. Silêncio)* Sim! Sim! Compreendo... Aquelas mulheres atraíram você para roubarem você de mim!

FABIENNE *(entrecortada de lágrimas)*

Não as acuse, Martial. Eu chorei por você dia e noite, e nenhuma delas me reprovou ter abandonado a santa causa por você!... Mas eu estava tão infeliz!... Você morto... nada mais me ligava ao mundo.

MARTIAL

E então?

FABIENNE

Então, uma noite, um padre, um velho, nos entregou uma carta de uma de nossas irmãs refugiadas em Cambrai. E aquele santo homem, que suas roupas miseráveis nos fizeram pensar fosse o Monsenhor Bonneval, bispo de Lisieux, disfarçado de mendigo, que ia de cidade em cidade, como os primeiros apóstolos, levar a palavra divina, unir entre si os fieis, dizer a missa nos campos, nas granjas, afrontando em toda parte o cadafalso que o esperava em Strasbourg oito dias depois. Uma de nossas irmãs, que era noviça como eu, lhe exprimiu o desejo de entrar para o convento: “E você, me disse ele, você não gostaria de fazer a mesma coisa? Esse amor mundano que, por um tempo, a havia apartado de Deus, eis que ele foi rompido pela morte. É um sinal que a chama para ele. É também quando a religião é perseguida que convém a uma jovem cristã perseguida abandonar sua fé? Ao contrário, é o momento, para as grandes almas, de se unir mais estreitamente a essa mãe sagrada e de preencher os vazios que nosso martírio causa entre nós!”

MARTIAL

Ora, é com essas palavras capciosas que seduzem suas almas jovens.

FABIENNE

Naquela mesma noite, em nosso próprio quarto convertido em capela, ele nos consagrou a Deus, impondo-nos a obrigação de conservar nossos cabelos e nossos hábitos mundanos para não sermos reconhecidas pelos carrascos! Não é mais Fabienne que lhe fala, Martial, mas a irmã Marie-Madeleine, que, não mais podendo ser sua, não quer ser de mais ninguém, exceto Deus!

MARTIAL (*aproximando-se dela*)

Isso é tudo, Fabienne? Você me fez pensar em coisa pior que isso! E se não houver entre nós nada mais que esses votos clandestinos e sem qualquer valor...

FABIENNE

Ah! Martial!... aquelas promessas sagradas!

MARTIAL

Sagradas para quem?... Para os homens que as aboliram?... Para mim que lhes agradeço por isso?

FABIENNE

Para mim, pelo menos.

MARTIAL

Nem mesmo por você, minha cara Fabienne. Sem compartilhar suas crenças, eu as respeito, e reconheço para toda mulher o direito de dispor de uma vida de quem só ela é senhora; mas esse não é o seu caso... (*Fabienne olha para ele*) Não, Fabienne, não, você não era mais livre para dispor de sua liberdade. Você se acreditou desligada pela morte de tudo o que a unia a mim, e sozinha, sem apoio, a religião lhe oferecendo um refúgio, você o aceitou! Seja! Mas foi só a minha morte que lhe ditou aqueles seus votos imprudentes. Foi ela que o padre invocou, como uma marca infalível de que Deus a chamava para ele. Ela foi então a condição de seu pacto com o céu! Pois bem, eu estou aqui, aqui diante de você, e aquele pacto se anulou. Fortalecido por nossos juramentos que nada pôde romper, eu reivindico você e a quero de volta! Pois você era minha antes de ser de Deus! E, se você podia ceder a ele minha viúva, você não tinha o direito de lhe dar minha noiva.

FABIENNE

Se tudo isso fosse verdade, Martial, posso garantir que minha culpa não seja irreparável, que meus votos não sejam eternos?...

MARTIAL

Ora, minha cara Fabienne, não existem votos eternos. Isso era um abuso dos velhos tempos abolido pelas nossas leis. Toda aliança tem direito à ruptura; todo casamento, ao divórcio; todo ser que se dá deve poder recuperar sua posse.

FABIENNE

Conceda-me, então, esse direito, meu amigo.

MARTIAL

Imediatamente!... Diga que não mais me ama, e que é essa a única razão que nos separa! E me afastarei para sempre! Vamos, diga, diga!

FABIENNE *(dolorosamente)*

Como é que posso dizer isso?

MARTIAL

Você me ama, então?

FABIENNE *(dolorosamente)*

Não tenho mais esse direito!...

MARTIAL

E, entretanto, você me ama!... *(ela se cala, ocultando seu rosto entre as mãos)*
Mas... se tivesse que ser feito de novo, você o faria?

FABIENNE *(vivamente)*

Ah! meu Deus, não!

MARTIAL *(bem perto dela, tomando suas mãos)*

Esse é o seu dever! Ele está nesse grito! Que valor tem esse seu juramento que seu coração repudia, que você não repetirá jamais, que você deplora? *(ele a faz se levantar, atraindo-a para si)* – A bela oferenda a Deus é a de uma criatura que só se dá a ele com pesar.

FABIENNE *(afastando-se dele e voltando pela esquerda para a mesa)*

Ai! Sim, mas sem poder me defender!

MARTIAL *(seguindo-a)*

Vamos, então! Você só tem que querer para ser livre.

FABIENNE

Ah! não! Não!

MARTIAL

E isso já estaria feito, se você tivesse boa-fé!

FABIENNE

Ah! Martial!

MARTIAL

Mas então seja franca! Admita a verdade! O retorno às práticas religiosas reacendeu sua devoção mal extinta, e, minha morte afastando-me de você, você a acolheu como uma libertação?

FABIENNE

Minha libertação... sua morte?

MARTIAL

Sim!

FABIENNE

Não diga isso, você não acredita nisso!

MARTIAL

Acredito sim!

FABIENNE

Não!... não, você não acredita. Não pode acreditar nisso. É muito injusto e muito cruel!

MARTIAL

Menos do que a dor que você me impõe!

FABIENNE

Sua dor? E a minha? Ah! infeliz! Veja só, então, como estou? Não tem piedade de mim? Não tenho de que me lamentar, então? Então não é horrível ter reencontrado você para ter que deixá-lo de novo? Neste momento, é por minha culpa que estou morta para você?

MARTIAL

Não, se você me amasse como eu a amo.

FABIENNE

Se eu o amasse! Desde que o reencontrei, eu me desolo em pensar na verdade que tive de lhe dizer!!! Fujo do seu olhar... me privo de lhe falar, de ouvi-lo, me faço de indiferente e gelada para esconder minha angústia e minhas lágrimas! Oxalá fosse verdade! Não vou mais implorar a Deus a resolução que ele me recusa. Por um instante de espanto que me atirou loucamente em seus braços, eu não estaria aí toda trêmula com seu beijo sacrílego que ainda queima meus lábios. *(ela vai para a esquerda diante da poltrona)* eu não estaria sofrendo como sofro, debatendo-me entre minha paixão e meu dever, infiel a uma, perjura quanto ao outro, amante desolada, religiosa indigna, e, em meu sofrimento, no qual

não ousou invocar o céu que estou ultrajando, a mais miserável criatura que existe no mundo!... *(ela cai sentada chorando na poltrona à esquerda)*

MARTIAL *(virando a poltrona e se inclinando sobre ela)*

E é esse coração tão cheio de amor por mim que você quer oferecer a Deus?

FABIENNE *(ela se levanta e ganha a direita, diante da mesa, onde Martial a segue e a faz parar, segurando seu braço)*

Vou rezar, vou lutar, mortificar minha carne e minha alma e, quando eu não o vir mais, vou triunfar sobre meu amor profano *(ela solta seu braço)* e o arrancarei de meu coração. *(ela consegue fugir, pela direita)*

MARTIAL *(seguindo-a, com força)*

Não! Você vai querer rezar, mas minha lembrança vai obcecar sua prece. Você vai mortificar em vão sua alma indócil, sua carne rebelde!... *(ele a agarra pelas duas mãos e a puxa para si)* e, esse inferno que você teme, você vai senti-lo mais medonho em seu próprio coração, pelo castigo por seu crime contra mim!

FABIENNE *(dolorosamente, empurrando-o)*

Meu crime?

MARTIAL *(entre a mesa e Fabienne)*

Sim, seu crime pois é um crime me fazer viver uma vida miserável para você conquistar suas alegrias eternas!...

FABIENNE *(na direção de Martial)*

Ah! cale-se! Cale-se! Juro por Deus que nunca fiz esse cálculo tão horrível!

MARTIAL

É o que você fez!

FABIENNE

Jamais! Torturar sua alma pela salvação da minha!

MARTIAL

Sim!

FABIENNE

Eu! Que, para fazer sua felicidade neste mundo, eu daria minha eternidade num outro!

MARTIAL *(vivamente, tomando-a nos braços)*

Faça isso, então!

FABIENNE *(desolada)*

Ah! meu Deus, é por você que eu combato! Defenda-me! Ajude-me! Salve-me!
(ela cai sentada na poltrona, os braços sobre a mesa, ocultando seu rosto)

MARTIAL *(puxando a cadeira para perto dela)*

Mas seu Deus está do meu lado! Ele não te ouve mais. Você vai ser uma cristã melhor e mais fiel às suas leis, esposa devotada e mãe terna, do que uma religiosa contra a vontade, com um outro amor no coração além do dele!

FABIENNE *(fracamente)*

Não! Não! cale-se!... Cale-se! Você é um demônio! *(ela fecha a boca dele com uma mão que ele pressiona contra seus lábios)*

MARTIAL *(erguendo suavemente a cabeça de Fabienne)*

Você, uma santa! Você, minha adorada, cuja mão treme sobre meu lábio, *(ele beija a mão de Fabienne)* cujo olhar se embriaga ao ver o meu! Mas eu a desafio! Você é muito mulher para isso. *(atraindo-a para seu peito)* E é a minha!... *(aproxima seus lábios dos de Fabienne)*

FABIENNE *(vencida, virando a cabeça e se protegendo com a mão do beijo de Martial)*

Ah! Deus vai me castigar!...

MARTIAL

Não!

FABIENNE

Sim! Sim! E, entretanto, me esforço muito para não amar você; ele bem sabe disso.

MARTIAL

Sim!

FABIENNE *(toda trêmula)*

Mas eu não posso, eu não posso!

MARTIAL

E então, agora?

FABIENNE *(baixando a voz, aconchegada contra ele)*

Ah! Se eu tivesse certeza de que ele tenha piedade de mim!

MARTIAL

Mas sim, sim!

FABIENNE

Diga! Diga que eu creia nele!

MARTIAL

Pois acredite nele!

FABIENNE *(a cabeça no ombro de Martial)*

E ele vai perdoar, não é!... Jure... Jure que ele vai me perdoar!

MARTIAL

Eu juro!

FABIENNE *(resoluta)*

E então! Depois de tudo! Perdoada ou não! O que importa! Eu amo você! *(ela passa seu braço direito pelo pescoço de Martial)*

MARTIAL

Ah! minha querida, meu amor, minha mulher bem-amada!

JACQUELINE *(fora, para a criada)*

Sim, eu vou vê-la!

MARTIAL

Estão chegando! *(ele se levanta sem precipitação e coloca sua cadeira tranquilamente perto da mesa; depois vai para a frente de Jacqueline)*

JACQUELINE *(entreabrindo a porta da esquerda, sem entrar)*

O aprendiz não trouxe a resposta da carta? *(Fabienne e se levanta e se afasta um pouco da poltrona, à direita)*

MARTIAL

Não!

JACQUELINE *(para a criada)*

Veja, então, se Gaspard está na loja. *(ela sai)*

Cena 11

Os mesmos, Jacqueline

JACQUELINE

E o jantar? Devo me ocupar do jantar?

MARTIAL

Não! Não! Labussière está encarregado disso. *(vai pegar seu chapéu que está na secretária e desce)* Posso esperar que nos fará a gentileza de jantar conosco?

JACQUELINE

É uma grande honra para mim! *(ela empurra a poltrona da esquerda para a janela, de costas para o público)*

MARTIAL

Vou me encontrar com ele. *(desce; para Jacqueline)* Prezada senhora... Eu lhe confio minha mulher! Cuide bem dela!

JACQUELINE

Fique tranquilo!

MARTIAL

Estaremos aqui por volta das duas horas. *(para Fabienne, beijando-lhe as mãos)*
Ah! minha querida, o dia lindo e estou feliz com minha vitória! Porque foi uma vitória! Admita! Até mais tarde! *(sai pela direita)*

Cena 12

Fabienne, Jacqueline, depois Gaspard

JACQUELINE *(alegremente, para Fabienne)*

Deve ser muito bom ser tão amada!..

GASPARD *(fora)*

Patroa! Patroa! Onde a senhora está?

JACQUELINE

Aqui! *(para Fabienne)* é o aprendiz!

GASPARD *(abrindo vivamente a porta à esquerda da alcova)*

Patroa! A cidadã está aí? *(ele continua fora da visão de Fabienne, que se aproxima da mesa)*

JACQUELINE

Sim... você trouxe a carta?

GASPARD

Sim... mas...

JACQUELINE

O que? Mas...

GASPARD

É que...

JACQUELINE

Continua!

GASPARD

Ah! cidadã!...

FABIENNE (*inquieta*)

O que está acontecendo?

JACQUELINE

Fale, então!

GASPARD

Depois que entreguei a carta para aquela velhinha, que me agradeceu muito, eu ia descendo pela rua quando vi uma patrulha de gente da Seção, precedida de três ministros membros do comitê da dita cuja, aquele tal Bouchard na frente, com o patrão! (*rumores distantes que pouco a pouco se aproximam*)

JACQUELINE

Meu marido!

GASPARD

Eles entraram na casa de onde eu saí e ouvi os vizinhos na porta das casas deles gritando de uma loja para a outra: “Estão levando as religiosas!”

FABIENNE

Ah! meu Deus! Meu Deus!

GASPARD

Elas rezavam missas em segredo. E, cinco minutos depois, Bouchard, depois de requisitar a tapeçaria de um marceneiro, fez todas elas subirem na carroça para levar todas elas para a Força.

FABIENNE

Elas! Elas!

JACQUELINE

Ah! minha pobre senhorita, que infelicidade! (*ouvem-se os gritos, os choros, mais próximos*)

GASPARD

Estão ouvindo! Eles vão passar ali na rua Antoine, dá pra ver! Oh! Tem uma multidão gritando lá! (*ele entreabre a janela. Ouvem-se lá fora o Ça ira e a Carmagnole*)⁶⁹

FABIENNE

Ah! (*de repente, do meio do choro e dos cantos da população, elevam-se as vozes das Ursulinas, que entoam um cântico. O choro e as canções revolucionárias cessam um instante, como que estupefatos*) Ah! escutem! Escutem! Elas cantam, aquelas moças corajosas! Elas cantam!

JACQUELINE

Um cântico.

FABIENNE

Não foram elas que traíram sua fé. (*O choro é retomado, mas o canto persiste sempre, aproximando-se apesar dos clamores e as reprises da Carmagnola*)

GASPARD

Eles vão passar! patroa, veja!

FABIENNE (*ela corre para a janela*)

Quero vê-las!

JACQUELINE (*que olha pela janela entreaberta*)

Toma cuidado!

69 *Carmagnole* aqui é a canção revolucionária criada em 1792 no momento da queda da monarquia (a jornada de 10 de agosto). Originária do Piemonte italiano, ganhou primeiramente a região de Marselha antes de atingir Paris, de onde se popularizou para toda a França após a queda do trono para se tornar um hino de todos os *sans-culottes*. A cada episódio revolucionário a canção era emendada com novos versos. Alguns deles: "A Senhora Veto [Antonieta] prometeu / degolar Paris aos borbotões / mas seu golpe falhou / com a força de nossos canhões // Antonieta resolveu / nos derrubar de bunda no chão / mas seu golpe falhou / e ela quebrou seu narigão. // Dancemos a carmanhola, / que som. Que som! / dancemos a carmanhola / viva o som do canhão!" – Madame Veto avait promis / de faire égorger tout Paris. / Mais son coup a manqué / grâce à non canonniers. // Antoinette avait résolu / de nous faire tomber sur le cul / mais le coup a manqué / et elle a cassez le né. // Dansons la carmagnole / vive le son, vive le son // dansons la Carmagnole / vive le son du cannon."

FABIENNE

Elas estão ali! Madre Angélique, minha querida mãe, é a senhora! E Marie-Thérèse! E a irmã Gabrielle... e minha irmãzinha Marthe, tão doce, tão frágil... Uma criança ainda!... E todas, calmas e orgulhosas, enfrentando os carrascos! Minhas irmãs bem-amadas, peçam a Deus que me perdoe por não seguir para o martírio com vocês! *(ela cai de joelhos, a cabeça sobre a poltrona, chorando. Os cantos e os clamores continuam, afastando-se. Ouvem-se passos precipitados e rumores de vozes e sons de batidas na porta do fundo, à direita)*

GASPARD

Estão chegando! Entrando pela loja!

JACQUELINE *(aterrorizada)*

Aqui!... Por quê?... *(A porta se abre violentamente e Bouchard aparece, com um outro membro do comitê e Bérillon confuso. Atrás deles, seis soldados da Seção e curiosos. A porta de entrada se abre igualmente dando passagem a um outro membro da Seção. Silêncio enquanto se ouvem os cânticos ao longe)*

BOUCHARD *(após uma conferida com o olhar pelo quarto, dirige-se a Fabienne e, pegando uma carta das mãos de Bérillon, coloca-se perto dela, atrás dela, e lhe apresenta a carta com a mão por cima do ombro dela)*

Escreveu essa carta contando que estava refugiada nesta casa?

FABIENNE *(resolutamente)*

Sim, senhor, fui eu que a escrevi.

BOUCHARD

Está assinada! *(Ele olha a assinatura)* Marie-Madeleine. Seu nome?

FABIENNE

Fabienne Lecoulteux. Nome religioso, irmã Marie-Madeleine, Ursulina como aquelas!... *(movimento. Jacqueline continua sentada)*

BÉRILLON *(trêmulo)*

Na minha casa?

FABIENNE

Madame ignorava quem eu sou! Que ela me perdoe por tê-la enganado!

BOUCHARD *(para um dos que o acompanham)*

Lecoulteux... é aquela do cidadão Héron! Vai chamá-lo! *(para Fabienne)* Vamos, sua história é boa... siga-nos... *(aos curiosos)* Abram caminho, vocês aí!... *(sai. Só se ouve o canto distante)*

JACQUELINE *(em lágrimas, aproximando-se de Fabienne, que ganha lentamente a porta, no proscênio)*
Ah! minha pobre senhorita!

FABIENNE
Não sou mais eu a pessoa digna de pena! *(dolorosamente)* É ele! *(ela se dirige para a porta. Silêncio de todos, enquanto o cântico vai morrendo à distância. Os soldados se afastam para deixá-la passar. E Bouchard a segue)*



Figura 6. Casa da cidadã Bérillon – Labussière, Martial e Fabienne, ato II



Figura 7. Um ensaio do ato III

Ato III

O escritório de Labussière nas Tulherias, pavilhão de Flore ou da Igualdade, é um antigo salão Louis XV, muito ricamente decorado, com teto pintado, tremós, bandeiras das portas, molduras douradas, etc. Sobre as portas pintadas, o distintivo royal foi raspado. No fundo, duas portas de frente para o público; entre as duas, toda a largura do tremó é ocupada por um grande armário de madeira branca, que sobe até a cornija e lotado pelos dossiês de capa cinza. Sobre o armário, pilhas de papelada e bustos em gesso bronzeado de Marat⁷⁰ e de Lepeletier Saint-Fargeau.⁷¹ As portas abrem para um corredor que leva, à direita, para fora da cena, para uma grande janela bem visível, no prolongamento ao lado direito do cenário. Uma janela em tudo semelhante, com cortinas de seda, ocupa o terceiro plano do cenário. Do mesmo lado, entre a janela e o proscênio, um armário semelhante ao do centro. No fundo, fora da cena, o corredor se interrompe no ângulo direito e, a partir da janela, um outro corredor de frente para o espectador no eixo da porta e se perde na sombra, mal iluminado por um candeeiro. No lado esquerdo, uma porta no corredor faz face àquela que está do mesmo lado no palco: é o gabinete de Pillet. À esquerda, no palco, no primeiro plano, no vão de uma porta, uma mesa de madeira branca com pia, pote de água, jarra de toalete, sabão, toalhas. No segundo plano, uma lareira de mármore, com um espelho sobreposto sobre o qual está colado um grande cartaz da Constituição; sobre a lareira, um pêndulo, um tocheiro com três ramos um dos quais munido de uma vela que já escorreu. No terceiro plano, uma porta que abre para outro escritório. No meio da peça, uma mesa de madeira

70 Jean-Paul Marat (1743-1793), médico, filósofo, teórico político, cientista, mais conhecido como jornalista radical e político da Revolução francesa. Sua persistente perseguição, através de seu jornal *L'Ami du peuple*, voz consistente de ódio aos grupos mais moderados, acusando-os de conspiração contra a revolução, o fizeram cair nas graças do povo e a principal ponte entre eles e o grupo radical dos jacobinos que chegara ao poder em Junho de 1793. Por meses liderando um movimento de derrubada do grupo dos girondinos, tornou-se uma das três figuras de destaque na França, juntamente com [Georges Danton](#) e [Maximilien Robespierre](#). Foi assassinado por Charlotte Corday, simpatizante dos girondinos, com uma punhalada numa banheira. Marat costumava citar os nomes dos “inimigos do povo” em seu jornal, convocando-os para sua execução.

71 Louis-Michel **Lepeletier, marquês de Saint-Fargeau** (1760-1793), político e jurista francês. Relator da comissão de jurisprudência criminal, em 30 de maio de 1791 apresenta um projeto de código penal no qual propõe a abolição da pena de morte, substituindo-a pela prisão. No dia 6 de outubro, a Assembleia Constituinte adota a lei penal, que interdita a tortura mas não mantém a proposta de abolição, ficando o artigo 3 com a seguinte redação: “Todo condenado [à morte] terá a cabeça cortada.” Ele afirma que aquele Código não atinge os “verdadeiros crimes”, mas apenas os “delitos factícios, criados pela superstição, a feudalidade, a fiscalidade e o despotismo”. A ausência da menção da sodomia, considerada até ali como um crime, ou qualquer outro termo designativo das relações homossexuais, funda assim a despenalização da homossexualidade na França.

branca, com gavetas, de frente para o público; sobre essa mesa, tinteiro, penas, etc., inúmeros papéis e, à esquerda, uma trintena de dossiês numa pilha. Cadeiras e poltronas douradas, com guarnições de seda gastas, com tachas. Um escabelo de madeira branca diante do armário do fundo. Um tamborete sob a mesa do lado do público. Um outro, no segundo plano, diante do armário da direita. Uma cadeira de palha do mesmo lado no primeiro plano. Uma rica poltrona à direita da grande mesa, uma outra à esquerda entre a mesa e a chaminé. Uma cadeira no ângulo da chaminé, perto do toalete. O chapéu de Labussière está dependurado num gancho de bronze que flanqueia o espelho à esquerda. Pilhas de jornais na lareira, no tapete, sob a mesa.

Cena 1

Chateuil, Pierre, depois Vasselín, Bricard e Ribout.

*Quando a cortina se ergue, à esquerda,
Pierre está sozinho em cena fazendo a toalete à esquerda.*

CHATEUIL *(vivamente, papéis na mão, saindo da sala de Pillet e entrando pela porta da esquerda, no fundo, que está aberta)*
Labussière não está aí?

PIERRE *(sem se incomodar)*
Não!

CHATEUIL *(descendo e indo se sentar na poltrona, à direita da mesa, onde deposita seu chapéu e os papéis)*
Onde está ele, aquele imbecil?

PIERRE
Na sala do cidadão Pillet.

CHATEUIL *(sentado e escrevendo)*
Não! Vou sair! Vou à reunião e tenho duas palavras a dizer a ele.

VASSELIN *(abrindo a porta da direita, no fundo, e chamando sem entrar)*
Eh! Labussière!...

PIERRE e **CHATEUIL** *(juntos)*
Ausente! *(Vê-se no corredor, no fundo, Jumelot e Bricard descerem e seguem pelo corredor até à porta da esquerda, onde param)*

VASSELIN *(na soleira)*

Ora! Aquele imbecil, onde é que ele está?

CHATEUIL *(escrevendo sempre)*

Entra aí!

VASSELIN *(descendo)*

É que eu vou para a reunião...

CHATEUIL *(escrevendo)*

Eu também vou. Vamos juntos, então.

BRICARD *(no fundo, na soleira, com Jamelot)*

Vocês aí, digam, vocês vão à reunião da Convenção?

CHATEUIL e VASSELIN

Sim!

BRICARD

Pois bem, a caminho, então!

CHATEUIL

Temos tempo ainda.

BRICARD

Temos não, já deve estar começando!

CHATEUIL

Ah! Tem a ata anterior, os assuntos correntes, la la la!... Entra aí!

BRICARD

Vamos ficar sem lugares.

CHATEUIL

Vamos não! Courvol me prometeu guardar lugar.

BRICARD

No corredor?

CHATEUIL *(escrevendo sempre)*

Atrás dos deputados. Um segundo e já nos mandamos.

BRICARD (*entrando com Jumelot; desde ao longo da mesa colocando o chapéu à esquerda da porta, enquanto Vasselín pousa o seu na lareira, depois desce e se senta na poltrona à esquerda*)

Bom assim! Porque, nas tribunas...

PIERRE

Essas aí foram presas de assalto às cinco horas da manhã.

CHATEUIL, BRICARD, VASSELIN

Às cinco horas?

PIERRE

E precisava ver aquelas irmãzinhas com suas provisões! Às oito horas era já um cheiro maldito de salsichão com alho... (*vai até à janela e olha para fora; Bricard pega um jornal sobre a mesa e se senta para ler*)

VASSELIN (*sentado à direita, na cadeira perto dos dossiês, após ter pousado seu chapéu sobre o tamborete*)

Oh! Meus concidadãos! Vai ser quente o tempo na reunião hoje!

CHATEUIL (*escrevendo sempre*)

Sim... Robespierre lutando com o Comitê de Salvação Pública!...

VASSELIN

Deixa estar, amanhã a gente conta as cabeças...

BRICARD

Eu aposto no nosso grande homem! Ele fez sucesso ontem nos Jacobinos!...

CHATEUIL

Você esteve lá?

VASSELIN

E não! Robespierre é o ídolo desse aí!

BRICARD

Aquele Collot d'Herbois⁷² e aquele Billaud-Varennes⁷³ tentaram replicar... quase

72 Jean-Marie Collot, dito **Collot d'Herbois** ou simplesmente **d'Herbois** (1749 -1796), foi um ator, dramaturgo, diretor de teatro, político e revolucionário francês, deputado *montagnard* de Paris na Convenção Nacional e membro do Comitê de Salvação Pública.

73 Jacques-Nicolas Billaud puis **Billaud-Varennes** (1756-1819) foi advogado, deputado *montagnard* na Convenção Nacional e membro do Comitê de Salvação Pública. Aliado a

foram retalhados!

CHATEUIL (*Deixando os papéis sobre a mesa, empurrando suavemente sua poltrona para trás de si e baixando a voz*)

E eu, eu vi o que veio depois!...

TODOS

Você? (Bricard desce à esquerda da mesa, Pierre desce atrás de Chateuil, Jumelot vai se sentar no tamborete diante da mesa, Vasselin aproxima de Chateuil a cadeira na qual se põe a cavalo)

CHATEUIL

Com esses meus olhos! Na hora de entrar em minha casa, constatei que tinha esquecido minha chave no escritório. Vim aqui pegá-la por volta das onze e meia, meia noite. A porta do Comitê, no corredor, estava aberta para ventilar numa corrente de ar e então vi, sentado à grande mesa do centro Robert Lindet,⁷⁴ Prieur⁷⁵ e Carnot,⁷⁶ trabalhando. Saint-Just escrevendo na frente deles, do outro lado da mesa. De repente a outra porta que dá para a escada se abriu violentamente, Billaud e Collot entram exasperados. “E então, disse Saint-Just num tom astuto, sabem qual a novidade dos Jacobinos?... Collot deu um pulo e ele, cerrando o punho: “Louco! É nossa acusação que está escrevendo aí?...” Saint-

d’Herbois, preparou a possível queda do “Tirano” na Convenção no 8 Termidor. À noite, nos Jacobinos, ambos são violentamente expulsos da tribuna e do clube pelos membros robespierristas. No dia seguinte, 9 Termidor, ele toma a palavra na tribuna depois de Saint-Just ter sido interrompido por Tallien. Ataca Robespierre como aspirante à ditadura, denuncia seus cúmplices e pede sua eliminação: “Não creio que exista aqui um só representante que queira viver debaixo de um tirano.” Mais tarde, após a insurreição da Comuna em favor dos robespierristas, orienta tomada de medidas para se organizar a defesa da Convenção. Foi, assim, um dos maiores agentes da queda do Incorruptível, que finalmente foi guilhotinado no dia seguinte, 10 Termidor (28 de julho de 1794).

74 Jean-Baptiste **Robert Lindet** (1746-1825) foi um revolucionário e político francês. Eleito em 1791 representante do povo na Assembleia Legislativa, reeleito em 1792 para a Convenção Nacional, foi designado em 1793 relator do projeto para criação do tribunal revolucionário. No mesmo ano, nomeado para o Comitê de Salvação Pública, ocupando-se das finanças, da manutenção e da correspondência. Nomeado em julho 1799 Ministro das Finanças, abandona a vida política após o golpe de Estado de 18 Brumário, que critica, e retoma a advocacia. Condenado ao exílio em 1816, voltará a Paris até sua morte.

75 Jean-Louis **Prieur** (1759-1795), pintor e desenhista francês. Membro da seção Faubourg-Poissonnière, foi julgado no tribunal revolucionário em setembro 1793 após a insurreição de 12 Germinal Ano III (um levante de *sans-culottes* em Paris), foi executado por Fouquier-Tinville.

76 **Lazare Carnot** (1753-1823) foi chefe das operações militares gerais no Comitê. A partir de maio 1794, tiveram início as dissensões na cúpula do CSN entre Carnot, Saint-Just e Robespierre, todos igualmente autoritários e de temperamento indócil. Carnot, basicamente um conservador, não aprovava os ideais igualitários da política social de Robespierre e seus seguidores. Se ele não representou um papel decisivo durante o golpe do 9 Termidor Ano II (27 julho 1794), que derrotou Robespierre e marcou o fim do Reino do Terror, Carnot deve ter pelo menos aprovado sua queda.

Just se recompôs friamente e replicou: “ Pode ser!...” Lá no fundo, uma explosão de gritos, xingamentos. Mas alguém fechou a porta, não entendi mais nada e me esquivei. *(ele se levanta e ganha o alto da mesa, à direita)*

PIERRE

Adivinhe o que vai acontecer depois!... *(sai pela direita. Jumelot se levanta, Bricard joga o jornal sobre a mesa)*

BRICARD *(esfregando as mãos)*

A vitória do Incorruptível!

VASSELIN *(olhando a hora em seu relógio e recolocando sua cadeira no armário)*

Ah! E aquele idiota do Labussière que não chega!

PIERRE

Esse abu...

CHATEUIL *(colocando o que escreveu debaixo de um peso de papel)*

Falando de outro modo: “Essa abusada!”⁷⁷

VASSELIN *(indo para a poltrona perto de Chateuil)*

Ele é mesmo tão burro quanto parece?

TODOS *(surpresos)*

Oh!

VASSELIN *(à meia voz, inclinado, mãos sobre a mesa; todos ouvem inclinados e Jamelot com um joelho no tamborete)*

Oh! Ele tem um olho muito bom! Não se consegue encontrar os dossiês dos atores franceses. Eu apostaria que é esse pateta aí que dá um sumiço neles.

CHATEUIL *(à meia voz)*

Que ideia!

VASSELIN *(à meia voz, em confidência)*

Fouquier já pediu aqueles dossiês três vezes, ficou muito puto de raiva e mandou ontem pro Comitê de Segurança uma carta fulminante contra a desordem dos escritórios, disse ele, “povoados de aristocratas”! *(protestos e movimento de todos)*

77 No original **La Buse** (“espécie de coruja; imbecil), trocadilho no feminino com **Labussière**.

BRICARD

Nós!

CHATEUIL

Aquele animal ainda vai nos levar para a guilhotina.

RIBOUT *(entra vivamente pela porta do fundo, à direita, e desce, depositando papéis sobre a mesa, entre Vasselín e Chateuil)*

O Robespierre?... Pode contar com isso!

CHATEUIL *(vivamente, assustado)*

Ah! mas não!... não ele. Eu não o chamaria de animal.

RIBOUT

Feroz!... Por que não? *(movimento de estupor. Jumelot vai vivamente até Ribout para fazê-lo se calar)*

BRICARD *(estupefato, recuando para a esquerda)*

O grande cidadão! O puro dos puros! O pai do povo!

RIBOUT

Como Ugolin!⁷⁸ Ele come suas crianças! *(segundo movimento mais acentuado de surpresa e inquietação)*

CHATEUIL *(assustado, procurando acalmar Ribout)*

Você é doido!

VASSELIN *(à meia voz, diante da mesa)*

Mas se cale, agora!

RIBOUT

Por quê? Porque Bricard está aqui nos espionando!...

BRICARD *(amedrontado)*

Eu?

78 **Ugolino:** personagem de narrativa italiana do século XIII, o Conde Ugolino della Gherardesca foi acusado pelo arcebispo Ruggiero degli Ubaldini de ter traído a sua cidade natal. Ugolino, filhos e netos foram presos na Torre, onde todos morreram de fome. Antes de morrer, Ugolino teria se alimentado da carne dos próprios filhos, como narra o Canto 33 do Inferno da *Divina Comédia* de Dante.

RIBOUT

Você! *(atira-se sobre Bricard que se esconde atrás da poltrona à esquerda e joga no chão a cadeira perto da lareira)* – Mas eu estaria muito errado em me envergonhar agora. Meu tio Lecointre me avisou esta manhã que eu estava com ele na lista do tirano!... *(Bricard desce vivamente e ganha a direita, diante da mesa, seguido por Ribout que Jumelot e Vasselín se esforçam em segurar e que continua a vociferar)* por zombarmos de seus ares de imperador e papa, na festa do Ser Supremo... e também do sacristão Couthon, que carregava a escova de garrafas atrás dele... e também do menino do coro Saint-Just, que leva o incensador. *(carrega atrás de si Chateuil e Jumelot, atrás de Bricard, que se atira pela porta do fundo, à direita, no corredor)*

CHATEUIL, VASSELIN, JUMELOT

Oh! Ribout! Ribout!

RIBOUT *(fora de si, sempre contido)*

Ora, tô cagando pro Maximilien e suas mosquinhas enxeridas, a gente vai mesmo quebrar o lombo de todos eles... Vou estar lá e descer o pau! *(enquanto fala, Bricard reaparece na porta do fundo, esquerda, com seu chapéu, postado à poltrona perto da porta, e foge. Ribout se libera com um movimento do ombro e o persegue, quando um funcionário do Comitê acorre pela porta direita, vindo do fundo e grita na soleira)*

FUNCIONÁRIO

Venham vocês aí, Saint-Just já está na tribuna. *(corre no corredor e desaparece à esquerda)*

RIBOUT

Vamos começar com aquilo lá!... *(atira-se para fora pela porta da esquerda e desaparece; Chateuil, Vasselín e Jumelot se entreolham terrificados)*

CHATEUIL

Ele está perdido! Vocês são minhas testemunhas de que não aprovei o que ele disse. *(os três apanham seus chapéus)*

VASSELIN, JUMELOT

Nem eu também.

VASSELIN

A Abusada não vem mais: vamos sumir! *(vão sair pela esquerda no momento em que Labussière entra)*

Cena 2

Os mesmos, Labussière

Ele chega do fundo pela direita e, durante toda a cena, conserva um ar confuso e ligeiramente gaguejante; está de óculos)

CHATEUIL *(parado na soleira, à esquerda, com os dois outros)*

Ah! olha ele aí! Eh! Chegando tarde, o mandrião!

LABUSSIÈRE

O que? Quem? O que é que foi?

VASSELIN *(imitando-o)*

O que? Quem? O que é que foi? A gente tem tempo não... Não vai à sessão, não é?

LABUSSIÈRE

Que sessão?

TODOS

Da Convenção!

LABUSSIÈRE

Ah! Sim!...

TODOS *(surpresos)*

Sim?...

LABUSSIÈRE

Não! *(desce para a poltrona, à direita da mesa)*

VASSELIN

Lógico!

CHATEUIL

Naturalmente!

LABUSSIÈRE

Para fazer o quê? *(aproxima a poltrona da mesa sobre a qual deposita seus papéis e se senta)*

CHATEUIL

Vamos ficar bem sem você...

TODOS

Sim!

CHATEUIL

Mas vamos todos para lá.

VASSELIN

Cuide bem dos escritórios.

LABUSSIÈRE

Dos escri... tórios!

CHATEUIL

E despache minha correspondência às duas horas. Deixei um bilhete para você.
(aponta para a mesa)

LABUSSIÈRE

Um bi...bilhete. Bom!

VASSELIN *(colocando uma chave na ponta da mesa, à esquerda)*

E guarde minha chave!

LABUSSIÈRE

A ch...chave". Certo.

CHATEUIL

Escrevi na minha porta com giz: "procurar na sala em frente". Você atende para mim. *(ganha a porta)*

LABUSSIÈRE

Por você... Certo!

CHATEUIL

Em troca, traremos as novidades para você!

LABUSSIÈRE

Por mim, tudo bem!

VASSELIN

Que idiota!

CHATEUIL

Vamos! Pé na estrada! *(saem correndo)*

PIERRE *(entra pela direita com duas garrafas de cerveja e dois copos, que coloca sobre a mesa)*

Cidadão, também vou para lá! Aqui estão as cervejas que você me pediu.

LABUSSIÈRE

A cerveja... bom! *(Pierre se atira para fora pela esquerda, no momento em que Martial surge no fundo do corredor à direita, descendo direto na sua direção)*

Cena 3

Labussière, Martial

MARTIAL *(no corredor, de longe, para Pierre, que se distancia, sem ver Labussière)*
Perdão, o cidadão Labussière?

PIERRE *(salvando-se)*

Labussière... Desconheço hein! *(desaparece)*

LABUSSIÈRE *(que se levanta colocando os óculos sobre a mesa)*

É aqui, Martial! Entre! Entre!... *(vai fechar a porta da esquerda, depois a da direita)*

MARTIAL

Estou atrasado, mas não foi fácil encontrar você nesses corredores mal iluminados por tocheiros, e ali não vi ninguém que pudesse me informar. *(desce à direita e coloca seu chapéu sobre a cadeira)*

LABUSSIÈRE *(subindo para ele)*

Sim, foram todos para a sessão. E então?

MARTIAL *(gaiatamente)*

E então, meu bom Labussière, está feito!

LABUSSIÈRE *(alegre)*

Ela consentiu?

MARTIAL

Consentiu.

LABUSSIÈRE

Eu lhe disse!...

MARTIAL

A reserva dela, sua frieza... tudo se explica!... acreditando-me morto, ela havia pronunciado seus votos.

LABUSSIÈRE

Ah!

MARTIAL

Também, não triunfei sem combate!... Mas finalmente ela é minha, meu amigo... e tão devotada, tão terna, tão...

LABUSSIÈRE (*interrompendo*)

Sim, sim, e você vai embora!... É importante!... Tenho suas passagens... E o cidadão Carnot?

MARTIAL

Ele fica por aqui!

LABUSSIÈRE

O passaporte?

MARTIAL

Aqui!

LABUSSIÈRE (*após ter examinado o passaporte em silêncio*)

Perfeito! (*devolve-o*) Já mandei o Lupin para a rua Beautreillis para entregar nosso jantar. Mas ele não deve demorar. Estou à espera dele, não posso me afastar antes da entrega desses dossiês ao meirinho do escritório de polícia, Marteau, que vem pegá-los a qualquer momento. (*passa diante da mesa e dá um tapinha nos dossiês depositados na esquerda*) Agora, vamos à cerveja, refresque-se... (*verte uma cerveja num copo*) enquanto termino minha medonha tarefa. (*sobe e se dirige à escada que rola diante do armário*)

MARTIAL (*após pegar novamente seu chapéu, olhando ao redor e passando diante da mesa*)

Ah! Sim. Esses aí são os dossiês de todos aqueles infelizes?

LABUSSIÈRE

Meus registros mortuários!... E aquela sala (*aponta a sala à esquerda, terceiro plano*) que ainda está cheia. (*ele abre a porta*) Aqui era a antiga sala da linge-rie da Maria Antonieta!...

MARTIAL *(olhando a peça)*

Meu Bom Deus! Tudo isso cheio de calcinha? E quantas salas tem?

LABUSSIÈRE *(fecha a porta e volta à escada, enquanto Martial coloca seu chapéu no canto da lareira)*

Centenas!... detentos e detentas. Você deve pensar que meu primeiro cuidado foi procurar entre esses dossiês o de Fabienne, encontrei três no nome Coûteux ou Lecoulteux. *(indica o arquivo à direita do palco)* Mas não o dela.

MARTIAL *(com alegria, indo à mesa)*

Ah!

LABUSSIÈRE

O que não deixa de ser tranquilizador. *(pega uma lista sobre a mesa e sobe na escada durante o que segue, procura nas caixas do fundo, falando sempre, os dossiês listados, que ele coloca sobre os que já estão na mesa)*

MARTIAL *(após pegar o copo de cerveja, olhando o último dossiê colocado sobre a pilha, sempre bebendo)*

Esses carimbos são de onde vieram?

LABUSSIÈRE

São da Comissão Popular e do Comitê de Segurança Geral.

MARTIAL *(na mesma)*

E esses memorandos?

LABUSSIÈRE *(indo e vindo, deslocando a escada para subir e fazer suas buscas)*

As conclusões do Comitê, o envio ao tribunal.

MARTIAL

E todos condenados de antemão?

LABUSSIÈRE – Ou quase todos. E, se você quiser saber por quais crimes, leia a nota escrita na capa. *(continua suas buscas)*

MARTIAL *(depositando seu copo e lendo a cobertura do dossiê)* Auberval Alexandre, setenta anos. Agora barão e marechal de campo. Intrigante; cem mil libras de renda. Acusa os sans-culottes de abandonar sua classe para se misturar na política." E por isso?...

LABUSSIÈRE *(que durante a leitura desceu da escada, que empurrou para a esquerda e jogando um dossiê sobre a mesa)*

Sim!... E esse aqui.

MARTIAL *(ganhando a direita, ao lado da mesa, para pegar o dossiê que Labussièrre depositou e lendo)*

Mauprou, Jean-Baptiste, comerciante; quarenta e seis anos. Negociantismo, aristocrata implacável, não acredita nos benefícios da Revolução, só frequenta pessoas certas! É tudo ?...

LABUSSIÈRE *(na escada, estendendo um dossiê para Martial)*

É demais isso! Quanto a este aqui... uma merceeira...

MARTIAL *(pegando o dossiê e lendo, enquanto Labussièrre desce da escada com dossiês)*

“Trinta e dois anos. Fanática!... Guardou moedas com a efígie do último tirano...”

LABUSSIÈRE *(repousando os dossiês sobre a pilha)*

E, por todos esses “crimes”, vão ser executados depois de amanhã; porque amanhã, décimo dia desta década de Termidor do calendário republicano, o cadafalso não funciona, a menos que hoje sejam salvos.

MARTIAL *(vivamente, indo na direção dele ao redor da mesa)*

Ah! Como?

LABUSSIÈRE

Carnot não te disse nada?

MARTIAL

Nada! Foram procurá-lo com muita pressa para ir para a sessão... *(Labussièrre tira o casaco e o coloca sobre a poltrona, desabotoa e dobra as mangas de sua camisa e vai à toailete para lavar as mãos)* Ele só pôde me dizer apertando minhas mãos: “Vai defender a República enquanto tratamos aqui de salvá-la.”

LABUSSIÈRE *(ele pega a jarra, verte a água na bacia, pousa a jarra e começa a lavar o rosto com a toalha e a lavar as mãos falando)*

Queira Deus! E por sua própria salvação; porque Robespierre não é homem de esquecer que Carnot o pegou um dia pela garganta, tratando-o de déspota ridículo, e que acabou de enviar à Bélgica três quartos de canhoneiros parisienses, todos dedicados à ditadura do Inocorrúptível.

MARTIAL *(escutando-o, sentado à borda da mesa)*

Sua ditadura!...

LABUSSIÈRE

Claro!... Agora que ele ceifou tudo o que o separa dele: girondinos, dantonistas, hebertistas, republicanos, democratas, demagogos... e que ele mantém a Convenção curvada de terror, ele só tem que vencer um obstáculo: o Comitê de Salvação Pública. Então ele tentou virar!... Há um mês, sua alma maldita, o apocalíptico Saint-Just, veio propor aos dois comitês republicanos a criação de uma magistratura suprema, onipotente, que seria naturalmente referida a Robespierre, que se dignou a aceitá-la por devoção. Os comitês gritaram alto. Vencido pelo voto e furioso por ter se desmascarado tão mal, ele prometeu acabar rapidamente com aqueles “perversos, como os chama, que não querem ter feito 89 em proveito de um Maximilien qualquer. *(joga a toalha sobre a toalete, depois reabotoa suas mangas)* Donde sua escaramuça ontem contra o Comitê e hoje a batalha feroz que vai decidir a sorte de vinte milhões de homens, incluindo o nosso. *(esvazia a bacia no balde)*

MARTIAL

É por isso que, há seis semanas, me disseram, ele não é visto no Comitê?

LABUSSIÈRE *(volta para a mesa, serve-se de água para beber e bebe, enquanto Martial se senta no tamborete diante da mesa)*

Ah! Ele não precisa aparecer lá. Através dos seus agentes, de longe, ele conduz tudo. A delegacia de polícia geral chefiada por Herman, sua criatura, que coloca nas mãos dele o sistema policial e judiciário por completo: júri, acusador público; tudo aquilo que mata! Toda manhã os presidentes do tribunal, Dumas e Coffinhal,⁷⁹ vão para sua casa para ouvir suas ordens. E as listas de proscricção que ele não assina, é ele quem as dita. *(esvazia seu copo, que pousa na mesa)*

MARTIAL

E você acredita possível o sucesso de um homem como esse?

LABUSSIÈRE *(recolocando o casaco)*

Ah! a imbecilidade humana!

MARTIAL *(de pé)*

Mas, é assustador!

LABUSSIÈRE *(indo para perto dele)*

Ah! meu bom Martial, enquanto estamos sozinhos, nesses escritórios desertos, que tragédia se representa ali, no antigo teatro do Palácio!... *(ele se senta no*

79 Presidente e Vice-presidente do Tribunal: René-François **Dumas** (1753-1794) e Pierre-André **Coffinhal**- Dubail, dito Jean-Baptiste Coffinhal (1762-1794).

tamborete deixado livre por Martial e limpando suas unhas com um raspador que pegou sobre a mesa) Eu vi a sala antes do espetáculo. As tribunas estavam cheias de gente, toda a bancada da cabala robespierriste, devotos e devotas, fofoqueiros e dedos-duros, reunidos para aclamar seu ator favorito e cobrir de vaias toda voz que se elevasse contra ele. Os deputados chegavam insultados, ameaçados e tomavam seu lugar nos bancos, em pequenos grupos, ansiosos, cabeça baixa, se falando baixinho, sabendo que iam jogar o jogo supremo. A peça começa. Numa longa aclamação do auditório, o glacial Saint-Just sobe à tribuna, impassível, à maneira de um coro antigo, expondo o argumento do drama, que vai desenrolar suas peripécias desconhecidas, até o desfecho, feliz ou fatal, que ninguém consegue prever!... E, naquela sala super abafada, onde todas as testas destilam um suor que azeda o ar, todos os espíritos super excitados pela tempestade, uma outra tempestade humana se prepara, que logo explodirá, fulminando golpe a golpe muitas cabeças... mas quais delas? *(atira o raspador sobre a mesa)*

MARTIAL

Ah! meu bom Deus! De que depende o destino de um povo? Mas o que é preciso para abater esse tirano?

LABUSSIÈRE

Só um homem de coração que ouse dizer à tribuna aquela palavra que cada um tem nos lábios, e é feito de Sylla⁸⁰ e de suas prescrições; pois, por sua abominável lei de Prairial, o massacre permanente, sistemático, a frio, do Terror, é ele! Se ele cair, o cadafalso desmorona! Nas prisões, nas ruas, Paris, a França inteira, é um clamor de liberdade. A indignação, comprimida pelo medo, explode tão violenta que se os terroristas dos comitês: se Barrère,⁸¹ Collot e Billaud,

80 Sylla: [Escolhos](#) perigosos localizados no [Estreito de Messina](#), ou seja, dois grandes perigos para a navegação, muito próximos um do outro, Cila é um rochedo e Caríbdis (ou Caribdes) é um redemoinho, um sorvedouro. Cila era um monstro marinho que devorou seis dos companheiros de Ulisses; Caríbdis, filha da Terra e de [Poseidon](#), foi fulminada por Zeus e lançada no mar, transformando-a em monstro que tudo devorava. Ultrapassar Cila e Caríbdis simboliza a coragem para ultrapassar qualquer dificuldade. Na [Odisseia](#), de [Homero](#), Ulisses só consegue retornar a Ítaca depois de passar Cila e Caríbdis.

81 Bertrand **Barère**, dito Barère de Vieuzac (1755-1841), político da Revolução francesa e jurista. Advogado sulista, eleito para a Constituinte e depois para a Convenção, onde era uma das cabeças políticas da *Plaine* (Planície), a maioria dos deputados, antes de se ligar – como ela, até o 9 Termidor – à *Montagne* (Montanha), conduzida por Robespierre, Barère é um dos oradores mais importantes da Revolução: o enunciado de suas moções e seus relatórios ocupam mais de 12 colunas do MONITEUR, contra 8 para Robespierre e 2 para Danton. Relator titular do CSP (onde detém o *record* de longevidade, 17 meses), seus discursos lhe valem um sucesso prodigioso na Convenção: é o aedo dos soldados do Ano II com suas *carmagnoles* e propicia uma face afável, com sua verve, para as medidas terroristas do governo revolucionário, donde a alcunha de “Anacreonte da guilhotina” que foi dado por um de seus pares da Convenção.

quisessem manter o carrasco, ele só trabalharia às suas custas. E tenha ela ou não consciência disso, não é contra Robespierre que a Convenção se bate neste momento, é contra o cadafalso!

Cena 4

Os mesmos, Lupin, entrando vivamente pelo fundo à direita

LABUSSIÈRE *(de pé, indo até ele)*
Ah! finalmente! O que me diz?

LUPIN
Ah! cidadãos!

MARTIAL *(vivamente, inquieto, acorrendo)*
O que, O que houve?

LABUSSIÈRE *(do mesmo modo)*
Vamos, fale!

LUPIN
Creio que há um desastre...

LABUSSIÈRE E MARTIAL
Um desastre?

LUPIN *(estendendo-lhe uma carta)*
Esta carta da senhora Bérillon...

LABUSSIÈRE
Eh! Me dá essa carta!... (abre vivamente a carta e lê) “Presas”.

MARTIAL
Fabienne?

LABUSSIÈRE *(estendendo-lhe a carta; para Lupin)*
Para onde a levaram?

LUPIN
Não se sabe de nada.

MARTIAL
Mas é preciso saber, e depressa! *(prepara-se para sair)*

LABUSSIÈRE (*segurando-o*)

Vejamos! Não podemos perder a cabeça. Vamos saber onde ela está.

MARTIAL

Ah! meu Deus! Presa... e eu não estava lá!

LABUSSIÈRE

Vamos!... tenha calma!... eu lhe peço! Veremos com o tempo, vamos agir!... mas não há nada a fazer neste momento! Tudo depende do que acontece ali. (*para Lupin, que se dirigiu para a esquerda do palco*) Corra à Convenção e nos traga notícias.

LUPIN (*correndo para a porta do fundo, à esquerda*)

Sim, chefe!

LABUSSIÈRE

Volte depressa! (*Lupin sai*)

LUPIN (*já fora*)

Num instante.

MARTIAL

Que fatalidade!... Nós íamos embora!... Ela escaparia a todo perigo!... (*passa vivamente para a esquerda para pegar seu chapéu na lareira*)

Cena 5

Martial, Labussière

LABUSSIÈRE (*parando Martial, perto da poltrona*)

Senta, eu lhe peço! E acalme essa febre. Não há perigo imediato, ela foi levada para alguma prisão, provavelmente para a Force.⁸² Mas ainda restam meses in-

82 Prison de la Force: um hôtel particulier que serviu de prisão em Paris, no Marais, entre os anos 1780 e 1845. Durante o Ancien Régime foi uma prisão modelo, metade para os homens e metade para as mulheres. As cartas-patentes atestam uma vontade do poder de melhorar a situação completamente deplorável dos prisioneiros, introduzindo 'mais comodidade e salubridade'. Em 14 de julho os parisienses libertaram os prisioneiros por dívidas; a Force se esvaziou dos prisioneiros encarcerados pelo arbítrio do poder. Os registros de polícia a partir de 1790 indicam que ali se prendia principalmente por roubo, perturbação da ordem pública, vagabundagem, mendicância e prostituição, mas em 1791 ali se encontrava também Claude Nicolas Ledoux, arquiteto da Ferme Générale [companhia privada criada em 1726 para gerir a cobrança dos impostos indiretos], abolida em 1790, tornada símbolo da opressão fiscal do Ancien Régime. As coisas mudaram radicalmente a partir da jornada de 10 de agosto: ela se

teiros! Ela nem tem dossiê ainda. Nada a temer por hoje. Amanhã é feriado – o tribunal folga – na pior das previsões, são quarenta e oito horas de trégua! E, em quarenta e oito horas...

MARTIAL

Que seja! Mas o que estamos esperando aqui, em vez de irmos nós mesmos?...

LABUSSIÈRE

Lá na sessão?

MARTIAL

Eu vou lá gritar esse grito de raiva que todo o mundo espera!

LABUSSIÈRE

É bem isso que eu temo; você vai lá, grita, nos prendem e Fabienne fica privada de qualquer socorro. *(Marteau aparece no fundo, à direita, pela porta que Lupin deixou aberta quando entrou)*

MARTIAL

Aí vem!...

LABUSSIÈRE *(vivamente)*

É Marteau, que veio pegar os processos. *(Volta para a mesa e parece ocupado com sua papelada)*

Cena 6

Os mesmos, Marteau, e os *sans-culottes*: Carmagnole, Bonnet e Gourdin, um dossiê na mão, cachimbo na boca.

MARTEAU *(entra pelo fundo à direita e fecha a porta após entrar, desce até Labussière e chama sua atenção batendo amigavelmente no seu braço com o cassetete)*

Bom dia, embaralhado! Você, pelo menos, está no seu posto.

tornou um lugar de detenção política para onde eram levados os acusados e os suspeitos de oposição ao governo que aguardavam seus processos. Ela foi um dos palcos mais ativos nos massacres de setembro de 1792. Em 6 de junho de 1793 eram 354 os homens ali presos e 129 as mulheres. Em 1 de agosto eram respectivamente 329 e 142. A situação evoluiu com a votação da 'Lei dos suspeitos', de 17 de setembro. As prisões se multiplicaram, obrigando à abertura de novos lugares de detenção provisória. O afluxo de detidos desenvolveu uma economia lucrativa nas prisões parisienses: uma testemunha afirma que, na Force, os prisioneiros que ocupavam os quartos com 8 lugares pagavam 22 libras por mês por esse privilégio.

LABUSSIÈRE *(retomando seu ar abobado e a gagueira da primeira cena)*
Os outros estão na sessão. *(Marteau percebe Martial encostado à lareira, passa ao largo de Labussière e bate no ombro dele com o dossiê que tem na mão apontando Martial)* Um de meus amigos!

MARTEAU *(olhando Martial imóvel)*
E dos amigos de Carnot!... Eu conheço esse aí. Era melhor ele ir ver Robespierre trabalhar quando o chefe dele não vê. *(coloca seu cassetete na poltrona e se vira para Labussière)* Você tem os dossiês para depois de amanhã?

LABUSSIÈRE *(indicando a pilha ao recolocar seus óculos)*
Estão aí! E me deu uma pena, é uma bagunça... Em todas essas pilhas!

MARTEAU *(à esquerda da mesa, tira seu boné, colocando-o na poltrona e enxuga a testa)*
Lá vai ficar tudo claro! As prisões estão muito cheias, nós vamos deixá-las vazias. *(limpa o cachimbo com um estilete e esvazia a cinza sobre a mesa)* Hoje, Fouquier pediu sete carroças; com seis cabeças por veículo, dá quarenta e duas. Na próxima semana, vamos chegar na centena. Não misture este dossiê com os outros e o coloque em cima da pilha. *(pousa o dossiê que trouxe consigo)*

LABUSSIÈRE *(sentado à direita, em sua poltrona)*
O que é esse dossiê?

MARTEAU *(perto da mesa, servindo cerveja no copo de Martial)*
Um dossiê suplementar para hoje que o Héron acabou de preparar às pressas... E foi recomendado esse aí! Um caso particular que acabou de ser preso... *(movimento de Labussière e Martial)* e que recentemente o quis assassinar! *(ele surpreende o movimento e para no momento de beber)*

LABUSSIÈRE *(com um tom de indiferença)*
Ah!

MARTEAU *(bebendo)*
Isso lhe interessa?

LABUSSIÈRE *(reassumindo seu ar abobado)*
Eu? Oh! De modo algum!

MARTEAU *(ele enche seu cachimbo e o acende)*
Héron quer que façamos seu negócio hoje. Amanhã o cadafalso descansa! Ela está na Conciergerie, pronta para estar às cinco horas na carroça nacional. É o que tenho para lhe dizer no momento. *(olhando a hora no seu relógio)* A audi-

ência no tribunal é só às quatro horas, tenho tempo de dar uma olhada na sessão. *(pega seu boné e o cassetete)* Volto em meia hora para verificar e expedir os dossiês para Fouquier antes da sessão. E trate de fazer que a conta esteja lá, ou a sua é que vai ser paga! *(dá uma batidinha na pilha com seu cassetete)*

LABUSSIÈRE

Vão me prender?

MARTEAU *(cassetete sob o braço, acende novamente seu cachimbo)*
Conte com isso! Fouquier me disse ontem: “Aquele idiota lá me irrita! No primeiro dossiê que faltar, pode preparar o dele!”

LABUSSIÈRE

Mas não é minha culpa. Tem centenas aí... e numa desordem!...

MARTEAU *(imitando a gagueira de Labussière)*
Se vire! Você está avisado! Não colocou em ordem ainda por quê? *(abre a porta da esquerda com um golpe de cassetete; para Martial)* Espero que possamos acabar com esses raivosinhos moderados! *(sai resmungando pela esquerda)*

Cena 7

Labussière, Martial

Assim que Marteau sai, Martial corre para fechar a porta do fundo à esquerda; Labussière fecha a do fundo da direita; aproximam-se vivamente da mesa. Labussière pega o dossiê deixado por Marteau, abre-o precipitadamente e cai sentado sobre o tamborete perto da mesa; Martial chegou perto dele e de pé, inclinado, olha)

MARTIAL

Ah! Deus misericordioso! Tudo está contra nós.

LABUSSIÈRE *(olhando os dossiês)* É bem isso! É bem o que ele disse! É tudo uma acusação daquele miserável Héron! *(eles acreditam ouvir alguém chegando e lançam um olhar para a porta do fundo esquerda)* Duas páginas!... *(continua lendo)* Ela quis assassiná-lo!... Uma fanática!... Charlotte Corday,⁸³ Cécile

83 Marie-Anne **Charlotte Corday** d'Harmont era natural de Saint-Saturnin-des-Lignerles, na Normandia, descendente de uma família da aristocracia local, 27 de julho de 1768, guilhotinada em Paris 17 de julho de 1793. Entrou para a história ao assassinar, de maneira premeditada, um dos mais importantes defensores da Revolução francesa, [Jean-Paul Marat](#), instaurada na França

Renault,⁸⁴ naturalmente!... (*vira uma página*) E com testemunhas! (*Martial lhe faz um sinal para abaixar a voz, mais baixo*) Ele tem testemunhas: Mallet, seu doméstico e seus subespões: Coulangeon, Guesneau, Duchesne... que viram a acusada fugir depois de jogar seu punhal na escada!

MARTIAL

Oh! Bandidos!...

LABUSSIÈRE

E tem tanto medo que sua presa lhe escape amanhã que insiste numa condenação de urgência, imediata. (*coloca o dossiê sobre a mesa*) Direto para o tribunal, logo ela vai ser morta!

MARTIAL (*pausa; depois, tocando as peças do dossiê*)

Mas aquelas peças destruídas por você, como as outras?

LABUSSIÈRE

Você não entendeu? Ele vai voltar e conferir a lista. Verificar!... E se não o encontrar?

MARTIAL

Você estará perdido!

LABUSSIÈRE

Comigo, tudo bem! Eu não espero e me salvo! Mas depois? Marteau vai ver claramente que o dossiê que vai estar faltando será o de Fabienne. E, avisado a tempo, Héron corre para o tribunal, informa o roubo, depõe contra ela. Aí ela com toda certeza vai ser condenada!...

MARTIAL

Então, suprimimos sua acusação, os documentos anexos, o papel em branco

pelos jacobinos de quem ele era um dos principais instigadores. Após duas tentativas frustradas, às vésperas do 4º aniversário da [Tomada da Bastilha](#), mais precisamente sábado a noite, 13 de julho, Corday bate à porta de número 30 da rue des Cordeliers (atualmente 22 rue de l'École de Médecine), residência de [Jean-Paul Marat](#), Deputado da Convenção. Como Marat sofria de uma doença de pele cujos ardores somente se aliviavam com prolongados banhos de imersão, não recebia visitas com muita frequência. Charlotte tinha em mãos o que dizia ser uma lista de nomes daqueles que discordavam da Revolução, provavelmente com os nomes de amigos e parentes. Pegando uma faca, cravou-a no coração de Marat, que antes de morrer implorou *Aidez, ma chère amie!* ('Ajude-me, cara amiga!')

84 **Cécile-Aimée Renault** (1774-1794) foi uma jovem royalista guilhotinada sob o Terror Acusada de ter querido assassinar [Robespierre](#), foi executada com os membros de sua família NO 29 Prairial Ano II (17 junho 1794).

sob o envelope; Marteau, enganado, expede o dossiê para Fouquier alertando-o que não há nada ali. Sem provas, ele adia e Fabienne lhe escapa!

LABUSSIÈRE

Mas, já tentei por três vezes o que você disse, e três vezes ele condenou com base apenas na existência do envelope, no qual as acusações são resumidas em três palavras.

MARTIAL

Ah! meu Deus! É possível?

LABUSSIÈRE

Ah!... Você não o conhece.

MARTIAL *(ouvindo)*

Cale-se! Já é ele?... voltando?...

Cena 8

Os mesmos, Lupin

LABUSSIÈRE

Não!... Lupin!... E então? *(corre para ele)*

LUPIN *(sem fôlego, rapidamente, perto da mesa)*

Oh! Que calor! Que quente!

MARTIAL

Ah!

LUPIN

Tallien cortou a palavra do Saint-Just e tomou a ofensiva! *(Labussière empurra-o para a poltrona e o faz se sentar e se mantém de pé perto dele; Martial vem se sentar no tamborete diante da mesa)*

LUPIN

A gente luta, a gente cria! É assustador!

LABUSSIÈRE

Quem está presidindo?

LUPIN

Thuriot.⁸⁵

LABUSSIÈRE (*ansioso*)

E a Montanha?

LUPIN

Oh! A Montanha vai bem, é atrevida a Montanha! Ela gritou “Abaixo o tirano!”

LABUSSIÈRE

Bom!... E a Planície!

LUPIN

Oh! Os capôs do pântano!... Impassíveis!

LABUSSIÈRE

Os preguiçosos!... E as tribunas?

LUPIN

Curiosas, as tribunas!... Confusas de verem seus ídolos atacados tão vivamente! Elas não vacilam.

LABUSSIÈRE

E o ídolo?

LUPIN

Oh! Ele, ele vocifera, chama-os de preguiçosos, briguentos, está enferrujado e rouco. Louco de raiva, tentou três vezes escalar a tribuna gritando com sua voz azeda: “Eu peço a palavra!” “Ela não é sua”, grita Thuriot tocando a campanha. E Tallien⁸⁶ se desdobrando. Robespierre luta, grita consigo mesmo, sob os ru-

85 Jacques Alexis **Thuriot** de la Rozière, cavaleiro do Império, 1753-1829, foi um político francês deputado do Marne Para a Convenção Nacional. Graças ao apoio de Danton, foi eleito presidente da Convenção para um mandato de 27 de junho a 11 de julho de 1793. Em 10 de julho ingressa no CSP, no qual é o único dantonista. Opõe-se rapidamente ao Terror, entrando em desentendimento com Robespierre. Com efeito, espantosamente, considera-o “moderado”. Cada vez mais mimoritário, demite-se do “Grande Comitê” em 20 setembro 1793.

86 Jean-Lambert **Tallien**, 1767-1820, foi um revolucionário e jornalista francês. Entusiasmado pelos inícios da Revolução, participa da agitação popular das elites parisienses. Abandonando seu emprego num cartório, torna-se secretário de um deputado. Começa a frequentar o clube dos jacobinos e se aproxima dos chefes populares, particularmente de Danton. Participou da jornada de 10 de agosto de 1792 e integra a Comuna Insurrecional de Paris como secretário. Nesse posto demonstra uma atividade febril e comparece com frequência à Assembleia em nome da Comuna. Em setembro defende as matanças perpetradas nas prisões de Paris e elogia os agentes dos massacres. Apresenta-se para as eleições à convenção, mas Marat se opõe a

mores crescentes e sempre a campainha tocando, cobrindo seus gritos de chocal desorientado.

LABUSSIÈRE

Em suma! Sua impressão? O resultado?

LUPIN *(se levantando)*

Impossível dizer!... Tudo depende da Planície. *(Martial se leva e empurra o tamborete sob a mesa e volta para Labussière)*

LABUSSIÈRE

Quem está falando neste momento?

LUPIN

Tallien! Sua segunda carga a toda velocidade.

LABUSSIÈRE

Deus queira que seja a última!...

LUPIN *(ganhando a porta)*

Eu vou sair! *(Labussière o segue)* É apaixonante!

LABUSSIÈRE

Você volta?

LUPIN *(saindo)*

Sim, sim... se tiver alguma novidade.

Cena 9

Martial, Labussière

LABUSSIÈRE *(fechando a porta)*

E pensar que, abatido aquele monstro, só haverá cadafalso para ele e os seus.

MARTIAL

Fabienne vai ser morta!

ele chamando-o de intrigante invejoso. Derrotado na eleição, termina por se eleger pelo departamento de Seine-e-Oise. Detestado por Robespierre, passa a navegar no círculo de Danton... Na Convenção, senta-se nos bancos da Montagne. Em outubro, é eleito membro do Comitê de Segurança Geral. Em 1793 participa da queda dos girondinos.

LABUSSIÈRE (*ganhando a esquerda para ir olhar a hora no pêndulo*) – Duas horas e cinco!... em uma hora o tribunal entra em sessão para terminar às cinco horas. (*ele se senta no braço da poltrona*) Três horas de trégua. Fabienne vai ser salva.

MARTIAL (*perto dele*)

Ah! Labussièrè!... É preciso!... isso tem que ser feito!...

LABUSSIÈRE

E como?

MARTIAL

Ah! Eu não tenho a mínima ideia! Você que salvou tanta gente, conhece algum jeito?

LABUSSIÈRE

Nenhum!

MARTIAL

Oh! Sim, sim! Oh! Procure direito! Deve existir algum jeito! Pensa!

LABUSSIÈRE

Mas o que você quer que eu encontre? Não tem nada! Se eu suprimir o dossiê ou deixa-lo aí, a sorte dela é a mesma! Não tem nada, lhe digo, nada, nada! (*um silêncio*)

MARTIAL

Sim!

LABUSSIÈRE

O que?

MARTIAL (*após um olhar aos dossiês*)

um dossiê falso no nome dela.

LABUSSIÈRE (*de pé*)

É infantil, isso! Marteau vai perceber a fraude! E as notas, as assinaturas, os carimbos, como colocar isso tudo no seu dossiê?

MARTIAL

É verdade!

LABUSSIÈRE *(dirigindo-se aos dossiês)*

Deixe-o confundir dois pacotes assim, verdadeiros... Ah! isso acontece todo instante!... Condena-se diariamente um detento que uma semelhança de nome faz tomar por outro: Pérès por Peyret! Mayet por Maillé! E, ainda hoje, Vermandois, militar, por Vermantois, monge! Mas mandar prender um dossiê falso como verdadeiro... é loucura! *(ganha a direita perto da mesa)*

MARTIAL

Então!... um verdadeiro!

LABUSSIÈRE *(virando-se)*

Um verdadeiro?

MARTIAL

Sim!... Você fala de nomes iguais ou parecidos... *(apontando o armário à direita)* Você tem desses nomes aí?

LABUSSIÈRE *(à direita da mesa)*

Sim.

MARTIAL

Escolhe o mais capaz de enganá-lo!... Marteau leva esse dossiê lá; Fabienne não está mais em causa, esqueçamos e está feito.

LABUSSIÈRE

E a outra?

MARTIAL

A outra?...

LABUSSIÈRE

Sim!... Ela está perdida, a outra!...

MARTIAL

Mas não!

LABUSSIÈRE

Mas sim! Você manda uma Lecoulteux para Fouquier... ele pega sem mesmo desconfiar a troca e, se tivesse notado, o que lhe importava? Aquela lá ou uma outra, é sempre uma cabeça e desde que sua conta e suas carroças estejam cheias?...

MARTIAL *(diante da mesa)*

Mas essa outra não está à mão, como Fabienne! Ela está em alguma prisão, longe dela.

LABUSSIÈRE

De carroça a vinte minutos do Palácio!... Estivesse ela no Luxembourg⁸⁷ ou nos Carmes.⁸⁸ Uma hora para ir e voltar. E três minutos de interrogatório, no máximo; antes das cinco horas, e acabou! (*à mesa, apoiado em suas mãos, de frente para o público*) E, para Fabienne, vai ser mais rápido ainda!

LABUSSIÈRE

Ai! Sim!

MARTIAL (*lentamente, pensando, sem olhar para Labussière, a meia voz*)

E não há certeza de que Fouquier mande você procurar a outra!... Ao passo que, quanto a Fabienne, é fatal, inevitável... Ela está lá... à mão dele!...

LABUSSIÈRE

Seguramente!

MARTIAL (*quase sem voz, como se não ousasse falar*)

E eu oscilava entre a morte certa de minha mulher e o fim... duvidoso... e até certo... de uma criatura que não é nada para mim!...a primeira que conheci... que não conheço mais!...

LABUSSIÈRE (*apoiado sobre o dossiê da poltrona*)

Oh! Você!... Compreendo bem!... você!...

MARTIAL (*indo até ele até o ângulo da mesa*)

Mas, você também!... meu amigo... o amigo de Fabienne... seu salvador!... (*bruscamente*) Finalmente, nós não temos como escolher os meios, não é?

LABUSSIÈRE (*igual*)

Não!...

MARTIAL

Ele é o único?

87 O palácio do Luxembourg foi construído no terreno de um *hôtel particulier* do século XVI que pertencia a François de Piney, duque de Luxembourg. A regente Marie de Médicis comprou o *hôtel* e todo o domínio dito "de Luxembourg". Em 1791 o palácio foi declarado propriedade nacional. " Tornou-se prisão em 1793 durante o Terror.

88 **Carmes:** Em 1610, o papa Paulo V enviou a Henri IV dois religiosos da ordem reformada de Notre-Dame du Mont-Carmel. Os carmelitas chegaram a Paris logo após o assassinato do rei e Marie de Médicis os acolheu e os autorizou a se instalar não longe do palácio do Luxembourg onde ela havia estabelecido sua corte. Os carmelitas instalaram seu convento em 1611, numa mansão situada na esquina da rua Cassette com o caminho de Vaugirard cedida por Nicolas Vivien, seu primeiro benfeitor. A **prison des Carmes** foi ali instalada durante a Revolução.

LABUSSIÈRE

O único!...

MARTIAL *(resoluto)*

E eu não o aceitaria? Para salvá-la da água, do fogo, eu atravessaria um corpo!... eu estrangularia aquele que se agarrasse a mim!... E eu hesitaria?... E, no meu lugar, você hesitaria?

LABUSSIÈRE

No seu lugar... não, talvez!... Mas... *(quer se distanciar; Martial passa vivamente entre a mesa e a poltrona e o interrompe)*

MARTIAL

Mas, no seu, você se recusa?

LABUSSIÈRE

Ah! não digo isso! O que sei eu? *(cai sentado em sua poltrona)* Não sei mais onde estou! Você me apressa aí, com medo... em pânico... sem me dar tempo de pensar nisso!

MARTIAL

Mas essas coisas, a gente não pensa nelas, a gente faz! Sem reflexão, por instinto!... É muito natural e verdade!... Sua salvação, primeiro, o resto depois!

LABUSSIÈRE *(abalado)*

Ah! sem dúvida!... E entretanto!...

MARTIAL

Enfim, você já empregou esse meio!...

LABUSSIÈRE *(de pé, protestando)*

Jamais!... Oh! Isso, jamais!...

MARTIAL *(suplicando)*

É que Fabienne não está em causa!...

LABUSSIÈRE

Ah! certo! Tem que ser por ela!... E por você! *(ele abre a gaveta da mesa e ali atira o dossiê de Fabienne)*

MARTIAL

Vamos, depressa! Ele pode voltar! Rápido! Onde estão os dossiês com os mesmos nomes? *(Ele parece ir para o armário, à direita, atrás de Labussière, que o*

interrompe estendendo um braço. Um longo tempo. Labussière se dirige pensativamente em direção ao armário, pega seu lenço, enxuga a testa e chega na banqueta, na qual sobe com a ajuda de Martial; tudo em silêncio, depois procura numa pilha)

LABUSSIÈRE

Aqui!... este dossiê!... Não! É com M... Mais acima!... *(desce da banqueta e procura na pilha mais acima)* Sim! Aqui, o L... Lavauguyon... Laverly... Não, um pouco depois!... Ah! aqui... *(tira um dossiê)* Le Coûteux!... Vamos ver esse primeiro!... *(passa o dossiê para Martial)*

MARTIAL *(olhando as notas na capa)*

Le Coûteux, em duas palavras!...

LABUSSIÈRE *(procurando outros dossiês)*

Marteau não vai pegar isso!...

MARTIAL *(lendo)*

“Alexandre, Eusèbe... notário... noventa e um anos”... *(interrompendo)* Oh! A idade! E além disso, um homem!...

LABUSSIÈRE *(pegando um outro dossiê)*

Sim, é muito perigoso. Se bem que tenham condenado Claude Dixe como sendo um homem, e era uma mulher! Deixa esse aí. *(Martial atira o dossiê sobre a mesa)* Esse aqui vai servir melhor! *(estende-lhe um outro dossiê)*

MARTIAL

Uma mulher?

LABUSSIÈRE

Sim, eu procuro um terceiro. Leial!...

MARTIAL *(lendo)*

“Jeanne-Octavie Lecoutteux!...” *(se interrompendo)* Dois T, em vez de LT...

LABUSSIÈRE *(continuando sua busca)*

Pouco importa!...

MARTIAL

Sim, mas tem “esposa” Lecoutteux.

LABUSSIÈRE *(vai procurando)*

Com todas as letras?

MARTIAL

Não, abreviado: ESP.

LABUSSIÈRE

Mas isso pode ser “especial”. Não seria um modo de garantir alguma parte da herança do marido?

MARTIAL

Sim!... *(lendo)* “Quarenta e dois anos, aristocrata rígido.”

LABUSSIÈRE *(pegando um outro dossiê)*

Coloca aí de lado!... vamos ver depois!... Pega este terceiro... Sim!... *(senta-se na cadeira e lê)* “Lecoulteux”, exatamente a mesma ortografia, “Marie-Clotilde”. E Fabienne é?...

MARTIAL

Marie-Fabienne!

LABUSSIÈRE

Bom!...

MARTIAL

Sim!

LABUSSIÈRE

Fanática. Planta lírios no seu jardim. Vinte e seis anos”.

MARTIAL

É esse. Marteau vai se enganar fácil...

LABUSSIÈRE

Sim.

MARTIAL

Então, rápido!... Ele pode chegar!... *(quer pegar o dossiê que Labussière está segurando)*

LABUSSIÈRE

Ainda não!... Espere!...

MARTIAL

O que foi?...

LABUSSIÈRE

Ah! meu Deus, espere!... Não tão depressa!... Ele não vem já!... *(silêncio)*

MARTIAL

No que está pensando??

LABUSSIÈRE *(para si mesmo)*

Vinte e seis anos!!...

MARTIAL

Fabienne tem vinte e dois!

LABUSSIÈRE *(indicando o primeiro dossiê sobre a mesa)*

Esse outro aqui: oitenta anos!... Seus dias estão contados!... não deve viver mais do que seis meses!... Mas vinte e seis!... Pense, esta infeliz! Vinte e seis anos!!

MARTIAL

Ah! Deus, se pensarmos nisso não vamos fazer nada! Depressa, eu lhe suplico!...

LABUSSIÈRE *(levantando-se e depositando o dossiê na cadeira)*

Não! essa não! Melhor a primeira...

MARTIAL

A especial Lecoutteux?

LABUSSIÈRE *(pegando o dossiê colocado por Martial sobre a poltrona e ganhando um pouco a esquerda, no centro. Martial chega até ele)*

Sim! Quarenta e dois anos! *(abrindo o dossiê)* Viúva de Stanislas Savinien... *(parando)* Ah!

MARTIAL

O que foi?

LABUSSIÈRE *(colocando o dossiê sob os olhos de Martial)*

Dois filhos!...

MARTIAL *(vivamente)*

Ah! não! então!...

LABUSSIÈRE *(recoloca o dossiê no canto da mesa; Martial pega de novo aquela que colocara na cadeira e o repassa a Labussièrre)*

Oh! Não! Não! Vamos voltar pro outro!

MARTIAL

Só tem ela, eu lhe digo que só tem ela.

LABUSSIÈRE *(abrindo o dossiê)*

Pelo menos, ela não tem filhos!

MARTIAL *(inclinado para ler)*

Casada?

LABUSSIÈRE *(lendo)*

Não, e sem profissão.

MARTIAL *(vivamente)*

Epa!

LABUSSIÈRE

Bem provavelmente... *(lendo)* Sim!...

MARTIAL *(satisfeito)*

Ah!

LABUSSIÈRE *(vivamente)*

Uma puta!

MARTIAL

Lê aí!

LABUSSIÈRE *(lendo)*

“Amante do general Byron”.

MARTIAL

Uma criatura qualquer!...

LABUSSIÈRE

Uma criatura humana!... Enfim! *(passa pela esquerda para ir colocar o dossiê sobre os outros)*

MARTIAL *(passando à esquerda, perto da mesa)*

Sim, não vamos perder mais tempo!

LABUSSIÈRE *(vai colocar na pilha o dossiê que tem na mão, aí para)*

Mas, é horrível isso que fazemos!...

MARTIAL

Ah! meu Deus, sei disso muito bem, por que me dizer?

LABUSSIÈRE

Nós a matamos tão seguramente quanto vomitamos com nossas mãos.

MARTIAL

Seja! Mas por um instante você estava resolvido a fazê-lo.

LABUSSIÈRE

Ah! por uma desconhecida que há pouco não existia! Mas uma criatura real, viva, que tenho nas mãos e que vai passar pela guilhotina, não posso fazer isso, nem mesmo por Fabienne e por você! Vejamos, posso fazer isso? Compreenda que não posso. *(ganha a direita e atira o dossiê na poltrona)*

MARTIAL

Ah! Eu compreendo que, se ficarmos aqui discutindo, tudo estará perdido!

LABUSSIÈRE

Vejamos!... Essa infeliz, esquecida na prisão... que, em dois dias, vai ser salva... somos nós que gritamos ao carrasco: "Pega esta, aquela lá, esqueça-a!" Mas é horrível, é hediondo! *(os dois estão separados pela mesa, Labussière à direita, Martial à esquerda, perto da mesa, no meio)*

MARTIAL

Tem coisa mais terrível de dizer "Ali está aquela que amo. Um amigo podia salvá-la e é ele que a dá para você!"

LABUSSIÈRE

Oh! Você pode?

MARTIAL

Pois é isso que você está fazendo!

LABUSSIÈRE

Eu!

MARTIAL *(indo para Labussière, que recua para a direita)*

Você! Menos preocupado com minha salvação do que a da primeira garota que apareceu, menos comovido com uma garota honesta do que com essa menina. *(mostra o dossiê colocado por Labussière sobre a poltrona)*

LABUSSIÈRE

Mais inocente!...

MARTIAL

Fabienne também!...

LABUSSIÈRE

E esquecida!...

MARTIAL (*entre a mesa e a poltrona*)

Ah! Aí está o crime de Fabienne! Não é?... É porque não a esquecemos!... é necessário entregá-la ao Fouquier, já que ele a exige!...

LABUSSIÈRE

Ah! infeliz, eu disse isso? Mas uma outra deve pagar por ela? E aquela designada para a morte, temos o direito de substituí-la por aquela que não o foi?

MARTIAL (*descendo para perto da mesa*)

Ah! ah! Ah! o direito! Ah! bom, então, vamos falar o que seja certo!... Trata-se de salvar Fabienne a todo custo, a todo custo, a todo custo! É isso!

LABUSSIÈRE (*dando um passo na direção de Martial*)

Mesmo ao preço de um crime.

MARTIAL (*protestando*)

Oh!

LABUSSIÈRE

Mesmo ao preço de um crime!

MARTIAL (*protestando*)

Oh!

LABUSSIÈRE

Essa é a palavra!... Então sejamos francos conosco mesmos e, se sacrificarmos essa pobre mulher ao egoísmo do seu amor e da minha amizade, que fique claro que isso é um assassinato!

MARTIAL

Pois então, que seja – um assassinato! Eu me responsabilizo por ele. Não é você que a está assassinando, sou eu. (*estendendo a mão e indicando o dossiê sobre a poltrona*) Me dê esse dossiê.

LABUSSIÈRE

Oh! Você ou eu, o que importa?... Nós dois a matamos!

MARTIAL (*fora de si*)

Mas nós mataremos sempre... seja o que fizermos! Nós somos forçosamente assassinos de uma ou de outra: Fabienne ou essa mulher. Vamos, decida e escolha: Qual das duas vamos matar?... Decididamente. Qual delas?

LABUSSIÈRE

Ah! Deus!

MARTIAL

É a outra? Diga! É Fabienne? (*abrindo violentamente a gaveta*) Vai, tira o dossiê dela dessa gaveta e coloque nessa pilha, se você ousa fazer isso!

LABUSSIÈRE (*recuando*)

Ah! você sabe muito bem que eu não farei isso.

MARTIAL

E o que importa. Já que ela está igualmente perdida, seja lá o que for!

LABUSSIÈRE

Isso é verdade!...

MARTIAL

E se você não colocar ninguém no lugar dela!...

LABUSSIÈRE (*olhando o dossiê*)

É verdade! Tem que ser feito!

MARTIAL

Vem alguém! Em nome do céu! Eu imploro a você!...

LABUSSIÈRE

Vamos matá-la então! (*vai colocar o dossiê sobre a pilha quando se ouve no lado de fora uma explosão de risos e ruídos de passos precipitados; ao longe, tambores soam para indicar o final da sessão e a saída do presidente*) Escute! Espere! É o fim da sessão!...

LUPIN (*fora*)

Vitória! Vitória!

LABUSSIÈRE e **MARTIAL**

Vitória?...

Cena 10

Os mesmos, Lupin, Chateuil, Jumelot, Vasselin, Ribout, Pierre, depois Bricard, deputados, empregados, espectadores das tribunas etc.

Chegam todos correndo, muito excitados e alegres, abanando-se, enxugando-se a testa, indo, vindo, falando, gesticulando e bebendo a cerveja servida pelos garçons do café durante o que segue no corredor e no fundo do palco.

LUPIN *(abrindo a porta bruscamente e primeiro a se lançar no palco)*
Vitória! Está feito! Ele caiu!

LABUSSIÈRE E MARTIAL

Robespierre?

TODOS *(acorendo pelas duas portas)*

Sim, sim!

RIBOUT *(triumfante)*

Quando eu disse a ele que lhe quebraríamos a espinha!

LABUSSIÈRE *(alegre)*

Finalmente!

LUPIN *(diante da mesa, cercado)*

Ah! não foi fácil! Quando entrei, ele ainda insistia: “Presidente de assassinos, eu peço a palavra!” Mas sua voz cansada se quebrou num soluço ridículo, riram dele e uma voz terrível gritou: “Foi o sangue de Danton que fez ele se engasgar!” Lá atrás, nas tribunas, nos corredores, em todos os bancos: “A acusação! A prisão!” votamos, e pronto!

LABUSSIÈRE

Preso?

LUPIN

Com o irmão dele, Couthon, Saint-Just e três ou quatro fanáticos que vociferavam nos corredores. Entre outros: Lasne e Marteau!

LABUSSIÈRE E MARTIAL

Marteau. Preso?

LUPIN

Na mesma hora! *(vai abrir a janela à direita e todos se precipitam para ver lá fora, alguns sobem em cadeiras)*

LABUSSIÈRE *(colocando sob a mesa o dossiê de Marie-Clotilde e todos os outros da pilha)*

Salva! E os outros também!... *(abre vivamente a gaveta e dali tira o dossiê de Fabienne)*

MARTIAL

Ah! que felicidade!

LABUSSIÈRE

Pega este dossiê, esconda-o! Vamos correndo para a Conciergerie! Vamos destruí-lo no caminho!

MARTIAL

Ela está fora de perigo, não é?

LABUSSIÈRE

Ainda não! Mas temos que correr. Depressa para a Conciergerie! *(corre com Martial, à esquerda, pegam seus chapéus. Ouve-se um clamor ao longe e gritos)* “Abaixo o tirano! Abaixo Robespierre”

LUPIN *(à janela)*

Estão levando os presos para o Comitê de Segurança! Estão passando pelo pátio das Máquinas. *(no fundo, os assistentes correm para a janela do corredor, que abrem, e unem seus gritos aos de fora)*

TODOS *(nas duas janelas, agitando seus chapéus)*

Abaixo Robespierre! Abaixo o tirano!

BRICARD *(lançando-se pela porta da esquerda para o palco e correndo para a janela)*

Morte para Robespierre! Morte! Morte!

LABUSSIÈRE

Você também? *(os clamores continuam lá fora)* Três vezes idiota! *(vai para fora com Martial)*

BRICARD *(agarrado)*

Ele está quietinho agora, não gagueja mais!

TODOS *(no palco, nas janelas)*

Viva a República!



Figura 8. Em cena, Martial e Labussière, ato III.

Ato IV

O pequeno pátio de entrada da Conciergerie tal como ela é ainda hoje; à direita da grande escadaria do Palais de Justice, no pátio de Mai. À esquerda, segundo plano, a arcada, a grade e os degraus pelos quais se sobe do pequeno pátio para o grande. – À direita, primeiro plano, a janela da guarita do concierge, com vasos de flores e capuchinhas trepadeiras; na frente, um banco de madeira encostado na parede, uma mesa e três cadeiras grosseiras. No segundo plano, a entrada da Conciergerie. Além, fazendo simetria com a janela da guarita, a do cartório, que está aberta. No fundo, de frente para o público, porta do corpo da guarda, cartazes na parede, bancos de madeira etc. Acima ergue-se a parede baixa que se liga à arcada da esquerda e flanqueia a grande escadaria. Além, percebe-se à direita, a colunata do pavilhão central e, face a ele, acima da ala do Palais que dá retorno para a praça, a Sainte-Chapelle sem sua flecha. À esquerda, bancos escabelos. No fundo, diante do corpo da guarda, cadeiras, bancos; à direita do palco, no proscênio, uma mesa e assentos.



Figura 9. Um ensaio do ato IV.

Cena 1

Brault, Simonet, Lécrivain, Tavernier, Debusne, Srta Brault, Rivière, Bouchard, Gauthier, Olivon, ajudantes de carcereiro, guardas nacionais, policiais, empregados da Conciergerie,⁸⁹ auxiliares do carrasco, etc.

⁸⁹ **Conciergerie:** É o vestígio principal do antigo *Palais de la Cité* (Palácio da Cidade), que foi residência e sede do poder francês da realeza dos séculos X ao XIV e se estendia sobre o local em que hoje está o Palácio de Justiça de Paris. Atualmente, o edifício estende-se pelo Cais do Relógio, sobre a Ilha da Cité, no *arrondissement* 1 de Paris. Foi convertido em prisão do Estado em 1392, após o abandono do palácio por Carlos V e seus sucessores. A prisão da Conciergerie era considerada a antessala da morte, durante a época do Terror. Poucos dela saíam livres. A rainha Maria Antonieta foi ali em 1793, saindo daí para morrer na guilhotina. Em 6 de Abril de 1793, o Tribunal Revolucionário instalou-se no primeiro andar do prédio, na antiga grande sala do Parlamento de Paris, no andar superior. O promotor público Fouquier-Tinville organizou seus escritórios no mesmo andar, entre as Torres Cesar e do Dinheiro. A partir daí, todos os prisioneiros detidos nas diferentes prisões de Paris, assim como em algumas prisões das províncias, e que deveriam comparecer perante o tribunal, foram progressivamente transferidos para a Conciergerie. Seu número não parou de aumentar, sobretudo após a votação da “*Lei dos Suspeitos*”, em 17 de Setembro. Os detentos que tivessem comparecido perante o Tribunal Revolucionário, que acontecia no Palácio de Justiça de Paris, adjacente à Conciergerie, e tivessem sido condenados à morte não eram levados de volta para suas celas. Eram imediatamente separados dos outros prisioneiros e conduzidos, os homens para o anexo traseiro ao prédio, as mulheres para pequenas células situadas no corredor central. Assim que o carrasco e seus ajudantes chegavam, todos eram reagrupados num vestíbulo batizado de “*sala de toilette*” para serem despojados de seus pertences pessoais, terem seus cabelos cortados e serem amarrados. Enquadrados por poli-

Quando a cortina sobe, a Srta Brault, à direita em sua janela, rega suas capuchinhas com a ajuda de Debusne, tenente de polícia. À esquerda, no fundo, os três policiais acabam de comer ao redor de uma mesa colocada no canto. Diante do corpo da guarda, dois guardas nacionais sentados, um lendo um jornal, o outro lustrando seu sabre. Uma sentinela no alto da escada. No muro de apoio de cima, na parte que fica na frente dos espectadores, dois jovens sans-coulottes⁹⁰ agachados jogam cartas; um outro dorme estendido; um quarto, as pernas pendentes, come salsichão; diante da janela do cartório. No baixo da escada, e no meio do palco, três grupos cercam Brault, Simonet e Tavernier: empregados da prisão, ajudantes de carcereiro, escriturários, etc. guardas nacionais e curiosos vindos do grande pátio. Muito agitados, os grupos se formam, se refazem. Mais gente desce a todo instante pela escada correndo, enquanto outros saem pelo mesmo caminho. Uma mesma ida e vinda à direita, do pátio para a prisão. Os empregados do cartório conversam pela janela aberta com os de fora.

BRAULT *(para Olivon, que está contando a sessão para o grupo do centro)*
E então, o povo da sessão da Convenção?

OLIVON

Agora saíram para almoçar!...

VOZ

Como assim?

OLIVON

Assim mesmo! E contentes, devia ver! Eles se jogavam e passavam por cima dos bancos, rindo e falando ao mesmo tempo, como colegas de folga.

BRAULT

Em vez de ficarem lá quietos...

OLIVON

Ah! meu saco, eles mereceram o almoço deles. Vão retornar para a sessão às sete da noite!

BRAULT

E durante esse tempo todo, o Robespierre?...

ciais, os condenados - algumas vezes às dezenas - atravessavam a sala do guichê e ganhavam o Pátio de Maio, que dava para a rua de la Barillerie. Era ali que os detentos aguardavam as carroças que os conduzi-riam até a guilhotina.

90 F. nota 35.

OLIVON

Foi levado lá pro Carmo.⁹¹ (*vai subir*)

TAVERNIER (*que o ouviu; num outro grupo, elevando a voz*)

Mas não, está no hotel de Brionne, no Comitê de Segurança Geral.⁹² (*as cabeças se voltam para ele. Os grupos se dividem e se reorganizam ao seu redor.*)

OLIVON

Não, no Carmo.

TAVERNIER (*descendo*)

Pergunta ao Bouchard que vem vindo aí! Não é mesmo, Bouchard, que você viu Robespierre passar junto com os outros?

BOUCHARD (*lá no fundo, num grupo, se virando*)

Sim, no pátio das Máquinas.

SIMONET

Presos?

BOUCHARD

Pelos policiais!

TAVERNIER

Esses aí é que devem estar envergonhados! Nunca sabem de que lado estão os traidores! (*para Debusne*) Eh! Debusne, como é que você reconhece os conspiradores?

91 **Carmo** (*Carmes*): o convento dos carmelitas descalços foi fundado em 1611. Durante a Revolução, os religiosos foram perseguidos e o convento foi transformado em prisão. Nos Massacres de Setembro de 1792, 191 religiosos católicos romanos ditos refratários (três bispos, 127 padres seculares, 56 monges e freiras e 5 leigos) foram executados na igreja porque se recusaram a prestar juramento à nova Constituição Civil do Clero (foram chamados *Saints Martyrs de Septembre* ou *Bienheureux Martyrs des Carmes*).

92 **Comitê de Sûreté générale**: Órgão criado pela Convenção para conter a oposição interna ao governo, durante a Revolução francesa. Instalado em 1792, era encarregado da vigilância e detenção dos suspeitos, e do controle dos ministros da Justiça e do Interior. Responsável pela política de repressão ao terror, o Comitê aprovou a chamada *Lei dos Suspeitos*, segundo a qual o suspeito de traição poderia ser preso. Se condenado, teria os bens confiscados, divididos e vendidos. As terras eram divididas para ficarem mais ba-ratas e serem vendidas para as classes mais pobres. Foi um dos principais órgãos de repressão durante o chamado período do [Terror Jacobino](#). Através dele, do [Comitê de Salvação Pública](#) e do [Tribunal Revolucionário](#), os suspeitos de serem contra os ideais [jacobinos](#) e antirrevolucionários eram julgados e decapitados na [guilhotina](#), o que se tornou corriqueiro na época.

DEBUSNE (*sem se voltar, à janela de Brault, conversando com a Srta Brault, que rega suas flores*)

Os conspiradores são esses que estão prendendo aí. (*riem*)

TAVERENIER

Com esse raciocínio aí, entende, vão acabar prendendo tanto Robespierre por conta da Convenção quanto a Convenção por conta de Robespierre! Só depende do primeiro que mandar prender o outro.

LÉCRIVAIN (*saindo da Conciergerie*)

Eh! Tavernier, tão te chamando no tribunal,⁹³ primeira seção!

TAVERNIER

Já vou lá. (*entra rapidamente na Conciergerie*)

OLIVON (*para Tavernier*)

Quer dizer que o tribunal tá reunido, então? (*são cercados*)

93 O **Tribunal Revolucionário** (ou não-oficialmente **Tribunal Popular**) foi uma corte instituída em Paris pela [Convenção Nacional](#) durante a [Revolução francesa](#) para os julgamentos de políticos infratores. Tornou-se um dos mais potentes motores do Terror. Esse Tribunal foi estabelecido em 17 de agosto de 1792 em resposta à Tomada das Tulherias no dia 10. Para garantir que houvesse algum processo legal adequado para lidar com suspeitos acusados de crimes políticos e traição, em vez de assassinatos arbitrários por comitês locais, [Maximilien Robespierre](#) propôs a criação de um novo Tribunal, com poderes extraordinários para impor a pena de morte. O Tribunal foi abolido em novembro de 1792, no início do julgamento de Luís XVI, e durante esse tempo havia condenado 28 pessoas à morte. Em sua maioria, eram criminosos comuns, e não prisioneiros políticos. A Convenção finalmente concordou que deveria ser estabelecido em Paris o *Tribunal Penal Extraordinário* (*Tribunal criminel extraordinaire*), que recebeu o nome oficial de *Tribunal Revolucionário* por decreto de 29 de outubro. Em 5 de setembro, a Convenção declarou que “o terror é a ordem do dia” e dividiu o Tribunal Revolucionário em quatro câmaras/seções concorrentes, de modo que o número de casos com que lidaria pudesse aumentar consideravelmente. Durante os meses em que Montané foi seu presidente, o Tribunal lidou com 178 acusados. Destes, 53% foram libertados após exame inicial por um juiz, sem julgamento completo, enquanto outros 17% foram julgados e absolvidos por um júri. 5% foram condenados e sentenciados à prisão ou deportação e 25% foram condenados à morte. De sua formação até setembro de 1793, o Tribunal ouviu 260 casos e proferiu 66 penas de morte. Como resultado, foi criticado como ineficaz por alguns jacobinos. A [Lei dos Suspeitos](#) (17 de setembro de 1793) aumentou muito o número de prisioneiros que estavam presos e poderiam ser levados a julgamento. Entre outubro e o final de 1793, o Tribunal emitiu 177 sentenças de morte.

LÉCRIVAIN

Em duas partes, sim. Uma é presidida por Dumas,⁹⁴ a outra por Scellier.⁹⁵ Por que não se reuniria?

OLIVON

Por causa dos acontecimentos. Todo mundo se pergunta isso em Paris.

LÉCRIVAIN *(olhando seu relógio)*

Já está chegando no fim. Aliás, as carroças vão sair em meia hora.

OLIVON

Tem pelo menos sete ali no pátio. Parece que você ainda tem uma fornada bem cheia.

LÉCRIVAIN

Quarenta e cinco ou quarenta e seis, não menos.

OLIVON

Tá sabendo assim adiantado?

LÉCRIVAIN

Bom, o Fouquier fez as contas ontem, errou por uma cabeça

BOUCHARD *(descendo para o meio deles)*

É verdade que os jacobinos se declararam em reunião permanente?...

SIMONET

Ah! você acha que isso vai acontecer sem quebra-quebra?

94 René-François **Dumas** (1757-1794), revolucionário francês, justificado na guilhotina. Defensor da Revolução, foi próximo de Robespierre, sendo um de seus agentes mais fieis. Presidiu o tribunal revolucionário, a partir de 8 de abril de 1794, substituindo Martial Joseph Armand Herman. Foi tão desapiedado no cargo como Fouquier-Tinville. Em 27 de julho de 1794 (9 Thermidor), uniu-se à Comuna insurrecional de Paris para solicitar a liberação de [Maximilien Robespierre](#), Saint-Just, [Georges Couthon](#), [Philippe-François-Jo-seph Le Bas](#) y [Augustin Robespierre](#). Detido na Comuna com muitos de seus companheiros, em 28 de julho (10 Thermidor), compareceu diante do tribunal revolucionário, sendo guilhotinado ao final do dia na praça da Revolução, atual [Place de la Concorde](#), com outros 21 revolucionários do Terror: Robespierre, Saint-Just, Couthon y [François Hanriot](#), entre otros.

95 Gabriel-Toussaint **Scellier** (1756-1795), [revolucionário francês](#), juiz no [Tribunal revolucionário](#). Senta-va-se ao lado de [Dumas](#) na manhã de 9 Thermidor an II ([27 julho 1794](#)) quando o prenderam; imediatamente tomou o lugar do colega e, sem pestanejar, “emendou” o interrogatório, momentaneamente interrompido, dos acusados. Implicado no processo de Fouquier-Tinville, foi guilhotinado com outros 16 coacusados em 18 [Floreal](#) ano III na [place de Grève](#) (7 maio 1795, defronte o Hôtel de Ville).

LÉCRIVAIN

Só vai! Robespierre tem Hanriot⁹⁶ do lado dele, e Hanriot toda a força armada.

OLIVON

Você devia ter visto esse cara agora há pouco correndo a cavalo pelo faubourg Antoine convocando os cidadãos armados para resgatar o Robespierre e explodir a Convenção!

BOUCHARD

Um general perdido bom pra estourar rolhas de garrafas! Ele já estava bêbado às onze horas da manhã! Se não cair do cavalo, periga ter uma chance.

UM GUARDA NACIONAL

E foi ele que libertou Payan⁹⁷ quando estava sendo levado para a Force e que acabou de marchar sobre as Tulherias com uma quarentena de policiais. (*movimento de curiosidade ao redor dele*)

BRAULT

Você viu ele?

O GUARDA NACIONAL

Na rua Honoré. O Courtois, na janela de um restaurante, gritava para o povo: “Peguem ele! Prendam!” mas não foi preso não.

UM JOVEM SANS-COULOTTE (*chegando pelo muro do fundo*)

Fala aí, ô! Vocês aí embaixo! Fiquem sabendo que o Robespierre foi declarado fora da lei! (*todos se viram para ele*)

VOZ

Não!

O SANS-CULOTTE

Sim, é o que tão gritando aí nas ruas! (*ouvem-se gritos ao longe e pouco depois o apelo*)

96 François **Henriot** (1759-1794) foi um líder dos *cordeliers*, orador de rua e comandante da Guarda Nacional durante a Revolução francesa. Desempenhou um papel vital na Insurreição de 31 de maio a 2 de junho de 1793 e, posteriormente, na queda dos girondinos. Em 27 de julho de 1794, tentou libertar Maximilien Robespierre, que fora preso pela Convenção. Ele foi executado no dia seguinte - junto com Robespierre, Saint-Just e Couthon.

97 Claude-François de **Payan** (1766-1794), figura política da Revolução francesa. Guillhotinado em 28 de julho com outros 21 durante a Reação Termidoriana, incluindo Saint-Just e Robespierre.

TAVERNIER (*para Gauthier, que desce rapidamente os degraus*)
Olha aí o Gauthier que vem chegando da Grève!⁹⁸ (*todo mundo rodeia Gauthier*)

SIMONET, TAVERNIER, OLIVON
E aí?

GAUTHIER
Então, um puta cheiro de pólvora lá na prefeitura!

TODOS
Ah!

GAUTHIER
O conselho da comuna deu ordem de fechar as barreiras e soar o sinal de alarme em Saint-Paul e Saint-Gervais.⁹⁹ (*tambores distantes tocam o apelo. Depois o toque geral.*)

BOUCHARD
Escutem!

VOZ
É o sinal!

GAUTHIER
Sim, vão ter que tocar o alarme por toda parte para chamar os simpatizantes para a Grève, de onde se vai marchar contra a Convenção. Já estão chegando

98 **Place de Grève:** A **Place de l'Hôtel-de-Ville**, antiga **Place de Grève** até **1803**, é uma praça de **Paris**, às margens do rio Sena, de onde se origina seu antigo nome (Grève : terreno plano composto por cascalho ou areia às margens do mar ou de um curso de água). O local era ocupado antigamente por uma velha praia feita de cascalho e areia, por onde era fácil descarregar as mercadorias que chegavam a Paris pelo Sena. Os operários desempregados se habituaram a se reunirem na praça ao amanhecer em busca de um empregador. Tratava-se de mão-de-obra desqualificada e instável que escapava ao sistema dos empregos regularizados. Assim, a *Place de Grève* está na origem da palavra “**grevista**”, apesar do contrassenso: tratava-se realmente de uma concentração de operários que não trabalhavam, mas que estavam à procura de um trabalho. Sob o **Antigo Regime**, a praça servia também para as execuções e suplícios públicos, que incluíam o esquite-jamento. Em **25 de abril** de **1792**, teve lugar ali a primeira execução através de **guilhotina**. O condenado, **Nicolas Jacques Pelletier**, era um simples ladrão. A multidão, acostumada desde a **Idade Média** com suplícios mais «refinados», mostrou-se decepcionada com a rapidez do processo. A guilhotina é novamente montada na Praça de Grève de Novembro de 1794 até Maio de 1795. Entre as últimas cabeças cortadas foram as do deputado da **Convenção Nacional** **Jean-Baptiste Carrier** (cg. A peça *Cadio*) e do promotor público **Fouquier-Tinville**. O Hôtel-de-Ville é a sede da prefeitura da cidade de Paris.

99 **Saint-Paul e Saint-Gervais:** duas paróquias situadas entre o Hôtel-de-Ville e o bairro do Marais, a poucas centenas de metros do local da cena.

de todos os lados, e, na praça, tem uma bateria de mais de vinte canhões! (*si-nos distantes*) Ouve aí, o sinal de alarme!

OLIVON

A noite vai ser quente... (*sobem um pouco, continuando a falar em grupos. As vozes dos gritadores se aproximam, misturadas ao som distante dos sinos e dos tambores*)

PRIMEIRO GAZETEIRO (*ao longe*)

É a grande conspiração de Catilina Robespierre e seus cúmplices, vejam as notícias!

OUTRO GAZETEIRO, GAROTO

Peçam a prisão e a proscrição do cidadão Robespierre e de seus cúmplices, peçam a prisão do homem. Olha o ARRESTO, quentinho, acabou de sair... (*um pequeno vendedor de jornais entra pela grade e desce os degraus. Correm para ele. Ele atravessa o palco rodeado de compradores.*)

Cena 2

Os mesmos, Labussièrre, Martial

LABUSSIÈRE (*descendo os degraus com Martial*)

Sobretudo, não faça essa cara de estar vindo aqui pela primeira vez.

MARTIAL (*à meia voz, observando*)

Dá pra dizer que isso aqui é uma cova de bestas selvagens.

LABUSSIÈRE

É bem isso, mesmo. Me dê a carta. (*Martial lhe entrega uma carta*) Tenho espias na praça. Tavernier, oficial de justiça, ex-ator. E aquele gordo, Brault, o concierge, cuja mulher é doida por teatro. E sobretudo a filha dele, que você vê lá adiante azarando o policial. Conquistei a família toda com ingressos de espetáculos. (*indo até Brault, que lê seu jornal, dando uma batidinha em seu ombro.*) Boa tarde, Cérbero!

BRAULT (*virando-se e dobrando o jornal, que coloca no bolso do casaco*)

Eh! Labu! Bom dia, filhote! Ninguém te vê mais. Abandonou o teatro?

LABUSSIÈRE

Desta vez, sim. Me aposentei!

BRAULT

Morando no campo, então?

LABUSSIÈRE

Num lugarzinho maravilhoso.

BRAULT

Eh, tem novidade aí, hein? *(Olivon e Gauthier vêm do fundo, com jornais que acabam de comprar; são cercados para ouvir a leitura)*

LABUSSIÈRE

Merda! Tinha que acabar nisso.

BRAULT

Sim... mas não terminou ainda!

LABUSSIÈRE

Bom! Tem uma tempestade no ar! Vai chover essa noite, e, por causa da chuva, não vai ter manifestações. *(fazendo-o descer para o proscênio)* Me faça um favor.

BRAULT

Diz aí!

LABUSSIÈRE

Tiveram que trazer nesta manhã uma jovem, noiva do meu amigo ali, o Martial. *(mos-tra-o)* Um bravo soldado do exército de Sambre-et-Meuse.¹⁰⁰ Era preciso entregar este recado para ela, para tranquilizá-la, contando o que está acontecendo.

BRAULT

Ela se chama?

LABUSSIÈRE

Fabienne Lecoulteux.

BRAULT

Espera, vou me informar no cartório. *(ele vai para a janela aberta do cartório e, inclinando-se para o interior, fala ao funcionário. Martial e Labussièrre não*

100 **L'Armée de Sambre-et-Meuse:** Um exército da Revolução francesa. Formado a 29 junho 1794 (11 Mêsidor ano II) com o exército das Ardenes reforçado com a ala esquerda do exército de Moselle e a ala direita do exército do Norte. Em 1797 foi chamado a Paris para proteger o Diretório. Possui hino bastante apreciado: "O Regimento de Sambre-e-Mosa / marcha sempre ao grito de liberdade / buscando a rota gloriosa / que o conduz à imortalidade."

o perdem de vista. Durante toda esta cena e a seguinte, ouve-se de longe o apelo, sons de sinoa e a voz dos gazeteiros que se afastam.)

MARTIAL

É a entrada da Conciergerie, aquela porta?

LABUSSIÈRE

Sim, guichê duplo!... Depois dali, grandes corredores sinistros e masmorras!

MARTIAL

E é ali que ela está presa?

LABUSSIÈRE

Mas pelo menos está em segurança lá dentro. Ela só seria denunciada a Fouquier por seu dossiê, e até o momento ele não o recebeu! *(para Brault, que desce)* E então?

BRAULT *(descendo)*

Ela está aqui! Me dê a carta. O Rivière vai entregar. *(chamando)* Rivière! *(Rivière desce)* Entregue isto depressa. *(para Labussière)* Tem resposta?

MARTIAL

Com certeza!

BRAULT *(para Rivière)*

Ouviu? *(Rivière entra na Conciergerie)*

LABUSSIÈRE

Obrigado!

BRAULT

Sempre às ordens!

LABUSSIÈRE

Por que toda essa gente? O tribunal continua funcionando, com tudo o que está acontecendo?

BRAULT

Como de costume! Mas logo vai terminar, por hoje! Vinte e dois acusados por seção, vai dar só uma hora, com três minutos de interrogatório por cabeça.

LABUSSIÈRE

E, aliás! Você por acaso viu o Héron passar?

BRAULT

Não... veja, vem ali minha Emérance! *(ele sobe, enquanto Emérance sai da Conciergerie com uma gaiola com um canário)*

LABUSSIÈRE *(para Martial)*

Tá tudo bem. Só devemos ter medo desse Héron, mas hoje ele tem muita coisa para fazer *(para Emérance)* Cidadã!

EMÉRANCE *(colocando a gaiola sobre a mesa)*

Veja só, é você, Bubu! Ninguém mais te vê!

LABUSSIÈRE

O trabalho! E mamãe Brault, como ela está?

EMÉRANCE *(olhando Debusne que, de pé sobre o banco, enfia um prego no muro para dependurar a gaiola, enquanto Martial volta para o guichê para olhar para dentro)*

Nada mal. A gente veio aqui por causa da Sra. De Maillé, que teve um ataque no tribunal por estar no lugar em que antes de ontem condenaram o filho dela. *(Indiferentemente)* Foi preciso tirar ela daqui.

LABUSSIÈRE

Pobre mulher!

EMÉRANCE *(com atenção no trabalho de Debusne)*

Já faz tempo que você não me dá ingressos pro teatro...

LABUSSIÈRE

Você deve mesmo ter necessidade de distrações. Não é alegre o que você vê todos os dias?

EMÉRANCE

O quê?

LABUSSIÈRE

Essa pobre gente que levam para a morte! *(durante toda a cena, Martial espreita a volta de Rivière)*

EMÉRANCE

Oh! A gente se acostuma... a força do hábito! *(para Debusne, passando-lhe a gaiola)* enrosca direito esse troço aí, ontem um vento derrubou a gaiola e o canário morreu com a queda! Pobre bichinho! Me deu uma pena! Tadinho! *(em pé no banco, colocando água na gaiola; para Debusne)* Merci, tenente! *(Debusne)*

vai se juntar aos seus homens; para Labussière, sem se voltar) O que é que tem hoje no teatro da República?

LABUSSIÈRE

Nero, do cidadão Legouvê.¹⁰¹ Tem muitas alusões diretas.

EMÉRANCE (*ela desce*)

Vai me ajudar a ver isso

LABUSSIÈRE

Com prazer.

EMÉRANCE

Fui ontem ao teatro da Cidade,¹⁰² com ingressos que nos deu o cabeleireiro do teatro, o Jolibon (*vê-se Jolibon chegar, com dois de seus auxiliares*), que, por sinal, vem descendo a escadaria, veja!... Oh! Vi uma peça bem interessante, bastante comovente.

LABUSSIÈRE

Qual foi?

EMÉRANCE

Se chama D’Olbau ou o grito da natureza. A gente chorou muito, mamãe e eu. (*ela entra*)

LABUSSIÈRE (*para Martial, que torna a descer, mal ouvindo-o*)

Não é admirável uma criatura que se enternece com infelicidades imaginárias e que permanece fria diante da mais real das tragédias! (*durante a cena, pouco a pouco, o alto do muro se enche de mulheres e de homens da escória do povo*)

MARTIAL

Esse cara não volta nunca.

101 Gabriel Marie Jean Baptiste **Legouvê** [ou Le Gouvê],(1764-1812), poeta e dramaturgo francês. Seu *Néron* teve expressivo sucesso de público, que nele encontrou alusões a figuras da época. Segundo o MAGASIN PITTORESQUE de 01.01.1886, “seu quinto ato, em que o tirano expia seus crimes com seus ter-rores, seus remorsos, seu suicídio, foi considerado um dos mais emocionantes já vistos no teatro. Foi um dos melhores papéis de Talma.” Casado com Élisabeth-Adelaïde Sauvan, que fora noiva de Pierre-Vic-turnien Vergniaud, advogado dos girondinos (cf. a peça *Charlotte Corday*, a ser publicada), e divorciada do cirurgião Jean-Joseph Sue.

102 **Théâtre de la Cité**, edificado no espaço em que se situava a Igreja Saint-Barethélemy, parcialmente demolida em 1791, da qual se conservou a fachada. Aberto ao público em 1792, uma das maiores salas de seu tempo, com mais de dois mil lugares; fechada definitivamente em 1807, tornou-se um salão de danças muito famoso e mal-afamado onde se dançava a *polka*, até ser definitivamente demolido em 1858 para a construção do Tribunal do Comércio.

LABUSSIÈRE

Paciência.

JOLIBON (*muito sorridente, deixando seus auxiliares para trás e colocando sua maletinha sobre a mesa à direita*)

Bom dia, cidadão Labussière! Não está me reconhecendo?...Jolibon, cabeleireiro, rua da Calandre.

LABUSSIÈRE

Ah! Muito bem!

JOLIBON

Eu vi você no Mareux,¹⁰³ onde meu cunhado penteia os atores. Eu, é no teatro da Cidade que eu atendo.

LABUSSIÈRE

E aqui também!

JOLIBON

E aqui, também, com meus dois rapazes. Deixo pra eles o trabalho de cuidar dos homens e eu raspo os cabelos das mulheres com o respeito que o sexo sempre merece.

LABUSSIÈRE

O Fouquier arranja trabalho pra você. É o Estado que te paga?

JOLIBON

Não, é de grátis mas me deixam levar os cabelos.

LABUSSIÈRE

Qualquer lucro é bem vindo.

JOLIBON (*arrumando a frasqueira*)

Nos primeiros tempos, sim! Tinha cabeleiras magníficas, que eu revendia a dois escudos cada libra. Mas, depois daquelas grandes fornadas, teve uma baixa de

103 Toussaint **Mareux**, pertencente a família da burguesia parisiense durante a Revolução francesa, membro da Comuna de 1792 e diretor do Théâtre Saint-Antoine, 'teatro de sociedade' construído em 1786 no 46 da rua Saint-Antoine, com cerca de 400 lugares, qualificado de "teatro burguês" pela sociedade de seus 39 membros, autorizado pelo tenente general da polícia Thiroux de Crosne, em meio a protestos veementes do dito 'teatro de privilégio royal', como a Comédie-française. Nomeado Théâtre Thalie em 1792, Théâtre des Élèves Dramatiques et Lyriques em 1802. Extinto em 1807 por decreto imperial.

quantidade e de qualidade tremenda! Aquilo que antes, no Messidor,¹⁰⁴ valia trinta escudos agora não vale mais de quinze. Se continuar desse jeito, a boneca aqui vai pagar pra trabalhar, sem falar daquelas que nos deixam frustrados!... aquela antes princesa de Mônaco, por exemplo, você acredita que ontem depois que foi condenada, foi declarada grávida? Tu sabe que, em casos assim dessa natureza, dão um sursis para a execução até o tal reconhecimento legal. Ela ainda queria aproveitar a ocasião para cortar os cabelos com um pedaço de vidro e mandar as mechas para os filhos! Hm cabelos admiráveis! Hoje de manhã ela voltou atrás em sua declaração e vai ser levada a qualquer momento! Vai ficar sem a cabeça. Ah! mas de qualquer modo eu me sinto trapaceado.

BRAULT (*chamando-o*)

Eh! Jolibon! Já tá terminado lá em cima. Tão chamando seus meninos!

JOLIBON

Certo, certo, já vou. (*vai procurar seus rapazes e mais tarde entra na Conciergerie*)

Cena 4

Os mesmos, Tavernier

LABUSSIÈRE (*vendo Tavernier, que sai da Conciergerie*)

Ah! Tavernier!

TAVERNIER (*confuso, sem vê-lo, para os outros*)

Pois então, trabalho pra fazer!

TODOS

O que foi? (*rodeiam-no*) O que é que há? Que trabalho?

TAVERNIER

O presidente Dumas acabou de ser preso em pleno tribunal, lá na cadeira dele!

VOZ

Mas não! Impossível!

104 **Messidor**: décimo mês do [Calendário Revolucionário Francês](#) que esteve em vigor de [22 de setembro](#) de 1792 a [31 de dezembro](#) de 1805. Correspondia geralmente ao período compreendido entre [19 de junho](#) e [18 de julho](#) do [calendário gregoriano](#); recobrando, aproximadamente, o período durante o qual o sol atravessa a [constelação zodiacal](#) de [Câncer](#).

TAVERNIER

Eu tava lá! O Dumas interrogava uma jovem que queria dar uma de Charlotte Corday.¹⁰⁵

MARTIAL (*sozinho com Labussière à parte*)

Ah!

LABUSSIÈRE (*baixo*)

Fabienne! (*Martial e Labussière, chocados, se entreolham, e sua ansiedade vai crescendo*)

TAVERNIER

Por falta de peças de acusação que tinham ficado nas mãos de Marteau, preso com os outros, ele começou a ler uma carta de Héron denunciando a acusada (*movimento de Martial, espantado*)

LABUSSIÈRE (*apertando-lhe a mão*)

Espera!

TAVERNIER

Foi quando a porta se abriu e, seguido de dois policiais, um agente do Comitê chegou perto dele e lhe disse: “Cidadão presidente, em nome da Convenção, siga-me!” (*exclamações diversas*) A assistência estava terrificada! Dumas, pálido, juntou seus papéis resmungando sei lá o quê e saiu entre os dois policiais! Todos saíram de lá comentando o que aconteceu.

LABUSSIÈRE (*para Tavernier*)

E a acusada, salva?

TAVERNIER (*reconhecendo-o e apertando sua mão*)

Ora, é você?

LABUSSIÈRE (*vivamente*)

Mas salva, diga logo? Não haverá mais julgamento, a acusada salvou-se?...

TAVERNIER

Não, a sessão continuou.

105 **Charlotte Corday**: a jovem normanda que assassinou Georges Marat, um dos líderes da Revolução francesa. Cf. a peça com seu nome, a ser publicada no próximo número.

LABUSSIÈRE

Sem dossiê, sem testemunha, sem prova! Só com uma carta...

TAVERNIER

Não sei de nada! Saí da sala no momento em que o prefeito reassumia a presidência.

Cena 5

Os mesmos, depois Rivière saindo da Conciergerie,
com uma rosa e uma carta na mão

MARTIAL

Ah! a resposta!

RIVIÈRE

Sim, escrita a lápis, com o que ela lhe envia descendo do tribunal. *(entrega-lhe com a carta a rosa branca que Fabienne tinha em seu corpete. Martial abre o bilhete)*

LABUSSIÈRE

Do tribunal!

MARTIAL *(lendo)*

“Adeus, meu bem-amado Martial. Teu amor terá sido a única alegria de minha vida, guarda essa lembrança da pobre Fabienne que lá no céu vai rogar a Deus por ti.” Condenada! Ah! aqueles monstros! *(as mulheres surgem no parapeito)*

LABUSSIÈRE

O que fazer agora?

MARTIAL

Vamos agitar a multidão para impedir a partida.

LABUSSIÈRE

Na rua, talvez! Mas aqui! *(ele aponta o alto do muro completamente lotado de homens e mulheres da multidão, entre os quais Françoise e Mariotte, todos conversando, comendo, bebendo, as mulheres em pé ou agachadas, sentadas; os homens com as pernas dependuradas sobre o palco, dois moleques trepados nas colunas)*

FRANÇOISE (*percebendo o carrasco Sanson, que desce os degraus, seguido por três ajudantes*)

Hei! Olha lá o carrasco Sanson!

VOZ

Viva o Sanson! (*aplaudem. Sanson vai se sentar à esquerda no proscênio; os três ajudantes ficam sentados nos degraus*)

LABUSSIÈRE

Olhaí, a multidão! Os cães de quarenta centavos por dia, a claque da guilhotina!... Eles aplaudem o carrasco!... Espera!... (*chama*) Tavernier !

TAVERNIER (*descendo*)

O que foi?

LABUSSIÈRE

É você que vai dar ordem de partida para as carroças?

TAVERNIER (*enfadado*)

É o que me toca! Saco!

LABUSSIÈRE (*elevando a voz*)

Isso é uma loucura!

TAVERNIER

Por quê? (*Lécrivain e Simonet ouvem com outros que se agrupam ao redor deles*)

LABUSSIÈRE

E você que manda pessoas para o suplício que foram condenadas por um presidente que a Convenção mandou prender em plena sessão do tribunal?

TAVERNIER

Olha, eu nem pensei nisso!

SIMONET

É verdade, por falar nisso. (*aprovações*)

LABUSSIÈRE

Mas é monstruoso. Parecem estar tomando partido contra ela, a favor de Dumas. (*aprovações*)

LÉCRIVAIN

Mas não!

VOZ

Sim! Sim! Ele tem razão!

LÉCRIVAIN (*elevando a voz e se acalorando*)

Não foi o presidente que prenderam, foi o amigo de Robespierre.

LABUSSIÈRE (*do mesmo modo*)

É a mesma coisa, o mesmo cara.

LÉCRIVAIN

A Convenção não eliminou o tribunal. Ela não disse que era o fechamento, disse? E então?

LABUSSIÈRE

Então, os moderados que triunfam não ficarão agradecidos aos “raivosinhos”¹⁰⁶ que vocês são. E, se a execução acontece contra a vontade de toda Paris que acredita que o cadafalso acabou, eu não dou um mês para subirem nessas mesmas carroças o presidente, o júri, os oficiais, os cartorários, e até o Fouquier-Tinville, todos, e você em primeiro lugar.

VOZES NUMEROSAS

Sim! Sim! Ele tem razão!

LABUSSIÈRE (*baixo, para Martial*)

Coragem! Eles vêm vindo aí. (*Explosões de rumores na praça além do pátio*)

LÉCRIVAIN

E, se forem mais fortes, vão nos condenar como indulgentes por não termos feito as carroças partirem com os condenados.

VOZ

Sim! Sim! É verdade! (*rumores crescentes dos espectadores que se impacientam*)

LABUSSIÈRE

Você vai dizer que estavam dando o alarme, que estavam soando o sinal e que

106 Os *enragés*: No contexto da [Revolução francesa](#), os *raivosos* eram um grupo de revolucionários radicais cujo representante mais notório foi o [padre constitucional Jacques Roux](#). Reivindicavam não só a igualdade civil e política, mas também a social, preconizando a taxaço dos gêneros alimentícios, a requisição dos grãos e o pagamento de tributos pelos ricos. Pode-se situá-los à esquerda do grupo dos ‘[montanheses](#)’. Foram combatidos tanto por [Robespierre](#) quanto por [Danton](#), [Marat](#) e os hebertistas.

não é hora de se aventurar pelo bairro que não quer mais o cadafalso, porque não o querem mais em lugar algum! (*rumor de protestos*)

LÉCRIVAIN

Vamos, então! O povo tá rosnando aí porque não começamos a chamada!

VOZ (*do alto do parapeito*)

Vai, vai! Começa!

LABUSSIÈRE

É o povo falando aí? (*gritos do alto*) o povo verdadeiro já gritou... obrigado!...

Alertem o Sanson!

SANSON

Isso aí, com certeza, tamos aqui. (*silêncio profundo de todos; virando-se para ele*)

LABUSSIÈRE

Você está ouvindo?

SANSON

Gente apressadinha. Eu vi a hora ontem, na praça da Bastilha, que a gente ia ter de voltar no nosso rastro. Por pouco não jogaram pedras nos meus homens. (*ele se levanta*)

LABUSSIÈRE

Escuta lá, escuta a chamada!

SANSON

Sem contar que hoje, onde o bairro está em ebulição, reduziram nossa escolta!

LÉCRIVAIN

Quem fez isso?

SANSON

A Convenção, que já convocou a metade dos policiais do Palais. Só sobraram o Debusne com outros doze ou quinze para escoltarem sete carroças!... Se nos atacarem no bairro, tá aí uma bela defesa!

DEBUSNE (*do alto dos degraus*)

Bah! A gente que se foda, ora!

SANSON

Você responde pela minha pele, você?

DEBUSNE

Assim como pela minha.

SANSON

Sim, não mais que isso?

LÉCRIVAIN (*contrariado*)

Ah! bom, o carrasco vai querer entra em greve agora!

SANSON (*com repugnância*)

Ah! pra mim chega, viu! Eu bem queria te ver lá no batente, com o trabalho todo que a gente tem tido esse mês inteiro.

SIMONET

Enfim, a gente não pode assumir a responsabilidade de ir ou não ir, não é?

TAVERNIER

Só tem um homem que pode decidir isso.

LÉCRIVAIN

Fouquier.

TODOS

Sim, sim, Fouquier.

GAUTHIER

Ele já foi embora, jantar com seu amigo Vergne no Pont Rouge.¹⁰⁷

OLIVON

Não! Eu acabei de ver ele no pé da escadaria, conversando com um criado do Fleuriot Lescot.¹⁰⁸

107 **Pont Rouge:** Ponte francesa situada em Paris que atravessa o rio Sena na altura do Louvre. No século XVIII foi um lugar de predileção para todo tipo de festas e diversões parisienses; daí a instalação de restaurantes e *points* para todo tipo de recreação nas redondezas da ponte.

108 Jean Baptiste Edmond **Fleuriot-Lescot** ou Lescot-Floriot (1761-1794), arquiteto, escultor e revolucionário belga. Em 1793 foi eleito para substituir Fouquier-Tinville como promotor público do Tribunal Revo-lucionário. No dia 9 de Termidor, ele publicou (com Hanriot e Payan, ver notas 96 e 97) uma proclamação, na qual animava o povo “a se levantar em massa para defender seus verdadeiros amigos”. Reuniu apres-sadamente o conselho da Comuna, já que Robespierre fora encerrado no [Palácio de Luxemburgo](#). Ele e outros 50 foram presos às duas horas da manhã pelos gendarmes, que permaneceram fiéis à Convenção, liderados por [Leonard Bourdon](#). Compareceu perante o [Tribunal Revolucionário](#) em 10 Thermidor. Foi condenado à guilhotina; entre 21 outros condenados, estavam Robespierre, Saint-Just e Couthon.

SIMONET

Vou correndo lá.

TODOS

Sim, vai, vai.

OLIVON

Não!... já perguntei a ele o que é preciso fazer. *(rumores de impaciência no muro)*

FRANÇOISE *(lá de cima)*

Ah! essas lesmas!... É pra hoje isso aí! Mexam essas bundas! *(risos, assobios)*

LABUSSIÈRE *(ansioso)*

E então?...

OLIVON

O Fouquier me respondeu: “Fica na tua! A justiça deve seguir seu curso!”

LÉCRIVAIN *(voltando)*

Tá resolvido, vamos! Eu faço a chamada. *(gritos da populaça. Os policiais se reúnem no fundo. Sanson e seus ajudantes escalam os degraus e saem do lado de lá da arcada, onde ficam à vista)*

GAUTHIER *(voltando)*

Tem razão o Fouquier.

OLIVON *(também)*

A justiça antes de tudo! *(Debusne sobe para o alto dos degraus sob a arcada para reunir seus homens)*

MARTIAL *(fora de si)*

A justiça! É assassinato!

LABUSSIÈRE *(fazendo-o descer e segurando-o)*

Cale a boca! Quer que te moam de pancadas? *(durante o diálogo seguinte: movimento geral para a saída dos condenados. Os policiais e alguns guardas nacionais descem os degraus conduzidos por Debusne e aplaudidos pela populaça. Eles se acomodam em duas linhas entre a escadaria e a porta da Conciergerie de modo a formar um corredor para a passagem dos condenados. Todas as personagens em cena, e outros saídos do corpo de guarda ou que desceram com os guardas nacionais, se acotovelam atrás das duas linhas, os mais próximos da rampa de costas para ela, bem como os policiais; algumas sobem*

nas cadeiras, nos bancos, nas mesas para ver melhor, em meio ao rumor surdo da multidão. Emérance, que sai da Conciergerie com um rapazola, sobe com ele a um banco. Na altura do primeiro degrau, um homem do povo colocou seu filho a cavalo em seu pescoço. Todos os bancos da esquerda entre o proscênio e a escadaria estão cheios de curiosos, de curiosas sobretudo.

MARTIAL *(para Labussière)*

vão sair!... Eles vão levá-la embora!...

LABUSSIÈRE *(segurando-o)*

Ainda não! Ainda nos resta uma chance!

MARTIAL

De salvação?

LABUSSIÈRE

A última.

MARTIAL

Qual?

LABUSSIÈRE

E Tavernier vai nos ajudar.

MARTIAL

Mas qual, qual?

LABUSSIÈRE

A única que pode conseguir um sursis para as mulheres, para a constatação legal. Aquela que, em oito dias, salvou as Senhoras de Saint-Pern, Malicorne e Saint-Aignan, e que fez adiar a execução da princesa de Mônaco.

MARTIAL

Ah! sim, sim; mas e Fabienne?

LABUSSIÈRE

Ela não vai saber de nada! Você é o amante dela: você faz a declaração. Tavernier nos obtém o sursis. Antes de avisarmos a parteira e o médico, as carroças já estarão longe. Esta noite é nossa, e amanhã virá a salvação! Deixe por minha conta e se contenha! Tavernier! *(caminha vivamente até Tavernier, pega-o pelo braço e lhe fala baixo, à parte, durante o que segue)*

LÉCRIVAIN

Vamos! Nos seus lugares! Tragam as carroças!

A MULTIDÃO *(alto, aplaudindo e gritando)*

Bravo! Finalmente!

LÉCRIVAIN

E, ansiosamente, esperemos que não haja motim nas ruas. *(ele entra na Conciergerie. Entrevê-se, no alto dos degraus a traseira de uma carroça que vem recuando até a grade. Os ajudantes de Sanson colocam a escadinha, depois esperam; atrás deles, curiosos. Tudo isso em meio aos aplausos da população, de pé sobre o muro e colada nas colunas. Ouve-se confusamente no interior da Conciergerie a voz de Lécrivain, que chama sucessivamente os condenados. Eles são vistos saindo do guichê. Têm as mãos amarradas e os cabelos cortados e ficam um momento agrupados na soleira; depois, a um gesto de Simonet e enquanto continua a chamada, eles atravessam o palco. O desfile continua sem interrupção durante o que segue, acolhido pelos assobios da população)*

TAVERNIER *(descendo para o proscênio com Labussière, onde ficam sozinhos os três, depois de ter conversado baixinho com Labussière)*

Bah! Essa agora! Todas elas fazem essa mesma declaração para ganhar tempo.

LABUSSIÈRE

Não ela... Eu te juro que é verdade. Tavernier, ajude-nos, eu lhe suplico, faça isso por um velho camarada.

TAVERNIER

Que seja; verdade ou não, por você bem posso tentar.

LABUSSIÈRE

Obrigado!

TAVERNIER

É aquela mulher para quem enviaram uma carta, não é

LABUSSIÈRE

É, é ela mesma.

TAVERNIER *(consultando sua lista)*

Uma religiosa?

LABUSSIÈRE

Sim.

TAVERNIER *(tomando notas gaiatamente)*

Assim é mais picante. E pela beleza do fato, vocês acabam tendo mais chances.

LABUSSIÈRE

Não é então?

TAVERNIER

E o pai da criança? É quem?

LABUSSIÈRE

Ele!

MARTIAL

Martial Hugon.

LABUSSIÈRE

Ajudante de campo de Jourdan.

TAVERNIER *(tira da cintura um tinteiro de chifre que coloca sobre a mesa, com uma pena curta plantada no tinteiro)* Um militar! Fechou! Felizmente para vocês, Fouquier não está mais lá. *(escreve sobre a mesa e passa o papel para Labussière)*

LABUSSIÈRE

Ah! Obrigado, obrigado! *(ouve-se a chamada que continua no interior e o nome Lecoulteux!)*

MARTIAL *(tremendo e apertando a mão de Labussière)*

Ela!... é ela!... *(Fabienne franqueia a soleira, as mãos atadas, cabelos cortados e surge diante do guichê, seguida de outros condenados)*

Cena 6

Os mesmos, Fabienne

TAVERNIER *(vivamente)*

Esperem! Há um sursis para aquela ali! *(murmúrios. Tudo para e separam Fabienne, a quem ele faz sinal para descer para o proscênio, para a direita)*

FABIENNE *(percebendo Martial)*

Martial! Ah! meu Deus!... *(Martial vai falar, Labussière o interrompe)*

TAVERNIER *(aos ajudantes)*

Podem ir embora vocês aí! *(durante o que segue, os ajudantes retiram a escadinha e a carroça parte, saudada pelos clamores do pátio; uma outra carroça*

logo ocupa o lugar. Mais adivinhada do que vista, os ajudantes colocam a escadinha)

SIMONET

Mas por que esse sursis?

TAVERNIER

Dá um tempo! Deixa eles conversarem!... Mas vamos depressa! A chamada já está no fim! *(ele volta. Durante o que precede e que segue, a chamada continua, a rodinha de curiosos fica mais cerrada ocultando dos espectadores os condenados. As carroças se sucedem com o mesmo jogo de cena, em meio a risos e apóstrofes a cada partida de carroça. Num intervalo do diálogo, Martial faz Fabienne descer, à esquerda da mesa para o proscênio)*

FABIENNE

Ah! Martial! Por que está aí? Eu tinha feito o sacrifício de minha vida e me achava tão forte! Você me rouba toda minha coragem!

MARTIAL

Não! Não, vai ficar tudo bem.

FABIENNE

Vá embora, eu lhe suplico...

MARTIAL *(desatando as mãos dela e jogando longe a corda)*

Não depois de salvar você, minha querida.

FABIENNE

Salvar? *(Martial a faz sentar-se numa cadeira)*

LABUSSIÈRE *(para Fabienne, colocando sobre a mesa o papel que Tavernier lhe entregue lhe oferecendo a pena para sua assinatura)*

Sim, sim! Depressa, assine aqui!

FABIENNE

Minha assinatura?

LABUSSIÈRE

Sim, neste lugar, depressa, a carroça já vai sair!

FABIENNE

Mas o que é isso?

LABUSSIÈRE *(cobrindo o papel com a mão com a intenção de o manter sobre a mesa para que Fabienne não o leia)*
Sua salvação! *(aqui termina a chamada)* Uma simples formalidade!

SIMONET *(gritando da soleira da Conciergerie)*
Pronto aí?

LÉCRIVAIN *(de fora)*
Sim!

TAVERNIER
A chamada terminou?

LÉCRIVAIN
Sim. *(murmúrios e protestos da multidão)*

FRANÇOISE
Tem uma ainda!

AS MULHERES
Sim... ainda tem uma ali adiante!

SIMONET
A religiosa!

TAVERNIER *(impaciente, para Labussière e Martial)*
E aí, vamos!

MARTIAL *(para Fabienne)*
Ah! meu Deus! Assine aí, Fabienne.

MARIOTTE *(no alto)*
E então, vai ser pra quando essa aí? *(movimento, de impaciência de todos)*

SIMONET *(caminhando para eles)*
E aí, tá tudo terminado aí com a freirinha?

LABUSSIÈRE *(intervindo)*
Paciência, paciência, um segundo! *(Fabienne pega o papel e começa a ler; eles se olham, ansiosos)*

FABIENNE *(após ter lido de pé)*
Oh! Que vergonha! Eu assinar isto! Eu! Eu!

LABUSSIÈRE

Mas, mocinha infeliz, a morte está chegando para você!

FABIENNE

E eu a evitaria com essa covardia; minha desonra?

MARTIAL E LABUSSIÈRE

Mas não! Não! (*rumores maiores nos degraus do fundo*)

A MULTIDÃO

A freirinha! A freirinha!

LABUSSIÈRE

Ah! A tigrada, estão caindo em cima de sua presa!... (*para Simonet*) Paciência, paciência, é isso mesmo!

MARTIAL (*só, com Fabienne*)

Você está ouvindo! Por piedade!

FABIENNE (*desolada, rejeitando a pena que ele colocou em sua mão*)

Mas não posso assinar isso! Martial, você bem sabe que não posso.

SIMONET (*que desceu*)

Ela se recusa, é?

FABIENNE

Ah! Deus, sim, eu me recuso! (*movimento desesperado de Martial e de Labussièrre, que desceu com Simonet e Tavernier*)

SIMONET

Mas então se ela não concorda consigo mesma, acabemos com isso! Vamos lá, pé na estrada! (*movimento para a partida de Fabienne*)

MARTIAL (*atirando-se e barrando a passagem*)

Parem! Não deem ouvidos a ela e, já que ela me obriga, eu atesto que sou o amante dessa mulher e pai do filho dela!

FABIENNE (*protestando*)

Não! Não!

MARTIAL

É a vergonha, apenas a vergonha que a impede de confessar.

FABIENNE

Isso é falso! Ele está mentindo! Oh! Infeliz, desonrando assim quem você ama!

MARTIAL

Por tua salvação!...

FABIENNE

A esse preço, nunca!

MARTIAL

Eu vou salvar você mesmo que você não queira. (para a multidão) eu juro que eu disse a verdade.

FABIENNE

E eu, eu atesto que ele mentiu! Acham que eu condenaria meu filho a morrer junto comigo? (*movimento entre os homens*)

FRANÇOISE (*reconhecendo-a*)

Ah! é aquela freirinha de hoje de manhã!

MARIOTTE

Com o amante dela!

OUTRAS VOZES

Sim, sim!

LABUSSIÈRE (*triumfante*)

Ah! você ouviu: “amante dela”!

FABIENNE

Ah! meu Deus! (*ela cai sentada, cobrindo o rosto com as mãos*)

LABUSSIÈRE (*para Françoise*)

Você tá reconhecendo ela, não tá não?

FRANÇOISE

Escarradinha! E o militar ali também! Abraçadinho nela. Ela toda desmaiada nos braços dele. (*risos da multidão*)

LABUSSIÈRE

Você está ouvindo! Você está ouvindo!

MARTIAL

Ela insiste em negar!

LABUSSIÈRE

Mas ali estão nossas testemunhas!

FRANÇOISE

Por que ela nega? Vergonha de quê?

LABUSSIÈRE

Sim!

FRANÇOISE

Por causa do soldadinho que ficou de pé!... *(risos, gritos de alegria)*

LABUSSIÈRE *(para Martial)*

Elas riem, podem nos ajudar! Hei, vocês aí em cima! As cidadãs corajosas! Deem um empurrãozinho! Ajudem-nos a salvar o filho, apesar da mãe! O filho ainda não é culpado de nada, esse garotinho!!

FRANÇOISE

Ha ha! Sempre com uma gracinha, esse aí!

TODAS *(aplaudindo e rindo)*

Sim, sim!

MARIOTTE

Vamos, filha, concorda aí!

FRANÇOISE

Não tem mal nenhum nisso!

MARIOTTE

Ao contrário.

FRANÇOISE

Taí um bom exemplo e todas as religiosas deveria fazer como você. *(risos, aprovações)*

MARIOTTE

Com todos os militares! *(risos)*

FABIENNE *(indignada e em lágrimas)*

Ah! escutem isso, me escutem, é uma religiosa que estão insultando, com essa alegria impiedosa de achar que sou culpada!

MARTIAL

Ninguém está se importando! Condenam e pronto!

FABIENNE *(do mesmo modo)*

Eu proíbo que acreditem nisso! *(para Simonet)* Vamos, senhor, faça seu serviço e não me prive do martírio a que tenho direito! *(aprovação das mulheres, no alto, enquanto embaixo se afastam para dar passagem a Fabienne)*

FRANÇOISE

Bravo, freirinha!

TODOS

Bravo, freirinha! Bravo!

FRANÇOISE

Vamos! Vamos salvar essa aí! *(todo mundo se associa ao movimento do alto rodeando Fabienne para fechar seu caminho para a escada)*

TODOS

Sim, sim! Vamos salvar a freirinha!

LÉCRIVAIN E VÁRIOS HOMENS

Assina, assina aí então!

FRANÇOISE

Verdade ou não, isso vai te salvar!

TODOS

Nós vamos te salvar.

MARTIAL *(suplicante)*

Fabienne!...

LABUSSIÈRE *(apresentando-lhe o papel)*

Vamos.

SIMONET, TAVERNIER

Rápido, vamos liberar a carroça!...

TODOS

Assina, assina então!

FABIENNE *(rasgando o papel)*

Jamais. *(gritos de decepção e lamento)*

MARTIAL

Ah! maluca! Insensata! Acabou de se matar! *(Brault, Tavernier e Lécrivain a levam para a direita, onde ela cai sentada no banco, choramingando, enquanto Simonet amarra as mãos de Fabienne. Depois, num grande silêncio, os últimos policiais precedidos de Debusne escalam a escadaria. Os assistentes se afastam com respeito e se descobrem, dando lugar para Fabienne chegar aos degraus)*

FABIENNE *(no meio dos degraus para Labussièrre, que está no pé da escadaria)*

Adeus, e obrigada! *(ela sobe os outros degraus e comovida, com um último olhar para Martial)* Ah! meu caro, meu caro Martial! Agora vou poder te amar sem crime algum! *(ela sobe à carroça, que parte sob os rumores da praça)*

MARTIAL *(de pé, perturbado)*

Ah! Bandidos!... o povo vai me ouvir... vou conclamar a multidão... que vai tirar ela de lá!

LABUSSIÈRE *(tentando detê-lo)*

Você vai acabar se matando!

MARTIAL

Pior pra mim! *(atira-se para os degraus)* Gente imunda, seus carrascos!... Me deixem passar!

DEBUSNE *(aos policiais que estão no alto dos degraus)*

Prendam esse louco.

MARTIAL *(debatendo-se para passar)*

Assassinos, assassinos, me deixem passar!

DEBUSNE *(pistola na mão)*

Ah! um monarquista, está nos insultando agora! *(ele atira. Martial dá um grito, cambaleia e cai no palco nos últimos degraus; ao tiro responde ao longe a voz de Fabienne: "Martial")*

LABUSSIÈRE *(precipitando-se para ele)*

Martial, meu amigo, Martial! Ah! Deus, acudam, socorro! *(ele se levanta)* Martial, está me vendo, você me ouve, Martial!

MARTIAL

Fabienne! (*ele morre*)

LABUSSIÈRE (*deixa cair a cabeça*)

Acabou!... estou morrendo também... Ah! seus carrascos, ter arrancado tanta gente de suas mãos e não ter conseguido salvar esses dois! (*remexe no casaco de Martial e dali tira a rosa branca manchada de sangue*)

VOZ DO GAZETEIRO (*ao longe*)

Extra! Extra! “Catilina Robespierre declarado fora da lei junto com seus cúmplices”. Extra! Olha o ARRESTO da tarde!

Fim.



Figura 10. *Sala dos Passos Perdidos e entrada do Tribunal Revolucionário em 1793, de Louis Léopold Boilly, 1895.*



Figura 11. Um *sans-culotte* típico



Figura 12. A Conciergerie

Textos e versões

Composição para Filmes.
De Theodor Adorno & Hanns Eisler.
Segunda parte.

Marcello Amalfi

Tradução e notas complementares.

NE. Maestro, Compositor e Pesquisador. Esta tradução integra suas investigações de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, a partir do projeto “MÚSICA DAS ARTES DA CENA: REFLEXÕES E CAMINHOS PARA SUA CRIAÇÃO” (a partir de uma análise das proposições do livro *Composing for the Films*, de Theodor Adorno e Hanns Eisler).”

Resumo

Publica-se a segunda parte da tradução da obra *Composing for Films*, de Theodor Adorno & Hanns Eisler. A obra é um marco nos estudos de dramaturgia musical.

Palavras-chave: Dramaturgia musical, Música para filmes, Adorno, Eisler.

Abstract

*The second part of the translation of the work *Composing for Films*, by Theodor Adorno & Hanns Eisler, is now published. The work is a landmark in the studies of musical dramaturgy.*

Keywords: Musical Dramaturgy, Music for films, Adorno, Eisler.

Capítulo três

Os Novos Recursos Musicais

Conforme apontamos anteriormente, há uma discrepância notável entre o cinema contemporâneo e seu acompanhamento musical. Na maioria das vezes, esse acompanhamento vagueia pela tela como uma névoa, obscurecendo a nitidez visual da imagem e neutralizando o realismo pelo qual, em princípio, o filme necessariamente busca. Ele converte um beijo em uma capa de revista, uma explosão de dor absoluta em um melodrama, uma cena da natureza em uma litografia colorida. Mas tudo isso poderia ser dispensado hoje porque, ao longo das últimas décadas, a música autônoma desenvolveu novos recursos e técnicas que correspondem realmente às exigências técnicas do cinema. Seu uso é preconizado não apenas porque são “oportunos”; não é suficiente exigir somente que a nova música cinematográfica seja nova. Os novos recursos musicais devem ser usados

porque objetivamente eles são mais apropriados do que o enchimento musical irregular com o qual os filmes são preenchidos hoje, e são superiores a ele.

Referimo-nos aos elementos e técnicas elaboradas particularmente nas obras de Schoenberg, Bartok e Stravinsky durante os últimos trinta anos. O que é importantíssimo em sua música não é o aumento do número de dissonâncias, mas a dissolução do idioma musical convencionalizado. Na música nova verdadeiramente válida, tudo é o resultado direto da exigência concreta de estrutura, e não do sistema tonal ou de qualquer padrão pré-fabricado. Uma peça cheia de dissonâncias pode ser fundamentalmente convencional, enquanto outra baseada em um material comparativamente mais simples pode ser absolutamente original se esses recursos são usados de acordo com os requisitos construtivos da peça em vez do fluxo institucionalizado da linguagem musical. Mesmo uma sequência de tríades pode ser incomum e impactante quando não segue a rotina habitual e é concebida apenas com vistas ao seu significado específico.

A música baseada em princípios construtivos, em que não há lugar para clichês e enfeites, pode ser chamada de música “objetiva”, o que equivale à música potencialmente objetiva de cinema.

O termo “objetivo” é suscetível de interpretação incorreta e restrita, como, por exemplo, conectá-la exclusivamente com o neoclassicismo musical, o ideal estilístico “funcional” como foi desenvolvido por Stravinsky e seus seguidores. Mas a música cinematográfica avançada não precisa necessariamente ser fria. Sob certas circunstâncias, a função dramática da música que acompanha pode consistir precisamente em romper a superfície objetivamente sóbria do filme e liberar o suspense latente. Não queremos dizer que o músico, ao compor uma música objetiva para o cinema, deva assumir uma atitude distanciada, mas deve escolher deliberadamente os elementos musicais exigidos pelo contexto em vez de sucumbir aos clichês musicais e ao emocionalismo pré-fabricado. O material musical deve estar perfeitamente subordinado à tarefa dramática dada. O desenvolvimento da música moderna tende à mesma direção.¹ Como sugerido acima, pode ser considerado um processo de racionalização na medida em que cada elemento musical é, a cada momento, derivado da estrutura do todo. Mas, à medida que a música se torna mais flexível por meio de seus

1 É digno de nota que certas características da obra de Alban Berg, cuja música instrumental e operística, romântica tardia e expressionista, está muito distante do cinema e do novo estilo “funcional”, ilustram a prevalência de tendências objetivas na música avançada, no sentido de uma construção racional que se aproxima das exigências do filme. Berg pensa em termos de proporções matemáticas tão exatas que o número de compassos e, portanto, a duração de suas composições são determinados de antemão. É como se ele as compusesse com um cronômetro na mão. Suas óperas, nas quais complexas situações de encenação são frequentemente acompanhadas por complexas formas musicais, como fugas, para torná-las articuladas, esforçando-se em direção a um tipo de procedimento técnico que pode ser chamado de *close-up* musical.

próprios princípios estruturais, ela também se torna mais flexível para fins de aplicação para outras mídias. O lançamento de novos tipos de recursos, denunciados como anarquistas e caóticos, na verdade levou ao estabelecimento de princípios de construção muito mais rígidos e abrangentes do que os conhecidos pela música tradicional. Esses princípios possibilitam que sempre se escolha os meios exatos exigidos por um determinado tópico em um determinado momento, não havendo, portanto, necessidade de utilizar meios formais inadequados para um propósito específico. Assim, tornou-se possível fazer justiça aos sempre mutáveis problemas e situações do filme.

É fácil ver que os recursos tradicionais há muito congelados em associações automáticas não podem alcançar isso, embora até mesmo eles possam ser usados de forma significativa novamente, se forem esclarecidos e “distanciados”² à luz da prática avançada. Aqui estão alguns exemplos dessas associações petrificadas: Um compasso 4/4 com acentos regulares nos tempos fortes sempre tem um caráter militar ou triunfal; a sucessão do primeiro e do terceiro grau da escala, tocada ao piano, em andamento tranquilo, devido ao seu caráter modal sugere algo religioso; um compasso 3/4 acentuado sugere a valsa e um *joie de vivre* gratuito. Essas associações geralmente colocam os eventos do filme em uma falsa perspectiva. Os novos recursos musicais impedem que isso ocorra. O ouvinte é estimulado a entender a cena por ela mesma; ele não apenas ouve a música, mas também vê a imagem de um ponto de vista fresco. É verdade que a nova música não representa ideias conceitualmente mediadas, como é o caso com a música programática, em que cachoeiras farfalham e ovelhas balem. Mas ela pode refletir exatamente o tom de uma cena, a situação emocional específica, o grau de seriedade ou casualidade, significância ou incoseqüência, sinceridade ou falsidade - diferenças não incluídas nas possibilidades das técnicas românticas convencionais.

Em um filme francês de marionetes de 1933, havia uma cena de conjunto - uma reunião do conselho de magnatas industriais - que exigia um acompanhamento benevolmente satírico. A música que foi enviada, apesar de sua magreza de marionete, parecia tão agressiva e “crítica” no seu uso de recursos musicais avançados, que os industriais que encomendaram o filme a rejeitaram, e encomendaram outra.

A “não-objetividade” da música epígona é inseparável de sua aparente antítese, seu caráter clichê. Somente porque configurações musicais definidas tornam-se padrões aos quais se recorre continuamente, essas configurações podem ser automaticamente associadas a certos valores expressivos e, no final, parecerem ser “expressivos” em si mesmas. A nova música evita tais padrões, atendendo a requisitos específicos com configurações sempre-novas e,

2 [Nota do tradutor] O autor refere-se ao distanciamento conforme descrito na prática teatral de Bertolt Brech.

como resultado, a expressão não pode mais ser colocada de maneira hipotética e tornada independente do conteúdo puramente musical.

A adequação de recursos modernos e desconhecidos deve ser reconhecida do ponto de vista do próprio filme. O fato de que esta forma de drama se originou na feira do condado, e que o melodrama barato deixou vestígios que ainda são aparentes; a sensação é o seu próprio elemento vital. Isso não deve ser entendido apenas em um sentido negativo, como uma falta de gosto e discriminação estética; somente usando o elemento surpresa o filme pode dar à vida cotidiana, que ele afirma reproduzir em virtude de sua técnica, uma aparência de estranheza, e revelar o significado essencial abaixo da sua superfície realista. De modo mais geral, o trabalho enfadonho da vida, conforme descrito em uma reportagem, pode se tornar dramático apenas por meio de uma apresentação sensacionalista, o que até certo ponto nega a vida cotidiana por meio do exagero e, quando artisticamente verdadeira, revela tensões que são “escondidas” no conceito convencional de “normal”, existência mediana. Os horrores da literatura sensacionalista e do lixo cinematográfico revelam parte da bárbara fundação da civilização. Na medida em que o cinema em seu sensacionalismo é o herdeiro da história de terror popular e do romance barato e permanece abaixo dos padrões estabelecidos da arte da classe média, ele está em posição para romper esses padrões, precisamente através do uso da sensação, e para obter acesso a energias coletivas que são inacessíveis à literatura sofisticada e a pintura. É essa mesma perspectiva que não pode ser alcançada com os meios da música tradicional. Mas a música moderna é adequada para isso. O medo expresso nas dissonâncias do período mais radical de Schoenberg ultrapassa em muito a medida de medo concebível para o indivíduo padrão de classe média; é um medo histórico, uma sensação de desgraça iminente.

Algo desse medo está vivo nos grandes filmes sensacionalistas, por exemplo na cena do telhado desabando de uma boate (*São Francisco*), ou em *King Kong*, quando o gorila gigante joga um trem elevado de Nova Iorque em uma rua. A música tradicional escrita para tais cenas nunca foi remotamente adequada a elas, ao passo que os choques da música moderna, de forma alguma uma consequência acidental de sua racionalização tecnológica - ainda não assimilada após trinta anos - poderiam atender a seus requisitos. A música de Schoenberg para um filme imaginário, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, op. 34, cheia de uma sensação de medo, de perigo e catástrofe iminentes, é um marco que aponta o caminho para o uso pleno e preciso dos novos recursos musicais³. Naturalmente, a extensão de suas potencialidades expressivas

3 Nota Editor. *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* ou *Acompanhamento para uma cena de cinema* foi composta entre 1929-1930. Trata-se de uma sucessão de estados emocionais ou elementos descritivos (ameaça, medo, Catástrofe) explorados musicalmente por técnicas contemporâneas de composição. V. a tese de Hidetoshi Fukuchi *BEGLEITUNGSMUSIK ZU EINER LICHTSPIELSZENE, Op. 34: EVIDENCE OF ARNOLD SCHOENBERG'S MUSIKALISCHE GEDANKE* (University of North Texas, 2004).

é aplicável não apenas ao domínio do medo e do horror; na direção oposta, também, aquela da ternura extrema, do desapego irônico, da espera vazia e do poder desenfreado, os novos recursos musicais podem explorar campos inacessíveis aos recursos tradicionais, porque estes se apresentam como algo que sempre foi conhecido e, portanto, são privados antecipadamente do poder de expressar o desconhecido e inexplorado.

Por exemplo, *Hangmen Also Die*, após a música preliminar, começa mostrando um grande retrato de Hitler em um salão de banquetes do Castelo de Hradshin⁴. Quando o retrato aparece, a música para em um acorde espalhado penetrante contendo dez tons diferentes. Quase nenhum acorde tradicional tem o poder expressivo dessa sonoridade extremamente avançada. O acorde dodecafônico no momento da morte de Lulu, na ópera de Berg, produz um efeito muito parecido com aquele de um filme. Enquanto a técnica do cinema visa essencialmente criar uma tensão extrema, a música tradicional, com as ligeiras dissonâncias que permite, não conhece material equivalente. Mas o suspense é a essência da harmonia moderna, que não conhece acorde sem uma “tendência” inerente para ação posterior, enquanto a maioria dos acordes tradicionais são auto-suficientes. Além disso, mesmo aquelas harmonias tradicionais que são carregadas com associações dramáticas específicas, há muito se tornaram tão domesticadas, que não são mais capazes de dar uma ideia da realidade caótica e assustadora dos dias atuais do que as formas em verso do século dezanove são capazes de dar uma ideia do fascismo. Para deixar isso claro, basta imaginar um caso extremo, como a imagem da explosão de um filme *blockbuster*, acompanhada por música marcial convencional no estilo de Meyerbeer ou Verdi. O cinema moderno, em suas produções mais consistentes, visa conteúdos não metafóricos que estão para além do alcance da estilização. Isso requer meios musicais que não representem uma imagem estilizada da dor, mas sim seu registro tonal. Esta dimensão particular dos novos recursos musicais foi evidenciada por Stravinsky em seu *Sacre du Printemps*.

Aqui estão, resumidamente, alguns dos elementos especificamente musicais adequados para o filme:

Forma Musical

A maioria dos filmes usa formas musicais curtas. A duração de uma forma musical é determinada por sua relação com o material musical. A música tonal dos últimos dois séculos e meio favoreceu formas relativamente longas e desenvolvidas. A consciência de um centro tonal pode ser alcançada apenas por episódios paralelos, desenvolvimentos e repetições que requerem um certo

4 N.E. Filme de Fritz Lang, em 1943.

período de tempo. Nenhum incidente tonal no sentido de tonalidade maior-menor é inteligível como tal; ele torna-se “tonal” apenas por meio de relações reveladas no curso de uma totalidade mais ou menos extensa. Essa tendência aumenta com o peso específico das modulações, e quanto mais longe a música se afasta da tonalidade original, mais tempo ela precisa para restabelecer seu centro de gravidade tonal. Assim, toda música tonal contém necessariamente um elemento do “supérfluo”; porque cada tema, para cumprir sua função no sistema de referência, deve ser expresso com mais frequência do que seria necessário de acordo com seu próprio significado. As formas românticas curtas (Chopin e Schumann) contradizem isso apenas na aparência. O poder expressivo de certas composições instrumentais aforísticas desses mestres está baseado em seu caráter fragmentário, inacabado, sugestivo, e eles nunca se reivindicam completos ou “fechados”.

A brevidade da nova música é fundamentalmente diferente. Nela, os episódios musicais individuais e os padrões dos temas são concebidos independentemente de um sistema de referência pré-estabelecido. Eles não se destinam a ser “repetíveis” e não requerem repetição, mas se mantêm por si próprios. Se eles são expandidos, não é por meio de dispositivos simétricos, como sequências ou retomadas da primeira parte de uma canção, mas por meio do desenvolvimento de variações dos materiais originais dados, e não é necessário que estes devam ser facilmente reconhecíveis. Tudo isso resulta em uma condensação da forma musical que vai muito além dos fragmentos românticos. Exemplos disso são as peças para piano op. 11 e 19 de Schoenberg, e seu monodrama *Erwartung*; as peças de Stravinsky para quarteto de cordas e suas canções japonesas; e as obras de Anton Webern. É óbvio que a música moderna é especialmente qualificada para construir formas curtas precisas e consistentes, que não contêm nada supérfluo, que vão direto ao ponto, e que não precisam de expansão por razões arquetípicas.

Perfis Musicais

A emancipação de cada motivo ou tema da simetria e da necessidade de repetição torna possível formular ideias musicais específicas de uma forma muito mais drástica e penetrante, e libertar os eventos musicais individuais de todas as bugigangas não essenciais. Na nova música, não há espaço para se colocar enchimento.

É por causa dessa capacidade de caracterização irrestrita que a nova música está de acordo com o caráter de prosa do filme. Ao mesmo tempo, este aprimoramento da caracterização musical permite uma nitidez da expressão, algo que a “estilização” dos elementos da música tradicional tornou impossível. Enquanto a música tradicional sempre preserva uma certa contenção na expressão de tristeza, dor e medo, o novo estilo tende a ser desenfreado. A

tristeza pode se transformar em desespero aterrorizante, o repouso em uma rigidez vítrea, o medo em pânico. Mas a nova música também é capaz de expressar ausência de expressão, quietude, indiferença e apatia com uma intensidade além do poder da música tradicional. A impassibilidade é conhecida na música apenas a partir de Eric Satie, Stravinsky e Hindemith.

O campo da expressão foi alargado não só no que diz respeito aos diferentes tipos de perfis musicais, mas sobretudo à sua alternância. Música tradicional, com exceção da técnica de surpresa utilizada, por exemplo, por Berlioz e Richard Strauss, normalmente requer um certo tempo para a alternância dos temas, e a necessidade de alcançar um equilíbrio adequado entre as tonalidades e as partes simétricas impede a justaposição imediata dos temas de acordo com seu próprio significado. Via de regra, a nova música não reconhece mais tais considerações, e pode moldar suas formas por meio dos contrastes mais nítidos. A nova linguagem musical pode satisfazer o princípio técnico de mudança abrupta elaborado pelo filme devido a sua flexibilidade inerente.

Dissonância e Polifonia

Para o leigo, a característica mais marcante da nova linguagem musical é sua riqueza de discórdias, mais nomeadamente o emprego simultâneo de intervalos como a segunda menor e a sétima maior e a formação de acordes de seis ou mais notas diferentes. Embora a riqueza das dissonâncias na música moderna seja uma característica superficial, muito menos significativa do que as mudanças estruturais da linguagem musical, ela envolve um elemento de especial importância para o filme. O som é roubado de sua qualidade estática e tornado dinâmico pelo sempre-presente fator do “não resolvido”. A nova linguagem é dramática mesmo antes do “conflito”, o desenvolvimento temático com seus antagonismos explícitos. Uma característica semelhante é inerente no filme. O princípio da tensão é veladamente tão ativo mesmo nas produções mais fracas, que os incidentes que por si mesmos são considerados sem importância aparecem como fragmentos dispersos de um significado o qual o todo pretende esclarecer e que transcende eles mesmos. A nova linguagem musical é particularmente bem-adequada para fazer justiça a este elemento do filme.⁵

5 A predominância de discórdias na nova linguagem musical leva à dissolução da tonalidade, pois nem os incidentes harmônicos separados, nem sua conexão funcional e a estrutura harmônica do todo podem mais ser adequadamente representados no padrão da tradicional tonalidade, por mais ampliados que sejam. Mas essa dissolução da tonalidade é promovida principalmente pela estrutura formal objetiva da própria música cinematográfica. Essa estrutura tem consequências definidas sobre a harmonia. Com algum exagero, pode-se dizer que a música cinematográfica é levada à atonalidade porque não há espaço nela para a expansão

A emancipação da harmonia também fornece o corretivo para a exigência discutida no capítulo sobre preconceitos: melodia a qualquer preço. Na música tradicional, esse requisito não é totalmente despropositado, porque a independência de seus outros elementos, particularmente a harmonia, é tão restrita que o centro de gravidade está inevitavelmente na melodia, que é, ela mesma, guiada pela harmonia. Mas, exatamente por essa razão o elemento melódico tornou-se convencionalizado e desgastado, enquanto a harmonia emancipada de hoje liberta o elemento melódico sobrecarregado, e pavimenta o caminho para ideias e mudanças características na dimensão vertical não melódica.⁶ Também ajuda a combater a melodização de outra forma. A noção convencional de melodia significa melodia na voz mais aguda, que, emprestada do estilo *Lied*, deve ocupar o primeiro plano da atenção do ouvinte. A melodia desse tipo é uma personagem, não um plano de fundo. Mas no filme, o primeiro plano é a cena projetada na tela, e o acompanhamento permanente dessa cena com uma melodia na voz mais alta deve necessariamente levar à obscuridade, indefinição e confusão. A liberação da harmonia e a conquista de uma liberdade polifônica genuína, que não se reduz às técnicas acadêmicas convencionais de imitação, permite que a música funcione como um plano de fundo em outro sentido que não o de um mero pano de fundo sonoro, e se some a verdadeira melodia da imagem, ou seja, a ação retratada, ilustrações significativas e contrastes genuínos. Essas potencialidades decisivas da música cinematográfica só podem ser realizadas com o uso dos novos recursos musicais e, até agora, nem mesmo foram seriamente consideradas.

formalmente satisfatória da tonalidade. Certamente, os incidentes harmônicos individuais da música usual dos filmes são quase sem exceção estritamente tonais, ou no máximo apenas “temperados” com dissonâncias. Mas a tonalidade continua sendo um dos únicos sons e suas sequências mais primitivas. A necessidade de seguir deixas de cenas e de produzir efeitos harmônicos sem levar em conta os requisitos de desenvolvimento harmônico, obviamente não permite uma modulação realmente equilibrada, ampla, telas de pintura harmônica bem planejadas; em resumo, tonalidade real no sentido da disposição da harmonia funcional sobre trechos longos. E é isso, não os átomos das tríades ou acordes com sétima, que constituem a organização tonal. O que foi dito acima a respeito dos leitmotives é, em um sentido mais elevado, verdadeiro quanto ao próprio princípio tonal. Se retrocedêssemos, isto é, das rupturas e desvios dramaturgicamente inevitáveis da composição, algo como relações tonais satisfatórias poderia ser alcançado por meio de extremo cuidado e virtuosismo na composição; mas, de acordo com a prática prevalecente, embora os acordes separados sejam banais e excessivamente familiares, suas inter-relações são bastante anarquistas e, em sua maioria, completamente sem sentido. É verdade, a emancipação da tonalidade não facilita, segundo os critérios mais estritos, a disposição harmônica, mas pelo menos ela libera o compositor da preocupação de restaurar a tonalidade básica e da seleção das modulações, que dificilmente são consistentes com o requisitos extra-musicais do filme. Além disso, as dissonâncias têm muito mais mobilidade e ajustamento e, diferentemente dos acordes tonais que são derivados do padrão e precisam da restauração do padrão para sua própria concretização, não requerem no mesmo grau inevitáveis resoluções definitivas e inequívocas.

⁶ A extraordinária eficácia das primeiras obras de Stravinsky pode ser parcialmente explicada por sua renúncia à melodização neo-romântica.

Perigos do Novo Estilo

A eliminação do quadro de referência familiar da música tradicional resulta em uma série de perigos. Em primeiro lugar, há o uso irresponsável dos novos recursos no estilo atirar para todos os lados, o modernismo no mau sentido da palavra, ou seja, o uso de mídias avançadas para o benefício delas próprias, não porque o assunto clama para elas. Uma peça pobre composta na linguagem musical tradicional pode ser facilmente reconhecida como tal por qualquer músico ou leigo mais ou menos treinado. O caráter não convencional da nova linguagem musical e seu distanciamento do que é ensinado nos conservatórios tornam o reconhecimento da estupidez e da trapalhada pretensiosa na música moderna mais difícil para o ouvinte comum, embora objetivamente tal trapalhada possa muito bem ser identificada como antes. Por exemplo, certos novatos podem estar dispostos a exaurir o ouvinte com composições dodecafônicas completamente absurdas que parecem avançadas, ao passo que seu radicalismo falso apenas enfraqueceria o efeito do filme. É verdade que esse perigo é hoje muito mais significativo na música autônoma do que na música cinematográfica, mas a demanda por novos compositores pode levar a uma situação em que a causa da nova música seja tão mal representada que o lixo da velha guarda triunfará.

Os métodos da nova música implicam novos perigos que mesmo compositores experientes devem levar em consideração: excessiva complexidade de detalhes; a mania de tornar cada momento da música de acompanhamento surpreendente; pedantismo; trituração formal. Especialmente perigoso é a adoção apressada da técnica dodecafônica, que pode degenerar em uma tarefa mecânica e na qual a consistência aritmética da sequência deve substituir a consistência genuína do todo musical - resultando em nenhuma consistência.

Embora seja improvável que a indústria do cinema, organizada como está hoje, permita experimentos selvagens no dispendioso meio cinematográfico, outro perigo é muito mais iminente. Os defeitos da música cinematográfica convencional são geralmente percebidos, mais ou menos conscientemente, embora as inovações radicais sejam amplamente excluídas por razões comerciais. Como resultado, uma certa tendência para seguir um caminho intermediário está começando a se fazer sentir; a demanda sinistra: o moderno, mas não muito, é ouvido em diversos bairros. Certas técnicas modernas, como o ostinato da escola de Stravinsky, começaram a se infiltrar, e o abandono da rotina ameaça dar origem a uma nova rotina pseudo-moderna. A indústria estimula essa tendência dentro de certos limites, enquanto ao mesmo tempo compositores que adotaram o idioma moderno, mas que não querem ou não podem perder suas chances no mercado, tendem a trabalhar para a indústria. A esperança de que uma linguagem musical avançada e original possa se impor pelo desvio de falsas imitações moderadas é ilusória; tais compromissos destroem o significado da nova linguagem, ao invés de propagá-la.

Capítulo quatro

Aspectos sociológicos

Em seu estudo metuculoso e informativo, *Film Music*⁷, Kurt London coletou os dados da história da música dos filmes. Seria supérfluo repetir os fatos aqui; entretanto, é pertinente indagar se a abordagem histórica é aplicável à música para cinema; e analisar o significado das fases de desenvolvimento delineadas por Londres. Dificilmente se pode falar de uma história genuína da música cinematográfica, mesmo no sentido dúbio em que esse termo é geralmente usado: isto é, sugerir que qualquer forma de arte tenha uma história autônoma. Até agora, a música do cinema não se desenvolveu de acordo com suas próprias leis, e quase não tomou conhecimento dos problemas e soluções colocados pela natureza de seu próprio material. As mudanças pelas quais passou se relacionam, até certo ponto, com os métodos de reprodução mecânica e, até certo ponto, representam tentativas mal pensadas, desajeitadas e retrógradas de agradar ao gosto imaginado ou real do público. Embora seja razoável falar de um desenvolvimento qualitativamente progressivo, por exemplo, desde o aparato de Edison até a imagem sonora moderna, seria ingênuo falar de um desenvolvimento artístico aproximadamente correspondente entre o *Kinothek* e as partituras musicais das trilhas sonoras modernas.

O desenvolvimento aleatório da música do cinema é comparável ao do rádio ou do próprio filme. Em primeiro lugar, é uma questão de pessoal. Nos primeiros dias da indústria de diversões, proprietários e diretores eram as mesmas pessoas. Os especialistas eram muito menos usados do que nas indústrias mais antigas, tanto na administração como um todo ou nos grupos de produção individuais, e como resultado, prevaleceu um espírito pioneiro de incompetência. O que vale para o cinema e para o rádio também vale para a música cinematográfica: o nível artístico dessas mídias era determinado por aqueles que primeiro entraram na área, atraídos pelas perspectivas comerciais dos novos empreendimentos. A música cinematográfica, no entanto, sofre de uma desvantagem particular: desde o início foi considerada uma arte auxiliar sem importância de primeira linha. Nos primeiros dias, era confiada a qualquer pessoa que eventualmente estivesse por perto e quisesse - o que com frequência era suficiente para músicos cujas qualificações não permitiam que competissem em campos onde ainda se obtinham sólidos padrões musicais. Isso criou uma afinidade entre músicos “de aluguel” inferiores, intrometidos e música do cinema.

Para compreender o problema pessoal da música do cinema, algumas reflexões mais gerais sobre a sociologia do músico podem ser apropriadas. Todo

7 Kurt London, *Film Music*, London, Faber and Faber, n.d., pp. 50-61.

o reino da performance musical sempre teve o estigma social de um serviço para quem pode pagar. A prática da música está historicamente ligada à ideia de vender o talento de alguém, e mesmo a si próprio, diretamente, sem intermediários, em vez de vender o trabalho de alguém na sua forma congelada, como uma mercadoria; e através dos tempos o músico, assim como o ator, foi considerado intimamente semelhante ao lacaio, ao bobo da corte ou à prostituta. Embora a performance musical pressuponha o trabalho mais exigente, o fato de o artista aparecer em pessoa, e a coincidência entre sua existência e sua realização, juntos criam a ilusão de que ele o faz por diversão, de que ganha a vida sem trabalho honesto, e esta ilusão é facilmente explorada.

Antes da era do jazz, a maioria das pessoas costumava olhar com desprezo para um músico que liderava uma orquestra de dança. Esse olhar depreciativo é o rudimento de uma atitude que, em certa medida, moldou o caráter social dos músicos. No início da era burguesa, os músicos eram chamados dos aposentos dos criados, onde até mesmo Haydn tinha de fazer suas refeições, e estavam sujeitos às leis da competição. Mas a mácula dos párias sociais ainda se apega a eles. Até mesmo o austero executante de música de câmara às vezes assume a postura de um garçom-chefe obediente e ressentido que espera uma gorjeta. Ainda que ele seja percebido pelas senhoras e senhores do público, e se engrandeça com a doçura de sua apresentação e a suavidade de suas maneiras. A gola do casaco levantada, o violino debaixo do braço, e o descuido estudado de sua aparência lembram sua plateia de seus colegas do café, de cujas fileiras ele normalmente veio.⁸

Algumas das melhores qualidades da reprodução musical, sua espontaneidade, sua sensualidade, seu aspecto de vagabundagem oposto à ordenação estabelecida - em suma, tudo o que é bom na tão abusada noção do músico itinerante - é refletido na imagem popular do cigano. Se esta imagem fosse eradicada, a performance musical provavelmente também chegaria ao fim, assim como, se a racionalização técnica completa fosse alcançada e a música pudesse realmente ser “desenhada” em vez de escrita em símbolos, a função do intérprete, o intermediário, se fundiria com a do compositor que “produz” música.

Ao mesmo tempo, o hábito de prestar “serviço” - na Alemanha, os músicos de orquestra falam de *Abenddienst*, serviço noturno - deixou marcas nefastas nos músicos. Entre elas está a mania de agradar, mesmo ao preço da auto-humilhação, que se manifesta de mil maneiras, que vão desde roupas excessivamente elegantes até zelosas concessões ao que o público deseja. Este conformismo dos músicos profissionais acorrenta a composição moderna ainda mais do que a passividade dos frequentadores do concerto. Resta também

8 Flaubert descreveu esse tipo já em meados do século dezenove: “O cantor Lagardy tinha uma bela voz, mais temperamento do que inteligência, mais *pathos* do que sentimento. Ele era tanto um gênio quanto um charlatão, e em sua natureza havia tanto de barbeiro quanto de toureiro. (*Madame Bovary*.)

um tipo muito especial e anacrônico de inveja e malícia, e um gosto pela intriga, a herança vergonhosa de uma profissão apenas superficialmente ajustada às condições competitivas. São esses traços arcaicos que se encaixam paradoxalmente na tendência da cultura de massa musical, que acabam com a competição, enquanto ainda precisam dos antiquados traços ciganos como uma atração adicional. Um servilismo coquete e atrevido é útil para enganar o cliente; a intriga e o desejo irresistível de enganar os colegas, muitas vezes combinados com a “camaradagem” falsa, harmonizam-se com o papel mais pragmático dos negócios. Os músicos no controle têm uma compreensão espontânea dos objetivos e práticas da indústria de diversões. Na verdade, a indústria cinematográfica que chega mais tarde não se livrou dos elementos pré-capitalistas do universo dos músicos, o tipo social do *Stehgeiger*⁹, apesar de sua aparente contradição com a produção industrial e a incompetência artística de seus representantes declarados. Ao contrário, esse tipo “irracional” em si recebeu uma posição monopolística na configuração simplificada. A indústria, a partir de uma profunda afinidade, atraiu-o, preferiu-o a todos os músicos com tendências objetivas e fez dele uma instituição permanente. Ele foi arregimentado como outros elementos falsos de uma espontaneidade anterior. O cinema explora o aspecto barbeiro de sua personalidade como um Don Juan, e seu garçom-chefe funciona como um trovador de luxo e, ocasionalmente, até lhe dá o papel de segurança para manter os elementos indesejáveis fora. Seu ideal musical é *schmaltz* em uma panela de metal cromado¹⁰. Mas, como a arregimentação do músico cigano o priva dos últimos vestígios de espontaneidade que a inexorável engrenagem técnica e organizacional já minou, objetivamente nada resta do músico itinerante, exceto alguns maus maneirismos de execução.

Sob tais circunstâncias, é absurdo usar palavras como “história” com referência a um ramo apócrifo da arte como a música para cinema. A pessoa que, por volta de 1910, concebeu pela primeira vez a repulsiva ideia de usar a Marcha Nupcial de *Lohengrin* como acompanhamento não é uma figura mais histórica do que qualquer outro negociante de segunda mão¹¹. Da mesma forma, o proeminente compositor de hoje que, sob o pretexto das exigências do cinema, voluntária ou involuntariamente rebaixa sua música ganha dinheiro, mas não um lugar na história. Os processos históricos que podem ser percebidos na música do cinema são apenas reflexos da decadência dos bens culturais da classe média em mercadorias para o mercado de diversões. No máximo, pode-se dizer que a música compartilhou parasiticamente o progresso dos re-

9 O violinista que fica de pé enquanto rege uma orquestra de café, enquanto os outros membros permanecem sentados.

10 NE: *schmaltz*: do verbo alemão *schmelzen* ou derreter. Refere-se à gordura de aves (galinha, ganso) utilizada na cozinha judaica como um intensificador para canjas, frituras, entre outros pratos.

11 NE. *Lohengrin*: referência ao drama musical de Richard Wagner, que estreou em 1850.

cursos técnicos e a riqueza crescente da indústria cinematográfica. Seria ridículo afirmar que a música cinematográfica realmente evoluiu, seja em si mesma ou em sua relação com outras mídias cinematográficas.

Administração Musical

Isso não significa que a música do cinema tenha ficado parada. Ao contrário, o poderio econômico da indústria colocou em movimento uma engrenagem extremamente dinâmica. Há um fluxo constante de melhorias de todos os tipos: novos compositores, novas ideias no sentido de *gadgets*, truques comercializáveis que são suficientemente diferentes dos anteriores para serem perceptíveis, mas não diferentes o suficiente para ofender hábitos estabelecidos. Mas o que é verdade para todos os avanços da cultura de massa sob o sistema prevalecente é verdade também neste caso: o gasto ostensivo aumentou, e o modo de apresentação, a técnica de transmissão no sentido mais amplo, da precisão acústica ao tratamento psicotécnico da audiência, foram melhorados na proporção direta do capital investido, mas nada de essencial mudou na música em si, em sua substância, em seu material, em sua função como um todo, ou na qualidade das composições. Houve apenas um aperfeiçoamento da fachada. O progresso é um dos meios, não uma das finalidades.

Há uma desproporção notável entre o tremendo aprimoramento da técnica de gravação, na qual todos os milagres dessa técnica são gastos, e a própria música, indiferente ou emprestada sem gosto ou lógica do estoque de clichês. Anteriormente, o pianista de cinema tocava a “Marcha Nupcial” de *Lohengrin* na penumbra; hoje, após o extermínio do pianista, a Marcha Nupcial, ou seu equivalente feito sob encomenda, é projetado em *neon* de cem cores diferentes, mas ainda é a antiga Marcha Nupcial, e no momento em que ressoa todos sabem que a legítima benção do casamento está sendo glorificada. A procissão triunfante de *Kinothek* para o palácio do cinema tem realmente marcado época¹².

Se existe algo como uma fase histórica da música do cinema, ela é marcada pela transição da indústria de empresas capitalistas privadas mais ou menos importantes para empresas altamente concentradas e racionalizadas, que dividem o mercado entre si e o controlam, embora elas carinhosamente imaginem que estão obedecendo as leis dele. Essa transição foi concluída antes do desenvolvimento de filmes com som, segundo Kurt London, entre 1913 e 1928. Pode ser situada no início dos anos “vinte”, quando foram construídos os primeiros grandes palácios de cinema, quando o costume da “noite de estreia” foi deliberadamente enxertado no cinema em um esforço árduo para torná-lo

12 NE. *Kinothek*: Biblioteca de músicas de compositores clássicos e românticos para uso de acompanhamento de filmes mudos. A Kinobibliothek foi organizada por Giuseppe Becce (1877-1973) entre 1919-1929.

um evento social, e quando as “superproduções” de luxo foram promovidas pela primeira vez com a ajuda de extensa publicidade nacional e internacional. O equivalente musical dessas inovações foi a substituição do pequeno grupo discreto de músicos, como é usado nos cafés, pelas orquestras sinfônicas das grandes salas de cinema.

As músicas integrais e quantitativamente pretensiosas compostas para os últimos filmes silenciosos eram essencialmente as mesmas que aquelas compostas posteriormente para os filmes sonoros. Elas simplesmente tinham que ser gravadas, por assim dizer, e sincronizadas com as partes faladas. Kurt London comenta sobre este estágio:

“Finalmente, nos últimos anos do período do filme silencioso, as grandes salas de cinema eram servidas por orquestras que, compostas, como eram, de 50 a 100 músicos, envergonhavam muitas orquestras de médio porte da cidade. Paralelamente a esse desenvolvimento, uma nova carreira para os regentes se ofereceu: eles tinham que dirigir a orquestra do cinema e selecionar a música ilustrativa. Homens proeminentes geralmente ocupavam esses cargos com salários que, na maioria das vezes, excediam os de um regente de ópera”.¹³

O termo “proeminente”, como foi usado aqui, não expressa realizações artísticas reais, mas faz parte da fraseologia grandiloquente afetada por toda a publicidade na indústria do entretenimento, com seu slogan mentiroso de que nada é bom demais para o público. Esse tipo de destaque é determinado pelos fabulosos salários pagos para aqueles que as agências de publicidade elegem para construir - a proeminência da Radio City, o Pathé Theater em Paris ou o Ufapalast am Zoo em Berlim. Isso pertence ao domínio que Siegfried Kracauer chamou de *Angestelltenkultur*, cultura¹⁴ dos trabalhadores de colarinho branco, do entretenimento supostamente de alta classe, acessível a quem recebe pequenos cheques de pagamento, mas ainda apresentado de uma forma que nada parece bom demais ou caro demais para eles. É um luxo pseudo-democrático, que não é nem luxuoso nem democrático, para as pessoas que caminham por escadas intensamente acarpetadas para entrar em palácios de mármore e castelos glamourosos do cinema e que ficam incessantemente frustradas sem se darem conta disso. Esse tipo de opulência, manifestada, por exemplo, em orquestras monstruosas submersíveis e iluminadas por holofotes, marca o início de um desenvolvimento que deixou para trás toda a *naïvité* óbvia do antigo parque de diversões, mas elevou a técnica do vendedor de calçada ao ponto de uma prática anônima, mas ainda assim, abrangente.

13 London, op. cit. p. 48

14 Kracauer, S.: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt, 1930. [Die Angestellten apareceu mais recentemente como o volume cinco do *Schriften* de Kracauer (Frankfurt: Suhrkamp, 1971)].

Esse desenvolvimento, entretanto, não é meramente quantitativo. O planejamento cuidadoso e a apresentação suntuosa da música cinematográfica mudaram seu propósito social. Seu poder inflado e suas dimensões demonstram ostensivamente e diretamente o poder econômico por trás dela. Sua rica exibição de cores mascara a monotonia das produções em série. Seu entusiasmo e otimismo exagerados potencializam seu apelo publicitário universal. A música torna-se assim um dos departamentos da indústria cultural.

O elemento administrativo foi intrínseco à música do cinema desde o início. O batedor de tempo que selecionou as peças, o editor do *Kinothek* e o arranjador sempre manusearam o tesouro da música tradicional como se fosse um estoque de produtos padrão, e escolheram o que era mais adequado ao seu propósito. A forma sumária como eles manejaram as riquezas culturais à sua disposição, utilizando “Asleep in the Deep” ou o tema do destino de *Carmen* de acordo com as circunstâncias, foi sempre a mesma que a do burocrata que finalmente despoja as obras de arte de todo o seu significado e as rebaixa até o *status* de meios auxiliares projetados para produzir um efeito predeterminado¹⁵. Hoje, essa atitude se tornou onipresente. É como se o processo de racionalização da arte e o comando consciente de seus recursos fossem desviados por forças sociais do propósito real da arte e direcionados meramente para “fazer amigos e influenciar pessoas”. O progresso foi pervertido para calcular as reações do público, e o resultado é uma combinação de entretenimento de terceira categoria, sentimentalismo piegas e anúncios arrogantes do que será mostrado.

Na música cinematográfica anterior, a manipulação burocrática foi mitigada pela barbárie aberta - na ocasião nenhuma ficção de gosto investiu melodias mutiladas com o glamour da realização intelectual, e nenhuma engrenagem altamente complicada se colocou entre a música e seu efeito sobre o público. O pianista que tocou “Asleep in the Deep” quando o navio afundou na tela silenciosa, colorida em marrom ou verde para a ocasião, e até mesmo a pequena orquestra que agradou a esposa favorita do marajá tocando um *medley* exótico quando ela desceu as escadas também era, sem dúvida, constituída por funcionários livres de quaisquer escrúpulos artísticos; todavia, eles entendiam suas audiências e não eram muito diferente delas; eles não estavam totalmente subordinados aos seus superiores, e ainda tinham em si algo da obscenidade e da avidez por aventura que caracterizavam as feiras de condado de onde surgiram os teatros de cinema. É esse elemento “ilegítimo” ainda improvisado e anarquista que o cinema, como um grande negócio, eliminou de sua música. E é esse “expurgo” que se chama progresso, e, sem dúvida, é progresso no que diz respeito à riqueza de recursos e ao planejamento de sua

15 NE. “Asleep in the Deep” canção popular de 1897, de H.Petrie e A. Lamb, sobre os que se afogaram no mar. *Carmen*, ópera de Georges Bizet, que estreou em 1875. O tema do destino aparece desde o prelúdio.

distribuição. Mas esse progresso é de valor duvidoso. Desde sua dinamização, a música do cinema se tornou uma vítima indefesa da cultura, sem se tornar nem um pouco mais culta do que era antes de atingir a respeitabilidade. Seu progresso consiste apenas no fato de que o lixo foi retirado de seu humilde esconderijo e instalado como uma instituição oficial.

Estagnação

A subordinação ao controle administrativo é responsável pela estagnação da música do cinema. O tratamento de catálogo e escaninho aplicado ao material musical resulta automaticamente na tendência de confiná-lo ao estoque existente, e, sempre que surge algo novo, na tentativa de moldá-lo para se ajustar a classificações administrativas. Não mais do que qualquer outro departamento da cultura burocratizada, a música deixa algum espaço para a liberdade ou fantasia do artista, e mesmo quando, mais ou menos por considerações de prestígio, as chamadas mentes criativas são chamadas, elas são envolvidas em termos que, ou cumprem imediatamente as normas vigentes, ou são ensinados pelos homens de negócio e seus representantes na indústria a produzir, com mais ou menos resistência, o que todo mundo produz. Para ter certeza, a diferença entre o especialista musical treinado e o veterano amador ainda pode ser sentida, mas tende a desaparecer - os veteranos eventualmente acabarão morrendo e os especialistas se comportarão como os veteranos. Até agora, as tentativas de induzir os compositores europeus mais importantes, Schoenberg e Stravinsky, a escrever para o cinema falharam. Qualquer outro músico eminente que queira atravessar os portões dos estúdios para ganhar a vida é forçado a fazer concessões que não são justificadas pelos requisitos objetivos da indústria, embora esses requisitos sejam invocados como uma desculpa.

Todos estão sujeitos à mesma pressão, o que produz a harmonia entre o sistema e seus órgãos executivos. A afirmação frequente de que os compositores *avant-garde* têm um profundo interesse por filmes e são atraídos pela novidade técnica do meio é falsa. O Festival de Música de Baden-Baden, no qual experimentos em música do cinema foram conduzidos pela primeira vez, tentou de forma pretensiosa glorificar o duvidoso conceito de *Gebrauchskunst*, ou arte comercial, mas Baden-Baden não é Hollywood, que decidiu essas questões há muito tempo com uma franqueza inconsciente. O único resultado dos experimentos com “música mecânica” foi que alguns compositores foram encorajados a entrar no novo mercado e racionalizaram seu ajuste a ele como uma conquista avançada do espírito tecnocrático. A verdade é que nenhum compositor sério escreve para o cinema por qualquer outra razão que não seja o dinheiro; e nos estúdios ele não sente que é um beneficiário de potencialidades técnicas utópicas, mas sim um empregado arregimentado que pode ser

dispensado a qualquer pretexto.¹⁶

Já que os compositores independentes perderam sua antiga base econômica e agora são forçados a desistir até mesmo de seus últimos pontos de apoio, seria sentimental e cruel culpar alguém por ganhar a vida escrevendo música comercial. No entanto, ninguém deve invocar o suposto espírito da época para fomentar ideologias destinadas a confortar a si mesmo e a seus patrões. O compositor que trabalha sob coerção deve antes tentar impor o máximo possível de música nova, ao contrário da prática prevalecente, na esperança, por mais fraca que seja, de que assim ele ajuda a melhorar os padrões de toda a indústria.

Seria superficial, entretanto, explicar a estagnação da música cinematográfica com base no pessoal. A distribuição atual de posições de importância musical é apenas um sintoma tangível das leis sociais às quais todo o sistema está sujeito. A racionalização do filme é idêntica à sua total subordinação à ideia que o produtor faz do efeito que este terá sobre o público, e é esse fato que exclui qualquer possibilidade de um desenvolvimento real da música do cinema. Apenas a música classificada como “sucesso de bilheteria infalível” é aceita, e isso refere-se não apenas à eficácia em geral, mas a efeitos altamente específicos e milhares de vezes testados em situações específicas. Porque, por razões reais ou pretensas razões de economia, não são permitidos riscos, a indústria aceita apenas materiais semelhantes aos que já comprovaram seu valor de mercado. Os diretores de arte a serviço dos interesses gigantescos se conformam ao veredicto estético pronunciado durante as fases finais da livre competição.

16 Esta declaração não é um exagero sociológico, conforme pode ser visto a partir da seguinte cláusula que faz parte de um contrato típico de Hollywood: “Todo o material composto, submetido, adicionado ou interpolado pelo Compositor de acordo com este contrato se tornará automaticamente propriedade da Corporação, que, para este fim, será considerada sua autora, figurando o Compositor inteiramente como empregado da Corporação.” A medida a qual o compositor renuncia à sua independência artística é demonstrada em outra passagem do mesmo contrato, segundo a qual o escritor concede à corporação “o direito de usar, adaptar e alterar o mesmo, ou qualquer parte dele, e de combinar o mesmo com outros trabalhos do Compositor ou de qualquer outra pessoa na medida em que a Corporação possa considerar adequado, incluindo o direito de adicionar, subtrair, arranjar, rearranjar, revisar e adaptar tal material em qualquer Filme de qualquer maneira.” Porém, quando a corporação deseja se proteger contra uma possível quebra de contrato por parte do compositor, a música dele é repentinamente dotada da dignidade tradicional de uma obra de arte. Assim, “fica acordado que os serviços a serem prestados pelo Compositor nos termos deste contrato, e os direitos e privilégios concedidos à Corporação pelo Compositor nos termos do mesmo, são de caráter especial, incomum, extraordinário e intelectual, o que lhes atribui um valor peculiar, e que a perda destes não pode ser razoavelmente ou adequadamente compensada por danos em uma ação judicial, e que uma violação pelo Compositor de qualquer uma das disposições contidas neste contrato causará à Corporação prejuízo e danos irreparáveis.” A desproporção entre a onipotência da corporação e a impotência daqueles que vendem seus serviços a ela não poderia ser expressa de forma mais contundente.

Isso explica a situação atual. Porque, na época em que a música cinematográfica estava em seu estágio rudimentar, a brecha entre o público de classe média e a música realmente séria que expressava a situação das classes médias havia se tornado intransponível. Essa brecha pode ser rastreada tão longe quanto *Tristan*, um trabalho que provavelmente nunca foi compreendido e apreciado tanto quanto *Aida*, *Carmen* ou mesmo o *Meistersinger*¹⁷. O teatro operístico finalmente se afastou do seu público entre 1900 e 1910, com a produção de *Salomé* e *Electra*, as duas óperas avançadas de Richard Strauss. O fato de que depois de 1910, com o *Rosenkavalier* - não é por acaso que esta ópera foi transformada em um filme - ele se voltou para uma forma retrospectiva e estilizada de escrever reflete sua consciência dessa brecha. Strauss foi um dos primeiros a tentar preencher a lacuna entre a cultura e o público, vendendo a cultura.

Desde Strauss, toda música realmente moderna foi levada ao esotérico. Em todo o mundo, o gosto do público, particularmente do público operístico, tornou-se estático e não tolerou mais nada de novo. Essa estagnação talvez seja mais pronunciada na América do que em qualquer outro lugar, por motivos como a posição especial da Metropolitan Opera, indicativa da ausência de uma tradição musical com um público antigo e os inúmeros canais de erudição musical que existiam na Europa; a familiaridade insuficiente com as obras antigas age como um obstáculo para a aceitação das novas obras.

Os praticantes da música comercial devem levar em conta esse estado de coisas. Eles tiveram que lidar com um analfabeto, intolerante e acrítico gosto do público, e eles tiveram que se curvar a isso se quisessem permanecer fiéis à sua duvidosa máxima: dê ao público nada além do que o público deseja. A contradição entre o público da classe média e sua música foi traduzida em antipatia contra qualquer coisa experimental, qualquer coisa que era, mesmo que remotamente, suspeita de ser intelectual, e mesmo qualquer coisa que era simplesmente diferente. Os senhores do cinema transformaram o julgamento do público em seu próprio julgamento, e até mesmo o superaram através da exibição provocativa de sua autoridade. A música cinematográfica não tem história, porque, mesmo antes do surgimento do cinema, o público de ópera e dos concertos se ressentia de seu desenvolvimento artístico sempre que ele tocava em pontos sensíveis, ou sempre que ele contradizia o ideal de relaxamento e diversão em uma sociedade totalmente "racionalizada". A música cinematográfica apenas nega ao ouvinte o que ele se recusa a ouvir em qualquer caso.

Os filmes são feitos sob medida para seus clientes, planejados de acordo com suas reais ou supostas necessidades, e reproduzem essas necessidades. Mas, ao

17 NE. Referências a obras de Richard Wagner (*Tristan e Isolda*, 1865, e *Os Mestres cantores de Nuremberg*, de 1868), de Verdi (*Aida*, de 1871).

mesmo tempo, os produtos que são mais difundidos, e portanto, mais próximos do público, são objetivamente mais distantes do público, no que diz respeito aos métodos pelos quais são produzidos e aos interesses que representam. A produção cinematográfica é totalmente divorciada daquele contato vivo com o público, o qual permanece operante em qualquer apresentação teatral; a pretensa vontade do público manifesta-se apenas de forma indireta, através dos recibos de bilheteira, ou seja, de uma forma totalmente materializada.

A contradição entre o direcionamento universal e o distanciamento intransponível marca o elo fraco no planejamento do efeito, ao qual tudo está subordinado. Esconder essa fraqueza é um dos principais propósitos da manipulação e, na verdade, um dos elementos mais importantes do próprio efeito. Portanto, de acordo com a publicidade exagerada, a importância das revistas de cinema, das colunas de cinema nos jornais e da fofoca sindicalizada que transforma até mesmo a intimidade da vida privada em um apêndice da engrenagem cinematográfica.

É a essa esfera que a música cinematográfica pertence socialmente. Não é apenas um elemento da irracionalidade geral manufaturada, o chamado relaxamento que visa mascarar a crueldade da antiga sociedade industrial por meio de antigas técnicas industriais; ele também, mais especificamente, aproxima o filme do público, assim como o filme aproxima a si mesmo por meio do *close-up*. Ela tenta interpor um revestimento humano entre os filmes lançados e os espectadores. Sua função social é aquela de um cimento, a qual junta elementos que, de outra forma, se oporiam sem estabelecer relação alguma - o produto mecânico e os espectadores, e também os próprios espectadores. O velho teatro também foi confrontado com uma necessidade semelhante, assim que a cortina baixou. A música entre os atos atendeu a essa necessidade. A música do cinema é música entre os atos universalizada, mas é usada também, e maneira precisa, quando há algo para ser visto. É a fabricação sistemática do astral para os eventos dos quais, ela mesma, é parte integrante. Busca respirar nas imagens um pouco da vida que a fotografia tirou delas.¹⁸ Não foi à toa que a música migrou do fosso da orquestra para a tela, da qual se tornou parte integrante. Ela trabalha no espectador conjuntamente com os rolos de filmes. O conforto manipulado transformou-se em interesse humano e, no fim, ele nada mais é do que outro ingrediente daquela publicidade universal na qual os próprios filmes tendem a se desenvolver.

Hoje, o rugido do leão da MGM revela o segredo de toda a música cinematográfica: um sentimento triunfante de que o filme e a música do filme se tor-

18 TW Adorno, que escreveu em 1929 a respeito das esfarrapadas melodias operísticas usadas em Nápoles como acompanhamentos para filmes que “não podiam ser percebidas como música pelos espectadores, mas existiam musicalmente apenas para o filme... Vêm confortar o filme porque o filme é mudo, e o embala suavemente na escuridão do teatro, mesmo quando assume os gestos da paixão. Não são dirigidas ao espectador que somente as percebe quando o filme se afasta dele, separado pelo abismo do mero espaço.” (Anbruch, vol XI, p. 337.)

naram uma realidade. A música dá o tom do entusiasmo que o filme deve estimular na plateia. Sua forma básica é a fanfarra, e o ritual dos “créditos” musicais mostra isso de maneira inequívoca. Sua função é dar publicidade, e nada mais. Ela aponta com concordância inabalável para tudo o que acontece na tela, e cria a ilusão de que o efeito que deve ser alcançado por todo o filme já foi alcançado. Ocasionalmente, pelo uso de configurações padronizadas, ela interpreta o sentido da ação para os membros menos inteligentes da audiência, mais ou menos como os medicamentos patenteados são promovidos por meio de explicações pseudo-científicas. Toda a linguagem formal da música atual de cinema deriva da publicidade. O motivo é o slogan; a instrumentação, o pitoresco padronizado; os acompanhamentos de desenhos animados são piadas publicitárias; e às vezes é como se a música substituísse os nomes dos artigos comerciais que os filmes ainda não ousavam mencionar diretamente.

É impossível prever para onde tudo isso levará. Assim, seria uma ideia real de Hollywood que poderia ser expressa em dólares e centavos para dar a cada ator seu leitmotiv de publicidade pessoal, para ser ouvido toda vez que ele faz uma aparição. A estrutura básica de toda publicidade: a divisão em imagens ou palavras escancaradas e o fundo inarticulado, também caracteriza a música cinematográfica. Quer seja um *hit* ou um som amorfo, feito de sequências sem sentido de tercinas que são desdenhosamente chamadas de “noodles” no jargão dos estúdios. Não há nada nela além de melodias que podem ser imediatamente captadas e lembradas pelo público, e um vago zumbido de harmonias imperceptíveis.

A função coletiva da música transformou-se na função de ludibriar o cliente. Mas, em última análise, a subordinação de tudo ao efeito publicitário pode muito bem anular seu próprio propósito. Os sucessos se tornaram tão banais para serem facilmente lembrados, que eles não podem mais ser lembrados de forma alguma. A propaganda onipresente e o cantar açucarado tornam-se cansativos, e o efeito que provocam é a indiferença, quando não a resistência aberta. Assim, também no campo musical, igualmente, a racionalização industrial acaba por provar ser o que há muito tempo se tornara no campo econômico: sua própria inimiga. Mesmo de acordo com os padrões da indústria, a música para cinema deveria ser fundamentalmente alterada. Mas os próprios padrões industriais tornam essa mudança impossível.



Ideias e críticas

Ideas e críticas

La inmersión y sus eventos
multisensoriales

Alejandro Casales Navarrete
Universidad Autónoma Metropolitana
E-mail: alejandrocasaes@gmail.com

Resumen

El presente artículo aborda algunos eventos multisensoriales y fenómenos sociales que han hecho posible identificar la experiencia inmersiva. Desde sus primeros esbozos conformados por ilusiones visuales hasta sistemas de cómputo capaces de trasladarnos a mundos virtuales. Los eventos multisensoriales se muestran mediante conceptos dados en su tiempo histórico. Asimismo, cada evento contempla una forma de inmersión distinta, donde el público puede mantener una distancia crítica que lo transforma en un inmersor multisensorial. Las categorías inmersivas que son empleadas se conforman por Ilusión visual, Panorama, Diorama, Cinéorama, Mareorama, Poliangularidad, Pabellón Phillips, Planetario y Realidad virtual.

Palabras clave: Inmersión, Ilusión visual, Planetarios, Realidad virtual, Multisensorialidad.

Abstract

The article is referencing at the multi sensitive events and social phenomena that can identify the immersion effect on human experience. From their first outline to the computing interfaces, for move us into virtual reality. The multi sensitive events expose immersive concepts through their historical time. Likewise, each event shows a particular form of immersion, wherein attendees can distance from the immersive influence. After they will be transforming into multi sensitive immersers. The immersive categories are Visual illusion, Panoram, Dioram, Cineoram, Mareoram, Poliangularidad, Phillips pavilion, Planetarium and Virtual reality.

Keywords: Immersion, Visual illusion, Planetarium, Virtual reality, Multi sensitive.

Introducción

El presente artículo aborda algunas definiciones relacionadas con la inmersión, sus eventos multisensoriales y fenómenos sociales que la han hecho posible identificar. En su desarrollo, se muestran una serie de categorías y conceptos dados en su tiempo histórico y entre otros aspectos, una visión de su evolución, así como una perspectiva general en el ámbito internacional.

En el principio, los eventos multisensoriales son analizados al estar enmarcados por un tiempo determinado, en una construcción humana que ordena la dinámica de las relaciones sociales, otorgándoles significación y sentido. Desde la óptica del historiador francés Fernand Braudel (1970, p.97), se trata de la historia coadyuvando al análisis del tiempo en la sociedad y en la dialéctica de su duración se encuentra el trabajo de la indagación. En este sentido, al comprender el valor del tiempo extendido es posible acercarse a otras disciplinas. Desde otra percepción, este análisis temporal se comprende como una sucesión de comunidades de personas que conservan la memoria de sus acontecimientos multisensoriales desde distintos enfoques (NORBERT, 2010, p.9).

Asimismo, para conservar los momentos de percepción del tiempo se cuentan con unidades centradoras de acontecimientos y con esto se agrupan eventos históricos sucesivos. Esta síntesis entre los eventos se produce mediante experiencias en largas cadenas de generaciones humanas. Por lo tanto, bosquejar su estructura y dirección podrían coadyuvar al entendimiento en un tema específico, para este artículo se trata de la transformación de los eventos multisensoriales que dan forma al fenómeno inmersivo.

En este sentido y acordes con Ernest Mandel (1986, p.38), se define el territorio de la tecnología específica de la inmersión, sus maquinarias y su forma específica de organización. Así, se podrá dimensionar la relación que guardan los conceptos relativos a la inmersión desde las categorías Ilusión visual, Panorama, Diorama, Cinéorama, Mareorama, Poliangularidad, Pabellón Phillips, hasta sus actuales

desarrollos en los Planetarios y Realidad virtual. Igualmente, se abordan sus definiciones y su evolución.

La Ilusión visual

La capacidad humana de percibir y la comprensión de distintos estímulos que han sido importantes para la evolución se integran dentro de un campo visual inmersivo que actualmente se genera mediante imágenes de cómputo. Su alfabetización no es únicamente la percepción y la comprensión de la observación, es la educación visual para la apreciación de estilos que ayudan al espectador a disfrutar de las imágenes, sonidos y ambientes que se le presenten.

El estudio del campo visual que nos lleva a la inmersión tiene su origen en la anatomía del ojo que se remonta hasta las más antiguas civilizaciones, pues sin lugar a duda se trata de uno de nuestros órganos más maravillosos en todos los sentidos. Podemos rastrear epistemológicamente la nomenclatura de sus partes como el iris y la córnea, la superficie blanca que lo circunda, a épocas muy distantes, donde palabras como arco iris o iridiscencia entre otras, tienen su origen (RORDÍGUEZ, 2011, p.79).

Desde el paleolítico el hombre ubicó sus imágenes en una pared plana, porque esa era la tecnología disponible en ese momento, el paradigma no ha cambiado mucho. Desde los medios como el teatro, el cine y la televisión, hasta los sistemas de teleconferencia, la interfaz es perpendicular a la mirada del espectador y paralela a su cuerpo que define su campo de visión rectangular (NOVY, 2013, p.13).

Oliver Grau (2003, p.25) sostiene que los artistas habían estado utilizando una variedad de técnicas para sumergir a los observadores en sus obras durante milenios. El primer truco consistía simplemente en rodear físicamente al espectador con imágenes, como en los frescos que cubren las cuatro paredes en una habitación en la Villa dei Misteri en Pompei, Italia, creados alrededor del 60 a.n.e. Dichos frescos, atraen a los observadores a una representación de 360° de los preparativos para un ritual de culto. Asimismo, se encuentran los frescos de la Villa de Livia en Prima Porta, que data de alrededor del 20 a.n.e., y crean una ilusión de 360° de un jardín. Posteriormente, se encuentran los frescos de la Chambre du Cerf (Cámara del Ciervo) en el palacio del Papa Clemente VI en Aviñón, Francia, de 1343, estos colocan al observador en el centro de una escena de caza.

Hacia finales del siglo XV, Leonardo Da Vinci (1452-1519) había comprendido, a partir de sus estudios sobre el comportamiento geométrico de la luz y las lentes convexas, la manera en que funciona el ojo humano cuando se proyectan imágenes sobre la retina. Si utilizando una lente biconvexa, como nuestro cristalino – que Da Vinci llamó *humor vítreo* (KEMP, 2006, p.65) - los rayos luminosos reflejados por cualquier objeto tienden a juntarse e invertirse, era

lógico suponer que lo mismo ocurría dentro del ojo humano (RODRÍGUEZ, 2011, p.80). Da Vinci había comparado el fenómeno de la dispersión cromática, donde surge la separación de colores en un cristal biconvexo y cuando son configurados se descomponen, formando una versión doméstica del arco iris (véase figura 1).

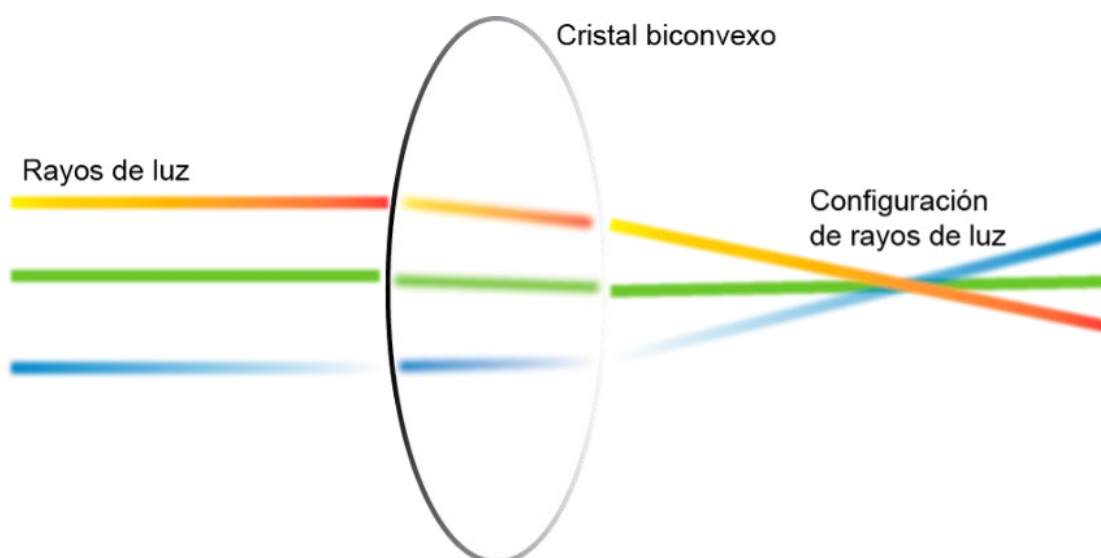


Figura 1. Dispersión cromática.

No obstante, se tenía el conocimiento que la luz estimula las células retinianas y envían señales eléctricas a las neuronas que componen el nervio óptico para llegar al cerebro, donde son interpretadas según sea el caso. Da Vinci, lo había interpretado como una pirámide visual que llega a nuestros ojos, pero en una idea más moderna se comprende este concepto como “un cono visual” (RODRÍGUEZ, 2011, p.81).

La pirámide visual era concebida en una base cuadrada de tamaño infinito que tenía su punta en las pupilas. En la base se encontraban los objetos más cercanos o distantes, que podrían ser las estrellas que vemos en un cielo nocturno y despejado. Los contemporáneos de Leonardo sostenían que las imágenes que vemos en el mundo real y que podemos plasmar de una pintura son cortes transversales de la pirámide visual, que utilizando un vidrio reticulado se pueden dibujar desde el espacio exterior con un resultado rectangular (ver figuras 2 y 3).

Otra de las aportaciones del Renacimiento al estudio del ojo y la visión, fue la percepción de las primeras referencias visuales, a través de líneas y ejes que optimizaron la racionalidad del pensamiento científico y artístico, sin diferenciarlos.

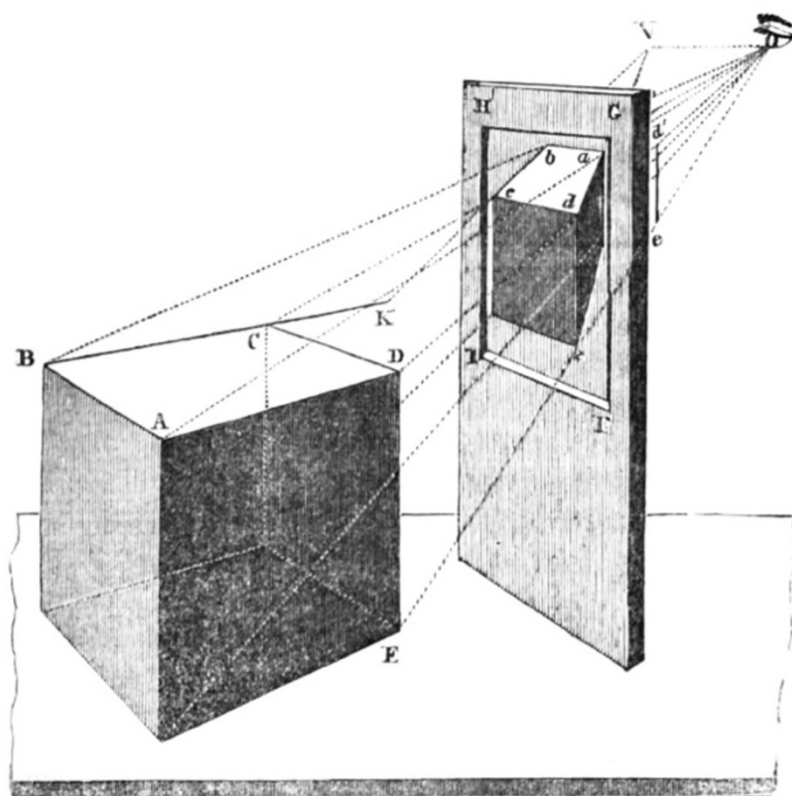


Figura 2. Pirâmide visual de Alberti, circa 1648 (Grabado de Abraham Bosse).

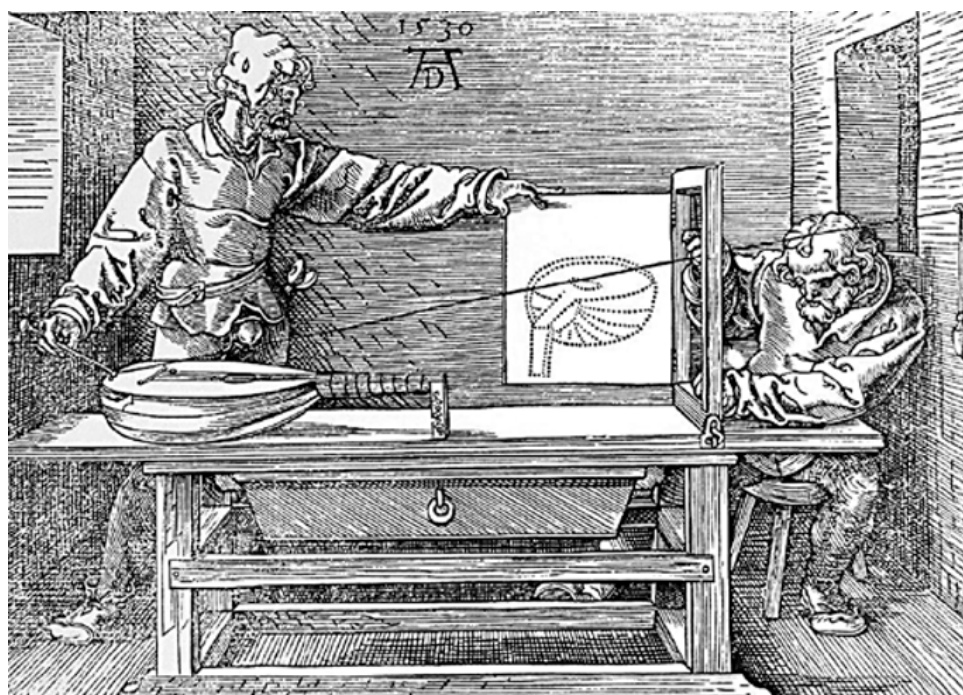


Figura 3. Hombre Dibujando un Laúd, 1525 (Grabado de Alberto Durero).

Actualmente, la ciencia óptica ha logrado descifrar los procesos visuales que se han utilizado durante la historia de la humanidad y la visión es un fenómeno que se denomina un signo local, ya que en cada ojo el sistema visual ubicará las imágenes, posteriormente las unirá para proporcionar la percepción binocular. Previamente, es necesario reunir el interés espacial con el geométrico para comprender los conceptos del ángulo de visión (URCHEGUI, 2015, p. 219-222).

Dicha relación, requiere la comprensión de la experiencia vital intuitiva, para apreciar la verticalidad y la horizontalidad, sin la necesidad de conocer los conceptos cartesianos. Aunque la percepción de los ejes cartesianos es necesaria para razonar espacialmente y comprender la forma en la que construimos nuestras cogniciones mediante la representación gráfica de sus distintas representaciones (URCHEGUI, 2015, p.223).

Posteriormente, se encuentran las diferencias de la agudeza visual que varían mucho de un individuo a otro. Algunos investigadores la describen como una habilidad para ver y escuchar rangos específicos de frecuencias que estimulan nuestros sentidos en nuestro ancho de banda en la percepción.

Asimismo, nuestra fisiología humana limita nuestra visión a un restringido campo visual en una región del espacio que puede percibirse con la mirada fija desde una posición determinada.

El campo visual, también se define como la localización externa al observador que puede percibir mediante diferentes estímulos visuales, su área se define por la capacidad visual que se puede tener con cada ojo desde un punto fijo (GUINOT, 2002, p.76).

Hasta ahora se ha expuesto el campo visual en la mirada fija, desde el paleolítico y una puntual revisión durante el Renacimiento, pero durante la modernidad hubo un proceso de transformación tecnológica que se conoce como revolución industrial. Dicho proceso, se ubica aproximadamente en la segunda mitad del siglo XVIII y logró transformar todas las áreas del conocimiento, incluyendo las artes.

Desde este momento histórico es necesario considerar a uno de sus teóricos más importantes, Karl Marx (1818-1883). Para Marx, la revolución industrial empieza con la forma de organizar la fuerza de trabajo y en la industria moderna se manifiesta con los instrumentos de trabajo (BRAVERMAN,1980, p.200).

Como tal, los primeros instrumentos para crear los espacios de ilusión inmersiva fueron los materiales de la pintura con sus muros de gran tamaño para ubicar frescos o bastidores de madera con telas de lino, así como retículas con hilos para extender el campo visual mediante el uso de perspectógrafos. Todos los instrumentos tuvieron una relación productiva desde el renacimiento, pero cuando se impuso la lógica y la razón sobre la religión, las vicisitudes llegaron a las puertas de los estudios artísticos y la separación fue evidente cuando la pintura y sus pintores pasaron a ser un recurso secundario frente a las innovaciones tecnológicas que buscaban extender el campo visual a 360°. De esta manera se inició el desarrollo de nuevas invenciones que transformaron la ilusión visual hasta la inmersión multisensorial.

El Panorama

El Panorama de Robert Barker (1739-1806), tiene su etimología en el griego «πανόραμα» y se forma de las palabras «παν» [pan] es decir “todo” y «όραμα» [órama] o sea “vista, visión”. El Panorama es considerado el primer mecanismo que producía un campo visual inmersivo, era una pintura circular de gran formato dentro de un edificio de tres pisos que permitía contemplar su paisaje en 360°, la sala de exhibición estuvo abierta al público durante 69 años y fue inaugurada en Londres, Inglaterra, en el año 1794 (PARLAGRECO, 2021, p.01).

Su éxito fue ampliamente reconocido, por lo que buscaría replicarse el formato visual de 360° de otras versiones en las ciudades de Europa y Norteamérica. Así, el campo visual extendido del Panorama sería fundamental para que el espectador pudiera percibir el mundo desde su lugar donde sería posible controlar visualmente todo lo que le rodeaba. Además, el Panorama sirvió como punto de referencia para desarrollar otros espacios para el tiempo libre de las masas, siendo el precedente del Diorama, Cineorama, Mareorama, Poliangularidad, Planetarios, tecnologías de Realidad Virtual, Cinematografía y la inspiración de muchas obras. Desde el enfoque del materialismo histórico de esta época, se llevaría a cabo una producción con mayor precisión, acorde con los avances de la ciencia y las necesidades del mercado (BRAVERMAN,1980, p.201) (véase figura 4).

El promotor y autor de la primera imagen panorámica Robert Barker (1739-1806), conformó un monopolio en la industria de las exhibiciones, por el uso de procedimientos tecnológicos patentados en Inglaterra, lo que los demás no tenían acceso. No obstante, los empresarios de la época tuvieron que patentar otros mecanismos en distintas ciudades, como fue el caso de Joseph Maning (1758-1818), quien patentaría su versión de la imagen panorámica en Francia y Nueva York (BENOSMAN, 2001, p.10).



Figura 4. Panorama de Barker en Londres.

La única patente que Robert Barker otorgó personalmente fue a Robert Fulton (1765-1815), más conocido por desarrollar el primer barco de vapor. Robert Fulton, llevó el Panorama a Francia y en 1799 presentó su obra “Vista de París desde los jardines de las Tullerías” (*Vue de Paris de las Tullerías*) bajo la dirección del pintor francés Pierre Prévost (1751-1893), asistido por Constant Bourgeois (1767-1841), Denis Fontaine (s/d) y Jean Mouchet (s/d), consecuentemente la exponenciación de la imagen panorámica era más que evidente (SOTHEBY'S, 2019, p.01).

Otros pintores y empresarios como Robert Ker Porter (1777-1842), Thomas Girtin (1775-1802), Thomas Hornor (1785-1844) entre otros, llevarían a cabo la construcción de otras versiones de la imagen panorámica. De esta manera, Robert Barker, más que un empresario moderno, fue un artista que buscó mediante su pintura superar los obstáculos de las viejas academias centradas en la pintura de caballete, el retrato, el paisaje, la escenografía y el arte sacro.

El Diorama

El Diorama, fue una creación exclusiva para el entretenimiento escénico y la comercialización, era una instalación iluminada con paños contrapuestos y pintados mediante la cual se buscaba crear una sensación de profundidad y movimiento, conjugaba ilusiones ópticas y sonoras (PONTEVILLE, 2021, p.01). Fue creado por Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851), su edificación teatral se inauguró en París en 1822 y para 1823, construyó un segundo teatro en Londres con la capacidad de presentar dos escenarios con el público sentado en una plataforma giratoria (véase figura 5).

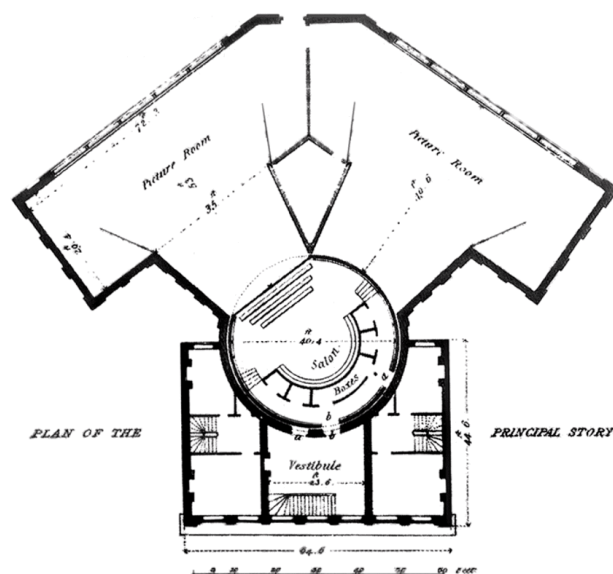


Figura 5. Planta del Diorama en Londres con dos escenarios y audiencia giratoria.

El Cinéorama

El Cinéorama fue un dispositivo experimental cinematográfico, inventado y patentado en 1897 por Raoul Grimoin Sanson (1860-1941), el proyecto empezó como un experimento de cámaras y proyecciones en 1895. Consistía en filmar simultáneamente con diez cámaras de 70mm distribuidas en un círculo de 360º, el resultado permitía generar una imagen panorámica. La particularidad de la filmación consistía en realizarla desde un globo aerostático y al aterrizar, se proyectaban las filmaciones sobre diez pantallas de 9x9 metros cada una, todas estaban ubicadas alrededor de un globo con una canasta (PAINE, 2021, p.01). Para generar la experiencia inmersiva situaban a los espectadores dentro de una canasta que se encontraba a poca distancia del piso, dando una sensación de vuelo mediante su proyección (véase figura 6).

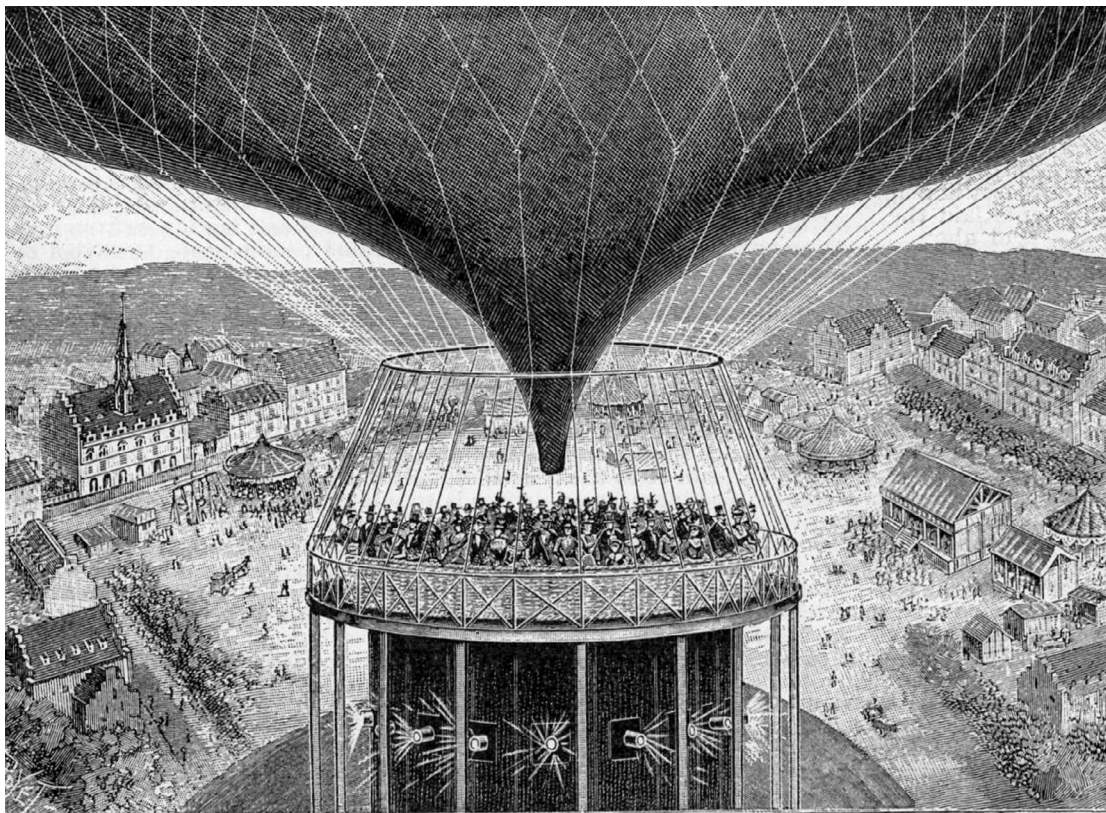


Figura 6. El cinéorama en vuelo.

El Mareorama

El Mareorama fue una atracción de la exposición 1900 de París, fue creada por Hugo d'Alesi (1849-1906), pintor de carteles publicitarios. Era una combinación de movimiento y pinturas panorámicas sobre una plataforma de movimiento

gigante que soportaba hasta 700 personas, en sus pinturas se evocaba el viaje trasatlántico de un barco en un lienzo que se desplegaba ante los espectadores, había un barco real en el centro del lugar que se movía verticalmente mediante gatos hidráulicos, además había un túnel de viento y efectos de iluminación. Ahora, es considerado como uno de los últimos avances de la tecnología de los panoramas, aunque se volvió obsoleto después de su única presentación en París (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2014, p.01) (véase figura 7).

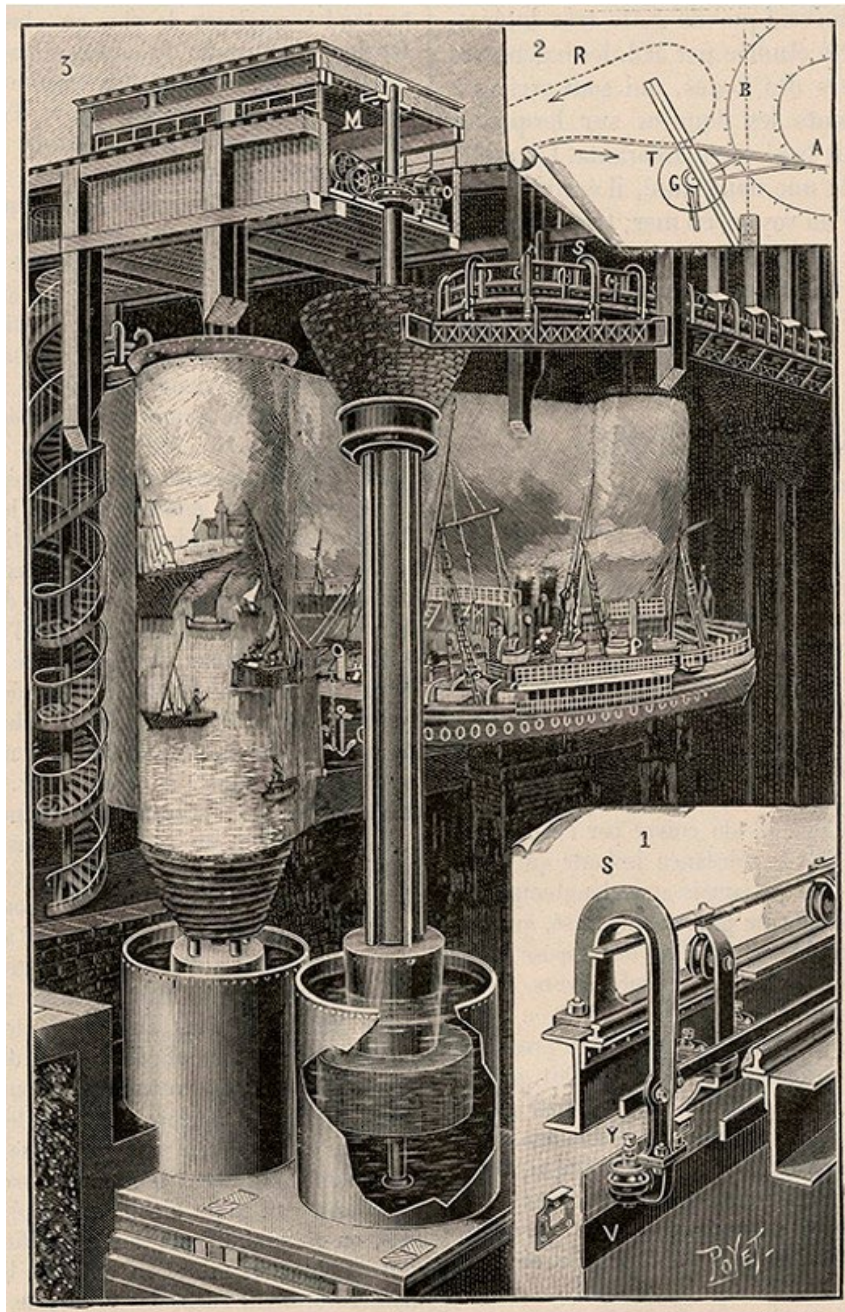


Figura 7. Ilustración del Mareorama, publicado en La Nature, 1900.

La Poliangularidad

En México, el pintor David Alfaro Siqueiros (1896–1974) fue quien posiblemente experimentó más con la idea del espacio inmersivo, adoptando la perspectiva curvilínea, utilizando gruesos impastos e incorporando materiales volumétricos a sus murales - tales como estructuras metálicas - en un intento por combinar la pintura con la escultura y la arquitectura. La práctica artística de David Alfaro Siqueiros, tenía como objetivo conjugar la creación plástica con la producción a gran escala donde se pudieran poner en práctica sus expectativas teóricas y plásticas que había desarrollado a lo largo de su carrera. Desde 1941, el modelo de Siqueiros oscilaba entre la fragmentación y la unidad de la obra. El interés por la pintura dinámica se convirtió en el principal objetivo del pintor.

Mediante una interpretación de medios fotográficos y de su adecuación a la composición geométrica, Siqueiros trabajó en la estructuración de un método que denominó “poliangular” con el que buscó construir una pintura mural dedicada a un espectador en movimiento.

Los conceptos de espacio y perspectiva conformaban un juego estructural de volúmenes. De este modo, en sus murales es visible la introducción de líneas que funcionan como direccionales hacia varios puntos de fuga donde, lo horizontal se modifica en vertical, la circunferencia en ovoide y las líneas paralelas en líneas convergentes.

Ejemplos de estas obras experimentales son el ejercicio plástico de Buenos Aires, Argentina (1933), el mural inconcluso de San Miguel de Allende en Guanajuato (1948) y el Polyforum Siqueiros en la Ciudad de México (1971). El resultado fue una reconstrucción espacial artificial con múltiples directrices que generan una experiencia dinámica y geométrica al espectador. De esta forma, Siqueiros cubre todos los elementos posibles de una arquitectura inmersiva, con el objetivo de configurar un espacio visual sin límites (CASALES, 2021, p. 04a) (véase figura 8).



Figura 8. Mural Inconcluso, 1948, San Miguel de Allende, Guanajuato.



Figura 9. Pabellón Phillips en Bruselas. 1958.

El Pabellón Phillips

Fue una obra multimedia inmersiva, dirigida por el arquitecto Le Corbusier (1887-1965) para la Feria Mundial de Bruselas de 1958. Estuvo encargada a Le Corbusier por la empresa Phillips y contó con la colaboración de Iannis Xenakis (1922-2001) en la arquitectura y Edgar Varèse (1883-1965) en la música (TRILNICK, 2021, p.01).

Le Corbusier, tuvo la intención de crear una obra multimedia que tenía por nombre “Poema Electrónico”, la cual deseaba que fuera la manifestación total de la revolución industrial, aunque había edificado una construcción, no era un edificio, era un pabellón que presentaba películas en un espacio de 500m². Durante su recorrido interior, el público experimentaba sensaciones visuales, mediante proyecciones de diapositivas, películas, iluminación fluorescente en distintos colores y una obra sonora que era difundida por 425 altavoces (PALACIOS, 2014, p. 04). El resultado, era un espacio inmersivo que sintetizó el arte y la tecnología de la empresa Phillips, donde la arquitectura formó un volumen que se relacionó directamente con la música y el espacio interior. Su

estructura era una composición asimétrica formada por 9 paraboloides hiperbólicos de hormigón prefabricado. Exteriormente el hormigón fue pintado de color metálico y sus paredes interiores estaban recubiertas de amianto para generar un efecto de caverna, con el fin de potenciar la sensación acústica.

Desde la historia del arte, era una obra total, situación que se había presentado con anterioridad en las obras operísticas del célebre compositor alemán, Richard Wagner (1813-1883). El Pabellón Phillips, se inauguró en 1958 y se demolió después de un año (véase *figura 9*).

Los Planetarios

El planetario es el escenario del teatro astronómico y a su vez, un aula educativa donde se pueden realizar proyecciones lumínicas en una pantalla de media cúpula en 180°. En su interior, es posible presentar hechos naturales e historias astronómicas mediante películas panorámicas de 360° con todo tipo de contenidos, su realismo y detalle producen la sensación inmersiva de un lugar simulado (SUMNERS, REIFF Y WEBER, 2008, p.1848).

El formato visual del planetario tiene sus orígenes en la génesis de los mecanismos del tiempo, la observación, los panoramas y las formas antiguas que se idearon para el seguimiento del Sol, la Luna y las estrellas.

En la antigüedad, la contemplación de los cielos fue muy importante para muchas civilizaciones. Los antiguos griegos llegaron a imaginar que el universo era un poliedro, inclusive Platón (427-347 a.n.e.) llegó a declarar que «el fuego está formado por tetraedros; el aire, de octaedros; el agua, de icosaedros; la tierra de hexaedros; y como aún es posible una quinta forma, Dios ha utilizado ésta, el dodecaedro pentagonal, para que sirva de límite al mundo».

Los pitagóricos estaban de acuerdo con Platón y para ellos los cuatro elementos de la tierra (fuego, aire, agua y tierra) tenían la forma de cada figura geométrica, y una quinta figura que era el límite del mundo. Por lo que, para ellos el mundo estaba construido con estos poliedros, conocidos como sólidos platónicos. Así, pasaron varios siglos y esta idea quedó fija en la cultura que se desarrolló en Europa.

Incluso, durante el renacimiento europeo el arquitecto Leonardo Da Vinci (1452-1519), trazó estudios de los sólidos platónicos y fueron la inspiración para el astrónomo Johannes Kepler (1571-1630).

Evidentemente la creencia de un universo geométrico no era la correcta respecto a la forma de los sólidos platónicos, pero lo que está claro es que estos cinco cuerpos geométricos siguen siendo realmente interesantes e importantes más de 2000 años después.

Mientras tanto en el Alto Egipto, Claudio Ptolomeo (100-170 a.n.e.), heredero de la concepción del universo dada por Platón y Aristóteles (384-322 a.n.e.), difirió notablemente de estos en su tratado astronómico titulado, el Almagesto

que consistió en estudiar una gran cantidad de datos existentes sobre el movimiento de los planetas con el fin de construir un modelo geométrico que explicase dichas posiciones en el pasado y fuese capaz de predecir sus posiciones futuras. La mayor influencia venía de las teorías astronómicas geocéntricas en las cuales suponían que la Tierra estaba inmóvil y ocupaba el centro del universo, y que el Sol, la Luna, los planetas y las estrellas giraban a su alrededor. Había otra teoría del modelo del epiciclo-deferente, cuya invención se atribuye a Apolonio (262-190 a.n.e.), donde trató de resolver geoméricamente los dos grandes problemas del movimiento planetario: la retrogradación de los planetas y su aumento de brillo mientras retrogradan, y la distinta duración de las revoluciones siderales. Sus teorías tuvieron éxito y aplicó sus conocimientos en la trigonometría para la construcción de astrolabios y relojes de sol, todos perduraron hasta el siglo XVI.

En otro tiempo y lugar, en Mesoamérica, los mecanismos para predecir el tiempo y los movimientos en los cielos se basaban en las observaciones que un Sacerdote-astrónomo mexica dirigía hacia la bóveda celeste, y quedaba registrado en calendarios excepcionales, su vigencia actual demuestra la maestría con la que fueron calculados. El ciclo de 260 días en el que se basan y los valores enteros de los ciclos planetarios que los estructuran son únicos de aquella civilización. Los ciclos y las correcciones periódicas ya descifradas, son la síntesis de sus conocimientos astronómicos. Estos conocimientos deben de haber sido adquiridos durante milenios de meticulosas observaciones, de registros y de análisis de datos. Su precisión es comparable a la exactitud obtenida actualmente y revela los extraordinarios cálculos que efectuaban. Lamentablemente, en la tradición indígena, la conquista produjo una ruptura profunda. Los colonizadores destruyeron la organización prehispánica estatal, las escuelas y sus templos. Sólo sobrevivieron los conocimientos indígenas del pueblo campesino y algunos artefactos que perdieron su utilidad después de la conquista.

Regresando a Europa, los descubrimientos dados durante el Renacimiento como el heliocentrismo de Nicolás Copérnico (1473-1543), tuvieron su más eximio representante en el científico italiano Galileo Galilei (1564-1642). En el campo de la física, Galileo formuló las primeras leyes sobre el movimiento; en la astronomía, confirmó la teoría copernicana con sus observaciones telescópicas. Pero ninguna de estas valiosas aportaciones tendría tan trascendentales consecuencias como la introducción de la metodología experimental, logro que le ha valido la consideración de padre de la ciencia moderna.

Por otra parte, el astrónomo alemán Johannes Kepler (1571-1630) fue, sin duda, el primero en integrar la fascinación del hombre con la armonía en una visión general del mundo que se puede llamar propiamente científica. Para Kepler, como para los filósofos naturales de la antigua Grecia, el cosmos era un sistema organizado que comprendía la tierra y las estrellas visibles. Su intención era investigar las razones del tamaño y número de los planetas, por qué se movían y como lo hacían. Él creía que esas razones eran la consecuencia

del secreto del orden universal y que podían encontrarse también en la geometría. Kepler quería crear un modelo simple o describir los resultados de sus experimentos y explicar las causas de sus investigaciones. Esto lo convirtió en uno de los más grandes innovadores en la historia de la ciencia y lo llevó a formular leyes de movimiento planetario que todavía son válidas hoy en día.

Kepler escribió dos estudios del cosmos al estilo de los antiguos griegos: *Mysterium Cosmographicum* (El secreto del cosmos) en 1596 y *Harmonices Mundi* (La armonía del mundo) en 1619. El punto de inflexión entre los antiguos y el pensamiento moderno de Kepler estaba inmerso en una tradición que conectaba con la cosmología y la noción de armonía divina. Pero lo que Kepler intentó expresar, no fue el misticismo numérico de los pitagóricos; su punto de partida fueron los patrones geométricos, que vio como “elementos lógicos”. Su profundo deseo fue idear una explicación racional para el cosmos que lo llevó a establecer los primeros procedimientos de la ciencia moderna.

Sin embargo, el gran científico Alemán Albert Einstein (1879-1955), tuvo que confirmar todas estas concepciones llegando a encontrar que el tiempo era una forma de relación, más no una creación.

Lamentablemente, Einstein se limitó al ámbito de su especialidad, la física, dejando aún lado las relaciones del tiempo físico con el contexto de las relaciones humanas que durante cientos de años impulsaron su determinación con los astros.

Hasta aquí, las relaciones entre el tiempo físico y social se encuentran aprisionadas por la tradición dominante de la filosofía, donde el tiempo es un concepto de síntesis que tiene mayor valía al tiempo social que se limita a regular el carácter coactivo de orden social (NORBERT, 2010, p.15).

En este sentido, el tiempo en su continuum se normalizó mediante el uso de instrumentos de medición que han variado en sus diseños y calidades de medición. Verbigracia, en varias civilizaciones del pasado se crearon mecanismos para medir y comprender el tiempo, una de ellas surge durante el siglo dieciocho de nuestra era, en Europa, cuando había un creciente interés por la astronomía, por lo que reaparecieron los antiguos mecanismos para predecir los movimientos astronómicos y movimientos estacionales. En este entonces, se crearon aparatos como el planetario mecánico de Orrery que tuvo su origen en 1704. La singularidad de este aparato ilustraba las posiciones y movimientos del sistema solar y fue presentado por el relojero inglés George Graham (1673-1751) al estadista y mecenas de las ciencias Charles Boyle (1639-1694), quien tenía el título nobiliario de Cuarto conde de Orrery, de donde vino el nombre por ser su patrocinador y organizador de reuniones dedicadas a la astronomía (CASALES, 2020, p.29^b).

La consecuencia de tan festejadas reuniones e invenciones de relojería, dieron origen a la creación del primer planetario para el público masivo que se ubicó en la Casa de la Ópera Inglesa y fue creado por el escritor de ciencias populares Adam Walker (1731-1821).

Dicho planetario escénico, era de seis metros de altura y ocho metros de diámetro: estaba verticalmente delante de los espectadores y sus globos astrales eran tan grandes que se veían claramente en las partes más distantes del teatro, tenía por nombre “Eidouranion” que significa “formado como los cielos”, y fue motivo de conferencias públicas y presentaciones teatrales dedicadas a la astronomía, todo esto durante las primeras décadas del siglo XIX. Hasta ese momento, sus espectáculos permitían entretener la divulgación científica, con la vida social de las ciudades europeas.

Otros diseños se crearon en el umbral del siglo XX, persistiendo de las versiones de los dioramas y antiguos planetarios mecánicos, como las esferas de armilar y el orrery. Así, en 1913 se presenta públicamente el primer planetario en la ciudad de Chicago, era una cúpula con perforaciones a lo largo de su elíptica, estas representaban los planetas, los cometas y las nebulosas se coloreaban con pintura fosforescente, se conocía como el Atwood Globe del profesor Wallace W. Atwood (1872-1949), se construyó en el Museo de la Academia de Ciencias de Chicago, EUA; era una esfera con un diámetro de casi cinco metros, mostraba 692 estrellas y una bombilla móvil representaba el sol (CASALES, 2020, p.29b) (véase figura 10).

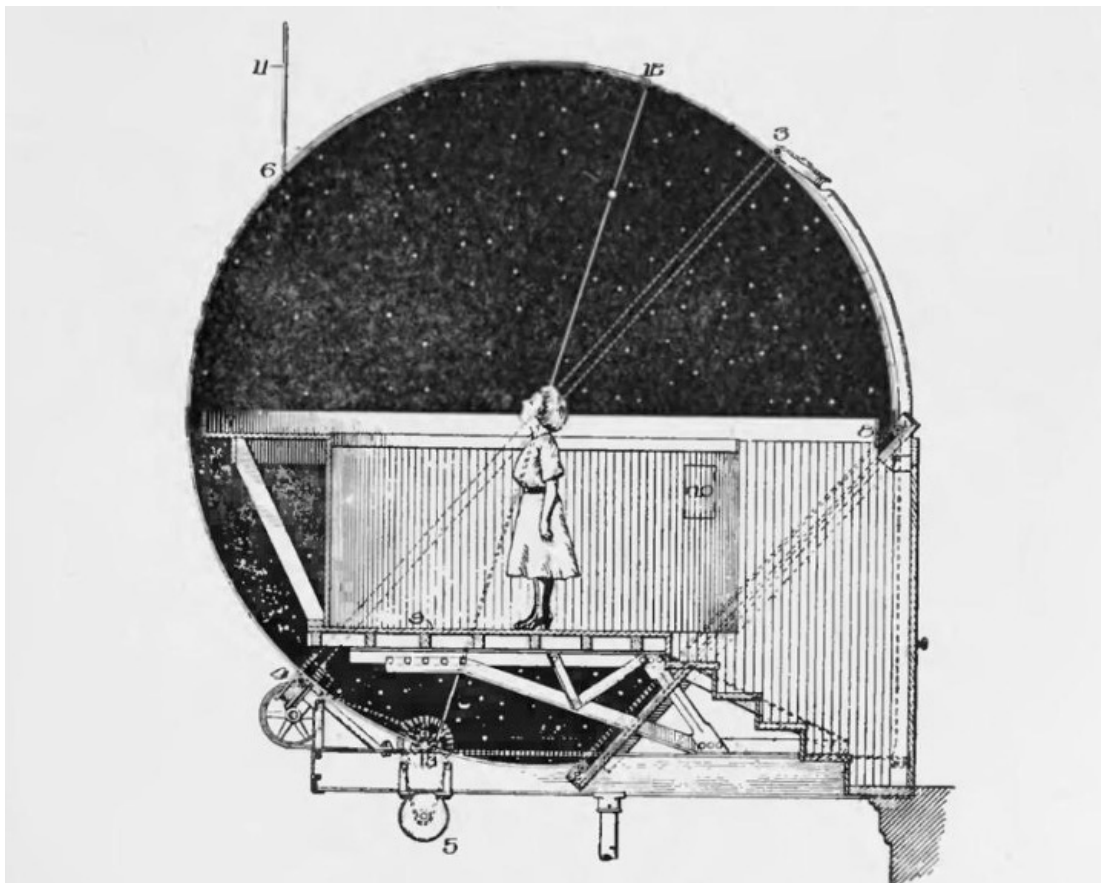


Figura 10. La esfera de Atwood. 1958

El Atwood Globe podía acomodar a una docena de espectadores, era una adaptación del concepto popular del Globo Gottorp del siglo XVII, fue diseñado por Adam Olearius con apoyo del duque de Holstein-Gottorp y construido por Andreas Busch de Limberg entre 1654 y 1664. Con un diámetro de 3.1 metros, pintado en el exterior con continentes y océanos conocidos en su momento, e inclinado 54 grados. Su impacto en Norteamérica desencadenó la génesis de los planetarios modernos (véase figura 11).



Figura 11. El Globo de Gottorp, construido entre 1560 y 1700.

Posteriormente, las tecnologías fueron cambiando para usar proyectores ópticos con lentes angulares que podían cubrir la superficie interior en un domo, como los modelos alemanes de la compañía Ziess, diseñados por el ingeniero Walther Bauersfeld (1879-1959), por la iniciativa del astrónomo Max Wolf (1863-1932). El primer aparato tuvo sus primeras exhibiciones en 1923 en una cúpula de 16 metros. El modelo podía proyectar 4900 estrellas, se conoció como la *Maravilla de Jena* y sus exhibiciones fueron muy exitosas (ver figuras 12 y 13) (CASALES, 2020, p. 29^b).

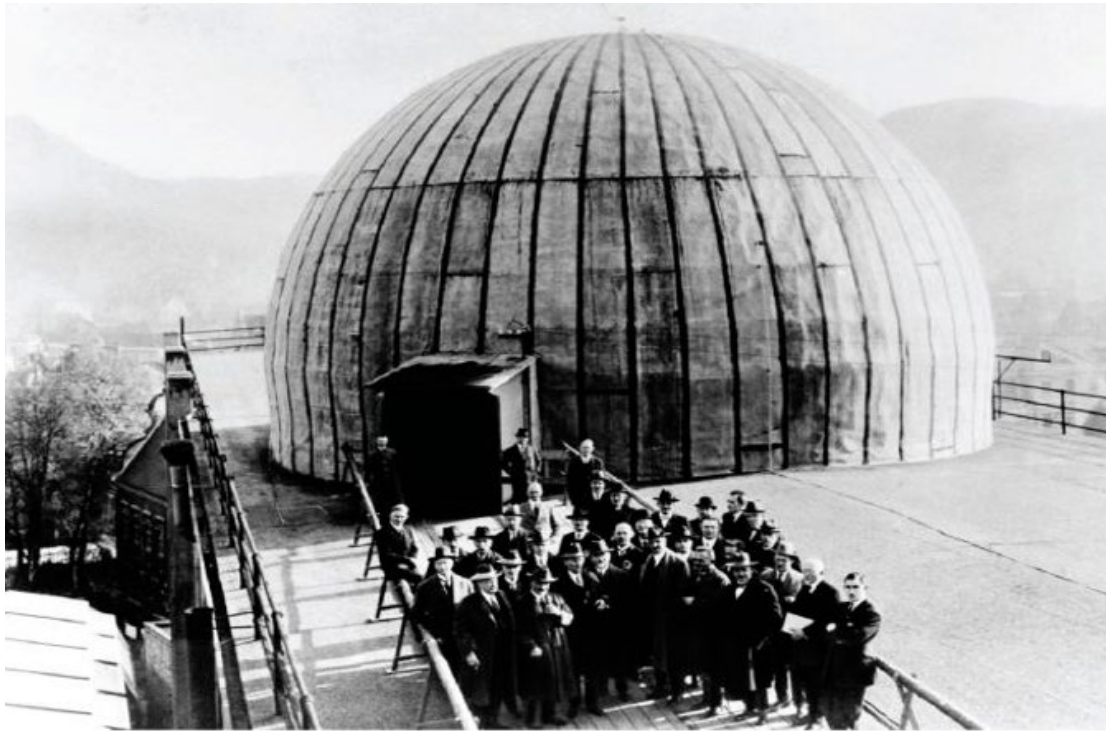


Figura 12. Primer modelo Zeiss en el techo de la compañía en Jena, Alemania, 1923.



Figura 13. Muestra del modelo II en Wuppertal, Alemania, 1926.

El astrónomo sueco-danés, Svante Elis Stromgren (1870-1947), al apreciar una exhibición escribió: “nunca se creó un instrumento que es tan instructivo como este; nunca uno tan hechizante; y nunca un instrumento hablaba tan directamente al espectador [...] El planetario es la escuela, el teatro y el cine en un aula bajo la cúpula eterna del cielo” (Chartrand, 1973, p.101). Consecuentemente, se extendieron las instalaciones para otros planetarios en todo el occidente. En 1927 se construye el primer planetario fuera de Alemania, era una instalación temporal en Viena, Austria. En 1928 se abre el planetario de Roma y en 1929 se abre el planetario de Moscú. En 1930 se instalan cinco nuevos planetarios, en Estocolmo, Milán, Hamburgo, uno nuevo para Viena y el primero en América donado a la ciudad de Chicago por el filántropo norteamericano Max Adler (1866-1952). En 1934, el *Fels Planetarium* abre en el Museo del Instituto Franklin de Ciencias en Filadelfia, en 1935 se inauguró el planetario del Observatorio *Griffith* en los Ángeles, en mayo del mismo año el Planetario *Hayden* en Nueva York, EUA. Durante estos años, otros instrumentos comenzaron a mostrar el escenario astronómico en Suecia, Bélgica y los Países Bajos. En 1936 se inaugura el planetario *Rosicrucian Park* en San José, California, EUA; 1937 se abre el planetario de Osaka y en 1938 el planetario de Tokio, Japón; y en 1939 a pesar del inicio de la Segunda Guerra Mundial se abre el Planetario *Buhl* en Pittsburgh, Pennsylvania, EUA; en 1944 se inaugura el planetario de *Goteborg*, Suecia. En 1947, el empresario y astrónomo Armand Neustadter Spitz crea un pequeño proyector con un diseño en dodecaedro a manera de un globo, esto a sugerencia del físico Albert Einstein; en 1949 se inauguró el Planetario *Morehead* en la Universidad de Carolina del Norte en el campus de Chapel Hill, EUA (CASALES, 2021, p.19a)

En 1958 los Estados Unidos de América proclamaron su Ley de la Defensa Nacional de la Educación, proporcionando fondos federales a sus instituciones educativas en todos los niveles, por lo que se incluyó un programa de política educativa para instalar más de 1200 planetarios en la mayor parte de escuelas y universidades. La particular preocupación era reforzar la capacidad para competir mundialmente en las áreas de ciencia y tecnología. Esto marcó el comienzo de la participación a gran escala del gobierno de los Estados Unidos en la educación. Se impulsó el desarrollo de proyectores en pequeño formato para 6000 estrellas en un cielo artificial, eran ideales para capturar la imaginación de los niños de los años 60 y 70 con el fin de atrapar su emoción y dirigirla hacia la carrera espacial. A partir de entonces, la divulgación del conocimiento científico fue una herramienta fundamental para los países desarrollados.

Como resultado, surgieron proyectos para la divulgación de la ciencia que se integraron a los programas de educación, buscando en los planetarios ilustrar los fenómenos de la naturaleza en una escala más cercana, que de otra manera sería imperceptible (CASALES, 2021, p.20^a).

Durante la década de los ochenta del siglo XX, hubo nuevos cambios tecnológicos y el más significativo para el beneficio de los planetarios ocurrió con el diseño de los ambientes computarizados. Actualmente, su tecnología

se desarrolla en torno a distintas variantes: sistemas con un proyector, sistemas de proyectores múltiples, sistemas de proyección con espejos y sistemas con pantallas de diodos emisores de luz (CASALES, 2020, p. 29^b).

Realidad virtual

La Realidad Virtual se refiere a tecnologías computarizadas que utilizan dispositivos oculares, sean visores o gafas para transmitir imágenes en 360°, en algunos casos contienen sonidos envolventes y movimiento. Buscan recrear un ambiente real o imaginario, simulando la presencia física del usuario en el ambiente. La Realidad Virtual se puede definir como la inmersión dentro de un entorno tridimensional, creada mediante software especializado que tiene la posibilidad de controlar su contenido con el movimiento del cuerpo (véase figura 14).



Figura 14. Gafas para Realidad Virtual HTC-Valve.

Los dispositivos de Realidad Virtual, permiten a las personas recorrer visualmente un ambiente artificial, durante un tiempo limitado y en algunos casos pueden moverse interactuando con los objetos que se les presenten. La idea detrás del concepto de Realidad Virtual tiene referencias claras en el campo visual inmersivo y desde principios del siglo XX se han creado proyectos que han tenido impulso desde la década del 50 (BLANCHINI, 2021, p.01).

Además de la variedad de dispositivos para Realidad Virtual, actualmente existen plataformas sociales y otras de distribución de juegos interactivos que permiten a los usuarios experimentar e interactuar en distintos escenarios, ubicando al jugador como un espectador inmersor que no solo es afectado por la inmersión multisensorial, también es un sujeto económico que puede generar ganancias para los empresarios de dichas plataformas de juegos (BOUKO, 2014, p.460) (véase figura 15).

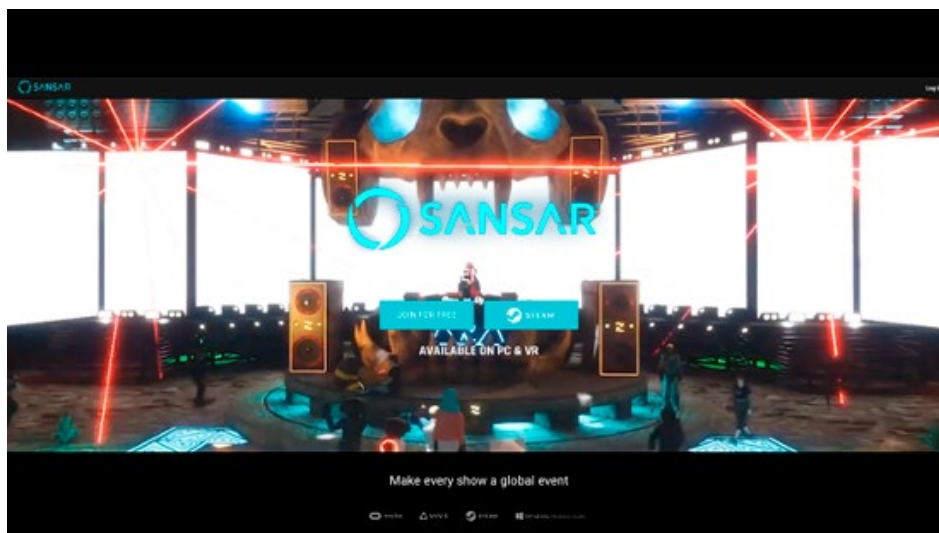


Figura 15. Plataforma de Realidad Virtual Sansar, de Linden Lab.

Conclusiones

Los conceptos que componen la inmersión son muy antiguos, la imagen panorámica fue una de las ideas que todavía se utilizan, actualmente mediante sistemas computarizados. Esto nos permite suponer que la ilusión visual ha tenido un largo camino para llegar a la inmersión multisensorial y seguramente se desarrollará en diferentes campos relacionados con otras ciencias y artes.

Entre las ciencias que la han explorado se encuentran las ciencias de la salud en sus disciplinas: audiolología, neurociencia, oftalmología, otorrinolaringología y psicología; en las ciencias sociales se encuentra la antropología, la comunicación, la economía y la pedagogía; en las ciencias naturales se encuentra la astronomía y la física; en las ciencias de la computación se encuentra la gráfica, la inteligencia artificial y la programación. Entre las artes se encuentra la arquitectura, el cine, la danza, la literatura, la pintura, la música y el teatro. Asimismo, existen disciplinas que han especializado sus estudios en la inmersión como sucede con la acústica, la educación, la psicoacústica, la psicofísica, el teatro inmersivo, la instalación artística, entre muchas otras.

Por otro lado, la tecnología inmersiva que se desarrolló a partir de la ilusión visual es el resultado de la búsqueda de la emulación de entornos artificiales que han sido aprovechados para la estimulación de los sentidos, sus efectos pueden desencadenar distintas acciones que pueden ser dirigidas a determinados objetivos. Estudiar sus beneficios nos permite identificar el espacio expandido para extender nuestro pensamiento epistémico, lo que puede motivarnos a concentrar nuestros sentidos en dicho espacio.

Su efectividad, puede variar por los instrumentos en los que se apoye, haciendo necesaria la comprensión sofisticada de las percepciones humanas

y la interpretación de estas sensaciones para comprender el espacio multisensorial que se genera mediante la inmersión.

De esta manera, la inmersión se podría definir como la acción y efecto de introducirse en un ámbito real o ambiente imaginario. Por lo tanto, es un efecto que causa una respuesta sobre algo que puede percibirlo, dicho de otro modo, es un efecto inmaterial que puede percibir el ser humano mediante los sentidos o el intelecto. Tiene un carácter universal y sociocultural que se ha transmitido históricamente entre distintas culturas. Dicha transmisión, no requiere de un aprendizaje previo, pero tiene la peculiaridad de extender nuestro pensamiento epistémico, lo que motiva nuestros sentidos y permite dirigirlos a distintos contextos. En consecuencia, es un fenómeno inmaterial que atañe a las percepciones sensoriales y sus efectos e interpretaciones permiten delimitar su intensidad y espacio de acción. Asimismo, en sus orígenes fue una ilusión visual y durante su desarrollo ha tenido la capacidad de transformarnos en inmersores.

Sin embargo, es posible prever que los avances en el conocimiento inmersivo indican que todavía no estamos cerca de la plenitud que tiene como objetivo abarcar la totalidad de nuestros sentidos.

En la opinión de especialistas en distintas áreas de la ciencia y el conocimiento, la inmersión se puede categorizar desde distintos enfoques, uno de ellos podría ser desde un espacio social compartido que tenga la capacidad de crear zonas de recombinación cultural, económica y de identidad (COMAS, ECHEVERRI, ZAMORA, VÉLEZ, SARMIENTO Y ORELLANA, 2017, p.04).

Ahora, la mayor necesidad será la de incrementar el vocabulario inmersivo existente sumando todas las formas posibles de percepción para estudiarlas, describirlas e interpretarlas.

Referencias

BRAUDEL, F. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

BOUKO, C. "Dramaturgy and the immersive theatre experience" In: Magda Romanska (Org.). *The Routledge companion to dramaturgy*. New York: Routledge, 2014, pp. 459-465.

BENOSMAN, R. Panoramic imaging from 1767 to the present. Ponencia presentada en la International Conference on Advanced Robotics, Hungría, 2001. Link: https://ewh.ieee.org/soc/ras/conf/technicallycosponsored/icar/2001/conf.uni-obuda.hu/icar2001/1_ICAR2001_workshop.pdf

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Fonctionnement du maréorama, 2014. Link: http://expositions.bnf.fr/sciencespourtous/grand/spt_182.htm

BLANCHINI, B. Realidad Virtual, 2021. Link: <https://proyectoidis.org/realidad-virtual/>

BRAVERMAN, H. *Trabajo y capital monopolista*. Ciudad de México: Edit. Nuestro Tiempo, 1974.

CASALES, A. Posibilidades pedagógicas del domo de inmersión y un plan de aprendizajes combinados. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, México. 2021^a.

CASALES, A. “Experiencias de enseñanza con un domo móvil”. In: *Revista CAUCE*, junio (2020^b): 29-33. Link: https://www.researchgate.net/publication/346277811_Experiencias_de_ensenanza_con_un_domo_movil

CHARTRAND, M.R. “A Fifty-Year Anniversary of a Two Thousand Year Dream, Planetarian”. *International Planetarium Society*, no. 2.3 (1973). Link: https://www.ips-planetarium.org/page/a_chartrand1973

COMAS, Z., ECHEVERRI, I., ZAMORA, R., VÉLEZ, J., SARIMIEN TO, R., ORELLANA, M. “Tendencias recientes de la Educación Virtual y su fuerte conexión con los Entornos Inmersivos”. In: *Revista Espacios*, vol. 38, no.15. (2017): 4. Link: <https://repositorio.cuc.edu.co/handle/11323/4613>

GRAU, O. *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. England: MIT Press, 2003.

GUINOT, A. Estudio de los índices del campo visual en el tratamiento de las obstrucciones de rama venosa temporal con fotocoagulación láser. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. 2002. Link: <https://www.tdx.cat/handle/10803/4249;jsessionid=382270EF2B986F754A38BF0DB3E5E258#page=1>

KEMP, M. *Leonardo*. Ciudad de México: Edit. Fondo de Cultura Económica, 2006.

PALACIOS, D. “El pabellón Philips de Le Corbusier”. In: *AxA: Una revista de Arte y Arquitectura*, no.6 (2014): 01-11. Link: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5316756>

PAINE, T. Cinéorama, 2021. Link: <https://proyectoidis.org/cineorama/>

PARLAGRECO, M. Panorama de Baker. 2021. Link: <https://proyectoidis.org/panorama-de-baker/>

PONTEVILLE, L. Diorama. 2021. Link: <https://proyectoidis.org/diorama/>

RODRÍGUEZ, A. *La Representación del Espacio en las Artes Visuales*. Ciudad de México: Edit. Trillas, 2011.

SOTHEBY'S. The Grandeur of Pierre Prévost's 'Panorama of Paris'. 2019. Link: <https://www.sothebys.com/en/articles/the-grandeur-of-pierre-prevosts-panorama-of-paris>

SUMNERS, C., REIFF, P. y WEBER, W. "Learning in an immersive digital theater". In: *Advances in Space Research*, Año 42, núm. 11, USA. (2008):1848-1854.

TRILNICK, C. Poème électronique, 2021. Link: <https://proyectoidis.org/poeme-electronique/>

MANDEL, E. *Las ondas largas del desarrollo capitalista, La interpretación marxista*. Ciudad de México: Edit. Siglo XXI. 1986.

NOVY, D. Computational immersive displays. Master Thesis, MIT School of Architecture and Planning, 2013. Link: <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/82430>

NORBERT, E. *Sobre el tiempo*. Ciudad de México: Edit. Fondo de Cultura Económica, 2010.

URCHEGUI, P. El Pensamiento Visual en la Formación del Profesorado. Tesis, Universidad de Valladolid, 2015. Link: <https://www.researchgate.net/publication/317035854>

Ideias e críticas

Compression cradle (2016)
e o toque: entre peles
humanos-máquinas

Beatriz Fernandes Pinheiro do Amaral
Pontifícia Universidade Católica de Campinas
E-mail: academico.pinheiro@gmail.com

Luisa Paraguai
Pontifícia Universidade Católica de Campinas
E-mail: luisa.donati@puc-campinas.edu.br

Resumo

Considerando o distanciamento social e o confinamento enquanto práticas de controle da pandemia COVID-19, o texto contextualiza o toque como elemento sócio-político e conceito operador de *Compression Cradle* (2016) da artista Lucy McRae. Entre comportamentos sócio-culturais normalizados e o sistema fisiológico do indivíduo instaura-se a poética multissensorial em experiências singulares: corpos e dispositivo tecnológico, que atentam aos novos tempos, paradoxalmente marcados pela intensa conectividade digital.

Palavras-chave: Arte e tecnologia, Percepção e corpo-espço, Ocitocina e tato.

Abstract

*Considering social distancing and confinement as practices to control the COVID-19 pandemic, the text contextualizes touch as a socio-political element and operating concept of *Compression Cradle* (2016) by artist Lucy McRae. Between socially established behaviors and the individual's physiological system, multisensory poetic is established in unique experiences: bodies and technological device, which pay attention to new times, paradoxically marked by intense digital connectivity.*

Keywords: Art and technology, Perception and body-space, Oxytocin and touch.

Introdução

Assumindo a tecnologia e suas consequências de uso como necessariamente sociais (FEENBERG 2013) e exercícios de poder (FOUCAULT 2008), temos observado transformações nas táticas de interação social e de trabalho no contexto contemporâneo pandêmico. Os objetos tecnológicos integraram-se às atividades diárias deste cotidiano com distanciamento físico, potencializando ações de vigilância e práticas sociais de disciplina e biopolíticas justificadas pela necessidade de conter a proliferação da COVID-19 (PINTO 2020).

Entre as câmeras térmicas e a síntese computadorizada do vírus, passando pelas bibliotecas pessoais que ocuparam as lives, naturalizamos experiências culturais que até o início de 2020 nos eram estranhas ou no mínimo raras. Essas experiências tornaram familiares uma multiplicidade de linguagens e visualidades inéditas. A devassa pública da fisiologia dos corpos, a intimidade forçada pelas rotinas das vídeo-conferências e o desfile, nas redes e nas ruas, das pessoas de máscara são algumas delas (BEIGUELMAN 2020: 550).

Esta prática de confinamento massivo operacionalizada pela tecnologia instala um modo de vida específico (FEENBERG 2013) no qual a conectividade das redes sociais digitais aciona uma condição de vigilância pelo compartilhamento de dados do dispositivo, de localização, do grupo social. A mineração de dados na/pela cultura do compartilhamento implica um estado de “*shareveillance*” (BIRCHALL 2017), que para autora implica um público “antipolitizado” formado por sujeitos presos entre os afetos e as demandas de diferentes práticas de dados, que delimitam ações enquadradas por uma suposta escolha. A conjuntura favorece o alastramento dessa especificidade do poder “que se exerce por meio de um governo da vida e sobre a vida [...] a vida passa a ser aquilo que irá orientar o exercício do poder (PINTO 2020: 52). Portanto, “uma ordem social justificada tecnicamente é projetada” (FEENBERG 2013: 82).

[...] Embora as tecnologias informacionais promovam a conectividade em rede, além de as pesquisas científicas permitirem um avanço tecnológico e médico progressivos, com a pandemia da Covid-19 a humanidade se vê submetida ao controle disciplinar, que remete a pandemias passadas as quais impunham aos indivíduos o confinamento por longos períodos. Trata-se de um controle disciplinar que se soma à regulamentação biopolítica. Ambas funcionam paralela-

mente a fim de conter o alastramento do vírus SARS-CoV-2 e faz com que o comportamento de cada indivíduo possa gerar consequências em toda a coletividade (PINTO 2020: 59).

Assim, considerando o distanciamento social e o confinamento enquanto práticas de controle, pretendemos neste texto contextualizar a ausência do toque como elemento condicionador sócio-político e conceito operador da obra *Compression Cradle* (2016) (Figura 1) de Lucy McRae¹. Trata-se de um dispositivo multissensorial que condiciona o sentido do tato, na medida em que conforme o ar é inflado pela máquina, o usuário passa a ser comprimido. Esse movimento estimula empatia e autoconfiança (McRAE s.d.) pela produção do hormônio ocitocina, responsável pela construção de vínculos de confiança e proximidade entre pessoas (BERNAL 2020). Nesta situação instaurada pela artista também pode-se observar um certo esgotamento físico que, conforme descreve Sartorio *et al.* (2020), aumenta os níveis de cortisol e o corpo pode vir apresentar alterações de irritabilidade, tensão muscular, baixa auto estima, etc.



Figura 1: *Compression Cradle*. McRae, Lucy. Starts Prize. 2020.

Link: <https://starts-prize.aec.at/en/compression-cradle/>.

¹ Ela é artista de ficção científica, inventora, cineasta e *body architect*. É pioneira nas diluições das fronteiras entre arte, arquitetura, design e tecnologia na produção poética. Os limites entre corpo, identidade, beleza e biotecnologia são esmiuçados em suas pesquisas em arte sobre o futuro da existência humana. Em seus processos de criação interdisciplinares, filme, fotografia, instalação e inteligência artificial são materialidades atravessadas por questionamentos acerca das consequências do uso dos objetos tecnológicos e das modificações corporais/identitárias decorrentes dessas utilizações. Expôs seus trabalhos em diversos institutos artísticos e acadêmicos relevantes, como *Ars Electronica*, *NASA*, *Tribeca Film Festival*, *Centre Pompidou*, *The Venice Biennale* e MIT. É reconhecida como Jovem Líder Global pela *World Economic Forum*. Atualmente, é professora visitante em Los Angeles, na *SCI_Arc*. Disponível em: <<https://www.lucymcrae.net/about>>. Acesso em fev 2022.

Esta condição de constrição física e confinamento espacial que a artista expõe e a pandemia trouxe para o nosso cotidiano revela como emergencial a formulação de cuidados e ações de enfrentamento pessoal (DONIDA *et. al.* 2021) que levem em consideração as relações entre comportamentos socialmente estabelecidos e o sistema biológico do indivíduo, já que:

Sob o sujeito encarnado, correlacionamos o corpo, o tempo, o outro, a afetividade, o mundo da cultura e das relações sociais. [...] sentir e compreender constituem-se em um mesmo ato de significação, possíveis pela nossa condição corpórea e pelo acontecimento do gesto, cuja estesia inaugura a possibilidade de uma racionalidade que emerge do corpo e de seus sentidos biológicos, afetivos, sociais, históricos. Essa compreensão é significativa para redimensionar o fenômeno do conhecimento, relacionando-o à experiência vivida, ao corpo e aos sentidos (NÓBREGA 2008: 142-147).

O medo de contaminação durante a pandemia abalou e aciona alguns fatores de proteção (RUTTER 1985 apud DONIDA *et. al.* 2021), já que é preciso ainda condicionar a aproximação física entre amigos e familiares. Essa diminuição significativa de contato entre corpos incita o exercício de outras formas de suprir o afago como a intenção de Lucy McRae ao costurar o dispositivo para promover o contato físico entre humano-máquina. Esta ideia se sustenta no depoimento de McRae (2019), quando questiona como a Arte e o Design deveriam operar a crise de contato físico instaurada nas sociedades tecnológicas. Embora a artista previsse um tempo no qual coexistissem paralelamente, intensos avanços tecnológicos e a inexistência do toque entre as pessoas, provavelmente não imaginou uma pandemia que formalizou a condição anunciada pela obra. Levando-se em consideração o panorama instituído das biopolíticas no combate à Covid-19, a obra se manifesta ainda mais relevante na contemporaneidade.

Bergantini (2021) afirma que a retomada das pesquisas poéticas multissensoriais tem motivado artistas a produzirem experiências singulares através das interações corporais, como em *Compression Cradle* (2016). A artista Lucy McRae desperta possibilidades outras de reflexão dos impactos emocionais e culturais decorrentes dos dispositivos tecnológicos no corpo humano, que atentam aos novos tempos, paradoxalmente marcados pela intensa conectividade digital e desconexão do *self*.

Compression Cradle (2016) e o toque

Considerando a ausência contínua do toque no isolamento social, ainda que tenha sido adotada como medida anti disseminadora da doença, observa-se

uma situação paradoxal pois há um comprometimento das atividades do sistema imunológico, que torna o indivíduo mais propício a infecções (SARTÓRIO *et al.* 2020). A impossibilidade das interações físicas sociais e o insaciável volume de notícias pessimistas originaram também um ambiente propício ao estresse crônico, que se manifesta como mais um risco à saúde:

O estresse é associado a doenças psiquiátricas, porém, mais recentemente, ele é visto de forma mais sistêmica e integral, sendo associado também às doenças gastrointestinais, musculoesqueléticas, dermatológicas, oncológicas e à regulação epigenética de muitos genes. [...]. De fato, parece haver um *loop*/alça regulatória decorrentes da falta de contato social (HAWKLEY; PREACHER; CARCIOPPO 2010). [...] Portanto, ao se encontrar em condições de isolamento, mecanismos de estresse podem ser ativados e gerar uma série de alterações fisiológicas que podem levar ao aumento de morbidade e de mortalidade (PERISSINOTTO *et al.* 2019, apud SARTÓRIO *et al.* 2020: 426-427).



Figura 2: *Compression Cradle*. McRae, Lucy. 2020.
Link: <http://www.lucymcrae.net/compression-cradle>.

Talvez por essas razões, Lucy McRae teme que a crise do toque leve a humanidade a um caminho de encontro à extinção, pois como afirma Spitz (apud LE BRETON 2016) sobre crianças em situação de abandono privadas do contato físico materno endossa o que afirmou Sartório *et al.* (2020) anteriormente.

Se nas primeiras semanas de seu afastamento, as mães vão até a instituição para alimentá-las e em seguida as abandonam aos cuidados do pessoal da instituição, a deterioração física e psicológica da criança se decide em alguns meses: marasmo, passividade, incapacidade de brincar, [...] retardo de desenvolvimento, movimentos compulsivos, de automutilações etc. A taxa de mortalidade é enorme. [...] A carência afetiva e a ausência de estimulação destruíram a capacidade de desenvolvimento simbólico e físico (LE BRETON 2016: 235).

Em contrapartida, o diretor de um serviço de pediatria, J. Brunneman (apud LE BRETON 2016) reduziu a mortalidade infantil de 30-35% para 10% em seu ambiente de trabalho, quando estabeleceu que toda criança moradora de uma instituição de abrigo fosse carregada no colo e recebesse carinho múltiplas vezes ao dia. Portanto, “a criança não sente apenas a necessidade de alimentação e cuidado, mas precisa sentir-se amada e entrar num diálogo corporal com uma pessoa que por ela se interesse.” (LE BRETON 2016: 235). Ainda, quando privadas do toque, crianças estão mais suscetíveis a atrasos de desenvolvimento (ARDIEL e RANKIN 2010). E podem vir a se tornar adultos “[...] vivendo de forma caótica, sentindo-se vazios, insignificantes, insatisfeitos com a própria existência” (LE BRETON 2016: 237). Em indivíduos de diferentes idades, há evidências benéficas até do toque advindo de pessoas sem grandes vínculos afetivos (ARDIEL e RANKIN 2010).

A teoria e as evidências sugerem que o toque físico pode amortecer o estresse, o que ressalta sua importância durante o período estressante de viver em uma pandemia global que limita especificamente o toque físico. O modelo de estresse sugere que o apoio social é um recurso que pode mediar o impacto do estresse (Pearlin *et. al.*, 1981), e o toque físico é uma fonte potencial de apoio social que atrai cada vez mais atenção (THOMAS e KIM 2021: e112, nossa tradução²).

Assim, o tato fundamenta a condição de amorosidade, pois alicerça a construção de confiança e autoestima – um mediador da nossa experiência com o mundo. O toque físico demarca a realidade, define o indivíduo e o outro e intermedia essas relações (LE BRETON 2016), como exposto na instalação de Lucy McRae (Figura 2).

A proposta artística (Figura 3) recupera o acolhimento do ambiente uterino, que fisiologicamente também está associado com a produção de maiores ní-

2 “Theory and evidence suggest that physical touch may buffer stress, which underscores its importance during the stressful time of living in a global pandemic that specifically limits physical touch. The stress model suggests that social support is a resource that could mediate the impact of stress (Pearlin *et al.*, 1981), and physical touch is a potential source of social support garnering growing attention” (THOMAS e KIM 2021:e112).

veis de ocitocina (FIELD 2010 apud THOMAS e KIM 2021). A ocitocina é um neuro-hormônio secretado pelo sistema nervoso central associado às diversas relações humanas e ações de cooperação, processos de aprendizagem e memória e interação presente no comportamento materno (DA SILVA, 2016). O desequilíbrio dos níveis de ocitocina no organismo pode estar associado à patologias mentais (HEINRICH, DAWANS e DOMES 2009 apud CAMPOS e GRAVETO 2010), assim como minimizar respostas do organismo ao estresse (CHEN *et al.* 2011 apud KNAKIEVICZ 2014).



Figura 3: *Compression Cradle*. McRae, Lucy. 2020.
Link: <https://www.lucymcrae.net/compression-cradle>.

A ação da ocitocina como neuromodulador pode ocorrer estimulada pelos sentidos (toque, calor, olfato, determinados sons e luzes), pela sensação de ocupar um ambiente acolhedor, por interações sociais positivas mediadas pelo toque e suporte psicológico (UVÑAS-MOBERG e PETERSSON 2005 apud CAMPOS e GRAVETO 2010), e pode estimular sua própria produção. Por outro lado, sua inibição está associada ao isolamento ou solidão, à ansiedade, à depressão - sintomas recorrentes do contexto pandêmico, e às deficiências nos hormônios sexuais e ao estresse crônico (KNAKIEVICZ, 2014).

Outras pesquisas sugerem que a ocitocina tenha efeito antinociceptivo, isto é: diminui a sensibilidade à dor. Para Grewen e Light (2011) e Heinrichs *et al.* (2003) esta qualidade antinociceptiva pode estar atrelada à agência da substância na modulação das respostas menos sensíveis à ansiedade, ao medo e

ao estresse - este último, está associado à doenças gastrointestinais, músculo-esqueléticas e etc (HOUSEHAM *et al.* 2017). Não por menos,

O efeito antinociceptivo causado pela administração de ocitocina também foi relatado em estudos com humanos, onde observaram a diminuição na percepção de dor lombar após injeção intratecal de ocitocina (Yang, 1994), a diminuição da dor abdominal em pacientes com Síndrome do Intestino irritável após infusão contínua de ocitocina em doses iguais ou maiores que 20 mU/min (Louvel *et al.*, 1996), bem como a diminuição de cefaléia em pacientes com enxaqueca, após sua administração intranasal, com efeito dose-dependente (Wang *et al.*, 2013). Ainda, Grewen e colaboradores (2008) associaram a ocitocina endógena à antinocicepção para isquemia experimental e de pressão ao frio (DA SILVA 2016:14).

As diversas evidências científicas apresentadas apontam o potencial modulador da ocitocina sobre os estados emocionais, reforçando a integralidade dos corpos que percebem e atribuem sentido a si e ao mundo, possuidores de demandas físicas, espirituais, mentais e sociais (SARTÓRIO *et.al.* 2020). As situações de exceção – confinamento, pânico, esgotamento, apontam nos parece para uma crise do contato físico (McRAE 2019) e acreditamos que *Compression Cradle* (2016) congrega de maneira sensível e otimista esta demanda contemporânea.

Considerações finais



Figura 4: *Compression Cradle*. McRae, Lucy. 2020.
Link: <https://www.lucymcrae.net/>.

Compression Cradle (Figura 4) surge dos questionamentos da artista sobre a realidade que habitamos tecnologicamente e a possibilidade de um futuro perverso sem uma postura ética de uso e participação ativa de escolhas dessas mediações tecnológicas. O porvir imaginado por Lucy McRae pergunta: “o design das máquinas será desenhado para comprimir afetivamente o corpo humano na tentativa de prepará-lo para um futuro ausente de contato físico?” (McRAE s.d., nossa tradução³). Ainda que a instauração da obra seja anterior à pandemia, neste contexto contemporâneo ganha relevância, legitimando que:

A um único mecanismo, inteligentemente concebido, podem corresponder muitas demandas sociais diferentes, a uma estrutura, muitas funções. O desenho tecnológico não é um jogo econômico de soma zero, mas um processo cultural ambivalente que serve a uma multiplicidade de valores e grupos sociais sem, necessariamente, sacrificar a eficiência (FEENBERG 2013:84).

O usuário, vestindo uma roupa específica, aciona o dispositivo mecânico que comprime e expande o invólucro plástico, semelhante às contrações uterinas em momento de parto. Essa comunicação entre corpo e dispositivo tecnológico significa e atualiza nossa realidade perceptiva do corpo-espaco (PARAGUAI 2008), sabendo que “toda estimulação tátil marca as fronteiras entre si e o outro, entre o de fora e o de dentro. O tato burila a presença no mundo pela advertência permanente da fronteira cutânea” (LE BRETON 2016:208).

Em depoimento, McRae (2019) afirma que a impossibilidade de descrever *Compression Cradle* (2016) deve-se pela experiência imersiva a ser vivida. O corpo tecnologicamente atualizado articula apropriações estéticas, desdobra os limites físicos e manifesta um acontecimento subjetivo (PARAGUAI 2011). Assim, retomamos Kerckhove (1997: 222) para assumir a interface como superfície de contato, que implica “uma mudança de pele”: define “uma relação de pertencimento e a base lógica de agenciamento/tradução de informações (ROCHA 2014: 29) e orienta nosso modo de leitura de *Compression Cradle* (2016). A pele humana ao tocar a pele da máquina parece revelar o sofrimento interior do organismo (LUCRÈCE 1964 apud LE BRETON 2016), ao mesmo tempo que estimula a interação social, o fortalecimento de vínculos e o sentimento de segurança. O toque valida referências duráveis no modo de perceber e se relacionar com o mundo (LE BRETON 2016).

Cradle na Língua Inglesa pode significar berço como substantivo e enquanto verbo, define o ato de segurar gentilmente alguém, principalmente com os braços (CAMBRIDGE DICTIONARY s.d). Sendo assim, a escolha do título do trabalho aponta a relação visceral entre interface e usuário, na medida em que

3 “Will machines be designed to affectionately squeeze the body, in attempt to prepare the self for a future that lacks human touch?” Disponível em: <<https://www.lucymcrae.net/about>>. Acesso em fev 2022.

“a mãe, sentido-se amassadeira e expultriz e a criança amassada e expulsa, numa estreita comunicação de corpos, são experiências comuns e complementares entre mãe e criança, experiências estas que preparam o acesso à realidade nova de qualquer indivíduo” (BOUCHART-GODARD 1981: 265, apud LE BRETON 2016: 221).

No contexto da tecnologia, salientamos que, o modo de configurar as práticas e modelizar as percepções leva em consideração o interesse daqueles que configuram os códigos técnicos, e é o que torna possível a concentração de poder (FEENBERG 2006), como exemplificado pela biopolítica e vigilância implementadas em situação de crise. Nas dinâmicas de proteção instituídas, os detentores dos códigos técnicos transformaram as táticas de trabalho e interação social para rentabilizar as necessidades de consumo criadas por seus respectivos sistemas tecnológicos, já que possuem o controle dos mercados relevantes para suas operações (WINNER 1977), sem aparente preocupação ou ação direcionada à saúde integral dos usuários. Portanto,

Como Foucault discute em sua teoria sobre poder/conhecimento, as formas modernas de opressão não estão tão baseadas em falsas ideologias, senão muito mais em verdades técnicas, as quais a hegemonia seleciona para reproduzir o sistema. Enquanto a escolha permanece escondida, a imagem determinística de uma ordem social justificada tecnicamente é projetada (FEENBERG 2013: 82).

Contudo, a hegemonia não pode prever as possibilidades inexploradas dos objetos tecnológicos e das reconfigurações de seus códigos técnicos (FEENBERG 2006) pelos artistas, que promovem embates e tensionam os modos de fazer e operar sistemas tecnológicos. Assim, nos parece que o dispositivo artístico assume a tecnologia enquanto “campo de luta social, uma espécie de parlamento das coisas, onde concorrem as alternativas civilizatórias” (FEENBERG 2013: 76). *Compression Cradle* (2016) operacionaliza uma condição de acolhimento e proteção, diante do confinamento e ausência de contato humano, e nos convida a diluir as fronteiras entre corpo-humano e corpo-máquina.

Referências

ARDIEL, E.L.; RANKIN, C.H. “The importance of touch in development”. In: *Paediatrics Child Health*, 15.3(2010):153-156. Link: <https://academic.oup.com/pch/article/15/3/153/2639317>.

BEIGUELMAN, G. “A pandemia das imagens: retóricas visuais e biopolíticas do mundo covídico”. In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 23.3(2020). Link: <https://doi.org/10.1590/1415-4714.2020v23n3p549.7>.

BERGANTINI, L.P. *Multissensorialidade: contribuições da arte-tecnologia a partir do caso do Festival Ars Electronica 2019*. Tese de Doutorado em Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.

BERNAL, I.M. *A ocitocina é o hormônio do amor?*. 2020. Link: <https://brasil.ele-pais.com/ciencia/2020-02-14/a-ocitocina-e-o-hormonio-do-amor.html>.

BIRCHALL, Clare. *Shareveillance: the dangers of openly sharing and covertly collecting data*. University of Minnesota Press, 2017.

CAMBRIDGE DICTIONARY. *Cradle*, s.d. Link: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/cradle>.

CAMPOS, D.C.; GRAVETO, J.M. "Oxitocina e comportamento humano". In: *Revista de Enfermagem Referência*, III.1(2010): 125-130. Link: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=388239960011>.

DA SILVA, J.U. *Estudo dos efeitos centrais da ocitocina sobre a percepção somatossensorial e a memória da dor em humanos*. Dissertação de Mestrado em Ciências, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2016.

DONIDA, G.; et. al. "Impacto do distanciamento social na saúde mental em tempos de pandemia da COVID-19". In: *Brazilian Journal of Health Review*, 4.2(2021): 9201-9218. Link: <https://www.brazilianjournals.com/index.php/BJHR/article/viewFile/28738/22694>.

FEENBERG, A. "Replies to critics". In: Tyler J. Veak (Editor). *Democratizing technology: Andrew Feenberg's critical theory of technology*. State University of New York Press, 2006, pp. 175-210.

FEENBERG, A. "Racionalização subversiva: tecnologia, poder e democracia". In Ricardo T. Neder (org.). *A teoria crítica de Andrew Feenberg: racionalização democrática, poder e tecnologia*. Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina; CDS; UnB; Capes, 2013, pp. 67-96.

FOUCAULT, M. *Segurança, território, população*. Martins Fontes: São Paulo, 2008.
GREEN, L. "The Trouble with Touch? New Insights and Observations on Touch for Social Work and Social Care". In: *The British Journal of Social Work*, 47.3(2017): 773-792. Link: <https://academic.oup.com/bjsw/article/47/3/773/2622329>.

GREWEN, K.M.; LIGHT, K.C. "Plasma oxytocin is related to lower cardiovascular and sympathetic reactivity to stress". In *Biol Psychol.* 87(2011): 340-349. Link: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/21540072/>.

HEINRICHS, M. *et al.* “Social support and oxytocin interact to suppress cortisol and subjective responses to psychosocial stress”. In *Biol Psychiatry*, 54(2003): 1389-1398. Link: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/14675803/>.

HOUSEHAM, A.M. *et al.* “The Effects of Stress and Meditation on the Immune System, Human Microbiota, and Epigenetics”. In *Adv Mind Body Med*, 31.4(2017): 10-25. Link: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/29306937/>.

KERCKHOVE, D.de. *Connected intelligence, the arrival of the Web society*. Toronto: Sommerville House Publishing, 1997.

KNAKIEVICZ, T. “Empatia, Percepção e Inteligência”. In *Interparadigmas*, 2.2(2014): 83-101. Link: <https://www.interparadigmas.org.br/wp-content/uploads/2015/06/Interparadigmas-E-PT.pdf>.

LE BRETON, D. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

McRAE, L. *Compression Cradle*, s.d. Link: <https://www.lucymcrae.net/compression-cradle>.

McRAE, L. *Compression Cradle, I See That I See What You Don't See*, 2019. Link: <https://vimeo.com/328425924>.

NÓBREGA, T.P. “Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty”. In: *Estudos de Psicologia*, 13.2(2008): 141-148. Link: <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2008000200006>.

PARAGUAI, L. “Interfaces multisensoriais: espacialidades híbridas do corpoespaço”. In: *Revista FAMECOS*, 15.37(2008): 54-60. Link: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2008.37.4800>.

PARAGUAI, L. “Dispositivos móveis: dimensões e espacialidades do corpoespaço”. In *Revista Z cultural*, VII.2(2011): 1-6. Link: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/dispositivos-moveis-dimensoes-e-espacialidades-do-corpoespaco-de-luisa-paraguai/>.

PINTO, S. C. de L. “As tecnologias de poder no diagnóstico da pandemia da COVID-19”. In: *Logeion: Filosofia da Informação*, 7.1(2020):49–61. Link: <https://doi.org/10.21728/logcion.2020v7n1.p49-61>.

ROCHA, C. *Pontes, janelas e peles: cultura, poéticas e perspectivas das interfaces computacionais*. Goiânia: FUNAPE: Media Lab; CIAR; UFG, 2014.

THOMAS, P.A.; KIM, S. “Lost Touch? Implications of Physical Touch for Physical Health”. In: *The journals of gerontology*. Series B, 76.3(2021): e111–e115. Link: <https://doi.org/10.1093/geronb/gbaa134>.

WINNER, L. *Autonomous technology: technics-out-of-control as a theme in political thought*. Cambridge: The MIT Press, 1977.

Ideias e críticas

Redes multissensoriais: Cultivando novas formas de sentir

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega
Universidade de Brasília
Universidade Federal do Rio de Janeiro
E-mail: gutonobrega@eba.ufrj.br

Artur Cabral Reis
Universidade de Brasília
E-mail: arturcabralreis@gmail.com

Resumo

A partir de uma noção organicista e sistêmica da arte, que se inspira, sobretudo, na busca de coerência orgânica nos processos de invenção contemporâneos, este artigo busca elaborar a noção de multissensorialidade segundo uma perspectiva de rede e do emaranhamento de sensibilidades naturais e artificiais. Considera a evolução e a acessibilidade dos meios tecnológicos de invenção como sendo promotores de um alto grau de resolução tecnológica, que contribui cada vez mais para o borramento das fronteiras entre artifício e natureza. Tal multissensorialidade, fomentada pela técnica e seus algoritmos, são investigadas neste artigo através do trabalho de arte B1/0_Tropismo, o qual nos oferece um cenário para refletir sobre uma possível biosensibilidade maquínica e seu lugar no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Máquinas biosensíveis, Multissensorialidade, Tecnologia, Redes, Arte.

Abstract

From an organicist and systemic notion of art, which is inspired, above all, by the search for organic coherence in contemporary processes of invention, this article seeks to elaborate the notion of multi-sensoriality according to a network perspective and the entanglement of natural and artificial sensibilities. It considers the evolution and accessibility of the technological means of invention as being promoters of a high degree of technological resolution, which increasingly contributes to the blurring of boundaries between artifice and nature. Such multi-sensoriality, fostered by technique and its algorithms, are investigated in this article through the artwork B1/0_Tropismo, which offers us a scenario to reflect on a possible machinic biosensibility and its place in the contemporary world.

Keywords: Biosensible machines, Multi-sensoriality, Technology, Networks, Art.

Introdução

O nosso entendimento a respeito do funcionamento do sistema sensorial humano, tem sido transformado mediante as inovações técnicas e científicas, em especial pelas descobertas no campo da neurociência e no funcionamento do nosso aparato orgânico (GOMES, 2010, p. 379). O avanço tecnológico nesse cenário, nos ajudou a identificar e compreender melhor o sistema de exteroceptores¹ e como o cérebro processa os estímulos captados. Ademais, novos aparatos técnicos têm nos auxiliado a perceber o mundo através de informações as quais não podem ser percebidas naturalmente pelo o corpo humano.

É notório que a arte está intimamente ligada à nossa capacidade de percepção. Os aspectos que envolvem a sensorialidade se fazem presentes nos trabalhos de arte, desde sua poética até o momento da sua fruição estética. No que diz respeito ao conceito de multissensorialidade, podemos identificar sua presença na arte há séculos, desde trabalhos tradicionais, que se utilizam de elementos os quais atuam sobre nossos diversos sentidos, como o tato e a visão, a trabalhos mais recentes que trazem experimentações com interfaces multimodais² e imersivas.

Tais possibilidades, que se valem cada vez mais dos recursos informacionais e computacionais, gradativamente mais acessíveis em razão da expansão da cultura de software livre ou aberto e toda uma gama de sensores e atuadores disponíveis à experimentação do artista, fomentada pela cultura “Maker”, nos conduzem a uma contemporaneidade consideravelmente mais orgânica, como se as máquinas, dotadas de recursos cada vez mais abertos a uma multissensorialidade conectiva se abrissem ao artista, não como um recurso tecnológico para a solução de um problema, mas sim como agentes integrados a uma ecologia de organismos naturais e artificiais, das mais diversas linhagens.

1 Exteroceptores são receptores distribuídos na superfície do corpo, os quais respondem aos estímulos do meio externo.

2 Interfaces em sistemas computacionais que se valem dos resultados da combinação de estímulos de modalidades sensoriais distintas. (TURK, 2014, p. 189)

Portanto, não estaremos a tratar da multissensorialidade no contexto deste artigo, sob o paradigma das tecnologias como próteses para amplificação dos sentidos humanos, mas nos interessa considerar o papel das tecnologias e suas sensibilidades artificiais como constituintes de novas formas de existir no mundo, existência que conjuga uma rede multissensorial de natureza orgânico-telemática direcionada ao sensível, de ordem sutil.

Arte como sistema orgânico

Pensar uma ontologia maquínica sob a perspectiva da arte, levando-se em conta sua natureza sensível, implica consideração para a organicidade da obra de arte, seu caráter sistêmico e da relação triádica entre o objeto de arte, o artista e o observador.

Roy Ascott nos informa, desde a década de 60, segundo uma perspectiva ciberneticista, que devemos considerar o trabalho de arte segundo características homeostáticas, que se auto-regulam por princípios de “feedback” em determinado sistema adaptativo criado pelo artista e as respostas interativas do espectador.

Segundo Roy Ascott, a partir de uma visão ciberneticista da arte, a função básica do sistema seria:

(...) atrair o espectador para uma participação ativa no ato de criação; proporcionando-o, via o artefato, a oportunidade de se envolver no comportamento criativo em todos os níveis da experiência – física, emocional e conceitual. Um circuito de retroalimentação é estabelecido, de modo que a evolução do trabalho artístico/experiência seja governado pelo envolvimento íntimo do espectador. Como o processo é aberto, o espectador agora se engaja no jogo de tomadas de decisão.³ (Ascott, 1966; 1967; 2003, p.110).

Como se percebe, o enfoque de tais propostas artísticas encontra-se na abertura do processo – entendendo este não apenas como informação sobre etapas construtivas do trabalho, mas sim enquanto possibilidade de experiência – como elemento constitutivo da obra. Nesse sentido, a obra artística demarca um jogo comportamental entre o observador e as partes de um sistema, cujo aspecto final será sempre provisório, metaestável aos moldes de um organis-

3 Tradução livre pelo autor segundo original: “(...) to draw the spectator into active participation in the act of creation; to extend him, via the artifact, the opportunity to become involved in creative behaviour on all levels of experience—physical, emotional, and conceptual. A feedback loop is established, so that the evolution of the artwork/experience is governed by the intimate involvement of the spectator. As the process is open-ended, the spectator now engages in decision-making play.”

mo vivo. Esta abordagem ficará mais clara à luz do conceito de arte comportamental (*behaviourist art*) proposto por Ascott:

Arte comportamental constitui (...) um processo retroativo de envolvimento humano, no qual o artefato funciona tanto como matriz quanto um catalisador. Como matriz, ele é a substância entre dois conjuntos de comportamentos; ele não existe nem para si próprio nem por si próprio. Como catalisador, desencadeia mudanças no comportamento total do espectador. A sua estrutura deve ser adaptativa, implícita ou física, para acomodar as respostas do espectador, a fim de que a evolução criativa da forma e da ideia possa ter lugar. O princípio básico é o feedback. O sistema artefato/observador fornece a sua própria energia de controle: uma função de uma variável de saída (resposta do observador) é agir como uma variável de entrada, que introduz mais variedade no sistema e conduz a mais variedade na saída (experiência do observador). Esta rica interação deriva do que é um sistema auto-organizador no qual existem dois fatores de controle: um, o espectador é um subsistema auto-organizador; o outro, a obra de arte não é usualmente, no momento, homeostática.⁴ (ASCOTT, 1966; 1967; 2003, p. 128).

Analisando a abordagem conceitual proposta por Ascott, fica claro o caráter organicista de seu modelo, cujo princípio implica a consideração para aspectos de coerência e evolução do conjunto. Sob esta análise, é comum observar aspectos de efemeridade, transitoriedade, emergência em obras de arte que, à luz dos organismos, desenvolvem processos autopoieticos através do diálogo estabelecido entre o público, o inventor e o sistema. Esse diálogo sustenta

4 Tradução livre pelo autor segundo original: "From a cyberneticist perspective, Roy Ascott informs us that we must consider the work of art according to homeostatic characteristics, which operate on "feedback" principles, in a certain adaptive system created by the artist and the viewer's interactive responses. From a systemic point of view, Jack Burnham will remind us that life situations can be framed in the maintenance of a stable relational context between organic and non-organic systems, and that art resides not in the agency of material entities, but in relations between things and their environment. Also, according to Burnham, modern art has signalled a significant shift from the focus on the creation of artefacts to attention to the phenomena of creation in the sphere of exchanges of "matter-energy information". Based on Ascott and Burnham's ideas, we observe that the notion of artwork, by radically changing from what it is to what it does, in turn, shifts the creative act from its focus on the construction of objects to the shared agency of energy and information that such systems connect and propagate. It is about thinking beyond the object to its field of dimension and the diagram of forces that is established during its fruition, fostering what Burnham has come to call "systemic consciousness". Based on this premise, we will call such immaterial, informational, sensitive, and affective dimension of the aesthetic systems Subtle Networks. As we will see in this communication, these compose with the organic (natural) and telematic (artificial) networks a triad that articulates itself on the basis of processes of creation of contemporary poetics."

uma dinâmica de transformação, inerente ao processo autopoiético a qual deriva das mudanças internas do sistema e do ambiente, reguladas pelo princípio homeostático.

Por sua vez, do ponto de vista sistêmico, Jack Burnham irá nos lembrar que as situações de vida podem ser enquadradas na manutenção de um contexto relacional estável entre sistemas orgânicos e não orgânicos, e que a arte não reside na agência de entidades materiais, mas em relações entre as coisas e seu meio. Ainda segundo Burnham, a arte moderna nos sinalizou um significativo deslocamento do foco na criação de artefatos para atenção aos fenômenos da criação na esfera das trocas de “informação matéria-energia”.

Um ponto de vista de sistemas está centrado na criação de relações estáveis e contínuas entre sistemas orgânicos e não orgânicos, sejam estes bairros, complexos industriais, quintas, sistemas de transporte, centros de informação, centros de recreação, ou qualquer outra matriz da atividade humana. Todas as situações vivas devem ser tratadas no contexto de uma hierarquia de valores dos sistemas⁵ (BURNHAM, 196, p. 31)

Burnham também nos informa que as mudanças da arte moderna apontavam para reorientar a consciência estética (...) na troca de informações sobre a matéria-energia e afastar-se da invenção de artefactos sólidos. Estes novos sistemas levam-nos a não olhar para a pele dos objetos, mas para as relações significativas dentro e entre as suas fronteiras visíveis.⁶ (BURNHAM 1968, p. 369-70)

Com base nas ideias de Ascott e Burnham observamos que a noção de obra de arte, ao mudar radicalmente do que ela é para o que ela faz, desloca por sua vez o ato criativo do seu foco na construção de objetos para o agenciamento compartilhado de energia e informação que tais sistemas conectam e propagam. Trata-se de pensar, para além do objeto, sua dimensão de campo e o diagrama de forças que se estabelece durante sua fruição, fomentando aquilo que Burnham veio chamar de “consciência sistêmica”.

Tal consciência nos parece condição fundamental para se pensar a multisensorialidade dos objetos técnicos e seu papel na constituição do trabalho

5 Tradução livre pelo autor segundo original: “A systems viewpoint is focused on the creation of stable, on-going relationships between organic and nonorganic systems, be these neighborhoods, industrial complexes, farms, transportation systems, information centers, recreation centers, or any of the other matrices of human activity. All living situations must be treated in the context of a systems hierarchy of values.”

6 Tradução livre pelo autor segundo original: “refocusing of aesthetic awareness (...) on matter-energy information exchanges and away from the invention of solid artefacts. These new systems prompt us not to look at the skin of objects, but at those meaningful relations within and between their visible boundaries.”

de arte contemporâneo. É por essa via que iremos em seguida considerar o hibridismo entre máquinas e sistemas naturais a partir da arte, para investigar como a sensibilidade natural dos organismos vivos, em face das mais recentes tecnologias computacionais, irá nos servir de modelo para trabalhar o conceito de máquinas biossensíveis, o qual a presente pesquisa de doutoramento aborda, e especular como tal biossensibilidade artificial vai aos poucos introduzindo novos agentes numa rede ecossistêmica de natureza híbrida.

Hibridismo entre máquinas e sistemas naturais

Como parte da pesquisa de doutorado intitulada “<máquinário_biossensível> Hibridismos entre máquinas e sistemas orgânicos”, temos desenvolvido um trabalho poético que se relaciona com os aspectos da multissensorialidade, a partir da percepção da máquina em relação a seu ambiente e sua auto-organização a partir desses estímulos externos ao seu sistema.

O trabalho poético B1/0_Tropismo é uma instalação eletrônica, que atua e interage com a paisagem a partir de sua própria inserção na natureza. O projeto faz parte de um conjunto de experimentos que busca de certa forma rever a motivação comum de se perceber o mundo através das máquinas, ou seja, reiterando seu uso instrumental, para considerar a máquina quanto a sua capacidade de se auto-organizar e produzir respostas a partir das informações advindas de estímulos captadas no ambiente. Em outras palavras, nos interessa pensar que, para além do utilitarismo convencional aos processos de invenção de “objetos técnicos” (SIMONDON, 2020), a atribuição de capacidade sensível às máquinas, ainda que o termo sensível por si só, não dê conta de uma dimensão afetiva, trata-se de condição fundamental para seu acoplamento ao meio e a sua capacidade de estabelecer o diálogo de natureza poética a que se propõe o artista. O sistema que descreveremos a seguir busca através da inserção de uma máquina biossensível na natureza ativar um sistema poético no qual o objeto técnico e seu aparato computacional não estão a serviço de uma mera amplificação dos sentidos, segundo uma perspectiva antropocêntrica, mas buscam estabelecer através de sua relação triádica com o seu criador e o meio uma experiência de ordem sensível, consideramos parte desse meio, não apenas o observador humano, mas também os múltiplos atores naturais, ou não, de um determinado ecossistema.

B1/0_Tropismo é um projeto composto por um sistema cinético, orientado por estímulos externos luminosos e sônicos advindos de uma paisagem natural. A paisagem neste trabalho (Figura 1) é de extrema importância, uma vez que foi especificamente elencada como ponto de partida para que a máquina perceba os fenômenos apresentados no local, os quais orientam o sistema do trabalho como um todo. Nesse sentido, as condições locais como microclimas, ciclos sazonais, biodiversidade, nichos ecológicos, geram informações inerentes à paisagem, que afetam de forma única o sistema.

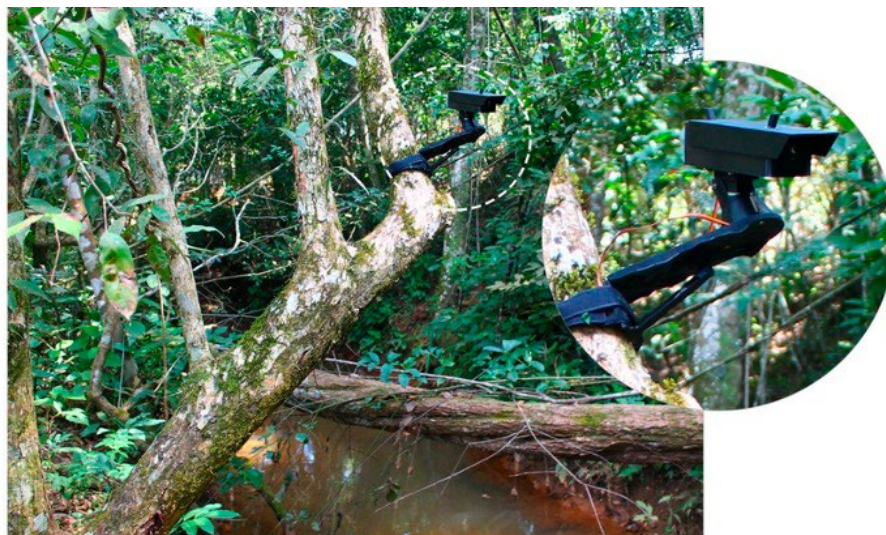


Figura 1: Registro B1/0_Tropismo, com marcação e detalhe em zoom à esquerda. Fonte: Autor, 2021.

Consideramos nossa criação como um vegetal-maquínico. O humano aqui não é o agente principal do sistema, mas parte integrante, fomentando meios de sobrevivência e eventualmente se beneficiando dos seus resultados, assim como ocorre em culturas vegetais de espécies domésticas.

Se compararmos o sistema a um organismo vegetal, poderíamos classificá-lo como uma planta escandente, comumente conhecida como trepadeira, a qual se apoia em uma árvore para receber luz solar ou outros estímulos externos. A anatomia botânica que ilustraria tal sistema seria composta por uma flor, um pedúnculo, caule e um bulbo. A flor nesse projeto se apresenta em um formato similar a uma câmera de vigilância, seu pedúnculo é um mecanismo cinético articulado no eixo horizontal, seu caule se movimenta no eixo vertical e assim como todas as outras partes é constituído de um polímero sintético de origem biológica.

O pedúnculo mecânico aponta sempre em direção a luz, captada por sensores resistivos de luminosidade, localizados na parte superior da “flor”. Um servo motor posiciona os sensores em direção a luz. Já a movimentação do caule, ou a segunda seção da haste mecânica, obedece um ritmo circadiano, onde no meio do dia se encontra totalmente voltado para cima e no fim do dia encontra-se totalmente apontado para baixo, como em um movimento de *ântese*⁷ diurna.

O estigma, ou a parte receptiva dessa flor-maquínica é composto por um eletreto, um circuito encapsulado que funciona como um microfone conden-

7 Ato de abertura dos botões florais no momento de maturação de uma flor, indicando seu ciclo reprodutivo.

sador. O bulbo, o órgão de armazenamento de nutrientes, nesse sistema se apresenta como uma espécie de estojo, onde abriga o sistema de controle e armazenamento gerenciado por um microcontrolador (ATmega328) e seus periféricos, um circuito de energia, que alimenta todo o sistema geral também se encontra instalado nesse estojo.

Em um período aproximado de 2 minutos e meio, os dados captados do eletreto, dos sensores de luminosidade e da posição do objeto, são armazenados em um cartão de memória removível, embutido no circuito. Nesse processo, o sistema dá entrada em 576 registros oriundos dos sensores, durante um ciclo de 24 horas. A fonte energética desse vegetal-maquínico é solar, alimentada por células fotovoltaicas e armazenada em 2 baterias de Li-Ion com capacidade de 2.200mAh. Assim como acontece em outros cultivos, onde o cultivador é o responsável pela manutenção e supervisão diária da cultura, nesse projeto essa manutenção e monitoramento da flor-maquínica significa a substituição do dispositivo de armazenamento e o monitoramento do estado das baterias.

17.06.2021 - 15.36.07

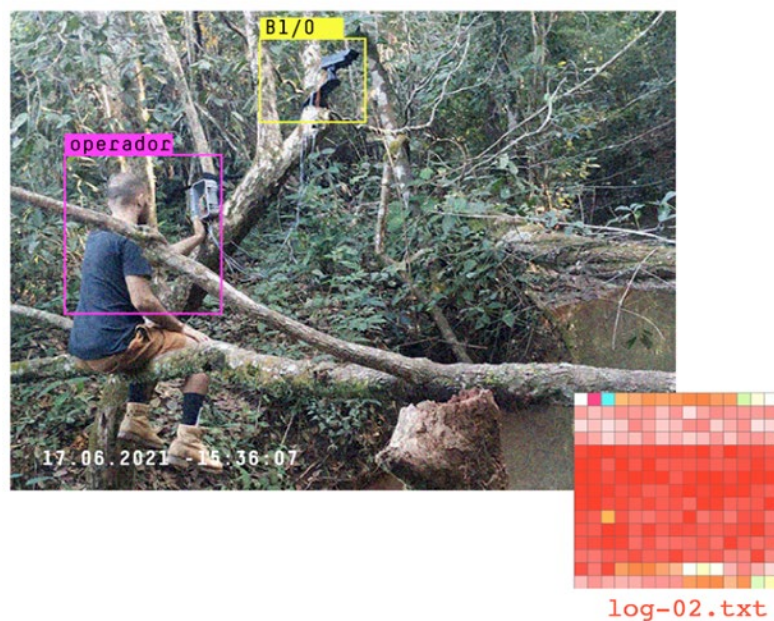


Figura 2: Captura de tela da página web do Projeto B1/0_tropismo
Fonte: Autor, 2021

A cada ciclo circadiano, ou seja, aproximadamente 24 horas, durante o período de exposição do trabalho, o responsável pelo cultivo inicia a colheita dos dados do sistema e a expõe a um processo de decodificação em outra máquina. Um software personalizado para o projeto, decodifica os sinais em uma imagem no formato PNG (*Portable Network Graphics*) com dimensão de 24x24 pixels.

O algoritmo que faz essa decodificação, parte de uma matriz bidimensional de 24 por 24 pixels e preenche cada unidade com uma informação de cor, gerando uma imagem *pixel a pixel*. A cor utilizada para compor cada *pixel* é resultado das informações capturadas pela flor-maquínica, cada dado é normalizado para um comprimento de 256 *bits*. O *software* utiliza o sistema HSV (*hue, saturation e brightness*) para definir as cores, onde cada parâmetro é correspondente a uma informação captada pelos sensores, os dados relativos ao painel fotovoltaico indica a matriz cromática da cor, os dados relativos ao som indicam a saturação da cor e o brilho de cada pixel é orientado pela coordenada de posição do objeto.

As imagens resultantes desse processo, assim como os dados discretos captados pelo sistema, são publicadas diariamente na internet (Figura 2). O público ao se deparar com as imagens na rede, pode responder com uma mensagem de texto, que é codificada em binário, caracter por caracter e enviada a paisagem em forma de um sinal luminoso, através de um diodo emissor de luz (*LED*) que pode assumir dois estados, ligado e desligado.

Trabalhos como B1/0_Tropismo se inserem numa linhagem de sistemas, cujos objetos técnicos não apenas respondem ao mundo com certa autonomia, mas se desterritorializam, amparados pela sua condição hiperconectada. Segundo uma perspectiva Simondoniana, (SIMONDON, 2020) almejam coerência orgânica em seu processo evolutivo, encontrando-se entre a abstração, momento de sua concepção pelo artista, e as formas naturais, coerentes por natureza. Habitam o ambiente segundo uma relação de mutualismo com seu criador, que o ampara e se beneficia de sua magia tecnológica. Retomando a perspectiva apontada por Ascott e Burham, inferimos que ao longo de 60 anos, permeados por uma consistente evolução tecnológica, a qual nos permitiu acesso e uma certa liberdade criativa, vemos amadurecer o caráter homeostático e sistêmico dos trabalhos de arte a partir do grau de resolução⁸ que se abre ao criador, com infinitas possibilidades de experimentação. Se a arte comportamental, como renunciava Ascott, (ASCOTT,1966;1967) se valia da capacidade maquínica de responder interativamente, passando de um estado tradicionalmente fechado para um aberto, no qual a presença do observador atuava enquanto coeficiente ressignificador do trabalho de arte, nas poéticas contemporâneas assistidas por tecnologias, objetos técnicos ganham resoluções micro sensíveis, acessam o tecido da realidade em camadas cada vez mais sutis e hibridizam com a natureza de forma muitas vezes simbiótica. Talvez nesse sentido estejamos efetivamente a permear a pele dos objetos, e como anunciava Burham, a olhar “para as relações significativas dentro e entre as

8 Por resolução nos referimos aqui à considerável capacidade de processamento dos microcontroladores que emprestam seu poder de processamento a sistemas cada vez mais capazes de elaborações complexas. Tais elaborações, aplicadas na implementação de sensores e atuadores, abrem ao artista maker novas portas de acesso à experimentações de ordem sensível.

suas fronteiras visíveis”. Encontraríamos nessas micro-resoluções o caminho para uma biosensibilidade maquínica? Seria tal biosensibilidade via de acesso e exercício de uma outra temporalidade?

Edmond Couchot destaca que técnicas computacionais, ou numéricas, aplicadas à arte, se comparadas às técnicas tradicionais e eletrônicas analógicas, são atreladas a “(...) rupturas radicais que afetam o espaço-tempo (...)” (COUCHOT, 2003, p. 266). Segundo o autor, as técnicas computacionais, possuem uma capacidade significativa de hibridizar, pois ao digitalizar um elemento o reduzimos em “puros símbolos”, ofertando a possibilidade de manipular os componentes do elemento digitalizado, que pode ser atravessado por outros sinais, como som e movimento ou por meio da manipulação direta dos componentes, mediante operações da própria máquina ou por uma linguagem simbólica específica. Da mesma forma, o retorno dessa digitalização para a fisicalidade da realidade concreta pode acontecer pelas variadas formas de percepção, sonora, luminosa ou até térmica e cinética.

Em B1/0_tropismo, ao converter esses sinais, captados em uma região de mata ciliar⁹, para sinal digital, o sistema computacional conduz o fenômeno percebido, em uma paisagem natural, para um não-lugar em uma outra temporalidade, ou como assinala Couchot, em um “Espaço Utópico” e em um “Tempo Ucrônico”, características intrínsecas do digital, ou seja num fluxo presente contínuo, possibilitando formas de diálogo entre sistema computacional e o público através da existência da obra. Percebe-se por esta via que a obra como um fenômeno se inscreve num espaço-tempo específico, modulado pela confluência de três redes que se emaranham: telemáticas, orgânicas e sutis.

Multissensorialidade Acoplada

Sob um outro ponto de vista, ao analisarmos as imagens resultantes do projeto B1/0_tropismo e a resposta do público propagada na paisagem natural, identificamos um movimento de retorno do fenômeno digitalizado e processado pela máquina para a realidade material, originalmente captado na paisagem, dando corpo aos sinais digitais através da luminosidade expelida pelos monitores do público que tem acesso ao trabalho, percebido pelo olho humano agora em um tempo-espaço distinto e devolvido para a paisagem como resposta através desse sistema maquínico.

Essa rede de propagação de cruzamento de informação, não se resume a um processo somente de justaposição de sensorialidades a partir do ambiente, mas atua como mediador em uma percepção atrelada às condições vivas de

9 Por Mata Ciliar entende-se a vegetação florestal que acompanha os rios de médio e grande porte da região do Cerrado, em que a vegetação arbórea não forma galerias.

outros organismos, o qual acreditamos ser capaz de produzir uma sensação estética, não recorrendo somente a recepção do impacto sensorial desse sistema para projetar no público uma sensação ou sentimento, mas suscitando uma sensibilidade ao incluir o público como parte do sistema. É nesse sentido que podemos pensar o conceito de multissensorialidade híbrida, que aponta para uma percepção do mundo e do próprio sistema estético pelo viés da aproximação da máquina com o organismo vivo. Diante de tal multissensorialidade, consideramos que o artista, ator nessa rede, em seu papel de agenciador entre os objetos e organismos que compõem o trabalho artístico, está à mercê das forças próprias de tais elementos que envolvem o sistema, em um processo que direciona a criação artística no sentido do exercício de uma metaestabilidade. Para tanto, o artista necessita atuar como um maestro, orquestrando e agenciando os objetos técnicos, neste caso, atento à multissensorialidade da máquina em favor de um acoplamento sensível entre esta e os demais organismos naturais. Na função de inventor de objetos técnicos, segundo a perspectiva de Gilbert Simondon, o artista também atua como mediador, em um processo permanente de coordenação do seu meio. Nesse contexto, o artista como inventor atua junto aos objetos que operam com ele, em especial os dotados de alta tecnicidade. A respeito disso, Simondon pontua:

A máquina dotada de alta tecnicidade é uma máquina aberta, e o conjunto das máquinas abertas pressupõe o homem como organizador permanente, como intérprete vivo das máquinas, umas em relação às outras. Longe de ser o supervisor de uma turma de escravos, o homem é o organizador permanente de uma sociedade dos objetos técnicos, que precisam dele como os músicos precisam do maestro. (...) O maestro é a forma em movimento e atual do grupo existente, é o intérprete mútuo de todos em relação a todos. (SIMONDON, 2020, p. 46)

Cabe lembrar que essa abertura da máquina devido ao seu grau de tecnicidade, está relacionada diretamente ao seu grau de indeterminação. De acordo com Gilbert Simondon (SIMONDON, 2020, p.47) esta indeterminação é que permite a máquina ser sensível a uma informação externa. Graças a margem de indeterminação as máquinas podem ser agrupadas em conjuntos coerentes e trocarem informações entre elas e com o ambiente. Nesse processo de troca o humano está na mediação dessa comunicação, um intérprete, mesmo quando a troca de informação é direta entre duas máquinas, o humano atua como regulador dessa margem de indeterminação, buscando uma melhor adaptação em uma possível troca de informações.

É importante perceber que a margem de indeterminação, ou a abertura do objeto técnico, não o permite assumir uma estabilidade. Assim como no jogo comportamental entre o observador e as partes de um sistema, como informado anteriormente, o objeto técnico está sempre em um estado de metaes-

tabilidade, rico em potenciais formas, energias e matérias preexistentes no sistema. Mesmo quando concluído e apresentado no contexto das exposições de arte, continuará existindo como um processo aberto, tanto no que diz respeito a sua materialidade, como também a sua produção de sentidos. Ainda que concluído seu ciclo de exposição, a sua produção de sentidos sempre será alterada conforme a atuação dos outros atores que fizeram parte da relação triádica que se dá entre trabalho de arte, artista e observador.

Em relação ao projeto B1/0_tropismo consideramos que o sistema não se apresenta como um objeto finalizado, mas sempre como possibilidade de acoplamento entre uma potencial sensibilidade da máquina, sua interocepção e a forma humana de perceber o mundo.

A partir desse sistema poético, e por meio da presente pesquisa artística em andamento, temos buscado tomar partido de novas possibilidades de perceber o mundo, mediante o empreendimento de junção entre tecnologia computacional e organismos vivos naturais, o qual aponta para uma certa multissensorialidade acoplada entre organismos naturais e artificiais. Nesse sentido, nosso projeto busca promover, a partir de um olhar livre da arte, uma reflexão sobre as nossas relações com o mundo que nos circunda e a forma a qual o percebemos. Pensamos aqui o artista não como mero inventor, mas como um facilitador, que cria, cultiva (no sentido etimológico do termo cultura) e conecta, o artista como um agenciador de redes.

Esse trabalho se agrega a um discurso mais amplo, no qual o conceito de tecnologia não é pensado puramente no contexto utilitário ou no domínio da prótese. Ao contrário, buscamos inverter essa direcionalidade comum em tratar as tecnologias como opostas à natureza e empenhamo-nos em especular como a partir das fabulações da arte podemos pensar outras formas de agenciamentos, reconfigurando e percebendo as tecnologias como um dos estados possíveis das coisas nas instâncias naturais do mundo.

Ao considerarmos estas questões, acreditamos que esse trabalho tem potência para despertar outras percepções a respeito da nossa vivência no mundo, segundo parte emaranhada às redes, às quais compõem o universo. Nesse sentido, não seria equivocado considerar a arte como um fenômeno de campo, cujas forças derivam de uma multissensorialidade compartilhada entre os demais atuantes em um dado sistema, sejam eles plantas, animais ou máquinas, inventadas por nós humanos.

Nota de agradecimento

Agradecemos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela Bolsa de Produtividade em Pesquisa, concedida a Carlos Augusto Moreira da Nóbrega, prestamos também nossos agradecimentos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Brasil (CAPES) pela Bolsa

de Doutorado - Código de Financiamento 001 - concedida a Artur Cabral Reis, ambos autores desta publicação.

Referências Bibliográficas

ASCOTT, R. "Behaviourist Art And Cybernetic Vision" In: *Telematic embrace. Visionary theories of art, technology, and consciousness*. Berkeley: University of California Press, 2003, pp. 109-156.

BURNHAM, J. *Beyond modern sculpture: the effects of science and technology on the sculpture of this century*. New York, George Braziller, 1968.

BURNHAM, J. "Systems Esthetics" In: *Artforum* 7.1 (1968). Link: https://monoskop.org/images/0/03/Burnham_Jack_1968_Systems_Esthetics_Artforum.pdf.

COUCHOT, E. *A Tecnologia Na Arte - Da Fotografia À Realidade Virtual*. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: Editora Da UFRGS, 2003.

GOMES, G. et al. "A Neurociência da percepção do ambiente: estudos e aplicações" In: *Entomologia Forense novas tendências e tecnologias nas ciências criminais*. Rio de Janeiro: Technical Books Editora, 2010, pp. 378-426.

SIMONDON, G. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

TURK, M. "Multimodal interaction: A review" In: *Pattern Recognition Letters* 36 (2014): 189-195. Link: <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S0167865513002584>.

Ideias e críticas

Superfícies Sonoras:
(des)usos de interfaces

*Sound Surfaces:
Interfaces' (dis)uses*

Ianni Luna
Universidade de Brasília (PPGAV)

Resumo

As transformações da noção de interface informam as diversas maneiras pelas quais a interatividade adquire sentido. Em circuitos contemporâneos de arte e tecnologia, essas transformações evidenciam a relevância das relações entre humano e máquina, em especial, em suas nuances imbricadas, mutuamente definidoras. É por meio de uma reflexão sobre as superfícies e materialidades que compõem objetos e aparatos, que o presente texto aponta para os sentidos marcantes de um experimentalismo metodológico corrente em práticas sonoras atuais, em especial, considerando obras que façam uso de *Live Electronics*. Para isto, analisaremos a aplicação de ‘técnicas estendidas’ de manuseio que vieram a re-significar a própria noção de instrumento musical. Por fim, articularemos tais experimentos a propostas de livre improvisação, na medida em que retomam, ambos, rotinas presentes nas primícias da música eletroacústica.

Palavras-chave: Arte e tecnologia, Arte sonora, Live electronics, Interface, Superfícies sonoras.

Abstract

The transformations of the notion of interface inform the various ways in which interactivity acquires meaning. In contemporary circuits of art and technology, these transformations highlight the relevance of the relations between human and machine, especially in their imbricated, mutually defining nuances. It is through a reflection on the surfaces and materialities that make up objects and apparatuses, that this text points to the striking meanings of a current methodological experimentalism in present sound practices, especially considering works that use live electronics. To achieve that, we will analyze the application of ‘extended techniques’ of manipulation that resignify the very notion of musical instrument. Finally, we will articulate such experiments to free improvisation proposals, as they both resume routines present in the firstfruits of electroacoustic music.

Keywords: Art and technology, Sound art, Live electronics, Interface, Sound surfaces.

Introdução

É na fronteira entre as artes visuais e a música que encontramos as práticas a que hoje denominamos de arte sonora e que operam no solo comum entre estética e técnica como instâncias produtoras de sentidos sobre o mundo. O elemento sonoro enquanto significante estético referencia as proposições da arte sonora, apresentando as problemáticas que caracterizam esta instância que é tanto prática poética quanto construção de pensamento artístico. Em uma interação profícua com as poéticas processuais e estruturas expositivas das artes visuais/artes plásticas, a arte sonora engloba experimentos descontínuos, empreendidos por diversos/as artistas e coletivos ao longo da história da arte e da história da música durante o século XX e para além deste.

De saída interdisciplinar, a arte sonora elabora a noção da escuta como função ao mesmo tempo estética e epistemológica, por pautar a problemática da percepção a partir de um índice – o som – que, de maneiras diversas daquelas implementadas pelas visualidades, elabora as sonoridades enquanto processos de produção mesma de conhecimento. A escuta é assim, conceituada desde a fenomenologia enquanto experiência contextual, que brota a partir da relação perceptiva entre sujeitos e objetos. É uma instância que estende a realidade imediata. Por estar em relação direta com a imaginação, o sonoro expande as possibilidades daquilo que é visto, numa escuta que é, também, invenção de realidades.

Interfaces

A partir da escuta articulam-se as noções de corpo e presença na construção mesma da experiência estética do sonoro, o que enfatiza, na contemporaneidade, os significados referentes às materialidades presentes nas superfícies, objetos e instrumentos utilizados. As intrincadas relações entre cultura e materialidade nas sociedades tecnológicas contemporâneas são tema frutífero para o filósofo tcheco naturalizado brasileiro Willêm Flusser. Partindo das tecnologias que foram forjadas ao longo do tempo como instâncias de mediação entre o humano e a natureza, Flusser estabelece uma espécie de genealogia daquilo que se designa por *homo faber*.

Se considerarmos então a história da humanidade como uma história da fabricação, e tudo mais como meros comentários adicionais,

torna-se possível distinguir, *grosso modo*, os seguintes períodos: o das mãos, o das ferramentas, o das máquinas e o dos aparelhos eletrônicos (*Apparate*). Fabricar significa apoderar-se (*entwenden*) de algo dado na natureza, convertê-lo (*umwenden*) em algo manufaturado, dar-lhe uma aplicabilidade (*anwenden*) e utilizá-lo (*verwenden*). Esses quatro movimentos de transformação (*wenden*) – apropriação, conversão, aplicação e utilização – são realizados primeiramente pelas mãos, depois por ferramentas, em seguida pelas máquinas e, por fim, pelos aparatos eletrônicos (FLUSSER, 2017, p. 34).

É Pierre Schaeffer, o engenheiro de rádio trabalhando em Paris no que veio a se chamar ‘música concreta’ (*musique concrète*) no final da primeira metade do século XX, que também evoca a figura do *homo faber*, neste caso, enquanto instância que precede àquela do *homo sapiens* no que se refere à experiência criativa (SCHAEFFER, 2017). Essa afirmação se reflete diretamente na postura proto-científica, dedicadamente sistemática que Schaeffer adotou em suas proposições e pesquisas de laboratório. O fabrico de nosso mundo e, por conseguinte, daquilo que cada sociedade considera como arte, é fator central no que se constitui como materialidade e técnica a cada época.

A fabricação, que para Flusser implica em “movimentos de transformação” (*wenden*) da matéria, parece definir algo do que consideramos humano em termos antropológicos e esse algo se imiscui em tecnologia na confecção de realidades compartilhadas. A nossa relação com os aparatos tecnológicos moldariam assim, de maneira significativa, nossas experiências, inclusive, sobremaneira, as estéticas. “Que a fronteira entre a música e as artes plásticas, sob o domínio da matemática, se dissolveria, já era, há muito tempo, esperado. ‘Compor’ é sinônimo de ‘processar dados’ e até mesmo para Pitágoras a lira e o triângulo já estavam próximos” (FLUSSER, 2010, p. 43).

Contemporaneamente todo tipo de sistema eletrônico digital sonoro exemplifica a elementaridade do uso de linguagens de programação e sistemas de microprocessamento. A mediação cultural que ocorre a partir das tecnologias que propiciam interações não apenas com a natureza e seus recursos, mas também entre pessoas; ocorre, não obstante, entre máquinas e códigos numéricos. “Todos os padrões de comportamento podem, como sempre, ser programados e automatizados. Precisa-se apenas decompô-los em elementos comportamentais, em (ato)mos, e em seguida computá-los novamente” (FLUSSER, 2010, p. 73).

Os sistemas que constituem, portanto, essas mediações, encontram na noção de “interface” sua localização teórica. A interface é, em si, um elemento de intersecção entre entidades, é o ponto de contato, por assim dizer, entre os corpos – orgânicos e inorgânicos – em dada experiência. É por meio das transformações históricas da noção de “interfaces físicas e eletrônicas” (GLUCK, 2007) que trataremos das intersecções entre arte e tecnologia, na medida em que

consideraremos que “todos os instrumentos musicais são inerentemente tecnológicos” (GLUCK, 2007, p.1)¹.

Técnicas estendidas para instrumentos preparados

John Cage elegeu o ruído e o silêncio como elementos estéticos primordiais para suas experimentações composicionais. Já trabalhando de maneiras que preteriam dos parâmetros de melodia e harmonia, suas obras se estruturavam, em larga medida, por durações projetadas. Nesse sentido, a música de percussão seria a ponte entre uma música baseada em material tradicionalmente musical – notas, acordes, escalas – e uma música baseada no som como coisa, matéria a ser sentida no corpo e moldada pelas mãos.

A música de percussão é uma transição contemporânea da música influenciada pelo teclado para a música de todos-os-sons do futuro. Qualquer som é aceitável para o compositor de música de percussão; ele explora o campo de som ‘não musical’ academicamente proibido, na medida em que é manualmente possível (CAGE, 2012, s/p)².

Essa aproximação com o tátil marca, em grande parte, o fazer da percussão; elementarmente corpóreo, gerado através do contato com um objeto ou superfície. Daí um entendimento dos sons musicais em direta relação com o silêncio, pois se revelam sempre por alternâncias de som e não-som, em cadência. A significância do som percussivo em Cage ecoa a transposição que o compositor operacionaliza entre a música performada junto a seu grupo de percussionistas, para a música que precisava ser performada por ele sozinho, em seu piano.

A primeira composição de Cage para “piano preparado” ocorreu em 1938, para a peça *Bacchanale*, com a coreógrafa Syvilla Fort. Para a ocasião de tal apresentação, que se daria em um local pequeno, com um palco no qual nem musicistas nem instrumentos caberiam, Cage recorreu ao uso de objetos externos ao piano, em função da multiplicidade de sons e maior amplitude de frequências que poderiam ser produzidas com tal técnica. O compositor e pesquisador brasileiro Valério Fiel da Costa escreveu a respeito do contexto de criação do “piano preparado”, tendo, posteriormente, criado peças e desenvolvido métodos de experimentação com o instrumento.

(Cage) usou, a princípio, técnicas inspiradas em seu ex-mentor Henry Cowell, de tocar diretamente nas cordas do piano, depois tentou co-

1 Do original: “All musical instruments are inherently technological” (GLUCK, 2007, p.1).

2 Do original: “Percussion music is a contemporary transition from keyboard-influenced music to the all-sound music of the future. Any sound is acceptable to the composer of percussion music; he explores the academically forbidden “non-musical” field of sound insofar as is manually possible” (CAGE, 2012, s/p).

locar objetos sobre as cordas (que se mostraram inconvenientes pois mudavam de posição na medida em que se tocava a música) e, finalmente, usando fragmentos de vedante de janela (*weather stripping*) e pequenos parafusos, acabou criando o recurso-instrumento chamado piano preparado [...] Trata-se de um piano que tem seu timbre alterado pela fixação de pequenos objetos entre as cordas, que podem ser parafusos de tipos e tamanhos diferentes, fragmentos de borracha, vedante, plástico, madeira, pano, etc. (COSTA, 2007, s/p).

Pianos preparados têm sido revisitados ao longo dos anos, contagiando os entendimentos em torno de outros instrumentos, expandindo suas superfícies e funções, anulando ou dificultando alguns procedimentos e criando novas trajetórias de manuseio. “O uso do instrumento preparado não tem intenções pré-definidas de resultado sonoro mas, sim, funciona como um modo de desterritorialização do instrumento, fazendo com que ele perca sua familiaridade e torne-se um objeto sobre o qual as ações não sejam mais previsíveis” (NUNZIO, 2014, s/p). Essas experimentações servem como revisitações à própria noção de instrumento musical e por conseguinte, de objeto sonoro³, isto é, de objetos que produzem sons⁴.

O caráter conceitual das técnicas de preparação de instrumentos inclui uma abordagem destes enquanto objetos capazes de adquirir, momentaneamente, valor de neutralidade e ineditismo. Esta operação, num certo sentido, os simula enquanto objetos ‘sem história’, objetos a partir dos quais não se pressupõe nada, o que, portanto, implica que qualquer manipulação poderá ser feita, todo manuseio será apropriado. As técnicas de instrumento preparado são chamadas de “técnicas estendidas” na medida em que pretendem estender recursos e utilidades ao extremo, ou a lugares inabitados. São o que, no limite, designei em minha tese de doutorado como “(des)usos” (LUNA, 2020).

Com o uso de objetos, frequentemente desconsidera-se um certo aspecto abstrato do fazer musical (organização de alturas) e parte-se do pressuposto que um instrumento é um objeto com determinadas características (no caso, corpo de madeira, braço com divisões, cordas de metal, captadores eletromagnéticos, parte elétrica, etc), e que a produção musical pode ter como base de atuação diferentes modos de lidar com características intrínsecas dos instrumentos, suas especificidades e potencialidades (NUNZIO, 2014, s/p).

3 Há pelo menos dois usos do conceito de objeto sonoro. Um primeiro, mais rasteiro, diz respeito a um objeto que produz ou é usado para produzir sons. É assim que o usaremos, predominantemente no presente texto. Um segundo uso, se refere à noção de objeto sonoro em Pierre Schaeffer (SCHAEFFER, 2017), que o estabelece a partir de um método fenomenológico de escuta reduzida.

4 Outra frente profícua de experimentação com objetos sonoros se dá no uso de gambiarras na própria construção de equipamentos, como nos mostra a pesquisa de Guiliano Obici (OBICI, 2017).

A pesquisa de Mario del Nunzio, compositor brasileiro e um dos fundadores do Ibrasotope⁵, se concentra no estudo experimental da guitarra elétrica. Comentando o trabalho pioneiro de Keith Rowe com a *tabletop guitar* (guitarra sobre a mesa), Nunzio observa que esse cenário de experimentação com instrumentos preparados ocorre em meio a uma “prática crescentemente popular entre compositores de tocar um instrumento pela primeira vez e inventar novas técnicas” (MAURER, 2004, p. 153 apud NUNZIO, 2014, s/p). Outro exemplo interessante é o (des)uso poético do toca-discos por artistas como Christian Marclay e mais recentemente, Maria Chavez, que empilham partes de discos em cima uns dos outros, alternando espaços aonde a agulha decodifica ou não sons. Ao invés de escutarmos a gravação disponível no vinil, sendo lida linearmente na medida em que o disco é girado; escutamos fragmentos e arranhões, descontinuidades, que, por sua vez, entrando em outro *loop*⁶, estabelecem para si novos ritmos.

Técnicas estendidas de manuseio de objetos sonoros apontam para uma interlocução entre arte e ciência que ocupa um espaço fundamentalmente experimental, um local de tentativas e erros. Os **(des)usos de interface** em objetos, instrumentos, dispositivos e máquinas, reconsideram a questão das **superfícies sonoras** e, de certa maneira, representam um aspecto autoral do experimentalismo que está diretamente ligado à própria atividade de usar algo, prová-lo, estudá-lo, torná-lo íntimo a si. Como nos lembra o curador de arte contemporânea Nicolas Bourriaud, “o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção” (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

O processo de produção de som

O compositor estadunidense Robert Gluck, diretor do estúdio de música eletrônica da Universidade de Albany nos EUA, há anos cria suas próprias interfaces de software para performance musical interativa e instalações multimídia. Gluck escreveu sobre a influência das transformações tecnológicas nas dinâmicas compositivas, em especial, enfatizando de que maneiras a *Live Electronics* retomava aspectos de presença e corpo que haviam se ausentado das práticas eletroacústicas de estúdio. “Uma ideia chave era que os gestos físicos eram os meios pelos quais os sons musicais são gerados e alterados. Isso representa uma restauração da associação entre fisicalidade e produção musical, um ele-

5 O Ibrasotope é um núcleo que se dedica à produção e difusão de música experimental, atuante desde dezembro de 2007 na cidade de São Paulo. Disponível em: <https://ibrasotope.wordpress.com/>. Acesso em Abril, 2022.

6 (Cf: www.wikipedia.org) Na música, um *loop* é uma seção repetida de material sonoro, adquirindo uma característica circular.

mento importante na prática tradicional da performance” (GLUCK, 2007, p.2)⁷.

Live Electronics se refere às práticas sonoras que fazem uso de dispositivos eletrônicos de geração e/ou reprodução de som, nas quais está presente, em geral, manipulação de áudio em tempo real e algum grau de improvisação. Sintetizadores analógicos, softwares de codificação ao vivo e sistemas de síntese modular são, como exemplo, aparatos usuais nestes circuitos. “A apresentação eletrônica ao vivo quebra muitas associações convencionalmente antecipadas entre movimentos específicos (como pressionar um arco na superfície de uma corda de violino) e o som resultante” (GLUCK, 2007, p.2)⁸. Como esses sistemas são usualmente compostos de muitos equipamentos, muitos dos quais foram customizados, as interfaces e maneiras de acionamento de funções acabam assumindo, também, um aspecto estético a ser afirmado. “De fato, qualquer som pode ser controlado por qualquer tipo de interface, criando uma nova ou expandindo uma associação convencional entre produção sonora e resultado sonoro” (GLUCK, 2007, p.2)⁹.

Vale notar que o *Live electronics* deriva das técnicas de estúdio, em especial a partir dos experimentos em música eletroacústica no final da primeira metade do século XX. Mas o uso de instrumentos eletrônicos destinados à performance ao vivo já ocorria desde pelo menos 1897, com o *Telharmonium*¹⁰. A *Live electronics* faz uso de tecnologias híbridas de geração e manipulação eletro-eletrônica de som, sendo a síntese sonora, que é “o processo de produção de som” (RUSS, 2004, p. 4), a maneira mais usual. “A soma de tons simples para produzir um tom complexo é chamada de síntese aditiva. A síntese subtrativa é outra técnica de síntese em que um sinal de áudio bruto é filtrado para remover parte do conteúdo harmônico” (RUSS, 2004, p. 4).

Com a síntese sonora, os sons são efetivamente criados e seus timbres podem ser transformados extensivamente, não apenas moldados, mas modulados durante um percurso no tempo. Essa plasticidade pode ocorrer porque os diferentes tipos de síntese sonora analógica operam no nível mais elementar de manipulação de voltagem elétrica. Dependendo do sinal de modulação e dos parâmetros utilizados, os efeitos são diversos. Mais recentemente, a partir do uso de computadores

7 Do original: “A key idea was that physical gestures were the means by which musical sounds are generated and changed. This represents a restoration of the association between physicality and music making, a major element in traditional performance practice” (GLUCK, 2007, p.2).

8 Do original: “Live electronics performance breaks many conventionally anticipated associations between specific movements (such as pressing a bow on the surface of a violin string) and the resulting sound” (GLUCK, 2007, p.2).

9 Do original: “In fact, any sound can be controlled by any type of interface, creating a new or expanding upon a conventional association between sound production and sonic outcome” (GLUCK, 2007, p.2).

10 (Cf: www.wikipedia.org) O *Telharmonium* (também conhecido como *Dynamophone*) era um órgão elétrico precoce, desenvolvido por Thaddeus Cahill c. 1896 e patenteado em 1897. Ele é considerado o primeiro instrumento musical eletromecânico.

e softwares como as Estações de Trabalho Digital (DAWS) os recursos disponíveis para experimentação e criação musicais se expandiram significativamente.

Barry Truax escreve que “a síntese digital geralmente envolve uma especificação numérica do valor do parâmetro desejado, embora sistemas mais recentes permitam que esses valores também sejam determinados de forma interativa” (TRUAX, 2001, p. 151)¹¹. O autor – que é também artista sonoro – foi o responsável pelo desenvolvimento da noção de “soundscape composition” (TRUAX, 2002) e trabalhou por anos junto ao *World Soundscape Project* (WSP)¹². Ele prossegue: “Em todos esses casos, pode-se dizer que o/a compositor/a compõe o som, bem como a estrutura dentro da qual ele é colocado” (TRUAX, 2001, p. 151)¹³. Essa ênfase na construção inventiva de dispositivos e circuitos reforça a intersecção entre arte e tecnologia na medida em que confere sentidos estéticos ao pensamento técnico. “O design e a interação entre hardware, circuitos de computador e sua programação tornam-se parte do processo de composição” (GLUCK, 2007, p.2)¹⁴.

Uma prática dos instantes

O uso de equipamentos eletrônicos ao vivo aliado a uma intencionalidade do tempo-espaço presentes, numa abordagem improvisacional, acionam uma reformulação da noção de composição e, em larga medida, de autoria, nessa interatividade entre humano e máquina. “A introdução de níveis relativos de acaso transforma os/as participantes desse sistema bidirecional em parceiros/as em um processo criativo não repetível” (GLUCK, 2007, p.2)¹⁵. Devido à natureza continuamente variável dos sons produzidos em tais circunstâncias, a efemeridade se apresenta como força. Como as performances de *Live Electronics* são, não raro, irrepetíveis; isso as empresta um caráter único, próprio a cada vez. Assim, a noção de autoria e de controle total das etapas do processo estético dão lugar a uma abordagem colaborativa com a máquina, os circuitos e a ambiência acústica, acionando uma espécie de organicidade processual.

11 Do original: “Digital synthesis usually involves a numerical specification of the desired parameter value, though more recent systems allow such values to be determined interactively as well” (TRUAX, 2001, p. 151).

12 A instituição, inicialmente fundada no início dos anos 1960, hoje é chamada *World Forum for Acoustic Ecology* (Fórum Mundial pela Ecologia Acústica). Disponível em: <https://www.wfae.net/>. Acesso em Abril, 2022.

13 Do original: “In all of these cases the composer can be said to compose the sound as well as the structure within which it is placed” (TRUAX, 2001, p. 151).

14 Do original: “The design and interplay between hardware, computer circuitry and its programming becomes a part of the compositional process” (GLUCK, 2007, p.2).

15 Do original: “The introduction of relative levels of chance turns the participants in this two-way system into partners in an unrepeatable creative process” (GLUCK, 2007, p.2).

A presença de técnicas de improvisação em circuitos de *Live electronics* remonta às iniciais investidas nesse sentido, exercidas em meio à cena da música eletroacústica da primeira metade do século XX. “A improvisação eletroacústica (EAI) é uma forma de improvisação livre que era originalmente chamada de eletrônica ao vivo. Faz parte do mundo da arte sonora desde os anos 30, com os primeiros trabalhos de John Cage” (SCHRADER, 1991, p.96). A esse respeito, afirma o pesquisador brasileiro Rogério Costa que “a improvisação traça um território diverso do da composição” (COSTA, 2006, p. 1) na medida em que “trata-se de um pensamento musical em ação onde o que importa é a participação em um processo, criativo, expressivo, lúdico e interativo em tempo real. Neste contexto, é secundária (ou inexistente) a idéia de criação de obras” (COSTA, 2006, p. 1).

Essa fértil tensão com o presente é, em si mesmo, uma tecnologia, uma maneira de *fabricar* experiências sonoras. “A livre improvisação explora o uso de todo e qualquer som para a criação de um fluxo sonoro em tempo real. O que acontece nesse processo é uma sucessão de estados transitórios” (COSTA, 2016, p. 37). Ressalta-se, não obstante, o equívoco em se considerar a improvisação uma modalidade livre de sistematizações, pois “podemos dizer que, para o músico, um ambiente de improvisação é longamente preparado” (COSTA, 2006, p. 2). Performances sonoras de eletroacústica mista e *Live electronics*, num certo sentido, recuperam a relevância da presença como instituinte da experiência, abarcando toda sorte de paradoxos dessa prática dos instantes. “Como sempre prefiro concertos a discos de música instrumental. Que ninguém imagine que, ao possuir uma gravação, ele tenha a música. A própria prática da música [...] é eminentemente uma celebração de que possuímos nada” (CAGE, 2012, s/p).

Com Flusser, num momento do pensamento envolto em devaneio, podemos pensar numa outra divisão do trabalho social junto às máquinas, na medida em que “os aparelhos não têm freios existenciais: eles não têm existência e não precisam de ar para respirar. Consequentemente podemos deixar o progresso, o pensamento e a ação histórica por conta dos aparelhos, eles fazem isso melhor” (FLUSSER, 2010, p. 35). E nessa tentativa de dar conta do que há de mais significativo na experiência estética, prossegue: “E nós podemos nos libertar de toda a história, apenas observá-la, abrir-nos para outras coisas (para a experiência concreta do presente)” (FLUSSER, 2010, p. 35).

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

CAGE, John. Silence: lectures and writings. Versão digitalizada pelo Internet Archive, 2012 (primeira edição por Middletown, Connecticut: Wesleyan University

Press, 1961). Disponível em: https://archive.org/stream/silencelecturesw1961cage/silencelecturesw1961cage_djvu.txt. Acesso em Abril, 2022.

COSTA, Rogerio. “A preparação do ambiente da livre improvisação: antecedentes históricos, as categorias do objeto sonoro e a escuta reduzida”. In Anais do Terceiro Simpósio de Pesquisa em Música. Curitiba: UFPR, 2006 (pp 150-157).

_____. *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2016.

COSTA, Valério Fiel da. O piano preparado de John Cage. In: Overmundo Revista OnLine, 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-piano-preparado-de-john-cage>. Acesso em Abril, 2022.

FLUSSER, Vilém. *A escrita. Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GLUCK, Robert. Live electronic music performance: innovations and opportunities. In: *Tav+, Music, Arts, Society*, University at Albany, 2007. Disponível em: https://www.electricsongs.com/texts/gluck_liveelectronics%40Tav.pdf. Acesso em Abril, 2022.

LUNA, Ianni. Não era mais que um ruído: provocações em arte sonora. 2020. 242 pp. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Área de Concentração: Arte e Tecnologia. Universidade de Brasília - UnB, Brasília, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/40171>. Acesso em Abril, 2022.

NUNZIO, Mario del. Objetos e Preparações na Música Brasileira de Concerto para Guitarra Elétrica Desde 2010. In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/3035/927>. Acesso em Abril, 2022.

OBICI, Giuliano. Gambioluthiery. Revisiting the Musical Instrument from a Bricolage Perspective. In: LEONARDO Music Journal, Vol. 27, 2017 (pp 87–92).

RUSS, Martin. *Sound synthesis and sampling*. Boston: Focal Press, 2004.

SCHAEFFER, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. California: University of California Press, Oakland, 2017.

SCHRADER, Barry. "Live/Electro-Acoustic Music: A Perspective from History and California" in Live Electronics, edited by Peter Nelson, Stephen Montague, and Gary Montague,[página necessária]. CRC Press, 1991.

TRUAX, Barry. Acoustic Communication. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing, 2001.

_____. GENRES AND TECHNIQUES OF SOUNDSCAPE COMPOSITION AS DEVELOPED AT SIMON FRASER UNIVERSITY. In: Organised Sound An International Journal of Music Technology. Cambridge University Press, UK. Vol. 7(1), 2002 (pp. 5-14).

Ideias e críticas

O som nas artes: dimensões
sensória e dramatúrgica em
instalações sonoras

*The sound in the arts: sensorial
and dramaturgic dimensions in
sound installations*

Antenor Ferreira Corrêa
Universidade de Brasília
E-mail: antenorfc@unb.br

Eva Kristina Tyrenius
Orebro Universitet
kristina.tyrenius@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é refletir sobre a obra de arte sonora sob uma perspectiva dramaturgical. Essas considerações têm como método uma leitura comparada entre textos de referência na área da arte sonora de modo a aprofundar a compreensão dos aspectos estéticos, técnicos e conceituais trazidos com a chamada virada sônica. Algumas obras de arte são, a seguir, analisadas sob o entendimento reformulado do conceito dramaturgia (Romanska, 2015) com intuito de ilustrar possíveis leituras dramaturgical desses trabalhos. Essa perspectiva dramaturgical permite acessar “fatias invisíveis da obra” (Voegelin, 2014, p.53), tais como os aspectos sociais e políticos. Desse modo, é possível promover a refuncionalização de instrumentos e objetos sonoros bem como a ressignificação dessas próprias obras.

Palavras-chave: Arte sonora, Dramaturgia, Ressignificação, Sensorialidade, Refuncionalização.

Abstract

The aim of this article is to reflect upon the sound artwork from a dramaturgical perspective. These considerations have as a method a comparative reading of a few relevant texts from the field of sound art in order to deepen the understanding of the aesthetic, technical and conceptual aspects brought about with the so-called sonic turn. Some artworks are then analyzed under the reformulated concept of dramaturgy (Romanska, 2015) in order to illustrate possible dramaturgical readings of these artworks. This renewed dramaturgical perspective allows accessing “invisible slices of the work” (Voegelin, 2014, p.53), such as social and political aspects. In this way, it is conceivable to promote the refuncionalization of instruments and sound objects, as well as the re-signification of these artworks.

Keywords: Sound art, Dramaturgy, Resignification, Sensoriality, Refuncionalization.

Introdução

É possível conceber o som como fenômeno político? A resposta é afirmativa; contudo, alguns desdobramentos dessa compreensão devem ser esclarecidos. Primeiramente, deve ser explicitado que a definição de “política” que fundamenta essa concepção remete ao significado do termo entendido como “o estudo dos comportamentos intersubjetivos” (ABBAGNANO, 2007, p.785). Essa acepção sociológica de política permite acolher o fenômeno acústico “som” no âmbito das relações sociais e, assim, considerar seus impactos, influências e suas formas de manipulação nos distintos contextos sócio-culturais. O outro passo implicado ao considerar o som como fenômeno político diz respeito à diferenciação entre som e ruído – o que, por sua vez, já é uma distinção política, pois essa distinção é própria de cada contexto social que a realiza e, ainda, vem sendo revisitada historicamente.

Sintomaticamente, a virada sônica (DROBNICK, 2004) promoveu a ascensão do som como matéria prima e como componente de obras de arte (sobretudo, instalações), adentrando assim um território poético e expositivo onde o elemento visual tinha primazia. Essa promoção do som, cujas raízes podem ser encontradas nas experimentações dos artistas futuristas italianos e no movimento dadaísta, causou o surgimento de uma forma de expressão artística denominada arte sonora (*sound art*) que se estabelece definitivamente a partir da década de 1970 (GÁL, 2017) em meio ao pós-modernismo¹. Desde então, a produção de obras classificadas no âmbito da arte sonora cresceu exponencialmente incorporando, como não poderia deixar de ser, múltiplas propostas e inovações tecno-estéticas. Esse percurso também evidencia o papel funda-

1 Observa-se, à guisa de precisão histórica, que a obra *Box with the sound of its own making* (1961) de Robert Morris e *À bruit secret* (1916 / 1964) de Marcel Duchamp são consideradas como obras fundantes *avant la lettre* da Arte Sonora. Ainda, a primeira exibição oficialmente registrada sob o título *Sound Art* ocorreu no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1979, com curadoria de Barbara London e apresentando obras criadas por mulheres (Maggi Payne, Connie Beckley e Julia Heyward). Link para o release dessa exposição: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327230.pdf

mental desempenhado pela tecnologia que impulsionou uma revolução paradigmática nas formas de conceber a composição e a produção artística.

Não obstante a vertiginosa produção de trabalhos que tinham o som como matéria prima poética ou como elemento interagente em outras formas de expressão artística, algumas obras de arte sonora foram alvo de críticas justamente por terem por foco o som em si mesmo em detrimento de uma atitude política. Christopher Cox, por exemplo, ao comentar sobre a diferença entre obras ligadas aos movimentos pós e neo modernismo, observa que “para o pós modernista, a nova arte sonora pode parecer afastada de preocupações sociais e políticas?” (COX, 2003, s.p.). Acontece que obras tais como *ad/ab Atom* (2017) de Ryoichi Kurokawa; *329 prepared dc-motors, cotton balls, toluene tank* (2013) de Zimoun ou *Soundboards / Porcelain* (2014) de Fedde ten Berge, paralelamente à exuberância visual, evidenciam e buscam refletir sobre aquilo que é característico do som e que não havia sido objeto de desenvolvimento na música até pelo menos a produção revolucionária de Pierre Schaeffer e John Cage. As propostas desses e de outros compositores promoveram uma mudança na poética composicional, colocando a ênfase no som em substituição às notas musicais (procedimento que, em inglês, é chamado de *sound-based composition*) A virada sônica consolidou, portanto, uma atitude exploratória do material sonoro e trouxe ao primeiro plano das discussões poéticas e estéticas aquilo que é singular ao fenômeno sonoro. Adicionalmente, a virada sônica fez com que o aspecto temporal se tornasse parte de obras visuais, nas quais a dimensão espacial era predominante e a dimensão “tempo” poderia, em princípio, ser desconsiderada para fins de apreciação estética.

É preciso recordar que o aspecto perceptual dos trabalhos da nascente arte sonora se alinhava à um fértil momento histórico, protagonizado por Pierre Schaeffer, que engendrou a renovação da escuta musical. Schaeffer, desde 1948, proporcionou novas experiências estéticas convocando os ouvintes à redução fenomenológica durante a escuta. Por meio dessa atitude conhecida como escuta reduzida, Schaeffer (1966) realizou a caracterização dos objetos sonoros, levando à percepção destes em todo o seu potencial acústico, incluindo a possibilidade de serem entendidos como objetos musicais. Nas palavras de Rodolfo César, “com base na ‘redução fenomenológica’ de Husserl (...) a écoute réduite consiste em exercitar a escuta dos ‘objetos sonoros’, desligando qualquer referência que não seja exclusivamente pertinente às características internas do objeto: seus critérios de percepção” (CAESAR, 2000). Trata-se, assim, de uma atitude perceptiva centrada no significante e não no significado. Um objeto sonoro pode permanecer enquanto tal, ao invés de se transformar em objeto musical, e, dessa forma, as reiteraões empreendidas sobre esse objeto pro-

2 No original: to the postmodernist, the new sound art might seem to retreat from social and political concerns.

movem uma narrativa voltada para a percepção das possibilidades sonoras que emergem da saturação semântica do material sonoro.

Entretanto, desde a primeira década do século XXI, pode ser observado um movimento preconizando a (re)inserção da dimensão política nos trabalhos de arte sonora. Esse movimento acaba, também, por promover a reinterpretação de trabalhos anteriores da arte sonora no âmbito das preocupações políticas. Jim Drobnick, por exemplo, no capítulo *Listening Awry* (escutando erradamente) que serve como espécie de apresentação para o livro por ele editado sob o título *Audio Cultures* (2004), advoga em favor desse manifesto social, ao mesmo tempo em que subscreve a crítica aos neomodernistas, ao afirmar que:

ao contrário do movimento neo-modernista da áudio arte contemporânea, no qual as obras de arte sonora colocam em primeiro plano a abstração, os efeitos perceptivos, os processos tecnológicos e a autorreferencialidade – os ensaios e projetos de *Aural Cultures* afirmam uma conexão com o social [...] O som possui uma série de qualidades distintivas, não apenas uma dimensão temporal dissipativa, mas também uma orientação performativa e social inerente. O mais pertinente para esta publicação é a inserção do som em contextos culturais, políticos e físicos³. (DROBNICK, 2004, p.10).

É interessante notar que na esteira do uso do termo arte sonora (a partir da década de 1980) obras criadas anteriormente a esse termo também passaram a ser classificadas como pertencentes à mesma categoria artística. Assim, instalações e esculturas que tivessem algum componente sonoro, performances não silenciosas, paisagens sonoras, entre outras obras que apresentassem ou inter-relacionassem elementos sonoros, visuais e tecnológicos foram aceitas como arte sonora. Esse aspecto implica não apenas na ampliação das fronteiras daquilo que se entendia por artes plásticas, que, por sua vez, passaram a conceber instalações sonoras em seu domínio, mas também aponta para a retroalimentação que o termo arte sonora trouxe para a área da música, uma vez que as instituições e espaços de espetáculos também foram transferidos para outros espaços alternativos, dentro ou fora das galerias (*site specific*), levando a música para fora da sala de concertos.

A literatura recente continua a propor acréscimos ou ampliações do uso da arte sonora para outros domínios que dificilmente teriam sido sugeridos duas

3 No original: Contrary to the neo-modernist movement in contemporary audio art – in which soundworks foreground abstraction, perceptual effects, technological processes, and self-referentiality – the essays and projects of *Aural Cultures* affirm a connectedness to the social. [...] Sound bears a number of distinctive qualities, not only a temporal, dissipative dimension, but also an inherent performative and a social orientation. Most pertinent to this publication is the embeddedness of sound in cultural, political, and physical contexts.

ou três décadas atrás. É o caso, por exemplo, das festas de música eletrônica (chamadas Raves) que se valem das massivas tecnologias multimídia e, assim, diminuem o protagonismo do artista. A esse respeito, Bailey questiona: “quando o foco na presença de um performer humano é minimizado e várias combinações de informações sensoriais de som pesado ocupam o lugar do ego, estamos lidando com um concerto ou uma instalação?” (BAILEY, 2012, p.15).

A pergunta de Bailey é relevante porque apresenta outra dimensão a ser levada em conta na reflexão sobre a arte sonora, que é justamente a dimensão dramaturgica (a ser explorada neste artigo). Nesse sentido, percebemos que ainda estamos diante de possíveis territórios emergentes, indicando que outras possibilidades artísticas podem surgir e que ainda há espaço para ramificações dos domínios iniciais produzidos pela integração e interação entre elementos sonoros e visuais, conseqüentemente gerando nova multissensorialidade.

Diante desse panorama de aspectos relacionados aos procedimentos criativos que resultam em trabalhos de arte sonora, seguirei considerando as dimensões políticas e multissensoriais que podem ser resgatadas nas propostas artísticas que lidam com o material sonoro. Estas duas possibilidades serão consideradas adiante tendo em vista um conceito renovado de dramaturgia e apoiado na análise de algumas obras de arte para ilustrar sua dramaturgia inerente.

Para tanto, antes de adentrar à análise desses trabalhos, é preciso ter em mente que a definição de dramaturgia aqui invocada não se atém exclusivamente ao entendimento de uma função específica do teatro que visa a arranjar as várias ações do enredo em uma ordenação significativa e compreensiva. O conceito de dramaturgia foi revisitado durante todo o século XX e “evoluiu simultaneamente nos campos do teatro e da sociologia”. Sua definição clássica mais antiga significando uma teoria abrangente de “criação de peças” (ROMANSKA, 2015, p.1) deu lugar a uma compreensão mais ampla do conceito como “qualquer arranjo proposital de eventos, como na dramaturgia da vida de alguém, guerra ou campanha política⁵” (ROMANSKA, 2015, p.2). Essa ampliação do conceito de dramaturgia é também verificada por alguns autores da área da música, como Maxime Joos (2003) que escreveu sobre a dramaturgia de *Opera* (1970) de Luciano Berio. O autor estrutura seu artigo a partir das duas categorias de obra proposta por Umberto Eco (que colaborou com Berio). A forma fechada, que se caracteriza por uma tendência centrípeta, e a forma aberta, configurando-se de modo centrífugo. Essas categorias são utilizadas para refletir sobre a maneira como a dramaturgia musical se une à narrativa da obra. Joos nomeia de “ação musical” o procedimento que engendra movi-

4 No original: when the focus on the presence of a human performer is de-emphasized, and various combinations of sound-heavy sensory information take place of pride instead, are we dealing with a *concert* or an *installation*?”

5 No original: any purposeful arrangement of events, as in the dramaturgy of one’s life, war, or political campaign.

mento, seja este movimento narrativo, cênico ou musical. O autor entende, todavia, que a ação musical é aberta, diferenciando-se da ópera clássica em cuja ação é restrita ao seu conteúdo narrativo fixado no enredo. Desse modo, Joos ressalva:

Passaggio, criado em 1963, concretiza o princípio brechtiano de abolir a fronteira entre palco e plateia; é uma “ação musical”, onde o espectador é questionado. Mas por se libertar de qualquer coerência narrativa, o espaço musical e dramático desenvolvido por Berio parece revelar apenas uma abertura introspectiva, como que para melhor restaurar à escuta sua função primordial⁶ (JOOS, 2003, p.22).

Nota-se, assim, como as interações entre música, enredo e narrativa são complexificadas na obra em face, justamente, da abertura conseguida por uma espécie de dramaturgia em constante ampliação. Esse tipo de entrelaçamento será intentado a seguir tendo como objeto de análise três obras sonoras. Entretanto, às ações sonoras e narrativas imagético-textuais será adicionada uma camada analítica direcionada à compreensão da esfera política contida nessas obras.

O instrumento musical como meio e mediador de dimensões sensoriais e políticas

Um instrumento musical apresenta, além de seus usos musicais convencionais ancorados em sua organologia, ramificações para a esfera sociopolítica que, por sua vez, podem ser compreendidas no escopo ampliado do conceito de dramaturgia. Um curioso exemplo do alto grau de simbolismo e ideologia que um instrumento musical pode adquirir ocorreu no Brasil em 1967 em um protesto nomeado de Marcha Contra a Guitarra Elétrica. Alguns artistas renomados, como Elis Regina, Gilberto Gil, Nara Leão, junto a jornalistas, produtores, críticos e outros envolvidos no mercado da música popular, organizaram uma passeata em que protestaram contra o uso da guitarra elétrica. Obviamente, essas pessoas não tinham nada contra o instrumento em si, mas contra aquilo que o instrumento simbolizava, ou seja, a invasão do mercado musical nacional do repertório criado por artistas estrangeiros, principalmente aqueles ligados ao rock norte-americano e britânico. A guitarra elétrica metaforicamente simbolizava essa invasão estrangeira que, por sua vez, apontava para uma

6 No original: *Passaggio*, créé en 1963, réalise le principe brechtien de l'abolition de la limite entre scène et public; c'est une «action musicale», où le spectateur est pris à partie. Mais parce qu'il se libère de toute cohérence narrative, l'espace musical et dramaturgique élaboré par Berio semble ne dévoiler qu'une ouverture introspective, comme pour mieux rendre à l'écoute sa fonction primordiale.

nova colonização artística que traria em sua bagagem estilos e modos de vida estranhos à cultura brasileira. Outros artistas ligados à música popular brasileira, que, por sua vez, discordavam da expressão pública de repúdio a um instrumento e a um repertório considerado de forma generalizada, passaram sistematicamente a incluir a guitarra elétrica em seus arranjos como forma de expressar seu descontentamento. Nesse contexto, o uso da guitarra elétrica tornou-se uma atitude política. O conteúdo das letras, dessa forma, recebeu uma camada extra de significado ancorado no arranjo instrumental, tendo a guitarra como componente essencial da performance musical.

Da mesma forma, colocar um instrumento no palco ou em uma galeria, por vezes, também envolve a mesma atitude crítica. O piano, por exemplo, era o instrumento ligado à tradição europeia da música de concerto. John Cage, ao conceber suas obras para piano preparado, como *Bacchanale* (1938-1940), promoveu a dessacralização ao mesmo tempo em que gerou a ressignificação desse instrumento. O piano para *Bacchanale* é preparado inserindo abaixo e entre suas cordas: fita-isolante, pedaços de borracha, parafusos e porcas. Embora o piano preparado demonstre uma atitude composicional cujo foco é direcionado para os diferentes timbres conseguidos com a inserção de materiais dentro do piano (ao invés de focar em combinações e desenvolvimento de alturas), esse procedimento não é frequentemente mencionado entre os precursores da estética composicional fundamentada no som (*sound-based composition*) ou da arte sonora.

Algumas obras de arte sonora propõem essa mesma atitude crítica ao expor um instrumento tradicional em uma galeria, seja esse instrumento transformado ou não. Esse gesto implica a desterritorialização e refuncionalização das possibilidades sonoras e simbólicas do instrumento. Diversas obras de arte sonora contemporânea tratam justamente das negociações políticas e das manipulações críticas de instrumentos musicais convencionais que podem ser compreendidas sob uma ideia ampliada de dramaturgia – levando-se em consideração as formas proposicionais com que os eventos são organizados.

A Figura 1 mostra o instrumento denominado *Vina*, construído em 1969 pelo artista suíço-brasileiro Walter Smetak. Este instrumento já foi exposto várias vezes, como nas mostras *Plásticas Sonoras* (exposição permanente no Centro Cultural Solar do Ferrão, Bahia, BR); *Smetak Imprevisto* (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008); 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2009; *Smetak's Inventions*, 2016, DAAD, Berlim. *Vina* é um instrumento de cordas que tem certa semelhança com a cítara indiana. No entanto, também foi construída como instrumento de percussão e, principalmente, para ser apreciada visualmente. *Vina* é feita de cabaças, metal, madeira, mangueira plástica, cordão de nylon e ferro e tem 1,45m de altura. É notório neste e em outros instrumentos construídos por Smetak o uso da cabaça como corpo ressonador. O uso da cabaça na América pré-colombiana é amplamente documentado. No Brasil, culturas folclóricas e indígenas têm utilizado esta fruta para fins medicinais e artesanais. Dada a sua vasta utilização em diversas atividades cotidianas, especialmente como recipien-

te para chá e tigela para comida, a cabaça está enraizada na cultura popular, e seu uso como parte constituinte de um instrumento musical pode ser pensado como uma negociação crítica de territórios ao expor um fato popular em ambientes tradicionalmente elitistas, como galerias de arte e museus.

A dramaturgia associada a Vlna é evidenciada nas formas como o artista manipula e estrutura a experiência emocional do público. Sua narrativa realiza o embate entre universos tradicionais e modernos por meio da ressignificação e nova territorialização da matéria-prima com a qual o instrumento é construído. É interessante notar que a simples exposição do instrumento (fora da sala de concertos e na ausência de performance sonora), também expõe as potências sensoriais do instrumento, ao permitir que os espectadores das exposições imaginem as possibilidades sonoras deste instrumento. Combinando visualidade e ficção sonora, Vlna alcança “o habitar recíproco e intersubjetivo das possibilidades da obra” (Voegelin, 2014, p.51).



Figura 1: *Vlna* (1969). Criação de Walter Smetak.
Fonte: *Smetak Inventions*, Catálogo de Exposição - DAAD (2019)

Práticas semelhantes de reconfiguração de instrumentos, ao lado das dimensões críticas que trazem anexadas, são consideradas no âmbito da arte sonora por Groth e Schmidt. Dessa maneira, “eles enfatizam a dimensão política latente da arte sonora contemporânea que muitas vezes é negligenciada no que

7 No original: “the reciprocal and intersubjective inhabiting of the work’s possibilities”

se refere ao que chamamos de crítica instrumental orientada ao som como forma de expressão sonora⁸ (2020, p.402). Essa observação nos motiva a interpretar as transformações e ressignificações dos instrumentos como uma atitude política possibilitada por seus aspectos acústicos.

A Figura 2 mostra *Pindorama* (1973), também de Walter Smetak. Este instrumento tem cerca de 2:20 m de altura e é construído com cabaças, bambus, mangueiras, apitos de bambu. O instrumento foi projetado para ser tocado simultaneamente por mais de 12 pessoas em uma improvisação coletiva. Nessa atuação cooperativa, as particularidades de uma pessoa seriam subsumidas no contexto, porém contribuiriam decisivamente para a construção total da execução. Os apitos montados na ponta das mangueiras produzem sons multifônicos intencionais, gerando um som global que não pode ser reduzido a um único sistema escalar. As relações harmônicas engendradas pelo sistema tonal também são excluídas. Nota-se, portanto, que se trata de uma instalação interativa (Figura 3) em que diferentes sentidos e percepções individuais cooperam e estabelecem o todo colaborativo da obra. Portanto, *Pindorama* é uma instalação interativa na qual diferentes sentidos e percepções individuais convergem para estabelecer a totalidade da obra, explicitando assim o princípio gestáltico que está na base de sua dramaturgia: o todo é maior que suas partes constituintes.



Figura 2: *Pindorama* (1973) de Walter Smetak.

Fonte: *Smetak Inventions*, Catálogo de Exposição - DAAD (2019)

8 No original: “they stress the latent political dimension of contemporary sound art that is often overlooked concerning what we call a sound-oriented instrumental critique as a form of sonic expression.”



Figura 3: *Pindorama* (1973) de Walter Smetak. Captura de tela do vídeo publicitário para a exposição “Smetak Imprevisto” (Museu de Arte Moderna da Bahia, 2007), mostrando uma improvisação coletiva no instrumento.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S7gF1ax0Nps>

Este trabalho de Smetak, em sua proposta do sujeito submerso na coletividade, antecipa o que foi comentado no início deste texto sobre o desaparecimento da figura do performer observado nas festas de música eletrônica, provocando-nos a considerar esse tipo de apresentação musical no campo ampliado da arte sonora, já que o próprio evento funcionaria mais como uma instalação do que como um concerto. Sobre o desaparecimento do papel de performer, Bailey argumenta que: “no início da década de 1990, a cultura da festa ‘rave’ havia se construído sobre a dissolução do “performer” e do “público” em favor de um modelo social diferente, em que o DJ era (originalmente, pelo menos) nada mais do que um canal de energia que informava as interações do público” (BAILEY, 2012, p.104).

Embora o comentário de Bailey seja direcionado ao evento da *dance music* eletrônica, um contexto totalmente diferente da obra de Smetak, é possível pensá-los sob um denominador comum, que é justamente a subordinação de sujeitos e intérpretes em prol de uma coletividade. A ideia de um ambiente sonoro compartilhado pelos interagentes aponta de forma consistente para as preocupações políticas e sociais observadas na arte sonora, contestando assim várias críticas à falta de considerações políticas ou motivações sociais observadas em alguns textos. Esse tipo de crítica tem entendido a arte sonora

9 No original: “by the dawn of the 1990s, the ‘rave’ party culture had built itself upon the dissolution of “performer” and “audience” in favor of a different social model, in which the DJ was (originally, anyway) no more than a conduit for energy that informed the audience’s interactions.”

como um processo de objetivação sonora em que a expressividade humana foi apagada¹⁰. Tomando *Pindorama* como exemplo, podemos ver que esse tipo de crítica é bastante injustificável.

Outro exemplo mais recente de obra sonora que atribui uma nova função e dramatiza um objeto (que neste caso não é um instrumento musical) é a série de instalações sonoras de Nicolas Bernier intitulada *Frequencies*. A obra *Frequencies (a / fragments)* de 2014 é assim descrita pelo seu autor:

o sistema consiste em uma série de dispositivos feitos sob medida nos quais solenóides controlados por computador ativam uma variedade de diapasões. Os fragmentos sonoros resultantes, quando articulados em conjunto com ondas senoidais sintéticas, criam atritos entre os elementos acústicos e eletrônicos. O diapasão, produzindo um som mais próximo de uma onda senoidal pura, fornece uma ligação histórica entre a ciência (começando como uma ferramenta de precisão do século 19), obras instrumentais tonais e música eletrônica em todas as suas permutações¹¹ (BERNIER, s.d.)¹².

Não há qualquer razão sonora estrita ou especial para justificar o uso do diapasão. Os sons dos diapases nas instalações de Bernier são modificados eletronicamente e esses novos sons gerados podem ser facilmente alcançados usando sons sintetizados (digitais) ou até mesmo outros objetos, como taças de cristal, por exemplo. Por isso, fica claro que o diapasão é tomado como um objeto que possui significados inerentes e históricos além de suas propriedades acústicas. Desta forma, a apropriação do diapasão adquire uma nova dimensão simbólica. Sua dramaturgia implica o confronto entre passado e presente, enfatizando a recolocação dos dados da tradição em um contexto contemporâneo. Isso não quer dizer que o aspecto sonoro da obra não seja importante ou secundário. Ao contrário, o aspecto sonoro da instalação é uma das camadas significativas da obra que, por sua vez, deve necessariamente ser compreendida em suas dimensões sonora e visual ao lado de seus significados simbólicos. Nesse contexto renovado, o uso de um elemento histórico como o diapasão constrói a narrativa da obra como componente estruturante

10 Como exemplo desse tipo de crítica que nega a dimensão política na arte sonora, Cox comenta que “to the postmodernist, the new sound art might seem to retreat from social and political concerns” (COX, 2003).

11 No original: the system consists of a series of custom made devices in which computer-controlled solenoids activate a variety of tuning forks. The resulting sound fragments, when articulated in conjunction with synthetic sine waves, create frictions between the acoustic and electronic elements. The tuning fork, producing a sound closest to a pure sinewave, provides a historical linkage between science (beginning as a 19th Century precision tool), tonal instrumental works, and electronic music in all of its permutations.

12 Texto disponível no site do artista: <https://www.nicolasbernier.com/page/works.htm> (Acesso em 06/2021)

e viabilizadora de seu conteúdo emocional – que advém da experiência estética. A dramaturgia desta instalação sonora provoca o espectador a rever o entendimento convencional de instrumento tecnológico como ferramenta de aferição de frequências, passando assim a considerá-lo em sua finalidade estética. Também estimula pensar a historicidade do diapasão como onda senoidal em sua pureza e contrastá-la com o ruído incorporado às manifestações estéticas ao longo do século XX.

Da mesma série, *Frequencies (A / Friction)*, 2015, Figura 4, apropria-se de um único diapasão montado em uma bancada e conectado a um alto-falante que, por sua vez, é conectado a um oscilador de frequência. O diapasão é atingido aleatoriamente por um solenóide que o faz vibrar a uma frequência de 480 Hz. O oscilador gera constantemente uma frequência de 476 Hz. Os dois sistemas, ao vibrarem juntos, produzem batimentos resultantes que causam fricções entre essas duas oscilações (como apontado no título dessa obra). Bernier enfatiza que “ouvimos o atrito entre as duas oscilações, o atrito entre o eletrônico e o acústico, o atrito entre diferentes períodos da história da pesquisa sonora¹³” (BERNIER, s.d.)¹⁴. A série *Frequencies* também refaz um arco histórico e redescobre os preceitos da música concreta de Pierre Schaeffer no sentido de se apropriar de um objeto concreto, modificá-lo eletronicamente e digitalmente e proporcionar uma nova percepção desse mesmo objeto pela saturação de seu som.

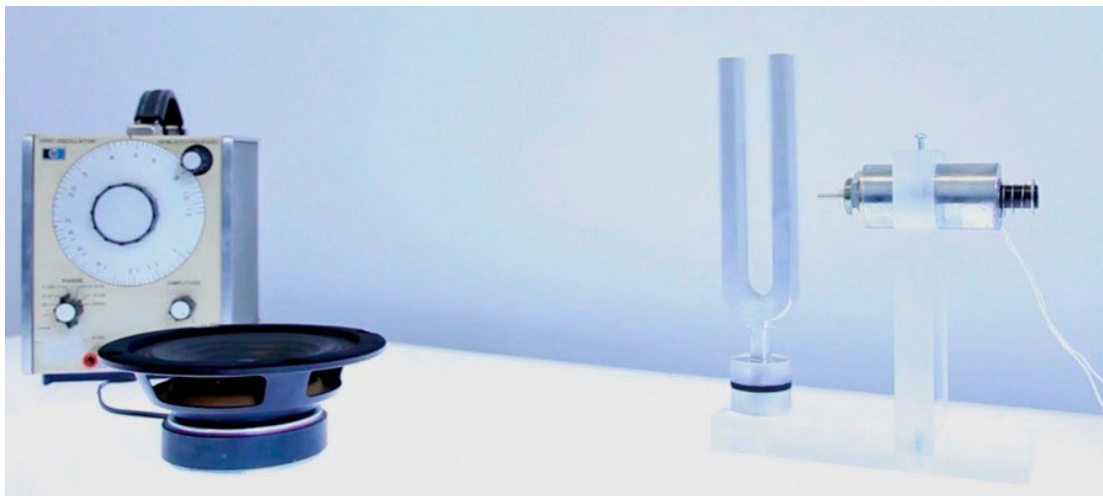


Figura 4: *Frequencies (A / Friction)*, 2015, Nicolas Bernier.

Fonte: <https://www.nicolasbernier.com/page/works.htm>

13 No original: “we hear the friction between the two oscillations, the friction between the electronic and the acoustic, the friction between different periods of the history of sonic research”

14 Texto disponível no site do artista: <https://www.nicolasbernier.com/page/works.htm> (Acesso em 06/2021)

Considerações Finais

A chamada virada sônica provocou profundas mudanças nas artes. Ao incorporar o som, as instalações, antes consideradas como artes do espaço, passaram a incluir o tempo, ao passo que o som passou a fazer parte dos espaços expositivos. Paralelamente, as facilidades trazidas pelas tecnologias de gravação e reprodução fizeram com que o som gravado ganhasse uma dimensão espacial (estereofonia, octofonia, etc) e se tornasse um ato reiterativo. O entrelaçamento de tempo e espaço, som e instalação, ampliou possibilidades sensoriais e, conseqüentemente, estéticas. Essas inovações influenciaram a música, a arte temporal por excelência, que também expandiu seus limites para além da sala de concertos. Na esteira da arte sonora, o procedimento criativo baseado na manipulação do som ganhou território e se firmou em pé de igualdade com o trabalho composicional centrado no parâmetro da altura. A consolidação definitiva da arte sonora, portanto, impactou as formas de compreensão do fenômeno sonoro, os processos criativos e as formas de escuta. Ao lado dos aspectos criativos, históricos e estéticos, artistas, críticos e pensadores passaram a considerar a dramaturgia inerente à obra de arte no orbe do debate sobre a fruição estética. Essa nova contribuição nos mobiliza a refletir sobre a arte sonora não apenas em suas dimensões sensoriais, mas também em seus aspectos políticos e sociais – como exemplificado nas obras analisadas neste texto.

Muitos autores se dedicaram a pesquisar e estudar as transformações ocorridas após a virada sônica. Entre autores e propostas, Set Kim-Cohen (2009) cria uma estrutura argumentativa tripartite baseada nos aspectos estéticos, técnicos e conceituais intrínsecos à cultura do áudio (cada um desses pilares, por sua vez, referenciados, respectivamente, às figuras pioneiras de Pierre Schaeffer, Muddy Waters e John Cage) certamente nos ajuda a compreender os processos em jogo durante a consolidação da arte sonora. Nesse sentido, é de fato útil pensar em Pierre Schaeffer como proponente de uma nova postura estética. A disposição proposital dos acontecimentos (ou dramaturgia) em suas criações, associada aos processos técnicos que desenvolveu, levou a escuta a outro patamar, postulando uma percepção da obra voltada para as características do objeto sonoro. Com isso, instigou uma percepção mais profunda do objeto sonoro, indo além da superfície acústica onde ocorre a mera identificação de sua fonte (seus aspectos referenciais). Além disso, essa nova forma de percepção não se limita a acompanhar as relações ou desdobramentos no âmbito das alturas ou harmonias (baseadas no desenvolvimento e variações temáticas ou na construção melódica, por exemplo). Na dramaturgia instrínseca à obra de Schaeffer, encontramos as palavras de Salomé Voegelin (2014) ao defender a vastidão da obra sonora que não se esgota em si mesma, mas que se estende ao mundo e não nos deixa ignorar seu possibilismo fenomenológico, sua pluralidade sensorial e política, semântica e sua abertura a ressignificações.

O embate entre som, ruído e silêncio, na medida em que promoveu o repensar do silêncio tanto como objeto artístico quanto em sua relação dialética com som e ruído, obrigou a repensar o conceito de música. A dramaturgia inerente ao futurismo italiano é construída posicionando o ruído como protagonista para que a música pudesse reagir contra a tradição clássica e ascender a uma nova forma de composição inserida no contexto da modernidade que se estabeleceu com as cidades industrializadas. O mesmo ruído pode ser analisado no âmbito das sociedades de vigilância que se estabeleceram desde a década de 1990. Jacques Attaly apresenta um comentário esclarecedor ao analisar a dialética ruído versus poder observada nas sociedades contemporâneas:

No mundo moderno, na sociedade da vigilância, tornou-se claro que “é necessário banir o ruído subversivo porque ele denota demandas de autonomia cultural, apoio às diferenças ou marginalidade: uma preocupação em manter o tonalismo, a primazia da melodia, uma desconfiança de novas linguagens, códigos ou instrumentos, uma recusa do anormal – essas características são comuns a todos os regimes dessa natureza¹⁵” (ATTALY, apud Cox & Warner, 2017, p.40).

As obras que adotam o ruído trazem em sua dramaturgia intrínseca essa subversão e as exigências de equilíbrio e igualitarismo social mencionadas por Attaly. Esse atributo é percebido nas obras analisadas, especialmente *Frequências*, que traz em si a “dicotomia entre ruído e som puro, a ligação entre música e história da pesquisa sonora, o declínio e depois a reapropriação de tecnologias antigas, e [as fronteiras] entre o analógico e o digital¹⁶” (BERNIER, apud 2020, s.p.).

A dramaturgia, concebida como as formas pelas quais a experiência emocional é estruturada e transformada, complementa os pilares metaforicamente criados por Kim-Cohen e nos ajuda a pensar os objetos constituintes da arte sonora em suas possibilidades sensoriais e no nível de sua simbologia e ressignificações. Resíduos pós-coloniais são assim trazidos para o debate discursivo e estético como forma de repensar os conflitos das narrativas históricas. Eckersall, ao considerar dramaturgias pós-coloniais, afirma que:

Em alguns países, como Brasil, Chile, Austrália e África do Sul, que continuam lutando com suas próprias heranças pós-coloniais, a dramaturgia vem se desenvolvendo como uma ferramenta interdiscipli-

15 No original: In modern world, in the surveillance society, it has become clear that “is necessary to ban subversive noise because it betokens demands for cultural autonomy, support for differences or marginality: a concern for maintaining tonalism, the primacy of melody, a distrust of new languages, codes, or instruments, a refusal of the abnormal – these characteristics are common to all regimes of that nature.”

16 No original: “the dichotomy between noise and pure sound, the link between music and sound research history, the decline and then re-appropriation of old technologies, and [the borders] between the analog and digital.”

nar de transformação cultural com o objetivo de preencher as lacunas pós-traumáticas no tecido sociopolítico do respectivas nações¹⁷. (Eckersall, 2015, p.103).

A partir de considerações sobre a dramaturgia intrínseca às obras, também é possível repensar as mudanças nas relações estabelecidas entre cultura e mercado de arte. No contexto atual da *world wide web*, a relação entre a indústria cultural e os artistas se transformou. Isso se deve ao fato de que a Internet possibilitou um acesso amplo e mais democrático às plataformas digitais de armazenamento e difusão de obras. No contexto digital, os artistas têm explorado o potencial desse meio para contornar o domínio anteriormente exercido pelos produtores culturais dos meios de comunicação de massa. Vale ressaltar que não é novidade a recusa em aceitar as imposições da indústria da cultura de massa. *Pindorama* de Smetak aqui analisado é um exemplo dessa atitude de oposição entre artista e mercado. *Pindorama* explicita em sua proposta estética a ênfase no coletivo sobre o individualismo evidenciando a dialética entre tecnologias culturais e naturais. Desta forma, esta obra apresenta a força do processo criativo baseado na refuncionalização de objetos não convencionais que também são típicos da cultura nativa. No entanto, o que de certa forma é um fator de contemporaneidade é a facilidade de divulgação de obras por meio de plataformas de internet. Como resultado, muitos artistas puderam encontrar seus espaços expositivos virtuais e divulgar seus trabalhos apesar do mercado de arte. Ao mesmo tempo, devido ao uso de códigos abertos na construção de obras digitais, as possibilidades interativas também foram ampliadas.

A sujeição do individual ao coletivo tem suscitado novos questionamentos sobre propostas artísticas em que a figura do performer se esvai. Nesse sentido, o comentário de Bayle sobre a dissolução do protagonismo do elemento humano em favor da experiência sensorial coletiva nos provoca a empurrar os limiares da arte sonora para abarcar eventos como as Raves - entendidas assim como uma instalação sonora, ao invés de um concerto musical. Admitindo essa possibilidade, Rave como instalação só se completaria com a interação do público. Esse aspecto ecoa a análise de Kim-Cohen de uma das obras fundadoras da arte sonora: *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) de Robert Morris. Para Kim-Cohen, além de seu pioneirismo e conseqüente significado histórico, neste trabalho Morris unificou o momento da produção com o momento da performance. Então, produção é performance, e performance é produção.

Esse texto pretendeu propor uma leitura dramática da obra de arte onde fossem consideradas camadas de significados políticos e simbólico. Todos os

17 No original: In some countries, like Brazil, Chile, Australia, and South Africa, which continue to struggle with their own postcolonial legacies, dramaturgy has been developing as an interdisciplinary tool of cultural transformation aiming to bridge the post-traumatic gaps in the sociopolitical fabric of the respective nations.

desdobramentos históricos da arte sonora nos lembram que o som é muito mais do que um fenômeno acústico. O som mantém e projeta qualidades acústicas, estéticas e sociais distintas.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5ª. Ed. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAILEY, Thomas Bey William. *Micro Bionic: Radical Electronic Music & Sound Art in the 21st Century*. Belsona Books, Ltd, 2012.

CAESAR, Rodolfo. A escuta como objeto de pesquisa. In: *Revista Opus*, n. 7, 2000. Available at: <http://www.anppom.com.br/opus/opus7/sumario_op7.htm>. Accessed 30 jun.2021.

COX, Christoph (org). Return to form. In: *ArtForum International*, 2003.

COX, Christoph & WARNER, Daniel (Eds.). *Audio Culture: readings in modern music*. Revised Edition. New York: Bloomsbury, 2017.

DROBNICK, Jim. Listening Awry. In: *Aural Cultures*, Jim Drobnick (ed.). Toronto: YYZ Books, 2004, pp.9-18.

ECKERSALL, Peter. Dramaturgy in Australia and the case of Avast and Doku Rai. In: ROMANSKA, Magda. *The Routledge companion to dramaturgy*. Oxon: Routledge, pp.99-104, 2015.

GÁL, Bernhard. Updating the History of Sound Art: Additions, Clarifications, More Questions. *Leonardo Music Journal*. No.27, 2017, pp.78–81.

GROTH, Sanne K. & SCHMIDT, Ulrik. The Instrument as Theater: Instrumental Reworkings in Contemporary Sound Art. In: GROTH, Sanne Krogh & SCHULZE, Holger (Eds). *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*. Nw York: Bloomsbury Academic, pp.401-416, 2020.

JOOS, Maxime. Luciano Berio: dramaturgie et oeuvre ouverte. *Musurgia*, vol.10, No.2, L'opéra au second XXe siècle, 2003, pp.7-27.

KIM-COHEN, Set. *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*. Nova Iorque: Continuum International Publishing Group, 2009.

ROMANSKA, Magda. *The Routledge companion to dramaturgy*. Oxon: Routledge, 2015.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

VOEGELIN, Salomé. *Sonic possible worlds: hearing the continuum of sound*. New York: Bloomsbury Publishing, 2014.

Ideias e críticas

Interações sensoriais e a
possibilidade da imprevisibilidade
na arte computacional

*Sensorial interactions and the
possibility of unpredictability in
computational art*

Teófilo Augusto da Silva
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
E-mail: teofilo@unifesspa.edu.br

Suzete Venturelli
Universidade Anhembi-Morumbi
suzeteventurelli@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta a possibilidade da imprevisibilidade na arte computacional e na complexificação dos processos permutacionais. Tomando como base alguns dos primeiros trabalhos de arte computacional, apresentados em 1968 no evento “*Cybernetic Serendipity*”, o texto descreve e analisa a forma como o conceito da imprevisibilidade foi explorado na obra computacional EVO_CIRCUITO desenvolvida no âmbito do Media Lab/UnB. A partir da base teórica de Edmond Couchot e Abraham Moles, sobre o que se denominou permutacional na arte, o texto destaca, também, que o computador não é apenas um instrumento de cálculo, pois é uma máquina de linguagem.

Palavras-chave: Serendipitismo, Arte computacional, Imprevisibilidade, Processos permutacionais.

Abstract

This article presents the possibility of unpredictability in computer art and in the complexity of permutational processes. Based on some of the first works of computational art, presented in 1968 at the event “Cybernetic Serendipity”, the text describes and analyzes how the concept of unpredictability was explored in the computational work EVO_CIRCUITO developed within the scope of Media Lab/UnB. Based on the theoretical basis of Edmond Couchot and Abraham Moles, on what was called Permutation Art, the text also highlights that the computer is not just a calculation instrument, it is a language machine.

Keywords: Serendipity, Computer art, Probability, Permutational processes.

Serendipity e a Imprevisibilidade

A Arte Computacional é uma denominação comumente utilizada que descreve uma expressão artística transdisciplinar que atenta para o uso das tecnologias advindas do final do século XX e início do século XXI, tendo à disposição não apenas as tecnologias comunicacionais e computacionais, mas também os avanços na biologia, na química, na física (tanto o eixo da mecânica quanto da quântica), entre outros.

A Arte Computacional se utiliza das tecnologias de vanguarda, constantemente desafiando-a nos seus limites funcionalista e sua história já tem sessenta anos.

A história do uso do computador na *fine art* [...] começou aproximadamente sessenta anos atrás. No entanto, até cerca de dez anos atrás, uma espécie de eterno presente reinava no mundo da digital art. Arte computacional tinha um passado, mas faltava uma memória. A história não parou, como em 1984, porque alguém apagou todos os traços do passado, mas porque faltou uma memória. (ROSEN, 2011, p. 9)

O evento “*Cybernetic Serendipity*” foi um dos marcos históricos para essa expressão artística e contribuiu para os primeiros passos para a ligação contemporânea entre Arte, Ciência e Tecnologia. No dia 20 de Outubro de 1968, no Instituto de Artes Contemporâneas de Londres, um grupo de artistas e cientistas se reuniram em uma exposição nomeada “*Cybernetic Serendipity*” (REICHARDT, 1969), um espaço para demonstrarem os usos do computador e das teorias da cibernética com intuito plenamente estético, demonstrando que os limites da tecnologia podiam ser torcidos e expandidos. Mas o que nos chama a atenção, neste evento, foi a disposição dos participantes em explorar o acaso, representado no título do texto por *Serendipity*.

Segundo Suzete Venturelli (2017, p. 114) o *serendipity* é um conceito que representa o acaso nas “invenções e descobertas, científicas, tecnológicas e artísticas”, equiparando o termo com uma ação intuitiva. Já os organizadores do evento descreveram o conceito em um *Press Release* da exposição:

Serendipity - foi cunhado por Horace Walpole em 1754. Havia uma lenda de três princesas de Serendipity (antigo nome de Ceilão) que costumavam viajar através do mundo e qualquer que fosse seus objetivos e o que quer que elas estivessem procurando, elas sempre encontravam algo muito melhor. Walpole usou o termo *serendipity* para descrever a habilidade de fazer felizes descobertas ao acaso. (MONOSKOP, [s.d.])

Para Edmond Couchot (2003), o “*Cybernetic Serendipity*” foi o marco do surgimento de uma nova estética: a estética permutacional ou combinatória. Essa se valia de conhecimentos de modelos estatísticos e probabilísticos de forma a intervir no acaso já que “a permutação é um instinto fundamental do pensamento racional. (...) A permutação realiza essa variedade na uniformidade, que é um dos elementos fundamentais da obra artística” (MOLES, 1990, p. 121). Couchot perpassando o pensamento de Moles, assinala que: “A liberdade do sistema reside então no ‘excesso do número de parâmetros (elementos) sobre o número de relações (regras) que servem para determinar o sistema. A arte permutacional realiza essa liberdade” (MOLES apud COUCHOT, 2003, p. 199).

A teoria da probabilidade, tal como escrita por Laplace¹, indica que quando um dado comum é lançado, apesar de sabemos de antemão que o resultado da jogada será apenas um número de um a seis, a probabilidade de que saia cada um dos números é diferente entre si. Mas, mesmo dentro dessas probabilidades, não cabem surpresas aqui: sempre será um número de 1 a 6. Ao longo deste artigo iremos argumentar que mesmo tendo avançado muito nas tecnologias utilizadas, ainda assim um artista visual pode se iludir com a possível imprevisibilidade do resultado de sua obra, utilizando permutações simples.

Então a ilusão da imprevisibilidade deve ser evitada, com o que Couchot denomina de “manipulação” do acaso, ou seja, a inserção no código do maior número de variáveis e possibilidades possíveis ao programa. “A manipulação do acaso simula de alguma maneira esta parte do criador que aparece como livre” (COUCHOT, 2003, p. 198).

Marcos Cuzziol reforça esse entendimento, ao citar que:

Apesar de não passarem de conjuntos predeterminados de instruções que, por mais complexos que sejam, executam unicamente aquilo que lhes foi instruído por programadores humanos, programas não são necessariamente previsíveis nem incapazes de gerar resultados surpreendentes (CUZZIOL, 2015, p. 24).

Mas a simples inserção de variáveis faz apenas com que aumentemos o universo de possibilidades.

No contexto das probabilidades, o recurso da programação evolutiva, como os algoritmos genéticos, permitiu à arte computacional aumentar exponencialmente o campo das possibilidades, diminuindo a interferência externa ao sistema para a obtenção dos *outputs*.

Segundo Marcio Nunes de Miranda:

Os algoritmos genéticos são uma família de modelos computacionais inspirados na evolução, que incorporam uma solução potencial para um problema específico numa estrutura semelhante a de um cromossomo e aplicam operadores de seleção e “cross-over” a essas

1 Pierre Simon Laplace foi quem escreveu a teoria das probabilidades.

estruturas de forma a preservar informações críticas relativas à solução do problema. Normalmente os AG's são vistos como otimizadores de funções, embora a quantidade de problemas para o qual os AG's se aplicam seja bastante abrangente (MIRANDA, 1997).

No artigo para instrução básica do Grupo de Pesquisa em Teleinformática e Automação da UFRJ, Miranda apresenta um diagrama (Figura 1) para explicar o funcionamento de um Algoritmo Genético (AG) simples.

Para a maioria das aplicações do AG, o teste de variáveis para cada etapa de um cálculo pode permitir achar a solução de um problema específico, mesmo lento o computador irá rodar o programa realizando as mutações até chegar a um ponto satisfatório. No caso da arte computacional, esse ponto satisfatório não existe, pois cada probabilidade é uma experiência estética diferente, neste caso, o AG irá ser executado indefinidamente, o que podemos afirmar ser uma situação de um ótimo para a imprevisibilidade dos resultados.

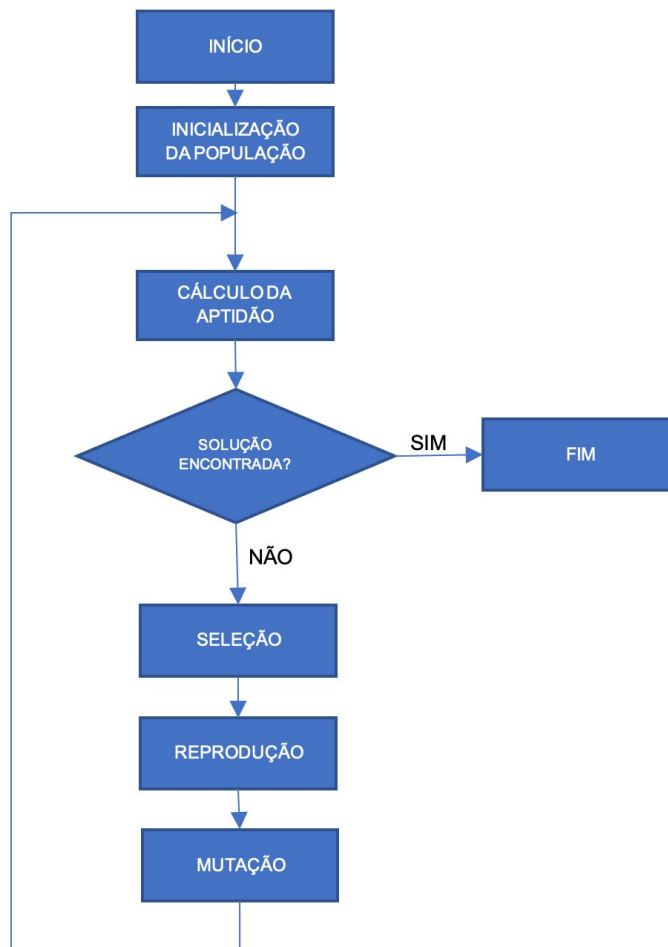


Figura 1: Estrutura básica de um AG simples segundo MIRANDA (1997)

Os códigos genéticos foram desenvolvidos por John Henry Holland entre as décadas de 1960 e 1970 nos EUA, e tinham como objetivos “contribuir para a compreensão dos processos de adaptação natural e projetar sistemas artificiais que apresentassem propriedades similares a sistemas naturais” (CUZZIOL, 2015, p. 24). Seguiam, portanto a estrutura biológica na hora de lidar com a programação. Desta maneira a nomenclatura da biologia e da genética passaram a contribuir para explicar situações do código e do algoritmo, surgindo assim o DNA digital, as vidas artificiais algorítmicas, e a própria inteligência artificial.

Algoritmos genéticos, nos ramos de computação, se inspiram no processo de seleção natural de Charles Darwin, e pertence a categoria mais ampla de Algoritmos Evolucionários. Algoritmos Genéticos têm sido ao longo das últimas décadas uma história de sucesso dentre os vários algoritmos de inteligência artificial, devido em grande parte ao seu sucesso em resolver problemas de otimização com um campo de possíveis respostas extremamente amplas e informações incompletas ou imperfeitas. Na teoria de seleção natural de Charles Darwin, os três principais fundamentos necessários para que haja a evolução são: (1) Herança: Deve haver um processo através do qual os filhos recebem propriedades dos pais. (2) Variação: Deve haver uma variedade de características presentes na população ou um meio pelo qual introduzir variação. (3) Seleção: Deve haver um mecanismo pelo qual alguns membros da população possam se tornar pais e passar sua informação genética e outros não.

Assim, algoritmos genéticos são uma classe particular de algoritmos evolutivos que usam técnicas inspiradas pela biologia evolutiva como hereditariedade, mutação, seleção natural e recombinação (ou crossing over).

Com base nesses princípios da Seleção Natural, é possível colocar o algoritmo genético na forma:

- Passo 1:** Inicializar de forma aleatória uma população P;
- Passo 2:** Determinar a adaptação de cada elemento da população;
- Passo 3:** Até que haja convergência ou o número de gerações máximo seja excedido, fazer:
 - I. Selecionar pais para a nova população;
 - II. Fazer o crossover e gerar uma nova população;
 - III. Operar a mutação na nova população;
 - IV. Calcular a adaptação da nova população.

Mais adiante no texto iremos abordar a forma como esses códigos são utilizados com fim estético.

Cybernetic Serendipity e as obras do acaso

Duas teses eram amplamente defendidas pelo evento “*Cybernetic Serendipity*” (REICHARDT, 1969): (1) a da Cibernética de Norbert Wiener como estudo da in-

terface humana com a máquina para se criar uma linguagem que permita essa comunicação; e, (2) a tese apresentada por Mark Dowson no catálogo do evento de que:

É meramente um acidente histórico que os computadores sejam largamente usados para cálculos matemáticos. O computador manipula símbolos que podem representar palavras, formas ou notas musicais, tão fácil como representa números (REICHARDT, 1969, p. 11).

Norbert Wiener (REICHARDT, 1969, p.9) foi o autor de *Cybernetics - Control and communication in the animal and machine*, em que ele defendia a ideia de que o estudo da mensagem poderia ser um meio para se controlar a máquina e a sociedade. Ele não via diferença na forma como uma comunicação se dava entre indivíduos humanos e entre um humano e uma máquina, uma vez que dentro da linguagem se estabelecia um código linguístico que se permitisse saber se determinada mensagem foi recebida e compreendida. Ele então aponta que é a Cibernética a responsável por criar uma linguagem e técnicas que se permita ao ser humano atacar o problema do controle e da comunicação e classificar manifestações particulares em certos conceitos.

Já a tese apresentada por Mark Dowson é defendida hoje por autores como Steven Johnson (JOHNSON; BORGES; VAZ, 2001) e Warren Sack, que em seu livro *"The Software Arts"* (2019) apresenta uma correlação entre o *Trivium* (Lógica, Retórica e Gramática) e o desenvolvimento do computador e das linguagens de programação.

Meu ponto é que embora números e operações com números - como a aritmética - pode ser aproximado com um computador, computadores não são máquinas numéricas. Eles são máquinas de linguagem, e números são apenas um domínio muito comum de aplicação. Imaginar computadores apenas como calculadoras poderosas confunde a máquina em si com uma única importante aplicação da tecnologia computacional (SACK, 2019, p. 9).

O argumento de Sack é ampliado ao longo do seu livro, mas ainda nas páginas iniciais ele demonstra que experiências do século XVII de desenvolver linguagens filosóficas artificiais que "costuravam" as artes liberais com as artes mecânicas, possivelmente foi o primeiro rascunho do que passaríamos a denominar de linguagem de programação computacional (SACK, 2019, p. 2).

O computador, então, se apresenta mais complexo do que uma super-calculadora, e realmente é uma "máquina semiótica" (NÖTH, 2008) já que:

Computadores manipulam símbolos que podem representar palavras, formas ou notas musicais tão facilmente como [representam] números. Em breve não será surpreendente ver um computador no palco do *Queen Elizabeth Hall* - isso na verdade aconteceu em Janeiro de 1968 - interpretando e performando uma peça de música diante de uma audiência fascinada (REICHARDT, 1969).

Diante dessa vicissitude do computador, o “Cybernetic Serendipity” se propôs a apresentar as obras em três seções: (1) Imagens geradas por computador, filmes animados por computador, músicas compostas e tocadas por computadores e poemas e textos de computadores; (2) Dispositivos Cibernéticos como obras de arte, ambientes cibernéticos, robôs controlados remotamente e máquinas pintoras; (3) Máquinas demonstrando usos dos computadores e um ambiente lidando com a história da cibernética.

Diversas experiências eram inovadoras e mesmo diante de uma perspectiva não funcionalista, ou seja, não era intenção dos artistas e cientistas ali presentes criarem qualquer coisa que tivesse um uso viável economicamente, nas palavras de Jasia Reichardt (a organizadora do evento): “Cybernetic Serendipity lida com possibilidades mais do que com conquistas, e neste sentido é prematuramente otimista” (REICHARDT, 1969, p. 5).

A seguir analisaremos cinco obras daquelas apresentadas no evento. Destacamos que apesar de muitas delas não estarem utilizando o computador, elas foram elaboradas em um padrão computacional que representam códigos de programação.

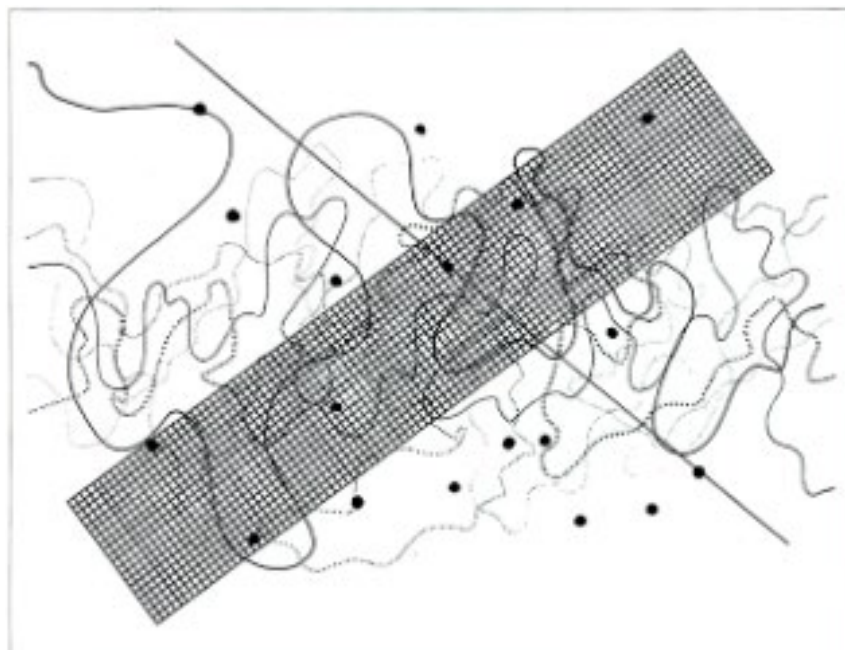


Figura 2: John Cage, *Fontana Mix* (1968). Fonte: Reichardt, 1969, p. 25.

John Cage apresentou um recorte de *A year from Monday* (REICHARDT, 1969, p. 24–25) que inicialmente não visava necessariamente uma ligação com um computador, mas era em si uma obra algorítmica e combinatória, trazendo instruções para posicionamento de folhas com furos, tabelas, curvas e linhas que ao serem posicionadas uma em cima da outra em ordem determinada pelas instruções do autor, geravam uma instrução para uma composição eletroacús-

tica. Por exemplo, no *Fontana Mix* (Figura 2), a linha grossa determinava a origem sonora e sua amplitude, a interseção entre a linha curva e a linha reta determinava uma alteração de máquinas entre as disponíveis e medidas proporcionada pela tabela podiam significar a quantidade de fontes sonoras que seriam usadas na composição. Esse código podia ser passado a um computador e ele realizava as diversas versões permutacionais.

Sidebands (Figura 3), de 1968, (REICHARDT, 1969, p.36), obra de Hugh Riddle e Anthony Pritchett, partia de um sistema analógico em que usava uma imagem *Lissajous* uma figura conhecida dos engenheiros para medição de frequência já que representa movimentos harmônicos complexos. Nesta obra, as curvas Lissajous eram trocadas por superfícies geradas por um intrincado complexo de sinais de bandas passantes de alta frequência. Ou seja

Ondas sinusoidais harmônicas originadas de geradores de sinal eletrônicos são processadas por circuitos analógicos e alimentam bobinas x e y de deflexão de um tubo de raios catódicos. O grande número de diferentes formas são alcançadas ao variar o *ratio* das frequências das ondas (REICHARDT, 1969, p. 36).

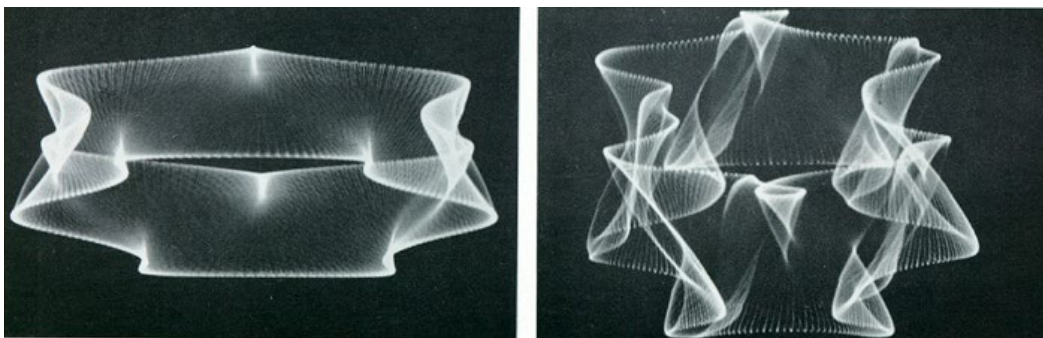


Figura 3: Hugh Riddle; Anthony Pritchett, *Sidebands* (1968).

Fonte: Reichardt, 1969, p.36.

Carm-O-Matic (REICHARDT, 1969, p. 37) de Eugenio Carmi é um gerador de imagens sensível ao som que utiliza a sobreposição de outras imagens simples e, com ajuda de uma luz estroboscópica, a imprime na retina do espectador. Essas imagens simples estão em um cilindro que gira à 1500 RPM, somada à frequência da luz estroboscópica que pode se alterar, temos dois elementos de permutação e os resultados estão no número dos milhões.

Geometria Combinatória (*Combinatorial Geometry*) (REICHARDT, 1969) é uma obra escrita na linguagem ALGOL e traduzida ao PASCAL. Ela representa o uso do computador para resolver problemas da teoria combinatória, objeto de estudo de um campo da matemática chamado de Análise Combinatória. Ela mostra a divisão contínua de um retângulo em quadrados criando o que se chama de Retângulo Quadrado que pode se dividir em N vezes e as figuras resultantes recebem uma codificação chamada de Bouwkamp.



Figura 4: Gordon Pask. Colóquio dos Mobiles, 1968.
Fonte: Project Colloquy of Mobiles, 2018.

O “Colóquio dos Mobiles” (Figura 4) de Gordon Pask foi inovador por tratar de comunicação entre objetos computacionais e eletrônicos num período que não se imaginava sequer o termo “Internet das Coisas”:

É um grupo de objetos, os móveis individuais, que entram em discussão, que competem, cooperam e aprendem um sobre o outro. [...] Cada móvel individual tem um conjunto de programas que determinam seus movimentos e seu estado de visibilidade. Cada indivíduo aprende como executar seus programas em ordem de forma a atingir um objetivo; especificamente, para reduzir uma ânsia intrínseca. Seu nível de “satisfação” é refletida parcialmente por seu comportamento e parcialmente por um display visual. (PASK apud REICHARDT, 1969, p. 34–35).

Entre os móveis existem as “Fêmeas” e os “Machos”, e o uso do termo “*whimsy*”² por Pask para descrever os dois tipos de móveis, demonstra que o intuito não era criar uma diferença de gênero nem tipificar cada gênero, mas criar uma dicotomia que traduzia entre duas formas complementares da mesma “espécie”.

O móvel dito feminino assemelhava-se a um casulo com uma grande abertura oval, já o macho era uma placa retangular com espelhos e uma fonte de luz central. A interação entre os móveis era feita por uma intrincada relação de

² Nota do autor: Whimsy tem tradução difícil para o português, podendo ser traduzido como a expressão “por diversão”.

computação analógica e eletrônica em que uma parte da mesma é retratada no diagrama abaixo (Figura 5).

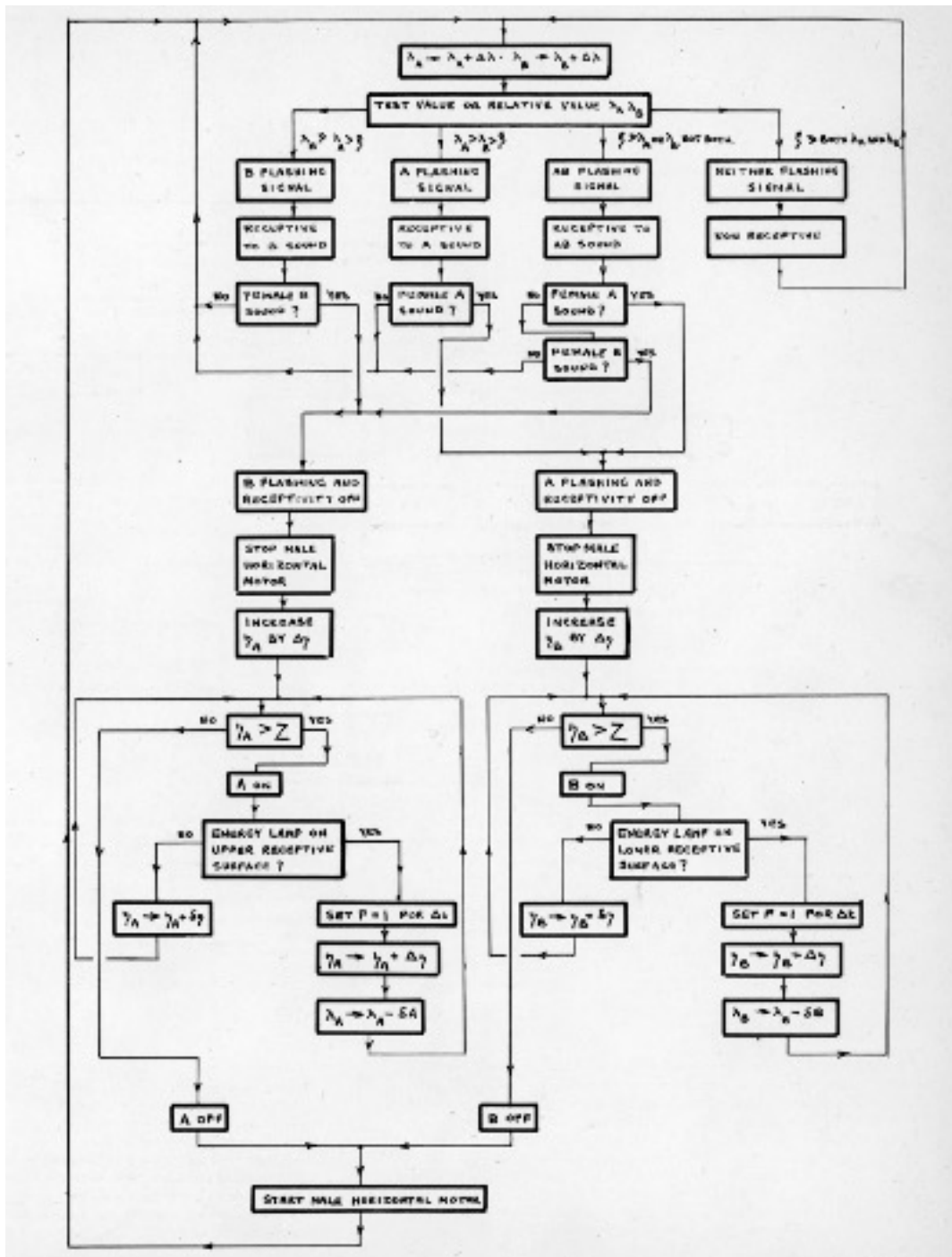


Figura 5: Diagrama de funcionamento para o “Macho”. (PASK, Gordon. “A Comment, A Case History, and a Plan”. Fonte: Cybernetic Serendipity, J. Reichardt, (Ed.), Rapp and Carroll, 1970. Reprinted in Cybernetics, Art and Ideas, Reichardt, J., (Ed.) Studio Vista, London, 1971, p 95.)

Em 2018, iniciou-se um projeto chefiado pelo Prof. Paul Pangaro, para realizar a réplica desta obra³ que foi “possibilitada” pelo fato de muitos dos sistemas desenhado por Pask em 1968, já existirem para aquisição no mercado, assim, circuitos foram substituídos por peças de Arduino, Adafruit e Sparkfun, e lâmpadas incandescentes foram substituídas por LEDs, como pode ser visto no documento de especificações do projeto⁴.

Tivemos a oportunidade de presenciar a obra durante visita de campo no *Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe (ZKM)* que a adquiriu junto ao Projeto *Colloquy of Mobiles*⁵. No dia exato da visita, a obra estava fora de funcionamento já que apesar de muito bem documentada para uma obra de 1968, ainda havia diversas lacunas nos diagramas e anotações⁶, o que ocasionava o surgimento de alguns *bugs*. Mesmo assim, a presença da obra era realmente marcante e com o auxílio de um vídeo pudemos acompanhar o que seria o funcionamento perfeito da mesma.

Por mais que o olhar do século XXI possa achar que as experiências artísticas e científicas feitas pelo grupo que compôs o “*Cybernetic Serendipity*” sejam simples ou já ultrapassadas, para a história da arte computacional representou uma poética que transcendeu o uso do computador como simples ferramenta.

A imprevisibilidade na arte generativa

Para Moles, a arte computacional representa não apenas a ideia do “múltiplo”, este igual aos das artes tradicionais onde o artista se propõe a fazer diversas versões: “O múltiplo é a obra refeita dez vezes, cinquenta vezes, cem vezes pelo artista, que se transforma em oficina de pequena série com caráter artesanal” (MOLES, 1990, p. 112); mas também combinatória, ou permutacional, em que as escolhas de elementos e um algoritmo combinatório permitem variações de um campo de possíveis que por sua vez dará origem à um universo de obras “similares e renovadas” (MOLES, 1990, p. 113).

Como vimos anteriormente, o uso dos Algoritmos Genéticos na arte computacional teve intuito de simular uma real imprevisibilidade.

Os artistas atuais utilizam deste artifício de forma a colocar o computador como uma espécie de coautor da obra. O resultado de uma obra computacional é alguma coisa determinada: é uma imagem, é um som, é um vídeo, inclu-

3 Cf. *Colloquy of Mobiles* in <https://www.colloquyofmobiles.com/>.

4 Nota dos autores: Disponível para download no site do projeto.

5 Nota dos autores: Hoje a obra é uma das listadas no acervo permanente do ZKM permitindo um conhecimento crescente sobre a Recriação de obras antigas e sua conservação.

6 Nota dos autores: Por exemplo na página 29 do documento de especificações, há duas anotações: “Faltando display de status de comportamento da fêmea” e “Faltando display de luzes superiores da fêmea”.

sive pode ter as características determinadas até certo ponto: utilizar apenas linhas, apenas figuras geométricas; mas as variações destes não são possíveis de serem previstos, pois o computador agirá dentro de certas regras e “aprenderá” com seus resultados. A essas obras damos o nome de arte generativa.

Uma definição da arte generativa é de autoria de Philip Galanter, artista e professor da Texas A&M University, que em seu artigo de 2003 “*O que é arte generativa? Teoria da Complexidade como Contexto da Teoria da Arte*”:

Arte generativa refere-se a qualquer prática artística em que o artista use um sistema, como um conjunto de regras de linguagem natural, um programa de computador, uma máquina ou outra invenção processual, definida em movimento com algum grau de autonomia, contribuindo ou resultando em uma obra de arte completa (GALANTER, 2003, p. 4).

As primeiras formas visuais de arte generativa começaram a emergir na década de 1960, primeiro com computadores produzindo plotadoras, depois com unidades de exibição visual (VDUs) e, posteriormente, em formas mais sofisticadas de impressão e vídeo.

Um exemplo muito ilustrativo dessas ações é a obra *Parametric Genetic Algorithm Evolution* (Figura 6) da(o) artista [?≧??] (2019). O algoritmo aprende a encontrar o círculo vermelho, toda vez que uma das linhas encosta no círculo, uma nova geração aparece e assim por diante até que no futuro encontrem o círculo mesmo em movimento.

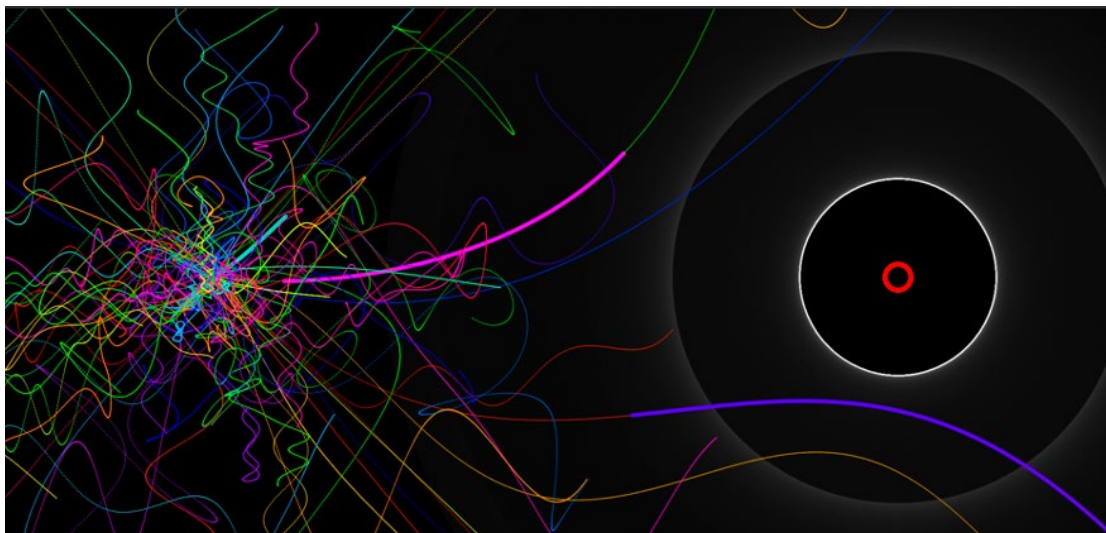


Figura 6: [?≧?], *Parametric Genetic Algorithm Evolution*, 2019. Captura de tela retirada de uma versão do software quando em atividade, arquivo digital. Fonte: Site do autor, disponível em: <<https://www.openprocessing.org/user/156645>>. Acesso em: 22 novembro de 2019.



Figura 7: Casey Reas: *Process 18* (2010). Software com código generativo.
Fonte: site do artista. Disponível em: <http://reas.com/p18_s3/>.
Acesso em: 22 de novembro de 2019.

Na Figura 7 podemos observar outra obra, essa de Casey Reas (2010), mais conhecido por ser um dos criadores do Processing. Na obra são desenhadas as formas, no caso círculos e linhas, e seus respectivos comportamentos. O Comportamento 1 é o movimento em linha reta e atua como a direção do movimento. O Comportamento 2 traz as formas de volta à tela no lado oposto quando cruzam o limiar. O Comportamento 3 são as setas curvas que mostram a mudança de direção de um círculo ao tocar outro. O Comportamento 4 é o afastamento das formas em sentido oposto ao choque.

O método usado por Reas para esse projeto generativo segue os seguintes passos: definição de agentes, definição de processos e interpretação do software. A estrutura metodológica é simples e permite a múltipla combinação entre seus componentes para se gerar resultados inéditos.

Esse tipo de variações é visto por Moles não como cópias, mas como processo combinatório.

A Cópia já não é a obra do artista, mas a multiplicação do real. É um elemento de um 'conjunto aberto', situado algures no percurso de uma qualidade decrescente entre o modelo original e a reprodução barata, tendendo pouco a pouco para a nulidade da forma. (MOLES, 1990, p. 113)

E complementa:

O procedimento combinatório e o algoritmo são produtos do intelecto, pois definem e instauram um campo de possíveis que apenas requer ser explorado mediante uma atividade criadora induzida. O artista pode eventualmente encarregar-se dela (...) O computador vai instituir uma arte jogando sistematicamente sobre a realização de algoritmos novos e a exploração permutacional destes. (MOLES, 1990, p. 114–115)

Ao citar o trabalho de Harold Cohen, que foi o artista que desenvolveu o AARON (COHEN, s.d.), um programa que permite ao computador produzir obras artísticas pintando por camadas e criando novas imagens pela sobreposição, tanto que uma máquina instalada em Pittsburgh que produz um ciclo de novas imagens a cada cinco minutos poderia em dez anos produzir um milhão de cópias; Edmond Couchot diz que a preocupação dos artistas em colocar o foco no processo de criação vai parar de interessar a eles mesmos, mas que alguns continuam a investir nesse processo:

Alguns continuam, entretanto, a trabalhar nessa perspectiva, como Harold Cohen que solicita ao computador desenhar “livremente” por meio de programas que se querem totalmente autônomos; ou mais exatamente, de se comportar com uma certa inteligência produzindo desenhos que se poderia atribuir ao homem. O propósito não é produzir obras mais ou menos artísticas, mas elaborar um modelo de comportamento que, sem ser uma ilustração ao pé da letra do sistema cognitivo, apresente alguma analogia entretanto com o sistema humano (COUCHOT, 2003, p. 202–203).

EVO_CIRCUITO



Figura 8: Silva et al. *EVO_CIRCUITO* (2018). Instalação experiência/obra/pesquisa computacional com proposta de explorar o máximo de variáveis.

Sob o título *EVO_CIRCUITO*⁷, procuramos elaborar uma obra que pudesse explorar a dimensão randômica da arte computacional (Figura 8). Para compreensão sobre a intenção estética da obra, é importante retomar a citação de Couchot:

A liberdade do sistema reside então no ‘excesso do número de parâmetros (elementos) sobre o número de relações (regras) que servem para determinar o sistema. A arte permutacional realiza essa liberdade’ (MOLES apud COUCHOT, 2003, p. 199).

⁷ Obra criada em conjunto por Teófilo Augusto da Silva, Prahlada Hargreaves, Artur Cabral Reis, Lorena Ferreira e Suzete Venturelli (2018) no Media Lab/UnB.

Assim, procuramos ampliar a liberdade do sistema colocando à disposição do sistema o máximo possível de parâmetros para decisão. Como referência tivemos os estudos sobre algoritmos evolucionários na arte computacional, aplicados ao design da configuração estética de um circuito impresso, que integra inteligência artificial e eletrônica. Alfredo Goldman, Caio Silva e Paulo Floriano (SILVA; FLORIANO; GOLDMAN, 2009), afirma que a técnica se baseia no princípio biológico da evolução pois modela o espaço de busca por meio de populações, com diferentes genótipos (características) e suas interações em reproduções, mutações e recombinações.

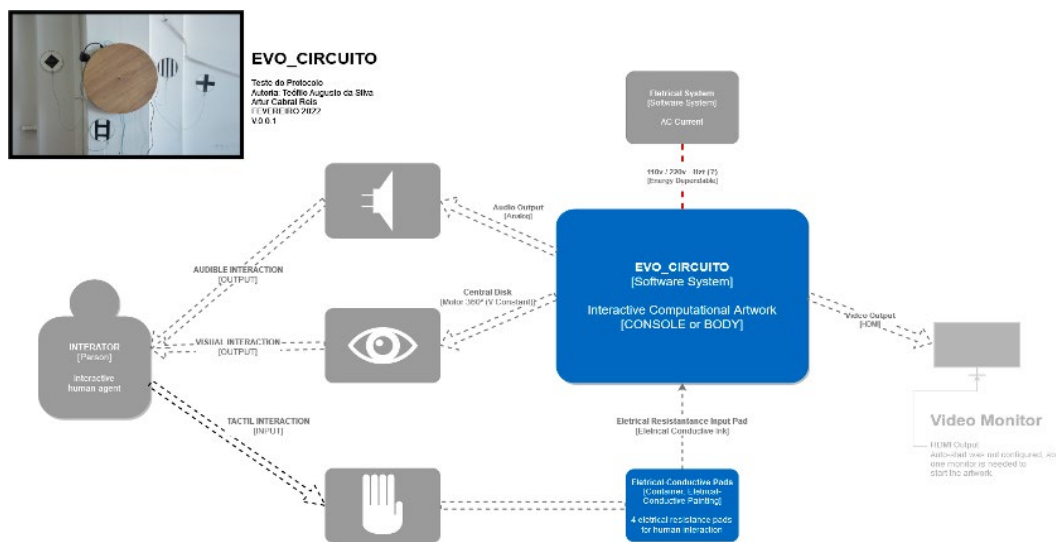


Figura 9: Teófilo Silva, 2022. Diagrama do nível 1 do Protocolo de Conservação Estética aplicado ao *EVO_CIRCUITO*.

A obra foi desenhada para ser apresentada em uma parede lisa e homogênea, onde os fios que levam aos PAD's (círculos pintados com tinta condutiva com capacidade de resistência elétrica) seriam como pseudópodes saindo do corpo do EVO_CIRCUITO e estariam espalhados ao longo da parede. O Corpo (nome da peça central da obra) é também o local onde fica armazenado a maioria absoluta dos componentes ou partes da obra: 1 Arduino Mini, 1 Raspberry Pi modelo 3b, um motor DC e uma trilha analógica (Cf. Figura 9).

Quando em seu estágio original (ao ser ligado à primeira vez na tomada), o EVO_CIRCUITO reproduz uma música, essa é alterada por diversos fatores representando a forma como os seres conscientes mudam quando estabelecem as relações com o ambiente e com outros seres.

O Corpo do EVO_CIRCUITO é composto de duas lâminas de madeira circulares apoiadas sobre um eixo que se move em velocidade constante no sentido horário. Por detrás da lâmina superior estão cinco trilhas de alumínio que possuem comprimentos diferentes e são por diversas vezes interrompidas. Contatos simples feitos de fios desencapados e com a fiação aberta como pin-

cel fazem o contato com as áreas de alumínio. Esses contatos são recebidos como dados analógicos pelo Arduino que executa um Script escrito na linguagem Python, que gera uma mensagem OSC que por sua vez será enviada ao programa escrito em SONIC PI, que está sendo executado no Raspberry Pi (Figura 10). Os dados são então utilizados no código em que as diversas variáveis são aplicadas para randomizar os tipos de efeitos sonoros e suas configurações, criando uma obra sonora que se assemelha à narrativa de vida do EVO_CIRCUITO.

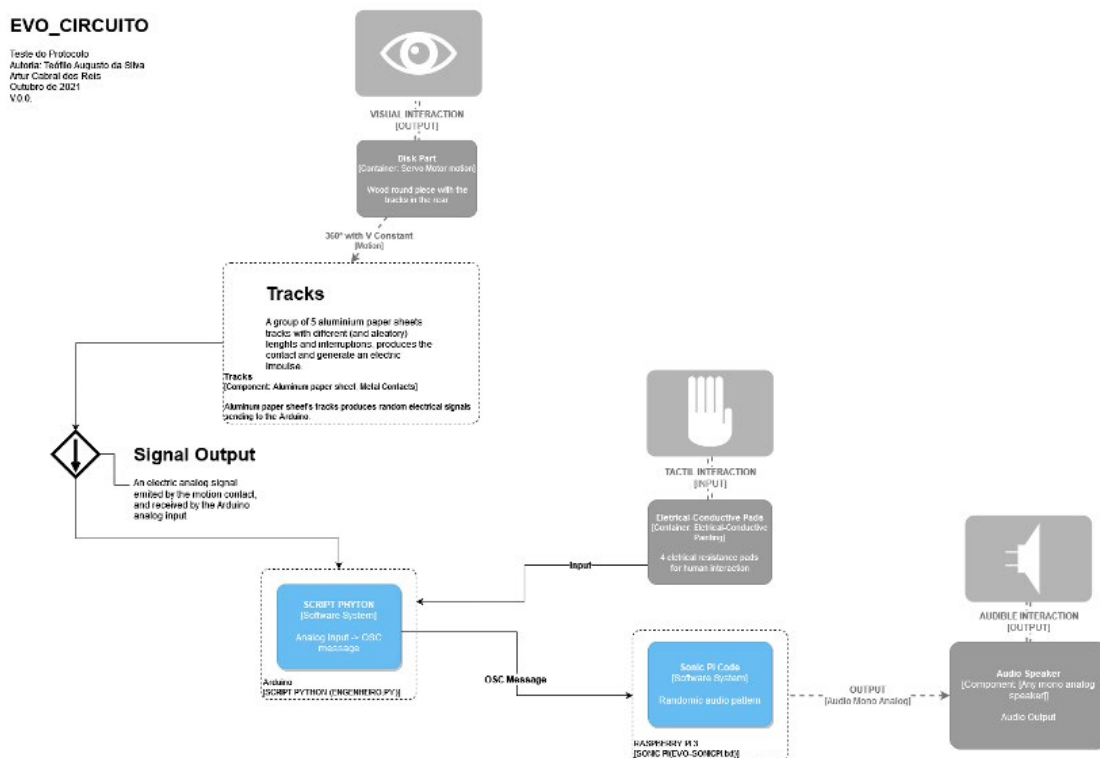


Figura 10: Teófilo Silva, 2022. Diagrama do nível 3 do Protocolo de Conservação Estética aplicado ao EVO_CIRCUITO.

Como mencionado, as trilhas são apenas o primeiro parâmetro de randomização, a interferência humana também é uma das variáveis, além disso o próprio código realizava alterações por conta do tempo de execução do programa. Neste último ponto, houve a inserção de um código evolutivo que recebia os dados do exterior, mas ainda assim realizava mudanças em seus próprios parâmetros.

Assim, no EVO_CIRCUITO o acaso ocorre como poética, numa conjunção de forças maquinicas, em tempo real. Segundo Couchot (2003), o tratamento permutacional e o acaso é “simulado por meio de diversas fórmulas matemáticas e pode ser dosado com mais ou menos eficácia”. Para autor, com o acaso, o determinismo natural do código se desvanece, e torna nítido uma outra estética, chamada de estética computacional permutacional ou combinatória.

Para Edmond Couchot:

a arte permutacional repousa sobre um princípio simples: a criação de regras de conjuntos que se exercem sobre um número finito de objetos distintos (elementos visuais, sonoros, textuais, categorias, ideias, formas, etc.) que constituem um repertório e se ligam estruturalmente (Couchot, 2003, p. 199).

Nesse mesmo viés, o desenvolvimento do EVO_CIRCUITO, transpassa e desrespeita o determinismo de regras, pois, adotamos a ampliação do número de parâmetros que se alteraram entre permutações analógicas, digitais e o código evolutivo.

Conclusão: algoritmos e imprevisibilidade

A partir do exposto, buscamos mostrar que os artistas da imprevisibilidade considerados da primeira geração, dos anos 1960, apresentavam aspectos iniciais da abordagem à permutação utilizando equipamentos eletrônicos e raramente computadores. No mesmo ano do *Cybernetics Serendipity* (REICHARDT, 1969), em 1968, Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati apresentam a *BEABÁ* que havia sido codificada em um computador do Instituto de Física da USP.

O que queremos dizer é que no caso da arte computacional, ela surge antes mesmo de se usar o equipamento chamado de computador e, basicamente, isso advém da origem da palavra computador que se referia à uma profissão em que seus indivíduos realizavam as contas de mercadores e empresas [46]. Esse atrelamento ao cálculo e a ideia de que algoritmos são cálculos, contribuiu e ainda contribui para o desinteresse na associação da programação com a arte, como pudemos já observar em nossa experiência com a sala de aula.

A tese apresentada por Waren Sack em *The Software Arts*, é de que o algoritmo é parte da linguagem da máquina e que por isso está atrelado à regras linguísticas igualmente. Para defender essa ideia, ele descreve que transcrições de aula de Wittgenstein em Cambridge mostram que após a publicação do notório artigo de Alan Turing em 1950 (TURING, 1950), e com ele presente em sala, Wittgenstein perguntava:

Mas - e este é um ponto importante - como podemos saber que o fenômeno que observamos quando observamos um ser humano é o que devemos chamar de linguagem? Ou o que devemos chamar de cálculo?' (...) O que observamos quando vemos alguém calculando? (SACK, 2019, p. 93).

Ao aproximar o cálculo como forma de linguagem Sack coloca o computador como ferramenta das Humanidades, e em análise podemos dizer que a atuação dos artistas de ambas as gerações apresentadas é falar com a máquina e fazê-la falar.

Quando os artistas da segunda geração optam por utilizar os algoritmos genéticos, a vida artificial e o aprendizado de máquina, eles estão buscando colocar a imprevisibilidade no sentido de que a máquina tenha um certo poder de decisão, ainda muito limitado se comparado com o do ser humano, mas ainda assim uma decisão que independe do seu criador ou de seu programador.

O computador é uma máquina de linguagem e não apenas de cálculos e essa expressão mais recente da arte computacional parece ter como principal objetivo estabelecer pontes de linguagem com essas máquinas para desenvolver o “modo dialógico” (COUCHOT, 2003, p. 185–188) e trazer o reconhecimento da participação das máquinas nessas criações artísticas.

Referências

COHEN, H. *Harold Cohen (Site do Artista)*. Disponível em: <<http://www.aaronshome.com/aaron/index.html>>. Acesso em: 22 nov. 2019.

COUCHOT, E. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. 1a. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CUZZIOL, M. Programas de Computador e Imprevisibilidade. *Observatório Itaú Cultural*, v. 1, n. 19, p. 132, nov. 2015.

GALANTER, P. What is generative art? Complexity theory as a context for art theory. *6th Generative Art Conference*, p. 21, 2003.

JOHNSON, S.; BORGES, M. L. X. DE A.; VAZ, P. *Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MIRANDA, M. N. DE. *Algoritmos Genéticos: Fundamentos e Aplicações*. Grupo de Pesquisa. Disponível em: <<http://www.nce.ufrj.br/GINAPE/VIDA/alggenet.htm>>. Acesso em: 14 abr. 2022.

MOLES, A. *Arte e Computador*. 375. ed. Porto - Portugal: Edições Afrontamentos, 1990.

MONOSKOP. *Cybernetic Serendipity Monoskop*, [s.d.]. Disponível em: <https://monoskop.org/Cybernetic_Serendipity>. Acesso em: 22 nov. 2019

NÖTH, W. Máquinas semióticas. *Galáxia*, v. 1, n. 1, p. 51–73, 2008.

REAS, C. *Process 18*. Disponível em: <http://reas.com/p18_s3/>. Acesso em: 22 nov. 2019.

REICHARDT, J. *Cybernetic Serendipity. The Computer and the Arts*. Cybernetic Serendipity. Anais...Nova Iorque, EUA: Frederick A. Praeger Inc. Publishers, 1969. Disponível em: <https://monoskop.org/Cybernetic_Serendipity>

ROSEN, M. *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961 - 1973*. 1. ed. Karlsruhe (Germany), Cambridge (MA - USA), London (England): ZKM (Center for Art and Media Karlsruhe), The MIT Press, 2011.

SACK, W. *The Software Arts*. 1. ed. Cambridge, MA, EUA: The MIT Press, 2019.

SILVA, C. C.; FLORIANO, P. H.; GOLDMAN, A. *Aplicação de algoritmos evolutivos em circuitos eletrônicos*, 14 dez. 2009. Disponível em: <<https://www.ime.usp.br/~gold/cursos/2009/mac5758/CaioPaulo.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2022

TURING, A. Turing. Computing machinery and intelligence. *Mind*, v. 59, n. 236, p. 433-460, 1950.

VENTURELLI, S. *Arte Computacional*. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

□?≥??. □?≥??. Portifólio Artístico. Disponível em: <<https://www.openprocessing.org/user/156645>>. Acesso em: 22 nov. 2019.

Ideias e críticas

“O paraíso é para todos”: tempo,
espaço e encontros

*“Paradise is for everyone”: time,
space and encounters*

Lynn Carone

PPGAV – Universidade de Brasília

E-mail: lynn.carone@gmail.com

Fernando H. Pericin

PPGAV – Universidade de Brasília

E-mail: fernandopericin@gmail.com

Denise Camargo

Universidade de Brasília

E-mail: denise.cfcamargo@gmail.com

Resumo

Este artigo trata do processo criativo da obra “O paraíso é para todos” realizado por Lynn Carone e Fernando Pericin. Esse trabalho foi gerado a partir de três trabalhos anteriores: “São muitas camadas” de Lynn Carone e Sueli Vital, “O gay contemporâneo” de Fernando Pericin e “TransVoar” de Lynn Carone e Fernando Pericin. Esses trabalhos em diálogo são oriundos das pesquisas dos artistas durante a pandemia. O vídeo experimental, produzido por meio de releituras dos arquivos digitais, é composto por fotos, videoperformances e pesquisas sonoras, propondo reflexões acerca de temas como racismo estrutural e o lugar dos corpos desviantes do padrão de gênero. Esse debate é realizado por meio de ações, ocupações e apropriações de territórios urbanos como cenário para uma dramaturgia de corpos políticos.

Palavras-chave: Território urbano, Opressão, Gênero, Racismo, Performance.

Abstract

This article deals with the creative process to creating the work “Paradise is for all” by Lynn Carone and Fernando Pericin. This artwork was generated from three previous works: “There are many layers”, by Lynn Carone and Sueli Vital; “The contemporary gay”, by Fernando Pericin; and “TransVoar”, by Lynn Carone and Fernando Pericin. These works in dialogue come from the artists’ research during the pandemic. The experimental video, produced through re-readings of digital files, is composed of photos, video performances and sound research, proposing reflections on themes such as structural racism and the place of bodies that deviate from the gender standard. This debate is carried out through actions, occupations and appropriations of urban territories as a scenario for a dramaturgy of political bodies.

Keywords: Urban territory, Oppression, Gender, Racism, Performance.

Introdução

Desde o início de 2020 até o momento da escrita deste texto, no primeiro semestre de 2022, mais de 620 mil brasileiros foram mortos pelo vírus da Covid-19. Além disso, tantas outras pessoas morreram pelos diversos tipos de preconceitos e opressões estruturados e arraigados em uma sociedade racista, machista, sexista, patriarcal e colonial, sendo estas questões estruturais no Brasil. O vídeo “O paraíso é para todos” foi uma produção realizada pelos artistas Lynn Carone e Fernando Pericin no contexto da pandemia da COVID-19, por meio de ações na cidade registradas em forma de foto e videoperformance nas quais trazem reflexões acerca das ocupações dos territórios urbanos e de suas representações dos estratos da sociedade.

Usando colagens de arquivos produzidos anteriormente, “O paraíso é para todos”¹ (Figura 4) foi desenvolvido com imagens e vídeos captados e produzidos pelos artistas ao revisitar os trabalhos “São muitas camadas”² (Figura 1) de Lynn Carone e Suely Vital, “O gay contemporâneo”³ (Figura 2) de Fernando Pericin e “TransVoar”⁴ (Figura 3) de Lynn e Fernando. Além disso, foram incluídos novos trechos de sons, fotos e vídeos, que acrescentam nas narrativas dos temas propostos.

Os artistas encararam as cidades e os territórios com olhar crítico de quem não enxerga apenas o que lhes é dado, mas com as percepções de quem busca ver o que está além do senso comum, refletindo sempre acerca dos usos dos espaços e sobre quem a sociedade autoriza usar somente determinados territórios. Desse modo, esforçam-se para vencer os preconceitos estruturais que carregam e dos quais também são vítimas. Por meio do contato com o outro e seu lugar na sociedade e na cidade, procuram repensar sobre quais são e onde estão os problemas basilares enquanto indivíduos e refletir sobre como melhorar enquanto cidadãos. Estes encontros revelam-se em um determinado tempo e lugar em que a opressão se faz presente.

1 “O paraíso é para todos” disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9UEVT6VI-O4&ab_channel=LynnCarone

2 “São muitas camadas” disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ycuumaY4iwl&ab_channel=LynnCarone

3 “O gay contemporâneo” disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1cWGmzNIYVkh4AKuSX3Bw9aIcY8VaMynI/view>

4 “Transvoar” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bWRiMDX95cc>

Os territórios urbanos, espaços de agenciamentos maquínicos (DELEUZE; ROLNIK, 1996), foram escolhidos como cenário para uma dramaturgia no sentido pós-dramático, considerando-se ações performáticas como postura de resistência (BLAŽEVIC, 2015 apud ROMANSKA, 2015).

Métodos e processos

As práticas artísticas de Lynn e Fernando adotaram como método caminhadas e expedições pela cidade, com atenção especial aos lugares marginalizados, desviados de função, as “amnésias urbanas”, os “não-lugares” (AUGÉ, 2017) ou lugares de passagem esvaziados do sentido. Os artistas caminham como exercício de prática estética que, ao mesmo tempo, é “leitura e escrita do território” (CARERI, 2013), ou seja, um exercício de percepção que pode modificar os lugares por onde passam, além de permitir que esta interação os modifique.

Usando a fotografia e o vídeo como registro, consideram o que observam e os acasos que surgem. Nesse processo, criam uma cartografia em que, juntos, pensam, organizam e fazem conexões entre percursos e processos voltados para uma “experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 1995). O “acaso”, (ENTLER, 2000) incorporado como método significa compreender e aceitar a imprevisibilidade, uma certa ausência de controle que configura um caráter de abertura para o mundo e sentido de escuta e atenção para o que acontece no momento.

O local selecionado para que a ação aconteça é escolhido de acordo com a sua especificidade e funciona como uma força propulsora do trabalho. Tratando-se de um território urbano, seria impossível prever ou controlar os acontecimentos e, por este motivo, “os acasos” são acolhidos. O uso do “acaso” (ENTLER, 2000) e da “cartografia” (DELEUZE; GUATTARI, 1995) como métodos possibilitaram, primeiro, que fossem incorporadas situações inusitadas e sem planejamento; segundo, pensar em processos de produção na forma de redes de conexões e de rizoma, ancorados na experiência, de modo descentralizado e aberto, de maneira que, para além da performance, a videoperformance como arquivo fosse revisitada, ampliando os espaços reflexivos e discursivos.

Finalmente, o uso do recurso de retomada e revisitação dos três trabalhos em uma nova leitura implicou a revisão e reescritura dos arquivos em novos desdobramentos e narrativas, em um processo de continuidade das reflexões suscitadas nos registros anteriores, resultando em uma quarta e nova produção, “O paraíso é para todos”.

Tempo e espaço: arte e tecnologia como resistência

Suzete Venturelli (2011), em seus estudos sobre espaço, tempo e imagem, afirma que a arte que nasce da união entre tecnologia e criação artística é efêmera, pois

é uma arte dinâmica do espaço-tempo-movimento. Se a fotografia congela uma imagem, o vídeo grava uma sequência de movimentos, em frações de tempo, para onde vão estas imagens no computador? Em nenhum tempo, ou em nenhum lugar? Essa é uma discussão que não aprofundaremos, mas é importante ressaltar a importância do ambiente e recursos computacionais como imprescindíveis para a realização do trabalho feito em parceria e aqui apresentado. A autora traz como ciberespaço mais visitado a internet, que conecta milhares de pessoas e, como um espaço globalizante, pode gerar processos de “interconexão de manipulação do mundo e de sua arena cultural”. Neste sentido, o tempo real estaria em processo de deslocamento ou modificação do espaço como “coisa local” para uma “nova dimensão espaço-temporal”, que seria o espaço tempo tecnológico.

Se analisarmos, cada vídeo foi gravado em um tempo e um espaço determinado, depois no ambiente computacional foram manipulados digitalmente e transformados em outro tempo e espaço, mas, ainda decorrentes de um encontro dos autores alinhado pelo mesmo sentimento: a opressão. Em cada produção independente, esse foi o sentimento comum, em um contexto de pandemia em que os equipamentos culturais encontravam-se fechados, e diante de um governo que praticava um desmonte cultural. Os encontros virtuais, tanto para a execução, quanto para apresentação e divulgação do trabalho tem sido uma forma de resistência e só pôde acontecer devido às tecnologias envolvidas em todo o processo. Os trabalhos⁵ circularam por meio da publicação de artigo, capítulo de livro, congressos e exposições virtuais. As retomadas de transformações dos arquivos adquiriram uma continuidade das narrativas individuais na busca de apoio mútuo em uma postura de militância, luta e resistência. Afinal, também se pode usar ciberespaço para esse fim.

Encontros e opressão

De acordo com Paulo Freire (2015),

(...)os homens, desafiados pela dramaticidade da hora atual, se propõem a si mesmo como problema. Descobrem que pouco sabem de si, de seu ‘posto no cosmos’ e se inquietam por saber mais. Estará, aliás, no reconhecimento de seu pouco saber de si uma das razões

5 Os eventos e publicações podem ser acessados em:

https://pt.linksymposium.com/files/ugd/1a42c3_a183c70a145b4b908b94cc6256a899e1.pdf

<https://pt.linksymposium.com/exhibition/paradise-is-for-everyone>

http://www.aniav.org/aniav/index.php/exposicion-panorama_exp/

<https://siimi.medialab.ufg.br/p/38651-anais-2021>

https://issuu.com/robsonxavier3/docs/cat_logo_2_1

<https://www.artsteps.com/view/613f8e7a0204f727850ee187>

<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/75264>

<https://www.editorarealize.com.br/edicao/detalhes/e-book-x-cinabeh---vol-02>

desta procura. Ao se instalarem na quase, senão trágica, descoberta do seu pouco saber de si, se fazem problemas a eles mesmos. Indagam. Respondem, e suas respostas os levam a novas perguntas. (FREIRE, 2015, p.39).

Os trabalhos apresentados são frutos de encontros, reflexões e indagações dos artistas sobre os modos de vida e opressões, neste caso, o encontro dos pensamentos e questionamentos dos autores sobre gênero, sexualidade, racismo e exclusão.

Quem são as mulheres que trabalham nas ruas de madrugada e quais são suas questões? Por que a sociedade se recusa a chamar uma mulher trans de “ela”? Qual o lugar dos corpos desviantes dos padrões impostos? Quais os deslocamentos possíveis para os corpos desviantes, as minorias, as sexualidades? Como tolerar que o nome “senzala” possa ser atribuído a um restaurante? Quais espaços e atitudes revelam o racismo estrutural? Como a semântica das palavras e as expressões cotidianamente utilizadas ainda revelam o racismo? Estas e outras infinitas questões foram basilares para a construção dos trabalhos sob a perspectiva de opressão como características dos agenciamentos maquínicos que organizam territórios.

O território urbano como palco

A questão dos territórios urbanos é um ponto comum entre os três vídeos que se desdobram no quarto trabalho “O paraíso é para todos” aqui apresentado. Todos foram executados em ambientes que representam estratos da sociedade e seus comportamentos estabelecidos. Segundo Deleuze e Rolnik (1996), os territórios extrapolam espaços geográficos, são delimitados pelos seres que o habitam, organizados de acordo com a maneira como se relacionam e revelam os comportamentos sociais e cognitivos, bem como a estética e a cultura daquele lugar circunscrito no tempo.

Rogério Haesbaert e Glauco Bruce (2009) ajudam a compreender a visão deleuze-guattariana de território como uma construção feita por agenciamentos maquínicos de corpos (ou de desejo), em que ações e paixões revelam misturas de corpos dentro de uma multiplicidade que inclui humanos, sociedade e natureza e por agenciamentos maquínicos de enunciação coletiva, que se efetiva no próprio socius e não diz respeito a um sujeito, mas ao compartilhamento do regime de signos, à linguagem e às palavras e suas variáveis, havendo uma interação de reciprocidade entre ambos os agenciamentos na constituição de um território.

Portanto, tudo pode ser agenciado, e todo agenciamento é primeiro territorial, ou seja, é preciso descobrir quais agenciamentos territoriais estão estabelecidos nos diferentes espaços de um ambiente urbano. Partindo destes pressupostos, os trabalhos desenvolvidos não aconteceram em lugares aleató-

rios da cidade, mas em locais cuja alguma especificidade denota características destes agenciamentos e estabelecimentos territoriais e que suscitaram as reflexões e o olhar crítico que impulsionaram às ações que neles foram realizadas.

Cada trabalho adentrou um território estabelecido, implicando compreender os agenciamentos maquínicos de desejo e de enunciação envolvidos. Em “São muitas camadas”, o lugar da performance é um bairro nobre de São Paulo que abriga um restaurante que carrega um nome de conotação racista, Senzala. Em “O gay contemporâneo”, a performance foi realizada no percurso da Esplanada dos Ministérios até a praça dos três poderes, em Brasília, local onde as diretrizes e decisões sobre os padrões de gênero e os chamados corpos desviantes são tomadas. Em “TransVoar”, o território era um “não-lugar” (AUGÉ, 2012), local de passagem, marginalizado, onde acontecem os programas noturnos de trabalho sexual, na Avenida W3 Norte, também em Brasília.

Adentrar esses territórios é iniciar processos de desterritorializações dos agenciamentos estabelecidos, tanto do socius, quanto dos corpos, bem como do plano de pensamento que ali se revelam. Foi por meio das ações e performances que foi possível aos artistas experimentar reterritorializações e a construção de novos territórios.

Dramaturgia e performance: ação, vida e arte.

A escolha de ocupar espaços públicos e urbanos por meio de ações performáticas implica em recorrer à ontologia da performance, o que significa “uma aproximação entre Vida e Arte” (COHEN, 2013 p. 37). Segundo o autor, a performance é como “arte ao vivo” e “arte viva”, uma aproximação direta com a vida, com o natural, espontâneo em detrimento ao elaborado, ensaiado. Embora a performance cronologicamente possa ser associada ao modernismo, no início do século XX, Cohen considera que, antropologicamente, seu nascimento está no ato humano de se fazer representar, portanto, uma arte cênica.

Marin Blažević amplia as complexas relações que se estabelecem entre dramaturgia e performance ao trazer para essa discussão o conceito central da dramaturgia como ação, não como um texto ou uma peça dramática. A autora reforça ainda que essa noção de movimento, de ação, são focos do pensamento e do fazer dramaturgógico no teatro, mas - e o que nos interessa aqui - também nas performances culturais em geral. Essas relações, principalmente na dramaturgia pós-dramática, promovem experimentações nos modos de pensar, teorizar, analisar e criticar o sistema geral, inclusive os corpos performáticos.

Ao se estender o alcance da dramaturgia para além das artes cênicas, alcança-se outras abordagens, como a vida cotidiana, o esporte, a política, as redes sociais, entre tantas outras, ocorrendo um interessante entrelaçamento teórico e prático, que incorpora tanto um pensamento crítico, quanto estraté-

gias sociais e políticas manifestas por meio da performance (BLAŽEVIC,2015,apud ROMANSKA,2015). O papel da performance, como uma dramaturgia que se expande em ações de resistência ganha outras características igualmente importantes quando gravadas por meio de fotografias e vídeos.

As ações são registradas em imagens e vídeos e os arquivos são utilizados para a edição final. Como a ação é feita, pensada e estruturada para a câmera, pode-se inferir que, neste caso, são vídeoperformances. Segundo Suzete Venturelli (2004), a vídeoperformance no contexto de arte e tecnologia digital proporciona uma dinâmica em que o espaço deixa de ser coisa local e adquire novas dimensões espaço-temporais e discursivas no ciberespaço. O espaço na contemporaneidade tem mudado e exigido novos mapeamentos do mundo, pois “deixou de se organizar como estrutura coerente e hierarquizada, fundada sobre as diversidades de distância e dos eixos preferenciais, e estabeleceu entre as relações e as atividades da sociedade moderna uma relação de onipresença” (VENTURELLI, 2004, p. 97). No ambiente computacional, o tempo ganha a capacidade de reversibilidade e possibilidades múltiplas, saindo da lógica linear.

Cristine Mello refere-se à vídeoperformance como uma interatividade e “diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo”. Para os artistas e trabalhos aqui apresentados, a importância dessa relação, está imbricada não somente com o fazer artístico, mas com a possibilidade de retomada dos arquivos como processos de continuidade e elaboração de novos trabalhos, como “Paraíso é para todos” que aqui é apresentado.

Mello contribuiu no entendimento dos processos experimentados:

Com a utilização do recurso do tempo real no vídeo, é possível observar que a obra passa a existir não mais como um produto, ou como um resultado de uma manifestação acabada, mas como processo de elaboração, que precisa ser vivenciado processualmente, na duração do ato, em seu inacabamento, como referência à vivência de um acontecimento. A obra passa a existir como forma aberta, constitutiva da construção de sentidos entre o tempo apreendido pelo homem e o tempo produzido pela máquina (MELLO, 2008 p. 145).

Portanto, a elaboração de um quarto trabalho possibilitou dar continuidade aos processos de cada artista, por meio de retomadas de seus arquivos digitais, o que implicou em novas leituras, abrindo um leque de possibilidades.

Retomada de arquivos e desdobramentos

Dando continuidade à reflexão do trabalho como processo aberto, os registros dos artistas, em vídeoperformance e fotoperformance, revisitados como arquivos, permitiram as releituras que resultaram no trabalho “O paraíso é para todos”, em que colagens e sobreposições de imagens e sons colocaram a pro-

dução em um cenário que transita entre a realidade e o pesadelo.

Priscila Arantes refere-se a esse tipo de percurso quando diz que “a obra de arte contemporânea é, com efeito, um arquivo em um sentido muito particular: um arquivo-obra aberto a inúmeros desdobramentos, leituras e ‘múltiplas narrativas’” (ARANTES, 2015, p. 120). A autora relata o interesse de artistas contemporâneos pelos processos inacabados, efêmeros e desmaterializados, muitas vezes registrados por “dispositivos midiáticos arquivais”, tais como o vídeo e a fotografia, que poderiam ser utilizados como “elementos de criação e produção de linguagem”.

Neste sentido, ainda segundo Arantes, os vídeos aqui abordados, não se resumem apenas na documentação de uma performance que aconteceu em espaços públicos, mas são “em si dispositivos de construção de linguagem: videoperformance” (idem p.116). O que implica que ao mesmo tempo que são um registro, produzem uma linguagem. Ainda nesta direção, ocorre a possibilidade de se desenvolver novos projetos, a partir da problematização dos arquivos, que passam a ser matéria prima de trabalhos, o que torna uma operação muitas vezes intrínseca a eles.

É interessante notar que, em “O paraíso é para todos”, é feita a retomada dos arquivos por meio de uma orquestração editorial de novos elementos e colagens que apelam para uma sinergia de sentidos, envolvendo imagens históricas e canções dos escravizados, elementos simbólicos, como o fogo, o céu e a serpente, criando uma nova dramaticidade de uma atmosfera que fica entre a realidade, o sonho e o pesadelo.

Racismo. “São muitas camadas”



Figura 1: Fotoperformance. Fotografia base para elaboração do vídeo.
Foto: Lynn Carone e Sueli Vital.

A videoperformance e a série de fotoperformance intituladas “São muitas camadas” (Figura 1), realizadas pelas artistas Lynn Carone e Sueli Vital, nasceram da observação de um lugar e do estranhamento por ele causado e foram incorporadas em “O paraíso é para todos”. Após a mudança de Lynn para Brasília, em um de seus retornos à São Paulo, a artista revisitava os locais que faziam parte de sua rotina quando, a partir do distanciamento do olhar de estrangeira, passou a descobrir o que antes parecia invisível. Neste contexto de visitar a cidade, possibilitou-se a observação dos espaços urbanos sob diferentes perspectivas e pontos de vista, tornando-se alvo de reflexões, questionamentos, espanto e indignação.

Localizada no bairro nobre Alto de Pinheiros, a praça Pan-Americana abriga um restaurante estabelecido desde a década de 1970, ambiente frequentado pelas duas artistas e amigas. Em um desses retornos à cidade, repentinamente o nome “Senzala” atribuído a esse restaurante provocou um grande incômodo, principalmente ao notarem que, durante todos esses anos, sua conotação racista havia passado despercebida. A especificidade daquele lugar, um restaurante nomeado “Senzala”, estabelecido em um bairro nobre da cidade de São Paulo, funcionou como gatilho para muitas reflexões na busca da compreensão das diversas camadas do racismo estrutural marcadas pelo poder das classes dominantes e dos diferentes estratos sociais que se revelam nas configurações territoriais da cidade, em que um nome como esse dado a um restaurante bem avaliado e recomendado por famoso aplicativo turístico torna-se “naturalizado” e descontextualizado do significado, origem e simbolismo mais profundos que a semântica da palavra representa. Mesmo tendo que enfrentar um contexto de pandemia da Covid-19, as constatações obtidas por meio das reflexões e trocas entre as artistas precisavam ser expressas. Como processo desse encontro, foi realizada uma ação na forma de videoperformance e fotoperformance no local que havia provocado tais incômodos, uma vez que só faria sentido realizar o trabalho ali.

Para a concepção e construção da videoperformance “São Muitas Camadas”, considerou-se o conceito de *site specificity*, pensado como *site oriented*, em que, de acordo com Miwon Kwon (1977), o trabalho não seria apenas “um substantivo/objeto”, mas um “verbo/processo”, que pode e deve provocar a acuidade crítica do espectador, mas no que concerne às condições ideológicas dessa experiência, pois, no modelo discursivo, na arte *site oriented*, há uma expansão espacial, orientada para uma amplitude de lugares. Neste caso, a observação da especificidade de um restaurante, localizado em um bairro de classe média-alta da cidade de São Paulo, foi palco de ação e dramaturgia de corpos políticos por meio de foto e videoperformance.

A videoperformance, possibilitou às artistas aprofundarem no entendimento do racismo estrutural. Foi uma vivência transformadora que deu início a aprendizagens e trocas entre as artistas por meio da encenação experimental e estudos sobre racismo estrutural, individual e institucional, mas, princi-

palmente, que trouxe percepções acerca da branquitude (para Lynn, a artista branca) e, portanto, do lugar de privilégio econômico, social e político que o(a) branco(a) ocupa, além de todos os valores éticos, estéticos e afetivos que o(a) definem na sociedade, a confirmar o racismo estrutural (SCHUCMAN, 2014).

Foi possível compreender que há um longo caminho para entender e assumir esse lugar, o que, em um segundo momento, torna-se ativismo pessoal pela luta de desvendar e transformar essas camadas para engajar-se na luta antirracista. Foi fundamental reconhecer a existência de ambiguidades e negações que, de acordo com o pensamento de Grada Kilomba (2019), devido à culpa e à vergonha, resultaram em silenciamentos para não enfrentar sentimentos causados por ocupar lugar de privilégio que a branquitude tem desfrutado.

A união de corpos em ação performática expressa diálogos e tensões e ajuda a elaborar a complexa relação ancestral com um povo escravizado na busca por entendimento e mudança. A ação foi conduzida pela dupla de artistas e considerou-se a formação de Sueli Vital em dramaturgia e como artista visual. O trabalho artístico e todo o processo envolvido trouxeram o desejo de transformação e de reparação por meio de ações efetivas que somente são possíveis no constante e exaustivo exercício de responsabilização, tomada de consciência e engajamento por meio dessas ações artísticas e micropolíticas cotidianas.

LGBTfobia. “O gay contemporâneo”

Outro trabalho utilizado para compor “O paraíso é para todos” foi “O gay contemporâneo” (Figura 2) de Fernando Pericin, composto por foto e vídeoperformance. Em tempos de pandemia, reivindicando seu direito ao protesto e à manifestação, em Brasília/DF, o artista usou as ruas da Esplanada dos Ministérios como cenário e seu corpo como suporte para realizar uma performance solitária, de modo a extravasar a indignação sobre a violência contra os corpos desviantes do padrão de gênero e provocar reflexões acerca das decisões tomadas e declarações proferidas pelo atual governo sobre a população LGBTQIA+.

No início de 2021, em meio à pandemia da Covid-19, o Distrito Federal estava sob decreto de toque de recolher após as 22 horas. Pensar em um protesto organizado era quase impossível. Entretanto, foi realizado um movimento solitário.

A ação foi realizada no percurso entre a Esplanada dos Ministérios até chegar à Praça dos Três Poderes, locais onde estão os prédios em que trabalham os tomadores de decisões sobre os corpos desviantes do padrão de gênero.

A escolha do horário não foi aleatória. Era necessário ter contraste entre luz e sombra para fazer um paralelo com o texto de Giorgio Agamben “O que é o contemporâneo?”, em que o autor ensina que “pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p. 65), e “reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos al-

cançar, está perenemente em viagem até nós” (AGAMBEN, 2009, p. 65). O registro foi feito com a câmera fotográfica em um tripé e o flash apontado diretamente para o autor em vários pontos do trajeto que percorreu em alusão às citações de Agamben (2009), sempre em meio à escuridão das trevas do presente e sem se deixar cegar pelas luzes que o atingiam.

Este trabalho foi motivado pela indignação dos diversos ataques às pessoas desviantes do padrão de gênero. Segundo o relatório de 2019 do Grupo Gay da Bahia (MOTT, 2019), 329 pessoas LGBTQIA+ foram vítimas de morte violenta no Brasil, das quais 174 eram homens homossexuais.



Figura 2: Registro de Performance. Fotografia base para elaboração do vídeo digital. Foto: Fernando Pericin.

A pesquisa de Fernando Pericin está centrada na opressão sofrida pelas minorias sociais que estão à margem da sociedade e, segundo Grada Kilomba (2020),

[...]a margem não deve ser vista como um espaço periférico, (...) de perda e privação, mas sim como espaço de resistência e possibilidade. A margem se configura como (...) espaço de criatividade, onde nossos discursos críticos se dão. É aqui que as fronteiras opressivas

estabelecidas por categorias como ‘raça’, gênero, sexualidade e dominação de classe são questionadas, desafiadas e desconstruídas. (KILOMBA, 2020, p.?)

Desse modo, “a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de imaginar mundos alternativos e novos discursos”, sem romantizar a opressão quando colocamos a margem como lugar de criatividade. “A margem é tanto local de repressão quanto um local de resistência” (HOOKS, 1981 apud KILOMBA, 2020).

Mais especificamente sobre o homem homossexual, Eve Kosofsky Sedgwick (2007) afirma que, mesmo após *Stonewall*, homossexuais ainda se escondem em armários e a revelação ainda é um drama para a população LGBTQIA+, principalmente a revelação dita “involuntária”. A autora ainda completa que mesmo aquelas pessoas assumidas ainda possuem problemas de armário em outros níveis, pois lidam com pessoas diferentes no cotidiano e “é igualmente difícil adivinhar, no caso de cada interlocutor, se, sabendo, considerariam a informação importante.” (SEDGWICK, 2007, p.22). Ou seja, se o interlocutor soubesse que aquela pessoa não é heterossexual ou cisgênero, ele ainda a contrataria? Ainda continuaria a conversa? Ainda fecharia o negócio? Ainda confiaria? “A epistemologia do armário não é um tema datado nem um regime superado de conhecimento”. (SEDGWICK, 2007, p.22)

Passado e presente. “TransVoar”

O vídeo “TransVoar” (Figura 3), também utilizado para a produção de “O paraíso é para todos”, é um trabalho resultante de um processo artístico realizado entre 2019 e 2021, que discutiu o tempo por meio de um (re)encontro entre passado e presente, mediado pelo ambiente computacional, sem o qual o trabalho não poderia ter acontecido. Foram abordadas questões como o território físico, o lugar social e as relações humanas impulsionados pelo contexto e pelo impacto social do isolamento imposto pela pandemia.

Em 2019, durante caminhadas noturnas pela Asa Norte, bairro em Brasília, os artistas notaram que uma quadra tinha função comercial durante o dia; porém, à noite, se transformava em espaço de trabalho para profissionais do sexo, o que os instigou a curiosidade e o desejo de aproximação para entender um pouco mais daquele “universo marginal”. Marginal, aqui, não no sentido de delinquente, mas no sentido de estar à margem da sociedade, no espaço limítrofe entre o que pode ou não pode ser visto à luz do dia.

Em um primeiro momento, a relação estabelecida foi de desconfiança e distanciamento. A tentativa de conversar com algumas trabalhadoras logo revelou que se tratava de uma intrusão em um território ao qual não pertenciam, como se houvesse uma fronteira invisível, mesmo estando no mesmo lugar físico.

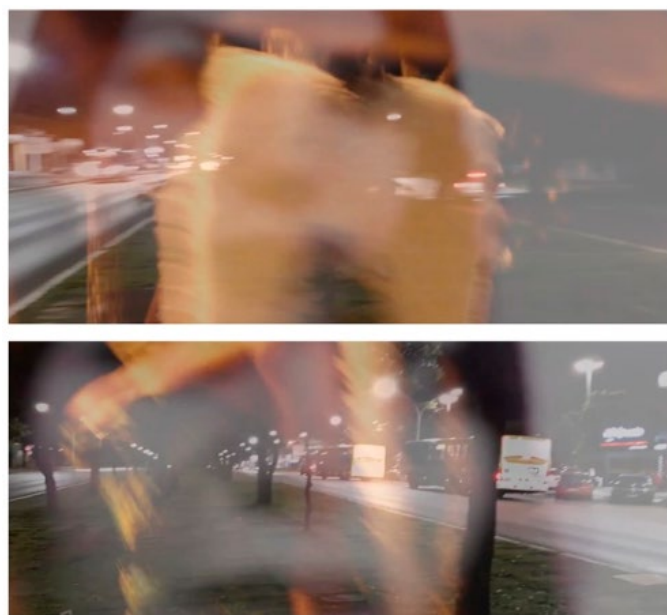


Figura 3: Dois frames do vídeo *TransVoar*. Vídeo. Duração: 7 minutos.
Foto: arquivo dos autores.

Encontraram Tulianny, mulher transexual que se mostrou mais receptiva e quis escutar e entender as pesquisas acerca do território urbano, das especificidades dos lugares e das opressões. Após uma boa conversa, mostrou-se uma mulher engajada na luta pelas causas LGBTQIA+, o que a motivou a participar deste projeto, aceitando o convite para um ensaio artístico fotográfico e performático que originou o trabalho *Asas do desejo*, o qual participou, naquele mesmo ano, de uma exposição em homenagem aos 50 anos de Stonewall⁶.

Vestida com um par de asas de anjo, um vestido verde e sandálias baixas, ela se mostrou uma modelo desinibida e feliz por participar do trabalho. Durante o ensaio, contou sobre sua vida, sua família, sua profissão, sua sexualidade e seus desejos, o que tocou profundamente os artistas. Aquele ensaio foi o início de um vínculo afetivo entre os participantes.

Atendendo ao convite, Tulianny prestigiou a abertura da exposição, mostrando-se também orgulhosa em poder participar daquele espaço de resistência do movimento LGBTQIA+. O título do trabalho – *Asas do Desejo* – faz referência ao filme homônimo de Wim Wenders que conta a história de um anjo que observava os humanos e tinha o desejo de experimentar as sensações vividas por eles.

Em 2021, em meio à pandemia da Covid-19, os artistas se questionaram sobre o paradeiro de Tulianny, o que os levou a (re)visitar a mesma quadra onde ela costumava trabalhar. Encontrar aquele lugar vazio e sem movimento devido ao isolamento social imposto gerou um sentimento de nostalgia preenchi-

6 Disponível em: <https://www.cadebrasil.com/2019/06/atentxs-e-fortes-50-anos-de-stonewall.html>

do por uma “presença/ausência” afetiva: presença das memórias, ausência da pessoa. Novamente, a especificidade do lugar funcionou como gatilho para reflexões e desejo para a retomada do trabalho de 2019.

Onde Tuliary estaria? Como estaria seu sustento? Como o isolamento social poderia causar impacto em seu trabalho? Afinal de contas, é sabido que em nossa sociedade machista e opressora não restam muitas opções de emprego às mulheres transexuais.

Os artistas entraram em contato com Tuliary via aplicativo de smartphone imediatamente após a visita ao local vazio. Em seu relato contou que havia tentado emigrar do Brasil em busca de trabalho mais rentável no exterior; contudo, seus planos foram frustrados. Naquele momento, ela estava na casa da família, no Nordeste do país, trabalhando em outro espaço – o virtual –, pois não queria se expor e colocar a mãe e a irmã em risco de contaminação pelo coronavírus. Em troca de dinheiro contado por minuto, Tuliary se exibia em um site na internet especializado em sexo virtual, lugar mais seguro, porém pouco lucrativo e psicologicamente exaustivo.

É importante enfatizar que, como parte da fundamentação do trabalho, investigou-se essa mudança do espaço físico, onde se deu o primeiro encontro, para o virtual, lugar do segundo contato. Para isso, novamente foi considerado o conceito de *site specificity oriented*, que tornou possível pensar tanto na localização física quanto na desmaterialização desse lugar para ambientes computacionais e como *site* determinado discursivamente, a exemplo do conceito de *site oriented* (KWON, 1987), em que, neste caso, provocou reflexões acerca de diversas questões como gênero e sexualidade e os problemas enfrentados por quem vive em uma sociedade heteronormativa assumindo padrões de gênero desviantes.

As fotografias do ensaio de 2019, combinadas com imagens do mesmo local em 2021, e o (re)encontro, gravado e filmado, com Tuliary via videoconferência foram utilizadas em uma nova composição. Esse material foi (re)unido e sobreposto, resultando em “TransVoar”, um vídeo de sete minutos que traz uma mulher trans como protagonista de sua história de vida em um filme que apresenta elementos para reflexões acerca do tempo, porque une passado e presente, da memória do que se viveu, dos desejos, dos lugares marginais e periféricos e suas especificidades, dos guetos em que estão os corpos desviantes do padrão heterossexual, da opressão e do preconceito e da esperança por dias melhores.

Conclusão. “O paraíso é para todos”

A escrita conjunta deste artigo acerca do processo de elaboração de um trabalho artístico, proporcionou o (re)encontro entre os artistas e suas poéticas e pesquisas. As reflexões, os estudos e as trocas resultaram no vídeo experimental “O paraíso é para todos” (Figura 4), a partir da retomada dos outros três

trabalhos feitos anteriormente, como forma de expressão e elaboração de um pensamento visual que inclui a experiência em diferentes territórios da cidade, as especificidades dos lugares como propulsoras de questionamentos e posicionamentos pessoais em micropolíticas, assumidas como postura de vida enquanto artistas, e as possibilidades de transformação pessoal. A pandemia colocou a humanidade em uma situação complexa, fazendo repensar os modos de vida e de relacionamento.

As produções artísticas têm como ponto comum o uso do corpo e o ambiente urbano como lugar, tanto para performances quanto para registros de observações e estranhamentos. Esses ambientes tornam-se campos de observações e investigações. Segundo Regina Melim (2008, p. 50), “quando o ateliê passa a ser ‘qualquer lugar’, ‘todo lugar’ ou ‘onde estiver’, seu conceito passa a se estruturar não somente como lugar físico, mas, sobretudo, como uma espécie de parêntese no tempo, passando a existir, então, onde o artista está”.



Figura 4: Dois frames do vídeo *O Paraíso é para todos*. Vídeo. Duração: 3 minutos. Fonte: arquivo dos autores.

“O paraíso é para todos” compõe em um só trabalho as cenas que revelam estas indagações e opressões, por meio de corpos que em diálogo questionam

a cidade e seus territórios acrescidos de colagens de imagens cotidianas do tempo da escravidão e sons de tambores e canções que contam as histórias de um povo escravizado. A serpente como símbolo de um animal que vive de forma mimética na natureza, em constante mutação e troca de pele, assim como as pessoas LGBTQIA+ muitas vezes se colocam na sociedade. O fogo é comumente uma representação do inferno e também utilizado como forma de extermínio de corpos. O céu se contrapõe ao inferno, um lugar pra privilegiados, para poucos. Esses elementos trazem ao trabalho uma alegoria onírica, que transita entre sonho, realidade e pesadelo.

A retomada de arquivos de trabalhos anteriores proporcionou novas propostas de indagações e inquietações dos artistas sobre suas pesquisas, que permanecem em processo de construção singular e coletiva, com foco na exclusão e na opressão. Ao adicionar novas reflexões, traduzidas por imagens e sons, foi possível ampliar a discussão e expor o pensamento em construção, revelando, de maneira ainda mais explícita, as aflições que os atingem no cotidiano.

Na busca por respostas para saber mais de si, os artistas se descobrem nos outros e sempre encontram novas perguntas que os levam a refletir sobre as opressões que estão entremeadas na sociedade como o racismo estrutural, a lgbtfobia, o sexismo e tudo o que isso pode causar em um corpo: sofrimento, sentimento de exclusão, busca por aceitação, ansiedade, dor, medo e eterna indignação. Ao se descobrirem nos outros, com eles, os artistas sofrem “mas, sobretudo, com eles lutam” (FREIRE, 2015, Epígrafe).

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó/SC: Argos, 2009.

ARANTES, P. *Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

AUGÉ, M. *Não lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas/SP: Papirus, 2017.

BLAŽEVIC, M. “Complex “In-betweenness of dramaturgy and performance studies”. In: Magna Romanska (Org.). *The Routledge Companion to dramaturgy*. London and New York: Edited by Magda Romanska, 2015, pp329-334.

CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora Gustavo Gil, 2013.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Volume 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE G; ROLNIK S. *Micropolítica Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes,1996.

ENTLER, R. *Poéticas do acaso*. Acidentes e encontros na criação artística. 2000. Tese (Doutorado em Artes) – Departamento de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo/SP, 2000.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Paz & Terra, 2015.

HAESBAERT, R; BRUCE, G. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. *GEOgraphia*, Niterói/RJ, v. 4, n, 7, p. 7-22, 2009.

KILOMBA, G. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Editora Cobogó. 2020. E-book. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Mem%C3%B3rias-planta%C3%A7%C3%A3o-epis%C3%B3dios-racismo-cotidiano-ebook/dp/B0875NL9YS> Acesso em 01 mar. 2022.

KWON, M. One place after another: notes on site specificity. *October*, v. 80, p. 85-110, 1997.

MELIM, R. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac, 2008.

MOTT, L; OLIVEIRA, J. M. D. *Assassinatos de LGBT no Brasil: Relatório 2019*. Salvador: Grupo Gay da Bahia. Disponível em: <https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2020/04/relatc3b3rio-ggb-mortes-violentas-de-lgbt-2019-1.doc>. Acesso em: 20 jun. 2021.

ROMANSKA M. *The Routledge Companion to dramaturgy*. 2015). London and New York: Edited by Magda Romanska, 2015.

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 19-54, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100003>. Acesso em: 19 jul. 2021.

SCHUCMAN, L.V. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2014.

VENTURELLI, S. *Arte, espaço_tempo_imagem*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.



Orchesis

Orchesis

Le rythme de Pseudartabas,
porteur de polysémie et de
comique (Aristophane,
Acharniens, 91-125)¹

Résumé

Le personnage de Pseudartabas, l'œil du Grand Roi de Perse, est profondément comique dès son apparition : son costume, ses gestes et sa démarche parodient une civilisation d'ailleurs, l'Orient d'une manière générale, mais la Grèce demeure présente derrière ce cliché. A peine Pseudartabas ouvre-t-il la bouche (seulement pour deux vers !) que le comique se renforce par l'accumulation des syllabes longues qu'il énumère, offrant un langage incompréhensible, la représentation mentale grecque d'une langue barbare. Mais ce langage, comme l'a montré A. de Crémoux, a été formé avec certaines sonorités grecques, à moins qu'il ne s'agisse de perse comme le pense A. Willi. Le rythme de ce personnage qu'il soit celui de la démarche, des gestes, ou de la parole se combine avec son apparence physique et son costume pour construire une synthèse originale, qui tient du métissage, lequel s'est sans doute élaboré dans certaines cités grecques côtières d'Asie Mineure, où Grecs et Orientaux étaient amenés à se côtoyer et où l'art de vivre paraissait différent. Mais cette synthèse est présentée sous un aspect caricatural pour déclencher le rire.

Palavras-chave: Aristophane, Acharniens, Pseudartabas, Perses, Danse grecque antique, Image, Ionique.

Resumo

A personagem de Pseudartabas, o olho do Grande Rei da Pérsia, é profundamente cômico desde sua primeira aparição :seu figurino, seus gestos e seu andar parodiavam uma civilização de outro lugar, do Oriente em geral, mas a Grécia continua presente. Assim que Pseudartabas abre a boca (apenas por dois versos!), a comédia é reforçada pelo acúmulo de longas sílabas que ele enumera, oferecendo uma linguagem incompreensível, a representação mental grega de uma linguagem bárbara. Mas esta língua, como mostrou A. de Crémoux, formou-se com certas sonoridades gregas, a menos que seja persa, como pensa A. Willi. O ritmo dessa personagem, seja no andar, gestos ou fala, combina-se com sua aparência física e seu figurino para construir uma síntese original, semelhante à mestiçagem, que sem dúvida se desenvolveu em certas cidades gregas costeiras da Ásia Menor, nas quais gregos e orientais foram reunidos e a arte de viver parecia diferente. Mas essa síntese é apresentada em um aspecto caricatural para provocar o riso.

Keywords: Aristófanes, Acarnenses, Pseudartabas, Persas, Dança grega antiga, Imagem, Jônico.

1 Cette communication a été présentée lors du Colloque international « Le rythme du rire », org. A.-I. Muñoz E.N.S., Paris, 4 mai 2013, lors de la 8e session de l'Ecole de métrique antique.

Il n'est pas de petit rôle au théâtre. Un personnage secondaire, peu présent dans l'intrigue et dont le texte ne se compose que de deux répliques, peut susciter un travail considérable, non seulement à l'acteur qui le joue, mais aussi aux chercheurs qui écrivent à son sujet. Tel est le cas du personnage de Pseudartabas dans les *Acharniens* d'Aristophane, comédie représentée aux Lénéennes de 425 av. J.-C. et qui remporta le premier prix devant les *Naufragés* de Cratinos et les *Nouménies* d'Eupolis. Pseudartabas est un ambassadeur perse qui entre dans l'orchestra au vers 94 et en sort après le vers 125. Il n'est présent que durant 31 vers, il ne parle qu'aux vers 100 et 104 et s'exprime de façon muette après le vers 113 et après le vers 114. Ses deux répliques ont pourtant suscité un débat linguistique considérable qui est résumé brièvement par Vito Andrea Marriggio². Le vers 100 est-il écrit en perse ou un charabia qui veut passer pour du vieux-perse ? La dimension comique du personnage, qui constitue une parodie de l'Orient perse, a aussi beaucoup intéressé les chercheurs. En effet Pseudartabas est habillé à la perse ; il est accompagné de deux eunuques et il s'exprime devant Dicéopolis et un ambassadeur athénien qui revient de Perse, vêtu lui aussi à la mode perse et accompagné d'autres personnages qui remplissent la même fonction que lui.

Il en résulte que cette brève scène peut se lire à quatre niveaux, qui pourraient être autant d'expressions gestuelles et/ou chorégraphiques : celui de Dicéopolis, athénien, qui n'a sans doute jamais voyagé en Perse ; celui des ambassadeurs athéniens qui se sont rendus en Perse pour tenter de négocier une alliance dans les premières années de la guerre du Péloponnèse et qui traduit de manière comique les tentatives athéniennes pour obtenir le soutien financier des Perses ; le niveau des eunuques censés être perses mais qui se révèlent athéniens à la fin de la scène ; enfin le niveau de Pseudartabas, Œil du roi de Perse c'est-à-dire, d'après les sources grecques mais non d'après les sources perses, détenteur d'un titre honorifique et d'une fonction administrative de surveillance dans l'Empire perse³. Le personnage de Pseudartabas s'inscrit donc dans un dispositif scénique complexe, destiné à parodier l'Orient perse. Il semble avoir une compréhension sommaire du grec puisqu'il est capable de

2 V. A. Mariggio, « Aristophane d'Athènes », D. Lenfant (dir.), *Les Perses vus par les Grecs. Lire les sources classiques sur l'empire achéménide*, A. Colin, 2011, p. 31-38.

3 Cette institution est mentionnée non seulement par Aristophane, *Acharniens*, 94, Eschyle, *Perses*, 979-982, Hérodote, I, 114, Xénophon, *Cyropédie*, VIII, 2, 10-12 et Plutarque, qui présentent l'Oeil ou les Yeux du roi comme des espions royaux. P. Briant, *Histoire de l'Empire perse de Cyrus à Alexandre*, Fayard, 1996, p. 356, commentant le texte de Xénophon, rappelle qu'aucune pièce du corpus achéménide ne confirme cette institution, estimant que le rapprochement avec terme *gausaka*, rencontré dans les documents araméens d'Égypte n'est pas décisif. Ce mot désigne un inspecteur satrapique chargé d'une enquête sur appel d'une communauté dans la province du district méridional. Voir aussi D. Lenfant, « Le satrape et l'Œil du Roi. Les hommes du pouvoir perse passés au filtre grec », in F. Colin, O. Huck & S. Vanséveren (éd.), *Interpretatio. La traduction d'institutions dans l'Antiquité*, De Boccard, Paris, 2015, p. 95-102.

suivre la conversation, mais incapable de s'exprimer en grec jusqu'au vers 103 inclus, puisque ses propos doivent être retraduits. Comment devient-il durant le centre de l'action durant les vers 95-125 ? On verra que dès son entrée, il provoque le rire du public par son costume, sa démarche et sa gestuelle. Nous étudierons ensuite sa parole qui pose le problème de savoir si des Athéniens ont eu la possibilité d'apprendre quelques mots de perse et dans quelles conditions mais nous verrons que le rythme de cette langue barbare est sans doute revu suivant les critères de la métrique grecque. Enfin, nous verrons que la présentation d'un personnage perse au théâtre présente une synthèse probablement issue du métissage et dans laquelle l'image des Perses telle qu'elle fut véhiculée par Eschyle joua sans doute un rôle considérable.

I. Une parodie grecque de l'Orient

1. L'apparition de Pseudartabas

Dès son apparition Pseudartabas fait rire. Comment est traité son corps et pourquoi devient-il un objet comique ? Où est le beau et où est le laid ? L'ouvrage sous la direction de Marie-Laurence Desclos nous a ouvert plusieurs pistes de recherche. Y a-t-il des valeurs communes entre Pseudartabas et les Athéniens ? Pseudartabas tombe-t-il d'une échelle sociale ou d'une échelle de valeurs ? Répondre à ces questions implique de s'intéresser aux modes de représentation des Perses en Grèce au Ve s. av. J.-C. Il est difficile d'utiliser des sources plus tardives, telles Strabon qui associe le port de pantalons larges aux Perses 15, 3, 19 car son propos semble se rapporter à une civilisation plus tardive, celle des Parthes.

Les sources les mieux connues pour l'Athènes du Ve s. sont les représentations de guerriers perses sur la céramique attique. Elles ont été étudiées par A. Bovon⁴. Les guerriers sont vêtus de justaucorps à manches, serrés à la cheville. Le tissu semble imprimé de décor en zig zag et en larges bandes noires⁵ ou bien d'autres dessins variés. Les guerriers portent une ceinture, des chausses pointues et un bonnet avec de longs pans qui retombent⁶. Le justaucorps est parfois recouvert d'une cuirasse⁷ ou d'un himation⁸. Quand les Perses sont armés, ils sont équipés

4 A. Bovon, « La représentation des guerriers perses et la notion de barbare dans la première moitié du Ve siècle », *BCH* 1963, p. 579-602 : étude de 15 documents iconographiques. Actuellement 41 enregistrements avec des représentations de guerriers perses sont répertoriés dans les archives Beazley, cf. <http://www.beazley.ox.ac.uk>

5 A. Bovon, *op. cit.*, description du document 1, p. 579 : coupe Louvre G 117 vers 490-480 av. J.-C. attribuée à Douris par Beazley ARV 284

6 A. Bovon, *op. cit.*, description du document 1, p. 579.

7 A. Bovon, *op. cit.*, description du document 2, p. 581 : coupe Oxford 1911, 615, vers 490-480 av. J.-C., attribué au peintre du Brygos d'Oxford par Beazley ARV 262.

8 A. Bovon, *op. cit.*, description du document 14 p. 585 : skyphos Berlin 3156 vers 450 av. J.-C.

d'un arc et d'un bouclier⁹, parfois aussi d'une hache¹⁰ et/ou un bouclier semi-circulaire¹¹ ou rectangulaire¹². Dans un seul cas, le guerrier porte un étendard.¹³ Le Perse est souvent représenté dans la phase ultime où il n'a plus la possibilité de se défendre, ce qui correspond à la tradition iconographique grecque¹⁴. A. Bovon rappelle aussi que des artistes grecs furent amenés à se rendre en Perse, que la population d'Eréttrie après avoir été déportée non loin de Suse par Darius eut la possibilité de rentrer en Grèce après la seconde guerre médique¹⁵. Elle estime que l'influence perse des représentations figurées se voit au type physique (front court recouvert de cheveux en désordre, petits yeux, moustache et barbe en pointe), au costume précédemment décrit (et le motif en zig zag ou en bande pourrait être un emprunt à la mode assyrienne), enfin à l'armement¹⁶. A. Bovon estime que ces images ne flattent pas l'orgueil des vainqueurs mais tentent de reproduire la réalité qu'ils ont vécue, d'où la part importante faite aux éléments réalistes¹⁷. Elle compare ces images au texte des *Perses* d'Eschyle où le réalisme lui paraît aussi majeur¹⁸. Elle les confronte également au texte de l'historien Hérodote¹⁹ qui, lui, appréhende de manière radicale la question du conflit gréco-perse et traduit ainsi une conception nouvelle, sur laquelle nous reviendrons dans la dernière partie.

Peut-on découvrir des Perses représentés autrement qu'en guerriers dans l'iconographie grecque²⁰? On rencontre dès la première moitié du VIe s. av. J.-C. des images de danseurs barbus en vêtements longs et coiffés (calices chiotes,

9 A. Bovon, *op. cit.*, description du document 4, p. 581 : coupe Edimbourg 1887, 213 vers 480 av. J.-C. attribuée au Peintre de Triptolème par Beazley, ARV 244.

10 A. Bovon, *op. cit.*, description du document 7, p. 582 : coupe Bassegio, Rome, vers 470 av. J.-C., attribuée au peintre de la Gigantomachie de Paris par Beazley, ARV 274.

11 A. Bovon, *op. cit.*, description du document 10, p. 584 : amphore Berlin 2331 vers 460 av. J.-C. attribuée au peintre d'Oinoklès par Beazley ARV 437.

12 A. Bovon, *op. cit.*, description du document 14, p. 585 : skyphos Berlin 3156 vers 450 av. J.-C.

13 A. Bovon, *op. cit.*, p. 590.

14 A. Bovon, *op. cit.*, description du document 1, p. 579 : coupe Louvre G 117 attribuée à Douris par Beazley ARV 284

15 A. Bovon, *op. cit.*, p. 5901 ; Hérodote VI, 119

16 A. Bovon, *op. cit.*, p. 592-597

17 A. Bovon, *op. cit.*, p. 598

18 Eschyle, *Perses*, v.316, 660-661, 1056 (barbe, sandales et tiare) et le commentaire d'A. Bovon, *op. cit.*, p. 59

19 Cependant A. Bovon n'analyse pas spécialement le principal passage d'Hérodote, III, LXI, consacré au costume du guerrier perse : « Premièrement, les Perses. Ils avaient des bonnets de feutre bien foulé qu'on appelle tiars, des tuniques de diverses couleurs et garnies de manches, des cuirasses de fer, travaillées en écailles de poissons, et de longs hauts-de-chausses qui leur couvraient les jambes. Ils portaient une espèce de bouclier qu'on appelle gerrhes avec un carquois au-dessous, de courts javelots, de grands arcs, des flèches de canne, et outre cela un poignard suspendu à la ceinture et portant sur la cuisse droite » (trad. Larcher, 1850, www.remacl.org).

20 Les deux pages qui suivent reprennent M.-H. Delavaud-Roux, « L'énigme des danseurs barbus aux parasols et les vases des Lénéennes », *Revue Archéologique*, 1995, 2, p. 227-263.

coupe et hydrie attiques²¹) avec des antécédents orientaux possibles. Il existe aussi une série particulière, qui apparaît dans la figure noire de la deuxième moitié du VI^e s. av. J.-C., dite « anacréontique » ; elle montre des musiciens en position privilégiée, et parfois des danseurs, coiffés d'un turban tressé très spécial. Enfin, des danseurs barbus avec un parasol apparaissent dès 490-480 av. J.-C. jusqu'en 450-430 av. J.-C. sur les vases attiques à figures rouges. Ils sont travestis, vêtements et coiffure, et dansent à la manière des femmes des vases des Lénéennes. Ces images sont interprétées soit dans le sens d'un travestissement féminin, soit dans celui d'un costume oriental. L'interprétation orientale a été introduite par S. Karouzou. Elle part d'une représentation d'Anacréon et de ses compagnons, sur un lécythe de Syracuse²², et, par extension, relie les images apparentées aux divertissements et aux kômoi importés par Anacréon, lors de sa venue à Athènes. Puis Kurtz et Boardman portent une attention particulière aux accessoires et au costume, notamment aux bottes de certains personnages (nos 1-2-3, 9, 16, 22, 25 de la liste Kurtz / Boardman). D'après eux, rien n'indique que la représentation féminine ait été délibérément recherchée²³. Il faudrait voir dans ces images le reflet de modes de l'Est du monde grec, fortement influencées par la Lydie²⁴. Le port de boucles d'oreilles n'existe pas en Grèce pour un homme mais semble courant en Lydie : « Mais cet homme n'a rien de commun avec la Béotie ni d'une manière générale avec la Grèce. Je l'ai bien vu, moi : comme un Lydien, il a les deux oreilles percées. »²⁵ Nous n'avons en rien l'assurance que cet usage ait été également perse. Cet usage se retrouve aussi en Ionie. Evoquant son ennemi Artémon, Anacréon dit que celui-ci, avant de devenir riche, portait des boucles d'oreilles en bois²⁶. Naturellement, le fait de porter un long costume, des bijoux et un parasol est raillé par les Grecs, et donne à l'utilisateur une réputation d'efféminé, car Anacréon lui-même écrivait à propos de son ennemi Artémon : « Mais, aujourd'hui [...], il porte des colliers d'or et tient un parasol en ivoire, comme une femme »²⁷. Price, dans la même perspective que Kurtz et

21 Coupe de Siana à figures noires, Amsterdam 3356, Peintre d'Heidelberg, vers 560 av. J.-C. (BEAZLEY, *ABV*, 66, 57 ; CVA, Pays Bas 1 / Musée Scheurleer 1, pl. 2, 4-5 ; PRICE, *op. cit.*, pl. 8 a ; J. R. GREEN, « A representation of the Birds of Aristophanes », *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 2 [1985], p. 96-118, n° 1 et fig. 4 a-b) ; hydrie attique à figures noires, Suède, collection privée, vers 560 av. J.-C. (*Auktion* 34, 1967, lot 121 ; S. D. PRICE, « Anacreontic Vases reconsidered », *GRBS*, 31, 2 (1990), p. 133-175., cf. pl. 3 a ; GREEN, *op. cit.*, n° 2 et fig. 5).

22 Lécythe Syracuse 26967 (ARV2, 36, 2), cf. Semni KAROUZOU, « Anacréon à Athènes », *BCH*, 66-67 (1942-1943), p. 248-254.

23 D. C. KURTZ et J. BOARDMAN, « Booners », *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 3, 1986, p. 35-70, cf. p. 65.

24 *Ibid.*

25 Xénophon, *Anabase*, III, I, 31, traduction P. MASQUERAY, Collection des Universités de France, (1959).

26 Anacréon, *Fragment* 82 (ed. Gentili = fr. 54, ed. Diehl = fr. 21, 3 ss., ed. Bergk) ; cf. Athénée, XIII, 533 f.

27 Athénée, XIII, 534 a, traduction d'après l'édition Loeb : cf. Anacréon, *Fragment* 82 (ed. Gentili = fr. 54, ed. Diehl = fr. 21, 3 ss., ed. Bergk).

Boardman, met en relation la série des images « anacréontiques » avec un grand nombre de documents présentant des danseurs barbus enturbannés - utilisant même des images à figures noires anciennes chiotes ou attiques. Dans la série « anacréontique » proprement dite, la figure du poète lyrique serait devenue un type burlesque populaire²⁸. A Athènes, Anacréon et ses compagnons auraient, de fait, à la fin du VI^e s. av. J.-C., donné des spectacles où un seul acteur d'abord, chantait, dansait et jouait du barbiton puis un chœur s'y ajouta, se distinguant par son costume oriental (turban, chiton ionien, longue barbe, dans certains cas postiche, d'après Price²⁹) et quelquefois un parasol. Le succès de ces représentations serait lié à la personnalité d'Anacréon, venu à Athènes, à l'invitation des Pisistratides, lesquels étaient connus pour leurs goûts du luxe ionien. La tyrannie s'effondrant dès avant la fin du VI^e s. av. J.-C., on caricature Anacréon et ses amis, vêtus à l'orientale, en accentuant leur aspect efféminé. La victoire sur les Perses en 480 ranime cette tradition³⁰. La satire d'Anacréon, aurait été du reste un élément essentiel de la comédie ancienne à ses débuts. Cette théorie orientaliste ou « anacréontique » n'est pas convaincante, à cause des coiffures. Kurtz et Boardman ont répertorié les coiffures dont ils fournissent des dessins³¹ et les ont comparées avec d'autres coiffures grecques et orientales ; ils les identifient parfois au sakkos mais le plus souvent à la mitra lydienne. Mais ces coiffures se rencontrent très fréquemment dans l'art grec, chez les femmes, et surtout chez les courtisanes³². Nous estimons qu'elles ne sont pas orientales, mais grecques et féminines, excepté le turban représenté par le peintre de Kléophradès sur le cratère de Copenhague³³.

Quant au parasol, c'est à Athènes, d'après Miller un évident « symbole de statut »³⁴. En Egypte et en Orient, c'est est un accessoire de majesté. Un esclave

28 S. D. PRICE, « Anacreontic Vases reconsidered », *GRBS*, 31, 2 (1990), p. 133-175, cf. p.168 s.

29 Cf. PRICE, *op. cit.*, p. 141, qui rejoint en cela DE WITTE / LENORMANT et BUSCHOR, mis à part que pour elle, les personnages ne sont pas des femmes travesties en hommes mais des hommes portant une barbe postiche.

30 Cf. PRICE, *op. cit.*, p. 142 : « to parody the dress and customs of the Persians' within the context of an understanding that the whole series pertains to proto-comedy ».

31 KURTZ / BOARDMAN, *op. cit.*, p. 66.

32 Cf. l'amphore attique à figures rouges, Louvre G3 (Néréide), Oltos (Pamphaios), vers 520-510 av. J.-C. (BEAZLEY, *ARV²*, 53, 1) ; coupe attique à figures rouges, Berlin, Staatliche Museen F2290 (qui figure des ménades dont l'une porte un bonnet plissé), Makron (Hiéron), vers 490-480 av. J.-C. (BEAZLEY, *ARV²*, 462, 48) ; coupe attique à figures rouges, Schwerin Museum 1304 (une Néréide), Peintre de Pan, fin de la période archaïque (BEAZLEY, *ARV²*, 553, 38) ; psykter attique à figures rouges, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage (courtisane), Euphronios, vers 510 av. J.-C. (BEAZLEY, *ARV²*, 16,15) ; hydrie attique à figures rouges, Munich, Antikensammlungen 2421 (courtisane), Phintias, vers 520-500 av. J.-C., (BEAZLEY, *ARV²*, 23,7) ; coupe attique à figures rouges, Londres E 38 (courtisane), Epiktétos, vers 520-510 av. J.-C., (BEAZLEY, *ARV²*, 72,16).

33 M.-H. Delavaud-Roux, « L'énigme des danseurs barbus aux parasols et les vases des Lénéennes », *Revue Archéologique*, 1995, 2, p. 227-263, cf. n° 1, fig. 2

34 M. C. MILLER, « The parasol : an oriental status-symbol in late archaic and classical Athens », *JHS*, 112, (1992), p. 91-105 et pl. I-VI.

le porte. On peut en voir un exemple sur deux reliefs du Monument des Néréides de Xanthos³⁵. En Grèce, le parasol se rencontre à l'époque mycénienne, sur des cratères et des figurines de terre-cuite, comme attribut masculin³⁶. Ensuite on ne trouve plus de représentation de parasol jusqu'au Ve s. av. J.-C. (mis à part une coupe datant de 530 av. J.-C, sur laquelle est représentée un homme avec un parasol³⁷). Dès lors, comme le montrent les recensements exhaustifs de Miller, c'est un accessoire féminin³⁸. Les sources littéraires le confirment³⁹. Dans la grande procession des Panathénées, les métèques escortent avec un parasol les canéphores⁴⁰, c'est-à-dire les jeunes filles nées de citoyens qui portent les offrandes pour Athéna. Le parasol est donc strictement féminin dans le milieu grec⁴¹. Il affirme la dignité des femmes libres d'Athènes. Les danseurs barbus tiennent généralement eux-mêmes leur parasol, ce qui est contraire à la tradition orientale, et la seule fois où ils sont escortés, c'est par une petite fille, ce qui va encore à l'encontre de la conception orientale dans laquelle les personnages masculins sont accompagnés par des esclaves du même sexe⁴².

En Ionie, on avait adopté certains usages orientaux, mais on ne les a pas forcément tous transmis en Grèce continentale et cette dernière a souvent réinterprété le bagage culturel qui lui était transmis de l'Orient. Les seules représentations valables de Perses qui ont circulé en Attique à l'époque d'Aristophane sont celles des guerriers perses réalisés par des peintres athéniens.

35 W. A. P. CHILDS et P. DEMARGNE, *Le monument des Néréides, le décor sculpté, (Fouilles de Xanthos, VIII)* (1989) : Le relief BM 876 C (pp. 83-84, pl. 45 et pl. XXIII) représente trois personnages masculins, vêtus de chitons, dont l'un porte un parasol, l'autre un tabouret (ou une table) et un gros sac. Le relief BM 879 (p. 97-99, pl. 57, pl. 59 et pl. XXXII) évoque une scène plus importante, comprenant sept personnages : à gauche, trois guerriers, au centre un personnage barbu, coiffé d'une tiare, assis sous un parasol tenu par un serviteur, et leur faisant face, deux hommes barbus, vêtus d'un chiton et d'un himation, levant le bras droit avec la main ouverte.

36 MILLER, *op. cit.*, p. 93 ; J. CROUWEL, *BSA*, 68 (1973), p. 343-347, et *BSA*, 71 (1976), p. 55-56.

37 Coupe à figures noires, Naples 2729, vers 540-520 av. J.C.; *CVA Italia 20 / Napoli 1*, pl. 27 (971) 1-3 ; CASKEY / BEAZLEY, *op. cit.*, p. 57, note 1.

38 Attribut féminin dans les gynécées ou dans les scènes d'entretien amoureux, cf. G. NICOLE, *op. cit.*, (cf. ci-dessus note 38), p. 583, fig. 7218 et note 24 ; MILLER, *op. cit.* ; voir aussi M. WEBER, *Baldachine und Statuenschreine*, 1990, p. 95, met en évidence l'usage du parasol dans les cultes féminin grecs, principalement dans celui d'Aphrodite.

39 Eupolis, II 175 ; Aristophane, *Thesmophories*, 823-829.

40 NICOLE, *op. cit.*, p. 583, mentionne une métèque tenant un parasol pour une Athénienne sur la frise Est III du Parthénon. MILLER, p. 103, note 68, ne l'a pas retrouvé. Mais l'auteur ajoute (p. 102, note 65) qu'on peut voir un parasol tenu par Eros pour Aphrodite sur la frise Est VI 40 + 41 du Parthénon, cf. F. BROMMER, *Der Parthenonfries, Katalog und Untersuchung*, II, (1977), pl. 179. M. WEBER n'a pas répertorié de parasol pour la frise Est III du Parthénon mais cite le même exemple que Miller, concernant la frise Est VI (cf. pl. LI, n° 184).

41 M.-H. Delavaud-Roux, « L'énigme des danseurs barbus aux parasols et les vases des Lénéennes », *Revue Archéologique*, 1995, 2, p. 227-263, cf. p. 255-257 et la note 60 p. 257.

42 M.-H. Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 257.

Mais Pseudartabas portait-il pour autant le costume d'un guerrier ? Non puisqu'il était un ambassadeur : il faut donc trouver d'autres indications sur les vêtements et coiffures perses. Les informations données par Hérodote restent maigres :

I, CXXXV: «Les Perses sont les hommes les plus curieux des usages étrangers. Ils ont pris en effet l'habillement des Mèdes, s'imaginant qu'il est plus beau que le leur; et dans la guerre ils se servent de cuirasses à l'égyptienne».

VI, XIX «La plupart furent tués par les Perses, qui portent les cheveux fort longs»

Evoquant la conquête de l'Égypte par Cambyse, Hérodote décrit aussi la tiare, qui n'est pas seulement une coiffure réservée à la guerre:

III, XII: «Les Perses, au contraire, ont le crâne faible, parce que dès leur plus tendre jeunesse ils vivent à l'ombre, et qu'ils ont toujours la tête couverte d'une tiare.»⁴³

Le costume civil que décrit le plus Hérodote n'est pas un habit perse mais arménien, dans une Arménie que l'historien situe au nord de l'Assyrie:

I, CXC. « Quant à leur habillement, ils portent d'abord une tunique de lin qui leur descend jusqu'aux pieds, et par-dessus une autre tunique de laine ; ils s'enveloppent ensuite d'un petit manteau blanc. La chaussure qui est à la mode de leur pays ressemble presque à celle des Béotiens. Ils laissent croître leurs cheveux, se couvrent la tête d'une mitre, et se frottent tout le corps de parfums. Ils ont chacun un cachet, et un bâton travaillé à la main, au haut duquel est ou une pomme, ou une rose, ou un lis, ou un aigle, ou toute autre figure ; car il ne leur est pas permis de porter de canne ou bâton sans un ornement caractéristique. C'est ainsi qu'ils se parent ».

Les informations les plus précises nous sont données par l'étude de l'iconographie perse, et notamment les bas reliefs de Persépolis, où le costume des dignitaires perses, en deux pièces distinctes, est différencié de celui de leurs homologues mèdes⁴⁴. Le couvre chef d'un dignitaire perse n'est pas forcément la tiare mais un chapeau tronconique ou un haut bandeau de feutre⁴⁵. Les chaussures des hauts dignitaires diffèrent des sandales des gardes du corps du Grand Roi et aussi des chaussures des autres Perses. Elles ne sont pas faites

43 Ce bonnet est d'origine mède mais également porté par les Perses, cf. F. Pourbahman, *Histoire du costume en Perse antique*, Arya, Besançon, 1996, p. 37-38, p. 75

44 F. Pourbahman, *op. cit.*, p. 62-66 : le costume perse comporte une pièce supérieure, « unique morceau de tissu rectangulaire, dont la pliure à mi-hauteur, marque les épaules et l'encolure découpée en triangle. La partie avant, laissée libre, forme de larges plis et donne une ample aisance aux manches, tandis que la partie arrière vient ceindre la taille (...) La pièce inférieure du costume laisse apparaître sur l'avant soit quatre plis ronds soit huit plis ronds selon la manière dont est ajustée la ceinture. De part et d'autre de ces plis, quelques pans de tissu pris dans la ceinture retombent en un froissement sur les hanches, qui se poursuit ainsi sur toute la longueur de l'étoffe ». Quant au costume mède de base comporte une tunique et un pantalon, cf. F. Pourbahman, *op. cit.*, p. 41-42.

45 F. Pourbahman, *op. cit.*, p. 75.

chacune d'une pièce de cuir découpée puis cousue mais de plusieurs morceaux : une empeigne, deux tirants avec 3 boutons et des lacets, et une languette. Elles peuvent aussi avoir des talons mais qui sont toujours intérieurs⁴⁶.

2. La démarche et la gestuelle

Quelle est la gestuelle de Pseudartabas ? elle ne peut être celle d'un guerrier puisqu'il s'agit d'un ambassadeur qui intervient dans le contexte d'une guerre qui est extérieure à son propre pays. En outre, le personnage n'étant sans doute pas habillé en soldat, une gestuelle de combattant ne ressortirait guère dans son costume et ne serait pas commode à effectuer. Un vêtement long ne donne pas la même liberté de mouvement qu'un caleçon moulant. Peut-on imaginer une gestuelle orientale comparable à celle du chœur des *Perses* ? Les conseillers entrent avec leur bâton, qui conditionne toute la gestuelle. La mise en scène réalisée par Philippe Brunet en mai 2001 répond à ce principe⁴⁷. Ces conseillers sont des dignitaires perses et peuvent détenir à ce titre un tel accessoire⁴⁸. En outre, ce sont des vieillards et, du point de vue hellénique, ils illustrent les critères de représentation de la vieillesse dans la littérature grecque de l'époque archaïque, tels que les a définis P. Birchler-Emery⁴⁹, à savoir la lourdeur, la pesanteur, le corps courbé, et donc la nécessité d'un bâton pour se déplacer⁵⁰. A l'époque classique, les références restent abondantes⁵¹. Ils sont cependant capables de déplacements plus mouvementés. Les vers 65 à 113 des *Perses* sont des ioniques mineurs (uu--), c'est-à-dire le même rythme que l'on trouve dans les *Bacchantes* d'Euripide. Philippe Brunet accentue cette caractéristique dans sa mise en scène, puisqu'il va presque jusqu'à transformer son chœur de vieillards en chœur de satyres : ceux-ci effectuent alors des sauts. La gestuelle de Pseudartabas ne peut être du même style car il ne s'agit pas d'un vieillard mais d'un homme barbu, comme sont représentés la plupart des Perses et qui ainsi répond à l'image que les Grecs se font d'un homme mûr. Il peut se déplacer

46 *Ibidem* p. 73.

47 Spectacle créé par le Théâtre Démodocos à la Sorbonne en mai 2001.

48 P. Briant, *op. cit.*, à propos d'un relief d'audience, fig. 14 p. 230 et p. 232 où un bâton court est porté par un officier qui se présente devant le Grand Roi.

49 P. Birchler Emery, « Old-Age Iconography in Archaic Greek Art », *MedithArch*, 12, 1999, p. 17-28 et *L'iconographie de la vieillesse en Grèce archaïque*, thèse de Doctorat soutenue à l'Université de Genève sous la dir. de J. P. Descoëudres, 2004. A. Catrysse, *Les Grecs et la vieillesse d'Homère à Epicure*, L'Harmattan, 2003, p. 41-59, cite de nombreuses références mais n'a pas porté comme P. Birchler son attention sur le corps du vieillard en mouvement.

50 P. Birchler-Emery, *op. cit.*, p. 396.

51 A. Catrysse, *op. cit.*, p. 57-219 mais l'auteur ne porte pas d'attention particulière aux représentations des vieillards en mouvement, sauf en ce qui concerne le personnage de Phiopléon dans les *Guêpes* d'Aristophane, p. 184-186.

sans appui. Sa démarche ne doit être ni hésitante ni faible, car sa vue est parfaite et ses genoux solides, contrairement à ceux d'un viaillard. De même, son dos doit être parfaitement droit, quitte à donner une certaine rigidité au personnage.

Quels sont ses gestes caractéristiques ? Des gestes perses très probablement. Les bas reliefs des palais de Suse et de Persépolis qui représentent souvent les grands dignitaires perses montrent le caractère très hiératique de ces personnages. Reste à savoir si de telles images étaient connues de l'informateur d'Aristophane et s'il avait pu lui en parler. Hérodote n'a pas laissé de description de ces reliefs. En revanche, il évoque certains usages:

I, CXXXIV. « Quand deux Perses se rencontrent dans les rues, on distingue s'ils sont de même condition, car ils se saluent en se baisant à la bouche ; si l'un est d'une naissance un peu inférieure à l'autre, ils se baisent seulement à la joue ; et si la condition de l'un est fort au-dessous de celle de l'autre, l'inférieur se prosterne devant le supérieur».

Pour reconstituer la gestuelle de Pseudartabas, nous sommes donc amenés à utiliser davantage nos connaissances en art perse que les connaissances dont disposaient réellement les Grecs, et qui passaient par des régions au contact des Perses telles que l'Ionie. Il s'agit d'une démarche et d'une gestuelle assez solennelles car on ne peut imaginer un ambassadeur perse arrivant en dansant la persique, privilège qui était réservé au Grand roi le jour de la fête de Mithra⁵².

Reste à savoir si la gestuelle à reconstituer est censée être efféminée puisqu'elle fait l'objet des plaisanteries d'Aristophane ? Pour Ch. Orfanos, Pseudartabas et ses eunuques sont dénoncés comme invertis avant même d'avoir ouvert la bouche : « Peut-on dire que quiconque porte des vêtements orientaux, comme l'Eurymédon du vase ou les πρέσβεις des Acharniens, déclare par la même être un *euruprôktos* ou *chaunoprôktos*, un "enculé" ? Si c'est le cas, l'habillement somptueux des émissaires athéniens et de leur hôte perse, de tous ces pans et roitelets efféminés qui croient être des hommes parce qu'ils peuvent manger et boire beaucoup les dénonce comiquement comme des *καταπύγονες* avant même qu'ils aient ouvert la bouche »⁵³. En suivant cette proposition, une gestuelle orientale renforce donc le caractère efféminé des personnages.

Il semble que Pseudartabas, barbu, soit moins efféminé que ses eunuques, imberbes⁵⁴, dans lesquels on reconnaît peu après des homosexuels athéniens

52 P. Briant, *op. cit.*, p. 673.

53 Ch. Orfanos, *Les sauvages d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Les Belles Lettres, Paris, 2006, p. 57.

54 Ch. Orfanos, *op. cit.*, p. 58-60, après avoir rappelé le débat portant sur l'identité réelle de Pseudartabas et de ses acolytes (imposteurs athéniens, Pseudartabas perse et deux Athéniens, trois perses authentiques) dit que les personnages de Clithène et de Straton sont parfaitement adaptés à des rôles d'eunuques puisque'ils sont imberbes et que « la faute de Clithène est de s'être déguisé en quelqu'un à qui il ressemblait trop. Il faut avoir des traits à dissimuler quand on se déguise ; se déguiser en soi-même est une absurdité (...) Si Dicéopolis qualifie Clithène de singe, c'est à la fois pour sa tricherie et pour son déguisement. Car la ruse des deux "eunuques" consistait précisément en leur tentative de tromper l'assemblée au moyen d'une imitation pataude des manières perses».

notoires comme Clithène et Straton. Ces derniers, comme le rappelle Ch. Orfanos, trahissent leur langue maternelle et leur identité réelle par un seul geste, celui de hocher la tête pour dire oui⁵⁵. Tout se passe donc comme si le caractère efféminé de Pseudartabas, c'est-à-dire de l'oriental tel que l'imaginent les Grecs, devait être décuplé par ses eunuques. Remarquons que la gestuelle de Pseudartabas devient plus importante après le vers 104 puis qu'il cesse de communiquer par la parole. Démarche et gestuelle renvoient au rythme du passage et de ses répliques que nous analysons en deuxième partie.

II. Le rythme d'une langue barbare revue par les Grecs

1. Des vers iambiques

Les vers 100 et 104 ne peuvent être isolés du passage où ils s'insèrent, lequel va du vers 94 au vers 125, A la première lecture on constate une accumulation de syllabes longues mais nous sommes cependant en présence d'un rythme iambique, caractérisé par l'alternance dans sa forme la plus courante d'une syllabe brève et d'une syllabe longue. Bien sûr de nombreuses variantes et substitutions sont possibles mais on remarquera ici la plupart des vers commencent par la structure - - u⁵⁶, et présentent ensuite des variantes dans la suite de leur composition. Le vers 96, dont la structure est - - u - / - - u - / - - u - , reproduit celle du vers 79 des *Cavaliers*, structure qu'A. Dain identifie à un trimètre iambique⁵⁷, à la différence que le vers 96 des *Acharniens* n'est pas divisé en deux tronçons égaux mais en un tronçon de 7 demi-pieds et en un autre de de cinq demi-pieds (coupe hephthémimère). Des formes proches se retrouvent aux vers 1159 et 1170 des *Acharniens*. Le trimètre iambique n'est pas la forme de iambes la plus représentée dans les *Acharniens*. L'analyse des morceaux du chœur de la pièce, faite par L.E. P. Parker montre surtout l'alternance de tétramètres trochaïques, crétiques (v. 204-233), de vers iambiques (263-279), tétramètres trochaïques et crétiques (284-346), dochmiques et trimètres iambiques ou autres vers iambiques (358-571), crétiques (665-702) tétramètres iambiques catalectiques et dimètres (836-859), vers iambiques (929-951 et 1008-1046), crétiques et tétramètres trochaïques (971-979), vers iambo-choriambiques et iambiques (1150-1173), et la fin de la pièce en vers iambiques et peut-être des dochmiques, puis des tétramètres trochaïques (1190-1234). Les vers 94-125 sont des vers iambiques,

55 Ch. Orfanos, *op. cit.*, p. 58.

56 Cette structure - - u - se rapporte à la dipodie iambique qui compte tantôt 6 unités de brève (u-u-u-) tantôt 7 (- - u -), « offrant une structure tantôt équilibrée à 3/3 tantôt déséquilibrée à 3/4 ». Le vers iambique possède donc une certaine liberté dans son rythme, cf. Ph. Brunet, *La naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*, Librairie Générale Française, 199, p. 28.

57 A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris, ed. Klincksieck, 1965, § 87, p. 67.

sans qu'il s'agisse pour autant de trimètre. D'après Martin Steinrück, le vers 100 dit par Pseudartabas est composé d'un mètre iambique et d'un énoption, même s'il a paru proche d'un trimètre iambique aux yeux de Willi⁵⁸.

2. Rythme binaire ou ternaire?

Le vers iambique peut se traduire par un rythme à 6 temps, ce qui peut renvoyer aussi bien à une structure binaire (2x3) qu'à une structure ternaire (3x2). Lors des travaux dirigés de l'école de métrique conduits par F Spaltenstein en octobre 2010, nous avons écouté de nombreuses lectures d'iambes, en latin et en grec, qui restituaient l'iambe suivant le rythme de la marche, une marche où un temps est plus long en durée. Mais le rythme de la marche reste binaire. Il peut donc apparaître pour le danseur beaucoup plus simple de prendre un rythme tel qu'il se présente plutôt que de tenter de le plier à une structure ternaire qui existe aussi, mais est moins facile à utiliser.

Le vers iambique pourrait-il se traduire par un rythme ternaire comme dans les vers ioniques ? si c'était le cas il pourrait être une manière de traduire le milieu ionien où devaient se faire fréquemment des transferts culturels entre Grecs et Perses. Or nous avons ici deux ambassadeurs qui reviennent de Perses et qui sont qualifiés d'Ioniens au vers 104 par Pseudartabas ? A.-I. Muñoz a montré que le mètre ionique faisait l'objet de diverses lectures : un stéréotype géographique (Koester) associé à la molesse et la lâcheté, une référence à des chants rituels ioniens pour Dionysos et Cybèle (Koester) associés à un rythme lent, une référence aux poètes grecs originaires d'Asie Mineure et des îles environnantes (Alcman, Alcée, Sapho, Anacréon). Comme le dit A.-I. Muñoz, « si l'effet recherché consistait à donner à entendre ou à voir un caractère oriental ou efféminé, la meilleure façon de le rendre sensible, était de combiner l'usage du mètre ionique à celui d'une harmonie, elle aussi marquée le caractère oriental »⁵⁹. Mais rythmiquement, il est impossible d'interpréter le trois temps des iambiques à la manière des ioniques. L'ionique se compose soit de deux brèves suivies de deux longues, soit de deux longues suivies de deux brèves. Or la structure iambique voit naturellement se succéder une brève et une longue à plusieurs reprises. Même si ioniques et iambes relèvent tous deux du *gênos diplasion* ou genre double, les temps de ces vers ne sont pas répartis de la même manière. Le temps 1 de l'ionique mineur ou bien le temps 3 de l'ionique majeur se compose de deux brèves ; les temps 2 et 3 de l'ionique mineur et les temps 1 et 2 de l'ionique majeur comportent des syllabes longues. Chaque ionique comprend donc deux temps avec des longues. Même en ne considérant pas la présence d'une longue com-

58 Willi, *op. cit.*, p. 673.

59 A.-I. Muñoz, « Les ioniques à l'épreuve de la dramaturgie : d'Eschyle à Euripide », *Le poète tragique et ses rythmes*, Ecole Normale Supérieure, Paris, 19 juin 2009, p. 3-4.

me indicatrice d'un temps fort, cela donne un rythme ternaire en 3/4 rapide ou en 3/8 lent ou pouvant encore se transcrire en 6/8 très original, bien différent du rythme d'une valse, d'une mazurka ou d'une polonaise en 3/4. Le rythme iambique se distribue très différemment, puisque dans une dipodie iambique, combinaison permettant de retrouver 3 temps, on commence par une brève, une longue, une brève et une longue. Si l'on transcrit les brèves par des croches et les longues par des noires, on obtient un rythme de 6/8.

Et si l'on veut interpréter le vers iambique à la manière d'un choriambe, on retrouve le même problème : le choriambe se compose de trois temps dont les premier et troisième sont des longues. Si l'on veut restituer un trois temps, on ne peut que créer un trois temps induisant un certain déséquilibre, puisque le rythme iambique appartient au genre double. Faut-il donc imaginer une démarche un peu bancale pour Pseudartabas ? Notons que cette démarche bancale serait aussi créée par une lecture binaire du rythme de l'ionique. Mais cette démarche est rééquilibrée par la partie du vers en *énoplion* qui réintroduit un rythme dactylique et binaire. Elle reste cependant moins équilibrée que la démarche qu'Eschyle a créée pour les conseillers du Grand Roi dans sa tragédie *Les Perses*, où l'entrée du chœur se fait sur un rythme d'anapestes, ce qui correspond à un genre égal (*genos ison*) durant les vers 1-64 avant d'évoluer en ioniques (v. 65-113, en *genos diplasion*) puis en trochées (v. 114-139, en *genos diplasion*) pour s'achever en anapestes (v. 140-154, *genos ison*). Le *genos ison*, majoritaire dans les *Perses*, crée au contraire une démarche très équilibrée. Le vers partiellement iambique dans les *Acharniens*, contibuerait par son aspect cahotique, à déclencher le rire.

3. Doit-on lire les premiers mots de Pseudartabas à la grecque ou à la perse?

Le vers 100, incompréhensible en grec, a fait l'objet d'un débat pour s'avoir s'il s'agissait d'une phrase perse ou de charabia construit à partir du son a, très fréquente dans le vieux perse et de mots connus des Grecs tels que *satra* ou *arta*⁶⁰. La majorité des érudits penchent pour la seconde hypothèse⁶¹. Anne de

60 Débat résumé avec bibliographie complète dans V. A. Mariggio, « Aristophane d'Athènes », D. Lenfant (dir.), *Les Perses vus par les Grecs. Lire les sources classiques sur l'empire achéménide*, A. Colin, 2011, p. 31-38.

61 K. J. Dover, « Notes on Aristophanes acharnians » *Maia*, 5, 1963, p. 6-25 ; R. Schmitt, 1984, « Perses Persisches in der alten attischen Komödie », *Orientalia Duchesne-Guillemin emerito oblata* (= *Acta Iranica*, 23), Leiden, p. 459-472, cf. p. 471-472 ; T. Long, *Barbarians in Greek Comedy*, Southern Illinois UP, Carbondale, 1986 ; Morenilla-Tallens, « Die Charakterisierung der Ausländer durch lautliche Ausdrucksmittel in der *Perser* des Aischylos sowie den *Acharnern* und *Vögeln* des Aristophanes », *Indogermanische Forschungen*, 94, 1989, p. 158-176, cf. p. 169 ; D. Hutzfeld, *Das Bild der Perser in der griechischen Dichtung der 5. Vorchristlichen Jahrhunderts*, Reichert, Wiesbaden, 1999, p. 137-138

Crémoux, qui a traduit les Acharniens propose le schéma suivant, en suivant l'édition d'Olson⁶²:

- « • le iota initial évoque les cris religieux ou aux cris de douleurs lancés par les Perses d'après les Grecs, en renvoyant à Eschyle, Perses, 1004-1005.
- artamès renverrait à un nom perse et peut-être aussi au verbe grec artamein, dépecer
- xarx serait à rapprocher de Xerxès mais avec un vocalisme en a dorien donc approximativement étranger
- arxa serait lié au verbe archein, commander
- ana pourrait être le vocatif d'anax, chef
- apisson renverrait au verbe apistein, ne pas croire, ou à pissoun, en-duire de poix, ou encore au satrape Pissounthès
- nasa rappellerait nessè ou nassa "canard"⁶³
- satra revoie au titre de satrape. »

Mais plusieurs érudits estiment qu'il s'agit d'une phrase authentique de vieux perse⁶⁴. Pour Willi, qui reprend le dossier, après des travaux beaucoup plus anciens, le contexte ne précise pas si le vers 104 est une traduction du vers 100 ou bien si le message du Grand Roi seulement au vers 104, auquel cas le vers 100 serait une espèce d'introduction⁶⁵. Il dit ensuite que si le vers 100 livre une phrase de vieux perse cela implique qu'Aristophane ait pu consulter quelqu'un capable de traduire une sentence grecque en vieux perse, qu'il estimait préférable de représenter une langue étrangère de manière réaliste, et qu'un Athénien pouvait comprendre du vieux perse sous certaines circonstances⁶⁶. Willi s'inscrit contre la communis opinio récente qui réduit le vers 100 à un faux aristophanien car elle n'accorde pas assez d'importance au texte transmis⁶⁷. Il critique la théorie de Schmitt qui refuse de voir un perse en Pseudartabas⁶⁸ puis examine les différentes variantes du vers 100 transmis par le manuscrit et répertoriées dans l'édition d'Olson⁶⁹:

62 S.D. Olson, *Aristophanes' Acharnians*, Oxford UP, Oxford, 2002.

63 Aristophane, *Les Acharniens*, trad. et commentaire A. de Crémoux, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 84-85.

64 H. C. Tolman, « A conjectured persian original of *Acharnians* 100 », *TaPhA*, 37, 1906, p. 32-33 ; J. Friedrich « Die Altepersische Stelle in Aristophanes' Acharnern (v.100) », *Indogermanische Forschungen*, 1921, 39, p. 93-102 ; O. Hansen, « Zum Persichen im Vers 1000 der Acharner des Aristophanes », M. Woltner et H. Bräuer, *Festschrift für Max Vasmer zum siebzigsten Geburtstag*, Harrassowitz, Wiesbaden, 1964 ; A. Willi, « Old Persians in Athens revisited, (Ar., Ach 100) », *Mnemosyne*, 67, 6, 2004, p. 657-681.

65 A. Willi, *op. cit.*, p. 658.

66 A. Willi, *op. cit.*, p. 658-659.

67 A. Willi, *op. cit.*, p. 660.

68 A. Willi, *op. cit.*, p. 661.

69 A. Willi, *op. cit.*, p. 662 ; S.D. Olson, *Aristophanes' Acharnians*, Oxford UP, Oxford, 2002.

- acL ἰαρταμαν ἐξαρξαν ἀπίσσονα σάτρα
- ρ ἰαρταμαν ἐξαρξαν ἀπίσσον σάτρα
- B ἰαρταμαν ἐξαρξαν ἀπίσσομαι σάτρα
- R ἰαρταμαν ἐξαρξαν πισόναστρα

Le manuscrit R ou de Ravenne, le plus ancien (Xe s. de notre ère) n'est pas le meilleur. Il faut se tourner, en suivant Olson, vers le manuscrit acL. Cependant Willi estime qu'il faut se fonder sur la suite des lettres ἰαρταμανεξαρξαναπισσονασατρα pour interpréter ce vers en vieux perse⁷⁰:

- le *i* serait un pronom personnel perse, utilisé dans une fonction rappelant celle de l'article grec mais Aristophane aurait dû transcrire <αι(α)> plutôt que <ι(α)>⁷¹.
- *artaman* est employé pour *artamana*, adjectif perse honorifique⁷².
- le *e* correspondrait à la première lettre du nom du roi puisque Xerxès est une transcription conventionnelle pour Hrsayarsan : dans *exarxan*, le xi représente le groupe consonantique *hs*, l'alpha correspond au son *aya*⁷³.
- *napisonai* a parfois été interprété comme l'infinitif *nipistanai*, écrire mais Hansen propose de lire *nepisso*, ce qui correspondrait au perse *nipisa* « il écrivait/il écrit ». Autre possibilité de lecture, *niapiss* et non *apiss*, en supposant une faute de copie⁷⁴.
- *satra* renvoie à l'averbe **a-ça* en vieux perse, **a-tra* en proto-indo-iranien, forme qui serait restée telle quelle dans la langue mède. L'emploi par Aristophane de la lettre tau là où l'on devrait avoir un sigma montre qu'Aristophane a utilisé la forme mède (le thèta correspond à un s en mède)⁷⁵.

Willi pense que l'informateur d'Aristophane parlait le mède plutôt que le vieux perse standard. Les premiers Grecs qui ont entendu des mots étrangers orientaux auraient entendu des mots mèdes et non vieux-perse. Ils les auraient transcrits, et créé ainsi des mots grecs comme *satrapès* et *Mithras*⁷⁶. Willi estime que le vers 100 relève de la transmission orale, qu'il était censé transcrire le texte perse *hi artaman' Hsærsa niyapinθ ovaθ aθra* et se traduit par *o eumenes Xerxès (kat)egrapse tade entautha*. On sait que la métrique perse n'était pas éloignée de la métrique grecque puisqu'elle possédait le même fond commun

70 A. Willi, *op. cit.*, p. 662.

71 A. Willi, *op. cit.*, p. 663-664.

72 A. Willi, *op. cit.*, p. 664-665 et p.666.

73 A. Willi, *op. cit.*, p. 665-666.

74 A. Willi, *op. cit.*, p. 667.

75 A. Willi, *op. cit.*, p. 671.

76 A. Willi, *op. cit.*, p. 672.

indo-européen. Pour Willi, il n’y a pas besoin de modifier beaucoup le vers perse pour en faire un trimètre iambique. Il propose le schéma suivant⁷⁷:
vieux perse : - - u u - - - u u u u -

trimètre iambique : - - u u - - - u u u u - u -

Pseudartabas n’utilise sa langue maternelle que pour introduire la lecture de sa lettre⁷⁸.

Les lectures de Willi et d’A. de Crémoux, bien que diamétralement opposées sont toutes les deux justes. Il ressort que le vers 100 est polysémique car sa lecture est double : à la fois perse et grecque. Il s’agit d’un vers authentiquement perse et certains Athéniens qui ont eu l’occasion d’apprendre quelques mots de perse pouvaient le comprendre comme tel. Mais d’autres Athéniens qui n’ont jamais cotoyé les Perses y entendaient très certainement des sonorités grecques. Ce vers est donc porteur de polysémie et crée deux rires très différents, celui des connaisseurs et ceux des autres. A lui seul il témoigne qu’une synthèse originale s’est élaborée pour les personnages de Pseudartabas, de ses deux acolytes les eunuques ainsi que des ambassadeurs grecs. Tout se passe comme si le théâtre d’Aristophane témoignait de plusieurs sortes d’échanges culturels, pouvant se faire à différents niveaux.

III. Un personnage de synthèse issue du métissage

1. Aristophane et l’histoire de son temps

La situation présentée par Aristophane témoigne d’une réalité historique, celle des tentatives athéniennes pour négocier une alliance avec les Perses dans les débuts de la guerre du Péloponnèse, contexte qui est rappelé par A. Willi et M. C. Miller⁷⁹. Lorsque sont joués les *Acharniens*, nous sommes aux Lénéennes de 425 av. J.-C. et l’entrée de Pseudartabas réactive l’actualité de la politique internationale athénienne, marquée par cette attente d’un éventuel soutien perse. Cette actualité brûlante est bien sûr connue de tous les Athéniens, même les plus incultes, d’où la possibilité pour Aristophane, par ce rappel, de faire surgir le rire. Un des éléments du comique est créé par les difficultés de communication entre les personnages. Les ambassadeurs affirment avoir compris le propos de Pseudartabas⁸⁰, ce qui pose aussi le problème de la compréhension réelle des langues étrangères par les Grecs. Willi, se fondant sur Thucydide, IV, 50, 3, à propos de la capture de l’ambassadeur perse Artaphernès près du

77 A. Willi, *op. cit.*, p. 673.

78 A. Willi, *op. cit.*, p. 676.

79 A. Willi, *op. cit.*, p. 657 ; M.C Miller, *Athens and Persia in the fifth century. A study in cultural Receptivity*, Cambridge UP, 1997, p. 25-28 : l’auteur se fonde sur Thucydide II, 7, 1 ;

80 A. Willi, *op. cit.*, p. 674.

Strymon pense que certains Athéniens avaient la capacité lire des lettres perses, une fois qu'elles avaient été transcrites à partir des caractères assyriens⁸¹. Ces caractères assyriens désignent en fait un alphabet cunéiforme mais notaient plutôt de l'araméen d'après Willi : le vieux perse n'était pas utilisé dans les correspondances diplomatiques⁸². L'empire perse était un voisin des Grecs mais la langue perse ne l'était pas. Les Grecs n'apprenaient guère les langues étrangères, et s'ils avaient voyagé en Perse, ils n'avaient probablement pas pris beaucoup dans les langues étrangères. En revanche, plusieurs Perses d'un certain standing social devaient avoir ressenti l'impact culturel hellénique et essayaient d'apprendre un peu de grec, mais cela ne les mettait pas en contact avec Athènes ou Olympie. Aussi n'y avait-il que deux groupes de personnes qui avaient une idée précise de la manière dont sonnait le vieux perse: les ambassadeurs perses ou commerçants d'une part, et d'autre part quelques Grecs qui apprenaient le perse pour des raisons professionnelles : marchands, artisans voyageurs ou traducteurs. Il ne pouvait pas y avoir beaucoup de personnes parlant le vieux perse parmi les amis d'Aristophane et son informateur appartenait à la deuxième catégorie, celle des Grecs qui avaient appris un peu de perse⁸³. J. Hall quant à lui rappelle que les Athéniens disposaient d'interprètes⁸⁴ mais que par ailleurs le bilinguisme avait pu se développer chez certains Grecs en raison d'intermariages⁸⁵.

2. Aristophane a-t-il pu être inspiré par les Perses d'Eschyle ?

Les Perses d'Eschyle ont été comparés avec l'œuvre d'Eschyle et les discours de Darius semblent avoir le ton de l'inscription triomphale de Bisutun / Behistun⁸⁶. On a vu avec A. Willi que le vers 100 était bien une phrase perse. Aristophane aurait-il pu s'en inspirer ? G. Garitte estime qu'Eschyle, dans son chant de nécromancie a employé des mots exotiques ou de consonance orientale (*balèn* v. 657, *Dareian*, v. 651, 663, 671) afin de donner aux spectateurs l'illusion d'entendre du vieux perse⁸⁷. La perspective d'Eschyle est-elle différente de celle d'Aristophane, ou bien faut-il tout simplement remettre en question les travaux de Garitte ? Quoi qu'il en soit, il reste une différence notoire : la

81 A. Willi, *op. cit.*, p. 675.

82 Ibid.

83 A. Willi, *op. cit.*, p. 677.

84 Jonathan M. Hall, *Hellenicity. Between ethnicity and culture*, The University of Chicago Press, Chicago 2002, p. 113 évoque l'interprète mentionné par Thucydide, IV, 50, 1-2, utilisé pour traduire une lettre en araméen envoyée par le Roi de Perse aux Spartiates.

85 J. M. Hall, *op. cit.*, p. 113.

86 G. Garitte, « Oion anakta. Eschyle, (*Perses*, v. 651) », *RBPH*, 1943, 22, 1, 1968, p. 187-192, cf. p. 190

87 G. Garitte, *op. cit.*, p. 192.

pièce d'Eschyle ne peut jamais tomber dans une parodie trop prononcée puisqu'il s'agit d'une tragédie ; ce sont les larmes des spectateurs que l'on cherche à susciter et non leur rire. La pièce d'Aristophane est au contraire une comédie. On rencontre dans les deux œuvres le vers iambique. Ce type de vers dans les deux cas caractérise une démarche titubante mais de nature radicalement différente. Quand Eschyle emploie le vers iambique, essentiellement du trimètre, c'est dans un usage peu habituel pour ce type de vers : il donne ainsi corps à l'ombre de Darius et le trimètre prend ici une dimension tragique, surnaturelle puisque d'outre-tombe et peut-être donne-t-il à ce fantôme une dimension très humaine puisqu'il s'agit du rythme le plus proche de la parole. Avec Aristophane, le vers iambique (mais non du trimètre ici) est au contraire dans son emploi habituel : celui du dialogue, dans la comédie. La démarche titubante de Pseudartabas s'oppose ainsi à la marche solennelle des vieux conseillers du roi de Perse qui s'effectue sur des anapestes.

Cependant, Eschyle et Aristophane ont tous deux créé des personnages perses pour le premier, un seul pour le second, tous crédibles pour le public. On vient de voir qu'Aristophane n'avait pas copié l'œuvre d'Eschyle mais réalisé une création originale et personnelle. Comme Eschyle, Aristophane a réalisé un personnage de synthèse à partir des éléments qu'il connaissait de la Perse. Il avait sans doute un informateur qui savait des rudiments de Perse, mais il n'avait pas pour autant une connaissance approfondie de la civilisation perse. Né vers 446, après les plus beaux jours de l'impérialisme athénien, il n'avait pas eu l'occasion de participer aux grandes expéditions contre les Perses telles que la bataille de l'Eurymédon (datation incertaine entre 469 et 466 av. J.-C.). On ne sait s'il a pu observer des objets perses retrouvés en Grèce et qui appartenaient au contexte des guerres médiques⁸⁸. Les seuls objets qu'il a pu voir étaient les vases athéniens qui figuraient des Perses. Sa profession n'impliquait pas de déplacement spécifique en Orient. Il a donc composé à Athènes un personnage, à partir d'une image conventionnelle du Perse qui s'était élaborée progressivement depuis la seconde moitié du VI^e s. et au cours du V^e s. dans les lieux où des Grecs avaient le plus de possibilités de rencontrer effectivement des Perses, c'est-à-dire en Ionie. C'est cette image, recomposée par les Ioniens, qui s'est transmise en Attique, par l'intermédiaire des artisans céramistes, poètes (par ex Anacréon de Téos) et intellectuels (l'historien Hérodote

88 Sur ces objets perses retrouvés grâce aux fouilles archéologiques, voir M.-C. Miller, *op. cit.*, p. 41-42, notamment le bracelet d'or de Karlsruhe qui fut découvert à l'Isthme de Corinthe, le casque de bronze consacré par les Athéniens au Zeus d'Olympie, une pièce de monnaie perse en bronze (?) trouvé sur l'Acropole, diverses attaches de vêtement (fibules ?) dans divers sanctuaires grecs notamment à Dodone. Miller, p. 44 met ces objets en relation avec la pratique de la dékatè, consécration d'un dixième du butin de toute guerre aux dieux. L'auteur, p. 44-49, fait le point sur les armes perses qui furent retrouvées en terrain grec, ainsi que sur les éléments des campements perses (tentes et autres).

qui vécut d'abord à Halicarnasse avant d'arriver à Athènes à une date située entre 454 et 445 av. J.-C.⁸⁹⁾

3. Le personnage du Perse, création ionienne

J. Hall en 2002 a remis à l'honneur le schéma d'évolution des fondements de l'identité grecque traditionnellement admise par les spécialistes d'époque archaïque et classique. Avant les guerres médiques, les mécanismes d'interaction entre groupes humains dans le monde grec seraient régis par un mode de définition identitaire agrégeant ou *aggregative ethnicity*, dans lequel les non Grecs sont conçus à l'image des Grecs : même mode de vie, même dieux, mêmes valeurs guerrières, mêmes sentiments, par exemple dans *l'Iliade*. Les guerres médiques auraient développé l'opposition entre Grecs et Barbares dans le cadre d'une nouvelle définition identitaire dite antagoniste ou *oppositional ethnicity*, comme on peut le voir par exemple chez Hérodote⁹⁰. A mon avis, en Ionie, cette opposition s'est sans doute développée plus tôt, dès la révolte de 499 av. J.-C. Pour J. Hall, ces rapports antagonistes durent au-delà du IV^e s. puisqu'Isocrate dans son Panégyrique appelle Philippe de Macédoine à faire l'unité des Grecs et à envahir l'Empire perse⁹¹. Mais cette théorie est critiquée par S. Honigman. Elle estime que le mode de définition identitaire de ce que nous appelons les Grecs est profondément agrégeant, au moins jusqu'à l'époque hellénistique incluse, sans exclure la possibilité que coexiste parallèlement et ponctuellement, un mode de définition antagoniste, circonstanciel⁹².

Le modèle de Pseudartabas repose, à notre avis, sans doute sur une création ionienne qui tenait à la fois du vrai Perse tel qu'on pouvait le voir et de la traduction que l'on en faisait à la manière ionienne. Or le mode de vie ionien était beaucoup raffiné que le mode de vie des Grecs de la péninsule balkanique et de ce fait passait aux yeux de ces derniers pour être efféminé. En outre, on associait la mollesse à l'Ionie dans un schéma très simpliste, fondé essentiellement sur le fait que les Ioniens avaient été vaincus par les Perses à Ladè en 494 av. J.-C. L'image du Perse avant d'être transmise à Athènes avait

89 D'après J. Boeldieu-Trevet et D. Gondicas, *Lire Hérodote*, Bréal, 2005, p. 13, Hérodote parvient à retourner à Halicarnasse à partir de 454 et il reçoit des honneurs spécifiques à Athènes en 445, cf. Diyllos, FGrH73F3 = Plutarque, *de la malignité d'Hérodote*, 26, 862 B).

90 Jonathan M. Hall, *Hellenicity. Between ethnicity and culture*, The University of Chicago Press, Chicago 2002, p. 8, p. 193, p. 198, p. 227.

91 P. Y. Boillet, C. Barat, M. Costanzi, *Les diasporas grecques du VIII^e au III^e s. av. J.-C.*, Dunod, Paris, 2012, p. 181.

92 S. Honigman, «Permanence des stratégies culturelles grecques à l'œuvre dans les rencontres interethniques de l'époque archaïque à l'époque hellénistique», *Identités ethniques dans le monde grec antique ; Actes du colloque international de Toulouse organisé par le CRATA, 9-11 mars 2006*, réunis par Jean-Marc Luce, *Pallas*, 73, 2007, p. 125-140.

donc fait l'objet d'une première traduction par les Ioniens, laquelle ne pouvait être jugée que négativement par les Athéniens. En outre, ici cette synthèse est présentée sous un aspect caricatural pour déclencher le rire dans le cadre de la comédie aristophanienne.



Matricae

Matricae

Vindicating Quintilian.
Latin Has A Pitch Accent!

A. P. David
Independent Researcher

Abstract

Latin grammarians borrowed terms from Greek ones to describe their native prosody; so did Latin poets use Greek metres. This is not only because they admired or fetishised the ancient Greeks. The main reason they borrowed the Greek accentual descriptors and metres is because they *worked* for Latin. The nature of the prosody of Latin and Greek was almost identical: a recessive contonation of changing pitch. It is false to claim that classical Latin had a stress accent, except as a byproduct of pitch contours married to quantities.

Palavras-chave: Ancient prosody, Latin accent, Greek accent, Quintilian, Virgil, Indo-European linguistics.

Resumo

Os gramáticos latinos tomaram emprestados termos dos gregos para descrever sua prosódia nativa, assim como os poetas latinos valeram-se de metros gregos. Isso aconteceu não apenas porque eles admiravam ou fetichizavam os gregos antigos: a principal razão pela qual eles emprestaram os descritores de acentuação grega é porque funcionavam para o latim. A natureza da prosódia do latim e do grego era quase idêntica: uma recessiva contonação de mudança de tom. É falso afirmar que o latim clássico tinha um acento de tonicidade, a não ser como um subproduto de contornos de altura unidos a quantidades.

Keywords: Prosódia antiga, Acentuação latina, Acentuação grega, Quintiliano, Virgílio, Linguística indo-europeia.

Latin grammarians borrowed terms from Greek ones to describe their native prosody; so did Latin poets use Greek metres. This is not because they admired and fetishised the ancient Greeks. No doubt they did indulge both those impulses, to admire and to emulate. But the main reason they borrowed the Greek accentual descriptors and metres is because they *worked* for Latin. The nature of the prosody of Latin and Greek was almost identical: a contonation of changing pitch. It is false to claim that classical Latin had a stress accent, except as a byproduct of pitch contours married to quantities. This is, at last, to be true to the direct testimony of Quintilian. And this is why Latin prosody could reinforce the same quantitative foot-based metres that were, to be sure, developed natively for Greek.

1. The theory

A point of departure for the new theory of the Greek accent was W. S. Allen's comparison of the Vedic *udatta-svarita* system with the classical Greek descriptions and prosodic notation. The heuristic basis of such comparison is already the comparative-reconstructive framework of Indo-European linguistics. In light of such a context it is not strictly necessary, but all the same desirable, that comparisons between particular cognates yield fruit in the descriptive analysis of other cognates further afield. The procedure is not deductive but inductive, and not subject to prediction, so the interconnectedness and interoperability of models proposed in a particular comparison, applied successfully also to other cognates, is a welcome self-buttrressing to historical theory. Sometimes the whole

process is prone to disparagement as ‘circular reasoning’; it is difficult not to be biased in the search for corroboration of a proposal.

Induction of descriptive formulae, as an intellectual process, is, however, circular, and must not apologise for participating in the divinity of that figure. The only sort of ‘proof’ that a descriptive principle is in fact a principle, lies in its having distinct empirical consequences—that is, in this case, manifestations that solve or otherwise illuminate the description of known cognates. This is what we shall find, resolution and illumination, when we apply the model of the Vedic contonation to the quantities of Latin, and re-examine the question of Latin stress.

A multiplicity of distinctions and terms, produced separately by philologists, linguists and metricians, can be confusing. Allen’s term ‘contonation’ refers to the combination of a rising tone and a falling tone, in that order, over one syllable or two successive ones. The Vedic rising tone, *udatta*, occupies only one vowel mora, but the *svarita* or down-glide could occupy both moras of a following syllable. A ‘mora’ indicates an element of vowel quantity; its existential status depends largely on its utility in elegant descriptions. A short vowel has one mora (*níhil*), a long one has two (*râri*).

Metricians distinguish between ‘heavy’ and ‘light’ syllables. Syllables containing long vowels are heavy, but closed syllables with short vowels also contain the equivalent of two moras, and are considered heavy from the perspective of metre. Philologists somewhat confusingly refer to these vowels as ‘long by position’. Short vowels followed by a mute and a liquid, however, are considered ‘doubtful’ or ‘common’; this is because such syllables can be either heavy or light, depending on their placement in the thesis (another ambiguous philological term, by which I refer to the ictus-bearing downbeat of a foot) or the *arsis* (the shorter or weak part of the foot, or upbeat). This ability stems from the fact that a mute + liquid can be seen either as divisible, closing one syllable and opening the next, or together as the initial plosion of the ensuing syllable. One should note that on my account, the ‘doubtfulness’ of such syllables closed by a mute and liquid is not a reflection of anything necessarily intrinsic, but only of the convention in Greek and Latin of using such syllables in either the *arsis* or the thesis of a foot, and so to be performed either as short or as long by a poet’s arrangement.

I have argued that *udatta* corresponds to Greek $\acute{\circ}\xi\acute{\upsilon}\varsigma$ and *svarita* to Greek $\beta\alpha\rho\acute{\upsilon}\varsigma$.¹ The circumflex denotes a situation where the pitch rises on the first mora of a long vowel and drops on the second, *udatta* + *svarita* on one vowel. Thus the Greek prosodic notation is consistent in marking the mora where the voice rises, but only in this one instance (the circumflexed vowel) does it

1 A. P. David, *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford: Oxford University Press, 2006, 55 ff.

indicate the following drop in pitch. Allen suggests that the two elements fused in these situations, with the down-glide predominating; he cites Sanskrit grammarians who describe the cases corresponding in Vedic to the Greek circumflex simply as *svarita*.² Meanwhile, it is important to note that despite its name, the ‘grave’ sign in Greek written texts serves not to mark the ‘heavy’ *svarita*, which is an automatic down-glide following the *όξύς-udatta*; rather, it marks the suppression of the pitch-rise on the ultima of a non-prepausal word. In Greek sandhi, if the voice does not have ‘room’ to descend in pitch within the word, it is not permitted to rise: what cannot come down, must not go up. This ‘border rule’ makes the terminal contonation definitive of a Greek prosodic unit, which for lack of a better term we may call a ‘word’.

Hence the Greek version of the *svarita* is only indicated in the circumflex, where the pitch-rise occurs on the first mora of a long vowel. An acute sign on a long vowel simply indicates a pitch-rise on the second mora; any subsequent down-glide on the following syllable, whether the vowel is long or short, in this situation or any other, is left unmarked in writing. It should be noted that trochaic shapes with an initial closed syllable, containing a short vowel, are marked with an acute sign, on the only vowel mora available to be marked (e.g., *ἄνδρα*). Textual and metrical evidence suggests that the contonation was completed within such closed penults in trochaic disyllables, in that a new contonation may begin on the immediately following syllable if an enclitic adjoins, e.g. *ἄνδρά μοι*. But this need not happen in polysyllables — in *ἄνθρωπος*, e.g., the down-glide has to occur on the penult, not within the antepenult, as only one vowel mora may follow the end of the contonation in Greek.³

The new theory of the classical accent depends on the idea that *accentual prominence derives not just from rising pitch, but from the combination of pitch change with quantity*. Hence a down-glide over a closed syllable or a vowel of two moras would be more prominent (‘barytone’) than the preceding rise on a single mora. If, however, the syllable following the rise was short, or there was a following pause, the syllable containing the rise would itself register as more dynamically prominent (‘oxytone’). Although the combination of pitch change and duration is a feature of stress, along with intensity, in these contexts the weakening of adjacent vowels that is also characteristic of stress does not occur. Hence such phrases as ‘dynamic tone’ or ‘tonal prominence’ are in order for this peculiar prosodic phenomenon.

It was found that positions of tonal prominence described by the new theory corresponded exactly with the positions predicted for an hypothesised stress in ancient Greek by Allen’s study of the ends of lines of stichic verse. His rationale for the study follows:

2 W. S. Allen, *Vox Graeca*, 3rd edn., Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 122.

3 see David, 65.

Since Greek metrical patterns, unlike those of classical Latin, were, so far as we know, evolved specifically for Greek, it is likely that they represent, in Meillet's terms, 'a stylization of normalization of the natural rhythm of language'. So it is probable that any such patterns of metrical reinforcement would tend to agree rather than conflict with any similar patterns in speech. If this were so, then one might expect that particular syllabic word-patterns would tend to be placed in particular relationships to the strong/weak positions of the verse, even though their purely quantitative structure might qualify them for other placings. And conversely, if one were to discover a strong tendency of this type, it would suggest the presence, in both verse and speech, of some factor additional to quantity—whatever the nature of that factor might be.⁴

I describe his result in this way:

The study generates a remarkable formula that neatly reveals the 'preponderant tendencies' of correspondence between particular syllables and the strong positions of feet; [Allen] claims that these tendencies 'approach complete regularity.' ... As to the nature of this prominence, Allen is obliged to rule out both high pitch and length; on his understanding, the former belongs to the accent, while the latter is an independent phonemic variable. He concludes: 'of the three common prosodic parameters ... this then leaves only the dynamic, i.e., stress.'⁵

A. M. Devine and L. D. Stephens described Allen's study as 'the first work in the field of Greek metre that can truly be said to understand the requirements of scientific method and theory construction.'⁶

My own theory for Greek accent happily follows, entirely from two strands of Allen's work not connected by him:

It turns out, however, that the first four of Allen's [five] prominence rules constitute the rules for locating either the ὀξύς or the βαρύς accent as I have explained them, in all classes of Greek word with the characteristic recessive pitch accent, as well as two other types (in the traditional nomenclature, long-final oxytones and perispomena). In all of these cases, the syllable primarily stressed according to Allen's rules is also the primarily accented syllable according to my theory, whether ὀξύς or βαρύς. The only exceptions to this correlation—the only cases in which the stress rules do not predict the location of the ὀξύς accent in an ὀξύς ['oxytone'] word, or the βαρύς accent in a βαρύς ['barytone'] word—also involve [certain] exceptions to the

4 Allen, 132.

5 David, 69.

6 A. M. Devine and L. D. Stephens, *Language and Metre*, Chico, Calif.: Scholars press, 1984, 26.

recessive accent rule. The true nature of Allen's prominence is thus revealed. There appears to be a direct connection between the hypothetical stress and the traditional pitch system.⁷

2. The Latin case

No argument is needed, however, for the idea that Latin had a stress accent. This is the received wisdom. Can any insight into this supposed Latin stress accent be gained from the comparison between Vedic and Greek, by applying the model of the contonation?

The Latin rules are straightforward: disyllables are stressed on the penult, polysyllables on the penult when the penult is long, but on the antepenult when the penult is short or 'common' (closed by a mute and a liquid). According to Gildersleeve and Lodge (sec. 15), enclitics 'are said' to shift the accent of words accented on the penult to the ultima (prior to the enclitic); but in their own estimation, it is 'more likely' that they maintained their 'ordinary' location prior to the enclitic.⁸ We should consider this enclitic environment in light of the contonation, in case the re-analysis helps us decide on the choice of accentuation.

Gildersleeve and Lodge give the following samples, with acutes here marking the stressed syllables: *équus*, *mandáre* (to commit), *mándere* (to chew), *íntegrum* (mute+liquid), *circúmdare*, *supérstitēs*. Note that on the traditional understanding, accent on the ultima never occurs in Latin as it does in Greek; hence the contonation is always completed within the word, and its onset is never suppressed, as is the case with ultimas marked grave in Greek writing.

It turns out that formulating a rule in terms of a Latin contonation is also straightforward: *the contonation is universally recessive, and must begin (that is, the pitch-rise must occur), where possible, on the second mora before the ultima*. Unlike in the Greek version—crucially—the rule is indifferent as to the quantity of the ultima. Tonal prominence in Latin then becomes an automatic consequence of the possible conjunctions of pitch change and quantity. Once again we should expect two kinds, corresponding to Greek oxytone and barytone, where 'barytone' also includes the special case of the circumflex. *When the down-glide occurs over more than one mora, it is prominent; otherwise the pitch rise is prominent*. This prominence is interpreted as the received Latin stress. Let us take up the examples.

Equus has a pitch pattern that is oxytone on the penult: *équùs*. The acute in my notation indicates rising pitch; the grave does not represent a suppressed acute, as in Greek, nor does it mean 'unaccented' as in a prevailing interpretation, but literally the 'heavy' down-glide in pitch that immediately follows the rise.

7 David, 72.

8 B. L. Gildersleeve and G. Lodge, *Latin Grammar*, London: St. Martin's Press, 1895, 8.

In this case, it occurs over only one mora (-*quûs*). Bold print indicates prominence according to the proposed rule. Clearly, we have a match for the stress rule. Disyllables appear to present no issues, but the iambic disyllables, short-long, do present a conundrum. We shall reserve its discussion to the end.

Mandâre, with its long vowel in the penult, would require that the contonation begin at the beginning of that vowel. Hence we could represent its prosody with a circumflex, rise + fall: *mandâre*. Again, a match for the stress rule.

In *mandere*, on the other hand, two moras receding from the ultima land on the antepenult, with a pitch-rise followed by a light syllable for the down-glide: *mândère*. In the other examples, similarly we have pitch-rise, prominent because immediately followed by a light syllable, occurring on the same syllable as expected from the stress rule: *întègrum*, *circúmdâre*, *supérstîtēs*. All these prominent syllables are the same as the ones supposed to be stressed. Hence it is reasonable to conclude that a pitch accent in the shape of a recessive contonation, when applied to the quantities of a Latin word, causes the attested stress pattern and received rule.

There exists, however, a different way to formulate the contonation rule which equally well replicates the received stress rules. It is as follows: *the contonation is universally recessive, and must begin (pitch-rise must occur) on the antepenult wherever possible*. When the penult is short or light, this rule predicts the same prosodic shapes and locations for prominence as the stress rule; the difference in the analysis comes when the penult contains a long vowel. *Mandâre* becomes *mândâre*, where the second version contains what I call in the Greek analysis a ‘post-acute barytone’, a svarita over two moras, rather than a circumflex. The circumflex would then only occur in Latin on disyllables like *rârî*. The first formulation produces many more instances of the circumflex in stressed penults; the second predicts post-acute barytones in the same locations. Both formulations result in tonal prominence on the same syllable that is supposed to be stressed. Is there any historical evidence that can help decide between the two, between circumflex and barytone, and the formulation of the recession in terms of moras rather than syllable position?

3. Quintilian’s witness

It is often claimed that Quintilian’s description of the Latin accent is hampered or confused by the use of descriptive terms borrowed from Greek grammarians:

The Roman accent was a stress, while the Greek was a pitch accent... Roman grammarians borrow the Greek terminology and speak of accents in terms of pitch.⁹

9 Harold Edgeworth Butler, *Quintilian. With an English Translation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1920.

And in a more recent Loeb edition:

The use of Greek terminology gave rise to considerable confusion and difficulty for the Latin grammarians, who have to use *gravis* for unaccented syllables, and *acutus* both for the tonic acute accent of Greek and for the stressed syllables of Latin.¹⁰

There are in fact three terms in Quintilian's description of Latin prosody: 'acute', 'flex' and 'grave'. The more recent editor does not even mention Quintilian's use of 'flex', one presumes because he is embarrassed to impute to Quintilian the idea that Latin had a circumflex. He is also misleading about Quintilian's use of *gravis*, as we shall see. It is thought that a sort of Greek envy, or emulation, guides Roman poetry and scholarship generally, in this case to the point of misrepresenting the Latin accent as though it were defined by a Greek-style pitch change.

These descriptors are indeed calques of the Greek terms ὄξύς, (περι)σπώμενον and βαρύς. The confusion, however, seems largely to be in the modern interpretation rather than the ancient author. A Latin theory of the contonation will be seen to vindicate Quintilian's use of Greek terms, to describe completely homologous phenomena in Latin in a completely homologous way.

It will be shown in particular that Quintilian does not mean 'unaccented syllables' when he designates them as 'grave', but is using this term to describe specifically the *svarita*, the down-glide of the contonation that automatically follows the pitch rise. In this sense his description, applying Greek concepts in a correct way to describe Latin phenomena, may serve to correct the misdirection caused by the use of this term 'grave' in the notational practice of written Greek manuscripts, where it indicates by a downward angled sign the suppression of an acute, rather than a positive phonic feature in its own right.

In Greek grammar a whole class of words (heretofore pointlessly) were called 'barytone'. Such a word is ἄνθρωπος; under the new theory, we describe this word as 'barytone on the penult.' The voice rises on the antepenult, as indicated by the acute sign, then falls in pitch over the two moras of the long penult. The prominent syllable according to Allen's stress rules is this penult. Latin is supposed to stress a long penult, and for Quintilian this means it must bear the acute or the flex (e.g. *anthrôpus*). Quintilian cites a name of Greek origin that Latin speakers pronounce with apparent error in relation to Latin usage: *Céthêgus*. He cites other names of Greek origin that from his youth were pronounced with pitch rise on the antepenult, although the penult is long, whereas the Latin habit should yield *Cethêgus*. He also cites *Cámillus*, a Latin name that shows this prosody in pronunciation, where the Latin rule expects *Camíllus*.

10 Footnote to translation of Quintilian, *Institutio Oratoria*, 1.5.22-33, tr. Donald A. Russell, *Quintilian: The Orator's Education*, Books 1-2, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001, 135.

The errors in question are described as switching acute and grave—as when *Camillus* is pronounced acute on the first syllable, and so the penult switches from acute to grave—or switching grave for flex, as happens in the penult when *Cethêgus* is pronounced with initial acute. (Quintilian seems always to focus on the pitch pattern of the penult.) Translators err badly in this passage when they have Quintilian say that acute on the initial syllable *Cêthegus* causes the quantity of the middle syllable to change; they presume upon the text—there is no mention of quantity; the only change (*mutatur, Inst. Orat. 1.5.23*) the author is discussing in the passage is the change from one kind of accent to another, not long to short. The middle ‘e’ remains long, but is pronounced grave rather than flex.

It is in fact a salient feature of both classical Latin and Greek accentuation that the accented syllables do not affect the quantity or vowel grade of neighbouring syllables in pronunciation. (There is of course evidence that the historical initial stress in old Latin did produce these effects in unstressed syllables.) In this sense the alleged Latin ‘stress’ does not bring with it the usual most obvious effects of stress upon unstressed syllables, and by itself this suggests its nature may have more kinship with the pitch accent of Greek than is generally thought.

When Quintilian articulates the Latin accent rule, where the acute must occur within the last three syllables of a word (1.5.30-31), but never the last one, it is worth noting how he describes the case of a short penult: ‘a short syllable in this place will invariably have a grave accent, and so will make the syllable which precedes it (the antepenultimate) acute.’¹¹ Note that a grave necessitates an immediately prior acute. This is an odd way of putting things if the story was simply that the acute located the stressed syllable in a word, and that all unstressed syllables are ‘grave’. Quintilian again focuses on the penult, or as he puts it, the middle syllable of the terminal three: whether this syllable is acute, flex, or grave, determines the accentual melody of the whole word. In point of fact, ‘grave’ cannot mean simply unstressed: Quintilian’s usage describes a prosodic phenomenon that is immediately, and necessarily, *post-acute*. The Greek borrowings can present the non-Latinate shape of a long penult that is all the same grave: that is, not ‘unaccented’, and neither acute nor flex (‘accented’), but grave post-acute. In this entire passage (*Inst. Orat. 1.5.22-31*), ‘grave’ therefore refers to the second part of the contonation when it occurs on its own syllable, rather than as part of the circumflex.

Quintilian’s description decides in favour of the first formulation of the Latin contonation rule:

In every word, the acute falls within three syllables, whether these are the only syllables in the word or the last three, and in these it is

11 tr. Russell

either on the penultimate or on the antepenultimate. Moreover, of the three syllables of which I speak, the middle, if long, will be either acute or circumflex; a short syllable in this place will invariably have a grave accent, and so will make the syllable which precedes it (the antepenultimate) acute.¹²

The formulation in terms of moras predicts that closed penults (where the vowel is ‘long by position’) will show pitch rise on the short vowel with the contonation completed within the syllable (*círcus*), and that naturally long penults will show the circumflex (*mandâre*). It seems clear that Quintilian excludes from native Latin the shape of Greek ἄνθρωπος, with rise on the antepenult and long *svarita* or grave on the penult, but remembers this shape from his youth in the pronunciation of certain Greek names in Latin (plus the name Câmillus!).

What emerges is that these three calques of terms from Greek grammar—acute, grave and (circum)flex—are in fact perfectly natural descriptors for the prosody of Latin, as suited for Latin as they ever were for Greek. This is because Latin also had natural quantity in its vowels and a recessive contonation, which results in these three possible effects when the contonation is placed in such a way as to be either disyllabic or monosyllabic. The key difference lies in the fact Quintilian points out: that the acute (the *beginning* of a contonation) is differently restricted in its recession than in Greek; it can never occur on the ultima, and because the circumflex contains an acute, neither can the circumflex land there except in the case of monosyllables. In Greek, the restrictions are on the number of moras allowed after the *end* of the contonation—that is, its immediately trailing βαρύς or *svarita* component—the feature Quintilian calls ‘grave’, ‘heavy’. Hence in Greek there are oxytone final words that can sound with enclitics, and perispomenon words (circumflex-final), neither of which can occur except in particular circumstances in Latin. Quintilian mentions grammarians who encourage pronouncing certain prepositions with acute-final accents, in the case of *circum* to avoid confusion with the noun (1.5.25-7), although he himself treats them as proclitics which lose their accent in favour of the accent of the word governed; he cites *qui primus* (*qui prîmus*) and *ab oris* (*ab ôris*) from line 1 of the *Aeneid*.

There is therefore no Greek envy going on here. In sharing the disyllabic contonation, and therefore being both tonal *and* quantitative, same as Greek, Latin is naturally suited to reinforcing Greek-style metres. Of course there is a level of abstraction involved, if these idiosyncratic metres were simply borrowed rather than grounded in traditional Roman dance practice. Some of the Greek metres had no doubt become classical forms rather than stimulants of a living

12 Ibid.; *Inst. Orat.* 1.5.30-1.

jazz. But the German Mozart set new standards for Italian opera, and brought Italian coloratura to the German *Magic Flute*. Quintilian is not the least bit confused or filtered when he uses the terms acute, grave and flex to describe Latin prosody. Just as in Greek, this prosody in the classical period was genuinely tonal, and did not have the deleterious effects of stress on unstressed syllables.

As I mentioned, the prehistory of Latin *does* show direct evidence of the effects of stress; Quintilian's contemporary forms show the evidence of an antique initial stress upon the following syllable, which persists in the spelling when the accent (mysteriously) became a recessive tonal prominence (e.g., *ínimicus* > **inamicus**). I maintain that there is something as yet unexplained about the emergence of this species of recessive, tonal accentuation across Greek, Latin and classical Sanskrit.

It is possible Quintilian gives us a snapshot that describes only the practice of his day, which may once have been different. He himself speaks about the pronunciation of Greek names that he heard from teachers in his youth, who performed the grave (*svarita*) on a long penult where the *vetus lex*, as he understood it, required a flex. Hence it is possible to wonder how old the old law really was, and if perhaps the practice in the era of Virgil, or in the idiomatic usage of Virgil, may have been different—perhaps more Greek in the sense that it was possible in some cases for the down-glide to occupy two moras. Quintilian, for example, declares solemnly that the heroic verse does not allow an iambus (1.5.29). And yet there is the third word of the *Aeneid*.

4. Virgil

In other writing I have already made the case for the prosody of *canō*. Let us now also add the *Aeneid*'s second word, *virum*—or *virumque* with its influencing enclitic. Both these disyllables are unheroic iambs, where the long final coincides with the thesis of the dactyl. The Latin rule stresses them as *vírum* and *cánō*, however, each accenting in context the second short of their respective dactyls, and leaving the ictus unstressed. This seems an unlikely effect to be intentional in the first line of the poem, for its very first phrase and cadence at mid-line. In the case of *virumque* one grammatical school allows that the enclitic causes the accent to shift to the ictus position, *virúmque*, but we are still left with *cánō* accenting the foot and line audibly out of place. I am well aware that there may be many educated modern generations used to pronouncing *cáno* here, from a distance beyond that of Quintilian's barbarians. But the truth here lies with the Latin contonation.

This is not to deny that Quintilian's 'old law' is not old. It is rather to claim that Virgil's hexameter, like Homer's, was a locus of *excepta* for the sake of the music—*Musae gratia*. Iambic disyllables represent the only shape where recession of the acute portion of the contonation requires that the down-glide occupy a

long syllable of two moras. It seems more than plausible that Virgil deployed such shapes for a rare ultima emphasis. The voice still rises on the short penult, but descends on pitch on the incantation of *cânô*.

The dispute about accentual shifts due to enclitics is also resolved by means of the Latin contonation: the idea that the accent shifts may have come precisely from examples like *vírùmque*, where the enclitic happens to close the final syllable of *virum*. This brings the grave down-glide into prominence, perceived as a shift in prominence from the preceding acute. Such a shift is indeed highly unlikely in cases like *egomet* and *amāreve*, cited by Gildersleeve and Lodge, which the disputed enclitic rule would stress as *egómet* and *amáréve*. The enclitics here do not change the equation of moras, however, and one should expect the old law applied to the whole collocation, in these cases causing no shift: *égomet* and *amáreve*. (In the latter case, however, we see perhaps a change from flex to acute, *amâre + ve = amáreve*.) In this way, analysing in light of the contonation, as I would claim does Quintilian, helps explain an occasional accentual shift caused by enclitics in a completely straightforward way.

There follows a suggested performance text for the opening of Virgil, using acutes for the pitch rise of the contonation and for short vowels in closed syllables, circumflexes for the contonations completed within long vowels, and graves written to follow acutes only on the rare occasions when they are more prominent than the acutes in Virgil. One rediscovers a pattern, familiar to the method from Homer, of syncopation yielding to moments of agreement, but with all the nasalizations and falling cadences of Latin.

Árma vírùmque cânò, Troïae qui prímus ab ôris
Itáliam, fâto prófugus, Lavíniaque vênit
lítora, múltum ílle et térris iactâtus et álto
vî súperum saêvae mémorem lunônis ob îram;
múlta quoque et béllô pássus, dum cónderet úrbem,
inférrètque déòs Látio, génuş únde Latînum,
Albánique pátrès, atque áltae moénia Rômae.

References

ALLEN, W. SIDNEY, *Vox Graeca*, 3rd edn. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BUTLER, HAROLD EDGEWORTH, *Quintilian. With an English Translation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1920.

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

DEVINE, A. M., and STEPHENS, L. D., *Language and Metre*. Chico, CA: Scholars Press, 1984.

GILDERSLEEVE, B. L. and LODGE, G., *Latin Grammar*. London: St. Martin's Press, 1895.

RUSSELL, DONALD A., *Quintilian: The Orator's Education*, Books 1-2. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.



Musicografias

Musicografias

Filhos, fios, pais:
Música para uma cena de luto

Marcus Mota
Universidade de Brasília
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Resumo

Entre tantas mortes nesses tempos de pandemia, ninguém fica imune ao luto. Duo para violino e violoncelo, Pai/Filho, explora tais tensões entre diálogos interrompidos e que ressoam intermináveis.

Palavras-chave: Composição musical, Morte, Luto.

Abstract

Among so many deaths in these times of pandemics, no one is immune to grief. The duo for violin and cello, Pai/Filho, explores such tensions between interrupted and interminable dialogues.

Keywords: Musical composition, Death, Mourning.

A experiência com a morte multiplicada pelo terror durante a pandemia covid projetou um aguçamento da aproximação entre perigo, medo e finitude. Uma coisa foi experienciar a morte dos outros; outra, foi a morte dos próximos e a quase morte de si.

Em 4 de novembro eu participei junto do colega e amigo Gabriele Cornelli de uma conversa online em torno de meu livro *Imaginação e Morte: Estudos sobre a representação da finitude*, publicado em 2014 pela Editora UnB, que também organizou este evento, chamado “Morte imaginada é morte domada?” Dias depois meu pai morria. O livro trazia textos escritos entre 1988 e 1994, anos de meu mestrado em Teoria da Literatura. Eram considerações sobre literatura e filosofia, a partir de Adonias Filho e Gaston Bachelard.

Mas então veio a experiência da morte de meu pai.

Em luto, em 22 de novembro terminei de compor o duo Pai/Filho, para os filhos de um pai que eu admiro, o músico e colega e amigo Ricardo Dourado

Freire. Quando meus filhos nasceram, em 2010 e 2012, havia um programa de musicalização infantil na UnB. E eu, pai recente e não tão novo, levava as crianças para as aulas, que eram mais para os pais que para os bebês. Eu me emocionava muito com aquilo, com a música, com tantos pais, com esse projeto maravilhoso.

Desde 2014, quando passei a me dedicar mais à composição musical erudita, encontrei em Ricardo Dourado um conselheiro e ouvinte aberto às minhas experimentações. Compus obras para o projeto de musicalização que crescia com uma orquestra. E depois compus obras para o trio composto por Ricardo Freire e seus filhos. Nada mais afetivo e alentador para mim, então, compor para os filhos de Ricardo, quando precisava de um acolhimento.

A obra ficou guardada, sem performance, até que depois da morte de Hugo Rodas em maio desse ano de 2022, resolvi tirá-la da gaveta. Em poucos meses morrem quem me gerou como ser humano e quem me gerou novamente pela arte. Dupla orfandade.

Quando compus o duo *Pai/Filho*, vali-me do que estava a meu dispor: um violino e um violoncelo, duas linhas, duas figuras, filho e pai, pai e filho. Uma linha mais grave, imponente, decidida começa sozinha, o pai antes do filho. Nasce o filho, e as linhas seguem seus caminhos paralelos. Na segunda seção, Desencontros, as tentativas de convergência e sincronia esbarram em mútuas reações adversas. Até que na seção final, sambeando, há momentos de conciliação, homorrítmicos.

Durante a composição fiz algumas anotações:

Jogos de palavras

filhos, fios
Hijos, hilos
sons, sounds

Pais e filhos
encadeamentos
sucessão
grande pequeno
tempo
ciclo
rotacional mas em relação.

Filhos e fios, filhos e sons/sounds - eis mais uma cena dramático-musical.

Pai, Filho

Para meu pai Valter, 30/12/1939 - 11/11/2021

Marcus Mota
Novembro de 2021

Adagio ♩ = 56

① Nascimentos

Violin

Cello

Vln.

Vc.

Vln.

Vc.

Vln.

Vc.

mf

pp

p

mf

p

mf

mp

ff

2 Desencontros Pai, Filho

Vln. *mf*

Vc. *ff* *f*

Vln. 21

Vc. *p* *pp*

Vln. 25

Vc. *pp*

Vln. 29

Vc. *mp* *pp*

Vln. 33

Vc. *fff* *rit.*

3 Sambeando

The musical score for "Sambeando" is presented in five systems, each consisting of a Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) staff. The piece begins with a dynamic marking of *p* (piano). The first system (measures 1-4) features a Vln. staff with eighth-note patterns and a Vc. staff with triplet eighth notes. The second system (measures 5-8) continues with similar rhythmic patterns. The third system (measures 9-12) includes a Vln. staff with triplet eighth notes and a Vc. staff with eighth-note patterns. The fourth system (measures 13-16) shows the Vln. staff with eighth-note patterns and the Vc. staff with triplet eighth notes. The fifth system (measures 17-20) concludes with a Vln. staff featuring a *ff* (fortissimo) dynamic and a Vc. staff with a *pp* (pianissimo) dynamic, both playing triplet eighth notes. The piece ends with a double bar line.

4
 4 Juntos Pai, Filho

Vln.
 Vc.

61

Vln.
 Vc.

65

Vln.
 Vc.

69

Vln.
 Vc.

72

Vln.
 Vc.



Lista de realizações do LADI-UnB

I) Obras Cênicas

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da *Revista Dramaturgias*¹.

Bloco I (1995-1997)²

- 1) **O filho da costureira**³
- 2) A grande vó
- 3) Casal na Cama
- 4) Caim
- 5) Farsa do quem quer amar
- 6) Natal sem crianças
- 7) A festa
- 8) **Uma última noite sobre a terra**⁴

Bloco II (1997- 2001)⁵

- 9) Retorno
- 10) Volte sempre
- 11) Se você só tem isso, se você já não tem
- 12) Olimpo
- 13) **O salto do escorpião**⁶
- 14) O pesadelo de João, o embusteiro
- 15) Carne Crua
- 16) Domingo áspero

1 Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

2 Foram publicados no livro *A Idade da Terra & Outros Escritos* (1997). Corresponde à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga a absurdo das situações. Textos disponíveis em https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos_Poems_and_plays

3 Performance: William Ferreira. V. <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB.

4 Apresentado durante o Cometa Cenas de 1997 na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB. Direção: José Regino. Intérpretes: Adriana Lodi e Selma Trindade.

5 A Intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter um maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

6 Texto utilizado do espetáculo *A reta do fim do fim*, de Márcia Duarte, 1996.

- 17) Diógenes
- 18) Brutal
- 19) Os Vigilantes
- 20) **Docenovembro** (2000)⁷
- 21) **Aluga-se** (1997)⁸
- 22) Audição (2001)
- 23) *Acid House*
- 24) A Investigação
- 25) **O acontecimento** (2000)⁹
- 26) A oração (2000)
- 27) Visita ao velho comediante (2000)

Bloco III (1997-2001)¹⁰

- 28) **Idades.Lola.** (2002)¹¹
- 29) **Rádio Maior** (2002)¹²
- 30) A miséria do mundo (2002)
- 31) **As partes todas de um benefício. Antidrama com música** (2002)¹³
- 32) **Um dia de festa. Musical.** (2003)¹⁴
- 33) **As quatro caras de um Mistério. Textos de natal** (2003)¹⁵
- 34) **Salada para três** (2003)¹⁶

7 Apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil-Brasil (CCBB-Brasília), em 2001.

8 Direção Brígida Miranda. Intérpretes: Cláudia Moreira, Cristiane Rocha, Guto Viscardi, Letícia Nogueira, Magno Assis e Suail Rodrigues. Apresentado em diversos espaços entre 1996 e 1998, como Anfiteatro 09 da UnB e Sala Villa-Lobos Teatro Nacional.

9 Texto encomendado para o Detran-Df, e apresentado diversas vezes no Distrito Federal.

10 Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.

11 Direção: Hugo Rodas. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB. Intérpretes: Andrea Santos, Livia Frazão e Kênia Dias. Trabalho de fim de curso.

12 O texto recebeu menção honrosa no Prêmio Cidade de Literatura Cidade de Belo Horizonte, categoria Dramaturgia, em 2003, sendo depois apresentado na Funarte-Brasília em 2004 como leitura dramática.

13 Apresentado no Cometa Cenas em 2003, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB. Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Suail Rodrigues dos Santos, Carla Blanco, Letícia Nogueira Rodrigues, Ana Cristina Vaz. Trabalho de fim de curso.

14 Direção Jesus Vivas. Intérpretes: Rebbeka Del Aguila, Silvia Paes, Luciana Barreto, Barbara Tavares, Mariana Baeta, Ana Paula Barrenechea. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso. V. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 14, 2020.

15 Direção Hugo Rodas.

16 Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Elen Goerhing, Themis Lobato, Andrea Patzsch. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso.

35) **Iago** (2004)¹⁷

Bloco IV (2005-2008)¹⁸

36) **A Morte de um Grande Homem** (2005)

37) **As coisas que Não se Mostram** (2006)

38) **Cachorro Morto** (2006)

39) **Não se Esqueça de Mim** (2005)

40) **O Violador** (2005-2006)

41) **Uma Noite Um Bar** (2005)

42) **Despedida** (2008)

43) **Dois Homens Bons** (2016)

44) **A Arte de Compor Canções Invisíveis** (2020)¹⁹

Bloco V (2006-2021)²⁰

45) **Saul**. Drama musical (2006)²¹

46) **O Empresário**. Libreto (2007)²²

47) **Caliban**. Drama musical (2007)²³

48) **No Muro**. Hip-Opera (2009)²⁴

49) **David**. Drama musical (2012)²⁵

17 Direção: Nitza Tenenblat. Apresentado no CCBB, Sesc-Ceilândia, Sesc-Taguatinga, entre outros espaços. V. Seção “Documenta” na *Revista Dramaturgias* n. 1, 2016.

18 Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação. Grande parte dessas obras foram publicadas em *O Macho Desnudo: Roteiros Cênicos para Desconstrução do Masculino*. (Lisboa, Editora Cordel de Prata, 2020).

19 Texto para um “audioteatro”, em homenagem ao meu amigo Antonio Jacobs, colhido pela Covid 19.

20 A partir de 2005, passo dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suítes orquestrais.

21 As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto. Sobre o processo criativo e partituras, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 8, 2018.

22 Sobre a produção do espetáculo e o novo libreto, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 5, 2017.

23 Orquestrações e arranjos elaborados por Ricardo Nakamura. Sobre o processo criativo, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 6, 2017.

24 O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaika. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

25 Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento FAC-DF. Será tema dos próximos dois capítulos deste livro. v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 2/3, 2016.

- 50) **Sete**. Drama musical (2012)²⁶
 51) **À Mesa**. Comédia (2012)
 52) **Uma Noite de Natal**. Drama Musical (2013)
 53) **Salomônicas**. Farsa musical (2016 e 2017)²⁷
 54) **Suíte Clássica** (2020). Cenas para coro e instrumentos a partir de textos da Antiguidade Clássica. Publicada em *Revista Dramaturgias*, n. 15, p.403-573, 2020.
 55) **Happy Hour** (2021). Drama musical para três mulheres. Publicado na *Revista Dramaturgias* n. 17, 2021²⁸.
 56) **A Revolução Buliçosa**. (2021) Farsa Musicada²⁹.

Bloco VI. Inacabadas³⁰

- 1) *A ceia* (2012)
 2) *Do fundo do abismo* (2012)
 3) *Téo e Cléia* (2013)
 4) *Uma canção para Ícaro* (2014/2015)

II) Obras Musicais

- 1) “Suíte Orquestral Heliodoriana”, em 7 movimentos, 2014-2015, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9539/8431>³¹.

Audiocena	Fonte	Duração	Links
1) Amanhecer	1.1.1	3:08s	https://youtu.be/4CRVRyNI23g
2) Caça	1.1	3:25	https://youtu.be/eL2SqxvWNj0
3) Epifanias	1.2	3:30	https://youtu.be/VVTS_6xun2c
4) Lamento	1.2 -1.3	3:13	https://youtu.be/7MPietEnR8Y
5) Caverna	2.1- 2.10	4:32	https://youtu.be/6CoIWPXgkCE
6) Calasiris	3	4:00	https://youtu.be/WLeIblyWjC0
7) Homéricas	9	4:02.	https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
	Total	33 min	

26 Direção: Hugo Rodas. V. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n.9, 2018.

27 Ambas : Direção Hugo Rodas. V. *Revista Dramaturgias* n. 4, 2017.

28 Premiada no Fundo de Arte Cultura, edital para montagem de óperas/musicais (2021).

29 Recebeu o segundo lugar no PRÊMIO FUNARTE DE DRAMATURGIA - 200 Anos de Artes no Brasil (2021).

30 Discutidas em Mota (2020).

31 O meu livro *Audiocenas: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020) documenta o processo criativo desta obra.

2) “Suíte Orquestral Esplanada”, apresentada pela Orquestra Juvenil da Universidade de Brasília, 2017, apresentado no auditório da Casa Thomas Jefferson. Link partituras <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24901/21993>

3) “Suíte Orquestral Kandiskyana”, 2017-2019, em 10 movimentos, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383/23656>³²

Número	Referência	Link	Duração	Data Comp.
1	Comp. IV	https://youtu.be/-Ph550fz94c	5:29s	03/2017
2	Comp. VI	https://youtu.be/BvT0nmWxFnA	5:04s	07/2018
3	Comp. VIII	https://youtu.be/JM1Hv2fSjok	3:26s	8/2018
4	Comp. V	https://youtu.be/HjGxNd9EMeo	3:42s	9-10/2018
5	Comp II	https://youtu.be/fvdqIQnKACQ	3:35s	10/2018
6	Comp III	https://youtu.be/m8NKAf16TYs	3:12s	11/2018
7	Comp I	https://youtu.be/1u7CKFZyjmQ	3:28	12/2019
8	Comp X	https://youtu.be/SM4HlsspB0E	3:14	02/2019
9	Comp IX	https://youtu.be/v5qlrff7TDE	2:28	04/2019
10	Comp VII	https://youtu.be/jd6q8TKssoQ	5:48	05/2019

4) “Sambafoot” para o Qualea Trio (Clarinete, Violão, Contrabaixo), apresentada em excursão do trio a Paris, Oslo, Haltdalen, Ancara e Lisboa, 2018.

5) “No Fantasies Through the Night”, para Oboe, Violino e Cello. 2018.

6) “Eixão e Chuva”, para Coral de trombones, 2018³³.

7) “A Distant Call”, para Trombone e Piano, 2018,

8) “Love in Seconds”, para duo de Cellos, 2018.

9) “m.a.r.c.u.s.” para Clarinete e Piano, 2018³⁴.

10) “Music of No Changes V”, para Trompete, Trombone e Piano, 2018.

11) “Odd Funk”, para Oboe, Violino e Cello, 2018.

12) “Waiting for You”, piano, 2018.

32 O meu livro *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021) documenta o processo criativo desta obra.

33 “Sambafoot”, “No Fantasies Through the Night”, e “Eixão e Chuva” foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas I”. *Revista Dramaturgias*, n. 12, p. 267-308, 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28698>.

34 “A Distant Call”, “A Distant Call”, e “m.a.r.c.u.s.” foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas II”. *Revista Dramaturgias*, n. 13, p. 389-417, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/31076>

- 13) “FiboNUts”, para Clarinete e Piano, 2018.
- 14) “Baião”, piano, 2018.
- 15) “Tertian Piano”, para piano, 2018³⁵.
- 16) “Metaljungle” para Clarinete, Violão e Contrabaixo, 2019. Para o grupo *Qualea Trio*.
- 17) Suíte “Clarice(a)nas” (2020), seis peças para piano, publicada na *Revista Cerrados*, n.54,p. 289- 352, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/35308>.
- 18) “Escadas”, para quarteto de flautas, 2021.
- 19) “Oscilações”, para quarteto de flautas, 2021.
- 20) “Lockdown” (2021), para Big Band, composta para a Orquestra Popular Candanga da UnB, 2021. Publicada na *Revista Dramaturgias*, n. 16, p.466-493, 2021.
- 21) Suíte “Cidade Fantasma”, 5 obras para Clarinete, Violino/Viola e Cello. Para Ricardo Dourado Freire e Filhos.
- 22) “Pai e Filho”. Duo para Violino e Cello, 2021.

III) Videografia

- 1) Material elaborado em diálogo professora a Ana Beatriz Barroso em torno de meu primeiro texto teatral encenado – *O Filho da Costureira* (1996).
Link: <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 2) Materiais de curso de introdução à pesquisa em Artes Cênicas, para o Curso Teatro-UAB. Elaborado pelo CEAD-UnB.
Links: <https://youtu.be/UgXXJKof3rc> | <https://youtu.be/gfqBupUliXs> | <https://youtu.be/93V9PdRiQOs>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 3) Dança, Métrica e Música na Antiguidade (2013)
Aula no IFB- Brasília.
Link: <https://youtu.be/lX2tOFTSibQ>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 4) Audiocenas e Etiópicas: pesquisa e processo criativo (2014)
Palestra sobre a pesquisa de pós doutorado, realizada no CLEPUL - Lisboa.
Link: <https://youtu.be/noLOHxEkrx4>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 5) UnBTV Entrevista: Professor lança livro sobre dramaturgia(2017)
A respeito do lançamento do livro *Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises*.
Link: <https://youtu.be/R-ff7j0jb9Q>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 6) Diálogos: Hugo Rodas conta trajetória na UnB (2018)
Diálogo com Hugo Rodas, para a UnB Tv.
Link: <https://youtu.be/U8OnQnihrVl>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 7) Kandinsky em Performance: Análise de cena do documentário *Schaffende Hände*, de 1926. (2019).

35 “Music of No Changes V”, “Odd Funk”, “Waiting for You”, “FiboNUts”, “Baião”, e “Tertian Piano”, foram publicadas em “Peças de Ocasão: Cenas E(m) Música III”. *Revista Dramaturgias* n. 14, p.472-504, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34393>.

- Palestra no 18 #Art (2019)
Link: <https://youtu.be/9HuPOXpmypk>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 8) Tragédia Grega na Quarentena, (2020)
Diálogo com Mario Vitor Santos, da Casa do Saber, para contextualizar a montagem de *Os Persas*, de Ésquilo.
Link: <https://youtu.be/t8ucFWb5vms>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 9) AREPO | CONVIDA 20 | MARCUS MOTA (2020)
Diálogo com Luís Soldado sobre ópera no Brasil
Link: <https://youtu.be/JaULmwk83Qk>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 10) Janela das Artes - CEN - Marcus Mota (2020)
Depoimento sobre história do LADI no Instituto de Artes
Link: <https://youtu.be/vBeknO3xFQQ>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 11) Entrevista sobre Clarice Lispector (2020)
Link: <https://youtu.be/VtniMWmDeAg>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 12) Podcast Archai. Heráclito/Eudoro (2020)
Link: <https://anchor.fm/podcast-archai/episodes/3--Herclito-ejpu1n>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 13) A Música sem palavras de todos os sentidos: Mendelssohn nosso contemporâneo multimídia (2020).
Palestra.
Link: <https://youtu.be/bPb0vFboq-o>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 14) Suíte Clarice(a)nas: Notas de um processo criativo antipandêmico (2020).
Palestra para o V Encontro Internacional Piano Contemporâneo
Link: <https://youtu.be/aH4EaBMXe0c>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 15) Lançamento - Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial (2021).
Diálogo com Ricardo Dourado Freire
Link: https://youtu.be/SlpsVi_az3A. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 16) Morte imaginada é morte domada? (2021)
Diálogo com Gabriele Cornelli sobre o livro *Imaginação e Morte: Estudos sobre a representação da finitude*.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=q4jWOU502-g>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 17) Defesa Pública para Tese de Professor Titular | Prof. Dr. Marcus Mota | Título: Infinitude Sonora (2021)
Link: <https://youtu.be/okzMjt5hORU>. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 18) Erudição e Multidisciplinaridade: o Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília (2021).
Palestra. Ceam UnB.
Link: https://youtu.be/-pDQawHc_Gw. Acesso em: 3 dez. 2021.
- 19) Retórica, Performance, Música: A Estética Barroca de Pe. Antônio Vieira (2021)
Comunicação XII Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos séculos, XVI, XVII e XVIII”(2021).
Link: <https://youtu.be/mS-YzUhLa7Y>. Acesso em: 3 dez. 2021.

20) Dramaturgia musical na Grécia Antiga: contextos, formas e recepções (2021). Palestra PPG Artes Cênicas Unesp.

Link: <https://youtu.be/v6hzbYYTZGE>. Acesso em: 3 dez. 2021.

21) Entrevistas com Ordep Serra.

Série de três entrevistas sobre a formação, cotidiano e dissolução do Centro de Estudos Clássicos da UnB. 2021³⁶.

Links: <https://youtu.be/TCQ1UoycvME> | <https://youtu.be/D8OWlTGKlKc> | <https://youtu.be/p6TbPyk1NAo>. Acesso em: 3 dez. 2021.

22) O que é ser um professor artista na universidade. link: <https://youtu.be/xt-zWkSiVZeg>. Acesso em: 3 set. 2022.

23) Hugo Rodas - o mistério revelado! Link: <https://youtu.be/zu7tB4a0LPc>. Acesso em: 3 set. 2022.

36 A entrevista é parte integrante das fontes para a pesquisa “Tradição e Interdisciplinaridade: Memórias do CEC-UnB”, possibilitada pelo edital Ceam 001/2020.

Expediente

Editor chefe

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

Editora assistente

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Comissão editorial

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) | Philippe

Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

Edição de textos

Marcus Mota

Comissão científica

A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Projeto gráfico

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Diagramação e capa

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Foto de capa

Tarsila do Amaral. Batizado de Macunaíma. 1956.

Foto de Romulo Fialdini.

Fonte: tarsiladoamaral.com.br



Essa revista foi composta em tipografia Fira Sans,
tamanho 12pt, desenhada por Carrois Apostrophe.