

DRAMATURGIAS

21

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

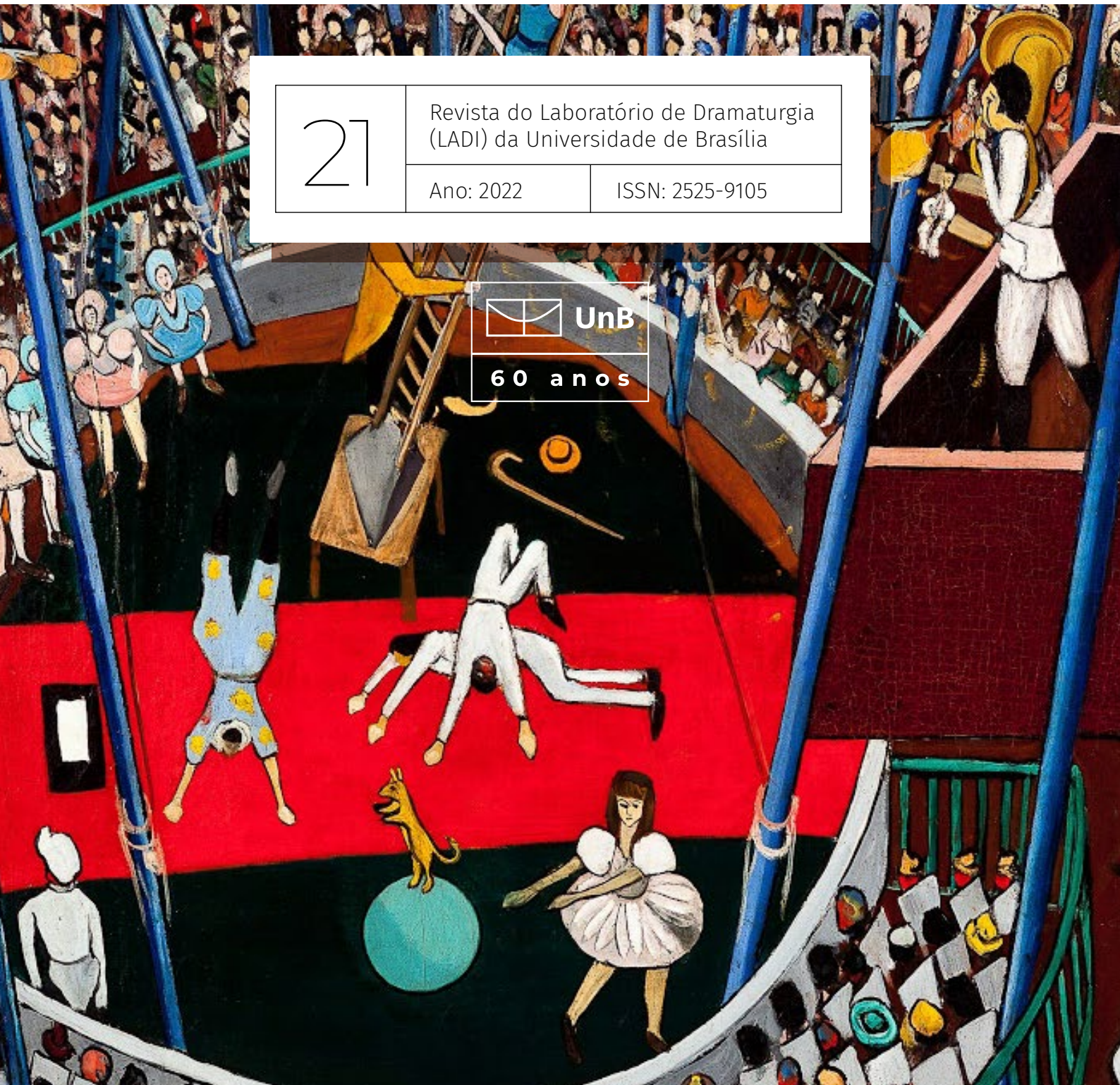
Ano: 2022

ISSN: 2525-9105



UnB

60 anos



Dossiê: Palhaçarias

Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

DRAMATURGIAS

21

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

Ano: 2022

ISSN: 2525-9105



Apresentação

Com este n. 21¹, a *Revista Dramaturgias* completa seu sétimo ano. Iniciamos em 2022, dando espaço a outras possibilidades das Artes Cênicas a partir da expansão e redefinição do conceito de “Dramaturgia”.

A revista em 2016 começou grande, com amplos horizontes, festejando Shakespeare, em dossiê conduzido por Márcio Meirelles, do Teatro Vila Velha, Salvador, dossiê esse reunindo diversos pesquisadores e artistas na celebração nos 400 anos de morte do bardo inglês.

Desde lá, tivemos parcerias com CESEM-Lisboa, UFSC, USP, UFMG, UFT, Universidade de Lisboa, entre outras instituições, na proposição de dossiês especiais sobre tradução, dança, música, entre outros temas.

Além disso, passamos a contar com seções fixas, a partir de colaboradores sempre presente, como o falecido Hugo Rodas, da Universidade de Brasília, Marie-Hélène Delavaud-Roux, da Université de Bretagne Occidentale, Brest, o pesquisador independente A.P.David, e as recorrentes traduções de Carlos Alberto da Fonseca, da Universidade de São Paulo.

Ajunte-se a isso os materiais documentais do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI-UnB), que desde 1998 vem produzindo espetáculos, composições musicais e investigações. Ainda mais que, em meio às comemorações dos 60 anos da Universidade de Brasília, será publicado pela Editora UnB o livro *Teatro e música para todos: O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)* agora, dia 15 de dezembro²:

1 Para este número, contamos com recursos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

2 Sobre recentes pesquisas do LADI-UnB, v. o podcast <https://www.camara.leg.br/radio/programas/908705-marcus-mota-literatura-teatro-e-musica-unidos-pela-arte-da-escrita/> Para informações sobre o livro, v. <https://www.loja.editora.unb.br/>



Neste número 21 continuamos com nossa homenagem às mulheres modernistas, às pintoras que no século XX desbravaram novos horizontes sociais e perceptivos: nossa capa é a pintura *O circo*, de 1944, realizada por Djanira da Motta e Silva (1914-1979)³.

A imagem da capa relaciona-se com o tema de nosso dossiê, organizado pela artista e pesquisadora Caísa Tibúrcio: temos textos que exploram novos projetos e experiências na palhaçaria, especialmente nas questões de diversidade e pluralidade de estilos, gêneros e identidades. A dramaturgia cômica das novas palhaçarias e das palhaças emerge como um campo de observação e experimentação de tradições artísticas em contato e colisão.

Seguindo a esse dossiê, publica-se reunião de textos elaborados durante a pandemia: no primeiro semestre de 2022, em seminário de pós-graduação conjunto do PPG-Metafísica e PPG-Cênicas da Universidade de Brasília, cinco palestrantes nacionais e internacionais correlacionaram criatividade, pandemia, pesquisa e processos criativos em seus campos de atuação⁴. Essas palestras foram transcritas e anotadas pelos alunos que integravam o seminário. São essas palestras transcritas, anotadas e revisadas que ora se publicam. Os

3 Sobre a pintora, v. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9397/djanira>, <https://www.escriitoridearte.com/artista/djanira-da-motta-e-silva>.

4 Blog do seminário: <https://criatividade2022.blogspot.com/>

palestrantes foram o já citado Márcio Meirelles, Luiz Fernando Ramos, da USP, Márcia Duarte, da UnB, Jean-Jacques Lemêtre, do Théâtre du Soleil, e Jelena Novak, do CESEM, Lisboa. Dados das entrevistas completas se encontram na seguinte tabela:

DIA	ENTREVISTADO	TEMA	LINK
09/02/22	Márcio Meirelles	A provocação do teatro online	https://youtu.be/96ALipXwX4
23/02/22	Márcia Duarte	Processos criativos em dança	https://youtu.be/sc-3IQIQn6c
02/03/22	Luiz Fernando Ramos	Gordon Craig e pesquisas em documentação em artes	https://youtu.be/nD1LzNYOLRY
09/03/22	Jean-Jacques ⁵ Lemêtre	Música e teatro	1- https://youtu.be/JVsweYZnpuY 2- https://youtu.be/ybdAp_rmbVU
16/03/22	Jelena Novak	Novas dramaturgias da Ópera	https://youtu.be/VEszLW3zoeQ

Sendo esta uma revista ligada às atividades do LADI-UnB, disponibilizamos na seção *Documenta* os materiais em torno do recital cênico-musical *Eu-Luto*, apresentado em agosto de 2022⁶. O recital contou com estudantes e artistas da cidade, em trama de textos, canções e sons a partir das tristezas pelos nossos mortos nesses últimos anos e dos sentimentos de indignação frente ao colapso do Estado nos últimos 4 anos.

Com a mudança de governo, esperamos que novos e melhores tempos venham.

Brasília, 6 de dezembro de 2022.

Marcus Mota

Professor Titular

Instituto de Artes da Universidade de Brasília

Departamento de Artes Cênicas

Laboratório de Dramaturgia

5 Links dos dois vídeos da entrevista, respectivamente, o original em francês, e a videotradução de Marcelo Amalfi.

6 Para assistir o recital: link da primeira apresentação, <https://youtu.be/SYJE3nlsJIs>; link da segunda apresentação, <https://youtu.be/T-lbtDJ1NQU>.



Sumário

Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

- 13 **Apresentação**
Caísa Tibúrcio
- 22 **Narrativas da Dramaturgia na Palhaçaria sob a Perspectiva de Gênero e Diversidade: trajetória de um espaço de reflexão e aprendizado**
Ana Cristina Valente Borges e Karla Abranches Cordeiro [Karla Concá]
- 49 **Compartilhando caminhos de Preto Humor - Pesquisa de Comicidade Negra Catarinense**
Adriana Patrícia dos Santos [Drica Santos], Natele Peter, Ruth Rodrigues
- 67 **A rede de festivais de palhaças do Brasil como catalisadora de pensamentos e iniciativas sobre a palhaçaria feminina**
Enne Marx Beserra, Priscila Romana Moraes de Melo, Ana Cristina Valente Borges, Antoniele Xavier, Noemia Loures dos Santos.
- 92 **PEPA E MAKU: uma entrevista sobre caminhos e dramaturgias de palhaças**
Fernanda Pimenta
- 110 **Entre pilherias, chistes e jocosidades: as múltiplas facetas dos palhaços no Brasil do século XIX**
Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva
- 131 **Mulheres palhaças dentro e fora do circo: reflexões sobre a palhaçaria a partir de estudos sobre gênero e feminismos**
Lili Castro
- 156 **Palhaçaria é Fuleragem**
Manú Castelo Branco e Bia Medeiros
- 178 **A palhaçaria hospitalar: breves registros sobre a atuação da Associação Doutores da Alegria e sobre o trabalho da pesquisadora Ana Elvira Wuo**
Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum

- 195 “Mary En Virtual Mood: Palhaçaria Virtual” e Mary En Metamorphosis: Clowning e Fotografia” – dois atravessamentos”. Fotoensaio.
Enne Marx
- 236 Um olhar sobre o tempo cômico e sua aplicação em um experimento de palhaçaria no *Tiktok*
Ana Vaz
-

Documenta

- 251 O Centro de Estudos Clássicos (CEC) de Brasília. Entrevista com Ordep Serra. Parte 2: O cotidiano no CEC.
Ordep Serra
- 289 *Eu Luto*. Recital Cênico-Musical (2022)
Marcus Mota
-

Huguianas

- 315 Brasília 60
Hugo Rodas
-

Seminário: Criatividade em Cena(s)

- 319 Criatividade, teatro, pandemia e depois: Entrevista com Marcio Meirelles
Marcio Meirelles, Leonardo Antunes, Nara Faria
- 366 Criatividade e dança: Entrevista com Márcia Duarte
Márcia Duarte, Ana Cristina S. Oliveira, Maicom Souza, Thais Cordeiro

- 393 **Criatividade, arquivos e pesquisa: Entrevista com Luiz Fernando Ramos**
Luiz Fernando Ramos, Ana Paula Ribeiro Câmara, Eldom Soares dos Santos e Sussumo Matsui
- 432 **Criatividade, música e cena: Entrevista com Jean-Jacques Lemêtre**
Jean-Jacques Lemêtre, Marcelo Amalfi, Laura Tonini, Raíssa Palma, Robson Gomes
- 457 **Criatividade na Ópera Contemporânea: Entrevista com Jelena Novak**
Jelena Novak, Doriedison Coutinho de Sant'Ana, Keyla Morales de Lima Garcia, Thiago Augusto Schuenck Moreto Linhares
-

Textos e versões

- 496 *Charlotte Corday*, de François Ponsard
Carlos Alberto da Fonseca
- 661 **Composição para Filmes. De Theodor Adorno & Hanns Eisler. Terceira Parte.**
Marcello Amalfi
-

Metricalae

- 697 **Homer's Tune and the Lie of Tradition**
A. P. David
-

Orchesis

- 711 **Les eunuques de Pseudartabas**
Marie-Hélène Delavaud-Roux

Musicografias

722 Contemporânea: 08 experimentos musicais para diversas formações
Marcus Mota

Lista de realizações do LADI-UnB



Dossiê

Palhaçarias: Caminhos Poéticos e
Cômicos para Subversão

Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

Apresentação

Caísa Tibúrcio

Atriz, palhaça, e doutoranda em Artes Cênicas (UnB). É mestre em Processos composicionais para cena na UnB PPG-CEN (2017) e Bacharel em Interpretação Teatral (2005). Tem um núcleo de trabalhos solo chamado Casulo Teatro (<https://www.casuloteatro.com>), por meio do qual realiza suas montagens, pesquisas cênicas musicais e circulações. Em 2022 montou o seu mais recente trabalho “Abre Alas: concerto à doidivana”, dirigido pela palhaça Karla Concá. É um trabalho de palhaçaria musical inédito criado a partir da musicalidade de Chiquinha Gonzaga. Este trabalho faz parte do escopo de sua pesquisa de doutorado sobre os palhaços cantores e excêntricos musicais brasileiros.

Em 2021 iniciei os contatos com as colaboradoras desse dossiê dedicado à palhaçaria. À medida que trocava mensagens com os pesquisadores convidados tracei uma teia, com muitas nuances, do que é pesquisar e atuar neste campo. Hoje, as pesquisas e as performances da área contemplam várias tendências distintas incluindo as contemporâneas perspectivas de gênero, diversidade e as abordagens de(s)coloniais, afro centradas e indígenas. Este dossiê é testemunha disto.

A multiplicidade de olhares aponta para a necessidade de abordar a comichidade do ponto de vista identitário, estético e racial. Um olhar que vai para e além da performance tradicional de homens cômicos de picadeiro, do circo ou mesmo de teatro. Reiterando as expressividades plurais desta linguagem, buscamos dar um sentido ampliado do que é a palhaçaria. Inclusive sobre as implicações ao escolher falar palhaçaria ou clown ou arte palhacesca, ou palhaço, ou palhaçada. No artigo de Manú Castelo Branco e Bia Medeiros, encontramos essa discussão, quando afirmam que o uso destes termos são reflexos de tensões políticas e disputas narrativas vinculadas à processos históricos.

O interesse crescente e cada vez mais evidente pela arte de fazer rir impõe uma expansão no campo da pesquisa científica. Nesta perspectiva, a elaboração de um dossiê abordando o vasto campo da palhaçaria é uma excelente oportunidade para contribuir na construção desta área de estudo. As variações fazem emergir novas dramaturgias e provocam rupturas com as noções canônicas da linguagem. Principalmente a ideia de uma prática unicamente fixada nas gags tradicionais e na transmissão basicamente oral e familiar.

Essas alterações são resultantes de ações das vanguardas históricas do século XX e início do século XXI que também romperam com o entendimento do gênero binário e patriarcal. A noção que impediu, durante muitos anos, que as mulheres tivessem acesso à profissão.

E as rupturas propostas na cena da palhaçaria ainda continuam e são inúmeras. De modo que não foi possível, neste dossiê, cruzar nem abordar todos os campos artísticos-científicos que a palhaçaria oferece como linguagem e modo de vida. Fizemos recortes a partir das escolhas que melhor se adequaram aos percursos individuais de cada ensaísta. Propus para os convidados uma liberdade de abordagem quanto ao tema, o que trouxe para o dossiê um colorido único e atual. A riqueza de estudos apaixonados e depoimentos singulares, testemunham os conhecimentos e experiências de cada um que colaborou.

Assim, iniciamos este dossiê com a um artigo de Karla Concá e Ana Borges que relatam o processo de criação e os desdobramentos de 31 edições do curso “Narrativas da Dramaturgia na Palhaçaria sob a perspectiva de gênero e diversidade” realizados nos anos de 2020 e 2021 durante o contexto de Pandemia COVID 19. A oficina se dedicou a análise qualitativa e quantitativa dos esquetes tradicionais do circo e propunha uma revisão crítica das narrativas que permeiam as entradas e reprises das clássicas palhaçadas.

Karla Concá é fundadora do grupo carioca de palhaçaria feita por mulheres “As Maria das Graças”¹ e Ana Borges também integra o grupo atualmente. As duas iniciaram a pesquisa e performance da palhaçaria por uma linha contemporânea. Ou seja, elas não começaram performando a partir dos esquetes clássicos da tradição circense. Esquetes que costumam ser a porta de entrada da maioria das pessoas que atuam nessa linguagem. Considero que este percurso particular do grupo “As Maria das Graças” fazia parte de um contexto carioca dos anos 90.

A partir do estudo dos esquetes tradicionais, notou-se que a grande maioria do repertório apresenta cenas violentas e misóginas e outras tantas fobias direcionadas as pessoas que estão fora da concepção branca-hétero-normativa. Dessa maneira, o curso ministrado por elas possibilitou para muitos artistas o estudo e a contextualização histórica de aspectos da tradição que em grande parte chega como imposições obsoletas para os artistas da atualidade.

Eu participei de uma das edições deste curso e testemunhei a inovação que foi proporcionar aos artistas um espaço para reflexões sobre as imposições cerceadoras advindas da tradição circense europeia e brasileira. Por fim, o artigo testemunha uma iniciativa importante advinda dos participantes das oficinas que resultou na redação de uma carta manifesto. Uma carta que teve uma repercussão extremamente polêmica.

1 “As Maria das Graças” é o primeiro grupo de palhaçaria protagonizado exclusivamente por mulheres no Brasil.

A carta buscou sensibilizar os estudiosos e artistas da comicidade e propunha uma reflexão sobre o conteúdo das entradas, reprises e gags tradicionais. A contestação não era exatamente sobre a forma ou da técnica tradicional de palhaços, mas reivindicava uma abordagem com novos caminhos dramáticos e cômicos. Inclusive não descartando as técnicas clássicas, mas sem reforçar os abusos físicos e psicológicos das gags tradicionais.

Isso reflete um movimento que se iniciou por volta de 1980, quando alguns padrões das tradicionais estruturas dramáticas cômicas passaram a ser questionados e as palhaças abriram espaço para investigações de novas dramaturgias e criações cênicas antirracistas e feministas.

Atualmente percebe-se vários grupos com esse viés atuando no Brasil. É o caso do Projeto de Pesquisa Preto Humor – pesquisa de Comicidade Negra Catarinense de SC. Este grupo de pesquisa apresenta para este dossiê um texto escrito por três mulheres e mostra uma trajetória que subverte o lugar do riso depreciativo e não alimenta a manutenção de dramaturgias cômicas racistas e misóginas.

É uma pesquisa feita por mulheres que pensam a palhaçaria como resistência e sobrevivência. Drica Santos, Natele Peter, Ruth Rodrigues apresentam suas pesquisas e como um caminho para encararmos a ferida colonial do racismo que continua sendo tecido em nosso cotidiano. Elas, como artistas negras clamam por uma representatividade e visibilidade positiva nos instrumentos culturais.

Nessas perspectivas, elas profundam a compreensão de que é ancestralidade, reiterando que as dramaturgias tradicionais racistas não tratam de algo que ficou no passado, mas de dramaturgias que ainda permanecem presentes em nossos corpos, pois continuam sendo referências usadas sem questionamentos ou adaptações em oficinas, cursos, cabarés e espetáculos.

O texto nos leva para uma perspectiva histórica da palhaçaria e de como podemos aprender com o passado e construir novos caminhos performáticos. Pois há no senso comum uma certa romantização na percepção do humor como um vetor irreverente que sempre age para subverter a sociedade. Mas é importante lembrar que a cultura é também a materialização de disputas políticas e por isso o humor é potencialmente subversivo, mas pode ser ruinoso e favorecer a perpetuação de violências mascaradas de piadas inofensivas.

Neste caso do texto sobre preto humor, a subversão que testemunhamos é a busca de romper com caminhos cômicos onde a função desestabilizadora está à serviço de violar o preconceito. Como Drica de Moraes aponta, a subversão está à serviço dos Hackers do racismo, agentes que como elas invadem com os padrões estruturalmente esperados para rompê-lo. É o agente cultural “que opera o humor incongruente, que desafia um certo status quo”.

O contexto em que foram produzidos os textos aqui apresentados reflete um movimento de artistas que se levantaram contra a conjuntura ultraconservadora e neoliberal de inúmeros acontecimentos brasileiros que nos estarreceram nos últimos anos. Muitos artigos foram escritos durante a pandemia do

COVID 19 e retratam as condições dos artistas brasileiros em contexto de isolamento e desintegração das políticas sociais e culturais.

Artistas que se juntam com a intenção de mitigar o impacto das relações privadas e alteradas. O artigo “A rede de Festivais de Palhaças do Brasil como catalisadora de pensamentos e iniciativa sobre a palhaçaria feminina” é resultado de uma escrita coletiva. Foi criado por 5 palhaças produtoras que relatam a importante trajetória virtual realizada pela Rede de Festivais Brasileiros de Palhaçaria feita por mulheres durante este período de pânico geral, reclusão e perseguição aos artistas.

Acredito que este seja um artigo que ilustre, também, o modo que se deu a relação em rede desse dossiê. Pois a Rede de Festivais é uma das fontes onde os colaboradores desta revista se fortalecem e de alguma maneira se reconhecem também. As ações virtuais desse grupo me ajudaram a identificar as formas de articulação existentes na rede.

Durante a pandemia, foram realizados pela rede 52 *lives* e 6 séries virtuais. A partir desse trabalho consegui mapear os encontros, pesquisadoras e palhaças do Brasil e outras parte do mundo. Foi possível também perceber como se deu o ajuntamento entorno da palhaçaria feita por mulheres e seus desdobramentos.

Pude acompanhar grande parte das *lives* em que circularam temáticas diversas com questões que atravessam as dramaturgias criadas pelas palhaças e revelam um potencial cômico que não se restringe as habilidades tradicionais. As discussões na rede ampliaram a integração das palhaças com outras áreas de pesquisa e atuação que vão além das artes palhacescas.

Mesmo que este circuito de Festivais seja um espaço criado ainda em meados dos anos 80 e tenha se expandido mais fortemente a partir dos anos 90, o texto da Rede de Festivais responde, para muitos de hoje, o porquê de fazer Festivais só de mulheres palhaças.

Este trabalho documenta e reflete um arcabouço precioso de uma trajetória de décadas. Quando a Rede de Festivais se torna o resultado de uma potente constatação histórica da necessidade de gerar projetos onde as pesquisadoras e palhaças pudessem se encontrar para compartilhar pontos nevrálgicos da dramaturgia e comicidade feita por mulheres.

A partir desses movimentos capilares de encontros apresentamos neste dossiê uma entrevista que ilustra os desdobramentos da Rede de Festivais e das aglomerações palhacísticas das mulheres. A pesquisadora e palhaça Fernanda Pimenta entrevista a palhaça argentina Maku Fanchulin e com a palhaça catalã Pepa Plana, fundadora de um dos maiores Festivais de palhaçaria do mundo, o Festival de Andorra. As duas artistas falam da sua trajetória, o meio como elas trabalha e criam suas obras, as dramaturgias e comicidades próprias.

É uma entrevista que evidência os processos embrionários da palhaçaria feita por mulheres do século XX. Pepa, como uma porta voz dessa subversão feminista, é uma das pioneiras nesta linguagem e afirma que ela como mulher

palhaça não tem avó, mãe, pois ainda é muito recente todos esses experimentos que estamos percebendo e vendo florescer.

E quando falamos de subversão pelo riso, quando escrevemos sobre o humor que quebra os sentidos e valores estruturalmente esperados, não podemos perder de vista que a subversão cômica atuou em momentos distintos da humanidade, enfrentando desafios e disputas sociais diferentes, estruturas que eram em certas medidas discrepantes dos arranjos atuais.

Desse modo, é importante considerar que na virada do século XIX e XX, os palhaços circenses foram difusores de saberes, de performances originais e ousadas em todo o território nacional. Saberes e técnicas que eram, em certa medida, descredibilizadas e menosprezadas. Os palhaços e artistas circenses eram considerados artistas menores quando confrontados com os outros campos da arte, como o teatro dramático, por exemplo.

Até o início do século XX, mesmo que à contragosto da elite intelectual brasileira, houve a forte presença de circos brasileiros e estrangeiros circulando pelo Brasil e América Latina. Os palhaços marcavam presença não só nos circos, mas também nos teatros, rádios, cabarês, cafés cantantes e choperias. No contexto de um país recém-república e pós-abolicionista como era o Brasil, os palhaços foram agentes fundamentais que subvertiam as expectativas de uma arte elitista e assim contribuíram fortemente para o engendramento da cultura popular urbana.

Diante desse importante dado histórico é aliciante vislumbrar a múltiplas habilidades e atuações dos palhaços no referido período. O artigo “Entre pilherias, chistes e jocosidades: as múltiplas facetas dos palhaços no Brasil do século XIX” de Daniel de Carvalho Lopes e Ermínia Silva tem foco nas atuações e expressões técnicas de palhaços e artistas cômicos dos circos oitocentistas. Principalmente visibilizando a performance de palhaços brasileiros pouco conhecidos ou mesmo desconhecidos na bibliografia disponível até o momento.

No texto são citamos uma boa variedade de números e artistas cômicos. São muitos registros que evidenciam atuações marcantes, mas que acabaram ficando anônimas ao longo da história, inclusive nas referências de uma gama de mulheres circenses cômicas que não podiam atuar como palhaças, mas que tiveram um significativas presenças cômica nos circos do período.

Em muitos artigos apresentados aqui a palhaçaria é protagonizada por mulheres com temas de integração e mobilização das participantes. Mas de maneira não menos valiosa, o texto de Ermínia Silva e Daniel Lopes evidencia a versatilidade e criatividade dos palhaços que performavam com números inusitados. Muito além do que hoje é possível vislumbrar a partir dos registros que temos nos acervos disponíveis de reprises, gags e entradas clássicas.

São muitas palhaçarias existentes no Brasil. Os textos e relatos das artistas reunidas aqui mostram como as reflexões que envolvem a linguagem constroem um espaço de ressignificação constante de suas práticas artísticas e embates políticos. São espaços de rupturas que formam um campo de

multiplicidades, com proliferação de formas, de gênero, abrangendo diferentes corpos e comportamentos.

O artigo “Mulheres palhaças dentro e fora do circo; reflexões sobre a palhaçaria a partir de estudo sobre gênero e feminismos” de Lili Castro abre para outras tantas reflexões no campo da multiplicidade de expressões sobre ser palhaça hoje. Ela propõe uma aplicação de conceitos feministas e teorias de gênero aplicados ao campo artístico. Porque pra além de criar espaços de exposição dos trabalhos feitos pro mulheres palhaças, Lili atenta que exploramos outros modos de criação referente tanto ao trabalho artístico como os modos de ser artista.

Atualmente, os crescentes estudos sobre gênero como performance e sexualidade incentivou também, a difusão da cultura *queer* e da transgeneridade. O artigo de Manú Castelo Branco e Bia Medeiros apontam um caminho que nos auxilia a enxergar os corpos dissidentes no sistema patriarcal. Mostra a forma que estes artistas são subjugados nas dramaturgias tradicionais. Por fim Manú entende a Fuleragem de Bia Medeiros com um caminho, um possível método para a palhaçaria contemporânea.

Dentro desse espectro amplo dos campos da palhaçaria, a atuação em hospitais é mais uma vertente bem representativa na atualidade. Ela se desenvolveu no Brasil a partir de 1991 em diálogo com iniciativas semelhantes em outros países. Os trabalhos e experiências da Associação Doutores da Alegria e da palhaça formadora Ana Elvira Wuo criaram uma metodologia única no Brasil. Este são referências artísticas e responsáveis por acúmulo de conhecimentos práticos e teóricos ao longo das últimas três décadas.

Daiani Brum realizou sua pesquisa de mestrado sobre esse tema e agora contribui neste dossiê com o artigo “A palhaçaria hospitalar: breves registros sobre a atuação da Associação Doutores da Alegria e sobre o trabalho da pesquisadora Ana Elvira Wuo”. Ela traz reflexões sobre o desenvolvimento da palhaçaria hospitalar como impulsionadora de uma nova percepção da comicidade e da figura do palhaço. Principalmente em relação a noção de presença aliada as técnicas palhacesca e a atuação atravessada por profissionais de saúde. Daiani também atenta para necessidade de desenvolver uma elevada capacidade relacional já que a técnica visa um protagonismo do público/paciente medido pela comicidade.

Outro aspecto importante, resultado da ampliação na gama de atuação palhacesca em hospitais é que nesses ambientes há, desde o início, a forte presença de mulheres atuando, ao contrário da história do circo. Além disso, um público menos restrito as artes se beneficiam da linguagem, buscando autoconhecimento, desinibição, diversão e lazer. A partir da proposição do “despertar do clown” de Ana Wuo pessoas em situação de vulnerabilidade e instabilidade tem a oportunidade de estabelecer vínculos com a sociedade, quando os artistas vão ao encontro destes nos hospitais.

As expressões múltiplas da palhaçaria constituem um conjunto de ações, de diferentes práticas desenvolvidas. Testemunhamos ações formativas, festivais, documentários, debates, pesquisas e criação de metodologias. É uma rede de

saberes que se estendem para além dos limites da ação cênica, inclusive durante a pandemia. As investidas continuaram e os desafios encontrados ressignificaram tanto as formas de composição da máscara, como as maneiras de compreender a noção de mulher palhaça na virtualidade. Voltando para o campo dos impactos da pandemia nas performances cômicas os artigos de Enne Max e de Ana Vaz mostram quais soluções por elas experimentadas nas suas atuações cômicas virtuais. Como elas investigaram as suas particularidades expressivas junto à exploração de novos recursos e as condições que nos cerceavam.

Enne Max por meio de um ensaio fotográfico discorre sobre como foi migrar para outros ambientes criativos, a exploração do audiovisual e da fotografia para auxiliar nos desafios de criar um espetáculo solo e de forma virtual. O ensaio fotográfico de Enne é um relato de sua pesquisa e práticas artísticas. Tem como características o hibridismo entre linguagens, onde a interseção entre palhaçaria, teatro, música, áudio visual e fotografia colocam a obra dentro do ela chama de “Clowning contemporâneo”. Uma metamorfose de palhaça, quebrando paradigmas defendidos quanto as formas fixas de apresentação de uma persona/palhaça.

O texto da Ana Vaz, palhaça Hipotenusa, reflete sobre o tempo cômico com base na técnica de triangulação e aplicada aos experimentos em vídeo que realizou no TikTok durante os anos de 2020 e 2021. O artigo sugere uma investigação sobre o tempo que não é marcado no relógio, mas do tempo que vem da relação com o ritmo das ações, da relação com a pausa e com o movimento na cena. Ou seja, é sobre a ação e sua subjetividade no tempo e no espaço.

E justo essa equação: ação/tempo e espaço foi extremamente alterada durante a pandemia do COVID 19 e tal fato possivelmente alterou a relação cênica com esses pilares da comicidade. Assim, o tempo cômico da Hipotenusa e de tantos outros palhaços e palhaças foram restringidas as relações de tempo impostas pelas redes sociais.

Ana Vaz nos faz pensar que as conexões entre as ações internas e externas, tão importante para comicidade, foram modificadas. Isto porque o tempo cômico é uma forma de interagir com a plateia, compartilhar as reações e potencializar o convívio do acontecimento cênico. Este aspecto é para muitos o ingrediente fundamental na arte de fazer rir. Tão importante por materializar as imagens, as formas e os gestos da ação presencial e sobretudo por embalar o processo de produção e recepção da ação cômica.

Diante disso, os artistas cômicos enfrentaram o desafio durante a pandemia de reger o tempo em cenas virtuais e sem perder o jogo vivo que a comicidade exige. Considerando a distância entre as linguagens presencial e digital, os impositores do tempo da cena não se baseavam mais no jogo com o público, mas sim nos desafios das redes sociais, os chamados *lipsync*², o tempo de vídeo do *story* e *reels*, por exemplo.

2 jogos de criação de vídeos com regras específicas

Esperamos que este dossiê sobre palhaçaria entreteça vários pensamentos sobre essa linguagem e revele a contemporaneidade dos artigos. É interessante destacar que reunimos aqui colaborações de artistas e pesquisadores que tem contato direto com a prática da palhaçaria. Os textos reunidos abordam sentimentos pulsantes do momento atual, incluindo cicatrizes pandêmicas, reflexões de isolamento, subversões históricas e relações de gênero que passam as dramaturgias e performances. São relações que condicionam a experiência individual e imprimem nas artes performáticas tornando-as ao mesmo tempo invisíveis e palpáveis.

Por isso, são trabalhos que de maneira colaborativa conjecturam elementos entre a teoria e a prática. A pandemia nos trouxe muitas perdas, mas também trouxe forte laços de resistência e outras subversões.

Houve outros tantos pesquisadores que por inúmeras razões não puderam aceitar o convite, mas que agradeço por me ajudarem com suas pesquisas a mapear as variações e a multiplicidade de investigações que estão em andamento. Agradeço especialmente a Manú Castelo Branco: uma peça fundamental por sempre me ajudar a tramar a teia dessa rede de pesquisa em palhaçaria.

O meu carinhoso agradecimento ao meu orientador Prof. Doutor Marcus Mota da Universidade de Brasília que generosamente cedeu o espaço para publicação de textos sobre palhaçaria na *Revista Dramaturgias*.

Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

Narrativas da Dramaturgia na Palhaçaria sob a Perspectiva de Gênero e Diversidade: trajetória de um espaço de reflexão e aprendizado

Ana Cristina Valente Borges

Palhaça, Atriz, Contadora de Histórias e Pesquisadora. Doutora em Engenharia de Produção pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Karla Abranches Cordeiro (Karla Concá)

Palhaça, Atriz, Diretora de Espetáculos, Dramaturga e Formadora em Palhaçaria. Bacharel em Teatro pela Faculdade de Artes da Cada das Artes de Laranjeiras (CAL)/Rio de Janeiro. Fundadora do grupo carioca “As Marias da Graça”.

Resumo

Esse trabalho relata o processo de criação e os desdobramentos do curso *Narrativas da Dramaturgia na Palhaçaria sob Perspectiva de Gênero e Diversidade* que foi idealizado no contexto da Pandemia COVID 19 quando, diante do isolamento social imposto, fomos impelidas a reagir e nos reinventar artisticamente diante de uma situação inédita para toda a população mundial. O curso surgiu inicialmente como *Grupo de Estudos Mulheres na Palhaçaria* quando Karla Concã, em um processo de leitura para redação de um artigo com Ana Borges, propõe compartilhar com outras mulheres as reflexões e incômodos advindos da análise crítica das narrativas que permeiam as entradas e reprises de palhaçaria tradicional. Nesse artigo expomos a trajetória desta iniciativa.

Palavras-chave: Palhaçaria Feminina, Palhaçaria Feminista, Palhaçaria Tradicional, Dramaturgia, Mulheres na Palhaçaria, Dramaturgia na Palhaçaria.

Introdução

O mês de Março de 2020 entra para nossa história pessoal e coletiva como aquele que determina, em muitas instâncias, uma nova relação com o mundo externo e interno de cada uma de nós. De repente, diante de uma situação sanitária que espalhava mortes, medo e dúvidas em todo o planeta, somos levadas a uma reclusão compulsória, que nos afasta de tudo e de todos. É viva a lembrança das primeiras conversas que tivemos, acreditando tratar-se de um período de duas a quatro semanas, e até mesmo da sensação inicial nos primeiros dias, de que estávamos em uma situação privilegiada de férias forçadas, curtindo e organizando a casa como dificilmente conseguíamos fazer. Um momento para respirar e descansar das exigências naturais da vida que estavam, agora, em posição de espera. Contrária a todas as nossas expectativas e vontades, o cenário foi mostrando-se mais complexo e extenso do que parecia inicialmente. Foi no final de Abril, já com cinco semanas de isolamen-

to, passada a percepção de descanso e as primeiras maratonas de séries na Netflix, em uma conversa sobre aproveitarmos aquele tempo para algum projeto, acordamos em redigir um artigo, que seria um trabalho complementar ao capítulo que já havíamos escrito para o livro *Palhaças na Universidade*¹. Nesse trabalho fazemos uma análise qualitativa e quantitativa dos esquetes registrados no livro *Palhaços*² registrando a incidência de aspectos opressores como atitudes e falas violentas, objetificação e sexualização das mulheres, fobias direcionadas à comunidade lgbtqi+, além de reforço de estereótipos de comportamento e estética, dentre outras situações que estão presentes na quase totalidade dos 46 esquetes registrados no livro em questão.

Como mulheres criativas e ativas que somos, em busca de atividades produtivas que nos ajudassem a manter a saúde mental no contexto do isolamento social, decidimos nos reunir para avançar na segunda etapa desse projeto, aplicando a mesma metodologia, agora para a análise dos esquetes registrados no livro *Entradas Clownescas*³. Era o momento para avançar com esse projeto, há algum tempo em espera frente a tantos outros compromissos que ocupavam nossas agendas. O objetivo inicial era a elaboração de outro artigo analítico-crítico-reflexivo similar ao primeiro, mostrando também as diferenças identificadas na forma e no conteúdo entre a tradição brasileira e europeia no registro desses esquetes.

Vale registrar que esse trabalho é um dos resultados do encontro de nossas trajetórias, construídas por caminhos e experiências artísticas diferentes e complementares como relatamos a seguir:

“Eu sou artista tardia, dei os primeiros passos nesse ofício em 2010 quando em um processo de transição profissional, no início de um doutoramento, procurei oficinas livres para cursar na CAL – Casa das Artes de Laranjeiras – escola de teatro no Rio de Janeiro. O objetivo inicial era apenas amenizar os impactos do momento de transição com atividades lúdicas, sem maiores pretensões. Essas oficinas livres, que foram de palhaçaria e contação de histórias, despertaram o interesse nessas linguagens e no teatro. Foram a semente da pesquisa artística e profissionalização que me acompanham desde então. Nesse processo conciliei a parte prática com um forte viés acadêmico, influência da experiência com pesquisa, metodologias e sistematização de conteúdos adquiridas ao longo do doutorado. O

1 A neutralização das mulheres nos esquetes clássicos de palhaçaria” in *Palhaças na Universidade*. Editora UFSM, junho 2021. Organização Ana Elvira Wuo e Daiani Brum. O livro é desdobramento da mesa “Palhaças na Academia”, realizada na programação do VII Esse Monte de Mulher Palhaça, Festival Internacional de Comicidade Feminina, em 2018. O debate, que reuniu oito palhaças com pesquisas acadêmicas em mestrado e doutorado, terminou com a provocação sobre a necessidade de publicarmos trabalhos e darmos visibilidade às diferentes perspectivas que surgiam sobre o fazer e o conteúdo da palhaçaria com o recorte de gênero.

2 Pesquisa realizada por Mário Fernando Bolognesi, publicado pela Editora UNESP, 2003.

3 Pesquisa realizada por Mário Fernando Bolognesi, publicado pela Editora UNESP, 2003.

olhar acadêmico faz-se presente tanto na curiosidade, nos questionamentos, e na busca por referências nacionais e internacionais publicadas sobre os temas de meu interesse nas artes, como pela percepção da necessidade de registrar, publicar e institucionalizar pensamentos e metodologias de trabalho, principalmente numa área que começa agora a se firmar como campo de pesquisa e reflexão, a palhaçaria com viés de gênero e diversidade.” (Ana Borges – Atriz, palhaça e pesquisadora. *Palhaça Maroquinha*).

“Eu trago a experiência prática de trinta e oito anos como atriz e trinta e um anos como palhaça, atuando em três linhas: como artista, professora, diretora e dramaturga na criação de espetáculos para mulheres palhaças; e como defensora de direitos humanos e ativista social no desenvolvimento de atividades de palhaçaria aplicadas no âmbito da violência doméstica, como ferramentna de apoio para que mulheres inseridas em situações dessa natureza pudessem entender melhor o contexto no qual estavam, se fortalecerem e traçarem estratégias para superarem relacionamentos abusivos; e no âmbito de pessoas com cognição especial como é o caso do projeto Síndrome de Clown no qual aplico técnicas de palhaçaria no trabalho com uma pessoa nascida com Síndrome de Down. Nessa trajetória, além de ser co-fundadora do primeiro grupo de palhaçaria protagonizado exclusivamente por mulheres no país – *As Marias da Graça* – também fui co-idealizadora do *Esse Monte de Mulher Palhaça, Festival Internacional de Comichidade Feminina* que teve como objetivo inicial abrir espaço para que mulheres palhaças pudessem atuar, rompendo o bloqueio encontrado por nós, mulheres, nos festivais convencionais de palhaçaria, cujas curadorias não nos contemplavam.” (Karla Concá – Atriz, palhaça, diretora – *Palhaça Indiana da Silva*).

Nossos caminhos se encontraram em 2012, em uma oficina de palhaçaria oferecida pelo grupo *As Marias da Graça*, no Rio de Janeiro. Desde então construímos um diálogo entre teoria e prática, tendo como ponto de partida a sistematização do pensamento que permeava o processo de pesquisa para o desenvolvimento da *Palhaça Maroquinha*⁴, de onde diversos questionamentos e novos olhares surgiram na nossa interação. A relação professora-diretora e palhaça em desenvolvimento, logo se tornou parceria consolidada em reflexões prático-teóricas que culminaram com a publicação de trabalhos⁵, realização de debates e trocas artísticas e conceituais constantes.

4 Palhaça performada por mim, Ana Borges.

5 Dois artigos e o capítulo de um livro já publicados e um livro em produção com lançamento previsto para 2022, dentre outras iniciativas.

“O trabalho de pesquisa foi impulsionado por meu desconforto com os textos clássicos da tradição circense que são a porta de entrada para a maioria das pessoas que buscam a palhaçaria. Seja pelos livros existentes, que trazem registros dos esquetes tradicionais performados no Brasil e na Europa, seja em oficinas que usam esses textos como ponto de partida para o ensino da linguagem. Quando li pela primeira vez os esquetes, a minha intenção era identificar quais eu poderia performar: essa leitura me deixou bastante frustrada pois identifiquei apenas um ou dois esquetes que poderiam eventualmente ser adaptados por mim. A quase totalidade deles me causou desconforto, me incomodou, tinha alguma frase, alguma palavra, alguma situação que me levavam para o ‘esse não’ ou para o ‘esse definitivamente não’. Acabei não avançando com os esquetes dos livros e busquei outros caminhos. (Ana Borges – Atriz, palhaça e pesquisadora. *Palhaça Maroquinha*).

“Eu entrei na palhaçaria pela linha contemporânea, trabalhando desde o início com dramaturgias autorais. Eu sabia da existência desses esquetes tradicionais mas quando comecei a ler achei tudo muito agressivo, não me interessei e por isso não os conhecia muito bem. Segui o meu caminho e acredito que, por isso, não larguei a palhaçaria. Até então nunca tinha parado para refletir sobre esses textos” (Karla Concá – Atriz, palhaça, diretora – *Palhaça Indiana da Silva*).

Marcamos então o primeiro dia de trabalho e decidimos manter, para a leitura dos textos da tradição francesa registrados em *Entradas Clownescas*, o mesmo método utilizado para a análise que fizemos dos textos da tradição brasileira: leitura compartilhada, registro das considerações em uma grande tabela excel e discussão do conteúdo. A diferença nesse processo era a sala de trabalho no espaço virtual. A tela como mediadora das relações, das gargalhadas e dos cafézinhos e pães de queijo quase sempre presentes em nossos encontros. Começamos a leitura. Primeiro texto, segundo texto, terceiro texto e se repetia a dinâmica de reações frente às esquisitices e violências facilmente identificadas. Não raro nos entreolhávamos, mudas, sem qualquer reação, boquiabertas e perplexas sobre como as violências, objetificações, misoginias e todas as fobias direcionadas aos corpos que não se enquadram na concepção branca-hétero-normativa e estética da nossa sociedade, eram inseridas nos contextos das cenas. Foi durante a leitura de um desses esquetes que Karla irrompeu com a reação que transformaria aquele estudo para um artigo em um grupo de estudos e mais à frente em uma oficina:

“Eu senti uma necessidade e urgência de dividir esse trabalho e essas reflexões com outras mulheres, de fazer com que esse pensamento não ficasse restrito às nossas reflexões e a um universo, muitas

vezes limitado, de pessoas que tem acesso ao pensamento teórico, ao consumo de livros e trabalhos acadêmicos.” (Karla Conká – Atriz, palhaça, diretora).

Nesse momento nascia o *Grupo de Estudos de Dramaturgia de Mulheres na Palhaçaria*, que depois passou a ser *Grupo de Estudos Dramaturgia na Palhaçaria*, que evoluiu para *Dramaturgia na Palhaçaria com Perspectiva de Gênero e Diversidade* e hoje intitula-se *Narrativas na Dramaturgia da Palhaçaria sob a Perspectiva de Gênero e Diversidade*.

Essa iniciativa – que também foi uma oportunidade de geração de renda em um contexto emergencial no qual, nós como artistas, nos vimos impossibilitadas de trabalhar – soma na sua trajetória, até o momento dessa escrita, mais de 400 participantes sendo 95% mulheres e 5% homens. Do total de inscritos apenas 4% não participou até o final. Em função da natureza virtual dos encontros, o trabalho rompeu fronteiras geográficas reunindo pessoas de todas as regiões e estados do Brasil além de residentes em Portugal, Inglaterra, Argentina, Peru, Colômbia, Alemanha e Espanha.

Este artigo apresenta o registro da metodologia e da abordagem que adotamos no curso, e seus porquês.

Metodologia

Com a certeza da importância do trabalho a ser realizado, começamos a pensar as possibilidades que teríamos para formatar esse curso, definir objetivos, o conteúdo, as questões que ao nosso ver eram imprescindíveis de serem ditas.

Assim, após várias conversas, chegamos inicialmente a um formato de estrutura com quatro pilares: i) uma introdução teórica abordando de forma breve a história da palhaçaria, a história da dramaturgia na palhaçaria e a história das mulheres na palhaçaria; ii) a análise de esquetes registrados nos livros em questão; iii) a apresentação de cenas protagonizadas por mulheres palhaças que mostrassem alternativas dramáticas àquelas registradas nos livros; iv) depoimentos das artistas autoras das cenas apresentadas.

Ainda no transcorrer das primeiras turmas entendemos a importância de um quinto pilar para encerramento do trabalho e agregamos a realização de uma atividade de escrita livre, a ser compartilhado por cada participante no último encontro. Falaremos a seguir sobre cada um desses pilares.

1º Pilar - Introdução teórica abordando de forma breve a história da palhaçaria, a história da dramaturgia na palhaçaria e a história das mulheres na palhaçaria.

O objetivo do primeiro pilar é contextualizar historicamente a palhaçaria apresentando inicialmente uma linha do tempo sobre a manifestação do riso na sociedade, desde os povos originários, passando pelos bobos da corte até che-

garmos à figura do palhaço. Ao abordar essa cronologia, destacamos o registro que há das mulheres nesse processo e como a percepção sobre o riso é diferenciada socialmente quando se trata de gênero. Depois falamos um pouco sobre a origem das tradições e questões que são impostas como regras: o uso da máscara branca, maquiagem do palhaço, a necessidade de definir e encaixar-se no lugar de branco ou augusto, a dramaturgia, o uso de objetos, etc. Complementando esse pilar, falamos do arquétipo que rege a palhaçaria - o trickster⁶ - e das suas manifestações na mitologia. Todo esse entendimento visa mostrar que um conjunto de afirmativas restritivas, especialmente para as mulheres - tais como: “palhaço é isso e tem que ser assim”, “palhaço tem que ter um casaco, uma mala e um chapéu”, “maquiagem de palhaço é branco, preto e vermelho”, “palhaço não fala”, “palhaço tem que tampar a pele, não pode se expor” - podem ter feito sentido na época em que surgiram por questões do contexto social e político vigente (Revolução Francesa e Império Napoleônico) mas são absolutamente obsoletas nos dias atuais. Podemos escolher caminhos diferentes para jogar com essa linguagem. Esse debate é fundamental uma vez que afirmativas como essas são colocadas de forma recorrente como regras pétreas por muitos formadores e repetidas sem uma visão crítica. Destacamos aqui a importância de estudar, de conhecer a história, de entender as variantes de cada época e de questionar para libertar-se dessas imposições.

2º Pilar - Análise de esquetes e reprises registrados nos livros em questão.

O objetivo do segundo pilar é possibilitar uma leitura crítica dos textos da tradição circense de palhaçaria, identificando e analisando os diversos preconceitos e violências presentes, sob a perspectiva de gênero e diversidade. No total são lidas 18 a 20 cenas, sendo metade delas registrada na tradição brasileira e a outra metade na tradição europeia. A leitura de seis textos acontece no ambiente da grande sala de aula sendo aberto, àquelas pessoas que desejarem, contribuir com a leitura. Esse momento é seguido de espaço para debate e comentários. Para as demais cenas, a turma é dividida em salas compartilhadas⁷ com três a quatro participantes em cada uma, sendo designado a cada sala um conjunto de dois ou três textos. Nesse momento, as pessoas são incentivadas a trabalhar o olhar e desenvolver a capacidade de identificar, nas cenas, questões que são incompatíveis com os tempos atuais, enfatizando a forma como as mulheres são retratadas nos textos. Após esse trabalho, os subgrupos retornam à grande sala e cada um é convidado a relatar as cenas que leu e tecer seus comentários para o todo o grupo, abrindo-se novamente espaço para debate.

6 Hyde (2017)

7 Ferramenta disponível no aplicativo de reuniões Zoom que permite agrupar participantes em subgrupos para a realização de trabalhos.

3º Pilar - Apresentação de cenas protagonizadas por mulheres palhaças que mostram alternativas dramáticas àquelas registradas nos livros.

O objetivo do terceiro pilar é mostrar a amplitude de alternativas e caminhos existentes para a dramaturgia da palhaçaria e como é possível ir além do que há registrado nos livros, como é possível desenvolver cenas que tratam de temas diferentes, caros a cada pessoa, sem que se faça apologia a qualquer tipo de violência ou preconceito. Ao ver mulheres palhaças atuando, ao ver a diversidade representada nos argumentos e nas estéticas, ao ver as causas defendidas – utilizando-se inclusive de técnica clássica – as dúvidas sobre o alcance da dramaturgia se dissipam, e muitas pessoas tomam coragem para levar adiante seus temas, se empoderam enquanto artistas e dramaturgas. Em cena, palhaças brancas, pretas, gordas, magras, jovens, maduras, transexuais, homossexuais e heterossexuais. Dentre os temas apresentamos cenas que tratam de maternidade, de amor (nas manifestações hétero e homo-afetivas), de ancestralidade, de dúvidas, de questões sociais, de violência direcionada à mulher. Neste contexto, a abordagem da violência como tema dramático, sob a perspectiva do oprimido/oprimida, mostra que esta pode ser abordada de forma reflexiva, sensibilizando a platéia para seus efeitos perversos na sociedade. E não apenas como reforço subliminar de abusos físicos e psicológicos, ou como réplica de gags antigas.

Ainda nesse pilar, para ilustrar que o processo criativo é contínuo e todo trabalho precisa de um tempo de maturação, algumas cenas, da mesma palhaça são exibidas duas vezes: em versões iniciais, as primeiras apresentações, e em versões mais trabalhadas, com dois ou três anos de apresentações. Essa ilustração visa acalmar a ansiedade natural de muitas pessoas que querem desenvolver cenas mas se sentem inibidas ao assistirem a trabalhos que consideram bem acabados ou bem alinhavados.

4º Pilar - Depoimentos das artistas autoras das cenas.

Esse pilar tem o objetivo de mostrar o ponto de partida, a inspiração e a técnica de cada artista na criação do seu trabalho. Assim, para a maioria das cenas que apresentamos no terceiro pilar, há um depoimento da artista contando sua trajetória, contando como surgiu a primeira semente da cena, quais foram os processos que contribuíram com o seu desenvolvimento, como alguns protocolos cênicos foram incorporados a partir da experiência de apresentações e até mesmo comentários ou interferência do público durante a cena. Esse pilar contribuiu para dar visibilidade às artistas e para compartilhar diferentes perspectivas de processos criativos, enfatizando as múltiplas possibilidades existentes de dramaturgia e também incentivando as participantes para o desenvolvimento de trabalhos autorais.

5º Pilar – Exercício de escrita livre

Esse pilar tem como objetivo mostrar que o que há em nós é bom, que temos incontáveis coisas a dizer que muitas vezes nem nós nos damos conta.

Para o último dia de aula, as pessoas são incentivadas a produzir um texto livre, que deve ser escrito de forma contínua, sem interrupção ou autocrítica, por um tempo determinado. Esse texto é lido pela pessoa e as questões que podem se desdobrar em um trabalho cênico são destacadas. Aqui pretende-se que as pessoas passem a confiar na própria escrita, que se percebam capazes de expressar algo, vejam como é potente o que cada uma tem dentro de si e como sua fala tem aspectos de universalidade.

As oficinas

O curso foi concebido inicialmente com duração de 16 horas/aula, distribuídas em dois meses, com oito encontros semanais de duas horas/aula cada. A projeção do tempo no encontro semanal, no entanto, raramente foi cumprida: a duração sempre excedeu as duas horas, chegando, em alguns casos, a três horas e meia ou mesmo quatro, em decorrência da ativa participação dos inscritos e da qualidade dos debates. Em função disso, a carga horária total do curso foi ampliada para 20 horas/aula distribuídas em formatos semanais ou de finais de semana. Para garantir espaço de voz e participação, fixamos o limite de 12 participantes por turma.⁸

Com essa estrutura desenhada, fizemos a divulgação da primeira turma agendada para começar no dia 29/05/2020. Utilizamos o whatsapp como meio de divulgação para pessoas ligadas à arte da palhaçaria. A resposta foi imediata e nos surpreendemos com o interesse e procura pela proposta. Na nossa projeção mais otimista imaginávamos que fecharíamos duas ou três turmas com doze pessoas cada e terminamos com sete turmas na primeira temporada, seguida de outras três temporadas, totalizando 26 grupos com 338 participantes, pessoas oriundas de todas as regiões do país e do exterior.

As leituras dos textos originaram diversos depoimentos sobre violências e abusos sofridos em contextos da vida real. Nesse sentido, as trocas e interações com participantes agregaram e ampliaram a abordagem do curso, nosso entendimento e olhar para gatilhos subjetivos existentes nos textos, como, por exemplo, transfobias. Essa leitura veio pelo olhar de participantes transgêneros (homens e mulheres) que, dentre outras questões, explicaram à turma a violência inserida no riso direcionado a corpos masculinos cisgêneros vestidos de mulher o que, no seu entendimento, é a legitimação ao direito a rir e violentar corpos trans. Esse debate traz múltiplas reflexões para os estudos que tratam da presença das mulheres na palhaçaria uma vez que a existência de corpos masculinos travestidos de mulheres nos esquetes tradicionais, se dá pela ausência de mulheres palhaças nos palcos e mais especificamente nos

8 Excepcionalmente, algumas turmas tiveram 14, 15 ou 16 participantes.

picadeiros. Essa ausência abre espaço para que as mulheres sejam retratadas, nos esquetes, como convém aos homens.

Sue-Allen Case, aborda esse processo ao discutir, em *Feminismo e Teatro* (2014), a invisibilidade das mulheres nos palcos a partir da imposição legal da divisão social de tarefas na Grécia Antiga, outorgando aos homens as atividades da vida pública e, às mulheres, a esfera invisível da vida privada e domiciliar:

Como resultado dessa supressão da mulher real da esfera pública, a cultura inventou sua própria representação de gênero, e a mulher ficcional surgiu nos palcos, nos mitos e nas artes plásticas, representando a visão e os valores patriarcais atribuídos ao gênero enquanto as experiências, histórias, sentimentos e fantasias da mulher real desapareciam. (...) A abordagem feminista para essa ficção cultural distingue a noção de “mulher” criada ficcionalmente pelos homens, da “mulher histórica”, aquela real e tangível, e insiste que há pouca conexão entre as duas categorias. Na prática teatral, temos uma ilustração clara dessa divisão com a tradição dos palcos unicamente masculinos. Mulheres eram representadas por atores homens caracterizados como mulheres enquanto as mulheres reais foram banidas da cena”. (Case, Sue-Allen. 2014. Pag. 7.)⁹

Essa ficção de mulher, à qual se refere Sue-Allen Case¹⁰, percebida nos seus estudos teatrais, é identificada em vários esquetes da palhaçaria tradicional circense nos quais as mulheres ou aparecerem travestidas ou são apenas aludidas na cena.¹¹

No esquete *Namoro dos Palhaços* por exemplo, uma rubrica especifica o figurino: “o clown está travestido de mulher com saiote, sutiã, laço na cabeça, bolsa, brincos e etc.” (Palhaços. Pag. 214-215). O figurino detalhado e a foto ilustrativa, mostram os estereótipos estéticos que são reforçados e o lugar cênico delegado à mulher. O fato de especificar uma roupa sensual para a caracterização remete tanto à objetificação e sexualização recorrente dos corpos das mulheres como a violências diárias, recorrentes, que são justificadas por narrativas equivocadas como a roupa usada pela mulher. No repertório dos discursos machistas as vestimentas explicam ou justificam uma violência física (“ela provocou”, “também, a roupa que ela usava”, “com aquela roupa, queria o quê? Estava procurando”). É fundamental ressaltar que a estética sensual na palhaçaria vale para homens travestidos de mulheres ou para cenas nas quais as mulheres são objetificadas e sensualizadas por homens. Quando mulheres palhaças entram em cena e optam por figurinos que tenham alguma sensua-

9 Tradução livre das autoras.

10 Também abordado em Case (1985)

11 Outros estudos feministas respaldam o debate: Cézard (2009 e 2014), Hope e Kelly (2014), Keisalo (2018).

lidade, é recorrente escutarem que “palhaço não mostra a pele”, “desce essa saia que sua perna é muito bonita, vai chamar a atenção” ou “você é muito bonita para ser palhaça, precisa enfeiar um pouco”.

No esquete “As Lavadeiras”, novamente, também há uma descrição específica do figurino: “dois palhaços vestidos de mulher, com seios enormes, perucas longas e laço no cabelo”. (Palhaços. Pag. 240-241). Aqui vemos o reforço de estereótipos estéticos completamente voltados ao imaginário da mulher ficcional que ronda o imaginário coletivo. Estereótipos de comportamento também estão presentes. No decorrer da narrativa, as mulheres se enfrentam e se estapeiam para resolver problemas o que também reafirma a imposição social de uma condição de competição e desconfiança entre as mulheres.

Em “A Noiva” (Palhaços. Pag. 233) os fatores são ainda mais violentos uma vez que há uma ridicularização completa da mulher incluindo situações humilhantes. Do nome dado à noiva, da forma como ela é retratada, da forma como o seu riso é retratado como “relincho”, observa-se uma forma sórdida de retratar as mulheres.

O que há em comum entre esses esquetes, é que tanto as mulheres cisgeneras como as mulheres transgeneras são vítimas de violência nos cenários e narrativas: de um lado a invisibilidade e o reforço de estereótipos estéticos e comportamentais direcionados às mulheres cis, de outro o deboche e o escárnio direcionados às mulheres trans e às travestis.

As violências e vulnerabilidades sofridas por mulheres, assim como mecanismos de controle e violência psicológica, cuja rotina é seguida e checada por seus parceiros de forma sistemática também foram identificadas nos textos como no caso das narrativas existentes nos esquetes *A Sonâmbula*¹² (Palhaços Pag. 252; Entradas Clownescas. Pag. 202) e *A Televisão*¹³ (Entradas Clownescas. Pag. 216)

A leitura e os debates geraram trocas interessantes e potentes nas turmas. Muitas pessoas identificaram relação das dramaturgias com situações vivenciadas por elas. Um aluno, homossexual, cisgênero, identificou nos esquetes que terminam com um palhaço com características “afeminadas” (como colocado no texto) perseguido por outro palhaço heterossexual - e naquelas que terminam de forma inversa, com o segundo perseguindo o primeiro - similaridades com acontecimentos nos quais se sentiu perseguido ou intimidado a não expressar opinião. Segundo seus relatos, em diversas ocasiões em que elogiou amigos heterossexuais, sua atitude foi interpretada como uma canta-

12 Em *Sonâmbula*, um marido conta para o amigo a condição da mulher que rouba objetos em estado de sonambulismo e ele recupera os mesmos e os devolve no dia seguinte aos proprietários. O enredo desenvolve de tal forma que no final da cena, o amigo termina levando a mulher em crise de sonambulismo para casa, afirmando que a devolverá no dia seguinte.

13 Em *A Televisão* é apresentado um aparelho que permite ver o que acontece nos lugares à distância. No decorrer do enredo, um rapaz casado recentemente, pede para ver a mulher em casa e a observa recebendo o primo. Há insinuação de traição.

da, como uma ameaça à masculinidade heteronormativa cisgênera vigente. Isso fez com que amizades fossem restringidas e suas opiniões omitidas para se preservar pois, ou confundiam a situação com uma cantada, ou tinham vergonha de apresentá-lo como amigo em função da preocupação com aquilo que os outros iriam pensar: poderiam eles próprios serem considerados homossexuais por terem amigos com essa orientação sexual.

Essa abrangência maior de olhares e interpretações, nos levou a refletir sobre o nome da oficina - inicialmente Mulheres Palhaças na Dramaturgia - e a modificá-lo para que refletisse a inclusão de outros olhares e não apenas o recorte de gênero. Identificamos que a abordagem dada a mulheres era limitada e que diversos grupos viam as agressões e opressões vividas na vida real reforçadas nas narrativas.

Dando sequência à oficina, após as leituras e debates dos textos da dramaturgia tradicional circense, os trabalhos eram direcionados para apresentação de vídeos com cenas de mulheres palhaças, com dramaturgia autoral, seguida de depoimento das artistas sobre o processo de criação, metodologias artísticas e inspiração para o início de cada trabalho.

Tivemos cenas construídas tanto com conceitos contemporâneos como com aqueles da palhaçaria tradicional visando, nesse caso, mostrar que o problema não é a forma e sim o conteúdo, a narrativa existente. A técnica tradicional quando explorada em conteúdos afirmativos, não violentos e não preconceituosos, segue sendo potente para o riso enquanto celebração coletiva.

O conjunto desse método - cena e depoimento - trouxe identificação, proporcionou reconhecimento do valor das propostas existentes em cada uma sendo um fator de encorajamento e fortalecimento artístico levando várias participantes a fazer e desenvolver suas cenas, trilhando seus próprios caminhos.

A apresentação dos vídeos das cenas trouxe outra natureza de debates em relação àqueles verificados na leitura e análise dos esquetes da palhaçaria tradicional. Dentre esses debates, destacamos:

- i) Questão racial: participantes negras declararam que assistir a uma cena protagonizada e idealizada por outra palhaça negra foi um aspecto importante do curso pois lhes deu a percepção de que podem ocupar esse lugar cênico onde a predominância de mulheres brancas ainda é marcante.
- ii) Gordofobia: aqui percebemos duas abordagens a partir de cenas diferentes. Na primeira, a mulher gorda e sua relação com a comida em cena e seu corpo leve, dinâmico e dançante, faz com que estereótipos de falta de mobilidade atribuídos a corpos gordos caiam por chão. Na segunda, o uso de enchimentos para caracterizar um corpo gordo pós-parto causou incômodo a uma estudiosa do assunto que considera o recurso como gordofobia.
- iii) Homossexualidade: uma releitura de um texto tradicional (Apito / Instrumentos) que trata da censura e da violência utilizada para restringir uma situação artística em espaço público, foi ressignificada para mostrar a

relação afetiva entre duas mulheres utilizando-se também de paródias do cancionário popular brasileiro para desconstruir preconceitos e atitudes negativas direcionadas, com frequência, a relações homoafetivas. A cena dá uma outra possibilidade de solução na relação oprimido/opressor.

- iv) Religião: a partir da abordagem dada a uma cena que se referia a Iemanjá, por uma mulher branca, tivemos um questionamento sobre o lugar da religião e a forma, inicialmente considerada inapropriada por uma participante, de colocar em cena um Orixá. Para algumas pessoas, o depoimento da artista, no qual ela explica sua relação com a religião e sua busca espiritual dentro da matriz africana, aplacou a discussão do que poderia ser considerado, num primeiro momento, uma apropriação cultural religiosa indevida. Chamou a atenção nesse debate o fato desta questão ter sido trazida por uma participante branca, embora após a colocação, mulheres pretas presentes se manifestaram em concordância com o colocado. Esse evento nos mostrou, além das reflexões da cena, o silenciamento vivenciado por mulheres pretas que, em muitas situações, evitam expor seus pensamentos e sentimentos.

A experiência com esse bloco nos mostrou os desafios de falar em cena, em dez minutos, sobre o que queremos falar, sem ignorar questões que podem ser delicadas para algum grupo da população. Como evitar, na construção de nossas narrativas cênicas, de nossas dramaturgias autorais, potenciais homofobias, gordofobias, transfobias, racismos ou apropriações culturais? Qual o limite, como identificar a linha tênue, que em muitos casos permeia a expressão daquilo que queremos comunicar ao mundo por meio da arte e um posicionamento preconceituoso que expõe ou reforça lugares de dor para determinados grupos sociais?¹⁴

O que a oficina nos mostra é o quanto as mulheres palhaças se empenham para que suas dramaturgias não magoem o outro, que não impactem negativamente no outro. O que observamos é que em geral, as mulheres não tem um apego a suas cenas e estão abertas a mudanças, a alterações, a rever posicionamentos quando percebem que algo não foi bem traduzido. As mulheres em geral, não vem problema em mudar uma dramaturgia, mudar uma cena, tirar alguma situação da cena que possa ser considerada inapropriada para algum grupo de pessoas da sociedade. As mulheres, na sua maioria, não veem poder no riso a partir da degradação ou humilhação do outro mas procuram abrigar, agregar e impactar na aceitação de situações que muitas vezes são renegadas pela sociedade.

14 Todas as considerações que surgiram nos debates (elogios, questionamentos, críticas, etc) foram repassadas às artistas autoras das cenas.

Desdobramentos

O conjunto das oficinas gerou um potente movimento de debate e reflexão ao reunir pessoas, na sua maioria mulheres cisgêneras, em torno de um tema emergente cuja abordagem contextualiza historicamente a palhaçaria.

Em um processo que parte do interno para o externo, do micro para o macro, vários encontros, projetos e iniciativas surgiram a partir das conexões propiciadas pelo trabalho. Seja por temas, por região geográfica ou por conceitos, sejam processos individuais ou coletivos compartilhados, algumas destas iniciativas transbordaram os limites dos encontros, conquistando outros territórios sejam eles virtuais ou presenciais.

A maternidade, por exemplo, foi um tema agregador que inspirou iniciativas individuais e coletivas. O assunto entra na pauta da oficina por meio da exibição do registro de uma cena, apresentada por Lilian Moraes (Palhaça Dollyn / Uberlândia-MG) no qual ela retrata questões que perpassam a experiência da maternidade, em especial no seu primeiro ano: o cansaço, a relação com o corpo pós-parto, o desejo de conciliar aquele momento de mudanças com sonhos e projetos, a falta de tempo para cuidar de si própria. O tema sensibilizou Aline Tainna¹⁵ que, embora em outro momento da experiência da maternidade, se viu motivada e inspirada a avançar em um roteiro autoral de dramaturgia e a desenvolver um projeto que debatesse o assunto e agregasse outras mulheres:

“Foi a partir desses questionamentos, das trocas que tinham na oficina, do que eu tinha assistido de espetáculos, que alimentou a minha vontade para realizar algumas coisas. Eu já tinha um roteiro que já estava na minha cabeça, algumas cenas já estavam criadas, e isso me inspirou a colocar essas cenas no papel, esse roteiro veio a partir desse contato com a oficina, me inspirou a trazer o meu próprio olhar e minha visão da maternidade através da palhaçaria. E uma outra coisa então que surgiu foi que com essa inquietação eu queria compartilhar com mais gente, (...) e nós fizemos nesse mês de setembro o *Riso da Mãe*, que foi um ciclo formativo em palhaçaria feminina, com três dias de atividades, feito por mulheres, palhaças, artistas e mães (...). Então teve exibição de documentário; teve espetáculo (...); eu dei uma oficina também de palhaçaria compartilhando todas essas investigações; e aconteceu a mesa redonda onde a Karla e a Amanda Aloysa e também a Lilian Moraes¹⁶, que são dirigidas pela Karla, a gente fez uma mesa falando de maternidade, de mulher na cena, e foi incrível, foi ótimo, agora a gente está aí, ainda

15 Atriz, palhaça e psicóloga. Residente em Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil.

16 Karla Concá – diretora e dramaturga – é diretora e co-criadora do espetáculo *Chica Par(t)indo* de Amanda Aloysa (Palhaça Chica Benta) e da cena *Teste* de Lilian Moraes (Palhaça Dollyn), artistas de Uberlândia/MG. Sob diferentes perspectivas, os dois trabalhos abordam a maternidade.

estou reverberando esse processo, mas com certeza vem instigado pela possibilidade de repensar o protagonismo das mulheres na cena cômica e a palhaçaria a partir de uma outra perspectiva. Sou muito grata a essa possibilidade e aos encontros que nos inspiram que nos motivam a recriar, a refazer, a ser teimosas e perseverantes na nossa caminhada, esse é meu relato.” Aline Tainna. Atriz, Palhaça e Psicóloga. Caxias do Sul/RJ.

Essa iniciativa mostra o espaço fértil para formação de redes, de fios de conexão, de risoma entre as participantes e a forma como se sentem encorajadas a desenvolver seus trabalhos e se unirem.

O debate sobre a violência foi gatilho para a conscientização de situações de relações abusivas, de violências psicológicas e patrimoniais vividas por participantes do curso, contribuindo para mudanças positivas em suas vidas. O tema entra em pauta em dois momentos: primeiro a partir da presença recorrente de violências objetivas e subjetivas, direcionadas às mulheres, nas dramaturgias dos esquetes tradicionais, questões debatidas na análise dos esquetes; o segundo com a exibição do registro da cena “Dolores”, da artista Erica Rodrigues/Palhaça Dolores Paz, no qual ela expõe as violências verbais comumente direcionadas às mulheres e o silenciamento ao qual somos submetidas pela sociedade em geral que, na maioria das vezes, seja no espaço doméstico, seja no espaço público e jurídico, nos cala ou nos pune e culpabiliza pelas violências que recebemos. O impacto desse debate é retratado no depoimento a seguir:

“Costumo dizer que, fazer o curso de dramaturgia na palhaçaria feminina, foi renascer possibilitando que eu recuperasse minha liberdade, literalmente, saindo do estado de violência e tortura psicológica que eu estava vivenciando naquele período de pandemia. Antes de estar no curso de dramaturgia na palhaçaria feminina, meu relato e pedido de ajuda eram desconsiderados, ignorados por pessoas próximas no meu restrito ciclo social e religioso onde denúncias de violência eram desconstruídas sob a cômoda postura de tratar violência e/ou abusos como “normal” ou “desequilíbrio psico emocional de quem pede socorro”. No curso (...) encontrei informação, troca de reflexões percebendo como uma mulher precisa de força e apoio para não se submeter à dor de situações como aquela que eu estava vivenciando, onde a fala de uma mulher denunciando abusos ainda é, nos dias de hoje, desacreditada. (...) vi que na arte da palhaçaria feminina há seriedade, trabalhos de pesquisa, leituras reflexivas de textos de forma imparcial, trazendo informações da história da palhaçaria que estão presentes na vida em comum e ouvir, acolher, fazer algo é decisivo para “salvar”, mudar a vida de um ser humano, principalmente “não duvidar quando uma mulher precisa de ajuda” e, particularmente neste caso, foi o

que mudou a minha vida no contexto de relacionamento abusivo em isolamento social, sem ter outros recursos em plena pandemia. O impacto deste importante aprendizado no curso de dramaturgia na palhaçaria feminina foi de perceber como verdade que, toda mulher tem o direito de ser respeitada, gargalhar e ser livre nas escolhas que quiser.” - Noêmia L. Santos , Rio de Janeiro/RJ

O que observamos é que ao possibilitar debates abertos, com espaços para se expor em um ambiente restrito e de confiança, compartilhando conflitos internos e questionamentos que muitas vezes são comuns a várias de nós, o curso termina contribuindo com auto reflexões e impulsionando mudanças na vida de participantes.

A leitura dos esquetes, as trocas, os compartilhamentos levaram a um processo de tomada de consciência – em maior ou menor grau – de diversas formas de relacionamentos abusivos. Por serem textos estruturados no pensamento da matriz patriarcal, com dramaturgias que trazem violência, abusos físicos e psicológicos, bullings, imposição de comportamentos que são referência desta normativa fortíssima do patriarcado¹⁷, os textos terminaram por respingar em memórias que perpassam a linha do tempo de uma vida inteira, da infância à vida atual de cada pessoa.

Vários destes textos foram gatilhos para identificação de situações dessa natureza. O conjunto das mudanças individuais e do incômodo provocado pelos textos, no movimento de micro para macro, amadureceu-se em processo coletivo, resultando naquele que talvez seja o desdobramento de maior impacto da oficina: a composição de um grupo para redação de uma Carta Manifesto, escrita por vinte mulheres e endereçada ao mundo da palhaçaria, comicidade, humor, professores, autores e editoras.

A Carta Manifesto¹⁸, sugestão de uma aluna, terminou por reunir participantes de várias turmas, em um trabalho de meses até a versão final. A Carta solicita especialmente que as próximas edições dos livros *Palhaços* (2003) e *Entradas Clownescas* (2016) venham acompanhadas de uma recomendação que contenha uma indicação/advertência de que os esquetes têm conteúdo machistas, misóginos, sexistas, homofóbicos, transfóbicos, gordofóbicos, de intolerância religiosa e violentos não sendo mais recomendada ou indicada a sua reprodução nos dias atuais. Essa recomendação, nomeada “bula” pelo grupo redator da Carta, é uma resposta ao conjunto de gatilhos provocados pelos textos.

O grupo considerou fundamental essa solicitação uma vez que ainda se tratam dos dois únicos livros que trazem referências de dramaturgia da palha-

17 Termo resultante da combinação de duas palavras gregas: pater (pai) e arkhe (origem, comando, contole). Possui três entendimentos históricos nos âmbitos religioso, produtivo e sociológico. (Christine Delphy, 2009)

18 Será sempre mencionada como “Carta” a partir desse ponto do texto.

çaria. Nesse sentido, são a fonte de informação e referência primária para qualquer pessoa que tenha interesse em estudar a linguagem. Ao se deparar com essas únicas referências, há uma tendência, relatada por várias pessoas, de acreditar que essa é a única forma de pensar e fazer a palhaçaria. É importante destacar que esses textos chegam às pessoas não só pelos livros, mas também como metodologia em sala de aula, uma vez que vários professores e professoras de palhaçaria utilizam essas dramaturgias como fio condutor de seus trabalhos, conduzindo os alunos para encená-los. Nesse sentido, esses esquetes representam também uma abertura para um conjunto de opressões e assédios em sala de aula, situações retratadas por várias alunas e alunos: tapas na bunda, toques no corpo que extrapolam o que denominam “técnico” e causam constrangimentos, insinuações, imposição para que as cenas sejam feitas mesmo se participantes se manifestam incomodados com o conteúdo (“é assim que é a palhaçaria”, “tem que fazer”, “pode ir embora então, a palhaçaria não é para você”) além de rejeição a qualquer proposta de comicidade que, mesmo integrando as técnicas da palhaçaria, fuja dessas dramaturgias. A principal decorrência é que o conteúdo dos esquetes passa a ser normalizado como aceitável. A consequência, conforme relatos, é que termina por afastar pessoas da linguagem que quando não se identificam com os conteúdos e não vêem abertura nas propostas diferentes que trazem, inferem ou aceitam que “não é para mim a palhaçaria”.

O processo de redação da Carta foi permeado por várias discussões contemporâneas dentre elas questões relativas à inclusão e respeito à diversidade de gênero, como a emergente linguagem neutra. Assim, usar ou não usar o ‘e’, escrever todas e todos ou todes, foi uma das questões presentes: considerada por algumas pessoas uma oportunidade de pautar também essa discussão, e fortalecer o uso dessa modalidade na escrita formal; e por outras um risco uma vez que grupos não sensibilizados com a questão poderiam encontrar nessa forma uma barreira para a leitura do conteúdo e uma desculpa para deslegitimar a discussão proposta. A linguagem neutra contribuía ou não para fortalecer a Carta? Não utilizá-la sob esse argumento constituiria uma situação subjetiva de transfobia? Outro aspecto foi a preocupação em agregar diferentes visões, estilos e relatos de violências – individuais ou coletivas – vivenciadas por integrantes do grupo redator.

A iniciativa exemplifica um movimento que sai do ambiente interno das aulas para o externo, com abrangência ampla, e que transforma um tema de micropolítica em debate no nível macro, alcançando público geral, próximo ou não dos debates sobre palhaçaria no Brasil, próximo ou não dos debates sobre diversidade e gênero ou sobre estudos de dramaturgia.

Pode-se afirmar que A Carta pauta um debate sobre conteúdos de dramaturgia que ultrapassam os textos estudados: abarca uma discussão abrangente, sobre a disseminação de conteúdos violentos e preconceituosos, de forma subliminar, por meio da produção artística. Conteúdos replicados sem crítica e sem um olhar reflexivo sobre os mesmos.

O objetivo da carta é principalmente sensibilizar o mundo da comicidade, de forma a ajudar a construir um pensamento crítico e evitar uma mera reprodução de conteúdo. O objetivo é expandir o alcance dessa reflexão e levar essa percepção, que não é óbvia para outros públicos, sobre a natureza dessas dramaturgias.

A Carta alcançou 435 assinaturas e foi lida no dia 05/07/2021, durante o debate sobre violência doméstica¹⁹, na programação do *VIII Esse Monte de Mulher Palhaça – Festival Internacional de Comicidade Feminina, organizado pelo grupo As Marias da Graça*, do Rio de Janeiro²⁰. O conteúdo da carta é registrado a seguir:

CARTA MANIFESTO AO MUNDO DA PALHAÇARIA, COMICIDADE, HUMOR, PRODUTORES, PESQUISADORES, AUTORES E EDITORAS.

Jo Anna Isaak, em suas reflexões sobre feminismo e arte, nos diz: “O espectador deve querer, pelo menos brevemente, emancipar a si mesmo da representação ‘normal’; para rir, ele deve reconhecer que compartilha as mesmas repressões. O que se pede não é um gozo despolitizado privado, mas uma solidariedade de sentidos. O riso é acima de tudo uma resposta comunitária”.

De onde vem o riso provocado pelo palhaço?

Historicamente, a dramaturgia na palhaçaria e na comicidade tem usado de diversos aspectos opressores da estrutura social, recorrendo à violência como mote para o humor. Vivemos em uma sociedade edificada pela colonização em que tensões raciais e de gênero marcam suas estruturas. Os livros “Palhaços” e “Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown” são considerados a principal referência de registro escrito de dramaturgias na área. O estudo minucioso dos esquetes clássicos contidos nos livros revela a reprodução de discursos de ódio e opressão. São recorrentes as situações nas quais as mulheres, a comunidade LGBTQIA+, a população negra, as pessoas com deficiência e todas as pessoas com corpos dissidentes no sistema patriarcal são subjugadas nessas dramaturgias.

É essa consciência que nos leva a escrever esta carta.

Desde maio de 2020, Ana Borges e Karla Concá ministram o curso de Dramaturgia na Palhaçaria sob a perspectiva de gênero e diversidade. Trata-se de um curso livre, em formato online, tendo como foco inicial o debate sobre o lugar da mulher nas narrativas cômicas. No decorrer das oficinas, outras abordagens passaram a integrar o

19 Apresentação da cena “Mulheres à Vista”, seguido de conversa com Letícia Furtado (Defensora Pública do I Juizado de Violência Doméstica e Familiar da Capital do Rio de Janeiro) abordando a Lei Maria da Penha, seguido do lançamento da carta manifesto.

20 O debate e a leitura da carta manifesto encontram-se disponíveis no canal Youtube do Grupo As Marias da Graça e pode ser acessado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZflFwUuNk8k&t=4s>

debate, incluindo LGBTQIAFOBIA, gordofobia, intolerância religiosa, racismo, capacitismo, xenofobia, entre outros. Conforme pessoas com diferentes experiências sociais com seus corpos, corpos e corpos participavam do curso, outros aspectos de preconceitos e opressão se revelavam nas sublinhas dos esquetes.

A primeira parte do curso consiste na leitura dos esquetes clássicos, publicados nas obras citadas, e uma reflexão acerca do conteúdo dramaturgico dos textos. Até então, mais de 280 pessoas, entre artistas e interessades na linguagem da palhaçaria, em sua maioria mulheres e LGBTQIA+, atuantes em diversos estados do Brasil e em outros países, participaram das vinte e duas turmas realizadas, sendo predominante o descontentamento com o teor dos esquetes.

Esse descontentamento pode ser compreendido a partir de alguns exemplos de situações dramaturgicas:

- Namoro do Palhaço (in Palhaços): reproduz estereótipos de comportamento sugerindo que sentimentos e afetos das mulheres (cis e trans) podem ser negociados por dinheiro; e a descrição do figurino reproduz estereótipos estéticos, expectativas de corpos imaginados a partir de padrões inacessíveis para a maioria de nós;
- O Elevador (in Entradas Clownescas): postura submissa da mulher que é objetificada e sexualizada, podendo ser trocada entre amigos.
- Sonâmbula (in Entradas Clownescas e Palhaços): objetificação e sexualização da mulher com situação que envolve abuso de vulnerável.
- A Flor Maravilhosa (in Entradas Clownescas e Palhaços): abuso de vulnerável (a mulher precisa ser dopada para se apaixonar forçadamente), mulher como incapaz de se defender precisa de um homem, o irmão, que a proteja. Há ainda homofobia ao retratar o irmão como vítima do entorpecente: ao cheirar a flor, ele se apaixona pelo palhaço e passa a persegui-lo em cena. A esquete coloca a questão do apaixonar-se por alguém do mesmo sexo biológico como sendo um castigo e a relação entre homens heteros e homossexuais é retratada como perseguição que ameaça a masculinidade do hétero.
- A Declaração (in Entradas Clownescas): mulher silenciada, retratada como incapaz de se defender quando extorquida por um homem, incapaz de tomar decisões. Há também presença de violência física e situação que remete ao feminicídio, ao bater e arrancar a cabeça da manequim que representa a mulher no final. Aqui vale destacar que o público sabe que é um manequim, mas o artista em cena está batendo naquilo que acredita ser uma mulher real.
- O Banco Pegou Fogo (in Palhaços): homofobia e desqualificação dos homossexuais que possuem menos valor em relação a todos

os demais. Enquanto todos os outros credores têm bancos tradicionais e nominados (Itaú, Bradesco), o homossexual tem uma poupança e o produto dele vale a metade do produto dos demais personagens. A esquete traz ainda elementos de intolerância religiosa ao referir-se às religiões de matriz africana como recurso para resolver uma situação ruim, livrar-se de um delito. Há uma abordagem pejorativa, a “macumbinha”, profanando e desrespeitando essas crenças.

- A Noiva (in Palhaços): objetificação e desqualificação das mulheres que são retratadas como objeto. O noivado ocorre sem qualquer ligação ou afinidade entre as partes (explicitado quando ela diz que o marido já conhece tudo da cintura para baixo, ou seja, já existe uma relação física, mas não tem uma interação de vontades, afinidades, preferências entre os noivos). Há ainda outra perversidade na cena inserida no fato de a mulher dar respostas que são contra ela própria, ela mesma se autodesvaloriza. O riso da mulher também é enquadrado e remetido a um padrão comedido esperado: ao rir alto ele é tido como um relincho, o que reforça a opressão sobre o direito das mulheres de rir e gargalhar como quiserem.
- A Televisão (in Entradas Clownescas): expectativa de comportamento submisso, mulheres objetificadas e sexualizadas, gordofobia e estereótipos de beleza (pernas bonitas, grandes demais ou pequenas demais). Há também uma cena de transfobia, quando o palhaço se irrita com a observação de outro palhaço sobre uma possível mulher barbada.
- Apito (in Palhaços): homofobia e violência.
- Dói-Dói (in Palhaços): objetificação sexual das mulheres, racismo e xenofobia (ao referir-se ao mau cheiro da personagem, relacionando-o aos baianos e aos goianos), depreciação do nanismo.

Esses exemplos resumem situações verificadas na quase totalidade dos esquetes registrados nas obras citadas e foram objeto de constrangimento nas leituras: as dramaturgias giram em torno de estereótipos de comportamento e estética. As mulheres são retratadas em situações de submissão, podendo ter partes de seus corpos violados, objetificados para o uso sexual e de disputa entre homens cis, incapacitadas de resolver seus problemas ou tomar decisões, tuteladas pela autoridade masculina, e vítimas de entorpecentes para atenderem aos desejos dos homens cis de forma impositiva. Também são recorrentes as situações LGBTQIA+fóbicas em que a imagem de homossexuais e travestis é destituída de valor positivo, sendo atribuídas referências negativas, punitivistas e violentas: essas figuras

são retratadas em várias cenas como assediadoras de homens cis, hipersexualizadas e/ou em constante tentativa de seduzir ou enganar as demais personagens em cena, e terminam envolvidas com violência nas narrativas (sendo atacadas, mortas ou como autoras da violência quando na verdade continuam sendo vítimas). Outros preconceitos são identificados, vários deles colocados de forma subliminar e sutil nas cenas.

Trata-se de um repertório de cenas que alimenta o imaginário coletivo, trazendo discriminações que legitimam violências historicamente perpetuadas, violências que ainda desencadeiam genocídios, feminicídios, opressões objetivas e simbólicas, assim como traumas coletivos que estão presentes na nossa sociedade.

Assumir deliberadamente uma narrativa machista, racista, LGBTQIA+fóbica e patriarcal tem impacto social profundo ao transformar-se também em dramaturgias do cotidiano, ao fortalecer, legitimar e contribuir para a naturalização e aceitação de violências direcionadas a essas pessoas, assim como a erotização e a ridicularização de seus corpos e modos de vida, desmoralizando-lhes a existência.

Como afirmou Adilson Moreira em sua reflexão sobre racismo recreativo, na série *Feminismos Plurais*: “Devemos ter em mente que a honra decorre do apreço que as pessoas recebem na sociedade e que o humor racista é uma forma de degradação pessoal que impede a participação plena dos indivíduos na comunidade política”. Tendo isso posto, afirmamos que as discriminações de raça, de gênero e de sexualidade podem assumir diversas formas, mas servem a fortes e estruturais propósitos: estabelecer hierarquias de poder nas relações, em que algumas pessoas são consideradas inferiores pelos seus traços físicos e comportamentais, enquanto outras são consideradas superiores e centrais dentro da imensa diversidade de existências humanas. Os esquetes publicados nesses livros são exemplos disso. BASTA!

Nós, pessoas aqui representadas e violentadas, não compactuamos mais com a criação dessas imagens coloniais sobre nós e sobre outras pessoas. E não nos silenciaremos enquanto isso não for entendido e praticado. Estaremos presentes para questionar, apresentar nossas narrativas como contraponto às existentes e para reivindicar o direito de dar nossos significados sobre nós, além de pautar como queremos ser representados dignamente nas cenas de palhaçaria e comicidade. É deste lugar de empatia, acolhimento e união que entendemos que as cenas devem dialogar com o mundo.

Nós, que antes éramos o objeto das piadas, reivindicamos nossas narrativas pensando comicidades e palhaçarias em que caibam nossas vidas e existências. Por isso saudamos as construções artísticas,

cênicas e teóricas femininas, feministas, pretas, trans, gordas e de pessoas com deficiências.

É uma necessidade deste coletivo solicitar uma reavaliação da forma como esse conteúdo é publicado, pelo caráter ofensivo e desrespeitoso aos direitos humanos. Sabendo que os materiais ainda são reimpressos, considerando e compreendendo que o intuito inicial foi a documentação das reprises e entradas da palhaçaria circense, solicitamos aos autores e editoras que, a partir de agora, as publicações contenham retificação do material em formato de advertência, como uma espécie de bula:

Em “Palhaços”, pesquisa de Mário Fernando Bolognesi, sugerimos: “Este livro contém violência contra a mulher, LGBTQIAfobia, racismo, classismo, intolerância religiosa, capacitismo, gordofobia e xenofobia, perpetuando violências e mortes. Os esquetes publicados neste livro não devem ser reproduzidos sem reformulações”.

Em “Entradas Clownescas”, pesquisa de Tristan Rémy traduzida por Caco Mattos e Carolina Gonzalez, sugerimos: “Este livro contém violência contra a mulher, LGBTQIAfobia, racismo, classismo, capacitismo, gordofobia e xenofobia, perpetuando violências e mortes. Os esquetes publicados neste livro não devem ser reproduzidos sem reformulações”.

Pedimos também aos centros culturais e às editoras que se responsabilizem pela não reprodução desse tipo de conteúdo sem a inserção de uma ressalva como um compromisso com a diversidade e os direitos humanos, visando uma reparação histórica. Continuar reproduzindo e ovacionando práticas de discriminação nas artes, em nome de um humor que desmoraliza a existência de outras pessoas, é opressor, inadmissível,

É necessário que algumas tradições morram para que outras nasçam.

Como todo questionamento que mexe com a estrutura vigente, quando questiona uma tradição, e mais ainda quando questiona diretamente conteúdos que reforçam e legitimam a violência e opressão características da sociedade patriarcal, a iniciativa reverbera nas pessoas gerando reações diversas. Adesão, entendimento, surpresa e negação. Podemos dizer que a Carta não foi unanimidade no meio e foi questionada principalmente por um grupo de pessoas ligado à performance da palhaçaria tradicional.

A iniciativa gerou polêmica mesmo antes da sua leitura pública. Ainda no processo de pré-lançamento e mobilização para a coleta de assinaturas, integrantes do grupo começaram a ser contatadas por pessoas ligadas ao circo, e à pesquisa acadêmica nessa área, que se manifestaram contrárias à carta, atuando como porta-vozes do meio.

As manifestações tiveram diversos tons e argumentação, muitos deles agressivos. Dentre os argumentos para a não publicação da carta destacamos os mais recorrentes: *“mas essa é a tradição”, “os autores dos livros são nossos amigos, não podemos fazer isso”, “vocês estão acabando com a vida de fulano”, “os palhaços circenses perderão seus empregos”, “o circo perderá patrocínio”, “não vão querer publicar mais nada sobre circo”*.

Tais argumentos mostram a força do patriarcado, programado para proteger o sistema, para proteger especialmente os homens. Também mostra a confusão existente entre relações pessoais – e respeito pelas trajetórias – com aspectos institucionais de mais ampla envergadura e de interesse coletivo. Mostra também a resistência e a dificuldade em reconhecer as questões colocadas e se lançar a mudanças, entre colaborar com uma mudança diante do receio de perder espaço e poder, optam pela zona de conforto e terminam por corroborar o tipo de narrativa existente.

Em muitas falas, a carta foi considerada não um questionamento amplo da nossa sociedade e dos conteúdos históricos que permeiam nossa dramaturgia e nosso cotidiano, mas um ataque pessoal às pessoas que em seus trabalhos de pesquisa registraram tais conteúdos. Algumas pessoas chegaram a considerar que tratava-se de uma censura aos textos.

“É uma carta que traz uma história e que registra, formaliza uma insatisfação e desconforto por parte de um grupo de pessoas que não se identifica com as narrativas e que se sente violentada ou até mesmo agredida pelo conteúdo. Então você tem o grupo das pessoas que se identificam de cara com o que a carta reivindica porque já viveu situações desconfortáveis ou porque tem empatia com a questão; você tem o grupo das pessoas que entendem a reivindicação mas que não concordam com a forma por considerar equivocadamente que trata-se de uma questão pessoal, de um ataque e não de uma solicitação (e as razões variam desde dúvida sobre aderir ou não até receio de assumir uma posição por ter relações de amizade com os autores); e ainda aquelas que nunca tinham parado e não entendem mesmo porque para elas, em geral homens brancos, cis, heteros que nasceram e foram criados na cultura patriarcal, em ambientes onde piadas machistas, sexistas e homofóbicas eram ou são rotineiras, está tudo certo, não tem nada de diferente daquilo que é o ambiente dessas pessoas, não são dores que as afetam. Então elas simplesmente não entendem mesmo do que se trata e não se sentem tocadas por essa carta. Como professora, eu posso alertar em sala de aula, mencionar a natureza de certos exercícios que possam ser dados em aula para que, caso alguma pessoa identifique abusos em outras oficinas, ela saiba que isso não é palhaçaria. Passar a mão em partes do corpo por exemplo, não é palhaçaria. Obrigar qualquer pessoa a fazer uma cena, mesmo que ela não se sinta bem, só porque está no livro, isso não é palhaçaria.

Se a pessoa não se sente bem, você não pode obriga-la a fazer isso só porque está no livro.” – Karla Concá.

A Carta Manifesto é, nesse sentido, uma forma das pessoas envolvidas no debate serem escutadas, de tirarmos a violência desse lugar de sombra, de colocar luz nesse processo e, a partir de um debate amplo, da conscientização das perversidades subliminares existentes nos textos, contribuirmos para mudanças e melhorias na nossa sociedade.

Quando a Carta solicita a inclusão de uma “*bula*” ela reivindica que se os artistas quiserem utilizar o conteúdo, eles tem liberdade para fazê-lo, é uma decisão pessoal. Mas é necessário que o artista saiba que aquele conteúdo é violento. A arte não tem ética, a arte é livre, quem tem ética é quem faz a arte.

Considerações finais

O curso atualmente nomeado Narrativas na Dramaturgia da Palhaçaria sob a Perspectiva de Gênero e Diversidade surgiu no âmbito da pandemia, a partir de encontros virtuais para a escrita de um artigo que analisava os esquetes do livro “*Entradas Clownescas*” (2014). Com um total de 31 turmas e 404 alunos²¹, o curso alcançou uma dimensão não imaginada por nós com desdobramentos individuais e coletivos que levam o questionamento sobre a natureza do conteúdo existente nos livros que registram os esquetes e reprises de palhaçaria clássica para o espaço público, amplo, que abrange não só artistas e pessoas ligadas ao meio como a sociedade em geral.

A oficina trabalha com uma contextualização histórica. Ao analisar a tradição e mostrar outras perspectivas que trabalham a técnica cômica da palhaçaria, e ao mesmo tempo se distanciam do conteúdo tradicional, abre espaço para artistas e simpatizantes da linguagem vivenciarem e saberem que existem infinitas possibilidades de criação artística.

Embora majoritariamente teórica, a oficina abarca atividade prática que culmina com sementes de dramaturgia e muitas pessoas participantes desdobram o trabalho final em cenas, debates, oficinas.

Espera-se que, com o debate e as reflexões propostas no curso, as pessoas participantes saibam perceber o porque de não se identificarem com determinadas dramaturgias e conteúdos em suas experiências cotidianas. E que aquelas que desejam seguir a pesquisa na linguagem saibam que existe uma amplitude de possibilidades dramáticas que supera, em muito, aquelas utilizadas nos esquetes tradicionais. A palhaçaria não se limita a esses conteúdos.

21 Foram realizadas pelo menos outras cinco turmas do curso em festivais, encontros e por solicitação de instituições.

A experiência enfatiza a carência de debate sobre dramaturgia na palhaçaria, a carência literária, a carência de referências que indiquem um possível ponto de partida diferente para as pessoas que se interessam pelo tema.

Foi um processo que começou de forma despretensiosa e que mostrou-se de uma potencia transformadora para a dramaturgia na palhaçaria e para a vida de muitas das pessoas participantes.

Referências bibliográficas

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BORGES, Ana Cristina Valente. CORDEIRO, Karla Abranches. **A Neutralização da Mulher na Dramaturgia da Palhaçaria Clássica no Brasil**. In: Palhaças na Universidade. Pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Org: Ana Wuo e Daiani Brum. Santa Maria/RS. Editora UFSM. 2022.

CASE, Sue-Ellen – **Feminism and Theatre**. Ney York. Routledge. 2014.

CASE, Sue-Ellen – **Classic Drag: the Greek creation of female parts**. Theatre Journal. Vol. 37. No. 3. Stating gender (Oct. 1985) pp. 3127. The Johns Hopkins University Press, 1985.

CÉZARD, Delphine. **La figure féminine du clown: enjeux et représentations sociales**. Les Cahiers de l'Idiotie (revue en ligne), n2, Cloens, Québec, Canadá, 2009. Pag. 73.

CÉZARD Delphine. **Les “Nouveaux”Clowns. Approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui**. L'Hartmattan, Paris, 2014.

DELPHY, Christine. **Patriarcado (teorias do)**. In: Dicionário crítico do feminismo. In: HIRATA, Helena [et all] (Orgs.). São Paulo, Editora Unesp. 2009.

HYDE, Lewis. **A Astúcia cria o Mundo**. Trickster: trapaça, mito e arte. Tradução Francisco R. S. Innocêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

HOPE, Laura; KELLY, Philippa. **Feminist Dramaturgy: Notes from No-(Wo)man's Land**. Theatre Topics. Volume 23. Nuber 3. Setembro 2014, pp. 2237. Johns Hopkins University Press.

KEISALO, Marianna. **The invention of gender in stand-up comedy: transgression and digression**. Social Anthropology, Volume 26, Number 4, pp. 5563. European Association of Social Anthropologists. 2018.

REMY, Tristan. **Entradas Clownescas**. Uma dramaturgia do Clown. Tradução: Caco Mattos e Carolina Gonzalez. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2016.

WUO, Ana; BRUM, Daiani. Organizadoras. **Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais**. Santa Maria, RS. Ed. UFSM, 2022.

Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

Compartilhando caminhos de Preto Humor - Pesquisa de Comicidade Negra Catarinense

Adriana Patrícia dos Santos [Drica Santos]

Atriz, Palhaça, Pesquisadora e Professora colaboradora do Departamento de Artes Cênicas do CEART/UEDESC. Doutora e Mestre em Teatro pelo PPGT/UEDESC. Faz parte do GT Negritude - NUDHA/UEDESC. Integrante da Companhia do Nariz Inquieto-Teatro e Palhaçaria. Faz parte do projeto (A)gentes do Riso (palhaçaria no hospital) coordenado pela Cia. Traço. É integrante da Rede Catarina de Palhaças. Suas pesquisas abordam a linguagem da palhaçaria, negritudes, contação de histórias, representatividade negra e de(s) colonização.

Natele Peter

É palhaça, atriz, performer, agitadora e produtora cultural. Atuante nas respectivas áreas em Blumenau/SC e região desde 2014, é integrante do Coletivo Artístico Trupe Perambula e ao COLMEIA (Coletivo Laboral Multicultural de Experimentações e Intervenções Artísticas). Palhaça desde 2015, integra a Rede Catarina de Palhaças em Santa Catarina. Atualmente investiga o lúdico, a brincadeira e a ancestralidade através da Pedagogia Griot (Grãos de Luz – São Paulo/SP) e Pesquisa Comicidade Negra (Preto Humor - Blumenau/SC).

Ruth Rodrigues

É atriz, produtora cultural, palhaça e fotógrafa. Bacharela em Artes com ênfase em Teatro/ Interpretação pela Universidade Regional de Blumenau. Atuante na área desde 2008 e já percorreu diversas cidades de Santa Catarina e do Brasil. É integrante do Coletivo Artístico Trupe Perambula, da Rede Catarina de Palhaças e do Movimento TBT- Teatro Blumenau. Atualmente seus interesses giram em torno da comicidade negra, representatividade, articulações e gestão cultural.

Resumo

O presente artigo compartilha o processo de pesquisa de três atrizes/palhaças pretas residentes no estado de Santa Catarina e que se uniram durante o período pandêmico para investigar caminhos de um riso antirracista, negritudes em poéticas cênicas e os sentidos do humor numa perspectiva de(s)colonial e afrocentrada. O que se segue são relatos e compartilhamentos dos caminhos pedagógicos e teórico-poéticos que emergiram deste processo realizado de fevereiro deste ano (2021) até agosto do mesmo ano; mas que certamente é um breve recorte de um caminho intermitente de busca artística, sendo, portanto estopim para giros artísticos e reflexivos afro futurísticos.

Palavras-chave: Preto Humor, Negritudes cênicas, Riso de(s)colonial, Palhaçaria preta.

Abstract

This article shares the research process of three black actresses/clowns residing in the State of Santa Catarina and who came together during the pandemic period to investigate paths of anti-racist laughter, blackness in scene poetics and the senses of humor from a decolonial and afrocentric perspective. What follows are reports and shares of the pedagogical and theoretical-poetic paths which emerged from this process carried out in February this year (2021) until August of the same year; but that is certainly a brief excerpt of an intermittent path of artistic search, being therefore the trigger for a afro futuristic artistic and reflexive turns.

Keywords: Black Humor, Scene of Blackness, Decolonial Laughter.

O presente artigo compartilha o processo de pesquisa de três atrizes/palhaças pretas residentes no estado de Santa Catarina, que se uniram durante o período pandêmico para investigar caminhos de um riso antirracista, negritudes em poéticas cênicas e os sentidos do humor numa perspectiva de(s)colonial e afrocentrada.

Cada vez mais se faz urgente falarmos, refletirmos sobre o racismo em diferentes esferas da vida social. Sempre foi necessário encararmos a ferida colonial que temos como “herança” desta nação pindorâmica chamada Brasil. Muitas(os) antes de nós vêm resistindo de diferentes formas a este contexto que forja desigualdades e que é maquiado ainda pelo mito da democracia racial de que “somos todos iguais”; num romantismo conveniente para quem se encontra em situação de privilégio em diferentes níveis de nossas vivências. O racismo à moda brasileira que teve sua gênese na colonização, infelizmente continua sendo tecido e performado em nosso cotidiano. Prova disso é a situação atual da política brasileira e a falta de entendimento da população em geral sobre a importância das diversas lutas e disputas de narrativas sociais de grupos tratados como minorias. Um conservadorismo, higienismo e princípios eugenistas acompanham os discursos de muitas pessoas que queriam “limpar o Brasil da corrupção”, e por essa razão atribuíram poder, no cargo máximo desta nação, um homem que representa o típico ‘senhor de engenho’ que se coloca como intocável diante de um sistema que o favorece, enquanto muitas pessoas alimentam sua própria exploração; um homem que não esconde sua aversão ao povo, as pessoas pretas, as mulheres e ao diferente; e ainda assim foi ovacionado e aclamado. Expressão do quanto o pensamento colonial é um fantasma que nos assombra fortemente. Para nós, esta ideia de “limpar” o Brasil não tem nada a ver com a corrupção, mas sim com uma política de extermínio ao diferente deles (infelizmente uma maioria de homens cis, bran-

cos), que se colocam como “superiores” e querem se manter num lugar de poder de decisão sobre nossas vidas; e que não representam, portanto, a diversidade de narrativas e demandas desta terra afro-pindorâmica.

Vemos Santa Catarina como um retrato fiel deste fantasma sendo um dos estados que mais ovacionou (e infelizmente ainda ovaciona) essa caricatura de ‘senhor de engenho’. E no contexto destas forças silenciadoras, existe a força de diversas vozes que resistem e re(existem). Para nós, o lugar em potencial para dar corpo a nossas vozes é a arte, o teatro, a comicidade, a palhaçaria e o riso. E assim o Projeto Pesquisa Preto Humor - Pesquisa de Comicidade Negra Catarinense se fez necessário e urgente no contexto de Blumenau/SC, cidade onde reside as atrizes Ruth Rodrigues e Natele Peter, idealizadoras deste projeto.

Natele Peter e Ruth Rodrigues são residentes de Blumenau/SC, a cidade que em 2014 lançou o slogan “Blumenau — Alemanha sem passaporte”, uma região que se considera a mais alemã do Brasil, e que conseqüentemente levanta a bandeira de que só existem corpos brancos por aqui. Diante dessa imagem que a cidade lança ao mundo, não nos sentimos representadas. Percebemos que cada vez mais se faz urgente revermos estruturas que nos silenciam e que nos colocam em segundo plano. Em março de 2020 nos deparamos com os imprevistos e questionamentos que a pandemia trouxe para as nossas vidas e nossos modos de viver. Inevitavelmente nos percebemos paradas, silenciadas e isoladas. Com isso muitas perguntas surgem em nossa mente, onde vivemos? Qual o contexto que estamos inseridas? Temos reconhecimento e representatividade? E como continuamos? Esses questionamentos sempre nos acompanharam, mas agora eles se tornaram mais fortes. Somos artistas negras que nascemos e crescemos na região do Vale do Itajaí ou conhecido também como “Vale- Europeu” que a cada dia se considera mais europeia e menos brasileira. Estamos esquecidas ou silenciadas? Onde estamos inseridas? Estamos aqui, vivemos diariamente e tentamos ocupar lugares de discussão, de pertencimento e representatividade dos nossos.

Apesar de trazermos essa questão como uma experiência de nosso cotidiano e de nossa vivência como atrizes, sabemos que ela abrange um contexto maior de discussão sócio-racial. Muitas vezes ou quase sempre somos as únicas mulheres negras no contexto artístico da cidade, na produção, em cena, na palhaçaria ou na plateia. Em Blumenau não nos sentimos contempladas/representadas pelas mestras e mestres, estando elas/es na academia ou não. De modo geral, tanto na cena artística, como especificamente na cena teatral nos deparamos apenas com referências eurocêntricas e de corpos brancos. Com isso, para nós mulheres negras se torna muito difícil de se identificar dentro desses espaços de referências cênicas e cômicas. E foi assim que nós, atrizes pesquisadoras, convidamos Drica Santos, residente em Florianópolis/SC, para coordenar nosso projeto de pesquisa; uma das poucas artistas/pesquisadoras negras na área artística dentro da academia em SC e que tem como foco de investigação o Riso – Antirracista, a comicidade negra e a palhaçaria como subversão.

A reprodução do racismo, conseqüentemente, está em cena e na comicidade pois é estrutural, como diria Djamila Ribeiro (2019). A invisibilização de Mestras e Mestres Negras dentro do Racismo Científico é uma forma declarada de um pensamento eugenista e deflagra a maneira que nossos corpos são vistos socialmente, somos estereotipadas vestir os papéis de: inferior, Nega Maluca, Cor do Pecado, Mãe Preta, A empregada, A Negra Fogosa e Sensual, O malandro; dentre outros que reforçam nossa existência de modo pejorativo. Como bem nos lembra Leda Maria Martins quando refletiu sobre o estereótipos do negro cômico no teatro brasileiro e estadunidense: “O teatro, como um espelho refletor da época, mimetiza a mesma violência no nível artístico e cultural, disseminando metáforas cênicas, as teorias da desigualdade racial e popularizando imagens emblemáticas” (Martins, 1995, p.45); e ressalta ainda que, dentre estes estereótipos advindos do imaginário do ‘escravo fiel e dócil’, ou o ‘elemento pernicioso e/ou criminoso’, a ‘mulata burra e sexualizada’ e o ‘negro caricatural’ são modelos de ficcionalização que emergem de uma matriz cultural - o imaginário branco - projetada em um discurso cênico-dramático, que pulveriza a alteridade do/a sujeito negro/a. (MARTINS, 1995, p.41)

Esses estereótipos ainda nos assombram, neste sentido que nos vem às questões: Quem está produzindo e pensando o cenário cultural? Quais são esses corpos? É urgente que nós negres como agentes da cultura pensemos nas questões raciais, precisamos garantir essa democracia cultural (democratização da arte).

É preciso que tenhamos representatividade, precisamos de visibilidade positiva nos instrumentos culturais, a falta disso reforça a ideia de que as pessoas nos vejam como não dignas ou que não fazemos parte de um padrão pré-estabelecido pela branquitude¹, que promove o papel de negação da nossa existência ao se colocarem como padrão universal de referência civilizatória; desconsiderando outros modos de ver o mundo e as diversas maneiras de existir, construir saberes e construir pedagogias coletivas. Fazendo um recorte não há estrutura para que pessoas negras cheguem em determinados lugares. Por ser estrutural é inevitável não cairmos neste lugar ou até mesmo reafir-

1 Branquitude é entendida aqui como conjunto de parâmetros, relações, atitudes, ditadas pelo senso de superioridade branco sobre as pessoas vistas como “diferente”. Uma das características de manutenção do racismo pela branquitude é a construção de/da diferença; como bem nos lembra Kilomba (2019, p, 75) “A pessoa é vista como ‘diferente’ devido a sua origem racial e/ou pertença religiosa. Aqui temos que perguntar: quem é ‘diferente’ de quem? É o *sujeito negro* ‘diferente do *sujeito branco* ou o contrário, é o *branco* ‘diferente’ do *negro*? Só se torna ‘diferente’ porque se ‘diferencia’ de um grupo que tem o poder de se definir como norma - a norma *branca*. Todas/os aquelas/es que não são brancas/os são construídas então como ‘diferentes’. A branquitude é construída como ponto de referência a partir da qual todas/os as/os ‘outras/os’ raciais ‘diferem’. Nesse sentido, não se é ‘diferente’ torna-se ‘diferente’ por meio do processo de discriminação”. Imaginem como isso se opera no contexto do estado de SC que supervaloriza a imagem identitária europeia?

marmos esse lugar: Algumas vezes, rindo de nós mesmas, como mecanismo de defesa, ou sendo a própria piada para o riso do outro. Uma piada racista ou estereotipada não é só uma piada! Este projeto de pesquisa buscou explorar a comicidade negra existente em nossos corpos, subvertendo o lugar de um riso depreciativo e que alimenta um senso de superioridade branca na manutenção do racismo.

O caminho da Pesquisa

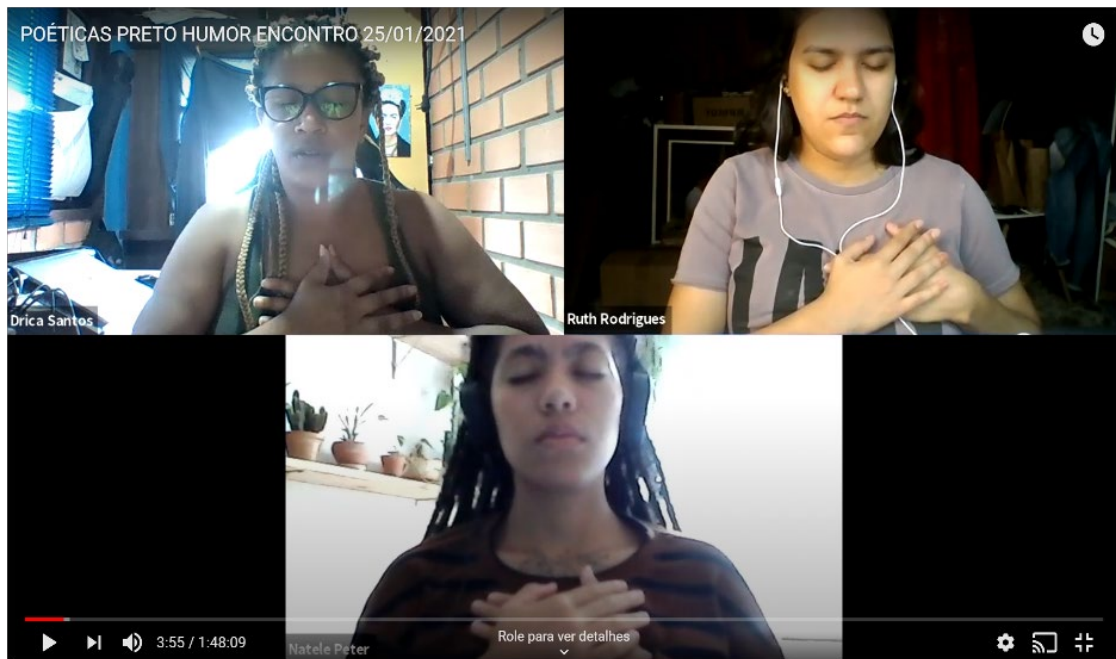


Imagem 1: Drica Santos (acima a esquerda); Ruth Rodrigues (acima a direita); Natele Peter (abaixo). Acervo Pessoal (print de tela)

Iniciamos nossos encontros desbravando nossos lugares identitários e o que nos move como mulheres pretas. Drica Santos pensou um caminho de investigação baseado em sua pesquisa no Doutorado, onde fez de alguns experimentos poéticos um lugar em potencial para pensar e trabalhar suas negritudes. A proposta de conteúdo programático foi a seguinte:

MOMENTOS	CONTEÚDOS	REFERÊNCIAS DE BASE
<p>1 SANKOFA²</p> <p>Abordagem metodológica:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Trabalhos práticos e de criação cênica • Criação textual - Carta para a(o) ancestral • Leituras e conversas • Registros no Jamboard - recurso do google - painel (composição visual das reverberações teóricas) 	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalho sobre nossas histórias e identidades que nos habitam, tendo como referência a contação de histórias enquanto prática afrocentrada na cena (pedagogias griô) • Como nossas histórias compõem e reverberam em nossas palhaças • Referências em palhaças e cômicas negras na história brasileira 	<p>NOBLES, Wade. W. Sakhu Sheti – retomando e reapropriando um foco psicológico afrocentrado. In: Afrocentricidade - Uma abordagem epistemológica inovadora. Elisa Larkin Nascimento (Org). São Paulo: Selo Negro, 2009.</p> <p>NDJERI, Aza; AZIZA, Dandara. Entre a fumaça e as cinzas: estado de maafa pela perspectiva mulherismo africana e a psicologia africana. Problemata: Revista Intern. Fil. v. 11. n. 2 (2020), p. 57-80</p> <p>RATTS, Alex; RIOS, Flávia. Transando a cabeça- Cultura, Psicanálise e Linguagem. In: Lélia Gonzalez. São Paulo: Selo Negro, 2010. [página 59 a 76]</p> <p>EDSON, Toni. Negros pingos nos “is”: djeli na África ocidental; griô como transcrição; e oralidade como um possível pilar da cena negra. Urdimento, v.1, n.24, p.157-173, julho 2015.</p> <p>GABRIEL, Mariana. <i>Uma Carta para minha avó</i>. In: Revista Palhaçaria Feminina/Michelle Silveira da Silva – v.4, Chapecó, 2018.</p>

2 Sankofa é um dos adinkra, conjunto de ideogramas que compõem a escrita dos povos akan, da África Ocidental, em especial, os asante, da atual república do Gana. Significa se wo were fi na wo sankofa a yenkyi “nunca é tarde para voltar e recolher o que ficou pra trás”; símbolo da sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro. (NASCIMENTO, 2009, p. 28) Encontramos no sentido do Sankofa a sensação de pertencimento e identificação com pretas referências, filosóficas e epistêmicas, nas quais reverberam em nossa busca por valores afrocentrados. Nesse momento da trajetória da pesquisa mergulhamos em nós mesmas em busca dos negros territórios conhecidos, porém, as vezes, esquecidos e/ou adormecidos pelas forças de um contexto de colonialidade em que infelizmente (ainda) vivemos.

MOMENTOS	CONTEÚDOS	REFERÊNCIAS DE BASE
<p>2 MUSEIFICAÇÃO DE SI³</p> <p>Abordagem metodológica:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Trabalhos práticos e de criação cênica • Leituras e conversas • Registros no Jamboard - recurso do google - painel (composição visual das reverberações teóricas) • Apreciação e análise de filme sob viés do debate negritudes e racismo na comicidade 	<ul style="list-style-type: none"> • Experimentação poética na construção do altar e do museu pessoal - memórias, identidades e composição cênica ; reinvenção de si • Riso e racismo a partir do filme Chocolate • Riso/humor racista x riso/humor antirracista 	<p>SANTOS, Adriana Patricia. Visite-me- exercitando o distanciamento dos guetos que habito. In: Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos.(Tese) Doutorado. PPGT/ UDESC, 2017.</p> <p>MOREIRA, Adilson. Racismo recreativo. (Feminismos Plurais) São Paulo : Sueli Carneiro; Pólen,2019. Cap 5 e 6</p> <p>Filme: Chocolate (2016). Título original Chocolat. Direção: Roschdy Zem. Roteiro Olivier Gorce, Roschdy Zem. Elenco: Omar Sy, James Thiérrée, Thibault de Montalembert</p>
<p>3 HACKERS DO RACISMO⁴</p> <p>Abordagem metodológica:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Trabalhos práticos e de criação cênica • Leituras e conversas • Registros no Jamboard - recurso do google - painel (composição visual das reverberações teóricas) 	<ul style="list-style-type: none"> • Programações racistas: Performando branquitudes e negritudes e hackeando programações 	<p>SANTOS, Adriana Patricia. Dispositivo Drag Quem? – Hackers do Racismo. In: Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos. (Tese) Doutorado. PPGT/ UDESC, 2017.</p> <p>KILOMBA, Grada. Performando Negritude. In: Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.p.173-185</p>

3 Este procedimento cênico trazido ao projeto por Drica Santos, foi inspirado em sua participação na oficina intitulada: *Atuação - Tensões e processos criativos de ator-diretor* ministrada por Miguel Rubio Zapata, diretor do Grupo Teatral Peruano Yuyachkani fundado em 1971 como uma instituição independente. Seus trabalhos, suas pedagogias e seu centro cultural estão dirigidos e relacionados com a sociedade e a diversidade cultural peruana envolvendo o espectador em um ato reflexivo e não passivo. Yuyachkani renovou a cena peruana propondo um teatro inclusivo e da memória que mostra a grande diversidade peruana, encontrando justamente aí seu ponto de inspiração, tomando como referência os ritos, o sagrado, o espaço andino, entre outros, para provocar uma introspecção no passado que nos faz entender o presente.”Esse procedimento cênico que Zapata nomeou *a priori* de “museificação” de si e/ou criação do seu próprio altar instigou-me cada vez mais a refletir sobre as políticas de representação e/ou identidade em cena; uma poética cênica que instiga um giro decolonial como estímulo.”(SANTOS, 2017)

4 Drica Santos no estudo do doutorado entrou em contato com a noção de hackers de gênero em uma residência ministrada por Clara Lee Lundberg, artista multidisciplinar, coreógrafa e bailarina, residente no Rio de Janeiro. Tem interesse em pesquisar as relações sociopolíticas, estruturas neocoloniais, teorias queer, normas estéticas e produção de teorias filosóficas. Seu

MOMENTOS	CONTEÚDOS	REFERÊNCIAS DE BASE
4 PALHAÇARIA, REPERTÓRIO PESSOAL E IDENTIDADES <ul style="list-style-type: none"> trabalhos práticos e criação cênica a partir dos materiais surgidos no processo, como estopim e/ou possíveis desdobramentos para uma cena de(s)colonial. 	<ul style="list-style-type: none"> Preto Humor – cena que provoque subversão do olhar pejorativo racista por meio da cena e que trabalhe autoestima, cura e acolhimento aos processos da atriz/ palhaça preta A partir dos próprios materiais cênicos de cada uma: escolher qual gostaria de visitar com a palhaça e experimentar com a máscara 	

Apesar de todo o entrave tecnológico e o distanciamento mediado pela tela, tivemos momentos de muita conexão, inventividade, confiança e acolhimento. No momento Sankofa aprofundamos na compreensão de como a ancestralidade não se trata de algo do passado, mas que se faz presente em nossos corpos. A partir da experiência prática emergiram histórias que nos construíram e que evidenciaram os territórios identitários que habitamos, percebendo pontos em comum entre nossas vivências enquanto mulheres negras. Esta prática tinha a diretriz de trabalharmos nossos espaços de cura; por meio da carta a(o) ancestral, a relação com a infância e criar uma ação cênica a partir destes estímulos.

No momento da museificação de si levantamos materiais cênicos que evidenciaram nossos constructos identitários entrelaçados com a noção de memória. Elegemos materiais que narram nossa própria história e criamos um percurso de ações cênicas que organizou a “visita” ao museu pessoal de cada

trabalho está influenciado por filósofos e pensadorxs como Jean-Luc Nancy, Gayatri Spivak, Frantz Fanon, Beatriz Preciado e Michel Foucault; a residência foi realizada em julho de 2014 na qual Drica Santos foi participante. O interesse em participar desta residência se deu pelo fato de que o enfoque seria em como “explorar a potencialidade do corpo político”, conforme especificado pela ministrante no programa da atividade. Isso configurava o território de pesquisa no qual ela estava inserida, sendo oportuno para pensar seu lugar com relação ao seu negro corpo. “A partir desta experiência ocorreu-me cunhar o termo *hacker* do racismo. De modo geral o termo *hacker* é emprestado do léxico gramatical informático e tecnológico onde o significado consiste em invadir e acessar um sistema; e para invadi-lo é preciso descobrir a programação deste sistema, conhecer seus padrões e assim conseguir quebrá-lo, alterá-lo; Essa atitude de desprogramar o que está programado e de mapear padrões para alterá-lo seria então uma atitude *hacker*. Trazendo para a lógica das identidades e do racismo, pensar em uma atitude de *hacker* seria mapear os padrões sociais e subjetivos racistas para assim quebrá-los e alterá-los; reconhecer que o racismo é estrutural na medida em que forja mentes e corpos a reiterarem este sistema de relações advindos de um passado colonial racista, muitas vezes (ainda) tido como ‘normal!’” (SANTOS, A.P. in WUO, Ana; BRUM, Daiani [org], 2021)

uma, performando como guia deste museu e em terceira pessoa falar de si, e oscilar para primeira pessoa em alguns momentos; vale ressaltar que tudo foi realizado de modo remoto, via plataforma zoom. A prática foi atravessada pelas reflexões sobre o riso e racismo. Nos apoiamos em diversos recursos da plataforma para criar possibilidades cênicas; no entanto, a ideia é que estes materiais cênicos sejam estopim para invenções em trabalhos futuros de cada atriz/palhaça e sobretudo, no presencial.

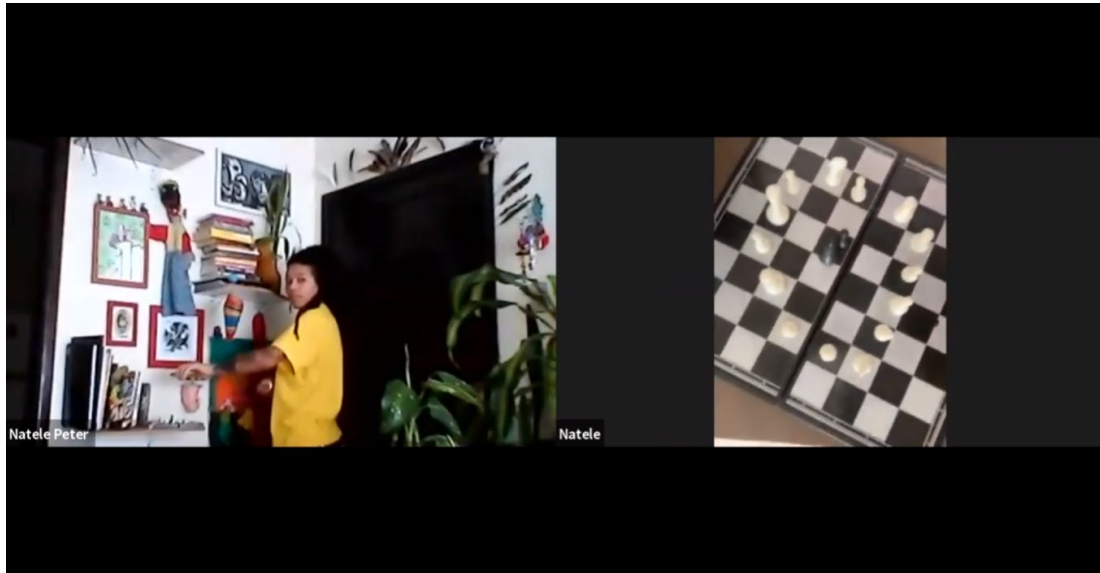


Imagem 2: Natele Peter. Momento: museificação de si. Acervo Pessoal (print de tela)

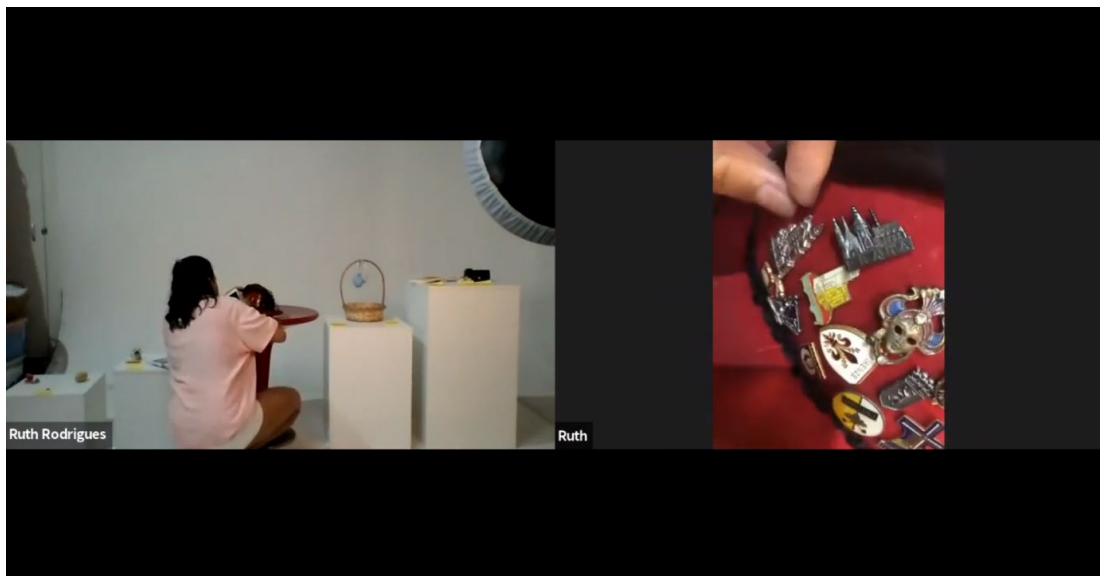


Imagem 3: Ruth Rodrigues. Momento: museificação de si. Acervo Pessoal (print de tela)

No momento Hackers do Racismo, iniciamos com o estímulo ao subconsciente político coletivo, ou seja, mapeamos vontades que provêm da ordem do pré-sentido, e não do sentido consciente. Em seguida experienciamos como mapear as “programações machistas e racistas” e por meio da prática, criamos as figuras *Drag Quem* como performance da branquitude e negritude; onde cada qual criou um *caráter*⁵ que funcionou como um tipo de dispositivo cênico que nos estimula a refletir na prática a força de padrões normativos sejam de racialização e/ou de gênero; oferecendo possibilidades de reconhecimento do próprio discurso e atitudes, quanto possibilidades de provocação ao olhar de quem vê e imagens de rupturas de clichês e estereótipos.



Imagem 4: Ruth Rodrigues (acima a direita); Natele Peter (acima esquerda). Momento *Drag Quem?* Performando negritudes. Acervo Pessoal (print de tela)

5 Uso o termo caráter ao invés de personagem aqui, pois era o termo com qual nos referimos ao compor a figura fictícia a ser experienciada. Prefiro manter a referência que nos foi dada, pois penso que melhor se enquadra no sentido da proposta apresentada do que utilizar o termo personagem como uma composição dita clássica de personagem aos moldes “stanislavskianos”, por assim dizer; porém não se tratava de um estudo de uma figura fictícia, mas da criação de uma figura fictícia a partir dos contextos pessoais relacionados a negrura e ao branca.

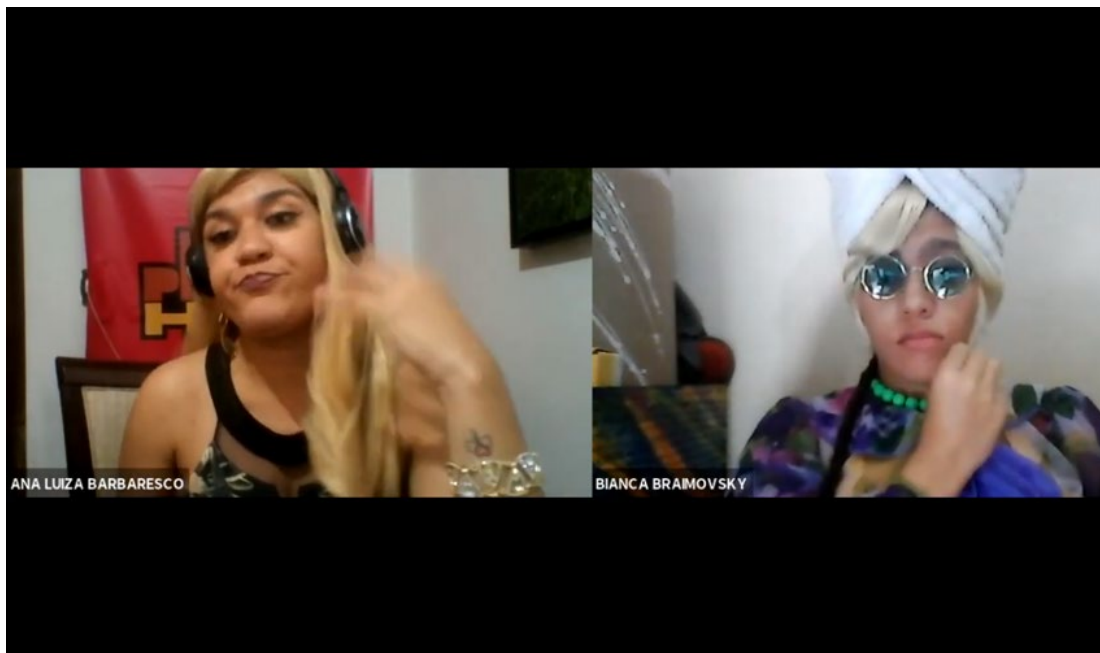


Imagem 5: Ruth Rodrigues (a esquerda); Natele Peter (a direita). Momento Drag Quem? Performando branquitudes. Acervo Pessoal (print de tela)

Foi uma investigação que nos atravessou e que vai além de nós, vai para o lugar da representatividade e reencontro. Esta pesquisa, “Preto Humor”, tem no corpo negro a relação principal dos acontecimentos artísticos, o racismo existente (ainda) em nós e como trabalhar o riso de comunhão sem estar ligado a nenhum sentido pejorativo ao nosso corpo. Não rir do outro e sim rir com o outro. Como nos lembra Adilson Moreira (2019) sobre alguns sentidos do humor e como este pode ser pernicioso ao invés de subversivo. O autor lembra da noção de a) humor de superioridade - onde ocorre por exemplo, a manutenção do racismo e do pacto de superioridade narcísico da branquitude; b) Humor hostil - que encobre nossa agressividade com relação a outra pessoa. Ele seria uma maneira de o indivíduo produzir uma catarse psicológica: o humor permite a sublimação da energia psíquica que a pessoa investe na repressão de seus impulsos, este humor também acaba por favorecer a perpetuação de violências racistas travestidas de “brincadeiras”; c) Humor da incongruência - onde o humor é produto da percepção de que um ato ou um fato se desvia de uma norma ou uma expectativa que temos sobre como situações ou ações deveriam ser governadas, a incongruidade responsável pelo efeito cômico ocorre em função de uma violação de nossos sentidos, sejam nossos sentidos sensoriais, sejam nossos sentidos cognitivos, nossos julgamentos estéticos ou nosso senso de polidez. (MOREIRA, 2019, p. 50-51). Vemos que para nós, interessa este lugar da incongruência com relação ao riso, o de criar efeito cômico que viole os sentidos e valores de padrões racistas estruturalmente esperados.

É inevitável não pensarmos na figura da palhaça enquanto esta função desestabilizadora, e que opere no humor incongruente que desafia certo *status quo*. Neste sentido que os processos em palhaçaria podem funcionar como um dispositivo fundamental para revelar certas “verdades” que nos são impostas socialmente e promover curas internas e externas por meio do riso; pois muito tem se falado que a própria força arquetípica e artística da linguagem da palhaça, por si carrega seu jugo político e transformador. Ocorre que, para a palhaça preta esse corpo político e subversivo da palhaça é relacionado à sua vivência enquanto mulher negra; e os seus “desajustes” não são parte de uma busca pelo ridículo tido como universal, mas que na verdade se refere somente ao ridículo da pessoa branca; esta que por sua vez, dentro das relações raciais ocupa lugar de privilégio ainda que, do ponto de vista de classe, não ocupe um lugar de privilégio. O ridículo na palhaçaria para a pessoa branca é totalmente diferente do que implica o ridículo em corpos negras/os; pois estas (nós, negras) sofrem imposições violentas de padrões e parâmetros das relações neocoloniais de superioridade branca, que nos assombra e que está relacionado ao racismo. Então nossa busca é cada vez mais habitar um riso que nos emancipe e emancipe o/a outro/a. Que a pesquisa nos continue levando a desconstruir verdades, impostas, sobre nossos corpos, para que possamos explorar, investigar e (re)descobrir as potências desses corpos negres viventes. E para encaminhar o fim de nosso processo de compartilhamento da pesquisa no espaço deste artigo, abaixo seguem os depoimentos de cada uma e suas impressões particulares com relação ao todo.

Depoimento Drica Santos:

Um chamado para não adormecer. Assim chegou até mim o convite feito por Natele Peter e Ruth Rodrigues. Estava eu entorpecida pela pandemia, e estava distante das práticas artísticas, onde eu poderia continuar minhas buscas em torno de negritudes, riso e arte da palhaçaria. E assim, ao ouvir mais este chamado, despertei novamente para o insurgente. Nos encontramos num território que nos move, nos atravessa. Um espaço de pertencimento coletivo. Um lugar artístico em potencial acolhedor. Eu que coordenaria esse caminho de pesquisa: que responsabilidade e desafio. Mas também fui acolhida em minhas incertezas. Era esse o caminho que nos reconhecemos; trilhando uma pedagogia das encruzilhadas como diria Luiz Rufino (2019, p.3) “uma política parida nos vazios, uma pedagogia que se tece nas invenções cotidianas(...) Dono da porteira do mundo é ele [Exu, dono da encruzilhada] a força vital a ser invocada para a tarefa miúda de riscar os pontos da descolonização”.



Imagem 6: Drica Santos (Palhaça Curalina) Exercício do Altar (revisitado em 06/21). Acervo Pessoal

Enquanto *negratriz*⁶ compartilhei caminhos de pesquisa que foram íntimos, mas intimamente relacionados ao coletivo. Foi muito importante compartilhar com Natele e Ruth este caminho de pesquisa; tive oportunidade de reelaborar o que havia me atravessado na época do doutorado e também de abriremos caminhos juntas para outros questionamentos; tendo a prática cênica como lugar de filosofia e política:

“Assim a descolonização deve emergir não somente como um mero conceito, mas também como uma prática permanente de transformação social da vida comum, é, logo, uma ação rebelde, inconformada, em suma, um ato revolucionário. Por mais contundente que venha a ser o processo de libertação, é também um ato de ternura, amor e responsabilidade com a vida” (RUFINO, 2019, p. 11)

Aprofundamos juntas nas discussões e experimentações de uma cena com a qual nossos corpos não sejam tolhidos, e que descolonize nossos cotidianos interna e externamente por meio do humor e do amor; onde constatamos que o amor é uma das potentes pedagogias de um preto humor. Não o amor ex-

6 Enquanto artista negra, o privilégio de ser “universal”, de ser somente atriz, é impossível ante as relações neocoloniais que nos cercam. Esse neologismo surgiu durante o doutorado para evidenciar o atributo inevitável que um entorno estruturalmente racista dita sobre minha especificidade enquanto atriz e negra; e o quanto é importante que pessoas brancas se vejam como pessoas brancas, ou seja, como também racializadas e não como universais.

plicado e conceituado, mas o amor compartilhado em axé (força vital), sentido, dançado a cada dia de encontro que, ainda que virtual, nos fez abrimos ao vulnerável e ao inabalável de cada uma.

Depoimento Ruth Rodrigues:

Quando penso o quanto caminhei para simplesmente estar, não somente por mim, mas por todos que vieram antes de mim, posso até ousar dizer que comparada a meus ancestrais sou “privilegiada”. Sankofa é e nos ensina sobre voltar atrás e reconstruir o que foi esquecido, apagado e negado. Totalmente necessário para entender onde estou, qual caminho já fiz, quais bagagens não quero mais e como irei seguir.



Imagem 7: Ruth Rodrigues (Palhaça Aidonou) revisitando materiais cênicos. Acervo Pessoal (print de tela)

Para compreender o que quero rir com o outro, tive que compreender o que me faz rir. São tantos caminhos que às vezes romantizamos o processo de olhar para dentro de si, precisei de mais de trinta anos para me sentir em um território seguro, um lugar construído no virtual, no intocável, invisível na “nuvem”. Um lugar de três mãos oriundas de três estados diferentes deste país, que hoje dividem o mesmo estado, além do lugar físico também me refiro ao maior estado, o de estar. Ali pude ser quem sou, descobrir, desconstruir e reconstruir. As paredes do virtual me fizeram perceber que nunca estive só, nossas histórias já foram cruzadas muito antes, mas agora temos solo fértil para nosso território comum, nosso riso.

Eu percebi ao longo da minha vida o medo de revelar quem eu era, em um de nossos encontros fizemos o exercício da criança e da adulta falando entre

si, e a minha me disse: “o medo existe em você, vai com medo mesmo”. Sim, esta sou eu, uma medrosa! Medo do que perdi, não vivi, o que já passou e ainda está por vir. Quantas curas neste lugar, achei que não tinha mais, mas na carta para meu ancestral pude sentir, o que achei já não sentir... “Medo de onde vim, do buraco que você fez em mim. Essas peças que anos tento encaixar, um quebra cabeça interminável. Sei que algum lugar de mim tem você” (Trecho da carta escrita para meu ancestral).

Como meu negro corpo iria rir, se me sentia como se estivesse em solo estranho? Já estive, já vivi e vivo isso fisicamente. No processo da museificação de mim, pude compreender que o que tanto busquei fora e achei não ter encontrado, estava em todo momento dentro de mim. A pesquisa me fez perceber que minhas maiores fraquezas são minhas maiores potências. Que a subversão e a ambiguidade estão aqui, um trabalho a partir de minhas referências, da minha história. Essa foi a primeira vez que meu trabalho de atriz me enxerga, de verdade, me olha profundamente e mostra quantas versões posso ter e ser. Quantos desdobramentos meu próprio museu possibilita. Cada passo dado foi mais um território alcançado. E a partir disso perceber a potência do riso existente em mim. Aos poucos desconstruindo qualquer resquício de um riso que pudesse ser racista.

O acolhimento e me sentir entendida sem as vezes eu mesma entender, que lugar potente nós três criamos, que essa potência de pesquisa possa alcançar outros corpos que assim como o meu, acreditou um dia estar sem um lar. A pesquisa não acabou, ela foi o primeiro passo que demos juntas.

O que ficou deste processo, está na árvore do RE- existir: “Laços Invisíveis, amor, força, coragem, reencontro, conexão, crescendo juntas, aprendizado, poder de estarmos juntas, acolhimento, pertencimento, lugar seguro, existência, caminhada, singularidade, diferenças que nos unem, semelhanças que nos aproximam, profundidade.”

Depoimento Natele Peter:

Tem pessoas que são caminhos que abrem outros caminhos para outras pessoas passarem, vielas, brechas, trilhas, ruas onde passam com um mundo todinho. A pesquisa me deu o passo, cada texto, cada fala, cada vivência, cada partilha foi e é pedaço de mim e um pedaço de nós que trilha novas formas de mapear afetos e criar territórios. Uma estrada, uma avenida de quatro pistas - eu, Ruth, Drica e nós - com a maior força de se sentir completa investigando um chão batido, esmagado, pisoteado por uma hegemonia branca, que agora florescia em solo fértil de um *Preto Humor*.



Imagem 8: Natele Peter (Palhaça Margareth) revisitando materiais cênicos. Acervo Pessoal (print de tela)

Quando um mulher negra do sul coloca suas vivências, suas trajetórias, risos e choros no centro da roda e outras mulheres negras sentam em volta para ali deixar-se afetar, tudo fica suspenso, estar no centro é talvez apenas por aquele instante viver no agora e sentir-se viva, é estar no meio do cruzamento onde tudo acontece ao mesmo tempo e ter ali uma explosão do visível e do invisível, do passado e do presente, é estar na encruzilhada de novos e possíveis acessos, direções e percursos de nossa ancestralidade. Cada vez que chegava pros encontros percebia que, talvez não no momento exato, mas que me foi revelado o quanto nossos processos carecem mais dos mapas afetivos do que de bússolas indicando caminhos e atalhos prontos.

A pesquisa que transita entre margem e centro através de um corpo cômico ancestral, reconhece nossas singularidades diante outros corpos negres que permitem nossa existência e riso. *Preto Humor* é cuidar de um solo - nosso corpo - é dar suporte e potência as nossas sabedorias, nossos modos de perceber, conhecer e sentir. É um corpo-território em constante transformação, terra, piso, campo, ninho, choro, lama, lar que é e foi impactado dia após dia, encontro após encontro, por novas possibilidades de solos onde possamos plantar, germinar, nascer, florescer, mas ciente das pragas que estão alimentadas e estruturadas.

“As vezes eu me pergunto será que minha vó é a nuvem que faz a chuva cair ou a terra que recebe a chuva!? Eu me sinto às vezes lama, que é a mistura da chuva com a terra. As vezes fico tentando entender o que a chuva trouxe, por onde ela passou e o que ela traz, mais as vezes me sinto terra seca, aquela seca mesmo, sem coisa alguma, sem uma gotinha de chuva.”

Natele Peter - Carta para minha vó - Pesquisa Preto Humor

Que *Preto Humor* possa ser tempestade em solos que exalam cheiros de que acabou de chover, que verta água em terras secas para que assim outros pesquisadores e artistas cômicos se lambuzem de um belo banho de chuva.

Referências

MARTINS, Leda Maria. **A cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo. (Feminismos Plurais)**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Adriana Patricia. **Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos**. (Tese) Doutorado, Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, (PPGT/UDESC), 2017.

WUO, Ana; BRUM, Daiani (org). **Palhaças nas universidades: pesquisa sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais**. Santa Maria: Editora UFSM, 2021.

Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

A rede de festivais de palhaças do Brasil como catalisadora de pensamentos e iniciativas sobre palhaçaria feminina

The brazilian female clown festivals network as a catalyst of thoughts and initiatives about female clownship

Enne Marx Beserra

Doutoranda em Estudos Teatrais e Performativos (Universidade Coimbra-PT), Mestra em Intervenção Artística (ESECS -Leiria-PT) e Licenciada em Artes Cênicas (UFPE - Recife-BR). Atriz, Palhaça, Artista-pesquisadora, Produtora Cultural e Formadora em Palhaçaria (Cia Animêe).

Priscila Romana Moraes e Melo

Palhaça, atriz, artista-pesquisadora, produtora cultural. Integrante do grupo de teatro Palhaços Trovadores, do Circo Ver-a-Lona, do Núcleo de Pesquisa de Mulheres Cômicas de Belém: As Preciosas Ridículas e da Rede “Palhaças do Norte na Rede”, doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA.

Ana Cristina Valente Borges

Bacharel em Artes Cênica (UNIRIO – Rio de Janeiro – Brasil). Doutora em Engenharia de Produção (UFRJ/Rio de Janeiro / Brasil). Mestre em Administração Pública pela FGV/EBAPE, Rio de Janeiro, Brasil. Atriz, Palhaça, Artista-pesquisadora. Colaboradroa do grupo As Marias da Graça/RJ/Brasil.

Antoniele Xavier

Mestre em Ciências da Educação (Facultad Interamericana de Ciencias Sociales, Asunción /PY; Produtora, Professora-artista-pesquisadora. Palhaça desde 2005 é a idealizadora do Festival Palhaças no Meio do Mundo (3ª edição em 2021).

Noemia Loures dos Santos

Palhaça, artista plástica, artista de rua e graduanda em Psicologia (CUR-JF). Atualmente vem se dedicando ao Teatro Documentário, Teatro do Oprimido e Palhaçaria Feminina. Trabalha no marketing digital, criação de conteúdo para internet na área de finanças, economia doméstica e ecogastronomia.

Instituição: Rede de Festivais de Palhaças do Brasil

Email: festivaispalhacasbr@gmail.com

Resumo

O advento da Pandemia COVID19 fez com que os artistas em geral se reinventassem e reagissem para existir e resistir a um tempo nunca vivido por esta geração. Em junho de 2020, Enne Marx (palhaça Mary En), que estava em Portugal, fez um convite a outras palhaças para uma série de *lives*, a priori para falarem sobre os Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Mas o que pensou-se ser um espaço de encontros entre as pessoas confinadas pela quarentena através de transmissões ao vivo, se transformou num projeto muito maior, uma Rede *network* de palhaçaria, que no decorrer de dois anos realizou 52 *lives* e trouxe os mais diversos assuntos sobre pesquisa de linguagem e suas ramificações. Para além do material registrado no YouTube e disponível para consulta, a Rede de Festivais de Palhaças do Brasil reuniu uma verdadeira egrégora de afeto e proporcionou às palhaças e ao público em casa, sábados mais leves e produtivos. Neste artigo, escrito coletivamente, falamos de cada uma das séries criadas e realizadas nesse movimento em rede e contamos um pouco a história dessa linda trajetória.

Palavras-chave: Palhaçaria Feminina, Palhaça, Rede, *Live*, Pandemia.

Abstract

The advent of the COVID19 Pandemic made artists in general reinvent themselves and react to exist and resist a time never experienced by this generation before. In June 2020, Enne Marx (clown Mary En), who was in Portugal, invited other clowns to a series of lives, at first to talk about the Brazilian Female Clown Festivals. But what was considered among the different spaces for meetings between clown women and the audience, such as those confined by the quarantine through LIVE BROADCASTING, became more of a diverse project, a network of many projects, which over the course of two years carried out 52 lives and brought the various projects on language research and its ramifications. In addition to the material recorded on YouTube and available online, the Network of Festivals of Female Clowns in Brazil brought together a true egrégora influence of affection and provided the clowns and the audience at home with lighter and more productive Saturdays. In this article, written collectively, we talk about each of the series created and carried out in this network movement and tell a little about the story of this beautiful journey.

Keywords: Female Clownship; Clown; Network; Live; Pandemic.

Introdução

Para tudo, fecha tudo, fica em casa!

Uma avalanche de sensações e sentimentos nos tomou por completas, nós, mulheres, artistas, gestoras, produtoras, filhas, mães, palhaças!

“Ficar em casa”, à princípio, para muitas de nós, pareceu-nos um respiro, uma reorganização de demandas, um tempo para dar conta das múltiplas tarefas do cotidiano em nossas diversas jornadas de trabalho, inclusive a do fazer artístico, do Ser palhaça. Mas não, ficar em casa foi se tornando uma longa espera provocada pela pandemia Covid-19 em 2020.

Então o que fazer? Como se movimentar? Criar estratégias para se manter firmes? Gerar redes de apoio entre mulheres, artistas, palhaças?

A *Rede de Festivais de Palhaças do Brasil* (RFPB) surge inicialmente com o intuito de fazer um mapeamento dos encontros e festivais de palhaçaria feminina Brasil afora, contudo, expande laços, ultrapassa fronteiras territoriais, amplia debates e temáticas por meio da utilização da tecnologia, do virtual.

Até pouco tempo, os dispositivos de telefone móvel serviam só para ligações (linguagem oral), depois veio a era das mensagens de textos (linguagem escrita), e hoje todos têm câmeras fotográficas (linguagem da imagem) e conectividade com a internet. A internet faz parte da vida cotidiana das pessoas, e a tendência é que cada vez mais nos conectemos a dispositivos ligados à rede e que conectemos dispositivos eletrônicos do nosso uso diário à internet, tornando a conectividade um espaço comum na construção social e na identidade do ser social, de forma a não mais existir distinção entre o “on-line” e “off-line”, “real” e “virtual” (WARD 2022:28-29).

Conectadas via rede Internet, conectamo-nos também via rede de afetos e partilhas entrelaçadas pelo riso. Sendo nós artistas, pesquisadoras e pensadoras de um fazer artístico, geramos conteúdos, definimos um público-alvo, e, consequentemente, causamos impactos ao que produzimos em rede, de forma ética, estética e técnica pelos conteúdos produzidos no movimento da palhaçaria feminina.

A ideia inicial da criação da *Rede de Festivais de Palhaças do Brasil*, através de lives, partiu de Enne Marx, palhaça Mary En, da Cia Animêe, de Recife-PE. Como todas as pessoas do planeta, Enne também estava obrigada a isolar-se do mundo, vivendo um turbilhão de emoções e, vendo-se em vias de qualificação do seu projeto de doutorado, precisando respirar e agir. Nunca tínhamos vivido algo parecido e a solução para aguentarmos toda esta pressão parecia estar dentro de nós mesmas. E estava.

Em março de 2020 vivendo uma quarentena severa em Portugal, Enne esperou dois meses para sentir vontades e necessidades de criar conteúdos digitais, como a maioria dos artistas estava a fazer. Em junho, já passada a primeira fase do medo terrível que a pandemia inicialmente causara, teve um insight sobre o que queria partilhar com o mundo todo através da internet. “*Eu via-me como uma ‘ilha flutuante’, das quais o Eugênio Barba¹ se refere, e sabia que se me encontrasse com outras ilhas nos reconheceríamos e daríamos suporte umas às outras*”². Como diz Enne:

“Antes de mais nada a ideia nasceu de um desejo de conversar, ver, e quase tocar outras colegas, amigas, parceiras da palhaçaria, saber como estavam e unir forças para atravessar aquele momento único e tão difícil. Então, como se diz “a primeira ideia é sempre a boa” – uma frase recorrente nas formações em palhaçaria – apostei na vontade de me conectar, por meio das já conhecidas lives. para discutir sobre o movimento dos festivais”.³

Como pesquisadora e gestora de festival de palhaçaria feminina buscou inicialmente as mulheres que são igualmente pesquisadoras, organizadoras e produtoras de festivais de palhaças, com o intuito de falar sobre a relevância dos encontros de palhaçaria feminina, suas ações enquanto criadoras, investigadoras e gestoras do riso em diversos espaços de atuação e cidades do país. Assim, primeiro foi feito um mapeamento na linha do tempo desses festivais e em seguida foram feitos vários telefonemas para convidar essas mulheres para esta “Rede” que estava a nascer. Inicialmente foram convidadas Karla Concá e Samantha Anciães, do Rio de Janeiro, Andréa Macera, de São Paulo, Nara Menezes (parceira de Enne Marx no Festival do Recife) e Manu Castelo Branco, do Distrito Federal, responsáveis pela criação dos quatro primeiros festivais de palhaças no Brasil. Manu se tornou parceira⁴ de Enne e trouxe junto a Brasilina Filmes que ajudou com a criação do canal no YouTube e das redes sociais (Instagram e Facebook), além de se inteirar da plataforma *Streaming Yard* por onde iríamos transmitir as *lives*, criando ainda as animações de abertura. Concomitantemente, Enne procurou alguns parceiros para criação da marca e dos *flyers* (Java Araújo e Erivan Barbosa, ambos de Recife).

À medida que Enne fazia o mapeamento (com a ajuda da Samantha Anciães) outros festivais iam aparecendo e então outras mulheres foram convidadas, ge-

1 Pesquisador e diretor de teatro, fundador do Odin Teatret e criador do conceito de Antropologia Teatral.

2 Depoimento de Enne Marx sobre as motivações da criação da Rede de Palhaças do Brasil, em 2022.

3 Depoimento de Enne Marx sobre as motivações da criação da Rede de Palhaças do Brasil, em abril de 2022.

4 Buscaremos aqui trazer uma escrita neutra ao se referir a pessoas não binárias.

rando uma primeira série com cinco episódios chamada “Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina”, iniciada no dia 20 de junho de 2020. O interessante é que o impulso criativo virou projeto, que virou rede, que virou geração de arquivo e registro virtual tanto para nós mesmas quanto para pesquisadores em geral. A partir dessa primeira série, fomos percebendo que angariamos mais gente às nossas *lives*, fossem convidadas, fosse público, gerando uma verdadeira egrégora cibernética em torno da palhaçaria feita por mulheres e seus desdobramentos.

Para dar um panorama do caminho percorrido até aqui, hoje, dois anos depois, somamos o total de 52 *lives* em 6 séries: “Festivais brasileiros de Palhaçaria Feminina”, “Festivais Internacionais de Palhaçaria Feminina”, “Cabarês de Palhaçaria Feminina”, “No Balanço da Rede: projetos especiais e temas diversos”, “Bem Pensadas”, e em 2022 “Temas Livres”. Além das *lives* comemorativas e de encerramento. Durante o ano de 2020 foram realizadas *lives* semanais aos sábados. Paulatinamente as *lives* foram diminuindo para duas por mês e em 2022 para uma por mês. Todo esse trabalho, feito de maneira voluntária e participativa, focadas nos interesses de pesquisa de cada uma que propunha um tema. Para “levarmos a rede” foi preciso aprender a fazer a transmissão, mexer nos aplicativos e fazer *cards*⁵, gerir as redes sociais, fazer vídeos de animação, falar seriamente e ao mesmo tempo divertidamente diante de uma câmera, fazer mediação de perguntas, tudo isso de acordo com os desejos e habilidades de cada uma. Algumas dessas ações eram discutidas através de reuniões *online*, e até através do grupo do *whatsapp*, que crescia concomitantemente a cada *live* realizada. Durante o ano de 2020 as entrevistas foram feitas por Enne Marx, a mediação por Ana Borges e a transmissão por Manu Castelo Branco; a partir de 2021 outras palhaças da rede começaram a assumir estas funções, bem como fomos passeando pelas diversas outras funções técnicas, além da curadoria e mediação.

O que é uma rede?

Mas, o que é uma rede? Como essa construção se fortaleceu em pleno caos mundial pandêmico? Rede, no sentido de estabelecimento de conexões, é uma forma de somar habilidades para atuar em prol de objetivos comuns. Em geral, é formada a partir do interesse e participação de múltiplos atores sociais que vislumbram a possibilidade de articularem ações que dialoguem com o tema ou situação que os une e mobiliza. Nesse caso, temos a palhaçaria protagonizada por mulheres como tema de integração e mobilização das participantes.

As redes possuem dinâmicas próprias de funcionamento, o que as distingue de outras formas de articulação existentes: dentre esses princípios os mais

5 Material de divulgação digital.

importantes são a horizontalidade e a descentralização, o que implica na ausência de hierarquia, mesmo que exista um impulsor, um coordenador.

Frijof Capra (2002), ressalta que o padrão de rede é comum e inerente a toda forma de vida:

Também os organismos são concebidos como redes de células, órgãos e sistemas orgânicos; e as células, como redes de moléculas. Uma das principais intuições da teoria dos sistemas foi a percepção de que o padrão de rede é comum a todas as formas de vida. Onde quer que haja vida, há redes. (...) A função de cada componente dessa rede é a de transformar ou substituir outros componentes, de maneira que a rede como um todo se regenera continuamente (CAPRA 2002:27).

E foi dentro dessa lógica que a *Rede de Festivais de Palhaças do Brasil* se constituiu: impulsionada por Enne Marx, a iniciativa alavancou a agregação de mulheres ligadas à palhaçaria, interessadas em debater e se aprofundar no tema e que também buscavam formas de produzir e interagir durante o momento pandêmico.

Além dos princípios básicos, as redes possuem algumas características que as diferenciam e que estão relacionadas aos diversos estágios que uma rede pode ter e às possibilidades de mobilidade e comunicação que pode gerar. Dentre essas características compiladas por Borges (2008), observamos que a *Rede de Festivais de Palhaças do Brasil* apresenta várias delas o que nos permite enquadrá-la nessa categoria de dinâmica, a saber:

- i) **Temporalidade:** a rede aparece quando é acionada, com objetivos específicos a cumprir, não é, necessariamente, contínua nem permanentemente em ação, mas sempre latente e presente. A RFPB surgiu dentro de um tempo e contextos específicos - a pandemia - e com finalidades específicas sendo uma objetiva - o mapeamento e registro de festivais de mulheres palhaças no Brasil - e outra notadamente subjetiva - amenizar a distância e o impacto da pandemia nas relações entre as palhaças que viram alteradas toda a dinâmica de relações pessoais e profissionais. Se a Rede, atualmente, se encontra em um momento de recuo, ela segue disponível para ser acionada a qualquer momento;
- ii) **Densidade,** que corresponde ao número de pessoas (ou conexões) que estão envolvidas com a rede. No caso da RFPB observamos que surgiu com baixa densidade, sendo constituída inicialmente por palhaças realizadoras dos Festivais existentes no Brasil. Na sequência, outras artistas foram se integrando ao movimento que alcançou a participação de inúmeras palhaças e outras pessoas convidadas, inclusive de outras áreas de atuação, fora da palhaçaria. Vale lembrar que essas “conexões” – também chamadas na literatura de “nós de uma rede” trazem consigo uma representatividade territorial no Brasil, uma vez que a Rede conta com palhaças de praticamente todos os estados do país.

- iii) Plasticidade, que corresponde à possibilidade de a rede crescer a partir de qualquer das integrantes. No caso da RFPB esse fator foi determinante tanto para o crescimento da iniciativa como para o alcance geográfico obtido. Um movimento inicial que articulou seis pessoas, encontrou um caminho de crescimento orgânico que aconteceu a partir de todas e de cada uma. A cada *live*, as participantes eram integradas ao grande grupo no *whatsapp* que atualmente conta com 40 participantes. Pode-se dizer que cada integrante trouxe pelo menos uma pessoa nova para a Rede ou fez com que pelo menos uma pessoa tivesse contato com a mesma, ainda que essa potencial conexão não tenha aderido ou participado de forma mais intensa do processo.
- iv) Transitividade, que corresponde à possibilidade de cada integrante acessar outra integrante. As ferramentas de articulação e comunicação utilizadas, com uso de ferramentas de grupo nas mídias sociais como o *whatsapp*, permitiam que cada integrante pudesse se comunicar tanto com o coletivo como com cada integrante de forma particular, potencializando contatos, apoios bilaterais ou sementes de novas iniciativas. Nesse sentido, a rede gerou participação de várias artistas em outros projetos paralelos que foram criados ou adaptados para o momento vigente.
- v) Capacidade de auto-organização e reorganização. Desde o seu surgimento orgânico, a RFPB vivenciou processos contínuos de auto-organização e reorganização. Num primeiro momento, a divisão de tarefas e responsabilidades se deu de forma orgânica, com cada uma contribuindo com habilidades que já possuía ou com aquelas que tinham interesse em desenvolver dentro do novo cenário. Após um período de seis meses, quando o contexto pandêmico começou a estabilizar-se levando ao retorno gradual de algumas atividades, algumas integrantes começaram a encontrar conflito de disponibilidade e foi necessária a reorganização com redistribuição de tarefas, o que permitiu que outras artistas se envolvessem em novas atividades. Também houve uma auto-organização financeira para o pagamento da plataforma de transmissão das *lives*. Assim, podemos dizer que esse é um aspecto forte na rede que viveu processos de aproximação, afastamento, reaproximação ou aproximação de novas palhaças.

Nesse sentido, Capra (2002, p.93) defende que: “as redes vivas criam ou recriam a si mesmas continuamente mediante a transformação ou substituição dos seus componentes”, ou seja, há um processo vital e contínuo de incorporação de novas pessoas assim como também pode haver o afastamento de algumas, o que ele define como padrão de organização de um sistema vivo.

Um dos pontos nevrálgicos do modelo que o autor acima destaca como elemento chave no processo de formação e animação das redes humanas é a comunicação (conteúdo, significados e interpretação).

A essas considerações, somamos o que postula Castells (2006) ao afirmar que:

(...) em geral, as redes são assimétricas, mas cada um dos seus elementos não consegue sobreviver sozinho ou impor suas regras. A lógica da rede é mais poderosa que seus poderosos. O gerenciamento das incertezas torna-se decisivo em uma situação de interdependência assimétrica (CASTELLS 2006: 252).

A RFPB é formada por diversas palhaças e grupos, e inicialmente contou com as palhaças realizadoras de festivais de palhaçaria feminina, se desdobrando aos poucos em outras frentes temáticas, cujo DNA é a apresentação de *live streaming*, onde discutimos ao vivo e com a participação do público, através do *chat* (bate papo virtual), diversos temas e narrativas ligados à pesquisa e atuação de palhaças seja em espetáculos, formações, publicações etc. As *lives* aconteceram também com os festivais latino-americanos, aproximando a produção das palhaças brasileiras com as palhaças de outros países, gerando um grande movimento em torno de discussões sobre o riso a partir da poética e da comicidade femininas. Entretanto, a partir do segundo semestre de 2021 sentimos necessidade em ampliar o leque de pessoas convidadas e incluir outros gêneros como pessoas trans, não binárias e masculino, de acordo com as necessidades da curadoria.

Uma rede não se compõe apenas de pessoas em torno de um objetivo comum, mas reflete principalmente um movimento vivo, fluído e diversificado, que se entrelaça através de ações compartilhadas. Nesta Rede, em especial, a facilidade da internet à mão, as mídias digitais de informação e as curadorias das *lives* pautadas em interesses comuns (palhaças e público) nos fez perceber que participamos de um movimento de *streaming* que tomou a vida das pessoas durante a pandemia. A organização e o modo com que produzimos as nossas *lives* foi a tônica para que a Rede se fortalecesse e tivesse um público fiel, que a cada *live* trazia mais pessoas interessadas, sobretudo no primeiro ano pandêmico.

Sobre o fenômeno das *lives* em mídias sociais, Ludmila Lupinacci (2020) diz que as mídias eletrônicas foram possibilitadoras da concretização de encontros para além da presença física, pois o “ao vivo” tem duas conotações. Segundo ela: De qualquer modo, quando nos referimos a algum conteúdo ou experiência como “ao vivo”, normalmente estamos denotando ou a Co presença física entre performers e audiência no mesmo tempo e espaço (portanto, “sem intermediação” tecnológica de fato) ou à impressão da não-mediação devido a uma transmissão feita “em tempo real” – isto é, instantaneamente, sem atrasos perceptíveis (LUPINACCI 2020:2).

A autora fala ainda que a conexão do “ao vivo” de forma on-line apresenta novas práticas comunicacionais que começaram a fazer parte da nossa vida, estar conectado também seria uma forma de “estar no mundo”. Dentre os diversos tipos de transmissões ao vivo, as *lives* da Rede são “conversacionais” que segundo Lupinacci:

Já na live conversacional, ainda que os protagonistas possam ser também músicos ou artistas, o foco encontra-se em uma interação dialógica entre dois ou mais participantes. Tais conteúdos por vezes se assemelham a uma entrevista informal, em que um convidado apresenta questões sobre um tema, tópico ou problema específico, e o(s) outro(s) respondem (2020:08).

Podemos pensar que fizemos parte desse fenômeno, foram mais de cinquenta lives onde centenas de participantes puderam conversar sobre os seus projetos e assim, sentirem-se no mundo em um momento único de suas vidas numa Co presença de milhares de outras pessoas que acompanham a conversa em suas casas e interagem através de comentários e perguntas.

As lives e suas temáticas

Séries 1 e 3 - Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina e Festivais Internacionais de Palhaçaria Feminina

Falar sobre os festivais brasileiros de palhaçaria feminina não seria apenas o primeiro tema de discussões das lives da Rede, mas também uma oportunidade de responder a uma pergunta muito recorrente: “*Por que festivais só de palhaças?*”. Como sabemos, os espaços de criação, de apresentação, e até de rir, foram historicamente negados às mulheres, que a cada dia vêm combatendo esse recenseamento com a criação dos seus próprios espaços. Os festivais de *Palhaçaria Feminina*, conceito já cunhado entre aqueles que fazem palhaçaria no Brasil, são um dos principais meios para combater essa lógica tipicamente masculina de que as mulheres não podem rir, nem de si mesmas, nem com o outro. Também não podem se mostrar, fazer-se desejáveis pelo simples fato de afetar o outro através do aspecto criativo. Este espaço até meados dos anos 1980 era apenas dos homens, salvo raríssimas exceções. Mas quando a partir dos anos 1990 as mulheres perceberam que são também elas detentoras desse poder, nada mais as impediu de brilhar. Criar um festival apenas para mulheres é uma das maneiras mais fortes e potentes de mostrar ao mundo o que essas mulheres estão a fazer: estudando, pesquisando, criando.

A primeira e a terceira séries de *lives* da Rede refletiram muito esta constatação nas falas de quase todas as convidadas. Com um total de oito episódios, tanto os festivais brasileiros quanto os internacionais atestaram a necessidade de gerar projetos onde as artistas palhaças pudessem se encontrar para partilhar suas inquietações e conquistas mediante à falta de mercado de trabalho e espaços abertos à comicidade feita por mulheres. Um outro fator consonante entre as convidadas foi a dramaturgia criada por palhaças, que em sua grande

maioria trabalha sob sua autopoietica e sua capacidade em ri com elas próprias e gerar emoções positivas a partir de suas tragédias e histórias. As mulheres passavam então a não simplesmente copiar cenas clássicas, *gags* e piadas feitas, mas principalmente a olhar para si e rir daquilo que mais lhe tocam, seja positiva ou negativamente. As mulheres estariam, de fato, assumindo o “seu próprio ridículo” – uma das “premissas” que regem a linguagem da palhaçaria. Mas assumir o seu próprio desconforto ou inadequação não para cumprir uma regra de linguagem artística, mas por necessidade, para se mostrarem inteiras e assim enfrentarem esse desconforto real de falta de espaço e assim, empoderar-se. Com a criação dos festivais para palhaças houve inevitavelmente um crescimento na prática artística e uma ampliação de temas femininos sem, no entanto, se fecharem em padrões como “secadores de cabelo”, “filhos”, “casamento”. O universo feminino é muito maior que isto e contém em si uma liberdade muito grande dentro de uma expressão cênica: a palhaçaria. Os festivais só vieram abrir a gama criativa das mulheres palhaças.

As duas séries tiveram como apresentadora Enne Marx e dentre as convidadas (es) para falar sobre os festivais brasileiros de palhaçaria feminina estavam Karla Concá/RJ do “Esse Monte de Mulher Palhaça - Festival Internacional de Comicidade Feminina do Rio de Janeiro”, Romana Melo/PA do “Encontro de Mulheres Palhaças de Belém do Pará”, Dani Majzoub/SP do “Encontro de Palhaças do Vale do Paraíba”, Manu Castelo Branco/DF do “Festival Palhaças do Mundo”, Enne Marx e Nara Menezes do “PalhaçAria - Festival Internacional de Palhaças do Recife”, Antoniele Xavier/AP do “Festival de Palhaças no Meio do Mundo”, Julia Leão e Giovanna Parra/MG do “MINAS - Encontro de Palhaças de Minas Gerais”, Coletivo Cabarelas/SP do “Encontro Internacional de Mulheres do Circo”, Amora Gasparini/ES do “Festival Internacional de Palhaças na Ilha do Mel”, Wanderlândia Melo/AL do “F.E.M.E - Festival de Mulheres Engraçadas”, Andréa Macera/SP do “Encontro Internacional de Palhaças de São Paulo”, Antonia Vilarinho e Raissa Muniz/SC do “Bruxaria de Palhaças”, Lia Mota/RS do “Mostra a tua Graça Palhaça”, Laís Oliveira/MG do “Palhaça na Praça”, Larissa Lima e Camila Jorge/PR do “Telúrica - Encontro com Palhaças de Curitiba”, todas mulheres empreendedoras e criadoras de festivais de palhaçaria feminina. Na ocasião, o mapeamento apontava dezesseis festivais, cujo número durante a pandemia cresceu para mais de vinte, com a chegada dos festivais em formato on-line.

Muitas das criadoras de festivais se inspiraram a criar os seus a partir dos encontros onde participavam, ou seja, um festival inspira o outro a acontecer. Segundo Karla Concá, do grupo As Marias da Graça, o “Esse Monte de Mulher Palhaça” que é o pioneiro entre os festivais no Brasil nasceu a partir da ida do grupo ao festival de palhaças de Andorra, pioneiro no mundo. Sobre a importância de festivais do gênero, Karla diz que:

Pra que fazer um festival? Pra ficar famosa? Pra ficar conhecida? Não era esse nosso objetivo. O nosso objetivo era abrir mercado de tra-

balho pras mulheres palhaças no Brasil, pois os festivais mistos eram mistos no nome, eles não tinham uma equidade de gênero (...) quando tinha mulher geralmente era uma internacional e quando tinha uma não tinha outra (...) ou então a gente era colocada num cabaré à meia noite ou um cabaré no meio da semana. A gente não tinha o nosso lugar de protagonismo (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020a)⁶.

Os festivais são como sementes plantadas em cada mulher palhaça que volta para casa cheia de vontade e força para promover um encontro: não apenas de mostras de espetáculos ou números, mas de espaços formativos, com oficinas e fóruns com conversas importantes pensadas de acordo com as necessidades locais. Nestes espaços formativos há sempre oportunidade de lançamento de revistas e livros com uma geração imensa de conhecimento não só para o público, mas também para as palhaças participantes. Outro ponto importante é a diversidade dos festivais, cada um com a sua identidade própria, a sua forma de curadoria, a sua maneira de pensar um festival de palhaças na sua cidade. Como disse Enne Marx na primeira *live* da Rede,

A linguagem clownesca é universal, ela é da humanidade, ela é do coletivo desde tempos muito remotos, desde os xamãs, os indígenas etc., mas o barato é isto, em São Paulo o “Encontro de Mulheres Palhaças de São Paulo” identificar um jeito de fazer, um jeito de agir, em Belém descobrir uma outra forma, em Recife ver uma outra coisa que é diferente do Rio (...) (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020a)⁷.

Romana Melo reforça esta fala quando diz:

Quando a gente sai do nosso lugar e vai conhecer outras palhaças é muito enriquecedor, traz muitas coisas. Quando a gente foi pro Rio se deparou com vários outros tipos de palhaças, da mesma forma vão vendo como a gente faz no Norte, cada uma com sua cultura local, o seu fazer, o seu espaço, a energia do lugar, a gente é banhado pela água, pela mata, então a gente tem também essa relação muito afetiva com o nosso ambiente (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020a)⁸.

6 O trecho da fala de Karla Conká encontra-se entre 19:4 -20:36 minutos da *live* do Episódio 1 sobre Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Ver fonte nas referências.

7 O trecho da fala de Enne Marx encontra-se entre 42:52-43:22 minutos da *live* do Episódio 1 sobre Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Ver fonte nas referências.

8 O trecho da fala de Romana Melo encontra-se entre 43:29-44:05 minutos da *live* do Episódio 1 sobre Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Ver fonte nas referências.

Igualmente há a diversidade de *status* e de *personas* clownescas que é também muito forte entre palhaças e os festivais proporcionam a oportunidade desse novo olhar sobre a práxis. Conhecer outras palhaças, vivenciar trocas, perceber as pesquisas de cada uma são também motivos pelos quais os festivais cada vez mais têm sido criados e identificados pelas comunidades como fatores potenciais de criação artística e espaços de geração de conhecimento. Estas mesmas premissas aparecem nas entrevistas realizadas nas *lives* com realizadoras de festivais e criadoras das diversas redes latino-americanas.

Da Série “Festivais Internacionais de Palhaçaria Feminina” com três episódios, todos com tradução simultânea em espanhol feita pela Ana Borges participaram: Fabi Vargas/MX do “Vabieka Fest” na cidade de Torreón, Karen Tlanuizo/MX e Verónica Pérez/MX do “Vabieka Fest” em Puebla, Irene Gutierrez/CR e Margarita Rincon/CR do “Vabieka Fest” de Costa Rica, Alejandra Toledo/AR do “Encuentro de Payasas Las Napias” em Córdoba, Darina Robles/MX do “Llaven Nú” e Natalia Sismonda/AR do “Payasas al Trote”.

Percebemos que o movimento de redes e de festivais tem o mesmo fervor e poder em torno do engajamento social, político, empoderamento e empreendedorismo em outros países da América Latina. O *Vabieka Fest* inclusive, não é apenas um festival, que acontece em várias cidades e países, mas funciona como uma plataforma em rede, com temas educativos e sociais, criada para impulsionar o trabalho principalmente das palhaças iniciantes. Palhaças são gestoras culturais e procuram criar seus próprios espaços de trabalho, comprovando que este movimento é realmente funcional e vai ao encontro do objetivo principal que é o protagonismo feminino (negado durante séculos), como também impulsionar a empatia e a sororidade entre as mulheres.

Série 2 - Cabarés Brasileiros de Palhaçaria Feminina

A rede destinou cinco *lives* para esta série, ou seja, cinco episódios com a temática: Cabarés Brasileiros de Palhaçaria Feminina, na qual foi possível acompanhar a fala das gestoras e produtoras de dezesseis Cabarés espalhados pelo Brasil. Com apresentação de Enne Marx, estiveram presentes as representantes dos seguintes cabarés: “Profanas Palhaças de Cabaré”, com Samantha Anciaes (RJ); “Divinas Tetas”, com Adriana Morales (MG); “Caixa de Pandora”, com Fran Marinho (SP); “Cabaré dos Sonhos” (Recife/PE), com Luíza Fontes e Hammai Assis; “Manicômicas” (Floripa/SC), com Calini Detoni e Rhaisa Muniz; “Cabaré Zona” (Curitiba/PR), com Paty Zupo e Angela Ikeda; “Cabaré da Nega” (Brasília/DF), com Ana Luiza Bellacosta; “Cabaré Fora da Casinha” (Salvador/BA), com Vanda Cortez; “Cabaré de Palhaças Negras” (Belo Horizonte/MG), com Débora Guimarães; Cabaré “Muié do Riso” (Goiânia/GO), com Rocio Caieiro e Margarete Guerrero; Cabaré “Mama Cadela”, (Taquaruçu/TO), com Ester Tapioca; Cabaré “Solas Palhaças” (Belém/PA), com Romana Melo e Alessandra Nogueira; “CabarElas”

(SP), com Michelle Maria; “Mostra de Palhaçaria Feminina” (CE), com Samia Bittencourt, da Rede de Comicidade Feminina do Ceará; Cabaré “Viva Pagu” (Baixada Santista - SP) com Ludmilla Correa e Juliana Bordallo, do movimento Praiaças; Cabaré “Deusas do Riso” (SC), com Vanderleia Will e Ana Paula Grigoli.

O que podemos notar nas falas, é o fato de que todos os Cabarês são de iniciativa das produtoras que também atuam como palhaças ou exploram a comicidade feminina e/ou feminista em seus trabalhos artísticos e encontraram no formato “Cabaré”, muito presente nas apresentações nos espaços do circo e do teatro, uma forma de experimentar cenas de diversas linguagens, sendo costuradas em grandes apresentações coletivas e/ou formação de espetáculos.

O formato Cabaré surgiu na Europa. No Brasil, conforme cita em sua pesquisa sobre cabaré e teatralidade circense, Ermínia Silva (2010:61) nos diz que:

Nos últimos dez anos, no Brasil, grupos de artistas circenses que não possuem ligação específica com os circos itinerantes ou de lona, em geral oriundos de escolas de circos, artistas circenses profissionalizados ou não, procedentes de diversas áreas das manifestações artísticas (teatro, dança, música etc.), têm experimentado organizar espetáculos que são denominados cabaré. A ideia que perpassa essas iniciativas é a de que contenham uma diversidade de números artísticos, reunindo, além do próprio grupo ou escola organizadores do evento, também convidados externos a eles. Na sua maioria, os números referem-se a atividades circenses de acrobacias (solo e aéreo), malabares, equilíbrios, palhaços e/ou cômicos, apresentações musicais (cantos e instrumentos), danças, pequenas representações teatrais, entre outros.

Um espaço de experimentação e liberdade de produção de números, cenas e possibilidades de pesquisa, e principalmente um lugar de acolhimento e incentivo das potências de cada uma disposta a participar, todas numa lógica de construção coletiva e respeitando os anseios e necessidades de cada edição feita. Por isso, podemos perceber, ao mesmo tempo, a diversidade existente na construção desses Cabarês que trazem à tona a cara do Brasil marginal, pois o primeiro recorte se faz quando se propõe um Cabaré de Palhaçaria Feminina e/ou mulheres cômicas, visto que historicamente não temos esta “tradição”.

Adriana Morales compartilhou sua vivência na construção do “Cabaré das Divinas Tetas”, e conta que sente este lugar como “(...) espaço da boemia, da galera marginalizada, da alegria, do riso, da política... Tudo o que a gente quer fazer (...)” (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020b)⁹.

9 O trecho da fala de Adriana Morales encontra-se entre 29:3-29:49 minutos da *live* do episódio 1 sobre Cabarês Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Ver fonte nas referências.

A falta de espaço para nos dar vez e voz nos fez abrir caminhos por conta própria. Infelizmente, ainda hoje podemos ouvir de vozes masculinas que “mulher nem é tão engraçada” que “não serve para humor” ou para ser palhaça.

A artista Karla Conká (citada anteriormente), pioneira na gestão de grupo de mulheres palhaças no Brasil, no Episódio 1 – sobre o tema – fala sobre a potência desses cabarés. No chat, enquanto público, disse: “uma oportunidade que as palhaças têm de mostrar seus trabalhos e trocar. Acredito muito que esses cabarés são como micro festivais”¹⁰.

Sobre potência, Fran Marinho (SP) relata que as mulheres que participaram da construção do cabaré Caixa de Pandora

Fizeram com que a minha palhaçaria avançasse muito, dentro dessa investigação de quem sou e dessa afirmação também. A mulher palhaça que eu sou. Eu me descobri muito, eu acho que meu espetáculo solo depois, ele surge a partir da Caixa de Pandora” (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020b)¹¹.

Então, a proposta desses Cabarés são para além de dar visibilidade às produções cômicas dessas mulheres, um espaço de escuta, acolhimento e liberdade de pesquisa. Dagmar Bedê comentou, ainda no episódio um, no chat ao vivo, que “Palhaças e *autres artistes* falando sobre o feminino sem freio, sem limites, numa linguagem de cabaré. Transformador em todos os lados, todos os sentidos”.

Destá forma, fica evidente a potencialidade das estruturas cênicas que uma apresentação no formato de cabaré agrega. São diversos focos de discussão através da comicidade que chega ao público como ato político e reflexão desses corpos em insurreição.

Série 4 - No Balanço da Rede: projetos especiais e temas diversos

Nossos narizes encarnados foram entrando no ritmo dos “embalos de sábados à noite” em uma rede que foi se espalhando em múltiplas ramificações temáticas. À medida que íamos provocando discussões no público e nas mulheres palhaças que se envolveram no movimento das lives, seja como atuante direta das produções, na equipe técnica, seja com espectadoras e/ou convidadas, foram surgindo demandas e conteúdo a serem abordados durante as programações. A série “*No Balanço na Rede*” teve dezenove episódios exibidos, comportando um leque de temas diretamente ligados a vida das mulheres, trazendo pautas e

10 O trecho da fala de Karla Conká encontra-se entre 39:10-39:15 minutos da *live* do episódio 1 sobre Cabarés Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Ver fonte nas referências.

11 O trecho da fala de Fran Marinho encontra-se entre 45:15-45:36 minutos da *live* do episódio 1 sobre Cabarés Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Ver fonte nas referências.

debates acerca da sua atuação na linguagem da comicidade, seus fazeres e suas potencialidades em provocar e pensar o riso para além da gargalhada.

Durante esta série (vinte e um ao total), onde parte aconteceu ainda em 2020 apresentadas por Enne, outras palhaças fizeram a apresentação a partir de 2021 e tivemos como focos e/ou convidadas (es): “Seriado Palhaças do Mundo”, com Manu Castelo Branco (DF); “Revista Palhaçaria Feminina”, com Michelle Silveira (SC); “Palhaçaria Virtual”, com Circo di SÓLadies (SP); “Palhaças sem Fronteira”, com Aline Moreno (SP), Ana Pessoa (SP) e Jennifer Jacomini (MG); “Comicidade de Terreiro”, com Vanessa Rosa (SP); “Estudo de Dramaturgia”, com Ana Borges e Karla Concá (RJ); “Comicidade e Negritude”, com Antonia Vilarinho (SC) e Cibele Mateus (SP); “Praiaças (movimento de palhaças da Baixada Santista)”, com Ludmilla Corrêa e Juliana Bordalo (SP); “Presente Encontro”, com Martha Paiva (RJ); “The Why Not Institute”, com De Castro (UK); “Circonteúdo”, com Ermínia Silva (SP). Em março de 2021, quase um ano após a criação da rede retomamos a série com as lives “Palhaças, Palhaços, Palhaces 1”, com a presença de: De Castro (UK), Joriana Pontes (RN), Pérola Regina (SI) e Romana Melo (PA); já em “Palhaças, Palhaços, Palhaces 2”, tivemos Daiani Brum (SC), Gena Leão (RN), Mariana Gabriel (SP) e Yeda Dantas (RJ); em “Palhaças Formadoras 1”, com Advane Néia (PR), Cida Almeida (BA) e Silvia Leblon (SP); e em “Palhaças Formadoras 2”, Antonia Vilarinho (SC), Karla Concá (RJ) e Felícia de Castro (BA); “Palhaçaria de Terreiro”, com Antonia Vilarinho (SC), mestra Samme Sraya (MA) e mestra Rosa Reis (MA); “Bufonaria”, com Romana Melo (PA), Joice Aglae (BA) e Nyka Barros (PB); “Palhaçaria Feminista”, com Circo di SÓLadies (SP), Praiaças (SP), Nycolly Xavier (AM), Ananda Guimarães (AM) e Ana Oliveira (AM); “Palhaças no Hospital” com Enne Marx (PE), Camila Jorge (PR), Juliana de Almeida (PE) e Patrícia Ubeda (PT); “Palhaçaria e Gordofobia”, com Dani Majzoub (SP), Nathaly Pereira (AL), Nara Menezes (PE) e Regina Mascarenhas (RJ); e “Dramaturgia”, com Ana Borges (MG), Karla Concá (RJ), Rafa Azevedo (RJ) e Fernanda Pimenta (GO).

Quando nos damos conta das infinitas temáticas que atravessam a vida das mulheres palhaças, percebemos o quanto o potencial cômico não se restringe a técnicas e habilidades da palhaçaria e do circo. Pensar na comicidade feita por mulheres, é pensar no que as afetam, no que está diretamente ligado entre vida-arte / arte-vida, “o feminismo no teatro é um corpo político” (CUNTO, 2018, p. 156), e na palhaçaria também. Através do riso falamos do que nos é caro, profundo e assim, nos libertamos.

Como base para refletir sobre a riqueza dos conteúdos apresentados nesta série, trouxemos aqui a live “*Estudo de Dramaturgia*”, do episódio seis, com as convidadas Ana Borges e Karla Concá, exibida no dia 24 de maio de 2020. Estas nos provocaram a perceber a importância das dramaturgias clowescas feitas por mulheres, dando-nos conta que outro tipo de riso é possível. Falar, atuar sobre si é também falar sobre/com as outras. Há trocas, cumplicidades, empatias, mesmo que não sejam as mesmas realidades ou experiências vivenciadas por todas.

Karla Concá: A nossa palhaçaria, dramaturgia, vem romper com essas estruturas, é nesse lugar. Porque é a mulher-público, a mulher-público necessita da gente (...) a gente quando entra em cena como palhaça, a gente faz o nosso trabalho praquela mulher-público carente, de olhar pra gente e se aliviar. Porque quando, eu sempre falo disso, riem de uma palhaça, riem de um palhaço, o público não tá rindo da gente, o público tá se aceitando como é. Porque a nossa função social é chegar praquela pessoa e dizer: “olha, tá tudo bem, vai dar tudo certo”! Então, nesse momento quando entram as mulheres na palhaçaria, nessa dramaturgia, a gente vem com esse propósito, sabe? Com esse compromisso com essa mulher-público que vai nos assistir e que não vai ser mais ridicularizada, ela vai estar rindo com a gente (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020c).¹²

Escutar Ana e Karla neste episódio, por exemplo, nos fez perceber ainda mais a dimensão que as lives da rede estavam alcançando, pois ali no chat havia muitas “mulheres- público”, interagindo, comentando, dando-se conta das reproduções muitas vezes, machistas, racistas, homofóbicas nas cenas clássicas da palhaçaria e do circo, inclusive até reproduzidas por nós palhaças ao apresentarmos tais reprises e esquetes, sem nos darmos conta do que estávamos encenando. Por vivermos em uma sociedade patriarcal e capitalista, também estamos sujeitas a tal naturalização e reprodução, pois o preconceito muitas vezes fica velado pelo riso, pela ação corporal cômica, passando despercebido o conteúdo.

Ana Borges: O que incomoda não é a estrutura, né? É o conteúdo. A estrutura é muito boa, tanto é que a gente vê que alguns esquetes (..) a gente ri. Às vezes, da dinâmica física, a dramaturgia física ela é muito boa, ela é ágil, ela é rápida, você sobe, levanta, sai. Isso quebra..., aquilo acontece, sabe? Você tem muitas coisas interessantes. Só que quando você vai ver o conteúdo, o conteúdo, ele é completamente desfavorável a mulher, sabe? Então eu acho que é um pouco nessa linha assim. A questão não é a estrutura, a estrutura clássica, a estrutura é muito interessante. A gente tem exemplos também, né, de cenas que são refeitas dentro dessa estrutura, mas que fazem uma ressignificação completa daquele conteúdo. Porque a questão que a gente trata muito é essa, o conteúdo, que tá ali, a posição da mulher. Então é um recorte muito forte de gênero mesmo, né? (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020c).¹³

12 O trecho da fala de Karla Concá encontra-se entre 52:34-53:41 minutos da *live* do episódio 6 sobre Estudo de dramaturgia, da série “No Balanço da Rede”. Ver fonte nas referências.

13 O trecho da fala de Ana Borges encontra-se entre 35:14 – 36:20 minutos da *live* do episódio 6 sobre Estudo de dramaturgia, da série “No Balanço da Rede”. Ver fonte nas referências.

O *Balanço na Rede* trouxe muito conteúdo para se observar a produção dos fazeres das mulheres palhaças na arte, não à toa foram dezenove episódios, a cada exibição iam surgindo mais propostas e abordagens, gerando conteúdos diversos nas *lives*. Assim, é importante perceber que a pandemia nos trouxe muitas perdas, mas também laços de resistência.

Karla Concá: Essa pandemia é uma coisa horrorosa, né? Tem muita dor, muito sofrimento, muitas mortes, mas também tem muita vida por outro lado, né? E eu acho bacana que a palhaçaria, né? Que a gente tem tanto essa função de dar vida, né? Eu acho muito bonito a gente conseguir trazer uma vida na pandemia. Logo a palhaçaria feminina, porque vou te dizer, o que as mulheres estão fazendo nessa pandemia, gente, é a coisa mais linda do mundo. As mulheres estão criando coisa, a mulher dando aula de negritude: “palhaça negra é isso”; a mulher fazendo artigo, a mulher criando rede, mulher criando curso... Gente, é... tá riquíssimo. Eu acho que a palhaçaria feita por mulheres mais uma vez, né? Vem pra dar conta dessa pandemia (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020c).¹⁴

Este foi um de nossos respiros na pandemia: criar redes, produzir conteúdo, usar a tecnologia e a internet ao nosso favor. Claro que este formato virtual de alguma forma já vinha sendo produzido antes, como podemos conferir nos episódios “Palhaças do Mundo”, com Manu Castelo Branco (DF)¹⁵ e “Palhaçaria Virtual”, com o Circo di SôLadies (SP)¹⁶, atuantes na plataforma do YouTube desde 2015. Cristiane Costa (2018, p. 45) ao escrever sobre apresentação das mulheres nas redes verifica que a partir do “boom” de 2015, em janeiro de 2016, já havia uma “enorme quantidade de páginas que tratam do feminismo com diferentes linguagens e abordagens”. Sendo assim, as palhaças não só invadiram o picadeiro, os palcos, as ruas, os hospitais etc., como também adentraram as telas, apropriando-se com muita competência deste mecanismo de comunicação chamado internet.

Ver a diversidade de temáticas que entrecruzam a palhaçaria de cada mulher nos traz a certeza que muito ainda há para ser abordado. Assim como temos a diversidade de feminismos, também temos de palhaçarias feita por mulheres, suas particularidades, identidades e interseccionalidades, presentes nas vidas das mulheres, das palhaças. Neste “balanço da rede”, novas formas de se pensar palhaçaria foram se expandindo à medida que a pandemia foi se prolongando, tornando-nos ativistas em narrativas pessoais que ao mesmo tempo são coletivas.

14 O trecho da fala de Karla Concá encontra-se entre 29:34-30:27 minutos da *live* do episódio 6 sobre Estudo de dramaturgia, da série “No Balanço da Rede”. Ver fonte nas referências

15 Canal do YouTube Palhaças do Mundo: <https://www.youtube.com/c/Palha%C3%A7asdoMundo>

16 Canal do YouTube Circo di SôLadies: <https://www.youtube.com/c/CircodiS%C3%B3Ladies>

Série 5 – Bem Pensadas – projetos de pesquisas acadêmicas e processos artísticos de palhaças

Nessa série incorporamos as palhaças com trajetória acadêmica às *lives*, e/ou com trajetórias artísticas de projetos com investigação pela prática. Muitas das artistas que trabalham com palhaçaria têm procurado a academia como espaço e oportunidade para aprofundar, formalizar e institucionalizar suas pesquisas. Após trabalharmos com temas e ênfases tão distintos entendemos que era o momento de apresentar trabalhos que traziam a chancela institucional da academia tanto para dar visibilidade às pesquisas das palhaças acadêmicas como para incentivar e abrir um caminho de possibilidades para outras artistas que poderiam vir a considerar a academia como um caminho a seguir. As *lives* “Bem Pensadas” tiveram oito episódios e foram realizadas em 2021. Os temas e pesquisas abordadas nessas lives foram: “Mulher Palhaça: a poética da existência em narrativas femininas na cidade de Macapá”, com Alice Araújo (AP), apresentação de Antoniele Xavier (AP) e mediação de Andréa Flores (PA), que debateram a palhaçaria na cidade de Macapá; “Processo Criativo e Pesquisa Artística - Mary En Virtual Mood”, com Enne Marx (PE), apresentação de Priscila Senegalho (SP) e mediação de Juliana Bordallo (SP); “Ancestralidade em cena”, com Onisajé (BA) e Takaiúna (GO) e apresentação de Antonia Vilarinho (SC); “Palhaços: Multiplicidade, Performance e Hibridismo”, com Lili Castro (MG), apresentação de Enne Marx e mediação de Joice Aglae (BA) e Manu Castelo Branco (DF); “Tem palhaça na rua-rio? Tem Sinsinhô!”, que discutiu a palhaçaria em ruas e rios como apoio à educação popular na Amazônia, com a pesquisa de mestrado de Alana Lima (PA), com mediações de Suani Corrêa (PA) e Romana Melo (PA) e apresentação de Alice Araújo (AP); “Palhaçaria e burlesque”, com Dfenix/Marco Chavarri (RJ), Geórgia Conceição/Miss G (PR) e Las Panamericanas (RJ), com apresentação de Enne Marx; “Potencialidade das pessoas neuroatípicas por meio da palhaçaria”, com Cris Munhoz (RJ) e Paula Gotelip (SC), apresentação de Antônia Vilarinho (DF/SC) e mediação de Jennifer Jacomini (SC); “O Sorriso da Palhaça: Pedagogias do Riso e do Risível”, com Ana Fuchs (RS), apresentação de Ana Borges (MGRJ) e Manu Castelo Branco (DF) e mediação de Joice Aglae (BA).

Essa série ancorou uma abordagem mais acadêmica e reflexiva. Uma das características foi o fato de as palhaças apresentadoras aparecerem nas lives como entrevistadoras: a partir de vídeos gravados, as palhaças entravam durante a live para conduzir perguntas. A ideia inicial foi dar a esse bloco uma leveza e irreverência uma vez que as discussões acadêmicas costumam ter um tom mais formal. Nesse sentido, as palhaças contribuíram para a série e reforçaram o fato de que coisas sérias podem ser discutidas também com leveza e profundidade, a partir de lógicas clownescas.

“Bem Pensadas” também mostra a amplitude dos temas aos quais a palhaçaria pode aportar quando em diálogo com a pesquisa. Atualmente, encontramos mu-

lheres palhaças de norte a sul do Brasil, com trabalhos de conclusão de curso em graduações e especializações, projetos e pesquisas de mestrado, doutorado e pós-doutorado, aprofundando o entendimento do contexto da palhaçaria e\ou do seu próprio trabalho, valendo-se de metodologias das mais diversas. São referências e inspirações para aquelas que estão chegando ou que se sentem provocadas a uma reflexão mais aprofundada e estruturada sobre o seu fazer artístico.

Série 6 - Temas Livres

Em 2022 percebemos naturalmente que a vida do planeta estava voltando ao formato “presencial”, mesmo que a virtualidade tenha chegado para ficar, sentimos a necessidade em desacelerar, afinal as pessoas já não estão em casa ávidas por *lives*. Além de diminuirmos as *lives* para uma por mês, elas aconteceriam apenas até o primeiro semestre e com temas livres, para que a fluidez desse momento pudesse ser leve, como deveria ser.

Participaram dessa série: Caroline Obin (FR), Teresa Bruno (IT) e Márcio Douglas (SP) com a *live* “Palhaçaria & Contemporaneidade”, com apresentação de Enne Marx (PE) e mediação de Joice Aglae (BA); Cátia Costa (RJ) e Jonathan Ferr (RJ), com a *live* “Palhaçaria, Afrofuturismo e Afro Butoh”, com apresentação de Antonia Vilarinho (SC); Assucena Pereira (PA) e Antonia Vilarino (SC), com a *live* “Comicidade Preta”, com apresentação de Daniely Lima (AM); Enne Marx (PE) e Tereza Gontijo (SP), com a *live* “Palhaçaria e Música”, com apresentação de Juliana de Almeida (PE).

Esta série envolve tanto o desejo das apresentadoras em incluírem as suas pesquisas pessoais nos temas quanto o momento atual de sensação de liberdade da qual todas estávamos a passar depois de um longo período de incertezas. Como um respiro que todas nós já estávamos precisando, as *lives* discutiram questões contemporâneas e interfaces com a palhaçaria moderna. Na primeira *live* tínhamos duas convidadas palhaças internacionais que compartilharam conosco as suas pesquisas e trabalhos, onde destacam-se as questões de dramaturgia e teatro físico. A *live* já era por si só muito especial pois teria a primeira participação de um convidado homem, o palhaço Klaus, que levantou questões importantes quanto à criação de sua persona e figura de destaque entre os palhaços.

Discutir questões sobre ancestralidade, representatividade e lugar de fala também foi uma questão forte na Rede, diversas *lives* durante o percurso trouxeram temas relevantes quanto a estes pontos e nesta série, a discussão entre “Palhaçaria preta” e outras linguagens apareceram com força, em *lives* que trazem inúmeras referências. A série que seria a última do ano, finaliza com uma *live* alegre e musical, quase como um presente para celebrar toda esta jornada.

Percebemos, portanto, que por mais discussões que haja, os temas nunca serão demais. A pesquisa caminha a passos largos na palhaçaria feminina e

de gêneros diversos, há muito por discutir, afinal o caminho de palhaços, palhaças e palhaces nunca termina.

Vale ressaltar que além das sete séries aqui faladas, houve as “lives comemorativas” e de celebração, onde mostramos uma retrospectiva do ano, ação que julgamos importante para que todas as integrantes da Rede se reconhecessem em algum momento daquele percurso, também para celebrar junto ao público toda esta realização.

Impacto e desdobramentos da Rede

Nestes mais de dois anos de pandemia vamos nos dando conta do quanto produzimos. Foram muitos sábados de encontros, acolhida e refúgio, além dos dias de pré-produção e curadoria que antecedem cada *live*. Ainda estamos em caminhada, contudo, com a certeza de que outras direções estão por vir.

Com o avanço da vacinação em combate ao vírus da Covid 19 muitas atividades retomaram o formato presencial, e nós, palhaças, também.

Mesmo com tantas dificuldades tecnológicas, demandas e sobrecargas pessoais, o trabalho da rede é lindo, potente e vai ficar para a história do movimento da palhaçaria do Brasil, que, por sua vez, movimentou outras redes, como das palhaças latino-americanas, das de Portugal, da Espanha, da Itália, entre outras. O trabalho em rede não é simples, pessoas entram, saem; vão e vem. É um fluxo contínuo, como a correnteza do rio, ora lenta, ora rápida; ora mansa, ora turbulenta. Mas sempre tendo gente para remar, não deixando a navegação parar. Há ainda o impacto na trajetória pessoal de participantes como é o caso de Noêmia

Loures que foi atravessada pela associação da palhaçaria com o meio acadêmico. Artista com trajetória prática, identificou nas lives um momento que a fez refletir sobre a arte dentro da linguagem de pesquisa e os desafios em adaptar um trabalho às regras de pesquisa científica e ainda assim, manter a identidade criativa. Nesse sentido, ela aponta o quão o conteúdo das lives a levaram à reflexão da identidade própria com o espaço social em que vivemos e sua própria linguagem interna, aquela que deseja expressar e que muitas vezes é reprimida em meio a padrões impostos pela sociedade. Para ela, as lives foram motivadoras no sentido de fazê-la seguir em frente e realizar sonhos como expresso em seu depoimento:

“Iniciar a primeira faculdade, de psicologia, aos 56 anos, em plena pandemia sendo artista de rua, pintando miniaturas, vendendo brownies nas ruas em período de risco, vendedora autônoma, fazendo oficinas online de palhaçaria feminina, conhecendo o trabalho de palhaça(e)s do Brasil e do mundo através das lives da RFPB foi uma linda e emocionante descoberta das várias possibilidades de integração do ser humano com sua essência e com a sociedade como

*um todo. Respeito mútuo entre culturas e linguagens, formas de expressão. A psicologia está na essência humana como a arte, o riso*¹⁷ (LOURES 2022).

Noemia não perdeu uma *live* sequer e de tanto que se envolveu com este trabalho, passou a integrar a equipe em 2021.

É inegável a potencialidade que a Rede de Festivais de Palhaças do Brasil se tornou neste período pandêmico. Muitos registros e valiosas contribuições com todo o material que foi produzido nas *lives*, em suas diversas séries e episódios. É uma linda caminhada, registros estes que já são considerados para fontes acadêmicas e que farão parte do acervo do Circonteúdo¹⁸, a convite do próprio repositório.

Sem dúvida, o movimento da palhaçaria feminina e feminista produzido por mulheres palhaças brasileiras ganhou o mundo e alcançou voos inesperados, provocando e chamando inclusive outras redes. Como nos diz Cristiane Costa, referindo-se a presença das mulheres nas redes sociais:

Ainda que a força das ruas não possa ser atribuída integralmente às redes sociais, a web sem dúvidas foi um fator estratégico e central das marchas feministas. Nunca as táticas e a militância das mulheres foram tão potencializadas e produziram reações e alianças na escala que se vê hoje (COSTA 2018:43).

Mulheres Palhaças também militam, estar em rede é um ato político, de luta, de resistência. É afirmar seu lugar na comicidade, renegado por tantos anos a nós. A mulher também é profissional do riso, é palhaça, palhaço e palhace, se assim o desejar.

A Rede de Festivais de Palhaças do Brasil vai deixando um arcabouço precioso de conteúdos produzidos num período nefasto, de dor, perdas, mas também de conquistas, de acolhimento, de visibilidade e de produções coletivas. As *lives* lançaram moda de chapéus, criaram o maravilhoso “brinde de narizes”, inspiraram outras diversas palhaças brasileiras a fazerem *lives* para discutir temas da palhaçaria, partilharam emoções, saberes e momentos de sororidade, colocaram palhaças, palhaços e palhaces do Brasil e do mundo em conexão e principalmente, criaram conteúdo digital de qualidade. Também foi uma oportunidade para nós da equipe aprendermos novas coisas, descobrirmos as ferramentas virtuais, desenvolvermos novas habilidades e exercermos a nossa parte empreendedora, é um orgulho colocar a marca dos nossos grupos junto à marca da Rede.

Em julho de 2022 encerramos este ciclo da RFPB, deixando um total de cinquenta e duas *lives*, com aproximadamente 132.584 visualizações, tendo, só na primeira

17 Depoimento de Noemia Loures sobre o impacto das *lives* Rede de Palhaças do Brasil, em abril de 2022.

18 Acesse: <https://www.circonteudo.com/>

live, - EP. 01 - Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina - 809 visualizações. Logo, alcançamos uma proporção imensurável de pessoas, espalhando para todo o mundo as vozes de mulheres artistas fazedoras do riso e da palhaçaria.

É hora de respirar, sentir o fluxo das coisas!

Todavia, os conteúdos estarão sempre disponíveis no canal do YouTube da rede, com livre acesso. Então... “Quanto mais gente vê, mais gente vê!”¹⁹

Considerações finais

Começamos por perguntar: “como desapegar e voltar à tal “vida real”? E será que a vida voltará mesmo à uma normalidade? Para nós a pandemia é vista como um bastão, que tem dois lados, um muito ruim, outro com algum potencial de efeito positivo. É inegável que demos um salto quântico com relação a tecnologia, e devido ao período pandêmico nos aproximamos da linguagem virtual e tiramos o máximo de proveito dela. Antes era necessário muito dinheiro para promover uma reunião entre pessoas que vivem tão distantes umas das outras. Com o advento da pandemia Covid19 foi possível reunir nesta Rede mulheres do Brasil inteiro e de outros países tanto pelas reuniões na plataforma *Zoom* quanto nas lives no YouTube. Foi possível também mostrar nossos trabalhos através dos vídeos e criar conteúdo e material de arquivo para a posteridade.

Para nós que trabalhamos com a linguagem da palhaçaria o impacto foi realmente muito grande. Questões como a presença e o jogo entre nós e o público ganharam outros contornos. Paradigmas foram quebrados. A *Rede de Festivais de Palhaças do Brasil* foi um desses mecanismos acionados pela virtualidade que juntou gente, fez com que as pessoas se comunicassem através de um *chat virtual* e se conhecessem sem nunca terem se visto presencialmente.

Durante este período de dois anos algumas de nós perderam pessoas queridas, outras tiveram crises de ansiedade, e todas tiveram que colocar tempo na agenda para que as *lives* estivessem sempre programadas e ocorressem com a qualidade que o público merece. O público! Este nos ajudou e muito a enfrentar esta fase com muita alegria e riso. Todo artista sobrevive se tiver o público ao seu lado. O público estava presente. Esta certeza nós temos. Era uma presença diferente da qual estávamos habituadas, mas era inegavelmente uma presença. A todas as pessoas que assistiram e participaram das nossas *lives* deixamos o mais profundo agradecimento. Estamos certas de que toda a gente construiu conosco a Rede. Para nós é uma imensa satisfação saber que tornamos os sábados à noite um espaço de convivência e sabedoria para re-

¹⁹ Bordão criado pela palhaça Úrsula, do Circo di SóLadies, para divulgar e pedir que o público compartilhe as *lives* nas redes sociais.

sistir a um vírus letal. Sábados mais leves, regados a conhecimento e brindes. E com os nossos narizes vermelhos agradecidos levantamos mais um brinde! E que não seja o último, pois há sempre brindes a levantar!



Referências

BORGES, Ana C.V. **Coordenação Interinstitucional para o Desenvolvimento Local: Um estudo em Araçuaí, Minas Gerais.** Dissertação de Mestrado. Escola de Administração Pública e Empresas. Fundação Getúlio Vargas/EBAPE. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/3459>. Acesso em 30 jun.2022.

CAPRA, Fritjof. **Conexões Ocultas.** São Paulo: Pensamento-Cultrix Ltda. 2002.

CASTELLS, Manuel. **A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura, vol 1: A Sociedade em Rede.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2006.

COSTA, Cristiane. Rede. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 43-60.

CUNTO, Julia de. No teatro. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 156-178.

LUPINACCI, Ludmila. Da minha sala pra sua: Teorizando o fenômeno das lives em mídias sociais. **SciELO - Scientific Electronic Library Online**, São Paulo, out. 2020. Disponível em <https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.960>. Acesso em 03 jun.2022.

REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL. **SÉRIE 1, EP. 01 - Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina.** [Brasil]: YouTube, 20 jun. 2020a. 1 vídeo (1:52 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rbuTRZFFIos&t=4480s>. Acesso em: 02 jun. 2022.

_____. **SÉRIE 2, EP. 01 - Cabarés Brasileiros de Palhaçaria Feminina.** [Brasil]: YouTube, 25 jul. 2020b. 1 vídeo (1:37 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MSydwfzDgY8>. Acesso em: 04 jul. 2022.

_____. **SÉRIE 4, EP. 06 - No Balanço da Rede: Estudo de dramaturgia.** [Brasil]: YouTube, 24 out. 2020c. 1 vídeo (1:34 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H5pWj8sJjM8&t=3222s>. Acesso em: 22 mai. 2022.

SILVA, Ermínia. Histórias do Aqui e Agora: Cabaré e Teatralidade Circense. **Repertório Teatro & Dança** / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. v. 13, n. 15, 2010.2, p.59-73. Salvador: UFBA/ PPGAC, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5213>. Acesso em: 12 jul. 2022.

WARD, RODOLFO. **Arte e inovação em tempos de pandemia** [recurso eletrônico] / Rodolfo Ward, organizador. Brasília: Universidade de Brasília, 2022. Cadernos do Ceam / Ceam - Media Lab/UnB - Lei Aldir Blanc. Ano XXII, n. 38, Brasília, janeiro 2022. Disponível em: <https://bitlybr.com/P7t4Z>. Acesso em: 21 de mai. 2022.

Anexo – Informações adicionais



Equipe que esteve à frente da Rede de Festivais de Palhaças do Brasil:

Idealização, Coordenação e Produção do projeto: Enne Marx

Criação: Enne Marx e Brasilina Filmes (Manu Castelo Branco) em parceria com diversas outras palhaças

Vinhetas (criação e edição) e criação das redes sociais: Manu Castelo Branco

Vinhetas edição: Antoniele Xavier, Noemia Loures e Ludmila Corrêa

Mediação: Ana Borges, Enne Marx, Ludmila Corrêa e Romana Melo

Streaming: Antoniele Xavier, Enne Marx, Manu Castelo Branco e Priscila Senegalho

Criação e edição de cards: Ana Borges, Manu Castelo Branco, Noemia Loures e Priscila Senegalho

Divulgação nas redes sociais: Enne Marx e Samantha Anciães

Planejamento: Toda a equipe

Pontuais:

Criação da logomarca: Java Araújo

Criação e identidade visual flyer: Erivan Barbosa

Edição dos vídeos das *Lives* Comemorativas: Amora Gasparini/Lacarta Teatro

A curadoria das *lives* foi feita por todas e todes que realizaram as entrevistas e estiveram como apresentadoras (es), tanto palhaças da Rede quanto outras colaboradoras. Agradecemos às mais de cinquenta palhaças do grupo do *whatsapp* que durante todo esse percurso estiveram a balançar nesta rede.

Redes Sociais

Youtube: Rede de Festivais de Palhaças do Brasil <https://www.youtube.com/c/RededeFestivaisdePalha%C3%A7asdoBrasil/featured>

Instagram: @festivaispalhacasbr

Facebook: Rede de Festivais de Palhaças do Brasil

Email: festivaispalhacasbr@gmail.com

Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

PEPA E MAKU: uma entrevista
sobre caminhos e dramaturgias
de palhaças

*PEPA AND MAKU: an interview
about women's clown paths and
dramaturgies*

Fernanda Pimenta
Universidade de Brasília
E-mail: fernandapimentateatro@gmail.com

Resumo

Esta entrevista com Pepa Plana e Maku Fanchulini tem como objetivo rascunhar as trajetórias pelas quais elas se constituíram palhaças e trazer à tona os meios e modos pelos quais elas trabalham, como criam suas obras, quais seus estilos e preferências, assim como suas dramaturgias pessoais e comicidades próprias. A catalã Pepa Plana é uma das mais conhecidas palhaças do mundo. É licenciada em artes dramáticas e estudou com grandes mestres, como Ariane Mnouchkine; já foi palhaça do Cirque du Soleil, e também Sem Fronteiras. Tem mais de 10 espetáculos e é fundadora de um dos maiores festivais de palhaçaria feminina do mundo, o festival de Andorra. Outra reconhecida palhaça é a argentina Maria Eugenia Favale, mais conhecida como Maku Fanchulini. Ela é artista de rua, circo e teatro e apresenta-se em praças e festas populares de Buenos Aires desde o final dos anos 90; integrou o lendário Circo Vachi, tornando-se uma artista inspiradora. A entrevista¹ ocorreu em formato de live no dia 13 de outubro de 2020 e fez parte da programação do Projeto Pandoras, circulação nacional e online.

Palavras-chave: Entrevista, Pepa Plana, Maku Fanchulini, Trajetórias, Dramaturgias.

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-GfXDpchVQY> O projeto Pandoras foi realizado de setembro a novembro de 2020, com o apoio do Fundo de Cultura de Goiás. Ofertava a transmissão online de dois espetáculos, Pastrana e A Visita de Chico, que traziam em seu cerne discussões de gênero. Pastrana é um teatro lambe-lambe e A Visita de Chico é na linguagem da palhaçaria. Foram descartadas, nesta transcrição, falas de apresentação e de encerramento, assim como aquelas que dizem respeito a aspectos técnicos e que não tenham relação direta com os assuntos abordados na entrevista.

Abstract

this interview with Pepa Plana and Maku Fanchulini aims to outline the trajectories by which they became clowns and bring to light the means and ways in which they work, how they create their Works, what their styles and preferences, as well as their personal dramaturgies and own comedies. Catalan Pepa Plana is one of the best known clowns in the world. She has a degree in dramatic arts and studied under great masters such as Ariane Mnouchkine; she was once a clown for Cirque du Soleil, as well as Without Borders. She has more than 10 shows and is the founder of one of the biggest female clown festivals in the world, the Andorra festival. Another recognized clown is the Argentine Maria Eugenia Favale, better known as Maku Fanchulini. She is a street, circus and theater artist and has performed in popular squares and parties in Buenos Aires since the late 90s; she joined the legendary Circo Vachi, becoming an inspirational artist. The interview took place in line format on October 13, 2020 and was part of the Pandoras Project programming, nationally and online.

Keywords: Interview, Pepa Plana, Maku Fanchulini, Trajectories, Dramaturgies.

FERNANDA: Como foi a trajetória de cada uma de vocês? Como a palhaçaria chegou à sua vida?

PEPA: Pela idade, pela idade. Eu na verdade não queria ser palhaça, para nada, para nada, não, não... Nunca imaginei ser palhaça nem por casualidade. Eu queria ser atriz dramática, muito dramática, e sim, eu queria ser artista no pior dos casos, mas atriz, e com essa vontade quando descobri que podia estudar isso foi um grande acontecimento, posso estudar teatro! E assim foi, estudei arte dramática, me formei, montei uma companhia de teatro e fiquei dez anos trabalhando como atriz. A primeira vez que coloquei a menor máscara do mundo foi em Paris com Ariane Mnouchkine no Théâtre du Soleil, não do circo, do Théâtre du Soleil. Foi um grande acontecimento, eu estava ainda estudando arte dramática e achava que era para enriquecer minha atriz, só que me, me alucinou foi como viajar em um carro 4x4, podia entrar onde eu quisesse! Só que mmm... Não, não, ficou só por isso. A segunda vez foi outro acontecimento para mim muito importante, foi a primeira vez que assisti uma mulher fazendo de palhaça, aaa! Que maravilha! Isso parecia muito com o que eu queria fazer no teatro, mas isso não era palhaço para mim, isso era outra coisa, essa palhaça maravilhosa era, é né, ainda é, uma grande amiga agora, que é Gardi Hutter. E tem uma terceira, né! Sempre tem uma terceira, eu continuei minha carreira de atriz e comecei a frequentar um espaço, uma ocupação artística onde aconteciam eventos culturais, artísticos e políticos, tinha uma mulher maravilhosa que ensinava palhaçaria, era, é Virginia Imaz, e era uma maravilha, palhaçaria política, livre, pensadora e combativa, e daí não teve volta atrás! Eu não escolhi ser palhaça, eu resisti, realmente resisti durante dez anos e no final venceu, venceu e quando por fim decidi que seria palhaça, soube que não teria volta atrás, não me preocupava fazer um espetáculo que eu não gostasse, faria outro e outro e outro e continuo fazendo espetáculos porque ainda estou procurando o espetáculo mais bonito da minha vida, mas também quando eu comecei me falaram “mas Pepa, mulher, sozinha no palco, para adultos, você vai morrer de fome! Aqui não tem mercado para isso” bom, a gente terá que inventar esse mercado, eu não me importava com isso de algum jeito com toda a euforia que existia nesse momento, nos anos 90, com palhaços e palhaças maravilhosos que faziam espetáculos teatrais surgiram o mercado. E na verdade agora, pensando em questão de espetáculos é muito mais complicado hoje do que a 20 anos, realmente é muito mais difícil entrar em projetos ou programações teatrais hoje em dia, mas está tudo bem! Continuamos aqui!

FERNANDA: Maku, por favor, sua vez.

MAKU: Muito bom, bom, desde muito nova, aos 14 anos mais ou menos, eu brincava em casa falando que queria ser artista, que queria ser artista, tanto insisti, até que um dia minha mãe ia caminhando pela rua e viu uma escola de artes... Marciais! E pagou todas as mensalidades adiantadas. Bom hoje em dia sei me defender, coisa que não é ruim na vida, né? Não, bom, o primeiro

que conheci foram os malabares por meio do meu irmão que conhecia alguém no bairro que tinha viajado, e fiquei apaixonada, comecei com os malabares até um momento, assim... o primeiro momento importante foi um encontro de arte de rua aqui na Argentina, algumas pessoas dessa época continuam até hoje, como o Chaco e outros artistas de rua, também tinha um grupo de mulheres, depois de ver isso algo mudou em mim, que vários anos depois percebi, me apaixonei pela liberdade, pela autonomia, o fato de não depender de ninguém, e de tudo o que eles geravam no público, bom, daí fui atrás disso, falei “isto”! Isto é o que eu quero pra mim! Mas também eu não pensava como palhaça, era como malabarista, artista de rua, mas lamentavelmente aqui na Argentina quando você trabalha na rua tem que fazer as pessoas rirem, porque neste tipo de rua, na praça de domingos né, que não tem nenhuma contenção, então inevitavelmente acontecia que além de entreter, divertir, estava na procura do riso, né?! No começo era sem técnica porque só fazia malabares, só tinha visto rotinas de malabares de um vídeo VHS de uma convenção europeia que meu irmão tinha me dado, mas o que eu imaginava ou pegava dos artistas de rua daquela época, e bom, era com muita coragem, de um jeito muito primitivo, comecei. Lembro-me uns meses antes tinha colado na parede do meu quarto um desenho de uma pessoa rodeada do público, eu não sabia mais o que fazer, era uma espécie de controle mental, todas as noites olhava essa imagem, respirava e falava, “bom, em algum momento vou chegar” e tinha isso como uma porta né? Como objetivo respeito aos malabares até que um dia me joguei como artista de rua e bom, foi uma viagem só de ida. A primeira vez que estive na praça, que tinha conseguido ficar 35 minutos com as pessoas me olhando, gerando coisas, e ainda voltei com dinheiro pra casa, alucinei! E daí comecei. E como chegou o assunto do humor, da minha palhaça... bom! Da palhaça que sou agora, que utiliza a palavra como último recurso, primeiro é a ação né, esse tipo de palhaça apareceu em um... Isto foi assim, comecei na praça na Argentina, depois conheci o Chaco, nos apaixonamos, sabíamos desde o primeiro dia que estaríamos toda a vida juntos. Fizemos a temporada na Argentina com o “Circovachi” e as temporadas pela Espanha, íamos de cidade em cidade, de festa em festa, como artistas furtivos fazendo nossos espetáculos. E a palhaça que sou agora... Teve outro momento que me marcou, foi indo pra uma cidade de Galícia, Chaco e eu em um carro vermelho, que é um carro pequenininho alemão, com dois espetáculos ali dentro, mais nossas vidas e uma pata de presunto que tinha ganhado! Olhei pro Chaco com vinte anos mais do que eu e falei bom, eu tinha... Não sei... era muito nova naquela época tinha vinte e poucos anos, vamos estar toda a vida juntos, você é palhaço, eu também estou nessa, porque ainda eu não me reconhecia como palhaça, eu falava que era “excentricômica” ou “malabarista cômica” falei já que o Chaco, todo mundo conhece né, Chacovachi! Sua principal ferramenta é a palavra, eu falei tomara que me diferencie, vou trabalhar sem falar! Porque vamos estar toda a vida juntos e assim quero que seja, e bom, aí foi onde comecei a me diferenciar e

marcar essa palhaça que sou eu. Depois, outro momento importante foi no festival Anjos do Picadeiro, no encontro né, porque não é um festival, no encontro Anjos do Picadeiro, organizado pelo Teatro do Anônimo naquele momento, com João que é um amigo, João Artigos, parceiro, uma hermosa pessoa, muito querido por todos nós, e bom, naquele encontro maravilhoso que me fez conhecer artistas e estar ali comendo e compartilhando a vida, os risos e as emoções e vendo espetáculos de artistas como Jango, Tortell Poltrona, Gardi Hutter, que a mencionou Pepa também, todas as meninas do teatro do anônimo. Pepa você foi, né? A gente nunca se encontrou... Mas tudo o que acontece nesse festival é maravilhoso, mágico, como uma utopia, os palhaços e as palhaças... e bom, aí me senti batizada! E a partir daí me chamei de palhaça! Mas o público começou a me chamar de palhaça antes de eu me reconhecer nessa palavra, que para mim era muito importante e mais com todas as coisas que estava vivendo, né? Meu companheiro também era palhaço, vendo quem é... bom e o que eu penso... também coincido com o que a Pepa falou, eu acho que com todo mundo acontece, bom não sei se todo mundo, mas coincido com a Pepa de que não é a gente que escolhe o que que ser, é a vida que nos coloca. Eu no começo estava longe de pensar em ser palhaça, a vida vai te colocando... é um pouco o destino e um pouco o que a gente decide perante ao destino, e estou feliz desta escolha, de ser palhaça nessa vida e mais neste momento. E aqui estamos agora, as três desde Cataluña, às 2h da manhã com Pepa, Fer nos reencontrando, disfrutando, viajando, que é o lindo desta profissão, né? Conhecer gente hermosa no caminho, bom, tem de tudo, né! Tem de tudo, mas eu fico com o legal!

PEPA: de comer bem, de viajar, das pessoas, é o presente do teatro!

FERNANDA: vocês acreditam em um chamado do destino?

MAKU: Sim, sim, aconteceu isso comigo. Antes de eu me reconhecer, o público já me chamava de palhaça. Agora com o tempo, quando às vezes me encontro com alguma pessoa que me pede conselhos ou algo assim, aconteceu da outra vez em uma oficina, em uma palestra, com uma menina que falava que queria ser palhaça, que tinha tentado, mas não sabia se ela podia ou não podia. E eu falei, olha, é uma questão de decisão. Depois, se você é boa ou ruim, ou se é iniciante ou não, se vai ser palhaça infantil ou para adultos, é outra coisa. Isso é o que tem essa profissão, a diferença de não sei... Um músico que tem que estudar, aqui é uma questão de escolha, qualquer pessoa que queira, pode ser, é só uma questão de decidir se você quer ou não quer.

PEPA: Referente a isso existe uma teoria, adoro essa teoria, não sempre estou de acordo com as teorias masculinas, não sempre. Às vezes não me servem como mulher e atriz, mas esta sim! É de Slava Polunin, que é um palhaço russo, maravilhoso, louco, louco! Diz assim “para quem é palhaço ou palhaça vai ser fácil, para a pessoa que não é, vai ser impossível”. Eu acredito muito nisso, não só no mundo dos palhaços e palhaças mas com a arte em geral, eu gosto de pintar, de ser pintora,

mas não é para mim. Sujo papéis, compro as cores mais bonitas, aquarelas, você não sabe a quantidade de pincéis que tenho na minha casa, e pinto! Mas não, é complicado demais para mim. Ou a pessoa que escreve, um escritor, uma escritora, é fácil para eles. No fundo tem o talento, um primeiro ponto de partida que tem que ser fácil, se não vai ser complicado demais. E assim é a arte, você nasceu com isso! Por quê? Sei lá! Nesse conto da vida a gente é cigarra e não formiga, temos esse papel de fazer rir, de fazer pensar, de fazer sonhar, de fazer refletir, de fazer passar bem. Mas não é todo mundo que pode fazer isto. Não todos tem essa capacidade, mas não é um milagre de deus, tem muito trabalho por trás. Qualquer pessoa que fica horas, dias e até noites sem dormir, mas não é dramático, é real, porque de todo o que podemos falar, escolhemos coisas que não achamos certas, coisas que nos preocupam, nossos grandes dramas, nossas grandes alegrias, nossas e das pessoas do mundo, e de tudo isso que se pode falar, escolhemos coisas pequenas, pequenas e sobre isso a gente trabalha, inventa... Até que um dia percebemos outro ponto de vista ou alguma coisa que não tinha visto antes. Como artistas, o que fazemos é ensinar ao mundo o que vemos, seja música, seja escritora, seja pintora, seja palhaça. Se não por quê? Para decorar? Não! Estamos aqui para algo mais profundo, para fazer pensar também... Acho.

FERNANDA: alguma vez alguém já falou para vocês que vocês não podiam ser palhaças?

MAKU: Quando eu comecei como palhaça, como artista de rua, malabarista, minha mãe e meu pai mais ainda, falavam que não gostavam, que não achavam certo. Eu tinha 17, 18 anos, quando fiz meu primeiro espetáculo de rua. Fazia pouco tempo tinha terminado a escola, então era lógico que eles não gostassem, eu entendo. Hoje em dia sou mãe e acho que também não gostaria. Bom, agora não porque seria como beber um pouquinho do meu próprio caldo! Né? (risos) Agora estão acontecendo outras coisas com meu filho que tenho que aceitar e é um desafio. Me lembro do meu pai, que logicamente no começo teve muita dificuldade e não queria saber muito do assunto. Eu não me importava com as consequências. Meus pais viviam separados, eu morava numa casa de dois andares com minha mãe e tinha um espetáculo muito primitivo. Saía de casa com uma mochila grande e uma bolsa, pegava um ônibus para fazer uma apresentação de meia hora e passar o chapéu em uma praça. Esperava que minha mãe entrasse no banheiro para jogar a mochila pela escada e falava que estava indo ver minhas amigas, e voltava mais tarde. Os primeiros trabalhos que surgiram de noite nas boates também era a mesma história. Mas eu queria, não me importava, estava muito convencida do que eu queria. No final, com o passar do tempo, eles acabaram aceitando e são felizes com tudo o que aconteceu. Isso foi minha experiência com a família, depois profissionalmente não, nunca aconteceu isso comigo.

PEPA: Eu também! Meus pais... Eu me apresentei nas provas de ingresso do Instituto de Teatro de Barcelona, escondida. Escondida dos meus pais, eu me

apresentei achando que não ia entrar. Me apresentei e teria mais um ano para convencer eles de seguir no ano seguinte, mas eles não queriam nem saber. Coisa que eu agradeço muito, isso te reafirma. Quando já tinham assumido um pouco o de ser atriz, venho com a palhaça! E aí, como que... “mas não - minha mãe falava - ela não quer fazer teatro, ela quer ser mestra em teatro”. No bairro ela falava “não, não, ela está estudando para ser mestra de teatro”. Mas hoje são meus fãs número um. Eu, na verdade, agradeço muito que meus pais o fizessem tão difícil porque foi muito complicado lutar e trabalhar para poder estudar, e realmente neste ofício tem muita renúncia, porque nunca vai ser fácil. Então se do começo já é muito difícil e ainda assim você quer ficar, você está doente! O vírus do teatro está em você!

MAKU: O artista de rua, pelo menos aqui em Sul América, que já tem seu caminho, se você já tem um... Bom, agora estamos em um momento particular, né? Mas se você já tem seu espetáculo de rua e tem disciplina de ir todos os domingos a uma praça e fazer temporada de verão na Argentina logo você pode ser um profissional. Profissional é a pessoa que vive da sua profissão, logo você pode se profissionalizar, diferente do teatro. Uma coisa que ficou para trás, que lembrei agora! Meu pai é engenheiro e minha mãe contadora. Assim que, imaginem, foi o pior que eu podia fazer e lembro-me que também primeiro falei “bom, para não ser tão forte vou entrar em Bellas Artes”. Estava estudando para prova de ingresso, mas eu era horrível desenhando. Um dia minha professora olhou pra mim e falou “não, isto não é para você logicamente” (risos)! Nessa época eu já fazia espetáculos na rua e contei pra ela, esqueci o nome dela, ela falou “vamos procurar escolas de teatro de rua”. Logicamente não achamos nada, não existiam. Aconteceu-me também que, com o passar do tempo, percebi que isso tinha sido bom. No começo foi bem difícil, bom, difícil não, mas... A primeira temporada de rua foi difícil porque eu estava sozinha, mulher, nova, sempre tinha alguém que falava “eu tenho que manter minha família, como você vai estar aqui trabalhando? Certeza que você mora com seus pais, né?” E coisas do tipo. Foi difícil a primeira temporada aqui na Argentina, mas isso me fez ser a palhaça que sou hoje, reafirmar.

PEPA: Como profissional, sim, as críticas vieram pelo gênero. Tipo, as mulheres não servem para fazer rir. Isso me falaram diretores de festivais de palhaços concretamente.

MAKU: Na Europa? Isso aconteceu na Espanha, Pepa?

PEPA: Sim, sim automaticamente eu falo isso nos espetáculos. Tenho conseguido falar disso. Um senhor diretor, ainda bem que não é mais, do festival de palhaços de Cornela, ele foi diretor durante muitos anos. Este senhor sem nenhuma delicadeza me falou, “se na grande história do circo não teve mulheres palhaças, por algum motivo deve ser”. E Charlie Rivel falava que as mulheres, não prestamos para fazer rir. Tem um riso aceitado, a gente transgrediu no ofício, historicamente o ofício foi e é masculino; as primeiras “augustas” chegaram nos anos 70 do século passado. Eu falo que não tenho mães, só tenho irmãs

maiores como referência. Não é que não tenha avós, é que não tem nem mães. Gardi tem 10 anos mais do que eu. Realmente o mundo da palhaçaria feminina é muito recente, e as críticas sempre são que as mulheres são bonitas, tem uma fragilidade e uma poética, mas não! O que faz rir mesmo são as piadas de homens (irônica).

MAKU: É como em todas as profissões, né? É a temática do mundo do machismo, de tudo isso que estamos desconstruindo, eu acho que estamos num bom caminho, que ainda falta muito... Aqui acontece com um grande comico da televisão, Olmedo, que todo o seu humor era machista, mas isso a gente reparou agora, é igual ao que você contou de Charlie Rivel. Era comum nessa época, não se pode julgar dentro desse contexto, era entendível. Inclusive acontece comigo até hoje em dia, cada vez menos, mas me encontro com pensamentos que são muito machistas! E estão tão impostos culturalmente, que às vezes até uma mesma que é feminista, porque acho que todas as mulheres hoje em dia somos feministas, militando ativamente ou não, pelo simples fato de estar a favor de um direito humano, né? E mesmo assim acontece que me encontro inconscientemente e depois o penso de forma consciente e falo “nossa, estou pensando de um jeito machista”. Isto vai levar um processo e não vai ser de um dia pro outro, sinto que estamos indo no caminho. Como palhaça, na verdade nunca senti. Nunca tive uma experiência ou uma discriminação nesse sentido. Também acontece que meu caminho sempre foi... Menos no “Circovachi” que era com o Chaco, e todos meus companheiros já tínhamos outras ideias. Sempre fui sozinha e na rua, que tem riscos reais importantes, a rua é como uma selva. Sempre me senti mais uma, como um animal a mais na selva; depois, agora fazendo um análise, falei “olha, aqui teve machismo, e aqui também, e aqui também”. Mas sempre me senti como se não tivesse gênero, eu só queria isso e queria isso e não me importava com nada, nem quem estava na minha frente. Tenho me enfiado em cada “boca de lobo”, tipo com gente brava na rua, que não sei como tenho saído vitoriosa em varias situações. Deve ser porque tenho um anjo da guarda que me cuida muito.

PEPA: Um anjo da guarda estressado... Não, não, claro, isso do histórico... né? Obviamente que Charlie Rivel... porque a sociedade mesma, tipo, o humor é um código. Você ri do que você conhece e do que você não conhece, o código do humor como tantos outros tem sido escrito por homens. Então, se o lápis que escreve é masculino, o papel que se designa às mulheres é o de objeto, objeto que faz rir, a gorda, a feia, a tonta, porque faz rir todo mundo, quer dizer, todo o mundo masculino. As mulheres têm aprendido a rir deste código masculino, lógico que temos aprendido mais uma vez para não ser excluídas, porque se você não ri é porque você é tonta, não entendeu a piada, porque faz rir todo mundo. E temos rido de coisas que não tem nenhuma graça pra nós, mas como quero ser incluída e não parecer uma tonta, rio de coisas que não me causam graça. Por sorte, no momento, as mulheres estão com seus próprios lápis, escrevendo literatura e fazendo nossos próprios roteiros. E não

rimos mais do que não gostamos e estamos atentas quando há uma atitude machista. E estamos começando a colocar todos os alarmes quando em uma programação de um festival não tem presença feminina. Muito macho, muito macho!

MAKU: Aqui, há pouco tempo atrás, saiu a lei de gênero, em tudo, na música, culturalmente, e isso me parece maravilhoso. E começaram a aparecer muitas e muito boas.

PEPA: Óbvio.

MAKU: E cada vez têm mais palhaças. Eu no Brasil, pirei no nível do último festival que fui, como cresceu o movimento das palhaças, adorei!

FERNANDA: Qual festival, Maku?

MAKU: Nossa, não me lembro. O último faz uns anos atrás, que era realizado pela Mafalda, não lembro o nome. Mas estavam as palhaças As Levianas, nossa, não lembro os nomes, mas eu adorei, a Nara é uma divina, uma cabeça, uma feminista tão clara e o humor que fazem... Adorei e ainda mais latino-americanas, adorei! Como está crescendo isso tudo, estamos no caminho e estamos cada vez mais organizadas. E é genial que não aconteça mais essas coisas como o que a Pepa contou, que venha um diretor falando que não podemos fazer isto ou aquilo, isso é terrível!

PEPA: Mas, mas... não é nunca ir em contra, a favor, sempre a favor, a favor até de ir em contra. Mas acho que a grande vitória tem que ser quando, nas pirâmides do poder, comecem a ter com normalidade também diretoras de teatro, diretoras de festivais, diretoras... Aí vai realmente existir um equilíbrio, porque bendita seja a lei de igualdade de gênero, bendita seja! Mas ainda tem muitos homens que contratam mulheres e temos que estar alertas, porque a lei de igualdade de gênero também tem a ver com salários e horários, e as mulheres continuamos cobrando menos e nos colocam nos piores horários, mas bom! Estamos cada vez mais visíveis, mas eu já sou uma senhora maior (risos)! E já vou falando sim, sim, sim... Mas vamos ver!

MAKU: Pepa você é uma diva, sempre que você vai a Canárias com o seu espetáculo e tudo, olha que horas são agora? São às 2am, eu acho que não teria aceitado estar aqui as duas horas da manhã acordada fazendo uma *live*, você está de bar lotado e rock and roll (risos)!

PEPA: Sim, sim, ontem cheguei de Portugal, de uma circulação. Eu não sei que horas cheguei não, mas fui dormir às 6am, estou com os horários trocados, pior seria a *live* às 7h da manhã. E estou bebendo chá... ah não, se acabou o chá! Bom, não, não, na verdade não é chá!

MAKU: Mentira! Fala que é whisky! (risos)

FERNANDA: bueno! Vamos seguir adiante? Eu acredito que realmente o que acontece no meio da palhaçaria, esse caso desse cara que falou para você isso, Pepa, possa ter a ver com a nossa sociedade, que desencoraja as mulheres

a lutarem pelo seu espaço. Aqui no Brasil mesmo, acredito que tem um atraso (também pro resto do mundo nessas questões), pois aqui no Brasil só no ano de 1962 a mulher pôde trabalhar fora de casa sem ter que pedir o consentimento do marido ou do pai, então, assim, tem pouquíssimo tempo isso, né?

PEPA: é bastante geral sim, de que ano é a lei?

Fernanda: De 62, 1962.

PEPA: Eu acho que no estado Espanhol franquista foi ainda mais tarde, acho! Mas no Brasil tiveram uma presidenta de governo, em muitos países ainda não, isso faz diferença, na Argentina também tiveram presidenta.

MAKU: Nós estamos com sorte agora do governo que temos, que segundo Bolsonaro, somos de esquerda. Mas não, é um governo social e ainda a vice-presidenta é uma mulher, hoje em dia ter uma líder política mulher não é pouca coisa, por sorte estamos bem agora, né? No Brasil tudo o que tem a ver com esse tipo de direitos e políticas, é verdade, estão um pouco atrasados.

PEPA: Bom, sim, o sistema democrático, que é... É um bom sistema né, é um bom sistema, mas o voto de uma pessoa idiota também conta, e neste momento estamos... O homosapiens está repetindo o mesmo padrão que o neandertal. O neandertal se extinguiu porque escolheu líderes errados durante muito tempo. O homosapiens está seguindo o mesmo padrão.

MAKU: Parece que sim, né? Menos na Argentina (risos), talvez os argentinos vivemos um pouquinho a mais!

PEPA: Argentina é sempre um dragão! Sobe, sobe e oopaaa!

FERNANDA: Então eu queria entrar um pouco nesse assunto, já que nós estamos falando da situação política, eu queria saber um pouco de cada uma de vocês como é a situação da mulher, as condições de vida das mulheres nos seus países, e aí eu queria fazer uma pergunta específica pra cada uma, vou começar com a Maku.

Maku, eu conheço a Argentina, já estive duas vezes em Buenos Aires, e nas duas vezes eu fiquei bastante impactada com a força política do povo, com a consciência política, porque eu saía e sempre tinha manifestação. Todos os dias tinha manifestação na rua, e eu fiquei muito impactada com isso, e aí, tendo em vista essa mulher argentina politizada: como é a condição de vida de vocês argentinas, tendo em vista também que agora vocês estão com um governo progressista, né? Ao contrário de vários países na América do Sul, incluindo o Brasil...

MAKU: Sou palhaça, né? Não política, mas da minha visão particular que posso compartilhar o que aconteceu na Argentina é que... Menos as pessoas mais velhas, os jovens não estavam interessados na política, era tudo a mesma coisa. Não nos interessava, ou falávamos de anarquismo sem nem saber o que é o anarquismo, até que em 2000, que teve aquele problema onde passaram três presidentes em muito pouco tempo e no final chegou Nestor Kichner. A partir daí, em mim como

em muitos jovens teve uma grande mudança, e tudo começou a se politizar, porque a gente parou para pensar pela primeira vez. E começamos a analisar as propostas políticas, antes a gente pensava que era toda a mesma merda, são todos corruptos; mas desde que chegou Nestor fez com que as pessoas se preocupassem mais com a política. E começou a mostrar outras histórias que estavam ocultas e que a gente não conseguia enxergar, como os meios de comunicação, que na verdade não comunicam nada, muito pelo contrário; teve outro governo anterior que tentou fazer isso também, o governo de Alfonsín, mas não conseguiu, quem conseguiu foi Nestor, isso e um monte de coisas a mais. Isso foi uma grande mudança, mesmo tendo gente que estava em contra, o que ele fez pra mim foi muito interessante, foi este fenômeno de que todo se politizou. Lembro-me das férias, em uma dessas convenções aqui perto, acho que era Nestor ou já era Cristina, não me lembro... Mas me lembro de uma convenção na Argentina de malabares e circo, tinha vindo Tortell, com Montse e com Lu, sua filhinha, e alucinou porque era uma convenção de palhaços, de circo, e artistas de rua, que nos tempos livres falávamos de política. E não podia acreditar, Tortell, falei pra ele, “bom o que está acontecendo está fazendo a gente refletir”, e a partir daí, lógico, tudo o que acontece socialmente e o que acontece com você como pessoa influencia diretamente na criação, né? As palhaças no nosso caso, era inevitável isso, o que a gente faz como prioridade, né? É entreter, divertir, procurar o riso, e depois a denúncia, a crítica, mostrar o que a gente enxerga do mundo, e a partir daí isso influenciou muito os artistas de rua.

FERNANDA: tem uma cena muito bonita no seu espetáculo, a cena que você traz uma menina e você brinca com a boneca, muito bonita!

MAKU: Tem gente que gosta, mas ainda tem gente que não gosta muito. Quando eu tiro uma Barbie, ela também tira uma Barbie, às vezes falo algumas palavras sobre o machismo, que não queremos ser barbies e acabamos arrancando... O melhor é quando eu consigo que a menina pegue a boneca, e eu consigo sem muito esforço, a maioria das vezes é sem muito esforço, as meninas estão aí! Quando elas vêem que podem arrancar a cabeça da Barbie são felizes por fazer isso; as meninas e os meninos hoje em dia tem uma cabeça genial, eu vejo isso nos meus filhos, como eles já vêm desconstruídos com relação a todos esses assuntos.

FERNANDA: Essa nova geração é surpreendente, né? Pepa, você é europeia e você vivenciou as ondas aí, a virada da primeira pra segunda onda do feminismo, não sei até que ponto isso chegou até você, mas (está) vivendo em um país europeu, evoluído, “de primeiro mundo”, e portanto com relações entre os gêneros supostamente mais equânimes. Como você vê a defasagem, o atraso, da discussão sobre os direitos das mulheres nos países em desenvolvimento como o Brasil, por exemplo, e esses países da América do Sul? Como você vê essa defasagem para com a sua realidade na Europa?

PEPA: Sim, sim, bom, às vezes... Mmmmm... Obviamente eu vivi o feminismo, eu sou dos 65. Quando eu era jovem, muito jovem... Fui mãe solo, tenho um filho e me envolvi com as feministas mais velhas que eu. Nesses momentos, nos anos 80 não era moda, não era popular, nos anos 80 aqui tinha muita música, muita pose, mas o feminismo não. Inclusive chegaram até roubar nossa palavra, era tipo... Ah feminismo... São mulheres lésbicas, feias, gordas, caminhoneira, um monte de palavras desrespeitosas. Já falaram pra mim, eu era muito nova, 18, 20 anos, me falaram “mas, você feminista”? Mas se você é bonita!... Eu acho que nesse momento existe uma euforia feminista, porque temos compreendido que o século 21 será feminista ou não será, mas eu me lembro de manifestações de 8 de março. Éramos muito poucas, não existíamos, não estávamos, e Europa pode disfarçar tudo o que quiser, mas o patriarcado está bem instaurado nos poderes, que é onde mais tem medo. Nesse momento todo o poder tem medo do feminismo, porque tem muito que perder, e o poder ainda está em mãos masculinas. Então, no momento antes das crises europeias, quando a gente fala de crise europeia eu acho que em latino América morrem de rir, porque devem pensar “esses tontos, o que poderão saber de crises”, né? Mas, aqui, no ano 2000, teve uma grande euforia econômica, o que trouxe muitas iniciativas femininas, com orçamentos maravilhosos, festivais de cinema de mulheres, festivais de teatro, de literatura. Tinha muito dinheiro destinado à arte, dava pra fazer grandes festivais, o festival de teatro de literatura, o festival de palhaças de Andorra, com um orçamento inimaginável hoje em dia. Realmente tinha muito dinheiro para fazer projetos, mas era tudo mentira, na primeira suspeita de crise econômica cortaram todas, todas... O patriarcado é um problema mundial, e obviamente em alguns países é mais complicado que em outros. Centro América é muito diferente que Argentina, e Argentina é muito diferente do Brasil, e se vamos ao mundo árabe vemos como as mulheres estão se organizando, mas o machismo está dentro da religião e da política. Por sorte, em outras culturas aparentemente a religião já não é parte do Estado, mas obviamente o patriarcado é mundial e aqui na Europa, eu estou no Estado espanhol, não sou espanhola, mas estou dentro do Estado espanhol e é absolutamente machista.

FERNANDA: Tendo em vista essa sociedade patriarcal que a gente vive, vocês acreditam que há diferenças nos modos de fazer palhaçaria entre homens e mulheres?

MAKU: Sim, claro... Tem diferença, mas não acho que seja por ser mulher ou por ser homem. Eu gosto disso, ou pelo menos pensá-lo e percebê-lo, como se não tivesse gênero. Vai depender sempre do que você vivenciou como ser, como indivíduo, por exemplo, agora com esta euforia do feminismo, que acho genial ainda que seja muito criticado, né? Ou que possam brincar com isso “na sua contra”, nossa olha que violentas que são! Ou que nazistas ou qualquer coisa que possam falar, faz parte do processo para poder chegar, para poder de uma vez por todas, que seja consciente, e mudar esta cultura... Essa coisa

inconsciente que está tão profunda no sistema mundial; com esta euforia, inevitavelmente, o que a maioria das palhaças em algum momento, se você faz seu espetáculo e você está nisso, inevitavelmente vai acabar fazendo alguma coisa que tenha a ver com estes temas. Mas não acho que seja marcado que se você é homem tenha um estilo em particular e se você é mulher não, tem a ver com se você é branco, ou preto, ou se você é europeu, latino-americano, se você é gorda, negra, é lésbica.. vai fazer um determinado humor e baseado na prioridade. Se entramos mais no assunto do estúdio, dependendo do seu canal de comunicação, sabemos que a arte é comunicação e as palhaças acho que mais! Tem a ver com o canal de comunicação que você tenha como prioridade, né? É o que eu estava falando a minha prioridade é a ação, depois o movimento, o gesto e o som, e por último a palavra, isso é um estilo.

FERNANDA: Pepa, vou aproveitar e te fazer uma pergunta a mais, o que é palhaçaria feminina para você?

PEPA: Da pergunta do humor masculino e feminino, sim, eu acho que tem diferença, mas as diferenças como disse Maku, podem vir de um monte de coisas, da sua educação, do seu local de nascimento, como estas coisas condicionam, também condiciona teu gênero. O ofício é o mesmo; pintar, os pinceis são os mesmos, mas o jeito que você vai criar você cria a partir de você, do que acontece com você, e o que acontece com você é que você tem peitos, talvez tem uma criança ou não, tem seu jeito de entender o mundo e tem uma maneira de rir da suas desgraças, dos seus traumas, e além disso eu acho que, bom, alguma sorte tínhamos que ter. Como mulheres nos permitiram socialmente mostrar mais nosso lado frágil, desde pequenas nos permitiram chorar mais, bom, não temos nenhum medo em mostrar a fragilidade, inclusive a gente gosta e rimos delas, coisa que eu acho que os meninos tem mais dificuldade. Mas generalizar é complicado.

MAKU: Desculpa Pepa, talvez os palhaços masculinos de maior idade, porque estão em um processo de desconstrução também. Aqui em casa acontece com Ringo, meu filho maior, que tem 14 anos. Tem humores que ele não acha engraçado, porque é machista. E também se tem que chorar ele não tem problema com isso, também já não vai à escola achando que meninos têm que brigar, entrar na porrada e que o homem não chora; eu falo dele porque ele está sempre tentando fazer as pessoas rirem, né? No verão passado ficamos brincando, ensaiando um monólogo aqui em casa e ele não tinha nenhum problema em mostrar sua fragilidade, desde seu mundo de criança, né? Acho que os meninos de hoje em dia, os jovens, eu imagino eles todos os futuros palhaços! Inclusive vocês viram, né? O mundo vai tão rápido mudando tanto e já não é mais binário, não é mais mulher ou homem, tem de tudo agora, partindo dessa base... Desculpa te interromper, Pepa.

PEPA: Não, não, não, eu estava falando de um histórico, obviamente por sorte, por sorte, né? Porque quantas vezes temos escutado meninos da minha geração

falar “não chore como uma menina”! Eu penso que sim, tem um humor diferente e um jeito de fazer, sobretudo na construção do espetáculo, e na dramaturgia, é muito diferente quando você escreve seu roteiro ou quando um homem escreve para você, homens maravilhosos têm dirigido meus espetáculos, mas às vezes tenho que discordar e eles nem tinham se ligado, “mas isto faz todo mundo rir” não, isto é engraçado para você, mas não para mim, não sei... Quando eu comecei tinha a ideia de que os palhaços não tem sexo, né? Não tem sexo e não sei o que, os palhaços não tem sexo, mas as palhaças sim! Tenho certeza que as palhaças sim e tem palhaças que se transvestem, mas é uma opção de mostrar uma sexualidade, todas as palhaças que conheço se definem na sua maneira de se apresentar. Também os homens tiveram que carregar com os estereótipos, né? A maquiagem do palhaço é assim, o figurino do palhaço é assim; temos evoluído nisso também hoje não é tão assim. Mas existe a memória coletiva, se você pede para um grupo de pessoas desenhar um palhaço, todos os desenhos seriam parecidos, agora se você pede para desenhar uma palhaça, não haveria desenhos parecidos, porque teriam que inventá-la. E é por isso que todas as palhaças... somos diferentes, originais, estamos nos inventando. O fato de não ter um histórico, não ter um padrão... de não ter... eee... histórico! Te dá até o direito de errar, porque estamos nos inventando, mas não como homens, estamos nos inventando como mulheres palhaças. O histórico masculino serve como ofício de aprender como se faz a mesa, mas sua mesa não será igual, acho.

FERNANDA: A gente está caminhando pro fim, e a gente vai terminar com essa pergunta aqui: para uma palhaça que está começando, o que você diria para ela?

PEPA: Que se ainda dá tempo desça! Que não continue! (risos) Se ainda o bicho não a mordeu (risos).

MAKU: não! (risos) Eu falaria que é uma questão de escolha, se ela quer ser palhaça só tem que escolher, e uma vez que escolha, se é que sim, começar a juntar recursos. Por sorte agora até curso de palhaça de rua tem! A pandemia nos presenteou com a escola de palhaços online que estamos fazendo, aproveito para contar isso, que certamente vai ser interessante para muita gente, agora já estamos terminando o primeiro curso. Foram três grupos de 12 pessoas cada grupo, de sete países diferentes, uma maravilha. Falamos sobre dramaturgia do espetáculo de rua, que é muito diferente do que falava Pepa agorinha, né? A diferença da Europa... aqui acontece que tem uma diferença marcada entre o que são *clown* e palhaça, é muito bom poder diferenciar e é muito bom também que a palhaça se alimente do *clown*.

PEPA: Eu não entendo a diferença... porque está mal explicado e mal entendido... vocês sabem o que é *clown*? Sabem o que é o *clown*? O clown? O que é?

Fernanda: No Brasil, já ouvi que chamam de *clown* o palhaço mais ligado ao teatro, e de palhaço aquele mais ligado ao circo, mas existem outras explicações dessa diferença também.

PEPA: Erro, erro!

MAKU: O que é para você, Pepa?

PEPA: Pra mim, não! Para ser concreto e real, o *clown* é o cara branca, o palhaço que não leva nariz. O *clown*, o cara de farinha, o *clown* é o cara branca, da estrutura clássica do palhaço. O *clown* é o branco e o *augusto* é quem leva o nariz.

MAKU: O *augusto* é quem está com o povo... O *clown* é mais sério, mais habilidoso e isso tudo, sim, sim aqui também em relação ao histórico se estuda o *clown*, o *augusto*, o *contra augusto*, o *tony* e isso tudo. Mas não sei porque, foi um fenômeno que aconteceu aqui na América do Sul, que separou o palhaço que tem mais a ver com a rua, que trabalha na rua, e o *clown* que está nos teatros, isso como o básico, né? Depois essa questão de que o *clown* está na procura de emoções, de risos, muito tem a ver sua estética, seu nariz vermelho, as luzes, tudo o que tem a ver com essas ferramentas.

PEPA: Vocês chamam de *clown* a um palhaço de teatro?

MAKU: Sim, sim, aqui na América Latina é assim. O palhaço tem a ver mais com o povo, e com o palhaço, palhaça de rua. Isso foi o que aconteceu aqui na América do Sul. Também as pessoas falam que não é mesmo no cartão de apresentação dizer *clown* ou dizer palhaço, para o que tem a ver com o mercado se você coloca palhaço não é muito legal, mas se coloca *clown* sim... É muito louco isso, com relação ao mercado de trabalho, né? No Brasil todos os festivais, os encontros de palhaços estão muito bem vistos, nesse sentido estão de parabéns, muito avançados culturalmente.

PEPA: Eu acho uma pena muito grande perder palavras pelo caminho porque em português, em castelhano, em catalã, em italiano existe a palavra palhaço e existe o gênero, podemos falar palhaça; se *clown* e palhaço quer dizer a mesma coisa porque temos que falar em inglês? Mas também não quer dizer o mesmo, eu acho uma grande pena perder palavras pelo caminho, e o ofício do palhaço, da palhaça, é tão maravilhoso que... Mas bom, suponho que os palhaços de sala que chegaram, deviam ser ingleses ou de influência inglesa, então como eles se chamam *clown* por aí deve começar a confusão, né? Porque em inglês o genérico é *clown*, como a gente fala de palhaço de nariz vermelho, eles chamam de *clown* ao cara branca.

MAKU: Aqui é louco porque o palhaço de rua geralmente não usa nariz, o palhaço, a palhaça, e na verdade agora que paro para pensar, tem um pouco de tudo, né? Porque se você está na rua tem um pouco de todo, tem um pouco de *clown*, um pouco de *augusto*, um pouco de *contra-augusto* e o palhaço está mais com o povo, e o *clown*, o que acontece aqui, está com o teatro, né? Além da linguagem, não é o mesmo a linguagem que você pode utilizar num teatro, que é um local mais cuidado, mais contido, e com a possibilidade de criar atmosferas mágicas. Eu alucino com os dois, claramente sou palhaça, palhaça de rua. O ponto de partida da criação é bastante diferente, ao que é o *clown*, outra diferença é que não fazemos espetáculos, são números, números, números,

que tem um começo, um meio e um fim que acaba com aplausos, e o clown com toda uma história, eu acho interessante marcar a diferença para nos alimentar, né?

PEPA: Eu sou palhaça teatral, palhaça de salas com luzes, me dá muito medo a rua. Às vezes que fiz espetáculo na rua, uffffff, não sou para nada boa, porque, não! E comecei fazendo rua, mas gosto mais da sala.

MAKU: É uma maravilha, é uma maravilha!

PEPA: Mas quando a gente está na rua tem que fazer pontos, círculos. No teatro eu faço linha, como um fio que segue e segue, é uma linha. Na rua são círculos, esse ponto, esse ponto, não pode fazer linhas porque alguém pode ir embora, faz um ponto, fecha esse ponto, faz outro ponto...

MAKU: Sim, e também na rua a gente é um “xamã”, tem um círculo e os sorrisos rebotam entre o público, né? Porque tem o da frente que está rindo, o da direita, o da esquerda, e vai se gerando toda uma atmosfera em algum ponto mágica, né? Os sorrisos rebotando entre um e outro em círculo, é maravilhoso!

PEPA: Sabe o que acontece comigo? Na rua eu vejo muito o público!

MAKU: Sim, a gente está muito exposta!

PEPA: Eu no teatro não enxergo o público, não dá para enxergar muito o público. Mas na rua não tem escapatória, preciso me concentrar muito mais, porque tem um pássaro, uma ambulância, tem muitas distrações.

MAKU: Nesse momento, com a escola que estamos fazendo, do “manual e guia do palhaço de rua”, bom... Entre outras coisas também partitura física, temos também um módulo sobre criação, e justamente falamos disto. E temos um exercício que muitas vezes fazemos quando estamos ministrando o curso presencial, que tem a ver com a conectividade, né? Que tem a ver com as três energias, mas bom agora que estamos falando da cognitiva, porque o palhaço de rua está em tudo, você está fazendo o número, um número participativo, mas você está na direita sabendo que tem uma criança chorando, que a mãe está levando ele embora, na esquerda tem o cara vendendo pipoca, tem que dividir a cabeça em quatro ou cinco partes, sim, tem que ter muito treinamento. Mas às vezes que trabalhei num teatro, aaahhhh, me encanta, porque disfruto muito também o fato de... olha! Somente precisa mexer os olhos e as pessoas todas em silêncio e tudo é pra você. Além de todos os recursos que tem a ver com a cenografia, iluminação, que eu também não exploro tanto porque venho da rua, mas sempre que posso... para aprender, acho maravilhoso.

Fernanda: Muito lindo! aayyy chicas!

PEPA: Quanto foi? Uma hora e meia, né?

FERNANDA: Levamos uma hora e meia, eu acho que temos que deixar a Pepa dormir, né Pepa?! Nós estamos cinco horas atrás de você, Pepa. Queria agradecer imensamente a todos vocês que assistiram essa *live*, queria agradecer muito a Maku e a Pepa por toda a gentileza, por toda a simpatia de vocês, de terem

aceitado nosso convite para vir aqui contar um pouquinho das suas experiências... Pepa e Maku, foi um prazer, foi um sonho falar com vocês, eu amo vocês eu admiro muito o trabalho de vocês, espero vê-las muito ainda nessa vida.

PEPA: Tenho muita bondade de estar presente, não, não é assim... Tenho muita bondade, eu sou muito pouco virtual... Sou bicho de pista, de cenário, eu descobri nessa pandemia que meu ofício é maravilhoso, a primeira apresentação depois de sete meses sem poder trabalhar sai como um touro! É uma pena muito grande não poder trabalhar, mas somos necessários somos necessários neste momento percebemos que necessitamos da cultura da arte... Nos faz sobreviver... Até logo!

MAKU: Aproveito pra falar uma última coisa, falando da importância de estar comunicadas, e de como a pandemia se incentivou, mas isso que já estava sendo gestado da rede de palhaças, né? Muito, na América Latina, agora na Venezuela, no Brasil já tem tempo que tem essa rede de palhaças, agora na Argentina eu sou parte de uma rede de palhaças de Argentina, estamos nos organizando e entrando em contato com todas as redes de América Latina e isso é maravilhoso, continuar nesta resistência que nada nos detenha, e por sorte ter esta coisa.... Que eu também não gosto muito, mas estou me acostumando mais com isso online, e com tudo o que tem a ver com as redes, que por um lado é uma ferramenta maravilhosa que agora todo mundo está abordando e aprendendo e aproveitar o máximo possível, como comunicação com nossas companheiras palhaças, para todo este caminho de risos ao qual nos dedicamos, acho que é um grande salva vidas...

FERNANDA: Maku, Pepa, um grande abraço em vocês, queridas, um beijo!

MAKU: Muito obrigada Fernanda, passei muito bem, foi um prazer e obrigada por isso e por seguir se interessando e continuar com o projeto pandoras, abraço a toda equipe!

PEPA E MAKU: Até logo!

Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

Entre pilherias, chistes e jocosidades: as múltiplas facetas dos palhaços no Brasil do século XIX

Between mockery, jokes and messes: the multiple facets of clowns in 19th century Brazil

Daniel de Carvalho Lopes

Circonteudo e Circus – FEF/Unicamp | Graduado em Educação Física (FEF/UNICAMP - 2010); Mestre em Artes (IA/UNESP 2015); Doutor em Educação (FE/USP - 2020); educador de Circo Social; integrante do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS - FEF/UNICAMP); coordenador com Erminia Silva do website www.circonteudo.com.
E-mail: territio@gmail.com

Erminia Silva

Circonteudo e Circus – FEF/Unicamp | Erminia Silva - graduada, Mestra e Doutora em História Social da Cultura (IFCH-UNICAMP); Coordenadora com Daniel Lopes do site www.circonteudo.com; Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS - FEF/UNICAMP). Professora da ESLIPA - Escola Livre de Palhaços, Palhaças e Palhaces. Vencedora do Prêmio Governador do Estado para a Cultura – SP (2012).

Resumo

Entre apresentações de balonismo, ginástica, equitação, dança, pirofagia, teatro, malabarismo, magia e uma miríade de outras realizações espetaculares, a atuação dos palhaços e, portanto, a comicidade, tinha presença marcante nos espetáculos circenses no Brasil do século XIX e muitas vezes era uma das atrações mais desejadas pelo público e comentada pela imprensa do período. Nesse sentido, almejamos analisar parte do diversificado e complexo cenário da comicidade circense no Brasil oitocentista por meio da atuação de diversos palhaços e artistas cômicos que compunham as companhias circenses que aqui estiveram ou se formaram. Assim, visamos acessar a multiplicidade de suas apresentações e a mistura de expressões e técnicas que eram mobilizadas em suas realizações artísticas com a perspectiva de dar visibilidade e ampliar o entendimento da produção da comicidade no período. Para tanto, realizamos o levantamento, seleção e cruzamento de diferentes fontes, compondo um conjunto de documentos que engloba livros, artigos e principalmente jornais oitocentistas, em sua maioria fluminenses, que foram consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (RJ). Desse modo, consideramos o quanto os circenses e particularmente os palhaços, por meio de suas práticas, saberes e realizações diversas, foram produtores e difusores de variados empreendimentos culturais de forma original e ousada em todo o território nacional e América Latina, e o quanto a comicidade externava-se para diferentes espaços, estando, portanto, dentro e fora do circo.

Palavras-chave: Palhaço, Comicidade, Circo, História.

Abstract

Among ballooning, gymnastics, horseback riding, dance, fireworks, theater, juggling, magic and a myriad of other spectacular performances, the performance of clowns and, therefore, comedy, had a strong presence in circus shows in 19th century Brazil and many was one of the most desired attractions by the public and commented on by the press of the period. In this sense, we aim to analyze part of the diversified and complex scenario of circus comedy in 19th century Brazil through the performance of several clowns and comic artists who made up the circus companies that were or were formed here. Thus, we aim to access the multiplicity of his presentations and the mixture of expressions and techniques that were mobilized in his artistic achievements with the perspective of giving visibility and expanding the understanding of the production of comedy in the period. For that, we carried out the survey, selection and crossing of different sources, composing a set of documents that includes books, articles and mainly 19th century newspapers, mostly from Rio de Janeiro, which were consulted in the Digital Newspaper Library of the National Library (RJ). In this way, we consider how much the circus people and particularly the clowns, through their practices, knowledge and diverse achievements, were producers and diffusers of various cultural enterprises in an original and daring way throughout the national territory and Latin America, and how much the comedy was externalized to different spaces, being, therefore, inside and outside the circus.

Keywords: Clown, Comic, Circus, History.

Introdução

No decorrer do século XIX, centenas de companhias circenses excursionaram pelo Brasil e toda a América Latina apresentando, veiculando e incorporando uma multiplicidade de expressões, técnicas e elementos artísticos e culturais em suas exibições. Entre apresentações de balonismo, ginástica, equitação, dança, pirofagia, teatro, malabarismo, magia e uma miríade de outras realizações espetaculares, a atuação dos palhaços e, portanto, a comicidade, tinha presença marcante nos espetáculos e muitas vezes era uma das atrações mais desejadas pelo público e comentada pela imprensa do período (LOPES e SILVA, 2015; SILVA, 2022).

Nesse sentido, almejamos analisar parte do diversificado e complexo cenário da comicidade circense no Brasil do século XIX por meio da atuação de diversos palhaços e artistas cômicos que compunham as companhias circenses no país nesse período. Diante desse objetivo geral, visamos acessar a multiplicidade de suas apresentações e a mistura de expressões e técnicas que eram mobilizadas em suas realizações artísticas.

Nossa perspectiva é dar visibilidade e ampliar o entendimento da produção da comicidade no século XIX no Brasil para além da figura de palhaços que vem alcançando destaque por meio de publicações e ações diversas, como Polydoro, Dudu das Neves e Benjamim de Oliveira (TAMAOKI, 2020; ABREU e DANTAS, 2020; SILVA, 2022). Mesmo tendo em vista que muitos estudos voltados para estes três artistas merecem ainda ser realizados, pois são em si portadores de percursos extremamente dilatados e complexos, buscamos dar um

passo no sentido de olhar para outros palhaços anteriores ou mesmo contemporâneos a eles para expandir o entendimento das realizações e características dos palhaços em nosso país ao longo da história. Assim, tratamos de investigar a comicidade circense no período tendo por base as apresentações de palhaços pouco conhecidos ou mesmo desconhecidos da bibliografia dedicada ao tema.

Ao olharmos para quem eram esses sujeitos no período e como se constituíam suas exibições, dedicamos atenção também para os circos e companhias nas quais atuavam. Julgamos importante esse destaque, por mais resumido que seja, pois há pouca visibilidade e análise sobre os circos que estiveram ou mesmo se formaram no Brasil oitocentista (LOPES e SILVA, 2015). Com isso, intentamos também evidenciar a multiplicidade da comicidade circense dos anos de mil e oitocentos sem excluir informações históricas e mesmo biográficas de alguns circos em vista de contornar um certo apagamento da importância, significado e complexidade da produção da linguagem circense que ainda perdura na atualidade.

Diante dessa proposta, algumas questões mobilizaram nosso olhar para o tema e as quais buscamos contemplar nesse artigo, sendo elas: o que se sabe da produção da comicidade circense no Brasil no século XIX para além da destacada atuação dos palhaços Polydoro, Dudu das Neves e Benjamim de Oliveira? Quem eram esses palhaços e como eram suas apresentações? Como se dava a comicidade nesse período? De que maneira apareciam e eram tratados nas publicações da imprensa da época? Suas atividades no circo extrapolavam a atuação como palhaços nos espetáculos?

Essas interrogações são balizadoras importantes, pois, por mais que nos últimos vinte anos seja perceptível o aumento de pesquisas e estudos sobre a história e memória circenses (ROCHA, 2010; ONTAÑÓN, DUPRAT, BORTOLETO, 2012; LOPES e SILVA, 2022), fato é que muito pouco ainda se sabe e se divulga da multiplicidade de empreendimentos circenses no Brasil no século XIX e principalmente sobre a atuação dos palhaços nesse período, e muitas são as disputas de produções de memória sobre as histórias das linguagens artísticas que submetem as artes do circo e o significado e importância das realizações de seus artistas e produtores à invisibilidade.

A partir dos objetivos aqui apontados, realizamos o levantamento, seleção e cruzamento de diferentes fontes (CERTEAU, 2010), compondo um conjunto de documentos que engloba livros, artigos e principalmente jornais oitocentistas, em sua maioria fluminenses, que foram consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (RJ). Ao nos ancorarmos nessas fontes periódicas, procuramos interrogá-las por meio de interpretações críticas e mediações cuidadosas (LUCA, 2008), dirimindo seu uso de forma instrumental, como apenas receptáculos e veículos de informações a serem extraídas, e atentos para realidade política e social na qual se inserem. Dessa maneira, intentamos compor um diálogo crítico entre a diversidade de fontes consultadas a fim de

construir uma narrativa analítica focadas na comicidade circense no Brasil do século XIX por meio das representações de diversos palhaços.

Momices, galhofas e hilaridades no Brasil oitocentista

Nos anos finais da década de 1770 chegaram ao Brasil artistas que atuavam com dança, acrobacia, música, malabarismo, teatro, adestramento de animais, comicidades, acrobacias, equilibrismos, pirofagia, magia e diversas outras expressões, em sua maioria herdeiros dos grupos que se apresentavam artisticamente nas feiras, praças e teatros europeus (SILVA, 2009; LOPES e SILVA, 2015). O nomadismo desses artistas pela América Latina deixou marcas, rastros e registros de suas atuações e foram estudados principalmente por pesquisadores argentinos, a exemplo de Beatriz Seibel (1993), Teodoro Klein (1994) e Raúl Castagnino (1969), que em seus mergulhos nas histórias do circo e teatro abordaram algumas das andanças e produções de grupos de artistas que transitavam entre províncias e vilas argentinas, uruguaias e brasileiras.

Desde idos de 1757 há registros na Argentina de volantinos, artistas denominados na Europa como funâmbulos e saltimbancos, vindos da Espanha para exercerem seus ofícios artísticos na América Latina, como é o caso do acrobata Arganda e o volatim Antonio Verdún, que teria vindo do Peru para Buenos Aires e Brasil. Segundo Seibel (1993), suas apresentações continham equilíbrio sobre arame tenso e corda bamba, música, cantos, bailes e pantomimas e a atuação do “gracioso”, às vezes chamado “arlequim”, que mesclava acrobacia e comicidade.

Em função da imprensa no Brasil ter seu início oficial somente a partir de 1808 com a vinda da família real portuguesa e a criação da Imprensa Régia, os estudos sobre a história do circo realizados por pesquisadoras/es argentinos, uruguaios, chilenos e mexicanos indicam que diversos artistas e companhias divulgavam seus itinerários em fins do século XVIII anunciando o Brasil como um dos países a serem visitados e, mais especificamente, as cidade de Porto Alegre e Rio de Janeiro. Esse é o caso do artista Joaquín Duarte, que em 1776 se apresentava como funâmbulo, jogral, acrobata e prestidigitador, e que em 1785, em Buenos Aires, solicitou uma licença para realizar espetáculos públicos de bailes, habilidades e jogos com as mãos e equilíbrios; e, também, do artista Joaquin Oláez, que a partir de 1791, após várias apresentações com bonecos, pantomimas e acrobacias na Plaza de Toros, na Argentina, cruzou o Rio Grande e se dirigiu ao Rio de Janeiro com exposições de bonecos, pantomimas e acrobacias (CASTAGNINO, 1969; SILVA, 2022).

Uma das primeiras companhias circenses formalmente organizadas que estiveram no Brasil, da qual temos registros por enquanto, foi a “Companhia Inglesa de Cavalinhos” de Guilherme Southby, no Rio de Janeiro, em 1818 (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 23/12/1818, p. 4). Conforme indica Teodoro Klein (1994),

Guilherme William Southby e sua esposa Maria Southby chegaram ao Brasil vindos de Buenos Aires, Argentina e trabalharam por alguns estados Brasileiros como Rio de Janeiro, Minas Gerais e Maranhão (CASTRO, 2005).

Southby e sua esposa contavam com uma “Companhia de dançarinos e equilibristas de Cavalinhos” (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 04/11/1818, p. 4). Conforme Oliveira Lima (1996), citado por Melo e Peres (2014, p. 39), a companhia era composta por acrobatas e funâmbulos, “acudindo a população a rir estrepitosamente com os trejeitos dos palhaços, aplaudir os maravilhosos exercícios equestres de Mr. Southby e extasiar-se diante da corda bamba e dos equilíbrios de Mrs. Southby”, ou seja, a figura do palhaço já estava presente nesta companhia em 1818.

Na década de 1830 veio do Uruguai para o Brasil a Companhia Equestre de Eduardo G. Mead trazendo em seu elenco o “palhaço Guilherme Clark, no seu cavalo escuro”, que dançou “em caráter jocoso e sério” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 24/01/1838, p. 3). Apesar de não termos o significado mais objetivo do que seria essa dança jocosa e séria sobre o cavalo, a comicidade apresentada por esse artista nos anos iniciais do século XIX no Brasil comportava ações acrobáticas, equestres e dançantes, evidenciando previamente a mistura de técnicas e expressões na composição da comicidade nos espetáculos circenses.

Já em meados do século XIX, com a constante e crescente chegada de companhias circenses vindo da Europa e Estados Unidos para América Latina, aportou no Brasil a Companhia Equestre Italiana de Luigi Guillaume. Estes artistas eram originários da França, mas se naturalizaram italianos e atuavam de forma itinerante pela Europa e em feiras e castelos como dançarinos de corda, acrobatas, malabaristas e estribeiros e, posteriormente, no século XVIII, passaram a compor os espetáculos circenses (RENEVEY, 1977). Uma vez no Rio de Janeiro a partir de 1849, trouxeram como destacada atração em seus espetáculos artistas cômicos, a exemplo dos palhaços Natale Mazzanti, Angelo Onofre e Augusto Rivogé. Destes, vale destacar o “cômico bufo” Mazzanti, um dos mais mencionados nas divulgações do circo, que atuou em diversas representações como as cenas denominadas “Infortúnio” (CORREIO MERCANTIL, 04/11/1849, p. 4) e “*Monte Au Ciel e Levellier*”, (CORREIO MERCANTIL, 06/11/1849, p. 4); a cena de transformação “O Carnaval de Veneza” (CORREIO MERCANTIL, 11/11/1849, p. 3); a cena bufa equestre “O Passeio de Mr. e M. Denia ao Boulevard du Temple” (CORREIO MERCANTIL, 13/11/1849, p. 4), em que desempenhou o papel da marquesa (vestido a caráter); e a pantomima equestre “Os Três Amantes Burlados”, na qual representou a personagem “Gertrudes, velha enraivada” (CORREIO MERCANTIL, 18/12/1849, p. 4).

Silvia Cristina Martins de Souza (2009, p.245), ao tratar das produções de folhetim escritas pelo poeta Gonçalves Dias (1823 – 1864), em que este muitas vezes escrevia a respeito dos espetáculos circenses, apresenta uma crítica desse autor referente justamente à atuação cômica da Companhia Guillaume: “A pantomima a pé ou a infantaria a cavalo é uma farsa doida, barulhenta, que

faz rir às gargalhadas; é o elemento *clown* junto ao elemento farsa, produzindo um curioso espetáculo. O protagonista, o cômico Mazzanti, diga-se de passagem, é maçante só no nome”. Tendo em vista essa consideração de Gonçalves Dias apresentada por Souza (2009) e a frequente divulgação das apresentações de Mazzanti nas propagandas do circo, é possível aventar que este artista e os variados números cômicos eram uma das destacadas atrações da Companhia Equestre Italiana.

Posteriormente à Companhia Equestre de e Luigi Guillaume, instalou-se na Corte o Circo Olímpico Francês da família Fouraux (também grafada como Fouraux e Fourax), em 1852, que era também composta de artistas itinerantes que atuavam em feiras no século XVIII, sendo Jean-Baptista um dos expoentes da família nesse período. A fundação do circo dos Fouraux ocorreu em 1805 por iniciativa de Jacques Fouraux, filho de Jean-Baptiste, e teve continuidade sob a direção de Louis Fouraux, seu filho (THÉTARD, 1947). Dentre os diversos números equestres, acrobáticos e funambulescos apresentados pela companhia, destacou-se os trabalhos do Sr. Francisco Sant’Anna, “o palhaço da Companhia”, que “fará o que estiver ao seu alcance para agradar o respeitável público” (CORREIO MERCANTIL, 15/04/1852, p. 4). Em suas entradas nos intervalos do espetáculos, Sant’Anna executou a “grande cena cômica e divertida sobre a corda” e a “Grande pirâmide das garrafas, bacias, cadeiras, mesas, etc., sustentando-se este em equilíbrio sobre a mesma pirâmide com a cabeça para baixo e os pés para o ar” (CORREIO MERCANTIL, 07/08/1852, p. 4).

Um elemento importante de ser destacado é que há em uma propaganda do *Correio Mercantil* de 14 de abril de 1852 a presença da palavra *clown* referindo-se a esse artista, o que indica que os leitores e o público em geral que assistia aos espetáculos circenses nos anos de mil e oitocentos no Brasil já haviam incorporado o seu significado. Assim, sempre se apresentando com cenas cômicas, os artistas do período não se distinguiram diretamente entre palhaços ou *clowns*, denominações estas que hoje, em alguns casos, são entendidas de maneira distinta, mas que naquele período eram possivelmente tomadas como termos sinônimos.

Ainda em relação às exibições do palhaço Francisco Sant’Anna, quando estava compondo o elenco do Circo New-York dirigido por Thomaz Lenton, em 1862, no Rio de Janeiro, apresentou com seus dois filhos o “Ato Cômico sobre as Pernas de Pau” (CORREIO MERCANTIL 25/01/1862, p. 4), além de uma “Cena cômica sobre um cavalo” (CORREIO MERCANTIL, 20/02/1862, p. 4) e a “farsa cômica” intitulada “Dentista A’ Polka” (CORREIO MERCANTIL, 01/03/1862, p. 4).

A atuação com danças, equitação e equilíbrios por parte dos artistas cômicos como as realizadas pelos palhaços Guilherme Clark, Mazzanti e Sant’Anna era extensa no repertório dos circos, sendo vastos os exemplos dessas exibições conforme indica a atuação do também palhaço “Pimentel”, do Circo Norte Americano de Walter B. Aymar, que dançou a “chula” e leu “o seu jocoso jornal” (A PÁTRIA, 13/10/1871, p. 4), em 1871, na capital do Império, e de Antônio de

Souza Corrêa, o “Palhaço Antonico”, que “dançou sobre a corda” e executou “difíceis posições finalizando com a chula na mesma corda” (A PÁTRIA, 04/11/1875, p. 4), no circo Casali, em 1875, no Rio de Janeiro.

A presença dos palhaços nas pantomimas circenses foi também marcante nesse período, revelando que muitas dessas aparatosas encenações foram montadas de forma chistosa e composta por muitas jocosidades e cenas estapafúrdias. Nesse sentido, outro circo que esteve na capital do Império, o Circo Grande Oceano, apresentava em suas sessões extensos programas com variados números de acrobacias, volteios, danças, músicas, equilibrismos e diversas cenas cômicas e, obviamente, pantomimas. Dentre elas, foi à público a “engraçada, maravilhosa e surpreendedora pantomima Jack - Matador de Gigantes” (CORREIO MERCANTIL, 13/07/1862, p. 4) e a “extraordinária, cômica, mágica, maravilhosa, divertida e popular pantomima, de grande execução, intitulada Mãe Gansa ou O Ovo de Ouro, acompanhada de admiráveis sortes, transformações maravilhosas, incidentes divertidos e engraçados”, na qual tomou parte “toda a companhia, senhoras e cavalheiros, sendo as roupas e o cenário variados e belos” (CORREIO MERCANTIL, 02/08/1862, p. 4).

A adaptação da fábula A Galinha dos Ovos de Ouro do poeta francês Jean de La Fontaine em pantomima evidencia a capacidade dos circenses de atuarem em sintonia e absorvendo as produções artísticas e culturais dos períodos históricos que viviam. Além disso, essa adaptação com teor burlesco e composta de “incidentes divertidos e engraçados” indica a utilização de variados recursos teatrais e musicais e, em particular, destaca a atuação de artistas cômicos e palhaços nos espetáculos. Exemplo disso é a ação da fada Mãe Gansa de transformar os personagens da fábula em personagens equivalentes aos da *Commedia dell'arte*.

Carlos (Mr. Jules Buislay) emArlequim.
Maria (Mis Ormond) emColumbina.
Armand (Greuet Buislay) emPantaleão.
Squire Bugle (Mr. Geo Sharp) emPalhaço.
(CORREIO MERCANTIL, 20/06/1863, p. 4).

Assim, a fada transforma os personagens em Arlequim, Colombina e, o que é interessante destacar, transmuta o “ricaço velho gaiteiro, avarento e ambicioso”, em palhaço (CORREIO MERCANTIL, 20/06/1863, p. 4). Essa adaptação evidencia os inúmeros e complexos modos de ser do palhaço, que, como sempre, vão além da ideia de um figura premida de bondade e ingenuidade, podendo ganhar até mesmo contornos de oportunismo e perversidade; e que o palhaço transitava por todo o espetáculo e fazia parte das pantomimas.

Ademais, há destaque no elenco do Circo Grande Oceano para George Sharp, “primeiro palhaço da companhia”, e que justamente interpretou em Mãe Gansa o “ricaço velho gaiteiro” que foi transformado em palhaço. Nas propagandas

do circo, podemos encontrar menções diretas a atuação desse artista feitas pelo próprio diretor da companhia:

Leia-se o que o diretor diz do Sr. Jorge Sharp:

O maio cômico entre os palhaços;
O mais espirituoso zombador;
O moleque o mais original;

O SR. JORGE SHARP.

Uma das maiores dificuldades para uma administração destas é a aquisição de um bom palhaço.

Na verdade, ela o tem, o mais cômico e original que temos visto, capaz de por em convulsão um auditório inteiro; mas, a maior aceitação do artista depende tanto da sua linguagem escolhida pela qual possa despertar ideias jocosas, como da sua mímica; o mais divertido ator perde parte de sua graça se não estiver familiarizado com o idioma do auditório. Esta dificuldade se acha superada com a aquisição do distinto filho de Momo, o Sr. George Sharp, cuja carreira profissional nos principais circos da Europa e América do Norte o tem familiarizado com os idiomas daqueles perante os quais terá ocasião de aparecer. Os espanhóis e ingleses o tomaram por seu patrício, e os portugueses e franceses encontraram nele a mesma familiaridade; se não compreendendo-o completamente, ao menos nas suas maravilhosas faculdades cômico - pantomímicas que produzem risadas estrondosas, principalmente quando não conhecendo bem um idioma, trata de estabelecer um novo (CORREIO MERCANTIL, 24/06/1862, p. 4).

Sobre este artista, vale destaque a curiosa solicitação feita por ele para o espetáculo em seu benefício, em que pedia ao público “100 gatos de diversos tamanhos, idades e cores, com vozes diferentes” pagando por cada um deles o valor de 500 rs”. A necessidade dos gatos justificava-se em função de que “pela primeira vez Mr. Sharp tocará várias fantasias no instrumento de sua invenção, por ele denominando PIANO DE GATOS, de 50 oitavas, pelo que vai pedir ao governo um privilégio para poder introduzir no império este seu invento” (CORREIO MERCANTIL, 06/09/1862, p. 4). Apesar desse comunicado parecer uma grande anedota, como era comum em algumas propagandas circenses, dias depois, em uma outra propaganda, há o informe de que o “O diretor assevera que Mr. Sharp precisa com efeito do que anuncia” (CORREIO MERCANTIL, 09/09/1862, p. 4). Se realmente o número ocorreu ou se foi apenas uma brincadeira, dificilmente saberemos, pois não localizamos publicações a respeito. No entanto, o que é possível verificar é que, de fato, o anúncio do benefício de George Sharp contem gracejos, sátiras e piadas escritas em seu interior que ressaltam o teor risonho e alegre da apresentação que seria realizada e que

serviam de prelúdio ao espetáculo e às emoções e sensações que nele possivelmente seriam experimentadas:

[...] O beneficiado, segundo suas próprias observações e experiências, e mesmo por ter consultado vários médicos de renome, participa àquelas pessoas que o honrarem com suas presenças nesta noite de seu benefício que é perigoso reprimir-se o riso. A repressão de uma forte risada acarreta muitas vezes males irreparáveis, enquanto que uma gargalhada solta opera da mesma maneira que a válvula de segurança de uma caldeira a vapor e produz apenas hilaridade (CORREIO MERCANTIL, 06/09/1862, p. 4).

Com isso, a versatilidade e criatividade atravessava não somente a apresentação do Sharp, tendo em vista que propôs construir e tocar um piano de gatos, mas também a própria composição das propagandas do circo. Em outras palavras, a comicidade extrapolava a cena, a atuação física do palhaço, e imprimia-se nos anúncios, crônicas e propagandas circenses. A esse respeito, destacamos os versos publicados pelo jornal Correio Mercantil sobre “benefício do palhaço Augusto”, que compunha o elenco do Circo Olímpico da Rua da Guarda Velha, grande circo estável fundado pelo ginasta Bartholomeu Corrêa da Silva no centro do Rio de Janeiro e que perdurou recebendo espetáculos circenses e teatrais de 1858 a 1934.

La Vai Verso
Quem quiser se divertir
Sem ficar tendo cansaço,
Venha ver o variado
Benefício do palhaço.

O espetáculo é bom
E pra ser mais galhofeiro,
O palhaço dá bilhetes
Em troca de algum dinheiro.

Cadeiras são dois mil réis
A quantia não altera,
Mas aquele que der três
Tem dez tostões pra cerveja
(CORREIO MERCANTIL, 12/12/1863, p. 4).

Em vista desses versos publicados no interior de uma das propagandas do Circo da Guarda Velha, é possível afirmar, conforme indica Regina Horta Duarte (2001), que os anúncios circenses dialogavam com os leitores por meio de textos variados, vinhetas, figuras, formatos e diagramações variadas e, de maneira indireta, já introduziam o espetáculo. Nesse caso particular do espetáculo re-

alizado em benefício do palhaço Augusto, os textos cômicos que compõem a propaganda já ressaltam o teor risonho e alegre da apresentação que seria realizada. Nesse mesmo sentido, outro exemplo interessante é o das vinhetas publicadas no interior dos anúncios da “Grande Companhia equestre do popular artista Albano Pereira” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 19/01/1894, p. 6), em 1894, na qual se lia que o palhaço “Tony Excelse sem graça, tem graça... faz rir sem chorar... andando, não fica parado... parado não anda.... é muito trabalhador quando não faz nada... e nada faz quando trabalha... e se querem saber mais, vão ver de que força é o bicho!!!” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 19/08/1894, p. 6).

Para além das próprias propagandas circenses, a imprensa oitocentista lançou também publicações variadas relacionadas aos circos e a comicidade nos espetáculos, traçando um panorama dos espetáculos da época e evidenciando a reverberação e impacto do circo, dos palhaços e das cenas jocosas nos espetáculos. Um exemplo dessa adesão e veiculação por parte da imprensa às companhias circenses é a publicação de um receptivo poema escrito por um entusiasta circense sobre a chegada do circo de Manuel Pery em 1879 em Porto das Caixas, atual município de Itaboraí – RJ:

Ai intrépido artista Manuel Pery
Bem vindo seja o herói
Bem vindo seja Pery
Que afinal concedeu-nos
o prazer de vir aqui.

Que jubilo indefinido
Quantas noites de alegria
Nos trará o grande artista
E a sua companhia.

No asseio primorosa
Nos trabalhos sem rival
Em tudo enfim tão esplêndida
Que não pode haver igual.

No violão o palhaço
Arrancará gargalhada
Nas pilherias e cena cômica
Da boa rapaziada.

Vem Pery sem mais demora
Queremos te apreciar
Cantar a tua vitória
Com efusão te abraçar.
(GAZETA DE NOTÍCIAS, 31/05/1879, p. 2).

Retomando a multiplicidade dos artistas responsáveis pela parte cômica dos espetáculos circenses oitocentista, destacamos “O Grande palhaço Lourenço Mayo, príncipe dos Bufos” (A NAÇÃO, 20/09/1872, p. 4), contratado para trabalhar no Grande Circo Americano de equestre e adestrador Walter Waterman, que visitou o Brasil no início da década de 1870.

Circo Americano. - A companhia que trabalha há tempos neste circo acaba de receber um importante reforço com a aquisição de alguns artistas de reputação nos respectivos gêneros, chegados ante ontem de Nova York no pacote americano *South America*.

Entre eles figura Lorenzo Mayo, que dizem ser tão célebre na sua profissão de clown como notável pela sua elegância e boa educação social, falando corretamente sete diferentes línguas (CORREIO DO BRAZIL, 21/09/1872, p. 1).

A atuação do palhaço Lourenço Mayo, também conhecido como Lorenzo Maya, resultou em publicações interessantes na imprensa fluminense, como a seguinte crítica: “Lorenço Mayo, o palhaço, é um excelente artista no seu gênero, e mais ainda, é um homem inteligente, que promove a hilaridade com ditos espirituosos e não com ridículas palhaçadas” (A NAÇÃO, 26/09/1872, p. 1).

Esse artista, de nacionalidade espanhola e poliglota segundo Cárdenas (2010), atuou em diversas companhias na Europa, América Latina e Estado Unidos ao longo de sua vida, e no ano de 1867 trabalhou no México e em Cuba vinculado ao Circo Chiarini. Com Chiarini, no Brasil, assumiu muitas funções, como secretário, tesoureiro e agente geral (LOPES, 2015), possivelmente por sua vasta experiência em uma série de empreendimentos circenses e pelo domínio de diferentes idiomas. O destaque que direcionamos para Mayo deve-se ao fato de que no meio circense era comum os artistas assumirem outras funções para além das suas entradas no picadeiro, de maneira que essa polivalência de seus protagonistas fazia parte do modo de organização e produção do espetáculo (SILVA, 2022).

Somado a isso, o fato de o artista dominar variados idiomas o aproxima do já mencionado palhaço Geroge Sharp, do Circo Grande Oceano, que segundo as propagandas do circo também era poliglota. Em geral era comum os circenses dominarem vários idiomas em função de suas constantes viagens por vários países e por frequentemente contratarem famílias circenses estrangeiras, sendo muitas delas oriundas dos países que visitavam. Contudo, vale a especulação de que os artistas que assumiam a função de palhaço nos circos possuíam a demanda por ampliar seu repertório de idiomas devido à necessidade de também se comunicarem verbalmente com públicos pertencentes a diferentes culturas.

Tendo em vista que os artistas que eram palhaços assumiam diferentes funções nos circos e eram versados em outras línguas, não é de se surpreender que alguns circos eram de propriedade ou eram dirigidos e empresariados

por eles. Dentre vários exemplos, temos o “Circo Olímpico de Augusto Rodrigues Duarte” (A NAÇÃO, 02/09/1872, p. 4), palhaço que teve versos publicados como forma de propaganda para o seu benefício quando atuava na cia. de Bartholomeu Corrêa da Silva no centro do Rio de Janeiro conforme mencionamos anteriormente; e os irmãos Amato, que dirigiram dois grandes circos que estiveram na capital do Império, a Real Companhia Italiana dos Irmãos Amato e Seyssel, em 1877, e o Circo Ítalo Egípciano de Ferdinando e Rodolpho Amato, em 1888, que eram também renomados palhaços. Dentre as várias atrações apresentadas pelos “clowns e irmãos Ferdinando e Rodolfo Amato” destaca-se a paródia intitulada o “Grande Cancan Infernal ou Um Serão no Jardim Mabile” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 12/07/1877, p. 4), a “fantasia musical Os Apitos Encantados” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 27/07/1877, p. 4) e “As cadeiras do Diabo”, entrada ginástica que tinha como enredo passear com o “novo trem da estrada de ferro do Rio de Janeiro a S. Paulo, viagem garantida em 3 minutos, com estações em Mogi Mirim, Corcovado, Moscou e S. Francisco” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 13/07/1877, p. 4). Além destes circos empresariados por palhaços, havia também a Companhia Equestre Inglesa dirigida por Hadwin e Williams, na qual os “célebres” irmãos Hardwin eram palhaços e violinistas e apresentavam-se como *clowns* no “Concerto Burlusco” (O GLOBO, 14/10/1876, p. 4), número anunciado também como “As Rabecas falantes pelos inimitáveis Clowns Giorgio Hadwin e Benjamin Hadwin” (O GLOBO, 31/10/1876, p. 4).

É interessante observar que nesta companhia havia vários outros palhaços além dos próprios diretores Hadwin e Williams. Ao inaugurarem o Teatro – Circo da rua do Lavradio, no Rio de Janeiro, em 1876, espaço fixo construído e organizado para receber grupos circenses, anunciaram o “*Clown Mancinis*”, com seu “surpreendente equilíbrio aéreo”, e “Tony, o Imbecil”, com a “cena cômica A Mariposa” (O GLOBO, 05/11/1876, p. 4) e um jogo com a plateia que consistia em pagar uma quantia em dinheiro a quem conseguisse montar seu burro de estimação (A REFORMA, 05/12/1877, p. 2), além dos “Mil e um jogos por todos os clowns” (O GLOBO, 08/11/1876, p. 4). A presença de variados palhaços numa mesma companhia nesse período não foi uma exclusividade deste circo, pois a Loyal’s Combination Troupe, grupo de origem australiana que esteve no Teatro – Circo em 1878, trazia nos intervalos de suas exibições “pilherias dos magníficos *clowns* Little John, inglês liliputiano, Vicente Vitta, argentino, Airas, Baulla Fanigonle e outros” (O PAIZ, 19/08/1905, p. 2).

Além deste, o Circo Ítalo Egípciano dos palhaços Ferdinando e Rodolpho Amato, que também contou com a presença do palhaço “Tony, o Imbecil”, era igualmente composto por muitos outros palhaços. Nos espetáculos comemorativos e festivos que promoveu, ocorreu a “extraordinária festa cômica em que tomam parte todos os 25 clowns capitaneados pelo famoso e aplaudido Tony, o Imbecil”. Anunciado como um “espetáculo Bizarro” e uma “criação dos irmãos Amato na Europa”, esta função convocava o público a “rir de coração e divertir-se” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 30/07/1888, p. 4). Apesar de não conseguirmos

informações detalhadas de como se sucedeu essa apresentação, é possível imaginar que toda ela foi pautada na comicidade, mesclando modalidades equestres, acrobáticas e funambulescas às excentricidades dos palhaços. Além disso, essa especulação é válida tendo em vista que para a função realizada em benefício do palhaço “Tony, o imbecil” semanas depois, foi preparado um “espetáculo de verdadeira gargalhada”, de “rir a não poder mais”, em que somente o beneficiado realizou sete entradas “com bizzarria e jocosidade”, sendo elas cenas cômicas diversas e a exibição de doze saltadores orientados pelo “professor Tony” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 09/08/1888, p. 2).

Ainda sobre “Tony, o imbecil”, uma crônica publicada na *Gazeta de Notícias* sem identificação de autoria e que propõem-se a tratar do circo de Manuel Pery e do palhaço de sua companhia, acaba por citar Tony e ilustra de certa maneira a reverberação da figura e atuação dos artistas cômicos nos circos, na imprensa e entre o próprio público:

[...] Há cerca de dois ou três anos lia eu, nos a *pedidos* dos jornais, pomposos artigos em prosa e verso pondo no sétimo céu o artista brasileiro Manuel Pery, que anda pelas cidades de província com uma companhia equestre e ginástica.

Confesso para minha vergonha e para meu castigo que todas as vezes que lia tais artigos, sorria, em meu orgulho de homem da corte, da ingenuidade da gente da roça, que toma por muito bom o pouco que o acaso lhe fornece.

Pois há dias assisti em Petrópolis a um espetáculo da companhia Pery e fiquei de cara à banda, porque tenho engolido na corte, como coisa boa, fazenda de qualidade muito inferior.

O Sr. Pery é discípulo de Antonio Carlos do Carmo¹, e faz jus a grandes aplausos, não só como artista equestre, mas como ginasta e principalmente equilibrista. Passou por cima do rio Paraíba em um arame e sem maromba. Blondin e Leotard não fizeram maiores façanhas.

Há na companhia um Sr. Coelho, que é simplesmente assombroso em seus trabalhos de equilíbrio. Brevemente a companhia irá à corte e então o público terá ocasião de ver que temos prata de casa que vale menos tanto como o que de melhor nos manda o estrangeiro. Os outros artistas da companhia não são todos assim, mas bons, alguns mesmos muito bons. Mas há um...

Eu, quando vou ao circo com a família, costumo dizer que para divertir as crianças, que gosta muito desse gênero de espetáculo, mas, aqui entre nós, que ninguém nos ouve, eu sou doidinho por.... palhaço.

O major Letch, Tony - o Imbecil e outros tem sido o regozijo e a ale-

1 Antônio Carlos do Carmo foi um exímio cavaleiro nascido na cidade da Franca, interior de São Paulo, que se tornou artista circense e atuou no Brasil e em países europeus (AYROSA, 1936).

gria do meu baço. Rio-me de dentro d'alma com as suas pachuchadas, acho-os boas pessoas, sinto vontade de os tomar para casa, para que ninguém mais os aproveite as momices.

Pois bem! O palhaço da companhia Pery (não lhe sei o nome) excedeu as minhas mais gratas reminiscências. Esse não se contenta em fazer-me rir, esse faz-me feliz, completamente feliz.

Fala como preto, dança a *chula*, canta modinhas ao violão é o meu homem enfim.

Se ele fosse realmente preto e estivesse para vender, eu comprava-o e passava logo para o partido do Sr. Taunay, para o não perder.

Em se abono, basta dizer o seguinte: da segunda vez que o vi, ele não repetiu nem uma (nem uma!) das pilherias que tinha dito da primeira. Não sei se tem um grande repertório delas, ou uma grande dose de graça natural; o que eu sei é que nasceu para aquilo, e que tem a felicidade rara de ter acertado com a sua vocação, e a felicidade ainda maior de dedicar-se ao serviço para que lhe foi talhado.

[...] (GAZETA DE NOTICIAS, 02/05/1880, p. 1).

A partir dessa crônica, temos que “Tony, o Imbecil”, bem como outros palhaços da época, possuíam certo prestígio do público a ponto mesmo de figurarem em textos publicados pela imprensa. Ademais, acessamos também por meio desta crônica o trabalho de outro artista cômico do período, o palhaço do Circo Pery. Para além da condenável postura escravocrata apresentada pelo cronista, vale a especulação de que este palhaço seja o português José Manoel Ferreira da Silva, o palhaço Polydoro, tendo vista que Polydoro estava com Pery em 1880 e que se apresentava caracterizado como uma pessoa negra, dançava a *chula* e cantava modinhas ao vilão. Em sendo Polydoro, a crônica indica que havia portanto outros palhaços de destaque no período, contemporâneos a ele, como é o caso de “Tony – o Imbecil”, trazendo à tona que há uma série de importantes artistas que dedicavam-se à comicidade nos espetáculos circenses para além de figuras de destaque como Polydoro, mas que acabaram por ficar anônimas ao longo da história e pouco ou nada é mencionado sobre eles nas produções bibliográficas atuais dedicadas à história do circo e dos palhaços.

Ainda com relação à crônica supracitada e a possível atuação de Polydoro, não podemos deixar de mencionar a presença do canto como mais um importante recurso utilizado pelos palhaços no período, e que há décadas compunha a comicidade desses artistas tendo em vista que já em 1821 o lundu era cantado e dançado por cômicos na Argentina (KLEIN, 1994) e em 1861 o palhaço do Circo Olímpico da Rua da Guarda Velha também cantou, tocou viola e dançou a *chula*, entreterendo o “respeitável público com as suas acostumadas jocosidades” (ECHO DA NAÇÃO, 23/06/1861, p. 4). Assim, destacavam-se com a habilidade de cantar e tocar instrumentos musicais, a ponto de receberem a

denominação de “palhaços cantores” e “palhaços-excêntricos-musicais” (SILVA e MELO FILHO, 2014; SILVA, 2022).

Nessa linha musical dos atos cômicos executados pelos palhaços, a virtuosidade e a excêntrica imperavam. Exemplo disso é o palhaço Victorino Braga, que estava no elenco do Circo Lusitano de Manel Pery em 1891 e era anunciado nos programas como o “incomparável excêntrico brasileiro, o verdadeiro *clown* musical que tem obtido grande sucesso pela maneira excepcional com que desprende de um piano feito de madeira os mais harmoniosos sons que eletrizam os espectadores, chegando a ponto de tocar às raias do delírio. Vê-lo e ouvi-lo!” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 06/10/1891, p. 8).

Além de Braga, o “célebre *clown* inglês Frank Brown” alguns anos antes, mais precisamente em 1884, esteve no Brasil com a “Grande Companhia Equestre Americana dos Irmãos Carlo” e exibindo um número de “música em uma cafeteria”, além de trabalhos equestres e ginásticos (A FOLHA NOVA, 28/07/1884, p. 4). Brown, que possuía segundo as propagandas circenses “inesgotável repertório de divertidos chistes, jocosidades e pilherias” e era “favorito do público fluminense” (A FOLHA NOVA, 23/08/1884, p. 4), foi um artista e empresário circense nascido em 1858, em Brighton, Inglaterra. Seus pais e avós eram também artistas de circo na Europa e Brown se especializou em números de acrobacias e palhaço, tendo migrado para a Argentina no início da década de 1880, onde construiu dois circos, o Coliseu Frank, em 1910, e o Hipódromo Circo, em 1917. Frank Brown foi casado com a renomada artista argentina Rosita de La Plata (SEIBEL, 2012) e atuou em diversos países latino-americanos, estando no Brasil com sua própria companhia na década de 1890. A presença de Brown no Brasil foi bem expressiva a ponto de até mesmo ter sua “soberba habaneira [estilo de composição musical] executada sobre garrafas” transcrita para piano e impressa para o público pela “imperial casa de pianos e música de Buschmann e Guimarães” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 31/08/1886, p. 4). Com suas “momicas e visagens”, deixando “em constante hilaridade os espectadores com os seus ditos chistosos, posições artisticamente grotescas e trabalhos de alta ginástica, executados com perícia e regras de um consumado *clown*” (BRAZIL, 16/09/1884, p. 3), Frank Brown conquistou o apreço do público, sendo considerado como “um grande artista de mérito, de grande força e de grandes saltos, um *clown* que arreventa a gente de riso, o maior e mais famoso inimigo dos botões das calças que tem aparecido nesse hemisfério” (A SEMANA, 15/08/1885, p. 6).

Neste vasto e complexo cenário das realizações dos palhaços no período, que comportava música, canto, acrobacias, equilibrismo, arte equestre e uma série de ações, técnicas e expressões, a comichidade imperava de forma múltipla por meio de suas apresentações, contudo, vale mencionar que a hilaridade estava presente também em outros números circenses e realizada por artistas variados, como os acrobatas Cesar e Vicente Casali e outros integrantes do Circo Casali que dançaram “vestidos a caráter o jocosos cancan caricato” (JORNAL DO RECIFE, 25/02/1870, p. 4). Além disso, um ponto importante de ser

abordado é que a comicidade também ocorria por meio da ação das mulheres circenses. Nesse período não havia mulheres que atuavam como palhaços, fazendo a personagem na versão feminina, no entanto, elas não deixavam de se apresentarem como atrizes cômicas nas pantomimas e em números cômicos, como podemos verificar por meio dos espetáculos da companhia do Circo Olímpico da Rua da Guarda Velha nos quais a “jovem Candinha, no seu cavaliño Riquiqui” levou à cena a “equitação cômica”, e a “jovem Rosinha e mais artistas da companhia” apresentaram a “cena cômica equestre Os Pastores” (CORREIO MERCANTIL, 16/01/1863, p. 3).

Considerações finais

Diante da ampla dimensão do fazer circense desde o início do século XIX em todo o Brasil, a produção da comicidade circense compunha-se também por horizontes expandidos, complexos e por múltiplas, inter cruzadas e coletivas realizações. Apesar de ter os palhaços como figuras centrais de sua emanação, não deixou de ser realizada por todos os artistas circenses, homens e mesmo mulheres, e transitar pelas pantomimas, danças, números equestres, acrobáticos e de equilíbrio.

Os circenses e particularmente os palhaços, por meio de suas práticas, saberes e realizações diversas, foram produtores e difusores de variados empreendimentos culturais de forma original e ousada em todo o território nacional e América Latina. Incorporaram e divulgaram extensamente vários ritmos musicais, práticas corporais, criações excêntricas, inovações tecnológicas e gêneros teatrais em suas contínuas viagens, mobilizando grande quantidade de pessoas de pequenas vilas a grandes centros urbanos durante todo o século XIX.

O aprendizado permanente de seus fazeres artísticos garantia a continuidade de suas produções balizadas por transformações e recriações constantes, nas quais saberes e práticas eram ininterruptamente reelaborados e transmitidos no próprio fazer diário de suas apresentações. Com isso, a multifacetada atuação dos circenses e dos palhaços dialogava diretamente com as características do período em que se encontravam e afetava os mais diferentes públicos. Não por acaso apareciam, portanto, crônicas, notas, pedidos, louvações e as mais distintas manifestações textuais nos jornais da época dedicadas ao circo, seus artistas, diretores e palhaços. Enfim, no complexo cenário das artes circenses no século XIX em nosso país, os palhaços e a comicidade externavam-se para diferentes espaços, ocupando não somente os palcos/picadeiros, mas também páginas de jornais, ruas e mesmo partituras musicais comercializadas em casas de música, estando, portanto, dentro e fora do circo.

Referências

- ABREU, M.; DANTAS, C. **Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da primeira República**. Niterói: Eduff, 2020.
- AYROSA, P. M. S. Traços da Vida de Antônio Carlos do Carmo. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, São Paulo, v. 28, p. 51-64, 1936.
- CÁRDENAS, J. R. **El siglo de Oro del Circo en México**. [S.l.]: Más difícil todavía, 2010.
- CASTAGNINO, R. H. **El circo criollo – Datos y documentos para su historia 1757-1924**. 2ª ed. Buenos Aires: Plus Ultra – Clássicos Hispanoamericanos, 1969.
- CASTRO, A. V. de. **O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- DUARTE, R. H. **O circo em cartaz**. Belo Horizonte: Einthoven Científica, 2001.
- KLEIN, T. **El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá**. Buenos Aires: Ediciones Asociacion Argentina de Actores, 1994.
- LIMA, M. de O. **D. João VI no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1908/1996.
- LOPES, D. de C.; SILVA, E.. **Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.
- LOPES, D. de C.. **A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio d Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.
- LOPES, D. de C.; SILVA, E. **Percursos da historiografia circense no Brasil: notas introdutórias**. São Pualo: Sesc, 2022 (no prelo).
- LUCA, T. R. de. História do, nos e por meio dos periódicos. In: PÍNSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, p. 111-153, 2008.
- MELO, V. A. de; PERES, F. de F. **A gymnastica no tempo do Império**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

ONTAÑÓN, T., DUPRAT, R. M., BORTOLETO, M. A. C. Educação Física e atividades circenses: “O estado da arte”. **Movimento**, Porto Alegre, v. 18, n. 02, p. 149-168, abr/jun de 2012.

RENEVEY, M. J. Banquistes et Romanis. In: **Le grand livre du cirque**. Genève: Edito-Service S.A.,1977. (Bibliothèque des Arts), v.1.

ROCHA, G. Circo no Brasil – Estado da Arte. **BIB**, São Paulo, n. 70, p. 51-70, 2010.

SEIBEL, B. **História del circo**. Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Popular: Ediciones del Sol, 1993.

SEIBEL, B. **Vida de circo, Rosita de La Plata: una estrella argentina en el mundo**. Buenos Aires: Editora Corregidor, 2012.

SILVA, E. **Respeitável público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

SILVA, E; MELO FILHO, C. A. **Palhaços Excêntricos Musicais**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

SILVA, E. **Circo – Teatro: Benjmaim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Itaú Cultural; Editora WMF Martins Fontes, 2022.

SOUZA, S. C. M. de. O poeta vai ao circo: o tempo de Gonçalves Dias, arte e entretenimento: dos clássicos de Dostoiévski e Baudelaire aos populares folhetins e circos bizarros. **Revista de História**. Rio de Janeiro, 13 jan. 2009.

TAMAOKI, V. (org). **O Diário de Polydoro**. São Paulo: Centro de Memória do Circo, 2020.

THÉTARD, H.. **La merveilleuse histoire du cirque**. Paris: Prisma, 1947.

Periódicos:

A FOLHA NOVA, Rio de Janeiro - RJ, 28/07/1884, 23/08/1884.

A NAÇÃO, Rio de Janeiro - RJ, 02/09/1872, 20/09/1872.

A PÁTRIA, Rio de Janeiro - RJ, 13/10/1871, 04/11/1875.

A REFORMA, Rio de Janeiro - RJ, 05/12/1877.

A SEMANA, Rio de Janeiro - RJ, 15/08/1885.

BRAZIL, Rio de Janeiro - RJ, 16/09/1884.

CORREIO DO BRAZIL, Rio de Janeiro - RJ, 21/09/1872.

CORREIO MERCANTIL, Rio de Janeiro - RJ, 04/11/1849, 06/11/1849, 11/11/1849, 13/11/1849, 18/12/1849, 14/04/1852, 15/04/1852, 07/08/1852, 25/01/1862, 20/02/1862, 01/03/1862, 24/06/1862, 13/07/1862, 02/08/1862, 06/09/1862, 09/09/1862, 16/01/1863, 20/06/1863, 12/12/1863.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro - RJ, 24/01/1838.

ECHO DA NAÇÃO, Rio de Janeiro - RJ, 23/06/1861.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro - RJ, 12/07/1877, 13/07/1877, 27/07/1877, 31/05/1879, 05/05/1880, 31/08/1886, 30/07/1888, 09/08/1888, 06/10/1891, 19/01/1894, 19/08/1894.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro - RJ, 04/11/1818, 23/12/1818.

JORNAL DO RECIFE, Recife - PE, 25/02/1870.

O GLOBO, Rio de Janeiro - RJ, 14/10/1876, 31/10/1876, 05/11/1876, 08/11/1876.

O PAIZ, Rio de Janeiro - RJ, 19/08/1905.

Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

Mulheres palhaças dentro e fora do circo: reflexões sobre a palhaçaria a partir de estudos sobre gênero e feminismos.

Lili Castro

É palhaça, professora, pesquisadora e atriz. Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Mestra em Artes Cênicas pela mesma instituição. Especialista em História da Cultura e da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Autora do livro *Palhaços multiplicidade, performance e hibridismo* (2019) e de outras publicações sobre o assunto. Formou-se como palhaça no Ateliê do Riso, na ESLIPA e na Escuela Internacional de La Comicidad (Espanha). Formou-se no Corso Avanzato di Commedia dell'Arte, promovido pela Scuola Internazionale dell'Attore Comico (Itália). Trabalha na área de Artes Cênicas desde 1997. Atualmente dá aulas de palhaçaria na Faculdade Ciências Médicas de Minas Gerais – FCMMG.

Resumo

O artigo apresenta algumas ideias e conceitos originários do campo de estudos feministas e teorias de gênero aplicados ao fazer artístico de mulheres palhaças. Inicialmente é traçado um breve recorrido sobre o trabalho das palhaças dentro e fora do circo, considerando aspectos sobre sua ancestralidade e transformações históricas. Em seguida são levantadas algumas reflexões sobre a produção de duas importantes artistas da atualidade: Lily Curcio e Karla Concá. Esses processos são analisados à luz de teorias propostas por pensadoras como Judith Butler, Monique Wittig, Simone de Beauvoir, Paul B. Preciado e Teresa de Lauretis.

Palavras-chave: Mulheres palhaças, Estudos de Gênero, Feminismo.

Abstract

The article presents some ideas and concepts originating from the field of feminist studies and gender theories applied to the artistic work of women clowns. Initially, a brief tour of the work of clowns inside and outside the circus is drawn, considering aspects of their ancestry and historical transformations. Next, some reflections on the production of two important contemporary artists are outlined: Lily Curcio and Karla Concá. These processes are analyzed in the light of theories proposed by thinkers such as Judith Butler, Monique Wittig, Simone de Beauvoir, Paul B. Preciado and Teresa de Lauretis.

Keywords: Women Clowns, Gender Studies, Feminism.

Este artigo pretende apresentar e discutir algumas ideias e conceitos originários do campo de estudos feministas e teorias de gênero aplicados ao fazer artístico de mulheres palhaças. Para isto iremos, inicialmente, traçar um breve recorrido sobre o trabalho das palhaças dentro e fora do circo, destacando alguns momentos onde elas atuaram em contextos espetaculares, sociais ou ritualísticos. Em seguida, será abordada a situação do circo moderno, onde um entendimento de gênero binário e patriarcal impediu, durante quase duzentos anos, que as mulheres tivessem acesso à profissão. Falaremos também sobre a abertura que ocorre, a partir da década de 1980, no campo da palhaçaria, possibilitando o reingresso feminino no ofício e o desenvolvimento de novas abordagens dramáticas e estéticas. Para refletir sobre esses processos tomaremos como exemplo a obra de duas importantes artistas da atualidade: Lily Curcio e Karla Concá. Essas produções e transformações serão analisadas à luz do pensamento de autoras como Judith Butler, Monique Wittig, Simone de Beauvoir, Paul B. Preciado e Teresa de Lauretis; e conceitos como *diferença sexual* e *essencialismo*, assim como possíveis variações nas noções de *mulher* e *feminino* serão abordados.

Ancestralidade e comicidade ritual

É difícil precisar, no tempo ou no espaço, a origem a arte de gerar o riso. Figuras cômicas estiveram presentes em inúmeras sociedades, possuindo diferentes nomes e formas em cada uma delas. Palhaças e palhaços atuaram em diferen-

tes épocas e culturas, seja entretendo ricos ou pobres, crianças ou adultos, reforçando ou questionando o poder estabelecido.

Certas sociedades atribuíam a seus cômicos funções ao mesmo tempo sociais e sagradas. Em muitas delas a posição foi exercida por indivíduos de todos os sexos e, em alguns contextos específicos, apenas por mulheres. Subjetivamente dotadas de poderes xamânicos, estas figuras bufas assumiam a função de realizar uma mediação entre os mundos terreno e espiritual, ocupando importantes papéis na hierarquia social. Através de suas performances promoviam curas, espantavam maus agouros e traziam ensinamentos. Ainda hoje, podemos encontrar grupos que praticam algum tipo de comicidade ritual em diferentes localidades como: Brasil, Mali, Bali, Índia, Estados Unidos e em diversas regiões da América Latina.

No Brasil, encontramos registros de palhaças sagradas entre os Hotxuás, da etnia Krahô, e os Wikényi do grupo indígena Suyá.

O povo Krahô faz parte da nação Timbira e atualmente está alocado no estado de Tocantins. Entre eles estão os Hotxuás, palhaços sagrados que são responsáveis por manter o equilíbrio social do grupo. A função pode ser exercida tanto por mulheres quanto por homens, e é considerada como um grande privilégio. Geralmente, o título é concedido quando um recém-nascido recebe seu nome: se o nome for dado por um palhaço ou palhaça, a criança, quando crescer, será um deles. Segundo a mitologia Krahô, os Hotxuás vieram de vegetais alimentícios como a abóbora, a mandioca, a batata ou o milho. Além de atuar no cotidiano da comunidade, fazendo bufonarias e gerando o riso, eles protagonizam um ritual chamado *Perti* ou *Yótyõpi*, a festa da batata, e também atuam na cerimônia de iniciação das crianças.

Em outros agrupamentos indígenas a função cômica é dada aos anciões. Esse é o caso da etnia Suyá, estudada pelo antropólogo Anthony Seeger na década de 1970. Atualmente os Suyá vivem no Parque Nacional do Xingu, situado no norte do Mato Grosso. Nesta cultura, os indivíduos, quando alcançam a classe de idade dos velhos, passam a ser denominados Wikényi¹ e assumem o papel de palhaços da aldeia. Seeger nos conta sobre as hilárias experiências que viveu no local:

Fiquei perplexo com os trejeitos desses velhos e velhas, que faziam coisas que os outros nunca haviam feito. Os velhos, com suas vozes roucas, gritavam publicamente pedindo comida. Um homem simulava relações sexuais na praça. Uma velha dirigia-se, pulando numa perna só, para um grupo de mulheres mais jovens, perguntando: “Vocês querem cheirar minha vagina? Vocês querem cheirar minha vagina?” (...) Mais tarde, enquanto todos os homens cantavam, andando juntos para a frente e em círculo, um velho andava para trás

1 Segundo Seeger o prefixo “*Wikén*” significa “rir” (SEEGER, 1980:65).

e fora do ritmo, gritando em falsete. Fingiu ficar tonto, caiu e rolou no chão. Todos riram. Eu ri. Era incrivelmente engraçado. Esses velhos Suyá eram todos incrivelmente engraçados.” (SEEGER, 1980: 61)

Os temas mais destacados no humor dos Wikényi são a sexualidade e a gula e todos os membros da comunidade são responsáveis pelo sustento dessas velhas e velhos palhaços, cuja subsistência é garantida em troca das bufonarias que realizam.

Também existem mulheres palhaças em Mali, entre os Koredugaws, cômicos sagrados dos povos Bambara, Malinke, Senufo e Samogo. Consideradas figuras de grande sabedoria, os Koredugaws tanto provocam o riso quanto geram reflexões, tendo a liberdade de zombar de tudo e todos. Sua performance é permeada por obscenidades e um de seus principais traços característicos é a gula. São mulheres e homens que se vestem de forma inusitada, cobertos de tecidos, trapos, penas e levam, ao redor do pescoço, rosários feitos com sementes vermelhas e brancas. Além de gerar o riso, também são herboristas e terapeutas, tratando e curando doenças corpo e do espírito. Seu status é herdado, e os membros vêm de diferentes esferas sociais, sem distinção sexual, étnica ou religiosa. O grupo se organiza como um tipo de irmandade secreta, repleta de aspectos que só são conhecidos pelos iniciados. Atualmente restam poucos representantes em atividade, de forma que essa tradição corre o risco de desaparecer.

Existem ainda grupos onde a comicidade sagrada é um atributo exclusivo das mulheres. O artista e pesquisador Andrés Del Bosque² comenta que, na ilha de Rotuma, localizada entre as Ilhas Fiji, na Oceania, a tradição cômica ancestral fica a cargo das mulheres que, após terem cumprido seus papéis sociais de mães, esposas e avôs, passam a se dedicar a divertir as pessoas da comunidade. Essas idosas também trabalham com um humor pautado pela sexualidade, fazendo uma “alusão direta à fertilidade humana e cósmica. Para Del Bosque elas encarnam o espírito de Baubo³ (Deusa Grega do Ventre), aman-

2 Andrés Del Bosque é palhaço, ator, diretor, professor universitário e pesquisador das artes cênicas. Del Bosque possui uma pesquisa sobre palhaços sagrados que ainda não foi publicada. As informações aqui citadas foram obtidas a partir da dissertação de Ana Carolina Fialho de Abreu, que teve acesso aos originais do autor. (ABREU, 2015).

3 Baubo é uma deusa grega relacionada ao ventre feminino. Segundo a mitologia, Deméter, a deusa da terra cultivada, havia caído em profunda melancolia, pois sua filha Perséfone fora raptada por Hades, o deus dos infernos. A tristeza de Deméter comprometeu toda a vida na terra: as plantas secaram, os animais estavam morrendo e os campos se tornaram inférteis. A única que consegue reanimá-la é Baubo, a deusa do ventre, que, após realizar várias piadas e brincadeiras, levantou sua saia mostrando a genitália. Existem diversas variantes sobre o que Deméter teria visto ali, mas foi algo que a levou a gargalhadas, restabelecendo sua energia vital e fazendo com que a terra voltasse à plenitude. Visualmente Baubo é representada como um corpo sem cabeça, tendo como olhos os mamilos e a vulva como boca. Para algumas variantes do mito ver: (MINOIS, 2003: 23 a 24) e (ESTÉS, 2014: 381 a 385). Outra divindade cômica

te do sorriso e dotada de uma combinação de impulso sexual, natural e instintivo.” (ABREU, 2015:27).

Mas não foi apenas no terreno do sagrado que as mulheres assumiram a função de provocar o riso. Elas também atuaram em feiras, palcos, tablados e palácios. Sabe-se, por exemplo, que durante o final da Idade Média e no período conhecido como renascimento, houve muitas bobas trabalhando em cortes e instituições.

A serviço de poderosos, as bobas e bobos ganhavam a vida com seu comportamento transgressor e sua aparência inusitada. O costume de possuir bobos remonta à Antiguidade e, segundo Castro, teria começado no Oriente. “Egípcios, chineses e hindus não dispensavam essa figura insólita, feia, ridícula, mas dotada de perspicácia inaudita e a quem era dado o direito de dizer verdades ao rei ou faraó.” (CASTRO, 2005: 32). Os bobos eram bastante requisitados na Grécia Antiga e no Império Romano, mas foi durante a Idade Média que a figura chegou ao seu apogeu. No medievo muitas casas reais e principescas tinham seus bobos ou bobas, e também algumas corporações e municipalidades. Durante um longo período estas figuras bufas trabalharam como servas até que, nas cortes europeias do século XIV, alcançaram a condição de ofício, passando a receber salários. Certos bobos fizeram fama e tiveram seus nomes eternizados na história. Outros serviram de inspiração a artistas, sendo retratados em pinturas ou representados em teatros e casas de ópera⁴. Infelizmente, a invisibilidade histórica relegada às mulheres também atingiu as palhaças e

feminina é Momo que, em suas origens, era retratada como mulher. Segundo a mitologia grega, Momo era a deusa do escárnio e, por seu hábito de censurar os costumes divinos, acaba sendo expulsa do Olimpo, indo refugiar-se junto a Dionísio. Em suas primeiras representações iconográficas, ela aparece compondo o cortejo de Baco, ao lado de Sileno e Como, o deus das farras e da dissolução. Momo usa uma máscara que levanta para exibir seu rosto e leva nas mãos um bastão que simboliza a loucura. Sua genealogia está descrita na Teogonia e, segundo Hesíodo, ela está entre os tenebrosos filhos de Nix, a Noite. Sobre isto ver (HESÍODO, 2001:117).

⁴ Na França quinhentista, o bobo Chicot tratava o rei Henrique IV com tamanha familiaridade que se tornou um verdadeiro conselheiro, adquirindo grande influência política e uma reputação que chega aos dias atuais. Velázquez retratou os bobos Francisco Lezcano, Sebastián de Morra, Diego de Acedo, El Barbarroja, Calabacillas e um bufão chamado Don Juan de Austria. Atualmente as telas se encontram no Museu do Prado, em Madri. Bobos também estão presentes em diversas peças de Shakespeare, quase sempre assumindo importantes papéis nas tramas e atuando como consiliários e protetores dos reis: em *A tempestade* temos Trínculo; em *Trabalhos de amor perdido*, Costard; em *Como gostais*, Toque; em *Noite de reis*, Feste; em *Bem está o que bem acaba*, Lavache; em *Hamlet*, Yorick; em *Rei Lear*, Tom e em *Conto do Inverno*, Timão de Atenas e Otelo o personagem apresenta-se sem nome próprio, identificado apenas como Bobo (SHAKESPEARE, 1954). O mais célebre entre os bobos renascentistas talvez seja Triboulet, em quem Victor Hugo se baseou para escrever *O Rei se diverte*, romance que posteriormente serviu a Verdi como inspiração para a ópera *Rigoletto*. Além destas obras, existem ainda muitas outras representações cênicas ou pictóricas, duradouras ou efêmeras, desse inusitado palhaço que, embora tenha desaparecido da vida prática, ocupa ainda um lugar cativo na memória de muitas sociedades.

poucos registros nos chegaram sobre a atuação das bobas, de forma que ainda temos pela frente o grande desafio de tentar trazer à tona maiores informações a respeito.

Sabemos de uma austríaca chamada Maria Bárbola Asquín, mais conhecida como Mari Bárbola, que trabalhou como boba a serviço da corte de Filipe IV da Espanha. Ela entrou para o palácio em 1651, ano de nascimento da infanta Margarida Teresa, a primogênita dos reis. Em 1656 foi retratada pelo grande pintor Diego Velázquez na famosa tela *As Meninas*, onde podemos vê-la, à direita, compondo o séquito da princesa. Mari Bárbola permaneceu em serviço remunerado na corte espanhola até o ano de 1700, quando o rei Filipe V aboliu o serviço dos bobos, enviando a palhaça de volta para sua terra natal.



Imagem 1: *As meninas* - Diego Velázquez, 1656. Museu do Prado, Madri.

Em *História do riso e do escárnio*, Georges Minois (2003) enumera algumas cômicas que trabalharam para a nobreza. No período final da Idade Média ele destaca as bobas: Guillaume Fouel e Jehanne, que serviam a Isabel da Baviera; Michin, que trabalhava para a rainha Marie d'Anjou; Madame de Toutes Couleurs,

Françoise Gaillard e Colette, que divertiam a Maria da Escócia; e Coquerée, boba pessoal de Marguerite de Flandres. Durante o renascimento havia Mathurine, que recebia 120 libras de salário mensal para entreter o rei Henrique IV; Madame Rambouillet, na corte de Francisco I; Cathelot, que fazia rirem as princesas Marguerite de Navarre e Marguerite de Valois; e Jardinière e Jacqueline, que trabalhavam para Catarina de Médici.

A função de bobas e bobos da corte começou a decair ao longo dos séculos XVI e XVII, justamente no auge do absolutismo, quando os reis passaram a se colocar acima de qualquer possibilidade de questionamento ou riso. Mas as figuras *clownescas* continuariam existindo, adaptando-se às mudanças históricas e encontrando novos espaços para exercer seu ofício.

O advento da palhaça: uma nova figura desponta na cena circense e teatral

Nas culturas ocidentais, desde o fim do século XVIII, o circo se firmou como o principal território de trabalho dos palhaços e, neste espaço, durante quase 200 anos a predominância masculina no ofício foi absoluta. Até muito pouco tempo o circo ainda reservava à mulher uma cena arquitetada a partir da estética da beleza, da graça e, muitas vezes, da sensualidade. Esta imposição foi sustentada por um discurso embasado nas supostas diferenças entre os gêneros, através do qual o grotesco, a picardia, a escatologia, a rebeldia, a liberdade de movimentação corporal e muitos outros atributos dos palhaços não seriam adequados ao “frágil” e “belo” universo feminino.⁵

5 A crença de que as mulheres não seriam aptas à função de palhaças aparece também em publicações teóricas sobre o assunto. Para Tristan Remy, “parece claro que a palhaça tem a medida das dificuldades de um papel para o qual ela não está preparada. O ofício do palhaço exige numerosos conhecimentos profissionais. Seu aprendizado é longo e ingrato. (...) As atrizes, que têm uma melhor compreensão da vida, poderiam interpretá-lo. As artistas de circo que crescem em um ambiente fechado são pouco preparadas para esse fazer. (...) As mulheres se revelam, no circo e nas reprises, ótimas cômicas quando escondidas nas roupas ridículas dos augustos e sob maquiagens que disfarçam a feminilidade.” (REMY apud. BORGES, 2017:2). Alguns autores contemporâneos também incorrem no preconceito, reproduzindo declarações sexistas e misóginas. O livro de Minois (2003) é abundante em passagens desse tipo. O autor chega a afirmar claramente que a ironia, sendo fruto da inteligência, não pode ser alcançada pelas mulheres: “o povo não pode chegar até ela [a ironia] porque vê aí o orgulho da inteligência, e as mulheres também não, pois desprezam a inteligência.” (MINOIS, 2003: 568). Outro trecho é ainda mais evidente, afirmando que a feminilidade exclui o cômico e que “Não há mulheres palhaças, não há mulheres bufas. Um rápido exame no mundo dos cômicos profissionais, do *show business* atual, lhe dá razão. Mesmo vestida de homem, a mulher não é engraçada, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. No jogo da sedução, o riso supre a ausência de charme.” (MINOIS, 2003: 611).

Muitos artistas da antiga geração circense ainda sustentam o discurso de que mulher não pode ser “palhaço”, acreditando que o riso necessita de aspectos que consideram proibitivos ao feminino, aquelas supostas “coisas que mulher não pode fazer”. Até a década de 1980, para assumirem funções cômicas, as artistas circenses precisavam ou interpretar personagens caricatas ou se colocar como auxiliares de algum palhaço sendo chamadas de *partners*, *crownettes* ou *soubrettes*⁶. Neste contexto, as poucas mulheres que conseguiram vencer as barreiras morais e se dedicar à palhaçaria precisaram ocultar suas identidades e criar personagens masculinos, ou seja: performavam como palhaços.⁷

No âmbito do espetáculo, salvo raríssimas exceções, mulheres palhaças só começaram a surgir na década de 1980, o que, no Brasil, coincide com o período em que os saberes circenses deixam de ser exclusividade das famílias, passando a ser ensinados também em escolas abertas a estudantes de origens diversas⁸. Antes da criação das escolas, a organização do trabalho nos circos tradicionais se baseava em estruturas familiares, e os conhecimentos específicos desta arte eram transmitidos de forma oral e hereditária, permanecendo fechados em um grupo restrito. A abertura gerada pelo novo processo formativo possibilitou uma maior difusão das técnicas circenses e transformou seu modo de produção, rompendo com as limitações de uma hierarquia familiar patriarcal. A criação das escolas de circo democratizou saberes e ampliou o campo de atuação, sendo um dos quesitos que contribuíram para o acesso das mulheres ao ofício de palhaças. No entanto, esse não pode ser considerado como único fator determinante. Aspectos socioculturais e políticos, como o acesso das mulheres a inúmeros novos postos de trabalho, e aspectos teórico-científicos, como a evolução do pensamento feminista e a difusão de novos estudos sobre gênero e sexualidade também precisam ser sopesados.

6 As personagens caricatas, frequentes nos espetáculos de circo-teatro, são tipos oriundos da vida cotidiana como esposas, vizinhas ou sogras, mas sempre interpretadas de forma exagerada. As *soubrettes* são personagens cômicas sensuais caracterizadas como criadas, copeiras, babás ou damas de companhia. Sua origem costuma ser relacionada às servas da *Commedia dell'arte*. As *crownettes* são as assistentes do palhaço, que participam de cenas dialogadas, mas sem estarem caracterizadas como palhaças e se mantendo sempre dentro dos limites da moral vigente. E as *partners* são belas auxiliares de cena, elegantemente vestidas, que também atuam nos números de habilidades, principalmente magia, equilibrismo e malabares.

7 Uma delas foi Elisa Alves, o palhaço Xamego. Ela era filha de João Alves, dono do Circo Guarani e, em uma ocasião, precisou substituir o irmão que estava doente e acabou virando o palhaço do circo. O segredo era absoluto e teve que ser guardado ao longo de toda sua carreira. Sua história foi contada recentemente no filme *Minha Avó era Palhaço*. Direção: Mariana Gabriel e Ana Minehira. Documentário. 50 minutos. Prêmio Funarte Carequinha de Fomento ao Circo. São Paulo: FUNARTE, 2016.

8 A primeira escola de circo do Brasil, a *Academia Piolin de Artes Circenses*, foi fundada em São Paulo em 1978 e permaneceu em funcionamento até 1983. A *Escola Nacional de Circo*, situada no Rio de Janeiro, foi inaugurada em 1982 e segue em atividade. A *Escola Picolino de Artes de Circo* funciona em Salvador desde 1985.

No final do século XX, observamos um novo avanço nas lutas feministas. O processo, que ficou conhecido como “a terceira onda do feminismo”, levantou questionamentos sobre padrões de beleza, ampliou as discussões sobre assédio sexual e propôs a compreensão do gênero como performance⁹. A crescente popularização dos estudos sobre gênero e sexualidade incentivou o desabrochar da cultura *queer* e o fortalecimento da transgeneridade. A partir desses movimentos, abriu-se um maior espaço para o questionamento da naturalização dos lugares sociais dando força à uma crise na representação feminina convencional. Muitas mulheres não queriam mais ser identificadas por atributos como doçura, fragilidade, maternidade, subserviência e volúpia. As mudanças sociais sempre geram reflexos no mundo das artes e com o circo não foi diferente. Assim, alguns padrões estéticos dos tradicionais espetáculos circenses passaram a ser questionados e várias artistas começaram a reivindicar o título de palhaças – no feminino – abrindo espaço para investigações sobre novas possibilidades de criação cênica.

Após algumas iniciativas pioneiras ocorridas na década de 1980, o fenômeno das atuações femininas se difundiu e atualmente a figura da palhaça já se firmou como importante tipo cômico no panorama circense e teatral. A palhaça – assim como o palhaço – nasce de uma criação pessoal e intransferível, baseada nas características e habilidades de cada artista¹⁰. Desta forma, as mulheres passaram a mergulhar em suas próprias questões – emocionais, físicas e sociais – o que, na prática, gerou uma multiplicidade de criações singulares. Muitas começaram a desenvolver uma palhaçaria voltada às questões de gênero, centrando sua dramaturgia em temas ligados ao chamado “universo feminino”. Esse entendimento essencialista engendrou um tipo de performance que vem sendo conhecida como *palhaçaria feminina*. Ao mesmo tempo, outras palhaças optaram por investigar uma comicidade que estaria além de uma divisão binária entre os sexos e, se interessando por questões humanas universais, transitaram ao longo de vastas possibilidades estéticas e temáticas.

As grandes mudanças que estamos presenciando nos terrenos de sexualidade e gênero podem ser entendidas como uma revolução em camadas: atualmente o campo de batalhas se estende através de vários extratos simultâneos.

9 Na década de 1990 Judith Butler fez uma apropriação inovadora do conceito de *performatividade* aplicando-o à construção da identidade de gênero. Para ela, o gênero não é uma determinação biológica, mas uma instância socialmente construída e performada. Assim, “feminino” e “masculino” são atributos expressivos, surgidos em uma matriz cultural que tenta normatizar a diferenciação entre os sexos. Nessa matriz, os comportamentos de gênero são impostos, ensinados e treinados para serem repetidos. (Butler, 2015).

10 O palhaço é, ao mesmo tempo, particular e universal: cada artista parte de um tipo genérico para desenvolver uma criação pessoal e única, que se dá a partir do seu próprio corpo, de sua personalidade e de suas qualidades expressivas. O professor e pesquisador Mário Fernando Bolognesi se alinha a este pensamento e afirma que “a máscara do palhaço é individual, e carrega as características que o artista imprime a personagem” (Bolognesi, 2003: 179).

Ao mesmo tempo em que ainda precisamos reforçar a luta das mulheres cis-gênero por igualdade no mercado de trabalho e por direitos equânimes no casamento, seguimos avançando em direção à desconstrução de um entendimento binário da humanidade. Essas camadas de luta coexistem e não se excluem. Assim sendo, podemos encontrar diferentes ecos dessas movimentações sociais nos modos de expressão artística das mulheres palhaças. Para refletirmos sobre as diversas possibilidades de abordagem dessas questões em nossa arte, comentarei brevemente o trabalho de duas grandes artistas de nossa cena contemporânea: Karla Conká, palhaça Indiana da Silva, e Lily Curcio, palhaça Jasmim.

Karla Conká e a palhaçaria feminina

*Nós somos política uterina,
movimento de expansão!*¹¹

Karla Conká é palhaça, atriz, pesquisadora e diretora teatral. Natural do Rio de Janeiro, graduou-se em artes cênicas e é integrante e fundadora de *As Marias da Graça*, primeiro grupo de mulheres palhaças do Brasil. Ao longo de sua carreira, ela foi desenvolvendo um pensamento investigativo sobre a função da mulher nesta arte, o que culminou na criação de uma abordagem artística especialmente voltada para uma comicidade feminina.

A palhaça performada por Karla é Indiana da Silva, uma figura ativa, questionadora e que se irrita com facilidade. Não aceita as coisas como estão dadas e sempre levanta reflexões acerca dos acontecimentos. Realçando seu aspecto feminino, não se limita a um visual único, possuindo vários figurinos e usando diferentes tipos de maquiagens, vestidos, adereços e penteados. Karla não se identifica com a tradicional polarização circense entre palhaços *brancos e augustos*¹² e, embora tenha alguns traços de personalidade bem definidos e exerça alguma autoridade sobre as outras palhaças, ela não gosta de ser enquadrada em algum molde ou classificação pré-existente. Em entrevista, ela afirma que “uma augusta de TPM se transforma em branca em segundos” e acrescenta:

Acho que isso é uma coisa muito patriarcal, a coisa do agosto e do branco. É uma dramaturgia masculina, vertical: ou é branco ou é au-

11 CONCÁ, Karla. Entrevista realizada pela autora no Rio de Janeiro, em 01 de outubro de 2018. Arquivo pessoal.

12 Os termos *augusto* e *branco* se referem aos dois principais tipos de palhaço que se configuraram no ambiente circense, onde é comum que os cômicos se apresentem em dupla, desenvolvendo uma relação hierárquica. O posto de autoridade é assumido pelo *branco* – também conhecido como *clown* ou *crom* – enquanto o papel de subordinado cabe ao *augusto*, que é, dentro do par de opostos, o mais bobo, atrapalhado e irreverente.

gusto! Eu sou classificada como uma branca, mas eu não me classifico como nada, porque gosto de ter esse lugar de estar desbravando, de mudar, de poder ser qualquer coisa. Que eu acho que é um lugar muito feminino, pois a gente tem outra maneira de ver a vida! Nós somos circulares. A gente tem útero, expande, tem filho, e depois volta pro lugar. Não podemos ser classificadas de forma vertical, pra cima e pra baixo, porque a gente não é isso!¹³

Karla trabalha dentro de uma corrente feminista que luta pela inserção isonômica das mulheres em todos os setores da sociedade e investiga questões estéticas essenciais a partir do lugar social da mulher. Essa vertente traz à cena discussões pautadas pela experiência vivenciada pelos corpos femininos que, estando no mundo, são atravessados por questões diversas – e muitas vezes opostas – às dos corpos entendidos como masculinos. O resultado é uma cena permeada por símbolos de feminilidade e pelo reforço do potencial criativo das mulheres.

O grupo *As Marias da Graça*, do qual Karla é uma das fundadoras, surgiu em 1991 e a formação inicial era composta por sete artistas: Karla Concá, Geni Viegas, Vera Ribeiro, Ana Luísa Cardoso, Daniela Bercovitch, Martha Jordan e Isabel Gomide. Nesta época, elas faziam várias saídas de palhaças em espaços públicos do Rio de Janeiro, como forma de exercitar e investigar suas personagens. Como ninguém nunca tinha visto nada parecido com aquilo, as sete palhaças juntas atraíam grande curiosidade, mas também despertavam reações indesejadas. Alguns passantes gritavam: “você não têm o que fazer?”, ou: “vai lavar um tanque de roupa!”. Quando diziam: “olha o palhaço”, elas rebatiam de pronto: “palhaça! Nós somos mulheres! Somos palhaças!”.

Em 1992 criaram seu primeiro espetáculo: *Tem areia no maiô*. O enredo conta a história de um grupo de palhaças que vai passar um domingo na praia e a dramaturgia se desenvolve num tom fantasioso com toques de *nonsense*. Os jogos cômicos são entremeados por coreografias, onde elas cantam e dançam vestidas com belíssimos maiôs coloridos¹⁴. Pioneiro no campo da palhaçaria feminina, o espetáculo promoveu uma quebra nas fórmulas dramatúrgicas do humor brasileiro da época, não aderindo à ideia limitadora de que as mulheres, para serem engraçadas, precisariam ser “feias”¹⁵. Pelo contrário: as palha-

13 CONCÁ, Karla. Entrevista realizada pela autora no Rio de Janeiro, em 01 de outubro de 2018. Arquivo pessoal.

14 Direção de Beto Brown, roteiro de Denise Crispun e figurinos de Rui Cortez.

15 Nesse mesmo período, vários humoristas faziam sucesso ao ridicularizar mulheres consideradas “feias”. Um bom exemplo é *Nazareno*, de Chico Anysio, quadro que foi ao ar na TV brasileira na década de 1980. Há cenas disponíveis em <<https://www.youtube.com/watch?v=P6Jo-cF04o>> (acesso em 19 de maio de 2022). Ecos desse pensamento ainda ressoam nos dias atuais, como podemos ver nas afirmações de Georges de Minois na nota de rodapé no 6 desse artigo.

ças que ali estavam eram lindas e elegantes! Elas não negaram nada do feminino, mas sim, o assumiram, valorizaram e realçaram. A obra foi um sucesso e segue em repertório há 30 anos.

As *Marias da Graça* seguiram adiante e, paulatinamente, foram percebendo o forte machismo que estava erguido em torno da profissão. Karla nos conta que a primeira frase que ouviram dos palhaços homens foi: “Tira esse nariz, vocês são tão bonitinhas”¹⁶. Mas a vontade que tinham foi mais forte do que qualquer cerceamento e elas não se deixaram abater pelas resistências encontradas. Criaram novos e ousados espetáculos como *Pra frente Marias* (1998), *O bicho vai pegar* (2004), *Zabelinha* (2007), *Duas palhaças* (2011), *Marcadas pela culpa* (2015) e *Um musical de palhaças – Cada uma com seu quadril* (2016). Atualmente o grupo é composto por Karla Concá (Indiana da Silva), Vera Ribeiro (Shoyu), Geni Viegas (Maffalda dos Reis) e Samantha Anciães (Iracema).

Em 2005 o grupo idealizou e produziu o primeiro festival de palhaças do Brasil, chamado *Esse monte de mulher palhaça*. O principal objetivo era criar opções e estratégias para que as mulheres palhaças pudessem acessar o mercado de trabalho, que até o momento estava focado no universo masculino. Nas primeiras edições, *Esse monte de mulher palhaça* só apresentava espetáculos feitos por mulheres e isto começou a gerar uma revolução dentro dos grupos familiares. Muitas artistas, que até então atuavam apenas como assistentes ou *partners* dos maridos, começaram a criar seus próprios números. E, depois de viver a intensidade de trocas e experiências que o festival proporcionava, voltavam para seus grupos transformadas e já não queriam mais ocupar um papel secundário. Karla se lembra que os maridos ou parceiros de cena tiveram que adotar novas posturas e, “ou eles tentavam mudar o espetáculo no sentido de alcançar equidade de gênero ou eles dirigiam a mulher fazendo um solo. Foi o que aconteceu. Então, na segunda edição já tinha essas mulheres fazendo seus solos”.¹⁷ Na quarta edição as organizadoras decidiram abrir a possibilidade de que homens também participassem do festival, em espetáculos de trupes familiares, mas apenas em montagens que não apresentassem conteúdos machistas e nas quais a mulher ocupasse um espaço igualitário. Atualmente o festival já chega a sua sétima edição, tendo sido realizado em 2005, 2007, 2009, 2012, 2013, 2016 e 2018.

Além de sua atuação junto ao grupo, Concá também desenvolve atividades de direção de espetáculos e números, e ministra cursos de formação de palhaços e palhaças. Para isto, desenvolveu um método próprio de abordagem, investigação e fomento de processos criativos. Atualmente ela oferece dois cursos de palhaçaria: *Onde botei meu nariz?*, para público misto e focado na descoberta da comicidade pessoal, e *Bota a palhaça pra fora*, direcionado especialmente para o público feminino e que culmina na criação de números.

16 CONCÁ, Karla. Entrevista realizada pela autora no Rio de Janeiro, em 01 de outubro de 2018. Arquivo pessoal.

17 Idem. Ibidem.

As oficinas acabaram desembocando em convites para direção de espetáculos de mulheres palhaças. O processo de montagem segue a mesma lógica dos cursos e se baseia na busca da comicidade pessoal de cada artista. As cenas são construídas a partir do material subjetivo apresentado por cada palhaça, passando por percursos que buscam desde um resgate de um ideal “sagrado feminino” até a aplicação do lema “a sua graça está na sua desgraça”. O objetivo é levar as palhaças a rirem de si mesmas, ressignificando suas próprias vivências¹⁸.

Outro campo explorado pela artista é o do trabalho social e curativo. Desde 2010 ela realiza oficinas de palhaçaria para vítimas de violência de gênero. As aulas têm objetivo terapêutico e são ministradas para mulheres que já estejam num estágio avançado de elaboração das próprias vivências, sendo capazes de ressignificar as más experiências para criar novas possibilidades de futuro¹⁹. Aqui é interessante observar que, por mais que os principais estudos contemporâneos sobre o *sistema sexo-gênero* apontem para o advento de uma sociedade onde a diferença sexual será superada, não podemos negar que vivemos em um contexto onde, na prática, esta diferença ainda existe, e se faz sentir de forma violenta nos corpos das mulheres, gays, lésbicas e transexuais.

Atualmente Karla Conká é um dos principais ícones da palhaçaria feminina brasileira. Para ela, palhaças e palhaços têm uma importante função social, atuando como uma espécie de alívio emocional das pessoas e também servindo como veículo de reflexão e conscientização. Para isso, nossa artista se preocupa sempre em desenvolver um trabalho que una o lúdico ao político e afirma que ser uma mulher palhaça já é, em si, uma atividade de transformação da sociedade.

Lily Curcio e a quebra dos binarismos

*Quando estou trabalhando como palhaça não há limites. Não tenho gênero, não tenho sexo. Posso ser qualquer coisa. Há um universo aí que é infinito!*²⁰

18 Alguns dos espetáculos dirigidos por Conká e protagonizados por mulheres são: *Vô me esconder aqui*, com Drica Santos/Palhaça Curalina (2013); *Love*, com Fernanda Paixão/Valquíria Mascarenhas (2014); *I will survive*, com Antônia Vilarinho/Fronha; *Everline em ação*, com Bia Alvarez/Everline Flore (2015); *Contrata-se*, com Ana Borges/Maroquinha (2017) e *A mulher aquela* com Ruth Mezeck/Sassah (2018).

19 O projeto é realizado em parceria com o CEDIM – Conselho Estadual dos Direitos da Mulher/RJ.

20 CURCIO, Lily. Entrevista concedida à autora em 30 de setembro de 2018, no Rio de Janeiro. Arquivo Pessoal.

Lily Curcio é o nome artístico de Liliana Marcela Curcio, palhaça, atriz, diretora teatral, bonequeira e antropóloga. Argentina radicada no Brasil há vinte e oito anos, ela é integrante e fundadora do *Seres de Luz Teatro*, grupo que se dedica ao teatro de animação e à linguagem do palhaço, atualmente sediado na cidade de Campinas, interior de São Paulo. Curcio é uma artista plural e, ao mesmo tempo em que desenvolve uma performance ancorada na palhaçaria clássica, busca superar os rótulos e binarismos, transcendendo as normatizações convencionais. Além de sua palhaça Jasmim, ela transita também por outras figuras *clownescas*, apresentando uma obra diversa e multifacetada. Ela está interessada naquilo que é uno, essencialmente humano e, dotada de sensibilidade e talento, constrói uma obra pautada pelo encanto e pela diversidade.

Jasmim é uma palhaça *augusta* que trabalha tanto no âmbito do riso quanto do encantamento. Sua personalidade é pautada pela inocência e ternura, resultados de uma lógica e comportamento infantis. Ela usa roupas e acessórios que não denotam quaisquer características tidas como “femininas” e, por seus tamanhos desproporcionais, contrastam com sua pequena estatura, realçando ainda mais seu aspecto pueril. Ela se veste com camisas largas e bermudas ou calças compridas. Usa também os tradicionais sapatos e coloca um nariz vermelho postiço. A maquiagem é suave, contando apenas com pequenos traços ao lado dos olhos e um acento branco nos cantos da boca.

Ao longo de seus quase 30 anos de carreira Lily se dedicou com a mesma intensidade a duas linguagens: a palhaçaria e o teatro de formas animadas. Através de seu grupo, o *Seres de Luz Teatro*, a artista realizou, até o momento, a montagem de oito espetáculos: *Espalhando sonhos*, *O acrobata*, *Pipistrello*, *Cuando tú no estás*, *A-laS-pi-pe-tuá*, *Convocadores de estrelas*, *Spaguetti*, *Amadiano*, *Pedaços de mim* e *Travessias*. Criou também números cômicos como *Bésame mucho*, *Carmen* e *Inocência*. Na intenção de compartilhar seu trabalho com públicos mais diversos, Lily sempre buscou se apresentar tanto em espaços convencionais, quanto em locais alternativos, realizando espetáculos em teatros, circos, hospitais, praças, escolas rurais, campos de refugiados e comunidades carentes em diversas partes do mundo. Gostaria de comentar, brevemente, alguns de seus principais trabalhos como palhaça, para demonstrar como essa artista transita de forma livre e não-binária por diferentes corporeidades cênicas.

Seu primeiro solo foi *O Acrobata*, dirigido na Itália por Nani Colombaioni²¹. O espetáculo, que estreou em 1998, faz referência ao universo circense e a pa-

21 Os Colombaioni são uma tradicional família de palhaços italianos que há mais de 400 anos transmite oralmente sua arte de pai para filho. Com uma origem que remonta à própria *Commedia dell'Arte*, a família está agora na sexta geração de artistas circenses. Nani Colombaioni (1921-1999) foi dos mais célebres representantes da família. Sua imagem foi eternizada no filme *I Clown*, de Federico Fellini. Seu filho, Leris Colombaioni, mantém o vínculo da família com os grupos brasileiros e viaja frequentemente ao Brasil para dar oficinas, dirigir e apresentar espetáculos. Atualmente, Leris está à frente do *Circo Ercolino*, que é armado durante as temporadas de verão na cidade de Netuno, na costa do mar Mediterrâneo.

lhaça Jasmim interpreta uma domadora que tenta, inutilmente, fazer com que seu mascote Pippo realize perigosos saltos mortais. A experiência adquirida por Lily em seu trabalho com teatro de animação é usada a favor da palhaça e sua relação com o boneco será o fio condutor da história. Pippo é um animalzinho semelhante a uma aranha e foi confeccionado pelos próprios integrantes do grupo em parceria com o diretor Nani Colombaioni. Em cena, palhaça e mascote brincam como crianças até que ele sofre um acidente de trabalho e é socorrido por uma ambulância. O bichinho será operado e sobreviverá, porém em um novo formato: com seu corpinho achatado passará a ser o Pippo-pizza que, acolhido com grande ternura, conseguirá finalmente realizar suas proezas acrobáticas. A relação entre Jasmim e Pippo é construída através de uma ingenuidade que estabelece uma forte crença no jogo, levando o público a desfrutar de um sentimento próprio das brincadeiras infantis.

No ano 2000, ela estreia *A-la-pi-pe-tuá*, em parceria com o artista Abel Saavedra. O espetáculo é inspirado no filme *La Strada*, de Federico Fellini, e conta a história de uma dupla de artistas mambembes, recriando números clássicos da palhaçaria e do circo-teatro. Lily interpreta uma assistente completamente fascinada por seu parceiro, o artista principal e líder da trupe que, por sua vez, exerce sobre ela uma autoridade ao mesmo tempo cômica e mordaz. O espetáculo traz uma crítica ao lugar de poder ocupado pelos homens dentro das relações heterossexuais e, ao longo do enredo, que vai de fracassados truques de magia ao clássico número do rompedor de correntes, o público é levado a se conscientizar da opressão vivida - e superada - pela pequena augusta Jasmim.

Em 2009 Lily estreia *Spaghetti*. A peça, dirigida por Leris Colombaioni, se originou de uma cena que pertencia ao repertório de seu pai, Nani. O espetáculo é feito na linguagem do palhaço, no entanto, a personagem feita por Lily não é sua palhaça Jasmim, e sim um garçom bêbado. Ao assumir este papel, Lily Curcio foi a primeira mulher a romper a tradição patriarcal de uma família italiana com mais de 400 anos de história, performando um clown masculino e interpretando uma obra que antes era feita pelo grande Nani Colombaioni. A trama se passa em um pequeno restaurante que acabou de ser inaugurado e o garçom, após preparar tudo com muito esmero, acaba bebendo parte do champanhe destinado à comemoração. Quando chega o primeiro cliente²² o atendente já está completamente embriagado e irá realizar uma série de trapalhadas na tentativa de servir um prato de macarrão. A partir dessa montagem, Lily começa a revelar sua versatilidade artística e capacidade de acessar o estado do palhaço através de figuras diversas. Para ela, a palhaçaria não deve reconhecer limitações de gênero, classe ou nacionalidade: “Quando eu coloco o nariz ou quando

22 Inicialmente o cliente era representado por Abel Saavedra, depois passou a ser feito pela atriz Vanderléia Will e, em alguns casos, é performado pelo próprio Leris Colombaioni.

estou trabalhando como palhaça não há limites. Não tenho gênero, não tenho sexo. Posso ser qualquer coisa. Há um universo aí que é infinito”.²³

Além dos espetáculos, Lily também criou números artísticos, através dos quais transita por vários estados cênicos e realiza diferentes experiências a partir da arte do palhaço. Um de seus números mais conhecidos é *Inocência*, que surge a partir de oficinas realizadas com a canadense Sue Morrison.²⁴ O número é curto, absurdo e surpreendente. Inocência é um camponês rústico, vestido com camisa xadrez, calças largas presas por suspensórios, botas velhas e chapéu de palha. Usa um nariz vermelho postiço e quase nada de maquiagem, apenas as bochechas levemente coradas. Ele entra em cena carregando carinhosamente seu bichinho de estimação, um gambá de pelúcia. Ao som de uma música clássica suave, coloca no chão uma bacia e, lentamente, vai abrindo a braguilha e retirando de dentro das calças uma enorme tromba de elefante, muito similar a um pênis. Pega um litro de leite, despeja na parte superior da calça e o leite sai pela tromba, enchendo a bacia, enquanto o público vai às gargalhadas, surpreendido com essa atitude tão inesperada. Inocência vai então, alimentar seu bichinho, afogando-o no leite, como faria uma criança bem pequena. Depois disso recolhe o animalzinho, torce-o para secar, balança sua tromba respingando algo nos espectadores mais próximos, se despede e sai. Segundo Lily, o personagem tem este nome, pois “é uma figura totalmente boba, que está além da inocência, da experiência. Por isso não choca ao nível do perverso”.²⁵

As quebras que Lily produz nas categorias de feminilidade e masculinidade produzem uma desestabilização e um estranhamento no espectador, fazendo com que este seja levado a refletir sobre a possível plasticidade dessas categorias. Aqui, Lily investiga outras formas de subjetividade e se aproxima do pensamento de Preciado (2019), para quem o regime da diferença sexual não é uma realidade empírica, mas sim uma epistemologia histórica, podendo, portanto, ser questionado ou resignificando. Em *Inocência* Lily faz troça desse suposto poder concebido pelo falo, subvertendo hierarquias e identidades de gênero²⁶.

23 CURCIO, Lily. Entrevista concedida à autora em 30 de setembro de 2018, no Rio de Janeiro. Arquivo Pessoal.

24 Sue Morrison é considerada uma das grandes mestras da palhaçaria contemporânea. Ela desenvolveu uma metodologia própria de treinamento do palhaço através da máscara, onde une os conhecimentos da palhaçaria europeia à tradição dos palhaços dos povos nativos norte-americanos. Um relato detalhado de suas oficinas pode ser lido em (PUCETTI, 2000: 82-92).

25 CURCIO, Lily. Entrevista concedida à autora em 30 de setembro de 2018, no Rio de Janeiro. Arquivo Pessoal.

26 Segundo Preciado, o acesso das mulheres à masculinidade é politicamente vetado e considerado extremamente perigoso. Ao se masculinizar, Lily transgredir categorias que esse autor designa como *ficções políticas*: categorias como mulher, homem, heterossexualidade, normalidade ou desvio que, apesar de serem ficcionais, acabam sendo incorporadas e vividas pelos seres humanos.

O trabalho mais recente de Lily é o solo *Travessias*, que estreou em 2017. O espetáculo²⁷ surgiu a partir do desejo de encarar novos desafios e a trama faz referência aos êxodos humanos, contando a história de uma palhaça que se torna responsável por cuidar da última flor do planeta, protegendo-a dos perigos e mantendo-a viva. O resultado é uma obra de grande beleza, onde Jasmim, com toda sua ingenuidade, realizará com sua flor uma interminável viagem. Aqui é explorado o potencial lírico do palhaço, que vai muito além de gerar o riso, tocando também em fortes temas da existência humana. *Travessias* é uma montagem concebida para palco italiano e construída a partir de uma dramaturgia não-verbal. A palavra é pouco utilizada e o espetáculo conta com uma partitura física minuciosa, apresentando vasta riqueza de detalhes gestuais. A ação se passa em tempo e espaço indeterminados e o clima da obra é, ao mesmo tempo, cômico e poético.

Lily Curcio é uma palhaça polivalente. Em sua busca incessante não reconhece limitações ou rótulos. Seu trabalho está além do nacional e do identitário, além dos binarismos e das classificações convencionais. Seu interesse não é pelo que nos polariza ou difere, mas por aquilo que é essencial e que nos torna, ao mesmo tempo, múltiplos e singulares.



Imagem 2: Lily Curcio em *Travessias*, 2017. Foto: Ricardo Trejo Chávez.

27 O argumento é da própria Lily Curcio e a dramaturgia e direção ficaram a cargo do mexicano Aziz Gual.

Entre o múltiplo e o binário: uma revolução em camadas

*“A mudança necessária é tão profunda
que se costuma dizer que ela é
impossível. Tão profunda que se
costuma dizer que ela é inimaginável.
Mas o impossível está por vir.
E o inimaginável nos é devido”.*
Paul B. Preciado.

Vivemos um tempo de efervescência política e social em relação às questões de gênero e sexualidade. Nunca antes se viu tantas discussões e transformações nesse terreno e, naturalmente, reflexos dessas mudanças se fazem notar no mundo das artes.

Nas páginas acima tratamos do trabalho das mulheres palhaças em diferentes épocas e sociedades. Vimos também que, em determinados contextos, elas foram afastadas da cena circense, sendo impedidas de exercerem a função de palhaças. A reinserção das mulheres nesse espaço foi – e continua sendo – objeto de luta e essa temática é constantemente abordada por muitas artistas contemporâneas.

Ao analisar o trabalho de Concá e Curcio podemos perceber a coexistência de diferentes posicionamentos políticos e estéticos sobre questões de gênero e feminismos. Essa coexistência pode indicar um processo social que se desenrola em muitos extratos simultâneos, ou, mais enfaticamente, uma revolução em camadas. Ao mesmo tempo em que há um grande avanço nos espaços ocupados por corpos *queer*, transgênero ou não binários, e em que já podemos observar alguma desconstrução nos padrões normativos da heterossexualidade, ainda vivemos em uma sociedade fortemente marcada por ideais sexistas. Mulheres cisgênero ainda sofrem com a violência doméstica e batalham em prol da igualdade de salários. Mulheres palhaças ainda lutam por uma inserção isonômica na cena artística e no mercado de trabalho.

Karla Concá exerce uma militância artística feminista potente e declarada. Seu posicionamento parte de um viés essencialista, afirmando as particularidades e virtudes do universo feminino. Aqui, a luta passa por uma estratégia que reconhece e enfrenta a oposição binária entre os sexos. Essa demarcação foi de grande importância para a inclusão de muitas mulheres no mundo da palhaçaria, possibilitando que elas atuassem em circos, teatros, ruas e festivais. Atualmente já existem inúmeros eventos, cabarés, encontros e publicações voltados especificamente para mulheres palhaças²⁸. No entanto, embora

28 No Brasil podemos destacar o festival *Esse monte de mulher palhaça*, no Rio de Janeiro; o

o número de mulheres que se dedicam à profissão venha crescendo exponencialmente, a aceitação da palhaça nos meios tradicionalmente masculinos, como o circo, ainda não é plena. Parte dos festivais também resiste à contratação de mulheres e a inserção paritária continua sendo uma meta. Nesse cenário, uma abordagem da palhaçaria a partir de uma ótica da feminilidade se mostra eficaz e necessária.

Não podemos negar que uma grande parcela da humanidade ainda se mantém fortemente arraigada a ideais sexistas e binários, e que a afirmação feita por Simone de Beauvoir em 1949 continua sendo representativa em alguns setores:

Em verdade, basta passear de olhos abertos para comprovar que a humanidade se reparte em duas categorias de indivíduos, cujas roupas, rostos, corpos, sorrisos, atitudes, interesses, ocupações são manifestamente diferentes; talvez essas diferenças sejam superficiais, talvez se destinem a desaparecer. O certo é que por enquanto elas existem com uma evidencia total.” (Beauvoir, 2016:11).

Embora questionadas e com fronteiras esmaecidas, tais diferenças seguem existindo. O terreno é complexo e, ao mesmo tempo em que precisamos continuar criando mais espaços de atuação para as mulheres, romper com um ideal de feminilidade também se apresenta como passo necessário. Em *O segundo sexo*, obra que serve como base para grande parte do atual pensamento feminista, Beauvoir procura esclarecer que “ser mulher” não é uma condição natural. Não é uma sina, mas sim uma *produção histórica* onde a noção de gênero desemboca numa forma particular de viver, que produz subjetividades e desigualdades. E a superação dessas desigualdades vai além de uma inclusão das mulheres na sociedade: é imperativo a desconstrução da própria ideia do que é “ser mulher”.

Dentro dessas várias etapas e frentes de batalha, podemos observar o movimento conhecido como “palhaçaria feminina” como um dos estágios de uma espécie de *luta de classes*. Um estágio que visa fortalecer e unir tudo o que é demarcado como “feminino” para, em seguida, superá-lo. Para ser mais clara, re-

Festival internacional de palhaças do Recife; Palhaças do mundo, em Brasília; *Encontro internacional de mulheres palhaças*, em São Paulo; *festival Palhaça na praça*, em Belo Horizonte; *Encontro de palhaças da Ilha do Mel*, no Espírito Santo; *Encontro internacional de mulheres do circo*, em Ribeirão Preto; *Encontro de mulheres palhaças do Amapá; Encontro de palhaças e circenses do Vale do Paraíba; Mostra tua Graça Palhaça*, em Porto Alegre; *Confabulações*, em Salvador e *Encontro de palhaças de Uberlândia*. Alguns exemplos de cabarés atuais são: *Profanas – palhaças de cabaré*, no Rio de Janeiro/RJ; *Cabaré das divinas tetas*, em Belo Horizonte/MG; *Caixa de Pandora*, em São Bernardo e *Belas, arretadas e fora da casinha*, em Salvador/BA. Fora do Brasil podemos citar: *Festival de pallases d’Andorra la Vella; RedPearl women’s festival*, na Finlândia; *Festival Bolina*, nos Açores e *Festival internacional de pallasses do Circ Cric*, em Barcelona.

corro ao pensamento de Monique Wittig, que propõe uma abordagem materialista da questão feminista. Wittig realiza uma diferenciação entre as noções de “mulheres” - a classe dentro da qual lutamos - e de “mulher” enquanto o mito da feminilidade. Para ela, o mito da mulher não existe, não há uma “essência feminina” inata. A feminilidade é uma construção social! O que temos em comum é pertencermos a uma mesma classe oprimida: a classe das mulheres e, portanto, quando a opressão for superada, a classe desaparecerá²⁹, restando então uma multiplicidade de indivíduos que se organizarão em um novo humanismo que não será sexualmente dividido ou determinado. Por isso, de acordo com essa autora, devemos lutar pelo desaparecimento da classe, e não pela sua defesa ou reforço.

Aplicando esse pensamento à dramaturgia das palhaças, podemos entender o reforço do feminino na cena como uma etapa necessária: agrupar as mulheres, fortalece-las e inseri-las nesse mercado de trabalho para, em seguida, galgar novos patamares. Em acréscimo, se torna imperativo romper com os ideais binários e partir em busca de novas perspectivas para se pensar as diferenças sexuais e de gênero, viabilizando a produção novas estéticas da existência, de múltiplas formas de ser/estar no mundo.

A pesquisadora Teresa de Lauretis aponta a existência de diversas tecnologias de gênero, que são criadas e utilizadas para normatizar e naturalizar comportamentos sociais. Para ela, uma destas tecnologias é o cinema, que faz parte da construção de nossas condutas e subjetividades. Por extensão, podemos concluir que qualquer arte cênica – no caso específico desse artigo, a palhaçaria – também pode exercer um papel de tecnologia de gênero, produzindo, reificando ou mesmo questionando comportamentos e normas de conduta. Desta forma, é de suma importância que sigamos repensando a representação da figura da mulher nos espetáculos circenses e teatrais. Nossos corpos em cena e nosso discurso podem auxiliar no questionamento de padrões opressivos e na produção de novas e diversas subjetividades.

A epistemologia da diferença sexual está em clara transformação³⁰. Entretanto, mudanças sociais e epistemológicas exigem, na maioria das vezes, prazos consideráveis e é comum que várias possibilidades de entendimentos e abordagens ocorram simultaneamente. Creio que é este tipo de fenômeno que observamos ao analisar as diferentes perspectivas feministas presentes nas obras de Lily Curcio e Karla Concá. Assim como as novas interpretações propostas pelos meios acadêmicos não tem a mesma penetração em todos os

29 A abordagem de Wittig se baseia no materialismo histórico proposto por Karl Marx, que previa que, depois que o proletariado derrotasse a burguesia, o próprio proletariado desapareceria, pois iríamos criar uma sociedade sem classes. Sobre isso ver: (MARX, 2014 e 2017) e (MARX e ENGELS, 1998).

30 Para Preciado, “assistimos a um processo de transformação na ordem da anatomia política e sexual, comparável àquele que levou a passagem da epistemologia geocêntrica à epistemologia heliocêntrica copernicana entre 1510 e 1730”. (Preciado, 2019, p. 7).

setores das sociedades, seus reflexos no terreno da arte se fazem sentir de forma gradual e diferenciada.

Embora grupos mais conservadores - e até mesmo alguns ramos científicos - ainda afirmem e naturalizem a ideia de um binarismo sexual, é inegável que profundas transformações já ocorreram nas práticas sociais e nos seres viventes. Nas ruas e nas cenas um novo feminino eclode, mais livre e inclusivo, abrangendo mulheres trans, lésbicas e pessoas intersexuais. Corpos diversos se dão à vista, mas ainda enfrentam riscos ao ocupar espaços públicos e lutam para exercer o que Butler nomeia como “o direito de aparecer”³¹. Muitas artistas tomam parte nessa luta, rompendo com o pensamento essencialista e com os pressupostos do sistema heteronormativo. Palhaças transgênero ou travestis ganham terreno, quebram o monopólio da cisgeneridade na cena e nos apresentam novas e ricas subjetividades³².

Finalizando, retomo o pensamento de Preciado, para quem a categoria de gênero foi inventada para restringir a diversidade ao binário, pois há uma multiplicidade de expressões que não podem ser reduzidas unicamente ao feminino e ao masculino. Segundo esse autor (2019), nossa tarefa é elaborar, nos próximos anos, uma epistemologia que seja capaz de abarcar a multiplicidade dos seres humanos, que não reduza nossos corpos a sua força reprodutiva heterossexual, e que não continue a legitimar a violência do sistema patriarcal e do colonialismo. Em consonância com esses ideais, faço votos de que a palhaçaria e as artes em geral possam contribuir nesse caminho, rompendo com antigos paradigmas e propondo novas possibilidades de articulações entre subjetividades diversas e emancipadas.

Rerreferências bibliográficas

ABREU, Ana Carolina Fialho de. **Hotxuá à luz da etnocenologia**: a prática cômica Krahô. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, 2015.

BAL, Mieke. **El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales**. Journal os Visual culture. Volumen 2, Número 1. 2003.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Volume 1: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

31 Para Butler, o ponto em comum que une, na mesma luta, grupos tão diversos como mulheres brancas, mulheres negras, latinas, gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, intersexuais, prostitutas, e etc., é justamente a situação de precariedade experimentada por esses grupos.

32 Destaco aqui o trabalho da *Cia Fundo Mundo*, companhia circense integralmente formada por artistas trans. Em 2020 a cia produziu o documentário “Transgeneridade e circo”, que apresenta uma excelente pesquisa sobre o tema. Para saber mais sobre o grupo acesse <<https://ciafundomundo.com.br/>>.

- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- BORGES, Ana Cristina Valente e CORDEIRO, Karla Abranches. **Palhaçaria feminina: trajetória de investigação e construção de espetáculos dirigidos por Karla Concá**. Artigo In: *Seminário internacional 13º Mundo de Mulheres & Fazendo Gênero*. Florianópolis: UFSC, 2017.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Volume I. Petrópolis: Vozes, 1988.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- _____. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. **The end of sexual difference?** In: BRONFEN, Elisabeth e KAVKA, Misha. **Feminists Consequences: Theory for the new century**. Columbia University Press, 2001.
- CARTWRIGHT, Lisa. **Art, feminism and visual culture**. In: Heywood, I and Sandywell, B. (eds) **The handbook of visual culture**. Oxford, 2012.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem**. Palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CASTRO, Lili. **Palhaços: Multiplicidade, performance e hibridismo**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- CONCÁ, Karla. **Entrevista** realizada pela autora no Rio de Janeiro, em 01 de outubro de 2018. Arquivo pessoal.
- CURCIO, Lily. **Uma Palhaça multifacetada**. Artigo. In: Revista palhaçaria feminina. no 2. Recife: Michele Silveira, 2013. pp. 25-26.
- _____. **Entrevista** concedida à autora em 30 de setembro de 2018, no Rio de Janeiro. Arquivo Pessoal.
- DINIS, Nilson Fernandes. **Educação, relações de gênero e diversidade sexual**. Artigo. Educ. Soc., Campinas, vol. 29, n. 103, p. 477-492, maio/ago. 2008 477 Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>.

- ELIAS, Joaquim. **No encalço dos bufões**. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.
- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos Deuses. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- LOPES, Daniel de Carvalho e SILVA, Erminia. **Circos e palhaços no Rio de Janeiro**: Império. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.
- MAVRUDIS, Sula Kyriacos. **Enciclopedia**. Dicionário ilustrado do circo brasileiro. Belo Horizonte: Mútua comunicação, 2016.
- FALCÃO, Camila e MOIRA, Amara. **O feminino se transfaz**: uma nova geração de corpos trans nos retratos de Camila Falcão. 2018. Disponível em: < <https://revistazum.com.br/ensaios/feminino-se-transfaz/>>.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- _____. **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MARX, Karl. **O Capital**. Crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2017.
- _____. **O Capital**. Crítica da economia política: livro II: o processo de circulação do capital. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____. **O Capital**. Crítica da economia política: livro III: o processo global de produção capitalista. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **O manifesto comunista**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1998.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.
- MITCHELL, W.J.T. **Mostrar o ver**: uma crítica à cultura visual. Journal of Visual Culture 1 (2), 2002.

PRECIADO, Paul B. **Intervenção na 49ª Jornada da Escola da Causa Freudiana**. 2019.

_____. **Texto Junkie**. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

_____. **Manifesto Contrassexual**. Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

PUCETTI, Ricardo. **O clown através da máscara**: uma descrição metodológica. Artigo. In: *Revista do Lume*. no 03. Campinas: Unicamp, 2000. pp. 82-92.

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres Palhaças**: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP, 2014.

SEEGER, Anthony. **Os Índios e nós**. Estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SHAKESPEARE, William. **Obras completas de Shakespeare**. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

WITTIG, Monique. **The straight mind and other essays**. Boston: Beacon Press, 2002.

Audiovisual

MINHA AVÓ ERA PALHAÇO. Direção: Mariana Gabriel e Ana Minehira. Documentário. Financiado pela FUNARTE, 2016.

SECRET SOCIETY OF THE KÔRÊDUGAW, THE RITE OF WISDOM IN MALI. Documentário. Realização: UNESCO, 2011.

TRANSGENERIDADE E CIRCO. Direção: Be Zilberman. Realização: Cia Fundo Mundo e Purpurina Filmes. Documentário. Financiado pelo PROAC, 2020.

Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

Palhaçaria é Fuleragem

Manuela Castelo
Bia Medeiros

Resumo

O presente artigo parte do relato pessoal da autora, e defende aproximações entre as diversas práticas de palhaçaria e da performance passando pelos conceitos de rizoma, de Deleuze e Guattari, encruzilhada, desde Leda Maria Martins, até ideias e conceitos como fuleragem, iteração e pronóia utilizados pela artista e pesquisadora e artista Bia Medeiros e o grupo de pesquisa Corpos Informáticos. Essas aproximações alimentam uma investigação sobre comicidade e gênero desde proposições identitárias que, através da revisitação trajetiva e da análise de contextos históricos e culturais específicos, buscam o borrar e o rir das teorias a respeito de palhaçaria.

Palavras-chave: Palhaçaria, Comicidade, Fuleragem, Performance, Identidade

Abstract

This paper starts from the author's personal account, and defends approximations between the diverse practices of clowning and performance, going through the concepts of rhizome, by Deleuze and Guattari, crossroads, from Leda Maria Martins, to ideas and concepts such as fuleragem, iteration and pronóia used by the artist and researcher Bia Medeiros and the research group Corpos Informáticos. These approaches feed an investigation into comedy and gender from identity propositions that, through revisiting trajectories and analyzing specific historical and cultural contexts, seek to blur and laugh at theories about clowning.

Keywords: Clowning, Comedy, Fuleragem, Performance, Identity.

“A sátira e a crítica são fuleragem”
(MEDEIROS, 2017, p 37).

Há no Brasil diversas expressões artísticas e\ou ritualísticas e\ou coletivas marcadas por figuras cômicas que não são teatrais, ou circenses, mas que integram um sentido ampliado do ‘ser palhaço’. São as figuras brincantes de Mateus, Bastiões, Catirinas¹ e Cazumbás² integrantes de Folias de Reis, Bumba-Meu-Boi e Cavalos-Marinheiros espalhadas pelo país. Há também os Velhos e Marombos³ presentes nos Pastoris Profanos nordestinos e ainda

1 Mateus, Bastiões, Catirinas são ‘figuras’ cômicas que aparecem em diversas expressões artísticas brasileiras tradicionais. Nessas ‘brincadeiras’, costuma-se usar os termos ‘botar figura’, ou ainda ‘brincar’, para dizer do momento onde acontece o encontro com o ‘público’, que também recebe a denominação de brincantes. A ‘figura’ do Mateus está presente nas Folias de Reis do Goiás, Minas Gérias, e de outros estados brasileiros, mas também aparece no Cavalo-Marinheiro de Pernambuco e da Paraíba junto com Bastião. Estas figuras disputam comicamente o amor de Catirina. Tais figuras ressurgem ainda em outras brincadeiras, como no Bumba-Meu Boi, do Maranhão e de outras regiões nordestinas. Vale uma ressalva a Catirina, que é uma das poucas figuras cômicas femininas presentes nessas brincadeiras, embora tradicionalmente ela seja desempenhadas por homens

2 Os Cazumbás, também integram o Bumba-Meu-Boi maranhense, e são figuras que usam máscaras animais e túnicas ricamente decoradas com figuras de santos e outras alegorias, muito semelhantes às utilizadas na África Ocidental e em países da Península Ibérica onde o sincretismo afro encontra passagem.

3 Velhos e Marombos são figuras do Pastoril Profano, que acontece em diversos estados nordestinos brasileiros e cuja maquiagem e figurino, coloridos e folgados, remetem diretamente a indumentária dos palhaços de circo e demais brincantes dessa região. Numa perspectiva trajetiva essas figuras podem se ligar ao personagem tipo do Pantaleão, característico da *Commedia Dell’Arte* italiana.

todo um mundo de figuras carnavalescas, como os Zambiapongas⁴, e Papangus⁵. Há ainda as personagens mascaradas das Congadas⁶ que dialogando com princípios artísticos extremamente relacionais, promovem graça e comicidade, relacionando elementos como jogo, brincadeira, deboche, sátira, ou mesmo a carnavalização (BAKHTIN, 1993) e que aproximando estas expressões culturais do entendimento atual sobre palhaçaria.

Contudo, quando me refiro a ‘figura’ do ‘palhaço’ posso ainda estar me referindo aos palhaços de rodeio que profissionalmente se ocupam de distrair o público e o boi, para que peões se safam de chifradas mortais nessa espécie de picadeiro agrário dos parques de exposição agropecuária. E há quem aproxime os Hotxuás⁷ dos palhaços de hoje em dia, partindo de um entendimento ocidentalizado a respeito dos ‘palhaços sagrados’ que acaba por evidenciar parte de um processo de colonização que o rir, e o risível, atravessam em nossa sociedade.

Esse sentido ampliado de ‘palhaçaria’, termo que começa a ser bastante utilizado no Brasil a partir da década de 80, desloca, e reescreve o que se entende por ‘palhaço’ reiterando espetacularidades brasileiras, espetacularidades de si, e a espetacularidade circense icônica presente no imaginário globalizado sobre essa arte. De modo que nem todas as palhaçarias atuais, ou mais tradicionais, usam nariz vermelho e sapatões.

Além das delicadezas e singularidades que apresentei acima, quando falo em palhaçaria hoje em dia, posso estar me referindo também à arte cômica feita por mulheres e por pessoas fora do ‘cis-tema’, como as palhaças e es palhaços. Ou seja, em função do deslocamento de funções ou dos territórios de ocorrência, dos recheios ou aparências, das técnicas próprias ou de suas formas de aprendizagens e dramaturgias, ou das metodologias artísticas utilizadas, são muitas as palhaçarias existentes no Brasil. Finalmente, quando falamos ‘palhaçaria’ não estamos mais falando somente de ‘homens cômicos no picadeiro’.

4 Zambiapunga é um festa bastante conhecida no município de Nilo Peçanha\BA, que se caracteriza pela organização um cortejo percussivo de homens mascarados, vestidos com roupas bem coloridas, geralmente feitas com retalhos de panos, que saem às ruas durante a madrugada do dia primeiro de novembro, véspera do dia de finados.

5 Papangus, são figuras presentes no carnaval brasileiro. Os Papangus são recorrentes no sertão pernambucano, com destaque para a cidade de Bezerros, em festejos inspiradas no entrudo português bem como no carnaval venezianos. Esse conjuntos de figuras também recebem o nome de ‘mascarados’ em função do uso de máscaras, que cobrem completamente seus rostos. inspiradas no entrudo português bem como no carnaval venezianos,

6 Congadas é uma expressão cultural e religiosa que ocorre em diversas regiões do país e envolvem canto, dança, teatro e que mesclam a espiritualidades cristã das religiosidade de matriz africana e afro-diaspóricas

7 Hotxuás, dentro da etnia Kharô, são encarregados de ‘fazer rir’ a tribo em rituais, celebrações, ou mesmo no cotidiano dessa cultura. Os Khahos são um dos muitos povos indígenas presentes no Brasil Central.

Daí que as aproximações entre as diversas expressões palhacescas concorrentes na atualidade me fazem ver a palhaçaria não como uma árvore genealógica, onde cada uma dessas expressões figuram como troncos que se fortalecem ao longo do tempo, mas como um emaranhamento de teias farsescas, mais próxima da ideia de rizoma apresentada por Deleuze e Guattari e cujos 'brotos' podem se ramificar desde qualquer ponto, sem seguir um modelo lógico previsível. E fico miraculando sobre a comunicação rizomática palhacesca, e o quanto ela se dá de modo invisível, subterrâneo, de onde, de repente, irrompem, brotam, palhaçarias singulares que chamamos ora de bufonaria, ora de 'teatro popular', de 'brinquedo', ou de palhaço. Citando Deleuze e Guattari:

O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 43)

Quando olho para raízes aqui na lida do jardim de casa percebo, muitas aproximações, dentro de suas singularidades. E de suas multiplicidades. E embora saiba que uma pitangueira e um coqueiro são bem diferentes desde uma perspectiva rizomática, e sobretudo enquanto árvores, aplicando-se a ideia de rizoma - que difere da ideia de raiz, onde cabe o inusitado, o diversivo, é como se de uma pitangueira pudesse brotar uma bananeira tendo em vista o empenho rizomático que acolhe a metamorfose e a ambivalência.

Por exemplo, no meu jardim tem três pitangueiras diferentes, apenas uma delas eu plantei, as outras duas brotaram sabe-se lá como. Um passarinho, o cuspir de uma semente, ou a transposição de um torrão de terra pode ter carregado uma semente sem eu me dar conta e pronto. Brotaram duas outras pitangueiras. Olhando somente para as raízes é preciso muita atenção e muito conhecimento de causa para tentar identificar o que pode nascer desde ali, daquela radicalidade única, daquele centro germinal. Mas seu crescimento está programado. E segue uma lógica pré-visível. E embora sejam árvores diferentes há inúmeras aproximações entre todas as pitangueiras do mundo. As plantadas no cerrado, e as plantadas na França. E entre todas as bananeiras e palmeiras por aí. Evidentemente cada uma dessas plantas se comporta de modo diferente em função do solo e das intempéries que encontra. A cor, o tamanho, o sabor da pitanga tem que ver com o que a raiz encontra, com o que a nutre e com a programação daquela árvore. Mas também com tudo que acontece com aquele corpo-planta. Às vezes, simplesmente, a raiz não pega em determinada terra, em determinado território. Outras vezes a planta cresce numa velocidade espantosa.

Mas no meu jardim não tem só árvores. Tem plantinhas rasteiras que nascem e se multiplicam a partir de qualquer pedacinho, sem carecer da programação da semente. E se desenvolvem em quaisquer territórios. Tem umas que

nascem desde pequenas frestas no cimento, inclusive. E como elas se espalham numa outra proporção, e numa outra dinâmica, são difícilíssimas de conter. Assim é palhaçaria e a comicidade para mim. Não como árvores que se repetem, e se combinam no sistema, mas como rizomas que podem se multiplicar em quaisquer terrenos e derivar a partir de qualquer ponto, em direções inesperada e incontroláveis.

Em 1998, quando fiz a ‘iniciação’, com o grupo LUME Teatro⁸, eles utilizavam a terminologia ‘Técnica de *Clown* Pessoal’ para a ‘prática da palhaçaria’ que propunham. Então, Matusquella nasce *clown*⁹. Com esse nome estrangeiro o LUME Teatro me abre as portas, mas é a ideia de ‘palhaçaria’ que constitui a minha ocupação.

Devo confessar, entretanto, que nesse período embora me visse como uma mulher ‘meio pedra meio água’, uma pessoa andrógina que gostava de mulher, não me via como palhaça, não me relatava assim. É na década de 90 que começa um movimento de mulheres palhaças onde pude me encaixar e me fortalecer. E quando me autoproclamei palhaça a discussão sobre ‘palhaçaria feminina’ estava num momento bem germinal e as palhaçarias transgêneras e palhaçarias não-binárias não eram debatidas ou sequer cogitadas. Não existia o termo palhaça, e a perspectiva de gênero flexionava apenas entre palhaço e palhaça alheia as realidades queers. Relaciono essa situação ao que se referem Deleuze e Guattari quando apresentam o conceito de radícula ou de “pseudomultiplicidades arborescentes” (DELEUZE e GUATTARI, 2011: p 23).

Mas voltando a palhaçaria e ao termo *clown*, para Ricardo Puccetti, um dos fundadores do grupo LUME Teatro:

O estado de clown seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser. É um estado de afetividade, no sentido de ‘ser afetado’, tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. É se permitir, enquanto ator e clown, surpreender-se a si próprio (PUCETTI, 1998, p. 14).

Na década de noventa o grupo LUME Teatro pratica uma abordagem de palhaço diferente do que se via comumente no país, não estando ligada diretamente ao circo moderno ou circo tradicional, ou às supracitadas expressões singulares da cultura brasileira, ligando-se a uma perspectiva sensivelmente mais teatral promovida pela ‘dobra’, proposta por de Luis Otávio Burnier, fun-

8 O grupo LUME Teatro foi fundado em 1985, como grupo de pesquisa da UNICAMP, por Luís Otávio Burnier e é uma das principais referências brasileiras na pesquisa sobre palhaçaria no Brasil sendo um dos primeiros grupos a levar a arte dos palhaços para a academia.

9 Clown é um termo em inglês que pode ser traduzido como palhaço, mas que também pode estar se referindo a uma maneira específica de se experimentar palhaçaria, um ‘tipo’ de palhaço.

dador do grupo LUME Teatro, a partir do trabalho que empreendeu junto ao francês Jacques Lecoq, um dos pioneiros no ensino da palhaçaria fora do contexto circense.

Dentro de uma sociedade que te obriga a restauração binária de performances de gênero, e ao encaixe dentro dessas performances, “despir-se de seus próprios estereótipos” não parece mesmo ser tarefa fácil. No esquema que vivemos, ‘identidades próprias’ são matérias inatingíveis, blindadas e abafadas que são pelas sociedades de consumo que não nos permite dar conta de alguma essência própria, pois toda identidade é classificada, comercializada, etiquetada e vendida. Nesse sentido vale pontuar que hoje vejo o sentido de essência dentro da implicabilidade do contínuo devir, com direito a linhas de fuga, inclusive. Desde aí a noção de “próprios estereótipos” deve ser problematizada uma vez que o termo ‘próprio’ hoje, me parece uma ‘verdadeira ilusão’.

Então, na prática fui entendendo que esse ‘despir-se’ tratava-se sobretudo de ‘despir-se dos auto-julgamentos’ e buscar ‘ser’ sem se fixar em estereótipos, fortalecendo-se no que circunstancialmente somos, ou estamos podemos ser em nossas singularidades momentâneas e em permanente movimento. Reagir sem julgar e buscando praticar autenticidade muito mais do que a identificação ou a empatia.

Entretanto, nesse estado inicial de minha jornada palhacesca pessoal a perspectiva identitária sapatona e, até mesmo a feminina, estiveram pouco latentes ou conscientes, como se na constituição do que entendia por ‘pessoa’, no conjunto ‘clown pessoal’, funcionasse muito a mais como um dispositivo generalizante do que singularizante, embora íntimo.

E fico pensando que, naquele momento, a palhaçaria do grupo LUME Teatro descendia diretamente de metodologias de estética francesa, adaptadas à realidade brasileira. Como uma climatização, haja visto a origem e a inequívoca ligação com espetacularidades teatrais francesas vistas desde o olhar ‘pessoal’ de Lecoq. Por tabela entendi que essa prática do ‘clown pessoal’ importava questões de gênero cujos contornos são bastantes diferentes dos da cultura brasileira. Como uma espécie de enxerto cultural. E foi aí que atentei ao fato de o termo *clown* ser uma palavra inglesa já enxertada numa metodologia francesa. E logo percebo o quanto os saberes e fazeres do *clown* envolvem uma série de ‘estrangeirices’ ou ‘de-formações’ e atualizações. Embora apresentando certo caráter ‘vira-latas’, já que é fruto de ‘encruzilhamentos’ culturais, a palavra *clown* tem\inha no *metier* brasileiro um ‘quê de culto’ que lhe proporciona uma sensível valorização em detrimento das palhaçarias e das figuras cômicas citadas no início deste artigo.

Hoje, o LUME-Teatro traz outras derivações em suas pesquisas sobre palhaçaria, pois naturalmente a ‘linha de fuga’ da palhaçaria aconteceu. E eu também já estou outra pessoa. Contudo, em função de minha experiência trajetiva não posso deixar de recuperar noções, impressões e reflexões acerca da palhaçaria com a qual me deparei em minha formação inicial com o grupo LUME Teatro.

Citando o pesquisador e palhaço Demian Reis, em seu livro *Caçadores de Risos*, fruto de sua dissertação de mestrado:

Se quando mencionamos palhaço a referência ao circo é a primeira associação que nos vem, no caso em particular da abordagem de Lecoq, seu ponto de referência não estava no circo. Esta diferença de ponto de partida irá criar diversas polêmicas em torno dos termos clown e palhaço no Brasil, geradas pela transplantação criativa desta perspectiva de trabalho promovida por Luis Otávio Burnier, entre outros. Hoje, ainda, circula uma noção de que clown seria um gênero de arte inteiramente distinta de palhaço, sendo este gênero vinculado a esta perspectiva de Lecoq. Mas em diversos debates e mesas redondas, em eventos e Festivais, entre os quais destacamos o Anjos do Picadeiro (Encontro Internacional de Palhaços) e Feverestival de Barão Geraldo, Campinas (2004), o próprio Ricardo Puccetti, ator e palhaço do Lume (...) afirma que o clown e o palhaço são a mesma coisa, porém com estilos e abordagens diferentes. Puccetti reconhece que mesmo palhaços especializados em virtuose, como a maioria dos de circo, conquistam uma presença de palhaço, em que a fragilidade e o ridículo da pessoa afloram com uma sinceridade que comove e gera riso (REIS, 2010, p. 156).

O que Demian Reis chama de ‘transplantação criativa’ ameniza e contextualiza a chegada da técnica de clown no Brasil, e nos permite pensar sobre os processos colonialistas que vivemos dentro da arte palhacesca em nosso país e que perduram até hoje. Por exemplo, a palhaçaria no Brasil deve muito a pessoas negras, a famílias circenses formadas por ‘pessoas de cor’ que pintavam seus rostos de branco para fazer graça como Piolin, Benjamim de Oliveira, Xamego, entre outros. E mesmo nessa perspectiva ampliada que considera palhaçaria as expressões culturais arroladas no início deste texto, pouco se escreve sobre o assunto.

E para mulheres cis e trans e não-binárias, para palhaças e palhaços, como é isso? Poder colocar o nariz vermelho em teatros, hospitais, circos ou ‘brincar palhaço’, ‘botar figura’ nas práticas espetaculares brasileiras e nos nossos ‘terreiros’ do riso não é nada tranquilo. Ou seja, há uma série de interseccionalidades a serem consideradas nas palhaçarias de hoje. Aliás, palhaças, palhaços, clowns e brincantes, parecem não trabalhar da mesma maneira, ou com a mesma perspectiva de comicidade e, sobretudo, de dramaturgia. Então, finalmente consigo notar a moita léxica na qual me adentro, não para me esconder, mas para me revelar e a corpos que estão fora da etiqueta palhaço branco e agosto.

Voltando a falar sobre o nariz vermelho, segundo Demian Reis, Jacques Lecoq em suas primeiras experiências com palhaçaria surpreendentemente afirma não utilizar a máscara do *nez rouge*. Citando o autor:

É interessante saber que quem introduziu o nariz vermelho nas primeiras experiências com o clown na escola de Lecoq, na década de sessenta, foi um estudante seu chamado Pierre Byland (...). Lecoq se convenceu, neste período, que o nariz vermelho, a menor máscara do mundo, ajudava as pessoas a exporem sua fragilidade, seu ridículo e sua ingenuidade. Assim, Lecoq sublinha o que parece ser um ponto metodológico importante do seu modo de abordar o clown no estágio inicial, que apesar de ter assistido a Grock, os Fratellini, Portos, entre outros famosos palhaços no circo Médrano em Montmartre, nenhum deles foi tomado como modelo formal ou de estilo, e os seus estudantes desconheciam estes palhaços. Sendo a única perspectiva em comum a busca do registro cômico. A referência ao circo ocorre no estágio em que começam a explorar os duetos Augusto e Branco e os trios Augusto, Segundo Augusto e Branco. Então, os irmãos Marx, o Gordo e o Magro, e até mesmo duplas como Arlequim e Brighella, da *Commedia Dell'arte* são usados como referência (REIS, 2010, p. 156).

A citação é longa e cabem vários apontamentos. Em primeiro lugar, acho difícil que os alunos de Lecoq desconhecessem totalmente os palhaços citados no trecho acima, ou mesmo outros palhaços circenses pois, desde sua criação, o 'maior espetáculo da terra' aglomerava multidões em circos que circulavam a França e toda a Europa, e que se faziam presentes também em apresentações artísticas nos famosos cabarés franceses, como o Olympia, em Paris. E acho igualmente difícil que essas tantas referências ficassem fora da 'sala de criação'. Annie Fratellini¹⁰, por exemplo, apontada como uma das primeiras mulheres a fazer palhaçaria no circo se apresentou no Médrano e também no Olympia. Ela foi contemporânea de Lecoq. Sua família aparece na citação, mas sem lhe ser dado o devido destaque e a seu pioneirismo enquanto palhaça e formadora de gerações de artistas. Como mulher e artista circense ela é um broto inesperado, mas que ramificou até as palhaças de hoje de maneira subterrânea.

Em segundo lugar, chama a atenção que a maioria das referências trazidas ao longo da citação arrole palhaços que não fazem o uso do nariz vermelho, como o Gordo e o Magro, e os Irmãos Marx, e que são referências cinematográficas igualmente recorrentes e famosas, e que não seriam referências imaginários, mesmo que não diretamente evocados. Tal qual Arlequim e Brighella, personagens tipo da *Commedia Dell'Arte* que também não usam nariz verme-

10 Annie Fratellini era descendente de uma tradicional família circense, os Fratellini. Trabalhou no Circo Medrano em 1948 e junto a Pierre Étaix formaram uma dupla de clowns muito conhecida e admirada em toda a Europa. Em 1974 criaram a Escola Nacional de Circo, em Paris, uma das primeiras escolas de circo do país onde se podia aprender palhaçaria sem estar, necessariamente, ligado a uma família circense, tal qual Jacques Lecoq.

lho. Tal qual Charles Chaplin, que mesmo não arrolado na citação se apresenta imediatamente em nosso imaginário palharesco. O fato é que a utilização do nariz vermelho como símbolo de palhaçaria, embora não tenha sido imediata em Lecoq enquanto metodologia e prática na construção do estado *clown*, simplesmente brota como elemento rizomático para que se desperte toda uma cadeia do ‘palhacear’.

De forma que o aparecimento circunstancial e metodológico do uso do nariz dentro do processo formativo proposto por Lecoq reforça para mim a perspectiva rizomática da palhaçaria em suas derivações e nos usos pontuais de quaisquer um de seus elementos, de qualquer um de seus raminhos faz com que se ative uma memória adormecida, ou um mapa “com várias entradas e saídas” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 43). Sobremaneira quando partimos para o aprofundamento da arte palhacesca explorando suas dimensões dramáticas, onde outras investigações e derivações começam a ser experimentadas, apoiando-se, ou não, em algumas de suas funções cômicas mais persistentes.

Daí que a terceira consideração que gostaria de fazer nessa abordagem personalizada, ou mais pessoal, subjetiva, elaborada por Lecoq e, conseqüentemente, praticada pelo grupo LUME Teatro e por Demain Reis – que também iniciou-se com o LUME, é na dramaturgia que os elementos tradicionais cômicos dos palhaços de circos são evocados. Então, quando ele nos fala que eram nos exercícios em dupla que o nariz aparecia, está nos falando sobre o preposto dialógico no qual se inscreve a relação ‘dramática cômica tradicional básica’, ou seja, os raminhos mais persistentes. Ou seja, é a partir da dupla de *clowns* nesta forma de palhacear\clownear que se provoca o riso de maneira mais reconhecida, e portanto colonizada. Por influência e através de um processo ‘cultivação’ óbvio, se ‘transplantou criativamente’ nos picadeiros brasileiros uma dramaturgia palhacesca de relações risíveis e previsíveis centradas em homens europeus brancos.

Por outro lado, aparentemente, defende-se que o resultado estético dessa ‘pessoalidade’ na palhaçaria franco-brasileira teria sido a ‘humanização’ do palhaço, mas ao mesmo tempo uma ‘teatralização’ enorme da máscara, numa intenção, talvez, de libertação dos dogmas usuais atribuídos à mesma.

Contudo é nesse período, contemporâneo a Lecoq e Byland, e também a partir deles, que mulheres puderam utilizar ‘livremente’ narizes vermelhos, e aprender palhaçaria sem as ‘restrições’ sexistas do mundo circense. Annie Fratellini foi uma exceção, broto mutante, no tecido rizomático que vinha vindo. Como algumas outras mulheres, provavelmente. E isso, rizomaticamente, empreendeu uma porção de outras abordagens, seja em circos e em teatros, em hospitais e nas ruas. De modo que a expansão palhacesca se dá através de processos rizomáticos onde subjetivações, em grupos ou isoladamente, mas de forma coletiva, reescrevem o próprio rizoma que o antecedeu.

Me arrisco a dizer que nem Lecoq, nem mesmo os participantes do grupo LUME Teatro - que na época se resumia tão somente a Luis Otávio Burnier,

Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, nem Demiam Reis, ou Mario Fernando Bolognesi¹¹, imaginavam o desdobramento, para mulheres, e para outras identidades de gênero, que a abertura promovidas por essas abordagens de palhaçaria poderiam trazer em termos dramaturgicos, éticos e estéticos, para a própria arte da palhaçaria. Nesse sentido é importante inferir que para Reis, palhaçaria, além de técnica de interpretação é também dramaturgia.

Ou seja, numa perspectiva rizomática onde não se tem controle sobre o que, onde e como irá se constituir o próximo rizoma visível, abrir a técnica da palhaçaria para incontáveis subjetividades implica numa aventura impossível, geradora de atritos e de disparidades, de diversidades, de concorrências e de infidelidades eminentes.

Por isso, palhaçaria também é o termo-portal por onde mulheres, e outras identidades de gênero, sobretudo a partir do final do século XX, pude adentrar nessa profissão\vida e na busca de autênticos registros cômicos de forma mais vigorosa. Também o entendimento sobre o que seja pessoa, pessoal, subjetividade, se altera a medida que o rizoma se desenvolve. E, embora o termo palhaçaria seja uma derivação do termo 'palhaço', conjuga-o desorientando um pouco questões de gênero que excluía mulheres, e outras pessoas, em suas singularidades. Palhaçaria é, portanto, um termo que se coloca além da ideia de gêneros fixos, de estilos fixos, de dramaturgias fixas. Para finalizar, palhaçaria é um termo que se porta de forma inclusiva, estando ligada a processos peculiares de devires e subjetivações.

Destarte e de repente, os caminhos-rizomas se interligam e estamos todes num mesmo 'pouso de olhar' (ROLNIK, 1989). Uma encruzilhada que, hoje, recebe diversas 'performances de gênero' (BUTLER, 2003) e diversas nuances do riso e do risível, de forma a não se ter um lugar unificante de comicidade, mas uma encruzilhada onde se ri, entre outras afecções.

Nesse território\terreiro achei bastante curiosa a imagem oferecida pela professora, doutora e pesquisadora Leda Maria Martins, para quem uma encruzilhada possui forma circular, circunferencial, cosmogônica, e onde 'x' da questão não marca o encontro entre duas retas. Assim é possível pensar em radicalidades e centramentos, intersecções e desvios, confluências, divergências, fusões, rupturas e uma série de combinações paradoxais, que assentam uma concepção de encruzilhada mais do que polissêmica, essencialmente diversiva, deslizante, rizomática e movente (MARTINS, 2003). Imagem-conceito de encruzilhada que se sobrepõe perfeitamente a imagem-conceito de rizoma.

Ou seja, em outros termos, desde que se constitui, o sentido de palhaçaria se situa numa permanente encruzilhada onde se presentificam identidades, comidades, generidades, e outras tantas intersecções e em movimentos cícli-

11 Referência nos estudos da palhaçaria brasileira que em 2003 publica o livro *Palhaços*, onde apresenta um valioso compêndio de cenas e reprises 'tradicionais' do circo brasileiro, bem como apresenta uma extensa lista de palhaços a partir de entrevistas, fotos e de análises trajetivas dos mesmos e dos circos nos quais esses artistas se apresentam.

cos, mas que mesmo assim geram pontos de fuga. De modo que ‘encruzilhar’ de palhaçarias nos fala da diversidade convivial entre diversos aspectos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, sobretudo em se tratando de algumas de nossas práticas espetacularidade mais singulares e tão características do tecido cultural brasileiro, que se podem aproximar a palhaçaria também das investigações e conceituações desenvolvidas por Leda Martins sobre as congadas brasileiras, por exemplo.

E voltando ao tema da colonialidade, agora desde a decolonialidade que Leda Martins (MARTINS, 2003) busca imprimir em suas análises, é preciso pontuar que muitos dos destacados palhaços brasileiros que nos são referenciais são pessoas negras e\ou mestiças. Assim, palhaça, palhaço, palhaçe, palhaçada, palhaçaria, palhacesco, palhacístico, palhacística, termos que aparecem ao longo do texto, bem como as palavras *clown* e *clownesco*, nesse embate léxico, terminológico, e estético, artístico camuflam\expõem uma disputa narrativa que no fundo nos fala sobre representatividade e ‘ancestralidade’ (MARTINS, 2003), e nos trazem a patente necessidade de mudança paradigmática no sentido do olhar para as interseccionalidade do riso, seja do ponto de vista identitário seja do ponto de vista racial.

Não se pode perder de vista que a aparição e o uso do termo *clown* no Brasil, antes mesmo das ações formativas do LUME teatro na década de 80 e 90, levanta uma questão de ordem social mas também desencadeia uma questão econômica, mercantil, de valoração e hierarquização simbólica, estimulando o equívoco que nos impele a querer eleger qual seria ‘a melhor’ poética, a mais potente, a mais ‘elevada’, a mais artística. Assim o uso do termo *clown* detona um controverso ‘enobrecimento’ do trabalho com palhaçaria, no que poderíamos ou deveríamos, começar a falar, também, em um ‘embranquecimento’ da palhaçaria brasileira a medida de seu uso – não só por que estamos tratando de um termo estrangeiro num mundo colonizado por europeus e norte-americanos como é o Brasil, mas porque o termo ‘*clown*’, e mais, a forma como ele é utilizado afetou todo um percurso cheio de protagonistas negro e negras, sejam palhaços ou donos de companhias circenses como o caso do Circo Guarany e de uma multidão de pessoas mestiças. Segundo Ermínia Silva, uma das principais referências sobre as histórias circenses brasileiras, descendente da quarta geração de família Barry, e criadora do portal Circonteúdo, ao se debruçar sobre Benjamim de Oliveira, um dos palhaços mais conhecidos do Brasil, nos diz que:

A própria forma de denominar Benjamim de Oliveira nos jornais havia sido alterada, passando, então, nas propagandas do circo, a ser anunciado como o clown brasileiro, deixando a denominação de palhaço para se utilizar a referência europeia. (SILVA, 2003, p 182)

Palhaço ou *clown*, no caso de Benjamin e de outros tantos palhaços negros, revelam desde aí dimensões e tensões políticas, sociais, profissionais, econômicas, e raciais através de uma micropolítica entre o riso, o risível e o vendá-

vel. Essas dimensões são atravessadas por questões visuais, estéticas, artísticas, dramáticas, poéticas, históricas e coloniais.

Para palhaças essas tensões também se deram na medida em que a permissividade da participação de mulheres no picadeiro foi explorada economicamente, como no caso de Evetta, apresentada em cartazes como 'The Only Lady Clown With Barnum and Bailey Circus'¹² em 1988, quando era anunciada como raridade, como exceção. Durante muito tempo Evetta foi apresentada como a primeira mulher palhaça do mundo. Mas como já poderíamos desconfiar ela não foi a primeira, mas foi a primeira a ser anunciada dessa maneira. A já citada Annie Fratellini a antecedeu. E provavelmente outras antecederam a Annie Fratellini, só que não encontraram o espaço\território adequado para se fazerem visíveis. Como a 'palhaço' Xamego¹³, Maria Elisa Alves, considerado a principal atração do Circo Guarany nas décadas de 1940 a 1960, uma mulher negra fazia às vezes de palhaço em picadeiros lotados da cidade de São Paulo sem que ninguém pudesse saber que por traz das roupas folgadas e do nariz vermelho havia uma mulher.

Palhaçaria e gênero, palhaçaria e negritude, são temas relevantes e carecem ainda de muitos estudos do Brasil. No entanto, ao apenas tocarmos a lâmina d'água dessa breve citação de Ermínia e ao trazer em brevíssimas linhas a existência de Elisa Alves nos deparamos com a necessidade eminente de decolonizarmos nosso olhar em relação a palhaçaria feita no Brasil, pois a interseção racial e a presença negra e indígena na palhaçaria brasileira gritam e clamam por mais mergulhos, bem mais mergulhos. E muito mais respeito e reconhecimento.

Ana de Miguel, filósofa e feminista espanhola, especialista em História da Teoria Feminista e editora da revista virtual *Mujeres en Red* - plataforma virtual onde publica suas pesquisas, ao traçar um breve resumo das principais tendências ou abordagens feministas do século XX, na série *Los Feminismos Através De La Historia*, afirma que:

Vem se usando o termo "feminismo de terceira onda" para referir-se ao feminismo a partir dos anos oitenta, que se centra no tema da diversidade das mulheres. Este feminismo se caracteriza por criticar o uso monolítico da categoria mulher e se centra nas implicações práticas e teóricas da diversidade de situações das mulheres. Diversidade que afeta as variáveis que interagem com a de gênero, como o país, a raça, a etnicidade e a preferência sexual. Neste aspecto, tem sido notável a contribuição das mulheres negras. (MIGUEL, 2007, p.04¹⁴. (tradução nossa).

12 A única mulher palhaço no Barnum and Bailey Circus. Tradução nossa.

13 Maria Eliza Alves dos Reis. A primeira palhaça negra no Brasil tem sua história contada no documentário "Minha Avó Era Palhaço!" uma produção de 2014, com direção de Ana Minehina e Mariana Gabriel, neta de Xamego.

14 En algunos textos se ha acuñado ya el término de "feminismo de tercera ola" para referirse al feminismo de los ochenta, que se centra en el tema de la diversidad de las mujeres. Este

E segue,

(..) Como podemos justificar generalizações sobre as mulheres afro-americanas, sobre as mulheres do Terceiro Mundo, ou as mulheres lésbicas?¹⁵ (MIGUEL, 2007, p.04. tradução nossa).

Sim, o risco de generalização é enorme. Sempre e a todo momento. E eu me tremo a cada linha que escrevo. E, sobretudo, a cada ponto final que imprimo nas frases. Então, para mim, no momento, em resposta as recorrentes tentativas vãs de organizar, catalogar, compreender, rotular coisas que não querem ser rotular, que buscam pontos de fuga, além de ter em mente a necessidade de enfrentamento a quaisquer intentos de padronização, tenho buscado fazer uso de oxímoros para estruturar alguns pensamentos que gostaria de desenvolver com liberdade. ‘Feminilidades padrões’ ou ‘masculinidades padrões’ só me servem para provocar o riso ‘objetivo’, mas o legal mesmo é a ‘oximoria’. É desde essa trincheira\platô que percebo a comicidade ‘feminina’ hoje, ou a ‘palhaçaria feminina’ que tanto ajudei a embalar, mas que hoje desejo implodir. Ou mesmo a palavra palhaçaria, ainda que esta consiga numa único termo aproximar oposições complementares de maneira a construir destrutivamente conceitos.

E, finalizando o tema sobre os termos palhaço e *clown*, Mario Fernando Bolognesi, já citado anteriormente, considera que essas duas palavras podem ainda guardar uma relação territorial, colocando os primeiros em picadeiros e os segundos em teatros, pois:

No universo circense brasileiro, essa diferenciação soa estranha, já que ambos os termos designam as várias funções do cômico do picadeiro: augusto, clown branco, toni de soirée, excêntrico, etc. Porém, pensando nas profundas diferenças entre os modos de interpretação e encenação do palhaço no picadeiro e no palco, talvez a diferenciação seja proveitosa, pois demarca, possivelmente, uma nova etapa na história dos clowns (BOLOGNESI, 2006, p. 38).

Ao ler esse trecho de Bolognesi pego-me pensando que talvez a palavra ‘palhaça’ e a palavra ‘palhace’, mas sobretudo a palavra ‘palhaçaria’, também queiram e possam detonar uma nova etapa no rizoma. Não no sentido de ‘evolução’, mas de ‘volução’.

De modo que Ermínia Silva num dos artigos disponíveis no portal Circonteúdo, destaca que é impossível falar em história do circo, mas em ‘histórias’:

feminismo se caracteriza por criticar el uso monolítico de la categoría mujer y se centra en las implicaciones prácticas y teóricas de la diversidad de situaciones de las mujeres. Esta diversidad afecta a las variables que interactúan con la de género, como son el país, la raza, la etnicidad y la preferencia sexual y, en concreto, ha sido especialmente notable la aportación realizada por mujeres negras.

15 ¿Cómo podemos justificar generalizaciones sobre las mujeres afroamericanas, sobre las mujeres del Tercer Mundo, o las mujeres lesbianas?

Se entendermos que as histórias do circo são as histórias dos circenses fazendo circo, pressupõe-se, também, que não existe “A História do Circo”, no singular, mas sim no plural. Assim, o conjunto de várias histórias representa os vários momentos de produção das artes circenses. Múltiplas serão também as linguagens artísticas herdadas e produzidas por uma multidão de artistas anônimos desde as primeiras manifestações sociais dos homens, mulheres e crianças, aonde quer que eles estivessem e estejam (SILVA, 2009, p. 1).

Mais a frente Ermínia defende que:

A teatralidade circense mostrou-se rizomática, foi construindo novos percursos, desenhando novos territórios a cada ponto de encontro, em cada continente, país, cidade, bairro, vila, que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática. Aliás, o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico das artes circenses.

Deste modo, nessa LINHA DO TEMPO DAS ARTES CIRCENSES, iremos apresentar imagens ou gravuras de períodos anteriores ao século XVIII, no sentido de exemplificarmos parte do que conseguimos levantar das distintas influências artísticas recebidas e que faziam parte dos saberes e fazeres dos muitos artistas presentes no final daquele período. Parte, não o todo e nem uma ou a “verdade” sobre o passado (SILVA, 2009, p.2).

E nesse sentido, quero aproximar a prática da palhaçaria que faço do conceito/prática da performance, mas não pelo entendimento identitário de Judith Butler, mas pelo viés espetacular-performático de Bia Medeiros, articuladora e fundadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, esse bando que “busca provocar a vida da linguagem forçando-a para que outras reflexões, flexões, inflexões sejam feitas, (de)feitas, refeitas” (MEDEIROS, 2017, p 35).

Bia Medeiros me provoca ao dizer que:

Na arte da performance e em textos sobre a performance vemos traços (tatos) que buscam não defini-la, não fechá-la com palavras. Daí resulta também esta necessidade de outras palavras. Corpos Informáticos propôs os termos “fuleragem” para a palavra “performance”, “mixuruca” para a palavra “efêmera”, “gente mancomunada” para “grupo”. Grupo pode ser também “bando”, “cambada”. E a arte quiçá, apenas, “(in)vento”, ou simplesmente “vento”. A cambada do Corpos faz fuleragem mixuruca como forma de vento. (MEDEIROS, 2017, p.36).

Segundo a pesquisadora:

Em 2010, após uma visita às exposições Marina Abramović (...), ao retornar ao Brasil, discuti com o Corpos Informáticos sobre o fato da performance “já” estar nos museus, isto é, ter se tornado doce, se tornado linguagem.

A conversa nos levou à necessidade de um novo termo para a performance, e declaramos não mais fazer performance, mas, sim, fuleragem e, ainda, não mais realizar arte efêmera, mas fazer coisas mixurucas. A fuleragem pode ser barbárie, pode ser vagabunda, pode ser invertebrada, nego fugido, indolente, relaxado, mas não subservente. A troça e a trapaça estão aí subentendidas. A ironia e o cinismo podem ser estratégias (MEDEIROS, 2017, p. 37).

Desde esse ‘encruzilhamento’ também tento me dedicar a buscar uma linguagem mais ‘fuleira’ para falar sobre palhaçaria, ou pelo menos intentar maneiras de constituir teo(ri)zações a respeito das investigações em palhaçaria as quais tenho me dedicado nos últimos tempos. E através de oxímoros e ‘invenções lingüísticas’ me sinto como que cartografando o que se dá em minhas paisagens internas, mais até do que em minhas ‘fuleragens’ reais. Como que construindo ruínas de dentro pra fora até que elas se tornem aparentes.

Como que por um passe de mágica passei a me divertir com essa aventura de tentar escrever sobre a palhaçaria que brota aqui, em mim, e sobre minha jornada singular em suas dimensões relacionais, temporais-momentâneas, espetaculares, afetivas - no sentido de afetação defendida por Rolnik, Deleuze e essa ‘cambada’ pós-estruturalista apaixonada pelas maravilhas diversivas dos rizomas. Como deseja Bia Medeiros, também quero ser fuleira, escrever livros e rir deles (MEDEIROS, 2017, p. 38).

Há tempos sinto que falta nos estudos em palhaçaria algo que se ria dela, aliás. Que faça graça e que deboche da sisudez das definições e conceitos aplicados a teatralidade, a comicidade, a cenologia palhacesca. Sigo na busca de algo que ‘fuleirasse’ a escrita sobre palhaçaria no sentido de trazer alguma performatividade a discussão acadêmica sobre o tema. E uma vez que “não há regras para atos de linguagem (MEDEIROS, 2017, p. 38-39), gostaria de escrever rindo sobre o que faço, pois, no mais:

pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, teoria é sempre cartografia - e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha (...). Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de freqüência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. (ROLNIK, 1898)

Fontes que são sentires, devires, afetações, e que são acontecimentos, sensações e pensamentos soltos, mas em ‘correspondência destoante’, pois “a fuleragem não é retrato acabado, não tem títulos altissonantes.” (MEDEIROS, 2017, p. 38). Fuleiragem é pra frente, é caminho, e por isso também é método palhacesco.

Mesmo para Leda Maria Martins, cujo entendimento do que seja ‘performance’ passa por Richard Schecher para quem, dada a diversidade modal que o termo pode abarcar, a ideia\imagem de leque ou ventilador, é fundante pensando no como as relações entre os entes performáticos se dão. Em sua teoria, Leda Maria Martins reitera a extensão do termo performance conjugando referente as ocorrências estritamente teatrais quanto um sem fim de formas ritualísticas que atuam na liminaridade do espectro artístico, como nas congadas e reisados por exemplo.

Para Leda Martins:

Cada uma dessas práticas (o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos, encenações coletivas, atos artísticos e mesmo expressões pulsionais emotivas) são modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos cujas convenções, procedimentos e processo não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que institui a própria performance. Ou seja, numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo mas performativo. (MARTINS, 2003, p. 65)

Ou seja, numa palhaçaria que se inscreve no papel, não pode faltar performatividade nas ideias e conceitos que brincam, que fazem graça, que deboçam, que palhaceiam a sua própria escrita pois esse é seu corpo agora. E da mesma forma que um corpo não se define apenas por seus aspectos conjuntivos físicos: perna, pé, pele, órgãos, mas também pelos significantes que se colam nele a partir de suas relações sociais, ancestrais e subjetivas, no sentido antropófago que Rolnik traz:

O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Aliás, “entender”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima - céus da transcendência -, nem embaixo - brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é

mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem (ROLNIK, 1898)

Dessa maneira, vários são os diálogos entre fuleragem e palhaçaria. E é tão gostoso sentir esse tomar corpo e as cambalhotas conceituais que começo a dar, uma vez que “a fuleragem vai sem ver, sem temer, toca, sente, desliza, desfila e desfia, beija e é sem vergonha” (MEDEIROS e SOUB, 2018, p. 83). Aliás, muitas vezes ouvir dizer que é preciso muita coragem para se expor como palhaça. Coragem não só no sentido de ‘coração’ corajoso, mas no sentido de coração sem vergonha. E é mesmo. Coragem sem vergonha é aquela acompanhada de muita auto-ironia. Mas também enredada numa metodologia de composição através da ideia de ‘jogo’ e iteração, que tem um lugar de destaque em qualquer uma das apresentações rizomáticas dessa arte que brevemente trouxe para esse texto. E a essa ideia quero colar três procedimentos ou metodologias recorrentes e inspiradoras desde a leitura dos *Corpos Informáticos* e encruzilhar-lhes princípios palhacescos. O primeiro deles é o caso da pronóia.

Em 1994, descobrimos, ao acaso, o termo “pró-noia”. Esta seria o contrário da paranoia: na paranoia, alguém sempre está perseguindo o paranoico, trabalhando para destruí-lo. Na pró-noia, sempre alguém está, neste momento mesmo, colaborando com o pronóico, trabalhando por, contribuindo. O pronóico é fuleiro, des-preocupado porque não está pré-ocupado e acredita na co-laboração. Este termo também é interessante: “co-labora”.

A pró-noia funda teoricamente o *Corpos informáticos* desde então. (MEDEIROS, 2017, p. 38)

Em palhaçaria este procedimento pronóico aparece recorrentemente. E, num certo sentido, ele constitui o princípio sentido relacional palhacesco básico, pois palhaçaria se faz com, se faz em colaboração e iteração.

Desse maneira, boa parte da palhaçaria que vivencio, e com a qual busco trabalhar, desenvolve uma escuta muito sensível do intérprete em relação à sua espetação (DUBATTI, 2016) ou ‘brincância’. De forma geral é tranquilo perceber que palhaças, palhaces e palhaços - mesmo os lidos mais tradicionais, trabalham em colaboração com a plateia. Na pós-modernidade, a espetação e a escuta na palhaçaria ganharam uma atenção toda especial. E não estou me referindo a uma escuta auricular, dos ouvidos, e sim a uma outra escuta. Uma escuta do sensível, do íntimo, e do relacional¹⁶.

16 Quero nessa nota apontar a experiência que tive com Sue Morrison como uma das mais importantes nesse sentido da escuta relacional, pois, na abordagem dessa importante artista canadense, a conexão, o engajamento com os ‘campos emocionais’ de cada pessoa que está na ‘apresentação’ e com a qual se troca o olhar, é que se constrói a narrativa da fuleiragem\performance. Não há um comprometimento discursivo com o roteiro, senão com a relação que acontece entre os presentes.

Ainda me reportando a Jorge Dubatti, teórico teatral, pesquisador e crítico argentino, cujo olhar sobre a arte contemporânea, em especial o teatro, tem se destacado na filosofia da arte dos últimos tempos:

Há poéticas teatrais em que o trabalho espectral assume por inteiro o exercício consciente da distância ontológica: a quarta parede da caixa italiana; a metateatralidade do distanciamento brechtiano; o balé clássico. Contudo, há outras poéticas teatrais nas quais o acontecimento de espetação pode dissolver-se parcial ou totalmente, pode ser provisoriamente interrompido e retomado ou, ainda, combinar-se com tarefas de atuação ou com técnicas dentro do jogo específico de cada poética teatral.(...) O espectador pode fugir de seu espaço e ser tomado pelo regime do convívio ou pela poiesis. Chamo esses deslocamentos, respectivamente, de regressão convivial e abdução poética. De regressão convivial, podem-se achar exemplos nos trabalhos de variété, clown, narração oral e standup.(DUBATTI, 2016, p.36).

Dubatti coloca os *clowns* como representantes da regressão convivial das poéticas teatrais. Mas também vejo muitas palhaçarias acontecerem dentro do outro esquema desenvolvido por Dubatti: as abduções poéticas. Citando Dubatti:

(São) Alguns modos de abdução poética: + O espectador pode ser 'tomado', incorporado pelo acontecimento poético a partir de determinados mecanismos de participação e trabalho que o incluem no corpo poético. + O espectador pode voluntariamente 'entrar' e 'sair' do acontecimento poético em espetáculos performativos nos quais a liminaridade entre convívio e poiesis favorece o canal de passagem. + O espectador pode obter uma posição de simultaneidade no 'dentro' do acontecimento e no 'fora' da distância espectral, preservando plenamente a distância observadora e, ao mesmo tempo, sendo visto pelos outros espectadores como parte da poiesis. (DUBATTI, 2016, p. 35-36).

Estão expostas nessas ocorrências abduções poéticas expostas pelo pesquisador, o sentido de escuta ao qual me refiro e que percebem\recebem a plateia\brincante como componente e 'convidado compulsório' da cena. Esse tipo de ocorrências acontecem muito em cenas palhaescas tradicionais onde 'se pega' a plateia pra jogo. A liminaridade entre convívio, observação, ação cênica, e jogo presentes na poética palhaesca estabelecem desde aí um encontro próximo, íntimo, mas também pessoal e compartilhado com os presentes. Assim a palhaçaria que servimos nesse banquete convivial me parece ser um mega convite a antropofagia autoinflingida através da exibição, e às vezes até mesmo do escárnio, impostos aos compositores cênicos envolvidos na fuleragem, sejam eles brincantes convidados\abduídos, ou brincantes palhaescos referenciais.

No que a ideia de pronóia vem sentar-se ao lado da ideia de iteração. Antes da leitura dos materiais dos Corpos Informáticos pensava também na fuleragem palhaçesca em termos de ‘interação’, do interagir. Ou até mesmo a partir da ideia da intervenção, quando aplicada a práticas das ‘invasões de palhaças’¹⁷, ou da ocupação de espaços públicos, que parte são treino, parte espetáculo, e que são fuleragens obviamente.

Voltando a citar Medeiros:

Deleuze e Guattari, assim como Derrida, se referem ao conceito de “iteração”: conceito mais amplo e aberto do que o de “interação”. Nós tomamos a liberdade de trazer esse conceito para o campo da arte e da performance. Na interação, caminho por caminhos pré-estabelecidos pelos idealizadores do projeto, da obra (MEDEIROS, 2017, p. 38).

Na iteração, se potencializa o princípio de composição.

Mas mesmo quando ela não acontece, quando é interativa como com videogames (MEDEIROS, 2017) porque há um compromisso maior com o roteiro, ou porque dá medo da improvisação não funcionar, nas palhaçarias em geral a iteração é sentida como eminente. Quantas vezes me esforcei para manter interativo para o que tendia\queria ser iterativo? Muitas.

Seguindo nessa direção:

A participação iterativa é co-laborativa, co-labor-ativa, prevê a participação ativa do espectador; a possibilidade de modificação da proposta artística pelo iterator: iter (caminho), na fuleragem, a ação pode ser modificada, no caminho, pelo iterator. Alguns dizem “participador”. No participador, a dor permanece, na iteração, o transeunte, o errante, se torna iterator. (MEDEIROS, 2017, p. 38)

E complementando:

Iteração é repetição no processo, mas essa repetição é entendida como reformulação, reinvenção, reformulação. São iteradores aqueles que participam ativamente de um processo proposto não tendo a priori um resultado definido, um tempo previsível de duração, um espaço fixo de realização. Na iteração, o erro não existe, já que tudo é possível, impossível, impossível. (MEDEIROS, 2017, p. 38-39).

Como na palhaçaria o brincar com os erros e falhas é um mote palhacesco evidente. Sobretudo quando se quer provocar riso. Erros são um prato cheio de talinhos de riso.

17 Invasões de palhaças ou de palhaços, e palhaços, são ocorrências onde essas figuras saem para treinar o que chamamos de ‘encantamento’ que nada mais é do que treinar a escuta e as potências improvisacionais e relacionais tão próprias da artes palhacescas. Essas ocorrências fazem parte do ‘treinamento’ clown desenvolvido pelo LUME Teatro, por exemplo, mas também de outros caminhos formativos em palhaçaria.

Entretanto, nem sempre a palhaçaria quer provocar riso. Contudo são inúmeros os estudos sobre o sentido do fracasso, do erro, do problema, e da errância¹⁸, cujas ocorrências inclusive são ensaiadas a exaustão para aparentar que se tratam de acontecimentos autênticos, que se dão *in loco, in live, in situ, in momentum*. E ri aqui revivendo imaginariamente esses ‘ensaios de erro’ em cursos de palhaçaria que tentam garantir que as falhas, gags, as cascatas¹⁹ funcionem ao enganar a espectação, que deseja e espera ser enganada e quando enganada ri, porque deseja rir de\para\com\por com a gente em situações de fuletagem.

Existo e resisto dentro dessas falhas, fissuras, cascatas e portanto, dentro dessa incomunicabilidade essencial no que tange a um desenho final de unicidade cada vez mais fora do rigor sisudo que se apregoa na academia. Na verdade, muitas vezes me desinteresse dele. Desejo deslizar entre prevalências e manifesto meu desejo em fuleirar a linguagem, “fuleirar a filosofia” (MEDEIROS, 2017, p. 42) sobre palhaçarias.

Referências bibliográficas

AQUINO, Fernando e MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). **Corpos informáticos. Performance, corpo, política**. Brasília: PPG-Arte/UnB, 2011.

Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_MEDEIROS_Maria_Beatriz.pdf

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. – 7ª edição. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Trad: Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. Vol 1.

18 Em termos de materiais que compõem um imaginário sobre palhaçaria, é recorrente palhaços volta e meia aparecem acompanhados de suas malas, o que compõe com um imaginário de interminável errância, por exemplo.

19 Cascatas são uma série de gags físicas ensaiadas na palhaçaria como por exemplo: quedas acrobáticas, tapas e gestos coreográficos treinados.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: Introdução a Uma Filosofia do Teatro**. Tradução de Sérgio Molina, São Paulo: Edições SESC, 2016.

MARTINS, Leda M. "Performances da Oralitura: Corpo, Lugar de Memória". **Revista do Programa de Pós-graduação em Letras – UFSM**. Santa Maria, n.26, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/647>

MEDEIROS, Maria Beatriz de. "Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos". #4.1 - **Dossiê: Perspectivas Multidisciplinares no Campo da Arte – UFRN**. Natal, v. 4, n. 1, p. 33-47, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808>

MEDEIROS, B., & SOUB, A. "O conceito de mar(ia-sem-ver)gonha e a fuleragem/performance Mogno e Mais do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos". **Revista Vazantes**, 2(2), 80-89, 2019. Recuperado de <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40292>

MIGUEL, Ana de. "Los feminismos a través de la historia. Capítulo IV. Feminismo de la diferencia y últimas tendencias". **REVISTA MUJERES EM RED, El periódico feminista**, 2007. Disponível em: <http://www.mujiresenred.net/spip.php?article1312>

PUC CETTI, Ricardo. "O Riso em Três Tempos". **REVISTA DO LUME**, Campinas: Unicamp, 1998.

REIS, Demian. **Caçadores de Risos: o Mundo Maravilhoso da Palhaçaria**. Tese de Doutorado, Salvador: UFBA, 2010.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**. Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX**. (Tese de Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

_____. **A Linha do Tempo das Artes Circenses**. Portal Circonteúdo, (2009). Disponível em: http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1910%3Aa-linha-do-tempo-da-artes-circenses&Itemid=424.

Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

A palhaçaria hospitalar: breves registros sobre a atuação da Associação Doutores da Alegria e sobre o trabalho da pesquisadora Ana Elvira Wuo

Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum

É palhaça e doutoranda em Teatro (UDESC), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2017), bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (2012). Formou-se em palhaçaria na Escola de Palhaços dos Doutores da Alegria, no curso de Formação de Palhaços para Jovens (2014). Dedicou-se à atuação palhacesca hospitalar, às ações artísticas, teóricas, formativas e de pesquisa na área de Artes Cênicas. Tem experiência em interpretação teatral, máscaras, iluminação cênica, pesquisa e palhaçaria com ênfase na atuação de mulheres e nas poéticas dos contextos hospitalares.

Resumo

O presente trabalho trata-se da construção de um breve registro sobre a atuação palhacesca hospitalar. Tendo como enfoque a pesquisa sobre os trabalhos e experiência da Associação Doutores da Alegria e de Ana Elvira Wuo, responsáveis pela edificação, cada qual, de uma prática de mais de trinta anos sobre a palhaçaria hospitalar, o presente artigo tem por objetivo registrar e difundir essas iniciativas, bem como as suas contribuições e referências artísticas, formativas e de pesquisa no contexto das Artes Cênicas do Brasil.

Palavras-chave: Palhaçaria Hospitalar, Doutores da Alegria, Ana Elvira Wuo, Teatro.

Introdução

O presente artigo trata-se de uma tentativa de registrar, brevemente, duas importantes iniciativas sobre a atuação palhacesca hospitalar brasileira, são elas: o trabalho desenvolvido pela Associação Doutores da Alegria, bem como, as pesquisas práticas e teóricas empreendidas pela professora e artista Ana Elvira Wu. A pesquisa aqui apresentada é oriunda de meu trajeto no doutorado em Teatro, realizado na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sob orientação da profa. Dra. Maria Brígida de Miranda. Ao propor o recorte que originou esse artigo, tenho como foco registrar, difundir e enaltecer trabalhos de suma importância no âmbito da palhaçaria hospitalar, que são responsáveis pelo acúmulo de conhecimentos práticos e teóricos ao longo das últimas três décadas no Brasil.

1. A Associação Doutores da Alegria

Em meados do ano 2000, Val Pires e Márcio Douglas trabalhavam no Hospital do Mandaqui, em São Paulo, como os besteirologistas Dr. Valdisney e Dr. Mané Pereira. [...] Em uma de suas visitas, tiveram um encontro muito carinhoso com uma garotinha. Em seu leito constava o nome “A. P. Pereira”. Os palhaços apelidaram a criança de “Pereirinha” e brincaram com o fato de ela ter o mesmo sobrenome do Dr. Mané. Bem, mais de uma década depois, Val Pires segue atuando na associação Doutores da Alegria e faz dupla comigo nos plantões do Instituto da Criança. Dr. Valdisney e eu, Dr. De Dérson, aguardávamos o elevador para subir aos quartos. A porta abriu e uma criança surgiu. Valdisney arregalou os olhos. Um filme passava em sua cabeça: – Espera um pouco... A gente se conhece? Perguntou Valdisney desconfiado.

– Sim, eu sou a “Pereirinha!”, respondeu a menina com um sorriso. A menina tem agora 14 anos e Dr. Valdisney tem... Bem, deixa pra lá! Percebendo o reencontro, dei um passo para trás e apreciei a cena junto com a mãe da Pereirinha. Foi emocionante. Os olhos dos dois se encheram de lágrimas e, como uma caixa d’água quando estoura a boia, transbordaram de emoção. E ali, na saída do elevador, por um momento o hospital parou para saborear o doce reencontro entre um palhaço e uma criança. Ah, a vida é mesmo a arte do encontro, embora haja tanto desencontro nessa vida! (SPADA, 2019, s.p.).

O relato de experiência acima foi descrito por Anderson Spada, palhaço nos Doutores da Alegria, e revela um momento de reencontro, possibilitado pela experiência contínua da Associação Doutores da Alegria ao longo dos anos. Desde 1991, os Doutores da Alegria promovem esses encontros e reencontros, ampliando as possibilidades de inserção das figuras palhacescas na sociedade e no imaginário das pessoas que são interpeladas pela ação cênica nos contextos hospitalares. A partir de sua própria descrição,

Doutores da Alegria é uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos que introduziu a arte do palhaço no universo da saúde, intervindo junto a crianças, adolescentes e outros públicos em situação de vulnerabilidade e risco social em hospitais públicos (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.).

A Associação Doutores da Alegria¹ é a primeira organização do gênero no Brasil e atualmente conta com uma equipe de cerca de 40 palhaços e palhaços pro-

1 Para informações mais detalhadas sobre a Associação Doutores da Alegria consultar em minha dissertação de mestrado (BRUM, 2017).

fissionais contratados, além de diversas equipes de colaboradoras (es). Uma pesquisa realizada em agosto/setembro de 2019 revelou que os Doutores da Alegria contam com uma equipe de 72 profissionais, entre palhaças, palhaços, equipe técnica, equipe de gestão e equipe de formação (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.). A atuação em contextos hospitalares, para o grupo, trata-se do “[...] coração da organização” (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.) – que possui outras frentes de trabalho, como a Escola de Palhaços, a criação de espetáculos e palestras, o Programa Palhaços em Rede e o Programa Plateias Hospitalares – e se dá por meio de “[...] encontros semanais com as crianças em 8 hospitais de São Paulo e 4 em Recife, [nos quais] as duplas de palhaços subvertem a rotina hospitalar e propõem novos sentidos para a experiência de internação.” (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.).

A Associação recebeu premiações nacionais e internacionais por manter um dos mais completos programas de atuação palhacesca no mundo, abrangendo ações artísticas, atividades formativas e produção de conteúdos de pesquisa. Ao longo de seus trinta anos de existência, a organização realizou mais de um milhão e setecentas mil visitas em hospitais públicos (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.), voltadas para crianças e adolescentes em situação de hospitalização, assim como para seus acompanhantes, profissionais da saúde, funcionárias e funcionários do hospital e demais transeuntes desse espaço.

A sede do grupo, em São Paulo, conta com uma videoteca equipada com diversos materiais sobre a palhaçaria, onde somam-se centenas de DVDs, VHSs, livros, revistas, folhetos, cartazes e diversos outros materiais de registro. Além desse arquivo, o grupo conta com a presença de Morgana Masetti, psicóloga que acompanha o trabalho dos Doutores da Alegria desde 1998 e que é a atual coordenadora de pesquisa do grupo, produzindo diversas publicações sobre o assunto (MASETTI, 1998; 2001; 2003; 2013; 2014; 2019).

Em se tratando de sua relação com os contextos hospitalares e com a palhaçaria, bem como de seus registros históricos e contemporâneos de pesquisa, o grupo Doutores da Alegria destaca-se como: a primeira organização profissional de palhaçaria hospitalar no Brasil (fundada em 1991); o principal grupo no país no tocante à atuação, pesquisa, registro e formação no âmbito da palhaçaria hospitalar; uma das mais antigas e principais referências no mundo sobre esse tipo de trabalho; a primeira organização no Brasil a fundar uma Escola de Palhaços (em 2004); a criadora de uma rede de palhaçaria hospitalar no Brasil: Palhaços em Rede (fundada em 2009); entre outras ações.

Assim, devido ao reconhecimento de tal organização como fundamental ao desenvolvimento da palhaçaria hospitalar brasileira e mundial e como impulsionadora de uma nova percepção sobre essas figuras cômicas – que historicamente dialogam com as características de seu tempo e da sociedade em que vivem, como afirmam Alice Viveiros de Castro (2005), Tristan Rémy (1945), Vladimir Propp (1999), Georges Minois (2004), dentre outros –, além do contato que, fortuitamente, pude travar com tal grupo, tenho-a como importante referência

prática e de pesquisa no contexto da atuação hospitalar. Os dois anos em que frequentei diariamente a sede do grupo, tendo aula com palhaços e palhaços de seu elenco, reverberam ainda em todas as minhas práticas no contexto hospitalar, sendo de grande valia os ensinamentos recebidos por palhaços e palhaços experientes e empenhados em seu ofício ao longo das décadas.

A seguir, no sentido, de trazer uma perspectiva colada à atuação palhacesca da Associação, trago a colaboração da pesquisadora Beatriz Sayad, que se dedicou, durante três anos, à observação das visitas e intervenções dos Doutores da Alegria nos contextos hospitalares:

Nós treinamos para o presente, não estamos prontos, no sentido de acabados, finalizados, mas sim prontos, no sentido de prontidão, de predisposição a adaptar-se, a transformar-se. Esta noção de presença, que nos é tão cara, corre o risco de se perder, de ir por água abaixo se o palhaço acreditar que ele tem que acertar: chegar ao hospital, fazer algo de muito mágico ou engraçado, mudar o ambiente e sair. Para transformar o outro é preciso, antes de tudo, transformar-se a si mesmo. (SAYAD, 2008 apud DOUTORES DA ALEGRIA, 2008, p.14).

Assim, o comprometimento com uma noção de presença aliada às técnicas palhacescas vem sendo, ao longo dos anos, uma metodologia pautada pelos Doutores da Alegria no intuito da realização de relações positivamente efetivadas.

Para Morgana Masetti, psicóloga e diretora de pesquisas da Associação, a atuação palhacesca hospitalar, quando foi inserida profissionalmente no Brasil, em 1991, por meio da iniciativa de Wellington Nogueira, deu-se a partir de um diálogo com iniciativas semelhantes em outros países:

O movimento de palhaços é um movimento muito forte, é uma coisa que cresceu muito, no Brasil a gente tem mais de mil grupos fazendo este tipo de atividade, na verdade atividades com características diferentes que estão recebendo o mesmo nome, que a gente está agrupando no mesmo nome por enquanto. Existem divergências sobre como começou (a atuação palhacesca hospitalar), mas uma referência forte é o Michael Christensen (fundador do Clown Care) em Nova Iorque e ele estando lá, a Caroline (Simonds) que depois foi para a França (e fundou o grupo Le Rire Médicin), o Wellington (Nogueira) que veio para cá (e fundou os Doutores da Alegria), Laura (Fernandez) que depois foi para a Alemanha (e fundou o grupo Die Clown Docktoren). Outro ator foi para a Itália, outro para a Espanha. Todos estes atores beberam da mesma fonte e depois se espalharam um pouco pelo mundo e deram uma continuidade para este trabalho com uma linguagem próxima, claro, todos adaptando para sua realidade e depois fazendo novas descobertas. Tem um diálogo que felizmente é possível entre todos estes grupos. Então eu acho que isto ajudou a gente pensar que hoje em dia o trabalho do palhaço

no hospital está no mapa mundial, e cada país está lidando com ele de um jeito (MASETTI, 2014, s.p.).

No Brasil, os Doutores da Alegria foram o primeiro grupo a profissionalizar e a desenvolver as especificidades da atuação palhacesca no contexto hospitalar, acompanhando um movimento que também aconteceu em outros países e que se expandiu no país.

A seguir, trago uma imagem de parte do elenco dos Doutores da Alegria:



Figura 1: Parte do elenco dos Doutores da Alegria.

Fonte: DOUTORES DA ALEGRIA. 2018. Disponível em:

<<https://doutoresdaalegria.org.br/>> Acesso em: 09 dez, 2019.

O movimento de expansão da palhaçaria hospitalar no Brasil tem suas raízes no trabalho desenvolvido pelos Doutores da Alegria, que, por sua vez, teve ligações com o trabalho de Michael Christensen, desde 1984, a partir da fundação do Clown Care Unit².

As autoras canadenses Donna Koller e Caroline Grisky, ao realizarem um panorama sobre a atuação palhacesca hospitalar com base no panorama internacional, situam os Doutores da Alegria entre as principais organizações mundiais:

Na última década, houve um rápido crescimento no âmbito da palhaçaria hospitalar, principalmente em ambientes pediátricos. Milhares

2 Para maiores informações sobre o contexto internacional relacionado a Wellington Nogueira, acessar “Palhaças e Palhaços: o hospital como palco de encontros” (BRUM, 2017).

de crianças são postas em contato com palhaços e palhaços durante a hospitalização. Por exemplo, seis palhaços do *Therapeutic Clown Program* do Hospital *Sick Children (Sick Kids)* em Toronto, Ontário, Canadá, vêm uma média de 20 crianças 2 dias por semana, totalizando mais de 10.000 visitas por ano. Os pacientes podem variar de idade, desde a infância até a adolescência. A *Theodora Foundation* patrocina palhaços em 82 hospitais em três continentes, Europa, África e Ásia. Nos Estados Unidos, 90 médicos-palhaços do *Clown Care Unit* de Palhaços do *Big Apple Circus (CCU)* realizam 250.000 visitas aos leitos por ano. A Austrália possui o *Humour Foundation Clown Doctor Programs*, na América do Sul existem os Doutores da Alegria e na França, *Le Rire Médecin*. Além disso, os palhaços voluntários de atendimento visitam inúmeros hospitais e asilos, principalmente nos Estados Unidos e no Canadá (KOLLER; GRISKY, 2008).³

Importante salientar, ainda, que o grupo Doutores da Alegria, desde sua fundação, em 1991, é construído com a presença de mulheres atuando como palhaças. A história do Teatro e do Circo não pode ser narrada dessa forma, uma vez que as mulheres foram buscando maneiras de se inserir historicamente em uma arte desenhada para o masculino nesses dois contextos⁴. No Brasil, a partir dos Doutores da Alegria, uma mulher compôs a primeira dupla profissional de palhaçaria hospitalar. Wellington Nogueira, fundador do grupo, retornou ao Brasil após quatro anos de trabalho e estudos nos Estados Unidos, junto ao grupo *Clown Care*⁵. Ao fundar os Doutores da Alegria sua primeira contratação para a Associação foi a artista Vera Abbud, com quem passou a trabalhar em dupla no contexto hospitalar de São Paulo. Na sequência, com o desenvolvimento e ampliação dos trabalhos do grupo, Wellington Nogueira contratou Pedro Pires, Alexandre Roit e Thaís Ferrara.⁶ Thaís Ferrara e Vera Abbud permanecem atuando nos Doutores da Alegria até os dias atuais. Thaís atua como artista e formadora na organização, tendo sido, ao longo de um ano, minha professora de palhaçaria na Escola dos Doutores da Alegria e diretora, em parceria com Roberta Calza, do espetáculo *Nada de Crachá, meu chapa!*, que foi o resultado final da formação do Programa de Formação de Palhaçaria

3 Tradução minha.

4 No Teatro Ocidental as mulheres foram proibidas de atuar até o século XV (BERTHOLD, 2017), já o Circo apresenta uma realidade onde a atuação de mulheres como palhaças não é comum até o século XX (MONTEAH, 2015), sendo que as dramaturgias registradas são voltadas para a atuação masculina (RÉMY, 2016; BOLOGNESI, 2003).

5 Ver mais detalhes em Brum (2020), onde encontra-se uma entrevista completa com Wellington Nogueira, bem como maiores informações sobre a sua trajetória e fundação dos Doutores da Alegria.

6 Essas informações foram cedidas por Wellington Nogueira, por meio de trocas de e-mail, e também aparecem na entrevista de Vera Abbud, disponibilizada em partes em minha tese, a ser defendida em novembro de 2021.

para Jovens (PFPJ), turma 5, onde fui discente. Vera Abbud cedeu uma entrevista para a minha pesquisa de doutorado, a qual será disponibilizada em novembro de 2021. A mencionada entrevista traz um conteúdo enriquecedor sobre a palhaçaria hospitalar desde uma pesquisa prática, enraizada nas experiências de vida da artista em diálogo com a palhaçaria.

Desse modo, por meio do breve registro sobre a palhaçaria hospitalar desenvolvida pelos Doutores da Alegria desde 1991, no Brasil, busquei explicitar a importância do trabalho do grupo no contexto nacional, bem como em contextos internacionais onde é igualmente tido como referência. O empenho e dedicação empregados pelo grupo que, em 2021, completa três décadas ininterruptas de trabalho sobre a palhaçaria hospitalar foi, aqui, brevemente registrado no sentido de ampliar a legibilidade dessas ações nos contextos acadêmico, artístico e formativo.

A seguir, trago outro intento de registro sobre a experiência prática e de pesquisa no âmbito da palhaçaria hospitalar, com vocês, a profa. Dra. Ana Elvira Wuo.

2. Profa. Dra. Ana Elvira Wuo

Em período bastante próximo ao início do trabalho dos Doutores da Alegria (1991), em 1993, Ana Elvira Wuo iniciou, no país, seu trabalho e pesquisa sobre o “Clown visitador” (WUO, 2011), trazendo uma metodologia única de trabalho, pesquisada atualmente junto ao Departamento de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Com tal metodologia, Ana Wuo investiga a palhaçaria e seus processos iniciáticos a partir do diálogo com o contexto hospitalar. A seguir, trago duas imagens da pesquisadora, professora e palhaça Ana Elvira Wuo:



Figura 2: Ana Elvira Wuo.

Fonte: Redes sociais da pesquisadora. Montagem: Mariliz Focking.

O clown, no hospital, faz tudo às avessas, postura transgressora pertinente a uma genealogia cômica que se manifesta nas mais variadas linhas de atuação existentes, ajudando a criança a espantar o medo, a brincar com o seu corpo saudável e risível. Ele comunga suas piadas repletas de bom humor e assim o riso surge, instaura a alegria para que um risco de morte se transforme [...] (WUO, 2011, p. 45).

Ana Elvira Wuo é a palhaça Dolores Dolaria, desde 1992, além de atriz, pesquisadora e professora adjunta do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Também é pesquisadora em técnicas de ator, formada com o grupo LUME, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1994-1998), realizou o Curso de Mestrado em Estudos do Lazer em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1999). Ana Elvira Wuo tem doutorado em Pedagogia do Movimento e Corporeidade em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e seu segundo doutorado foi em Artes da Cena, obtido pelo Instituto de Artes da UNICAMP (2016). Além disso, a pesquisadora possui Pós-doutorado em Linguística no IEL - Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP (2011). Ana Elvira Wuo conta, ainda, com a autoria na publicação de três livros, são eles: 'O clown visitador: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas', em 2011, que teve mais de 1500 exemplares comercializados pela EDUFU; 'Disfunções Líricas', publicado em 2012 pela Editora Papel Social e o 'Aprendiz de clown', publicado em 2019 pela Paco Editorial, esses dois últimos livros somando mais de 400 exemplares distribuídos. Ana Wuo e eu, ainda, dividimos a autoria do livro 'Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais' (WUO; BRUM, 2021). Como parte de sua pesquisa de Pós-doutorado intitulada 'A escuta do olhar', Ana Elvira Wuo criou, em 2020, o espetáculo solo 'Dormente', dirigido pela artista e palhaça Lily Curcio, do grupo Seres de Luz (Campinas, SP), onde a artista atua como a palhaça Caixinha. Teve como iniciadores na arte da palhaçaria os mestres "[...] Ricardo Puccetti, Carlos Simioni, Luís Otávio Burnier, Philippe Gaulier e Jacques Lecoq (indiretamente)." (WUO, 2016, p. 35).

Mantém, ao longo das últimas três décadas, sua pesquisa ativa nas áreas práticas, teóricas e/ou formativas da palhaçaria hospitalar, sendo criadora do termo metodológico 'clown visitador', por ela investigado no curso de Teatro da UFU, junto às suas alunas e aos seus alunos da graduação. O público específico a que se volta o trabalho de Ana Elvira Wuo, em sua pesquisa sobre a metodologia do 'clown visitador', é composto por crianças hospitalizadas e seus acompanhantes, sendo que, conforme a autora ressalta, sua atuação é atravessada também por profissionais da saúde e multiequipes hospitalares (WUO, 2011), sendo que o hospital visitado por ela é o Centro Infantil Boldrini, em Campinas, São Paulo. Ao refletir e registrar o seu trabalho como palhaça e formadora de palhaças e de palhaços no contexto hospitalar, Ana Wuo afirma

que: “O clown podia se relacionar com outros profissionais de outros setores, mas deveria priorizar a visita às crianças e seguir um roteiro de trabalho com um tempo limite de atendimento.” (WUO, 2011, p. 68-69).

Sua metodologia é única no Brasil, partindo da busca por uma conexão que permita o despertar das palhaças e palhaços adormecidos dentro de cada criança hospitalizada. Ao propor experiências iniciáticas no contexto da palhaçaria hospitalar especificamente voltada para o atendimento de crianças, a autora, palhaça e pesquisadora promove a expressão genuína de subjetividades a partir da criação de um espaço artístico de experimentação. Nas palavras da autora:

As pessoas têm um clown interiorizado e este tenta se divertir a qualquer custo. Nesse momento, é bom saber que, mesmo que não haja um nariz vermelho, existem outras maneiras de ele se manifestar. Por isso, quando ele cruzar o seu caminho, será melhor se entregar, sem resistência. (WUO, 2016, p. 15).

Ana Wuo, ao realizar sua pesquisa, é a pessoa que prepara o território para que a palhaça, o palhaço ou o clown, como ela prefere, cruze com o caminho de diversas pessoas nos contextos hospitalares, emergindo das profundezas de cada ser e tomando forma cotidiana em momentos de jogo com a palhaça Dolores Dolarria e suas/seus aprendizes.

A proposta cunhada por Ana Wuo exige que a palhaça/o desenvolva elevada capacidade relacional, uma vez que as conexões estabelecidas ocorrem com o objetivo de despertar uma maneira específica de comportamento de seu público, isto é, um lugar de protagonismo mediado pela comicidade. Para que isso aconteça, inevitavelmente, as pessoas necessitam construir uma relação de confiança com a palhaça/o, permitindo-se acessar a expressão cômica e palhacesca de sua existência. Isso aconteceu com a ajuda e companheirismo, inicialmente, da palhaça Dolores Dolaria e, posteriormente, com o das/os centenas de alunas e alunos formados por ela no Brasil, desde 1997, quando ela ministrou o seu primeiro curso de palhaçaria.

Além dos processos iniciáticos e do despertar do clown das crianças hospitalizadas, Ana Wuo, desde 1997, ministra cursos e formações que tem por intuito aprofundar sua pesquisa na palhaçaria e promover essa arte entre o público em geral e estudantes de teatro e de circo:

A pesquisa experimental, desenvolvida com atores iniciados por mim desde 1997, possibilitou a elaboração de um projeto de um curso de iniciação de clown e, também, de acordo com a necessidade, a reflexão profunda a partir do instante em que vieram à tona questionamentos acerca de minha própria forma de ensinar, em outro momento, o clown como uma técnica. É o fio que vai se desenrolando de volta ao começo, às fontes geradoras do aprendizado pessoal da pesquisadora (WUO, 2016, p. 42).

Ana Wuo descreve algumas características metodológicas de seu projeto formativo/iniciático no âmbito da palhaçaria, destacando o caráter pessoal da comicidade por ela buscada nas/nos aprendizes de clown:

Tendo um cuidado redobrado e muita atenção para não perder o fio condutor da comicidade de cada pessoa. Percebo que o que aprendi como uma pequena ação, uma ação surpresa, um lapso corporal, por exemplo, a vergonha que uma pessoa sente ao estar exposta ao público, pode ser revelada para a plateia. Quando se está parada em frente a todos sem saber o que fazer, surge um balancinho do corpo, um retorcer das mãos, de repente um sorrisinho meio sem graça, uma risada meio nervosa, um olhar, meio de rabo de olho, espreitando o público e um olhar sem querer encarar, tentando disfarçar algo e tentando esconder alguns detalhes ou partes do corpo: um nariz, orelha ou pescoço desproporcionais, sinais que poderiam servir para buscar o clown da pessoa. Algumas vezes, eles não são muito evidentes no corpo, mas se evidenciam nas atitudes, no caráter e na personalidade. Tanto a braveza, a parvoíce, a timidez, a extroversão e a distração, como a presença da pessoa e seu estado natural de verdade: sem imitar ninguém, mas sendo ela mesma, do jeito que é (WUO, 2016, p. 64)

Como formadora, Ana Wuo afirma atentar-se aos gestos e ações das pessoas não só em momentos de prática no curso, mas até mesmo nos intervalos, onde, em estado de maior relaxamento, acabam demonstrando características pessoais próximas da energia cômica do clown (WUO, 2016). Essa observação ativa é aliada aos procedimentos técnicos que compõem a gama de ações que configuram a palhaçaria por ela investigada. Para Ana Wuo, nesse sentido, “O olhar perceptivo do iniciador é necessário para estabelecer conexões num universo conhecido pelo mesmo, mas desconhecido pelo iniciado.” (WUO, 2016, p. 106).

Tendo os processos formativos na área da palhaçaria como uma prioridade em seus trabalhos dentro e fora do cenário acadêmico, a autora conduz uma metodologia experimental, nascida da agência (e da urgência) de suas múltiplas experiências e desejos formativos, artísticos e de pesquisa. A seguir trago, nas palavras da autora, evidências sobre sua proposta como formadora e iniciadora, bem como sobre seus impactos artísticos e de pesquisa na sociedade:

O curso mantém-se com carga horária mínima de 25 horas, necessária à iniciação de cada participante. O processo influenciou a criação de grupos de estudo, a escrita de dissertações de mestrado e as publicações sobre a aplicabilidade do trabalho dos clowns em espetáculos, teatros, asilos, creches, escolas, hospitais. O processo de criação divide-se em dois momentos: 1º Bloco – iniciação do clown (com duração de 30 horas); 2º Bloco – elaboração de repertório (25 horas), com 20 participantes no máximo, idade acima de 16 anos, re-

alizado de forma condensada, com distribuição de carga horária de cinco horas por dia (WUO, 2016, p. 107-108).

Sobre o público, a autora afirma que inicialmente foi composto por atrizes e atores, e que ao longo dos anos foi se ampliando para pessoas advindas de outras áreas profissionais e áreas, tais como “[...] como engenharia elétrica, computação, línguas, pedagogia, artes plásticas, educação física, direito, medicina, enfermagem etc.” (WUO, 2016, p. 108).

Percebo esse mesmo movimento nos contextos formativos e artísticos em que, como palhaça e pesquisadora, estou imersa. Há, nos últimos dez anos, uma popularização dos cursos e oficinas de palhaçaria, o que propicia oportunidades de contato dessa arte com públicos menos restritos, que dialogam com ela em contextos de lazer, autodescoberta, movimentação física, desenvoltura, diversão, dentre outros objetivos extra-profissionais que, de alguma forma, são buscados na palhaçaria. Ao ampliar a gama de seu público nos cursos e formações, Ana Wuo, desse modo, dialoga com um fluxo presente na sociedade. Esses diálogos podem, ainda, agregar novas percepções à palhaçaria, uma vez que cada pessoa traz diferentes formas de estar no mundo, assim como experiências profissionais de áreas diversas.

Ana Wuo afirma que sua metodologia tem como importante base a brincadeira:

Procurei, no decorrer desses dezenove anos de pesquisa em iniciação de clowns, elaborar exercícios que proporcionam aos iniciados o desenvolvimento de brincadeiras, algumas vezes, com o intuito de expô-los sem que percebam que estão sendo expostos e observados. Comecei a perceber, após cada curso dado, que o envolvimento com a brincadeira deixava os alunos livres, descompromissados, despreocupados em relação ao resultado final de encontrar o clown, permitindo que o estado criativo permanecesse no aprendizado sem a preocupação de chegar ao fim, mas de continuar realizando a descoberta, não só durante aquele período de tempo, mas como processo continuado. Os vários jogos e brincadeiras selecionados são trabalhados durante as diferentes fases do aprendizado como complementares ao ritual (WUO, 2016, p. 109).

A autora prossegue explicitando os seus métodos, empregados ao longo dos processos iniciáticos da palhaça, do palhaço ou do clown:

No primeiro contato com os participantes, fazemos uma brincadeira falando de coisas que gostamos de fazer e que não estejam relacionadas ao clown ou à profissão. Num outro momento, agradeço às pessoas por terem escolhido o curso, pois o mundo precisa dos clowns. A seguir, explico que o nosso intuito é nos divertirmos e que meu clown e eu iremos, a partir daquele momento, conduzir a “nos-

sa brincadeira no picadeiro”, pois todos são futuros candidatos ao “Circo dos Envergonhados” (WUO, 2016, p. 109-110).

Nesse sentido, Ana Wuo afirma que “[...] o clown é um processo criativo pessoal e único. [...] é um processo contínuo de criação.” O processo iniciático, desse modo, para a autora, “[...] reduz-se, em suma, à experiência de morte e de renascimento. ‘Desformar’ um corpo para dar vida a outro, o corpo clownesco.” (WUO, 2016, p. 151). Embora seja muito importante que as iniciadas e os iniciados sejam conduzidas/os, em primeiro momento, pela experiência de alguém que conhece profundamente a palhaçaria, como coloca a autora, esta é uma arte em constante processo de mudança, sendo que busca pela construção de uma palhaça acompanha nossas constituições enquanto pessoas: “O clown muda, cresce, amadurece e envelhece, como todos nós. Ele é um companheiro ou companheira que vai seguir conosco pelo resto de nossa vida.” (WUO, 2016, p. 110). Essa percepção sobre a palhaçaria revela um profundo comprometimento com uma comicidade pessoal, que parte da existência de cada pessoa em diálogo com seus aspectos risíveis na releitura de estruturas cotidianas. Trata-se de uma metodologia especificamente voltada para a construção pessoal da comicidade, e, por uma busca que não emerge de mecanismos externos que são sobrepostos a um corpo, mas de uma corporeidade que se sobressai na intersecção com percepções e a ações diversas sobre a realidade.

Nesse contexto, Ana Wuo situa o jogo com o público como “Um dos princípios elementares da técnica de clown.” (WUO, 2016, p. 117), uma vez que, para ela:

Ele se relaciona com tudo o que faz, não olha com distanciamento, olha com proximidade envolvente, relacionando-se com tudo à sua volta. Quem observa um clown ao se relacionar com as coisas percebe logo que ele é, de certa forma, um curioso que penetra naquilo que vê, dependente da interação, do momento, das pessoas, dos objetos, olhando com afinco. Ele olha porque quer ser percebido e quer ser olhado. Quer aparecer. Precisa aparecer para revelar de perto o que ele é (WUO, 2016, p. 117).

Nesse processo de descoberta e revelação as palhaças e palhaços, conforme a metodologia da autora, buscam por “[...] um desprendimento das ações cotidianas do corpo do iniciante por meio de exercícios (físicos, lúdicos e imagéticos) e de preparação do corpo pessoal, encaminhando-o para uma soltura de formas, de gestos habituais [...].” (WUO, 2016, p. 154). No discurso da autora destacam-se por um lado a expressão pessoal de cada pessoa, e por outro, a pesquisa sobre repertórios físicos e técnicos da palhaçaria, tornando-se uma referência metodológica constantemente vivenciada na prática e registrada nas publicações da autora. Para ela, nesse sentido, a figura da palhaça/o “[...] recupera os elementos perdidos dentro do processo social controlado, na busca de uma lógica pessoal para poder sentir, reagir e transgredir corporalmente,

ficando na outra margem oposta aos padrões estabelecidos.” (WUO, 2016, p. 178). Essa oposição aos padrões, muitas vezes, se dá desde a criação inicial da palhaça ou do palhaço, uma vez que a partir da observação própria se possa reconhecer e romper com moldes de existência, onde, em concordância com as colocações da autora Ana Wuo, pode surgir a comicidade.

A palhaça, o palhaço e, em Ana Wuo, o clown, têm uma potência intensa, capaz de permear os aspectos mais profundos da existência de quem pratica essa arte:

[...] confesso que o clown trouxe-me à luz, pois, no momento em que me sentia em carne viva na dor de perder-me sem vida, agarrei-me ao nariz do clown como quem se agarra a um salvador, ao Parsival. Aquele ser mítico que vem para desemaranhar o novelo do destino. Senti-me exposta à minha própria escolha e comecei a ouvir o chamado para buscar os clowns junto àqueles que desejavam esse encontro para brincar com suas próprias sombras (WUO, 2016, p. 205).

O discurso de Ana Wuo é permeado pelas suas experimentações práticas ao longo de quase três décadas atuando como palhaça e formadora, e também pela sistematização desses conhecimentos e questionamentos em suas pesquisas teóricas publicadas. Ao relatar sobre o trabalho da pesquisadora e de palhaça, tive acesso, ainda, a um arsenal de memórias que me aproximam de Ana Wuo enquanto grande referência e parceira de jornada na pesquisa sobre a palhaçaria. Embora, por questões geográficas, eu ainda não tenha tido a oportunidade de participar de um curso ministrado por ela, fui agraciada por sua companhia durante a organização do livro *Palhaças* (WUO; BRUM, 2021). Essa parceria surgiu em nosso primeiro, e único, encontro presencial, em 2018, no Festival *Esse Monte de Mulher Palhaça*, organizado por Karla Concá, Samanta Anciões, Geni Vegas, Vera Ribeiro e Ana Borges, das Marias da Graça, no Rio de Janeiro, RJ.

Meu intuito, ao trazer um recorte artístico e pedagógico sobre a obra da pesquisadora e artista foi o de, além de honrar a memória e importância de seu trabalho constante na palhaçaria hospitalar, colocá-lo como imprescindível no que tange o estudo da palhaçaria hospitalar no Brasil, uma vez que a metodologia pesquisada por Ana Wuo ao longo de quase três décadas é única no Brasil, propondo transformações no contexto hospitalar a partir da proposição do ‘despertar do clown’ das pessoas em situação de hospitalização, além de um método formativo calcado na comicidade de cada pessoa que cria, como esmerada obra de arte, uma palhaça, um palhaço ou um clown.

Conclusão

Os projetos de palhaçaria hospitalar aqui apresentados, cada um a partir de metodologias próprias, defendem, como maneira de ampliar sua gama de atu-

ação, que as figuras palhacescas promovam vínculos com a sociedade, e também o desenvolvimento de relações positivamente efetivadas/continuadas. Fazendo um movimento diverso ao do Circo e/ou do Teatro, as figuras palhacescas, nesses casos, vão ao encontro de suas espectadoras e de seus espectadores, que muitas vezes estão em situação de instabilidade e vulnerabilidade.

Desse modo, o trabalho desenvolvido pelos Doutores da Alegria, assim como o trabalho de Ana Elvira Wu, são importantes referências na pesquisa brasileira sobre a atuação palhacesca hospitalar. Na minha percepção enquanto palhaça e pesquisadora, noto que esses dois trabalhos são fundamentais na edificação da palhaçaria hospitalar do Brasil, e importantes iniciativas em que se inspiram organizações de países de toda a América Latina e em outros contextos internacionais.

Referências

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. A atuação de palhaças e de palhaços: o hospital como palco de encontros. 2017. 138 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Curso de Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

BERTHOLD, Margot, História Mundial do Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: UNESP, 2003.

DOUTORES DA ALEGRIA. Boca Larga: Cadernos dos Doutores da Alegria n. 4. São Paulo: Doutores da Alegria, 2008.

DOUTORES DA ALEGRIA. Site dos Doutores da Alegria. 2019. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/>. Acesso em: 07 mai. 2021.

KOLLER, Dona; GRYSKI, Caroine. The life threatened child and the life enhancing clown: Towards a model of therapeutic clowning. *Ecam*, 5 (1), p. 17-25, 2008.

MASETTI, Morgana. Boas misturas: a ética da alegria no contexto hospitalar. São Paulo: Palas Atenas, 2003.

MASETTI, Morgana. Boas misturas: possibilidades de modificações da prática do profissional de saúde a partir do contato com os Doutores da Alegria. 2001. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Curso de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

MASETTI, Morgana. Parte da palestra proferida no Fórum: Caminhos da Formação em Palhaçaria. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=21&v=39yfN3RiN0I. Acesso em: 17 jan. 2016.

MASETTI, Morgana. Por uma ética do encontro: a influência da atuação de palhaços profissionais na ação dos profissionais de saúde. *Indagatio Didactica*, Aveiro, v. 5, n. 2, p. 912-925, jun. 2013. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/ID/article/view/2499/2367>. Acesso em: 17 jun. 2015.

MASETTI, Morgana. *Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. 3. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

MONTEAH, Sara. *Mulheres Palhaços: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*. Dissertação, 2014. (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2014.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REMY, Tristan. *Les Clowns*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1945.

RÉMY, Tristan. *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

SPADA, Anderson. O verdadeiro encontro nunca é marcado. In: *BLOG dos Doutores das Alegria*. 2019. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/blog/o-verdadeiro-encontro-nunca-e-marcado/>. Acesso em: 14 jan. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Alice. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

WUO, Ana Elvira. *O clown visitador: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

WUO, Ana Elvira. *Clown: “desforma”, rito de iniciação e passagem*. 2016. 1 recurso online (220 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.uni-camp.br/handle/REPOSIP/321826>>. Acesso em: 1 set. 2020.

WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani C. S. R.. *Palhaços na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais*. Santa Maria: EDUFMS, 2021.

Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

Foto Ensaio “Mary En Virtual Mood:
Palhaçaria Virtual” e Mary En
Metamorphosis: Clowning e
Fotografia” – dois atravessamentos”.

Enne Marx

Doutoranda no Programa de Estudos Artísticos/Estudos Teatrais e Performativos da Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Portugal, sob a orientação de Fernando Matos de Oliveira em colaboração com Joice Aglae Brondani (PPGAC/UFBA). Projeto acolhido pelo Centro de Estudos Interdisciplinares/Universidade de Coimbra. Pesquisa com financiamento da Fundação portuguesa para Ciência e Tecnologia (FCT) através da bolsa de doutorado 2021.07341-BD – Enne Marx Beserra.

Uma artista palhaça investigadora tem sempre muitos caminhos a desbravar, um deles indubitavelmente instigante, é o de criar e trazer para a criação a investigação pela prática, a fim de conjecturar elementos colaborativos entre teoria e práxis (Leavy, 2015; Borgdoorf, 2010), colocar o material de estudo no corpo e no sentir, e então descobrir insumo para desenvolver de forma mais potente o que de fato está à procura. Estas experiências são flutuantes e embora se apresentem de forma estrutural, tendo em vista o objeto de pesquisa, continuam se atualizando, constituindo-se em material vivo e mutante. A reflexão deste Foto Ensaio parte das experiências práticas (sempre em construção), dos diários de bordo escritos durante todo o processo criativo - antes, durante e depois do espetáculo virtual “Mary En Virtual Mood” (criado em 2021 em meio ao momento pandêmico como um experimento virtual autobiográfico), de fragmentos da dramaturgia desenvolvida por mim para o experimento, das artistas que me instigaram na pesquisa para o estudo de caso em interface com a Fotografia, e da pesquisa continuada linkada ao escopo do meu doutoramento.

As fotos que aqui se sobressaem advêm da pesquisa de dois estudos de caso do meu projeto de doutoramento intitulado “Metamorfoses do Clown: A Comicidade e o Riso na Transdisciplinaridade”, que propõe uma casuística transdisciplinar, focada em diversas interfaces (Palhaçaria Virtual, Teatro Físico, Fotografia, Vídeo Instalação, Bufonaria e Performance) e que se relacionam com o clowning\palhaçaria na criação contemporânea. Aqui se destaca o estudo da obra “Clowning Around the World and Socialite Selfies – In Pictures” (2016), da artista visual e fotógrafa Cindy Sherman, que me atravessou de maneira substancial, de forma a migrar a pesquisa analítica e conceitual dessa obra (tendo-a como inspiração) para a experimentação no corpo das diversas figuras compostas por mim, com colaborações de alguns artistas (ver ficha técnica), que me levaram a outros “estados” levando a potencializar o meu “Ser Palhaça” e descobrir dissonâncias e emoções diversas. Digamos ser esta, a primeira “metamorfose” do meu processo de investigação pela prática, a qual intitulo de “Mary En Metamorphosis – primeiro atravessamento: Clowning e Fotografia”.



Figura 01

Destaca-se ainda neste Foto Ensaio, a pesquisa desenvolvida inspirada em outra artista, a humorista australiana Celeste Barber, que nos faz rir com as suas fantásticas desconstruções em fotografias dos padrões femininos com relação à sensualidade. Celeste traz na sua obra a aceitação corporal e o empoderamento que isto pode causar à alma feminina. A diferença que se pode observar entre as suas desconstruções e as minhas é a mesma que observo entre as minhas personas e os diversos “clowns” da Cindy Sherman – eu estaria a desenvolver a pesquisa a partir do meu estado de palhaça – a mesma que veste as diversas figuras ou satiriza divas e celebridades – a palhaça com seu pensamento alto acompanhando cada foto com a sua lógica pessoal, onde as fotos que eu trabalhei trazem no texto o complemento para o portal cômico.



Figura 02: Mais importante do que as mãos são as pernas e o bumbum numa foto sensual. O difícil é parar nessa pose mesmo o colchão sendo fofinho...

Da mesma maneira, outro atravessamento se desenvolvia a partir da pesquisa prática de uma nova forma de atuar em Palhaçaria. Com a construção dramática a partir do que estava se passando dentro de mim diante do enfrentamento da pandemia e daquilo que eu observava tomar um espaço enorme nas nossas vidas, as culturas virtuais, chegaram as experimentações, os ensaios, e a seguir as apresentações virtuais. Se por um lado eu estive a atuar em hospi-

tais, palcos diversos e espaços inusitados, nada era comparável a se apresentar ao vivo diante de uma câmera conectada com o público a partir de uma plataforma virtual. Assim, o que estava fora das perspectivas propostas inicialmente no projeto de doutoramento, surge a interface “Palhaçaria virtual” cuja experiência intitulou de “Mary En Virtual Mood – segundo atravessamento.



Figura 03: Dizem que o nariz vermelho é o ícone da palhaçaria, e que por sua vez, é diferente da comicidade. Você é palhaça ou atriz cômica? Você é famosa? Não? Ahhhh você é palhaça! Tem que fazer rir né? Tem também quer ser doce, poética, ter uma voz suave, ser muito, muito alegre!! Falar palavrão é mais pra bufão, né? Cuidado! Aqui não é teatro. Fica gravado!

Começo por escrever o argumento do espetáculo, que trouxe a oportunidade também de pôr em prática a pesquisa com a fotografia, igualmente arredondada em letras e pensamentos meus, estes que percorreram os meus dias que antecederam as apresentações em si e que são por assim dizer, um dos elementos significativos do meu processo criativo. O desafio de criar um espetáculo solo e de forma virtual acabou por ser duplo. Entretanto, os desafios nos fazem ir mais longe e nos surpreender. Com este trabalho regado à investigação, eu me deparei com poderes e habilidades que me fizeram migrar para

outros ambientes, o áudio visual e a fotografia foram preponderantes neste processo de migração. Apresento com esta partilha o “metamorfosear” de Mary En, a palhaça que eu sou, a outra de mim, a minha sombra alegre, a forma que eu escolhi para me expressar artisticamente no mundo.



Figura 04

Da mesma maneira, é importante escrever aqui inserções do texto dramático, este que me acompanhou durante o sono e ao acordar, ao andar na rua, ao observar tudo que estava se passando dentro de mim, até se transformar em texto e vir ressoar nos áudios gravados, ao se transmutar no “meu pensamento alto”, assim transmitido nas lives, ecoando nas telas de todos aqueles que estavam assistindo.



Figura 05: A partir de amanhã estarão abertos apenas os serviços essenciais. Supermercados, farmácias e postos de gasolina. Lockdown, down, down, down, Em Março de 2020 em Portugal, as pessoas mudavam de calçada para não passar perto umas das outras. Como aquilo era estranho! Eu, para ir ao supermercado ia com casaco com capuz, boné, óculos de sol, fones de ouvido, calças compridas, luvas e a máscara! Em casa, todos estes itens ficavam na porta de tanto medo que eu tinha de o vírus entrar, desgraçado!

Versada no meu próprio drama, todas as falas da dramaturgia são autobiográficas e falam do que estava fazendo bater meu coração forte. Como jogar sem a plateia presente, aquela que constrói o tempo ritmo junto comigo, que com o seu riso me guia a seguir ou a recuar? este foi um dos pontos de partida. Com isto, todas as inquietações que se apresentaram diante de mim foram acolhidas: a pandemia, o mundo virtual e suas culturas, a música, e a solidão,

que estava presente todo o tempo, sutilmente, mas de maneira sublime, o que dá muitas vezes o tom agri-doce contido no meu trabalho. Com toda a poesia que a palhaçaria merece, apresento em “Mary En Virtual Mood” durante 1 hora e meia o meu universo, o meu “céu de afetos” cheio de contradições. Uma palhaça bufona que bebe, que fuma e que fala palavrões, pois são estes, entes sinceros pertencentes à minha sombra, que me libertam e que me fazem ser quem eu sou.



Figura 06: Ao mesmo tempo em que todo mundo correu para produzir vídeos e lives, vídeos e lives, lives e vídeos, vídeos e lives, eu percebia que os seres humanos são essenciais!

Estas características são elementos do meu status, assim como tenho por perto objetos cênicos transicionais do meu repertório que aparecem em cena como “num passe de mágica” já que a linguagem áudio visual propicia este feito. O espetáculo, sustentado pela pesquisa e pela prática artísticas, evidencia a minha auto poética e tem como característica o hibridismo entre linguagens, onde a intersecção entre palhaçaria, teatro, música, áudio visual e fotografia colocam a obra dentro do “clowning contemporâneo”.



Figura 07: Em menos de 1 ano eu vi as fotos e os vídeos se multiplicarem na internet. Dançando, comendo, bebendo um vinho, trocando de roupa, se maquiando, passeando com o cachorro, na academia, no banheiro, na cozinha, lendo, fazendo compra, na piscina, na praia, no hospital mostrando a veia furada...

Não há muito que fazer quando o momento pede para resistir/existir e se desafiar a abraçar o novo, mesmo que o desejo seja o palco e o público real. “Mary En Virtual Mood” foi chamado durante toda a divulgação de “experimento”, pois foi assim que me vi, experimentando um “admirável mundo novo”, ainda mais por se tratar de uma pesquisa dentro de um projeto de doutorado. Muitas dúvidas se reportavam a mim, sobretudo de como seria o jogo, sem aquela parte importante, o “ente” plateia que alimenta com o riso a construção cênica, o

feedback necessário do “aqui e do agora”. Eu não teria a percepção multisensorial proporcionada pela questão expectatorial do teatro. Era um novo espaço que se abria e, portanto, um novo receptor. A relação era sustentada por mim e pela maneira que eu me relacionava com a câmera. O meu estado de presença teria que ser gigante para ultrapassar a tela e afetar o público. Foi preciso reinventar-se!



Figura 08

O argumento da peça perpassa temas relacionados à atualidade, que, embora advindos do meu âmago, flui em um espaço de um fundo coletivo comum, a dramaturgia atual de todos nós: a solidão e o mundo virtual, trazendo à tona certos enfrentamentos quando se é obrigado a estar só, tendo como única companhia um celular ou um computador, e mais recentemente um “Ring Light”, que foi neste trabalho mais que uma luz que ilumina, foi um personagem, vivo, latente, que jogou e me afetou durante todo o prólogo e esteve presente também nos teasers de divulgação, como a minha “dupla” ou um amigo em tempos estranhos. A peça questiona o próprio fazer teatral e o jogo - A casa virou uma sala virtual, transformada em sala de espetáculo e a vida virou uma “live”, a palavra mais pronunciada nesta época pandêmica.



Figura 09

O meu pensamento durante toda a peça vai ao encontro das sensações que a virtualidade nos impõe – sermos digitais, multiplicarmos “figuras” de nós mesmos para não desaparecermos. O digital, embora tenha nos salvado em muitas situações durante a pandemia, joga sobre os nossos ombros a obrigatoriedade de saber lidar com as “Culturas” da Celebridade e do Cancelamento, que tomaram imensa força nos últimos tempos e que põem em xeque os próprios valores humanos. Hoje é difícil se posicionar sobre qualquer assunto. O mundo virtual embora seja facilitador, muitas vezes é opressor. Contudo, as figuras que criamos ou as diversas personas que somos, algumas que só existem no mundo virtual, de certa forma nos protegem.



Figura 10



Figura 11

Para esta criação, Mary En aproveita algumas pesquisas da sua cara metade - Enne, eu, esta que vos escreve, melhor dizendo nós, duas transformadas em tantas. Uma dessas pesquisas iniciada em 2010 com a Banda de palhaças “As Levianas”, é cantar músicas que de certa maneira dialogam com um passado de verdade, oportunidade para gerar relações, mesmo que “entre telas”. A outra é a inspiração da obra de Cindy Sherman a partir da pesquisa iniciada em 2020, que me motivou a “metamorfosear-me” e criar as diversas figuras clownescas em autorretratos - que embora não se enquadrem exatamente nesta categoria, liga o conceito ao ato de pensar, pesquisar, construir e produzir cada figura - investigação que se encontra em continuidade. Há muito que desbravar, este atravessamento é infinito! Mais tarde, já em 2022 veio a pesquisa práticas sobre as desconstruções fotográficas da “sensualidade” imposta desde sempre às mulheres, à perfeição e aceitação a partir desse estigma.



Figura 12

Experimentar também é terreno para questionar o próprio metier e durante os quatro episódios ao vivo de “Mary Em Virtual Mood”, fui percebendo que a potência do teatro estava toda lá, as mesmas sensações de frio na barriga, as tensões necessárias, os movimentos, as intensidades, os odores, os erros técnicos que geravam os improvisos e assim, os caminhos desenvolvidos pela arte da palhaçaria não se perderam, mas ao contrário, ganharam outros contornos e nuances. Além do frescor proporcionado pelos improvisos, outro recurso para que fosse sempre novo para quem viesse assistir novamente, fora apresentar mudanças no repertório musical entre o prólogo e a música final, gerando sempre novas cenas, assim como utilizar mais de uma câmera e transmitir as imagens de dois ângulos ao mesmo tempo, dando movimento à cena. Olhar o chat me ajudava a me conectar ainda mais com o público que estava em casa. A cada episódio eu me sentia mais confortável com esta nova maneira de jogar. A câmera era o olho do público, a risada interna e o fato de eu me divertir me trazia a confiança de que o riso muitas vezes seria inevitável. A presença então, existia, indubitavelmente em outro lugar.



Figura 13

Os vídeos gravados e veiculados durante a peça ao vivo trazem uma atmosfera interessante, uma quebra necessária tanto para mim (que aproveitava o tempo para as trocas de roupa) quanto para o público em casa. Da mesma forma, as músicas cantadas trazem a emoção que se transportam para as casas através da tela e funcionam principalmente como um elemento de resgate de um outro tempo, um outro lugar, uma outra respiração, talvez um pulo para uma alegria outrora vivida, tempos que não voltam, mas que podem ser lembrados.



Figura 14: Em 2017 o movimento “me too” tinha como finalidade abalar as estruturas de poder. Até aí, ótimo! Mas à proporção que tomou a tal cultura do cancelamento muitas vezes é distorcida e cancelamos o contraditório, a ambiguidade e a dialética. Mas... Será que “cancelar”, apertar um simples botão, tirar aquela pessoa da sua tela e da sua vida, resolve?

Paralelamente à criação das cenas e a busca das soluções cômicas para as partes musicais, corria a pesquisa das figuras para as fotografias e a leitura sobre a obra da Cindy Sherman, além de pesquisa visual de palhaços e palhaças diversos, sobretudo os mais antigos, mas também inspirações bastante inusitadas como o palhaço Pennywise do filme “IT: A Coisa” (1990) que inspirou o figurino e a maquiagem do “Pierrot” e o “Joker” (2019) que inspirou a maquiagem da figura “Socialite”. Assim, os figurinos, os adereços, o estudo de ma-

quiagem e cabelo e cada figura que eu pensava e materializava, me dava mais consciência do quanto rica é a transdisciplinaridade nas artes, e o desejo de concretizá-las ultrapassou a experiência de transformá-las em fotos. O estúdio me trouxe a oportunidade de gerar sensações, olhares, e outros corpos.



Figura 15: Ser virtual é estar no sistema. É ter um smartphone. Ser smart! Ter à sua mão um minicomputador. Às vezes eu fico sufocada com o mundo virtual. “Deus me live!” É tanto vídeo, tanta tecnologia, tanta virtualidade, tanto digital, que eu já nem sei o que é de verdade. Ninguém pensa, ninguém respira, ninguém conversa, ninguém se olha, ninguém se toca.

A pesquisa vai além da fotografia. Buscar essas personas e trazê-las para o corpo, para a pele, vestindo-as de vida, traz uma gama de possibilidades, traz inclusive sentimentos ocultos. Pesquisar o gesto, a mimesis, não no sentido de cópia, mas no sentido Aristotélico, de descobrir nuances entrelaçados na minha natureza que podiam aparecer através dessas figuras encontradas, ao mesmo tempo que eu observava cada figura apresentada por Cindy Sherman

e a força de cada caracterização e expressão, abria um amplo território, e apenas com a pesquisa posta em ação, perguntas e respostas apareciam.



Figura 16: Hoje, é o instagran que temos que alimentar à noite. Ser podcaster ou influencer digital então? É o máximo! Ser célebre não é mais fazer um grande personagem no cinema. É angariar milhões de seguidores, soldadinhos de chumbo que compram a sua ideia.

Nesse processo o olhar dá um salto e alcança outras esferas. São outras Mary Ens que aparecem. Os entes exteriores como chapéu, figurino, maquiagem, perucas, são deveras importantes para reforçar esta interface que acontecia com

a investigação pela prática: o Clowning e a Fotografia. Eram “entre lugares” que se formavam entre Enne, a investigadora, e entre Mary En, a palhaça e as outras figuras que se corporificavam e me transmutavam nas fotos. A experiência me mostrou que é bem mais profundo o movimento de metamorfose. Como transcender a foto?



Figura 17: Eu pedi uma coisa alegre, mas não tão alegre. Procura um equilíbrio na vida. Nem alegre, nem triste!

Nos ensaios algumas dessas figuras se fizeram quase necessárias, eram como se as cenas fossem criadas para estas Mary Ens metamorfoseadas, e vieram

para os episódios o Pierrot, a Rainha e a Pin up – cada uma com a sua loucura, com o seu universo nonsense junto com tudo que eu carrego no meu domínio. Esse cruzamento saltava, como camadas relacionais, estabelecendo a intersecção entre as linguagens para além do inicialmente pensado. Assim, a construção poética do prólogo com o Pierrot, a tragicidade empregada pela Rainha ou a fragilidade e a falência apresentada pela Pin up trouxeram para o “palco” facetas dessa metamorfose proporcionada pelo contato com a obra de Sherman e a Fotografia.



Figura 18: Hum, só quero saber se quando essa brincadeirinha de lives acabar, o povo vai voltar ao teatro... assim é muito fácil. Eu posso ver e sair no meio da peça. Posso criticar em voz alta e tudo e ainda dá um “deslike”. E o melhor, de graça! Em casa, estamos protegidos, afinal!

Encontramos ainda uma forma de apresentar estas figuras através do vídeo final da peça, como um “elemento surpresa”, contemplando oito delas: a Pin up, a Rainha, o Pierrot, a Viúva, a Diaba, o Palhaço, a Socialite e a Mulher Barbada – figuras arquetípicas, mas que ganham contornos singulares. Traçando um paralelo com “Clowning Around the World and Socialite Selfies – In Pictures”, onde vemos as transformações de Sherman em diversos palhaços, palhaças e socialites – onde a artista questiona a natureza e a representação da mulher em autorretratos conceituais, observamos o grotesco e o sutil a caminhar na obra de mãos dadas, através das imagens “Femininamente distorcidas”. Sherman apresenta performances impressionantes em cada fotografia, onde quase podemos não a reconhecer.



Figura 19

Já “Mary En Metamorphosis” intercruza o estado da palhaça com estas outras figuras clownescas, e ao trazê-las à tona nos vídeos e na peça, provoca a Interseccionalidade entre linguagens: a performance, o áudio visual e a fotografia, como também provoca mudanças sensoriais e corporais na própria palhaça, colocando em xeque a sua dimensão particular ontológica. Que Ser é este?



Figura 20

Assim, procurei externalizar essas figuras para além da aparência e da foto, fazendo surgir seus pensamentos, sua forma de se expressar, de falar, de agir e deixei-me afetar por cada uma delas e pelos corpos que mobilizavam múltiplos sentidos. Já não era a mesma Mary En, experimentava então a vivência do “corpo mutante” (Castro 2021). O meu Ser Palhaça estava passando para o patamar de experimentação performática, quebrando paradigmas defendidos outrora por mim mesma quanto às formas de me apresentar. Com esta pesquisa, o meu trabalho tornou híbrido o meu próprio corpo, pois se antes eu já flutuava entre palhaçaria, teatro e música, agora Mary En passeava por múltiplos corpos e maneiras de ser dentro dessas linguagens e dos novos modos de produção.



Figura 21: Enquanto isso, virtualmente vemos o famoso mostrando a mansão, o não famoso querendo virar famoso, não se pode falar isso, não se pode falar aquilo, não faça isso, não faça aquilo, não seja isso, não seja aquilo, palhaçaria é isso, palhaçaria é aquilo, cancela aquele, cancela aquela!... Tem até linchamento virtual!!!! Mas, se não existe réplica, não há conversa, não há escuta. Isso não seria... raso?

Estas mutações ou metamorfoses se deram também em termos estéticos. Com a experimentação de novos cabelos e maquiagens, Mary En perde um tanto do seu semblante jovial e ganha aparência mais madura, o que de certa forma é natural, visto que nós palhaças e palhaços muitas vezes somos seres que performamos a nossa própria vida e os encaminhamentos por ela vividos.

Porém, mesmo que algumas figuras tenham pulado da fotografia para a cena e tenham trazido as suas características visuais para Mary En, se “misturaram” com ela, mas não tomaram forma de personagens. A essência ou a centelha de vida de Mary En estava, portanto, resguardada e a sua performance original permanecia ali, embora estivesse a ganhar novos contornos. Como afirma Josette Féral: “O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do seu performer, questionando, destruindo, reconstruindo seu eu, sua subjetividade sem passagem obrigatória por um personagem” (Féral apud Mostaço, 2009:83).



Figura 22: Me fazia falta uma conversa real, um abraço real, um mundo real. Respirar, respirar, respirar. Eu decidi escutar o que a pandemia queria me dizer. E tudo que eu escutava, era amor.

Entretanto, estas novas nuances levaram-me a outros gestos e a amplificar a minha forma de falar, tornando-a mais potente em sua singularidade. Por existir uma identidade bem estabelecida, os padrões de comportamento já encontrados no meu repertório se fizeram presentes com toda a sua força na minha performance solo, ganhando em ampliação e reiterando a importância da repetição no trabalho da palhaçaria. Segundo a pesquisadora e palhaça Lili Castro, 2009, 105: “Diferentemente do palhaço teatral, que surge e desaparece a cada montagem, a tendência capital do palhaço é a repetição. O grande palhaço tem uma carreira longa, envelhece e evolui juntamente com o seu intérprete”.



Figura 23

Da mesma forma, lançar mão dos “comportamentos restaurados” (Schechner, 2013:34) trazendo-os à tona de forma mais desenhada, leva o público a criar expectativa quanto à próxima ação e isto gera empatia. Por certas vezes levá-lo até a sugerir coisas, para ver este comportamento crescer. Sugestões de o que beber, o que fumar, o que cantar, e até pedir para que Mary En repita um palavrão, denota a identificação do público com estes comportamentos, que como diz Schechner, não foram inventados pelo interlocutor, pois fazem parte do universo coletivo, mas de alguma maneira estas ações e gestuais fazem parte de mim, e apenas por isto se ajustam, se mostram, funcionam, são ver-

dadeiros, “se dão em espetáculo” (Féral apud Mostaço, 2009: 63) e estão ali prontos para serem acionados por Mary En, pois ela desenvolveu, aprendeu a fazer. A partir do pensamento de Schechner sobre o “comportamento restaurado”, Féral diz que “a performatividade requer uma apropriação pelo sujeito: o eu se desdobra, se apropria e aprende os códigos, transforma-os, joga com as repetições, joga-os com alargamento de sentidos” (*Ibidem*, 2009: 79).



Figura 24: Também tivemos acesso diário ao estilo de vida dos famosos. Vimos suas casas, seus closets, seus jardins, seus pijamas etc. Mas para a maioria das pessoas, o grande barato agora é filmar e mostrar os seus próprios cotidianos, se vê na selfie. Somos todos celebridades! Filtros fabricados pela tecnologia. Com filtro ou sem filtro, a realidade virtual veio para ficar.

Assim, a experiência desses dois primeiros atravessamentos da minha investigação pela prática sobrepujou este corpo “estado” de Mary En e do próprio jogo. As premissas da diversão, do riso, do lúdico, do questionamento, da poeticidade estavam presentes, mas com mudanças narrativas. Se estes elementos já eram subvertidos em meu trabalho, através das fotografias, dos vídeos e do experimento virtual ao vivo eles puderam respirar melhor e com mais liberdade. A palhaça se mostrava ainda mais bufona, distorcida, borrada.



Figura 25

Em cada uma das figuras fotografadas eu vejo parte dessa bufona, em algumas fotos há ironia, em outras sarcasmo, ou um sorriso de canto de boca denotando um certo perigo. Assim como em vários momentos da cena aparece uma maneira própria, farsesca de ser, ou um comportamento bipolar, que se apresenta belo e estranho ao mesmo tempo. Porém, há uma beleza estética, presente também em Mary En, o que eu chamo de um ser “bufona social” – e que me trouxe atra-

vés desta pesquisa várias indagações novas. Posso sentir novos embriões nascendo em mim, mas ainda não percebo de onde eles nascem, possivelmente são desdobramentos de uma palhaça bufona, ou “fora dos padrões”.



Figura 26: Eu já tinha whatsapp, facebook, instagran, mas nem de longe ou se me pagassem em ouro eu abria uma conta no tweeter. Vai que me cancelam por eu ser... Palhaça? Não, isso não. Talvez me cancelassem por eu me posicionar, expor minha opinião contrária, meu pensamento pulsante e verdadeiro.

Segundo Joice Aglae, 2020, 77: “(...) o bufão é um ser em transformação, ou melhor, em metamorfose, o qual poderia desdobrar-se em tantos outros personagens e Máscaras da história do teatro ou multiplicar-se incontavelmente (...)”. De fato, sinto-me um ser em metamorfose e me travestir dessas figuras levando-as para o objeto fotográfico e para a cena apertou um gatilho que abriu

outras conexões com a investigação. A Comicidade de Mary En passa também por alguma metamorfose? Bem como o Riso não ouvido, mas provocado e sentido por mim durante a performance virtual, se metamorfoseou?



Figura 27

Igualmente outras perguntas aparecem através dessa experiência. De certa maneira eu já venho questionando os modelos de palhaçaria impostos por algumas pedagogias e formações na área, sobretudo as generalizações e for-

mas sem fundo, às vezes advindas de meras imitações e cópias. Muitos palhaços e palhaças entendem o nariz como um passaporte da alegria e o confundem com a obrigatoriedade de fazer piadas risíveis. Mas entendo que a palhaçaria vai muito além do nariz vermelho ou de um riso fácil. Com este processo incluo o questionamento sobre o “Ser palhaço(a)” e o lugar do Riso, além de questionar sobre a presença do público no jogo da palhaçaria. Todo palhaço e palhaça precisa ser alegre? Se dizíamos que a palhaçaria não existe na quarta parede, como ela se dá através da tela? – aqui não coloco a linguagem cinematográfica, mas o teatro online, mais precisamente a palhaçaria virtual. Estará a própria linguagem da palhaçaria a passar por uma metamorfose? Entretanto, o caminho da pesquisa ainda é longo e eu tenho mais perguntas que certezas.



Figura 28: Ahhh, eu detesto quem detesta. I hate haters.



Figura 29

A pesquisa e a inquietação de uma artista investigadora geram uma carga infinita de experimentações, afinal só se ganha com a experiência. Nesta interface com a fotografia aparece para mim no final de 2021 a Celeste Barber com questionamentos similares – como potencializar o seu eu verdadeiro e ainda fazer as pessoas rirem. Lendo a sua entrevista na Vogue Portugal (2019), me identifiquei quase que completamente com as suas indagações acerca da feminilidade exigida pelos padrões sociais, questões estas que acompanham muitas mulheres que fazem palhaçaria e que por terem liberdade em serem exatamente quem são, trazem este fundo dramático para os seus trabalhos. O meu propósito nesta intersecção é ampliar e potencializar o clowning junto à fotografia. Assim, no final de 2021, iniciei a pesquisa a priori observando algumas das desconstruções de Barber e em seguida buscando através da minha própria imaginação, o que faria sentido para a minha pesquisa.



Figura 30: A Madonna que me desculpe, mas eu prefiro morder ossinho de borracha a machucar meus dentes. Porém acho que confundi a pose de cachorro com a de sapo. Enfim, a Madonna vai me perdoar por eu não perceber que morder e segurar a barra da cama me deixaria mais sensual, ao invés de me esparramar no colchão, afinal fiz 2 fotos modelando as poses dela.

Importante observar que para as minhas releituras, o sentido do cômico da foto (assim como para Barber), tem sido um ponto fundamental de comunicação. Como desconstruir determinada foto feita de uma celebridade e colocar ali o meu sentido crítico, porém leve, sensual, mas nem tanto? também como comungar uma ideia para a foto sem que esta fugisse ao olhar do fotógrafo, que sim, poderia me levar a outros lugares? Igualmente como gerar comicidade a partir de um tema tão delicado, a mulher e a sua sensualidade, sem levá-las a pensar que sou contra a beleza que há em sua maquiagem, em seu modo de usar os cabelos, ou em suas roupas para cada ocasião, já que eu própria me faço valer às vezes por esses subterfúgios?

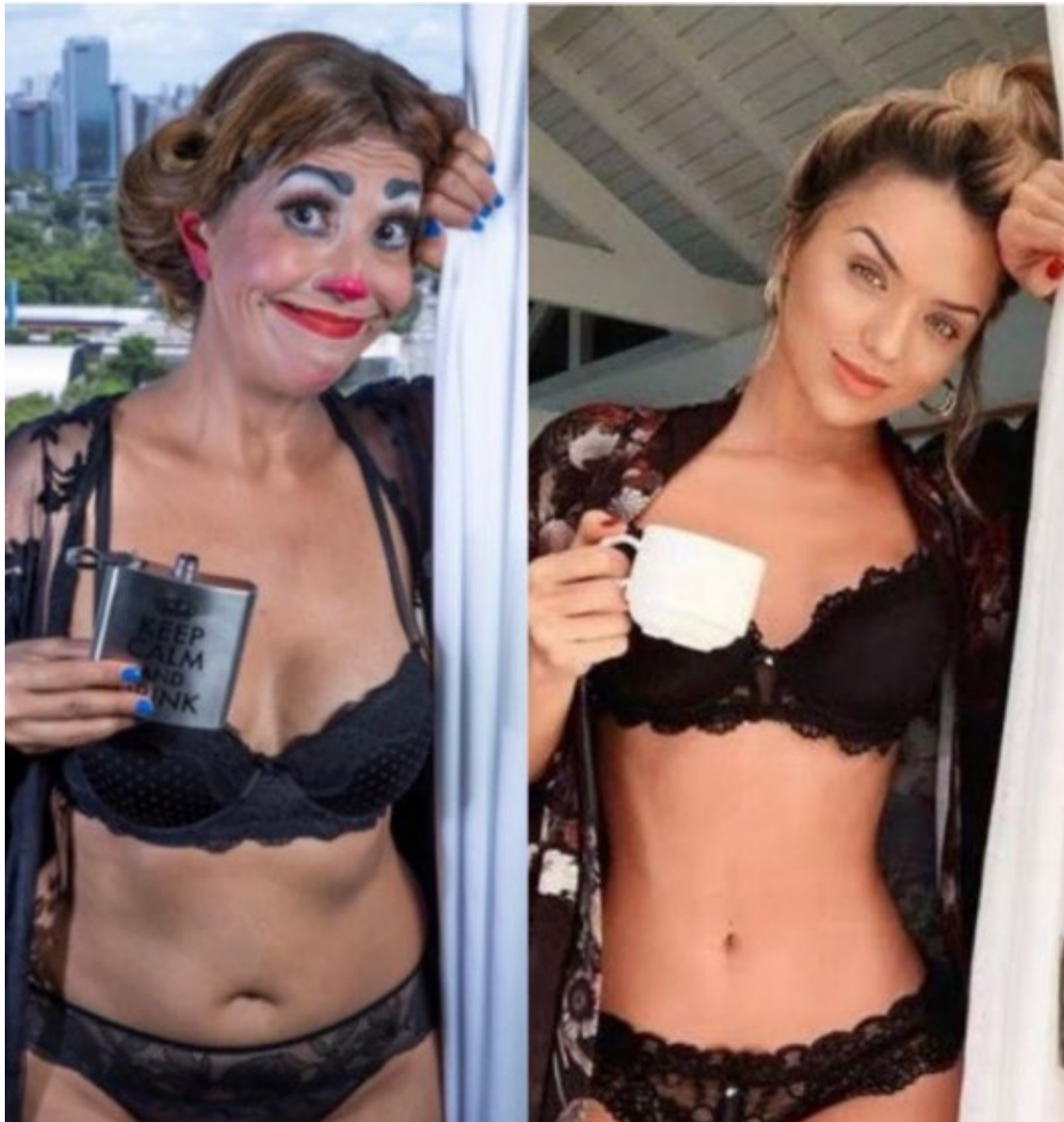


Figura 31: Bom dia! Essa vida de modelo me cansa, ainda mais quando me pedem para ser óbvia. Obs.: Também não consigo e nem quero “secar a barriga”.

Seguindo algumas etapas como buscar fotografias que me instigassem a trabalhar no corpo, busca dos figurinos, locações etc., e após a realização das fotos, passei a criar os textos tendo como premissa sempre a minha lógica de palhaça. Ao mesmo tempo que sei que a foto pode gerar inúmeras interpretações ao olho de quem vê, senti a necessidade em escrever algo que sublinhasse o que estava sentindo no momento da foto, e ao tempo que ia organizando e publicando as fotos nas redes sociais, ia colhendo os feedbacks e as impressões do público, gerando dados para a pesquisa enquanto seus efeitos com relação à comicidade. O que fora espetacular, pois estas respostas - que aconteciam em tempo real e virtualmente, passaram a ser ferramentas práticas para o estudo.

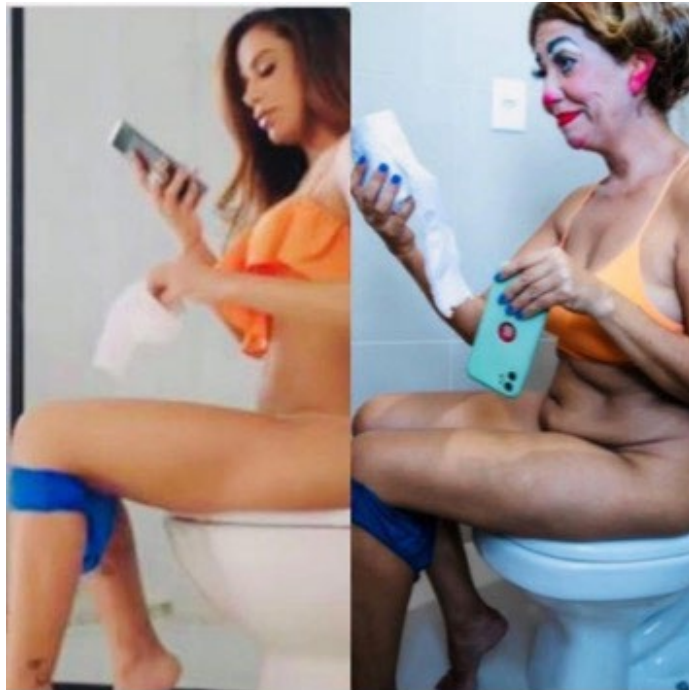


Figura 32: Devemos ser sensuais até no momento mais íntimo do nosso ser, a hora de fazer cocô. Eu aproveito pra verificar se o papel é suficientemente macio, e às vezes há até uns papéis com desenhos divertidos. Aproveito também pra deixar a barriga beeeem relaxada. Para completar, o reflexo da janela faz minhas pernas ganharem manchas criativas. Eu sei, o celular ajuda a relaxar e pra aqueles que tem dificuldade em defecar ele tem sido uma boa companhia, mas como disse Manoel de Barros “Melhor jeito que eu achei para me conhecer, foi fazendo o contrário”.

A percepção da Celeste Barber de como a indústria trata as mulheres como objetos e não como pessoas foi o mote inicial para o seu trabalho de imitar as celebridades, mas de um jeito peculiar, desarrumada e “normal”, o que eu chamo de desconstrução. Fazer o que quer, e como quer é também uma característica forte na Palhaçaria Feminina, que tem no seu conceito (já difundido

inclusive em diversos trabalhos acadêmicos) a percepção de que a mulher é dona de si, do seu corpo e do seu modo de ser. Através do seu espetáculo “Challenge Accepted: 253 Steps to Becoming an Anti-it Girl” (que posteriormente virou livro), Celeste está quase a inventar um novo conceito ou apenas a reforçar que o velho conceito de “mulher perfeita” caiu por terra. Comparando com o meu trabalho de palhaça, onde desde sempre apareceu forte o universo da bebida, do palavrão, do humor cítrico, surgiu principalmente a partir de 2020 a denominação dada a mim por outras colegas, de “bufona”, sendo que a bufonaria sempre existiu em mim, apenas foi exacerbada através da partilha das minhas pesquisas práticas. Bem como, curiosamente fui chamada de “anti-palhaça” no sentido de fazer o que não se espera, mas que em minha opinião só funciona porque não é inventado, mas próprio, assim como Barber se mostra inteira em sua maneira de mostrar a Celeste. Ser de verdade é o cerne desse trabalho, são Mary Ens, Celestes e Cindies destorcidas, porém, inteiras.



Figura 33: Fazer foto sensual numa marquise? E se eu cair lá embaixo? As celebridades são colocadas em cada cilada, não é? A carinha de quem está tranquila e mega sensual da Marquezine fazendo uma sessão numa marquise não convence Mary En de que isso seja possível, e ela faz cara de medo sim. Será que porque ela é Marquezine”? Deveria ser Marquisine... eu, heim!



Figura 34: Será que a Nanda Costa tinha esquecido a preparação no forno e daí teve que correr pra tirar o prato antes que queimasse? Eu por minha vez não consigo tocar em panela quente, sentir o bafo quente do forno, ser fotografada nua e ainda garantir a carinha sensual.

Através dos comentários do público nas minhas postagens pude observar alguns pontos importantes concernentes a linguagem da palhaçaria que inevitavelmente penetram as fotos: além do riso que as fotos causam nas pessoas, o olhar foi preponderante. O comentário de Roberto Ribeiro no post do Facebook “Tuas modelos têm em geral um olhar blasé e o teu olhar é vivo e ficado na câmara” (Facebook Enne Marx, 25 de abril de 2022) chama a atenção para este olhar diferenciado, que olha a câmara como olha o público. Não interessa seduzi-lo, mas se mostrar verdadeiro e se a sedução acontecer será por conectá-lo à sua própria fragilidade.



Figura 35: Me disseram para puxar o cabelo que é muito sensual, mas esqueceram de avisar pra ir devagar. Eu, que já não tinha patrocínio, agora é que não vou ter mesmo!

A performance de uma palhaça na fotografia é repleta de emoção, que ultrapassam o padrão da performance fotográfica que deve evidenciar este ou aquele sentimento para vender o produto. Para além do humor e do olhar subversivo, o que descobri através desta experiência é que a minha identidade clownesca está preservada ao ponto de flutuar entre uma celebridade a outra sem subjugar-se a padrões. A lógica pessoal de pensamento e ação, os comportamentos restaurados e a forma de ver o mundo acompanham cada uma das fotos. Também foi preciso organizar de uma maneira conceitual as imagens fotográficas, pois, por mais que o meu trabalho como palhaça tenha passado por processos ligados à comunicação visual, o universo imagético da fotografia é um caminho completamente novo no meu percurso. Entendo que no caso de uma pesquisa pela prática as fotografias são insumos para aferir

possibilidades de hibridismo entre essas duas linguagens, tentar descobrir que pontos de intersecção existem, que diferenças são mais evidenciadas, que aspectos da comicidade e do risível se passam em minha própria práxis e que aspectos estéticos são afetados.



Figura 36: Eu sempre achei que quem gostava de andar de carro com o corpo pra fora fossem os cães. Mas vendo a Beyoncé eu experimentei e até gostei. Na verdade, o carro está parado mesmo (o meu e o dela) e não tem vento nenhum batendo no cabelo, como bate nas orelhinhas dos cães, mas assim é que fica sensual. Não consegui um Rolls Royce Boat Tail (o carro mais caro do mundo) e o meu ainda está com um detalhe, que eu prefiro nem falar!

Aspectos imagéticos do cotidiano das estrelas se tornam então, elementos criativos para a performance fotográfica clownesca. Aqui salvaguarda-se o ingrediente espetacular para designar o trabalho performático, a palhaça enquanto o ente a ser fotografado. Embora no momento da captura da foto existisse também enquanto olhar de fora, o fotógrafo, mas, contrariando a

questão da “presença física” entre o performer e o receptor (o público), percebo que o clowning e a fotografia seguem os preceitos definidos por Glusberg (1987:89) quando diz “A performance não nos apresenta estereótipos preconcebidos e sim criações espontâneas e verdadeiras”. O que me faz ainda perceber esta pesquisa enquanto objeto performático é a flexibilidade dessa expressão artística, como acentua Roselle Goldberg em “A Arte da Performance: do Futurismo ao presente” (2006: 09):

(...) Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução.



Figura 37: Eu sinto muito, mas vestir uma camisola e ficar horas fazendo caras e bocas de quem vai para uma festa e não para a cama dormir, não rola pra mim. Fora que essas cores azul e rosa me dão sono, muiiito sono.



Figura 38: Ficar horas no tapete vermelho a posar para as câmeras é deveras cansativo, pior ainda quando tens de ter um sorriso na cara, a mão na cintura e a perninha dobrada, mesmo que o foco seja na verdade, as marcas na parede. Mas há que se aproveitar alguma coisa, afinal nem toda marca é branco e preto...

Lista de figuras

Pierrot (1, 10, 11 e 23); Palhaço (3, 13 e 21); Rainha (4, 14, 25 e 29); Viúva (5, 17, 22 e 28); Socialite (6, 18, 24 e 27); Mulher Barbada (7, 12 e 19); Diaba (8, 15 e 20); Pin up (9, 16 e 26); Mary En (2, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38 e 39).

Referências bibliográficas

BRONDANI, Joice Aglae. *Máscaras e Imaginários: bufão, commedia dell'arte e práticas espetaculares populares brasileiras*. 1ª. ed. – Curitiba: Appris, 2020.

CASTRO, Lili. *Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo*. 1ª.ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do Futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

MOSTAÇO, Edélcio. OROFINO, Isabel. BAUMGÄRTEL, Stephan. COLLAÇO, Vera. (org.). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2013.

Veja Cindy Sherman

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/may/30/cindy-sherman-clowning-around-and-socialite-selfies-in-pictures>

Veja Cibele Barber

[Celeste Barber em entrevista à Vogue Portugal: “O humor pode mesmo mudar o mundo, as pessoas precisam de se rir mais” | Vogue.pt](#)



Figura 38

Ficha técnica

Mary En Metamorphosis:

Pesquisa e Idealização, Figurinos, Maquiagem, Adereços: Enne Marx

Desenho e Execução de Makeup e Hair: Gera Sales

Fotos: Rogério Alves

Edição foto 38: Noemia Loures

Mary En Virtual Mood (Prêmio APACEPE 2022 em Destaque Dramaturgia):

Dramaturgia, Encenação, Atuação, Figurinos e Adereços, Pesquisa musical: Enne Marx

Direção: Quiercles Santana

Execução de Makeup e Hair: Gera Sales

Fotos e captação de imagens: Rogério Alves

Teasers e edição de vídeos: Daniel Machado

Streamer: Eudes Ciriano

Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

Um olhar sobre o tempo cômico e
sua aplicação em um experimento
de palhaçaria no *Tiktok*.

Ana Vaz

Resumo

O presente artigo tem o objetivo de refletir sobre o tempo cômico, buscando identificar princípios relacionados a este fenômeno e as possibilidades de aplicação dos mesmos em um experimento de palhaça no *Tiktok*. Para tal, este trabalho propõe um estudo a partir de investigações bibliográficas e da análise de um vídeo criado pela palhaça Hipotenusa, interpretada pela autora deste artigo, discutindo diálogos possíveis entre a linguagem do palco e o meio digital. A análise proposta tem como ponto de partida, aspectos relacionados ao contexto da cena, à lógica particular presente na gestualidade da palhaça e a relação com o público com base na técnica da triangulação.

Palavras-chave: Palhaçaria, tempo cômico, Tiktok, gestualidade, triangulação.

Abstract

This paper aims to reflect on comic time, seeking to identify principles related to this phenomenon and the possibilities of applying them in a clown experiment on Tiktok. To this end, this work proposes a study based on bibliographic investigations and the analysis of a video created by the clown Hipotenusa, interpreted by the author of this article, discussing possible dialogues between the language of the stage and the digital medium. The proposed analysis has, as a starting point, aspects related to the context of the scene, the particular logic present in the clown's gestures and the relationship with the public based on the technique of triangulation.

Keywords: Clowning, comic time, Tiktok, gestures, triangulation.

Investigando o tempo cômico

Na palhaçaria, o tempo ou o ritmo, pode ser percebido como um elemento de extrema importância na construção da comicidade. Por esta razão é comum observar como determinados números de palhaços, podem ter maior ou menor efeito cômico, dependendo do ritmo dado para determinada ação. Seguindo a mesma ideia, pequenas alterações no tempo de uma ação também podem modificar a lógica de um número ou de uma cena.

No livro *Caçadores de Risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria*, o autor, palhaço e pesquisador Demian Reis, ao abordar sobre as rotinas de palhaçaria clássica, tradicionalmente composta por *gags*¹, quadros, esquetes, números, reprises e entradas, fala sobre a importância de se ter o domínio do tempo cômico (2013, p. 186). A maioria das rotinas apresentam cenas curtas com ações dinâmicas e situações dramáticas rapidamente inteligíveis, que exigem do ator que as executa, a capacidade de “empregar o tempo cômico que lhe corresponde” (REIS, 2013, p. 186).

Na pesquisa *Corpo, mímese e experiência na arte do palhaço* (2014), a autora Beatriz Staimbach Albino que investiga os lugares do corpo na arte do palhaço, seus processos e técnicas, sugere que o tempo cômico é a mais importante das técnicas do palhaço. Segundo ela:

Trata-se de um uso correto do tempo e do espaço, que é determinante para a produção de um efeito cômico. Segundo alguns dos interlocutores desta pesquisa, é uma técnica muito difícil, pois exige extrema precisão na realização ou interrupção de uma ação, sendo o erro ou acerto

1 Cenas curtas de efeito cômico, muito utilizadas por palhaços, que normalmente jogam com o elemento surpresa.

(a graça) definido por um instante. Por meio dela, o artista-palhaço enfatiza em seu próprio corpo, pela relação pausa e movimento, o que deve ser percebido pelo espectador. Esta técnica é determinante para conduzir à compreensão da piada materializada nas imagens/formas/gestos que produzem o corpo do artista-palhaço, e também na exposição do que ele está pensando e/ou sentindo. (ALBINO, 2014, p. 72)

O tempo cômico estaria relacionado, portanto, com todo o processo de execução e recepção da ação cômica, por interferir diretamente na transmissão da piada que se quer passar. A autora traz essa reflexão, dando foco aos aspectos corporais do palhaço tornando o domínio de suas técnicas corporais em relação ao tempo das ações, imprescindível para a qualidade de um número. Entretanto, faz-se necessário investigar mais sobre o que seria esse “uso correto do tempo e do espaço” mencionado pela autora.

Na pesquisa de mestrado *A poética do corpo não-verbal: um olhar para a comicidade em cena*, o pesquisador Heráclito Cardoso de Oliveira, afirma que “O tempo cômico é formado por um conjunto de atitudes, é um tempo cênico que nasce da ação e da reação, do olhar e da qualidade do movimento, da ação no tempo e no espaço” (OLIVEIRA, 2015, p. 120). Esse tempo, não necessariamente aquele marcado no relógio, seria o tempo que desenha a ação cômica, incluindo pausas e silêncios que envolvem um ritmo próprio do ator (2015, p. 120). Essa visão leva em consideração, a expressividade do ator como agente principal no tempo cômico da cena, uma vez que a sua maneira de agir e de se movimentar pelo espaço, de andar, de olhar e de se relacionar com elementos da cena, seriam determinantes nesse processo.

Já a filósofa, escritora e educadora norte-americana, Susanne Langer, nos apresenta em seu livro *Sentimento e Forma* (1980), uma perspectiva sobre o tempo cômico a partir de uma comparação entre o humor no cotidiano e o humor na representação teatral. Segundo ela, a comicidade na vida real seria definida por respostas a estímulos, separados por intervalos, que atendem a um ritmo natural da vida e que dependem de uma disposição de espírito adequada. Já no teatro, “[...] a peça nos possui e rompe nosso estado de ânimo” (LANGER, 1980, p. 361). E o ritmo de um espetáculo cômico depende da dinâmica das ações e de sua relação de dependência com a ação total. Sendo assim, no teatro:

O que nos atinge diretamente é a ilusão dramática, a ação do palco à medida que se desenrola; e a pilhêria, em vez de ser tão engraçada quanto nossa resposta pessoal a faria, parece tão engraçada quanto sua ocorrência na ação total a torna. Uma piada muito suave no lugar certo pode arrancar grande gargalhada. A ação culmina em um dito espirituoso, em um absurdo, em uma surpresa; os espectadores riem. Mas, depois da explosão, não existe o abatimento que se segue ao riso normal, porque a peça prossegue sem o momento de pausa que normalmente damos a nossos pensamentos e sentimen-

tos depois de um chiste. A ação prossegue de uma risada a outra, algumas vezes bastante espaçadas; as pessoas estão rindo da peça, não de uma série de gracejos. (LANGER, 1980, p. 361)

Na visão da autora, o que determina o ritmo cômico, se encontra em grande parte na estrutura da peça com seu desenrolar de ações e a maneira como as mesmas se desenrolam. Isso ocorre numa busca de envolver o público com ações intensificadas, ao contrário das situações difusas vivenciadas na vida real. Por mais que as ações sejam executadas pelo ator, é justamente o fato de haver uma organização maior dessas ações dentro de um objetivo geral, que costura o tempo em função da comicidade, definindo o momento certo para a produção do efeito cômico. Sendo assim, pode-se dizer que Langer dá maior ênfase ao contexto da cena teatral.

Se juntarmos as visões de Oliveira e Langer, é possível aferir que, em uma cena cômica, o ritmo é determinado pela capacidade do ator de articular seu corpo no tempo e no espaço, levando em conta o seu ritmo pessoal e obedecendo à determinada estrutura narrativa que justifique a ação cômica. No entanto, é importante observar algumas particularidades no trabalho do palhaço para poder aplicar essa lógica dentro do contexto da palhaçaria. Uma delas é o caráter improvisacional do seu jogo, na relação de troca com o espectador. A outra particularidade que acredito ser importante neste estudo, é que cada palhaço tem uma maneira particular e única de agir diante das situações apresentadas, o que resulta em um léxico próprio de ações que podem ser mais ou menos dilatadas em relação ao tempo de execução.

No artigo *Dos pés ao nariz: relatos de uma trajetória formativa*, seus autores trazem a seguinte contribuição em relação ao jogo do palhaço:

Em cena não devemos agir por agir. Para tanto, faz-se interessante encontrar um objetivo para cada ação e ter foco no olhar que é conduzido pela máscara do palhaço, o nariz vermelho. Mesmo com a ausência de gesto, o palhaço deverá estar consciente da ação interna para tornar determinada atuação crível. Em nossa prática, percebemos a importância do silêncio dentro do universo cômico, que em alguns momentos deve ser preenchido pela dilatação do corpo e do olhar. Esse processo técnico parte de um treinamento específico do tempo cômico e que pode estimular esse estado em que o palhaço deve se encontrar para provocar o riso. Buscamos compreender em nossos estudos a subjetividade do tempo/ritmo cômico presente na estética do palhaço, que não pode ser medido de forma cartesiana, mas cada palhaço deve buscar em sua prática o seu próprio tempo, em diálogo com o outro (TONEZZI et al., 2012, p. 163).

Esta reflexão compreende a ação clownesca como algo que envolve uma conexão entre as ações internas e as externas, cujas intenções e objetivos atuam

de maneira presente e constante naquilo que transborda na sua fisicalidade. Não adiantaria, portanto, reproduzir uma gag, uma piada ou uma cena cômica, sem compreender seus princípios e objetivos principais. Ao mesmo tempo, essa prática não se limita ao princípio de uma gag, já que ela também depende de uma maneira própria de articular o corpo no tempo e no espaço.

Sobre tais aspectos mencionados, recorreremos ao ator, palhaço, formador, pesquisador e integrante do grupo Lume², Ricardo Puccetti, que diz o seguinte:

[...] o palhaço não tem uma forma fixa e definida, ele é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo. Esses impulsos se concretizam ou se manifestam sempre obedecendo três parâmetros: a lógica do palhaço, entendida como sua maneira de “pensar” (o agir e o reagir com seu corpo); a interação com cada indivíduo do público e o jogo estabelecido entre palhaço e público. Entendo jogo como as pequenas idéias, as micro-situações e relações criadas entre palhaço e público a partir da interação do repertório do palhaço com as reações do público. Essas pequenas relações permitem que o palhaço traga o público para o seu universo, conduzindo-o através de sua atuação (2009, p. 122).

Esta colocação justifica a capacidade do palhaço de viver o presente momento, num jogo vivo e real, onde a interação com o público é tão importante quanto a estrutura da cena, suas ações e o seu domínio do tempo. Ao mesmo tempo, ela também nos revela mais um elemento importante, o ritmo cômico também depende do tempo estabelecido no diálogo entre o palhaço e seu público. Dessa forma:

Combinar o repertório físico e vocal (seu comportamento, suas ações e reações frente a estímulos), o repertório de idéias (a lógica pessoal de cada indivíduo que transparece no palhaço), o repertório de gags (pequenas situações cômicas em seqüência ou isoladas) e, através do jogo vivo e real da cena, interagir com cada indivíduo do público é parte fundamental da técnica do palhaço. [...] Também é parte do seu fazer técnico o controle do tempo (repetição e variação de ritmo) em que essas combinações e interações acontecem (PUCETTI, 2009, p. 122).

E de que maneira se desenvolve o tempo cômico tendo em vista essas combinações? Talvez seja o momento, então, de olharmos um pouco para o que de fato o palhaço faz, para podermos compreender como a comicidade se materializa no tempo e no espaço da cena.

2 Núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas, fundado em 1985, sendo uma referência mundial na pesquisa da arte do ator.

Se olharmos para os aspectos técnicos da palhaçaria, a triangulação talvez seja uma das técnicas que mais se relacionam com o ritmo cômico, por ser intrínseco ao jogo com a plateia. No artigo *Convívio na triangulação clownesca na potencialização do evento teatral: substratos de uma montagem* (2011), a pesquisadora Priscila Genara Padilha descreve o procedimento da triangulação da seguinte forma:

[...] o *clown* encontra um problema, comunica-o a seu *partner*, eles comunicam-no ao público e, por fim, tentam resolver o problema. [...] Embora Wuo fale de linhas que se imaginam entre ator-ator-público-ator, elas também ocorrem entre problema-ator-espectador-ator. O *clown* percebe-se desamparado frente a um problema, avisa o público do mesmo olhando para ele, recebe a cumplicidade do público e volta-se para tentar ultrapassar o obstáculo. É uma forma solo de triangular, o efeito é o mesmo (PADILHA, 2011, p. 4-5)

Seria portanto, uma forma de interagir com a plateia, a partir do compartilhamento de reações entre palhaços e/ou público, ou ainda entre a relação direta somente entre palhaço e público. A ideia de triângulo vem dessa relação que teria a princípio três pontas, sendo o público, o vértice de maior peso, para onde converge o foco da ação. Trata-se ainda, de um espaço de troca, que Padilha afirma a hipótese de que venha a “potencializar o convívio, dando forças ao próprio acontecimento teatral” (2011, p. 3).

Sendo uma das chaves para o acontecimento cômico, a triangulação proporciona cumplicidade entre o palhaço e a plateia, podendo ainda marcar eventos importantes e desfechos de cena. É também uma maneira de estabelecer um ritmo coletivo, por meio do qual o riso se dará em sua completude, por ser também um fenômeno coletivo. Na questão corporal, o procedimento envolve uma sequência de ação física precisa, que compreende o direcionamento do olhar, como forma de comunicar a situação vigente, o que requer escuta, envolvimento e ritmo.

A partir dessa reflexão sobre como se opera o tempo ou o ritmo cômico na ação do palhaço, trago agora algumas questões para direcionar uma discussão sobre a realização de experimento com o *Tiktok*. Como funciona a aplicação da lógica do tempo cômico da palhaçaria, em uma cena feita para vídeo? Quais são os princípios que regem o tempo cômico de uma cena com ritmo pré-definido? E como é possível, na junção desses dois casos, controlar o tempo sem perder esse jogo vivo e real que a comicidade exige?

Contextualizando o experimento no *Tiktok*

Desde o início do isolamento social provocado pela pandemia da COVID-19³,

3 Doença infecciosa provocada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARS-CoV-2), que trata de uma pandemia atualmente em curso.

tenho dedicado parte do meu tempo com a criação de vídeos no *Tiktok*. O interesse na criação dos vídeos surgiu primeiramente da necessidade de manter a atividade artística em dia, já que o isolamento impedia a nós artistas, de seguir com o nosso trabalho⁴. Como artista da cena teatral e como palhaça, me vi distante do palco naquele momento, mas com um celular na mão, com o desejo de continuar criando e com muitas dúvidas de como poderia seguir com meus projetos teatrais.

Além disso, meu interesse também se baseou na possibilidade de estudo e experimentação do humor e da comicidade, já que a rede social apresenta hoje uma grande tendência ao humor com uma diversidade de vídeos cômicos feitos por usuários das plataformas digitais e também por artistas interessados em experimentar esse novo formato.

Inicialmente fiz algumas gravações de vídeos experimentais junto com alguns parceiros de trabalho, a partir da ideia de um grupo de palhaços em isolamento e impossibilitados de trabalhar. Essa situação resultou em uma pequena série de experimentos solos, entre 1 e 3 minutos de duração cada, a partir das próprias características e habilidades de cada figura cômica. Foi durante este período em que criei o perfil da palhaça Hipotenusa e comecei a criar vídeos dentro da plataforma.

O *Tiktok* é uma plataforma de criação e publicação de vídeos, criada em 2012, inicialmente focada em vídeos curtos de comédia, entretenimento e *lipsync*⁵, que se tornou mundialmente conhecida em 2017 (CANALTECH, 2022). Voltada para a criação de vídeos curtíssimos, num primeiro momento, hoje é possível criar vídeos de até 3 minutos, sendo os mais comuns, geralmente entre 15 segundos e 1 minuto de duração. Com isso a plataforma possui um acervo gigante de vídeos, músicas, áudios, efeitos sonoros além dos famosos *challenges*⁶ que podem ser reproduzidos, duetados e costurados⁷, facilitando a multiplicação acelerada de vídeos de humor, dança, conteúdos educativos, dentre outros. Os vídeos podem ser feitos por qualquer usuário que tenha uma conta no aplicativo.

O editor de vídeo da plataforma permite que se crie de forma integrada e flexível, tudo em um só lugar, tendo a possibilidade de adicionar música, texto

4 Sou atriz de teatro e atuo profissionalmente há 20 anos, tendo atuado também como palhaça há aproximadamente 10 anos. Sou integrante do BRs.a. Coletivo de Artistas e da Cia. Concertina, e dois dos nossos espetáculos sofreram a suspensão de dois contratos e o cancelamento de uma apresentação em um festival.

5 Termo em inglês, para definir a sincronia labial, muito utilizada na plataforma quando se assume a voz de outra pessoa como a sua própria, combinando o movimento dos lábios com a voz e se utilizando da expressão corporal.

6 Palavra que vem do inglês e significa “desafio”, que tem sido muito utilizada na criação de vídeos curtos para as redes sociais e que geralmente consiste em um tipo de jogo onde os criadores devem criar um tipo de vídeo com regras específicas.

7 Uma das possibilidades de criação de vídeo curto, que consiste em criar um vídeo colagem com outro vídeo já existente na plataforma.

e efeitos criativos (TIKTOK, 2022). Na plataforma, o botão “usar este som” permite que se adicione o mesmo som que foi utilizado em determinado vídeo, em uma nova criação. A partir do uso dessa ferramenta, pode-se observar algumas opções de criação de vídeos cômicos, sendo algumas delas: imitar um vídeo criado por algum usuário da rede; criar um vídeo novo a partir de um áudio, de uma música, fala ou efeito sonoro; ou ainda, parodiar algo que não tenha originalmente um teor cômico.

Mesmo nas cenas de humor, comumente baseadas na imitação, onde se vê normalmente cenas criadas previamente por algum usuário da rede sendo reproduzidas por outras pessoas, é possível perceber como cada pessoa oferece para a cena a sua maneira própria de produzir o efeito cômico desejado. Este fenômeno proporciona uma grande quantidade de vídeos criados a partir da mesma ideia, mas feitos de maneira diferente, ou até mesmo adaptados a contextos diferentes. Isso se dá pelo gestual, pela fala, pela expressão facial, e pelo ritmo próprio de cada um, e também em alguns casos, com a inserção de textos e efeitos diversos.

Tendo-se em vista que este artigo se propõe a analisar uma cena feita para vídeo, a partir dos princípios que regem o tempo cômico na palhaçaria, é importante considerar algumas particularidades dos vídeos criados no *Tiktok*. Dentre elas, pode-se destacar que, uma vez tendo definido o som, a cena deve ser reproduzida dentro do limite de tempo deste som, proporcionando uma relação de dependência entre a ideia que se quer passar e o som escolhido. Além disso, as cenas podem sofrer outras interferências mecânicas, como por exemplo, a câmera rápida, a inserção de texto na imagem e o recurso de edição, criando quadros diferentes, além dos efeitos próprios da câmera que podem esconder ou revelar algo que no presencial muito provavelmente teria que ser resolvido de outra forma.

Ao considerar ainda, a distância entre as linguagens presencial e digital, vale destacar ainda que, no caso do vídeo, o público não faz parte de um acontecimento presencial, mas apenas de uma hipótese. O que altera a perspectiva da palhaça, ao realizar suas ações para uma câmera, ao invés de estabelecer contato visual com aquele que a observa.

Sendo assim, o tempo cômico passa a ser um tempo, que não depende apenas do ritmo pessoal da palhaça em relação à determinado efeito cômico e narrativa, e que já não sofre influência da relação de jogo com o público, já que a sua estrutura estará necessariamente vinculada ao ritmo de um som mecânico e à uma cena pensada para o vídeo, o que elimina a presença física do observador.

Em relação ao tempo da cena ser necessariamente um tempo marcado pelo ritmo de uma música ou de um áudio, não temos aí uma grande novidade já que é totalmente possível encontrar exemplos de cenas de palhaçaria com dança, música, efeitos sonoros, dentre outros elementos que dependam de algum som mecânico como os próprios palhaços do circo tradicional. No en-

tanto, a diferença entre uma cena dançada dentro de um espetáculo e um vídeo do *Tiktok* com efeito de som, reside na própria função do mesmo que, no segundo caso, não tem como objetivo demarcar uma cena pertencente a uma dramaturgia maior, mas de outro modo, ele objetiva abarcar o todo que envolve a própria existência da cena gravada. Isso se dá pelo seguinte: por ser a duração do som no *Tiktok*, a duração total da cena também, ele acaba tendo, por consequência, a função de oferecer o contexto geral da cena, produzindo uma narrativa completa, com começo, meio e fim, mesmo sendo a cena inteira realizada a partir de um pequeno trecho de uma música.

Dessa forma, partindo das reflexões iniciais desse artigo, passamos agora para um relato, buscando analisar de que maneira os princípios do tempo cômico na palhaçaria podem ser observados em um vídeo da palhaça Hipotenusa no *Tiktok*, sem deixar de considerar, as particularidades do formato digital. O vídeo a ser relatado é limitado à duração de tempo de um trecho de uma música, sendo portanto uma cena de curtíssima duração e sem nenhum vínculo com uma obra maior.

Hipotenusa em um telefonema romântico

A cena a ser relatada trata de uma criação autoral, feita dentro de casa com uma câmera de celular e luminária de chão para iluminar a cena. O vídeo contou também com a aplicação de um filtro que altera a cor da imagem e com uma leve aceleração mecânica.

Nesta cena, a palhaça aparece segurando um sapato, posicionado na orelha, simulando um telefone. A cena acontece ao som de um trecho da música “*I just called to say I love you*” (1984) de Steve Wonder. A palhaça faz gestos, expressões, olhares, além de suspirar como alguém que está apaixonada ao mesmo tempo em que segura o telefone e move os lábios em sincronia com a primeira frase da música como se estivesse na realidade se declarando para alguém que está do outro lado da linha.

Em um dado momento, a palhaça começa a fazer carinho no sapato (que representa o telefone), como se esquecesse que estava em uma ligação, confundindo o sapato com o seu amor ou pretendente. Do carinho evolui para beijinhos subindo pelo sapato e se empolgando com a situação. Quando chega na parte mais alta do sapato, que antes se posicionava na altura da orelha, faz uma pausa, distancia seu rosto, como que identificando um problema, olha para a plateia, compartilhando a sensação estranha, olha de volta para o sapato e novamente para a plateia, só que dessa última vez, com um leve sorriso e trejeitos corporais, assumindo o ato falho que acaba de vivenciar.

Segue abaixo uma colagem com alguns *prints* do vídeo para complementar a descrição da cena.



Figura: Telefonema Romântico⁸
Imagem: Compilado de prints do vídeo “Telefonema Romântica”

Antes de chegar ao vídeo final, foram feitas várias gravações para conseguir o melhor resultado do efeito cômico esperado. A ideia para a cena surgiu depois que assisti a um vídeo de um dueto, que apresentava um casal sincronizando o movimento dos lábios com a música, cada qual com um telefone no ouvido, como se estivessem fazendo uma declaração de amor um para o outro. Esse vídeo serviu, portanto, de inspiração para o vídeo relatado, cuja ideia foi por mim apropriada e assimilada dentro do universo da minha palhaça.

Análise do experimento

Para analisar o tempo cômico da cena, conforme as reflexões que surgiram durante este artigo, me proponho a abordar os seguintes aspectos: o contexto em que se insere a narrativa; a lógica particular da palhaça e a relação com o público. Os três aspectos escolhidos serão analisados para embasar os elementos que regem o tempo cômico na palhaçaria, buscando identificar em

8 Vídeo produzido em 2020 no Tiktok e repostado em 2022. Disponível em: <https://www.tiktok.com/@palhacahipotenusa/video/7079379650039827717?is_from_webapp=1&sender_device=pc&web_id=7066552489118991878> Acesso em: 3 mar. 2022

que medida foi possível trazer esses elementos para a gravação do vídeo relatado. Para melhor visualização dos elementos que envolvem a análise segue o diagrama abaixo:



Diagrama: Tempo Cômico

Sobre o contexto em que se insere a narrativa, a cena se trata de um telefilme romântico, o que pode ser percebido a partir dos seguintes elementos: música romântica da década de 80, com letra que fala de amor; posição do sapato na orelha que sugere um telefone; gestos e expressões de alguém que está apaixonada.

Sobre a lógica particular da palhaça e seu ritmo próprio, podemos destacar os seguintes elementos: a escolha de usar um sapato para representar um telefone; a expressão facial, o gestual, a maneira de posicionar as mãos e postura que sugerem atitude amorosa, posteriormente também demonstrando estranhamento e aceitação; a escolha das ações que dão o teor cômico para a cena como, fazer carinho e dar beijinhos no sapato; a escolha de um efeito cômico específico, neste caso, a ação que falha em seu objetivo.

Sobre a relação com o público, é possível perceber dois momentos específicos em que a palhaça comunica a situação para a câmera, como uma espécie de triangulação, numa relação: problema-ator-espectador-ator. A primeira delas é o momento em que ela olha para o “público” (câmera) demonstrando estar presenciando uma situação inusitada, beijando um sapato/telefone, e a segunda surge no momento final em que ela assume para o “público” o seu ato falho. É importante observar ainda, que embora palhaça olhe para câmera somente no final da cena, esse contato revela a presença constante do “público” que pode ser observada também pela postura e pelo enquadramento utilizados que privilegiam a cena em posição frontal.

Tais aspectos e os desdobramentos relatados, se apresentam numa relação de coexistência definindo o tempo cômico da cena. O gestual da palhaça, motivado pela sua lógica particular e pelo contexto estabelecido, encontra na narrativa e no ritmo da música momentos propícios para a escalada de ações necessária para definir o problema da cena. O problema, por sua vez, é revelado e solucionado por meio da triangulação, gerando por fim, o efeito cômico da cena. Além dos aspectos relatados, pode-se perceber ainda que a aplica-

ção do filtro traz um caráter romântico para a cena e a aceleração mecânica contribui para ressaltar a comicidade presente, pontuando a escalada de ações.

Considerações finais

Ao propor esta reflexão sobre o tempo cômico em um experimento de palhaçaria no *Tiktok*, pude ir de encontro com questões ainda pouco discutidas, embora sejam estas, de grande relevância para a criação cômica hoje. Investigar os princípios de um fenômeno cômico e relacioná-los por meio da análise de um experimento, foi extremamente importante para levantar possíveis parâmetros para a construção da comicidade em um formato ainda novo e cheio de peculiaridades, que tem se tornado cada vez mais comum para o meio artístico de um modo geral.

Este trabalho também me proporcionou uma reflexão sobre experimentos que eu já vinha fazendo e sobre como desenvolvê-los de maneira consciente no formato digital e de como traçar diálogos entre este e o meu fazer teatral. Mesmo em uma criação para vídeo e com um tempo pré-definido, pude explorar a lógica particular da minha palhaça, por meio da qual apresento um gestual e uma maneira particular que podem ser utilizados na criação e na releitura de outros trabalhos. A questão do público, substituído pela câmera, me trouxe uma provocação enquanto artista da cena teatral, trazendo a perspectiva do observador vista por um outro ângulo. Além disso, também foi muito interessante observar de que forma se opera o contexto em uma cena de curtíssima duração.

Por meio deste artigo, pude ainda construir bases para um trabalho mais consciente no meu processo enquanto palhaça, transitando entre as linguagens do palco e das ferramentas digitais, o que me leva a crer que também posso contribuir, por meio deste, para a construção de conhecimento e de material analítico para os campos da palhaçaria e da criação cômica de modo geral. Percebo hoje nessas novas linguagens, um grande potencial para o estudo e a experimentação do humor e da comicidade palhacesca, não apenas pela multiplicação de vídeos que têm sido produzidos, mas também pelo seu caráter experimental, independente e bem como pela facilidade de uso das ferramentas digitais.

Refências bibliográficas

ALBINO, Beatriz Staimbach. Corpo, mimese e experiência na arte do palhaço. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, 2014.

CANALTECH. Tudo sobre *TikTok*. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/empesa/tiktok/>>. Acesso em: 3 de abril de 2022.

REIS, Demian M. **Caçadores de Risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria**. Salvador: Edufuba, 2013.

OLIVEIRA, Heráclito Cardoso de. **A poética do corpo não-verbal: um olhar para a comicidade em cena**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

PADILHA, Priscila Genara. Convívio e triangulação clownesca na potencialização do evento teatral: substratos de uma montagem. **Cena em movimento**, n. 2, p. 8, 2011.

PUCCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço . REVISTA DO LUME. UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, n. 7, dezembro de 2009. Disponível em: <<http://cirurgioesdaalegria.org.br/storage/app/uploads/public/5c4/85e/232/5c485e-23284ea563282493.pdf>> Acesso em: 3 abr. 2022.

TIKTOK. Soluções criativas: o guia completo. Disponível em: <<https://www.tiktok.com/business/pt-BR/blog/tiktok-creative-ultimate-guide>> Acesso em: 3 abr. 2022.

TONEZZI, José et al. Dos pés ao nariz: relatos de uma trajetória formativa. O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, PR: n. 8, p. 157-166, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/53>> Acesso em: 3 abr. 2022.



Documenta

Documenta

O Centro de Estudos Clássicos (CEC) de Brasília. Entrevista com Ordep Serra. Parte II: O cotidiano do CEC¹

Ordep Serra

Universidade Federal da Bahia Para mais informações sobre o escritor, tradutor, classicista e pesquisador Ordep Serra, veja <https://ordepserra.wordpress.com/>.

Resumo

Segunda 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 fatos do cotidiano e organização do CEC.

Palavras-chave: Centro de Estudos Clássicos, Universidade de Brasília, Eudoro de Sousa.¹

Abstract

Second 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, facts about the daily life and organization of the CEC are presented.

Keywords: Center for Classical Studies, University of Brasília, Eudoro de Sousa.

¹ Entrevista realizada em 2/3/2021 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. Link da entrevista: <https://youtu.be/D8OWITGKIkC>

*Inicia-se a entrevista com o compartilhamento com Ordep da pesquisa que Marcus Mota fez sobre as atividades do Eudoro em Santa Catarina, registradas em jornais da época². Ressalta-se que Eudoro residiu e trabalhou em Santa Catarina (sendo um dos fundadores do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) junto de Agostinho da Silva), antes de ir para Brasília. As atividades na UFSC são o embrião do CEC. Através do mapeamento em meio das Hemerotecas Virtuais, com ênfase em jornais como o *Correio Braziliense* (em Brasília) e *O Estado* (em Santa Catarina), temos uma cronologia dessas atividades, conforme quadro abaixo:*

DATA	ATIVIDADE
09/1955	Três palestras sobre “Origens da Filosofia Grega” ³
06/1956	Arqueologia grega ⁴
06/1958	Palestra “Situação da Arqueologia no quadro geral da história de da filosofia da cultura (a arqueologia como extensão de cultura)” ⁵
06/1958	Palestra sobre arqueologia do antigo Egito, dentro dos cursos de Arqueologia e História da Arte do Museu de Arte Moderna ⁶ .
10/1958	Curso ‘Filosofia da Arte’ . Aula 1: O que se entende por filosofia da arte; A categoria do belo e suas faculdades senso-emotivas. Aula 2: “Imitação”, “Criação” ou “Imitação Clássica”? (A tese clássica, a antítese Romântica e uma síntese proposta). Aula 3: Poesia e Simbólica; O problema da interpretação. Aula 4: Poesia e simbólica; Conclusão: A essência da arte e o mito de Orfeu ⁷ .
07/1959	Conferência “Bergson e a filosofia da arte”, dentro do ciclo de conferência em torno dos 100 anos de Bergson ⁸ .
10/1961	Fundamento da Estética Moderna. Três Aulas ⁹ .

2 Esses dados fazem parte da apresentação à edição do curso “A Tragédia Grega”, elaborado e ministrado por Eudoro de Sousa no CEC-UnB. Os materiais desse curso foram editados em forma de livro a ser publicado pela Editora UnB, por ocasião dos 60 anos da Universidade de Brasília e do CEC-UnB.

3 *O Estado* (SC) 17-09-1955. Neste ano publica “Escrita Cretense, Língua Micênica e Grego Homérico” e “Variações sobre o Tema do Ouro” pela Faculdade Catarinense de Filosofia.

4 *O Estado* (SC), 17-06-1956.

5 *O Estado* (SC), 25-06-1958. Neste ano profere a aula inaugural dos cursos de Filosofia, sob o título “Relações pré-históricas e proto-históricas entre a Grécia e o Oriente à luz das últimas descobertas arqueológicas”. V. SOUSA, 1958.

6 *O Estado* (SC), 10-06-1958.

7 *O Estado* (SC), 28-10-1958.

8 *O Estado* (SC), 31-07-1959.

9 *O Estado* (SC), 12-07-1961.

Segundo esta cronologia, três questões presentes em Santa Catarina vão retornar em Brasília: princípios da filosofia grega (com a tradução dos pré-socráticos anteriormente em SP) arqueologia e a questão estética.

MM: Quando eu mapeei esses cursos em Santa Catarina, antes de Eudoro vir pra Brasília, cursos ministrados entre 1955 até 1961, eu acho que ali o embrião do CEC estava se formando. Quando ele vem pra Brasília com 50 e poucos anos ele já sabe o que quer, e ele monta o CEC. O encontro de hoje é a formação do CEC, e hoje, neste encontro, vamos nos aprofundar nas questões do cotidiano do CEC.

OS: Eu participei depois da morte de Eudoro também de uma filmagem e seminário em Santa Catarina. Estive em duas situações em Santa Catarina, participando de um material sobre ele - me entrevistaram, fizeram um vídeo. Deve haver em Santa Catarina o registro deste material.

MM: Ah! Eu não conheço esse material. Foi feito lá em Santa Catarina?

OS: Sim, lá em Santa Catarina. Me convidaram, mas tem muito tempo. Me convidaram, eu fui, falei sobre Eudoro. Tinha um bom público, pessoas de lá também falaram sobre Eudoro e sua atuação em Santa Catarina. Havia uns dois camaradas de Brasília que me entrevistaram, fizeram um documentário sobre Eudoro¹⁰. Teve esta homenagem para ele com recordação do pessoal de Santa Catarina. Agora sobre o período em Santa Catarina, o ideal seria encontrar o João Evangelista. O João Evangelista travava relações com Eudoro - ele era professor de História da Arte junto com a Dinah, e Eudoro levou os dois para Brasília e os integrou ao Centro.

MM: Eu vou ver isso então¹¹...

OS: Se achar o João Evangelista, ele deve estar bem velho, pois era mais velho do que eu, mas tomara que esteja vivo e lúcido. Ai ele pode dar mais dicas¹².

MM: Vou interromper essa imagem e colocar outra para nos guiar.

10 Trata-se do trabalho de Reginaldo Gontijo e Luiz Fernando Suffiati. Inicialmente vídeo de fim de curso, depois foi ampliado em 2012 para o filme “Eudoro e o logos Heráclito”. V. <https://eudorodesouza.wixsite.com/e-o-logos-heraclito>. Trata-se de o único documento audiovisual com sons e imagens em movimento de Eudoro de Sousa.

11 A investigação sobre o trabalho de Eudoro em Santa Catarina e suas ressonâncias ainda está por se fazer.

12 Prof. João Evangelista Andrade filho Faleceu em 11/04/2021.

1962- {Abertura do CEC, fundação da UnB}.

1963

1964- {Chegada de Ordep a Brasília}

1965

1966

1967

1968

1969 {Fechamento do CEC}

Então, Você chega em 64?

OS: Sim

MM: O fechamento oficial do CEC é 69?

OS: Sim, 69. Ai Eudoro passa a ensinar no Instituto de Ciências Humanas, integrando o Departamento de História. Em 69 o CEC foi definitivamente extinto.

MM: Desses 64 a 69, você pega a passagem do barracão para reitoria?

OS: Sim.

MM: Então o CEC funciona em 64,65,66,68 e 69. É autorizado a ter mestrado e doutorado no próprio CEC?

OS: Em 69 eu sou desligado da universidade, pois eu já me formei. Me formei muito rapidamente, em 67 eu já estava formado. Em 68 eu já era instrutor, mas tivemos as matrículas e bolsas canceladas. Eu continuei em Brasília durante o ano de 69 fazendo uns bicos, mas em 70 eu já volto pra Salvador. Fico um bom tempo até voltar pra Brasília para fazer Antropologia¹³. Meu último contato com Eudoro. Depois acabei voltando pra cá{i.e. Salvador}

MM: Esse período de 64 antes do fechamento em 69 que você se forma em Letras, você frequenta o Centro, como era o cotidiano, para as pessoas entenderem? O Centro além de ter a biblioteca, as salas de estudos, ele também é capacitado para ter mestrado e doutorado?

OS: Quando eu chego, ele já havia mestrandos. Aliás, o Xavier já tinha conclu-

13 Mestrado em Antropologia entre 1977 e 1979, sob o título “Na Trilha das Crianças: Os Erês num Terreiro Angola.” Orientador: Roque de Barros Laraia.

ído o mestrado dele e Gramacho também. Já havia dois mestres formados quando eu cheguei. Eu entro na graduação, depois concluo a graduação e me torno instrutor. Antes disso eu era monitor, logo no começo de 65, ensinava grego, dava aulas de grego.

MM: As aulas não eram ministradas no CEC, elas eram salas de aulas no campus?

OS: É, elas aconteciam nos cursos. As aulas de gregos eram no Instituto de Letras. As aulas naquele tempo funcionavam em um prédio chamado FE1, alguma coisa assim, tinha uma sigla engraçada; ficava logo na entrada perto da Asa Norte. Em 65 eu era monitor. Eudoro iniciava a aula de grego, dava a primeira aula e depois eu tocava em frente. Eudoro não gostava de dar aula de grego básico. Ele só voltou a dar depois do fechamento do Centro. Eu já estava desligado da universidade. A professora Maria Luiza Roque também estava desligada do CEC, então ele voltou a assumir. Mas, em 65, ele já me passava o curso.

MM: De quantos semestres era o curso?

OS: Eram dois semestres para o curso de Letras. Eu dei aulas também para uma turma de Humanas, e, como lhe contei, quando era instrutor, tive uma turma bem grande do pessoal de Ciência da Saúde, da Medicina. Eudoro fez umas duas ou três conferências pra essa turma grande. Agostinho também fez; eu pedia a eles que fizessem algumas conferências; Emanuel foi também. Agostinho brincava que eu estava fazendo a extensão para os médicos, porque eu colocava o pessoal pra fazer essas conferências ai.

MM: As aulas eram de manhã ou à tarde, as de grego?

OS: Geralmente eram de manhã, e às vezes bem cedo: as aulas começavam nessa época às sete da manhã. Primeiro dependia também dos arranjos de horário. mas eu me lembro de aula sete da manhã.

MM: Então havia as conferências e os seminários.

OS: Tinha, tinha sempre: as aulas que ele dava que não eram somente no Instituto de Letras, mas também no Instituto Central em Ciências Humanas. Um dia ele ensinou História do Livro. E às vezes até pro pessoal da Matemática. Então as aulas em diferentes lugares, e tinha os despachos que ele dava normalmente no CEC. Ele ficava entre o CEC e o campus, ele não saía do campus: ia da Colina, do seu apartamento da Colina em que ele morava pro CEC, ele saía para dar as aulas e voltava e ficava lá despachando como coordenador e fazia orientação dos alunos dele, e os seminários, famosos seminários do CEC,

que eram muito frequentados também.

MM: Os seminários eram à noite?

OS: Eles acabaram sendo geralmente de tarde. À noite eram as palestras dele. Uma palestra a noite às vezes no Dois Candangos, quando era solicitado a exemplo de algumas palestras. Emanuel também deu essas palestras.

MM: Então temos os cursos, os seminários, as orientações e as palestras.

OS: Todas essas atividades... a orientação era meio assim no CEC, eu posso dizer “ao capricho”, não tinha regularidade: se você tinha uma dúvida podia procurar Eudoro ou mesmo ele vinha conversar com a gente... conversava comigo, com o Suetônio... E então nos dava coisas para ler e conversava um pouco de filosofia. Isso acontecia no CEC. Às vezes a gente ele ia com para um barzinho, aqui embaixo onde ficava a chamada OCA, tomar uma cerveja no fim do dia¹⁴. Eu já sabia que ele tava por lá quando eu queria saber de alguma coisa. Eu ia conversar com ele lá tomando uma cerveja com os amigos, uns dois ou três amigos que ele tinha. E aí as conversas também não era muito demoradas, e eu não tinha a mesma resistência que ele à cerveja.

MM: Ele era bom de cerveja?

OS: Cerveja, uísque. Mas é isso aí.

MM: E pessoas de fora da UnB elas vinham?

OS: Elas vinham nas palestras. Por exemplo, um curso que ele deu para o pessoal de teatro. Houve uma tentativa de implantar o curso de teatro naquela época, ainda na UnB. Foi um camarada da Bahia, Petrovich, Carlos Petrovich, que veio da Bahia e começou a iniciar um curso de teatro, montou peças até com os alunos, algumas peças apresentadas por Eudoro¹⁵. Eudoro deu muitas palestras nessa coisa lá nos Dois Candangos, algumas palestras sobre Sófocles, sobre Eurípidas. E aí apareciam pessoas de fora da Universidade.

14 Pavilhões de madeira (OCA I e II). Primeiros prédios da UnB, onde fica hoje a segurança do campus. V. <https://www.youtube.com/watch?v=e0lilsm0ucl>. Acesso 20 02 2022. Continham salas de aula, restaurantes, e a administração.

15 Sobre o ator, diretor e pedagogo Carlos Roberto Petrovich (1936-2005), v. FERRAZ 2006. Segundo CASTELLO BRANCO 2016, p. 2 “a primeira companhia profissional de teatro montada na Capital, fundada por Carlos Petrovich, assessor de teatro da UnB, que montou apenas uma peça teatral. O espetáculo foi *O Caminho da Cruz*, de Henry Ghéon, levada no auditório da TV Brasília, Canal 6.” Depois de sua aventura em Brasília, Carlos Petrovich retorna à Salvador e desenvolve atividades artísticas e de gestão cultural.

MM: Foi em 67 que veio o Petrovich?

OS: 67 por aí, essa tentativa. O CEC abria às 8 horas da manhã. Às 12 horas interrompia pro horário do almoço, coisa de 1:00 ou 2:00 e já se reabria, e ficava até às 18 horas. E alguns, eu comecei esse hábito, começaram a ir à noite. Eu gostava de ir pro CEC de noite e ficava lá lendo e estudando. O Fernando Bastos também pegou esse hábito. O Emanuel às vezes aparecia também. O CEC não tinha muito frequentador noturno, mas às vezes iam alguns instrutores. Eu mesmo desde o tempo em que era monitor eu frequentava o CEC sempre à noite.

MM: O Eudoro onde ficava lá na Reitoria tinha a biblioteca, tinha as mesas de estudo – havia uma divisão para o Eudoro ficar num lugar separado para ele trabalhar?

OS: Não, {as divisões} eram feitas na verdade com as próprios estantes. Ele tinha uma mesa, tinha lá as estantes, algum mapas e tudo, e ele ficava refugiado, não?! Ele ficava bem perto da Pauli, ali perto dos livros dele mesmo¹⁶. Então tinha esse espécie de nicho, e a gente, cada instrutor tinha um nicho também formado da mesma maneira, entende, e tinha uma saleta menor onde os monitores ficavam - Suetônio e eu -, depois teve um menino chamado Hans que não durou muito. É isso aí, a gente ficava nessas saletas onde a gente estudava, passava o tempo quase todo. A gente tinha bibliotecárias, tinha várias, datilógrafo e tinha os arquivos onde se conservava muita coisa de iconografia, imagem da iconografia clássica, os arquivos, as famosas libitinas, que eram as máquina de leitura de microfilmes¹⁷. Eu botei esse apelido de libitina, Eudoro se divertia. Eu dizia, “é vamos ver a libitina”. Ele adotou a coisa.

MM: Ele, lá no lugarzinho onde ele ficava, não só despachava burocraticamente mas também ficava lendo, escrevendo textos?

OS: Ele ficava escrevendo. Ele escrevia muito, às vezes me mostrava os escritos. Eu tive o privilégio de ler muita coisa em primeira mão de Eudoro. Olha só, para mim todos aqueles artigos do Correio Braziliense, de *Dioniso em Creta* eu fui o primeiro leitor¹⁸. Tinha muita proximidade comigo e tínhamos uma relação muito próxima, amistosa e confiável. Ele me passava para ler os artigos que seriam publicados e depois reuniu e formou o *Dioniso em Creta*. E de *Horizonte e complementariedade* também fui o primeiro leitor¹⁹.

16 Trata-se da *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, enciclopédia alemão sobre estudos clássicos que em sua primeira fase, até 1978, publicou 83 títulos entre suplementos e fascículos em ordem alfabética.

17 Libitina era a deusa latina dos cadáveres e funerais.

18 Para um levantamento das publicações de Eudoro, v. LÓIA, 2019.

19 Eudoro sempre teve o hábito desde Portugal de colaborar em jornais e revistas. Estes textos eram reescritos, ampliados, republicados e muitas vezes viravam livros, como *Dioniso em Creta*,

MM: Agora, vou comentar esse assunto que é bem interessante - é uma coisa que só você para contar mesmo, você, que além de testemunha, foi participante. O Eudoro, eu fiz uma pesquisa quando fui para Portugal, eu fui na Biblioteca Nacional de Lisboa, e vi os materiais que ele publicava, os artigos em jornais lá, esse hábito dele, de escrever para jornais, para a revistas. Ele já tinha isso desde Portugal e trouxe para cá. Aqui ele escrevia no *Correio Braziliense*. E muito desses materiais que ele escreveu lá {em Lisboa}, reescreveu aqui, e depois ele reescreveu novamente para transformar em livro...Então ele fazia uma reciclagem de si mesmo, e o único texto que não é essa coisa do jornal que depois se transforma dos artigos em um livro que é uma coletânea, o único texto que não é coletânea é o *Horizonte e Complementariedade*, que é uma tese do começo ao fim. Eu acho que é o único livro dele que tem uma cara de tese. Se ele pudesse ter defendido uma tese, já que ele {em vida} não defendeu nenhuma tese, esse livro é uma tese, ou seja, é um livro que tem começo, desenvolvimento e está tudo interligado.

OS: Já tinha ensaio dele e que veio junto com a tradução que ele fez da “Arte poética e retórica”, bem mais antigo do que quando ele chega a Brasília já publicado em Portugal.

MM: Eu peguei a primeira edição.

OS: Aqui tem no Brasil, então ele já era famoso por esse estudo. *Horizonte e Complementariedade* ele escreve em Brasília, e no momento da plena maturidade dele em que o pensamento dele já tá mais avançado. E eu assisti praticamente a produção desse *Horizonte e complementariedade*. A gente conversava muito, ele me falava muito a respeito do que estava fazendo. E foi depois do famoso curso sobre *Catábases* que ele começa a escrever o *Horizonte e Complementariedade*. Existe uma certa ligação com o material do curso sobre *Catábases*.

MM: Tem, e principalmente na primeira parte...

OS: Como eu contei lá naquele seminário que você me chamou em Brasília, o *Horizonte e Complementariedade* ele começa do meio²⁰.

publicado em 1973.

20 Trata-se do Seminário Internacional Eudoro de Sousa: Estudos de Cultura entre a U. Brasília e a U. Porto, que se deu na Universidade de Brasília nos dias 17 e 18 de junho de 2019. Para os anais do evento, v. link https://www.academia.edu/39217838/SEMIN%C3%81RIO_INTERNACIONAL_EUDORO_DE_SOUSA_UNIVERSIDADE_DE_BRAS%C3%8DLIA_17_18_DE_JULHO_DE_2019. Acesso 20 02 2022.

MM: Ele mesmo diz no prefácio, ele fala uma coisa do Parmênides.

OS: Sim, da interpretação do poema de Parmênides. Depois é que ele fez o princípio, eu me lembro bem disso.

MM: Interessante que esse livro ele só é publicado em 75, então nessa época que você tá ali que ele te coloca isso que você tá, entre 64 – 68, ele começa a escrever esse curso em 65...

OS: Eu acho que talvez 66. Agora ele vinha amadurecendo essas ideias. Ele parte para isso depois do famoso curso sobre *Catábases*, que ele começa a redação do *Horizonte e complementariedade*. Era uma ideia que ele tinha. Eu já era instrutor, e como te disse eu fui o primeiro leitor. Eu li o livro acabado, e então eu fiz uma resenha para o *Anuário Antropológico* e fiz a crítica, que ele publicou naquele *Sempre o mesmo acerca do mesmo*, foi a nossa discussão aí²¹.

MM: Essa discussão célebre... Mas a sua crítica, você elaborou isso só depois ou quando ele te mostrou lá na década de 60? Ele te mostrou o livro e vocês discutiam²²?

OS: Olha, eu acompanhei um pouco a evolução do livro, a crítica eu fiz depois do livro já pronto, acabado quando eu peguei em um seminário sobre o livro. Ele fez um seminário sobre o livro e eu participei, acho que o Ronaldo participou também, tinha um punhado de pessoas mais próximas dele que participou.

MM: Mas esse seminário já é na década de 70 quando você voltou da Bahia para fazer o mestrado em Antropologia...

OS: Então é nessa altura que eu faço a crítica do livro. Já fiz a resenha a essa altura, fiz uma crítica e participei do seminário onde discutimos o assunto do seminário e foi muito divertido.

21 O artigo é questão é À margem do horizonte: Um helenista e a Antropologia. *Anuário Antropológico*, n. 2.1, p. 189-200, 1978. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6020/7894>. Acesso 20 02 2022. O livro *Sempre o mesmo...* foi publicado pela Editora da UnB em 1978.

22 O livro *Sempre o mesmo acerca do mesmo* (1978) é uma reunião de textos a partir de seminários ministrados por Eudoro para “ex-alunos, discípulos e colegas”, como ele afirma no prefácio. Seguem-se dois questionários de Ordep Serra e as respostas de Eudoro. Após essa sequência inicial, temos rapsódias que transitam entre documentos da antiguidade e investigações modernas a partir de culturas primitivas, em um esforço comparativo entre mitos e ritos de diversas historicidades e geografias. Há a retomada de reflexões e pesquisas expostas em *Dioniso em Creta e outros ensaios* (1973) e *Horizonte e Complementariedade* (1975), e que vão culminar em *Mitologia* (1980).

MM: Ele incorpora o teu questionário...

OS: Incorpora e escreve *Sempre o mesmo acerca do mesmo*. Incorpora o meu questionário, tudo. É um pouco o resultado da discussão nesse seminário

MM: Ah entendi

OS: Eu apresentei, eu fiz aquele questionário e apresentei no seminário, conversamos muito.

MM: Foi um interlocutor dele...

OS: Sim, interlocutor desde bem antes, desde o tempo em que ele tava fazendo os artigos do *Dionísio em Creta*...

MM: Nessa época, durante o CEC, ser o interlocutor do Eudoro, você foi interlocutor e quando tinha os seminários, a gente que não viveu essa época, a gente pensa que era assim, que era o Eudoro falando e as pessoas ouvindo. Mas existiam as trocas, as perguntas...

OS: Muita troca, muita pergunta. O seminário na concepção da palavra mesmo...tinha tempo para discussão e, às vezes, tinha colaboração. Por exemplo: no seminário sobre “Das Ding”, de Heidegger, ele trabalhou com uma tradução feita pelo Xavier Carneiro, mas a alterou um pouquinho em alguns pontos²³. Foi mais na direção do pensamento dele mesmo. Pois é o trabalho de tradução que foi usada era do Xavier...Teve muita gente nesse seminário sobre o “Das Ding” e muita gente da Universidade participou, pessoal de dentro do CEC, e foi um seminário bonito e longo sobre Heidegger. Tivemos seminários sobre Bergson, Collingwood, Dante, Fernando Pessoa... Eram seminários não só sobre temas clássicos.

MM: O de Collinwood foi ele quem ministrou?

OS: Foi ele quem dirigiu todos os seminários, mas tinha a ampla participação de todos os instrutores, principalmente, e do pessoal que ia colocar uma coisa em discussão. Acho que ele fez também um desses seminários sobre Heráclito e foi muito interessante, com muita discussão. Acho que foi nesse tempo que ele começou a ficar cada vez mais ligado ao pensamento de Heráclito.

23 “Das Ding”, ou “A Coisa” é o célebre texto de uma palestra de Martin Heidegger apresentada pela primeira vez na Bayerischen Akademie der Schönen Künste em 1950. O texto, publicado um ano depois, integra o volume 7 de suas obras completas (p.163-181). No contexto do CEC-UnB, após sua discussão, foi publicado no livro *Mitologia*, em 1980.

MM: E em termos de planejamento... Ele começava o ano, ele reunia os instrutores, monitores e falava: “esse semestre nós vamos fazer isso...”, “esse ano a gente vai fazer isso”

OS: Os seminários não eram planejados: era um pouco ao sabor do que ele vinha pensando, do que ele achava que era necessário para fazer a gente entender. Não esse tinha planejamento todo não ... Era meio surpreendente e tinha surpresa quando havia a convocação de um seminário. Ele não fazia plano.

MM: E daí os alunos e os monitores tinham que rapidamente produzir o material que ele solicitava.

OS: É. Para o curso da “Catábase” muita gente trabalhou, como lhe disse: eu traduzi o canto sexto da Eneida, o Xavier traduziu a “Nékuia”, o canto 11 da Odisséia. E eu também traduzi algumas coisas do “Ancient Near Eastern Texts”, textos de catábases, o Xavier traduziu o artigo “Katabasis” do Pauly-Wissowa. Cada um tinha uma ocupação²⁴.

MM: Essa produção desses materiais também é uma forma de estudo?

OS: Sim. E ele com isso preparava apostilas que eram distribuídas aos alunos durante o curso. E ele acrescentava seus comentários, as reflexões que ele fazia.

MM: Ele escrevia à mão e daí ele dava para alguém datilografar - esse era o método? Ele não escrevia direto na máquina.

OS: Não, não escrevia direto na máquina, era sempre à mão. Quando eu comecei a me interessar pelo que seria assunto da minha tese, “os mistérios de Elêusis”, ele me deu uns cartões, assim retangulares não muito grandes, muita coisa que ele escreveu, muitos fragmentos que ele tinha catado a propósito de Elêusis, dos ritos eleusinos.

MM: Aquelas fichas...

OS: Ele fazia aquelas fichas, sem pauta, uns retângulos assim maiores do que são uma ficha comum, escrevia em grego, ele transcrevia em grego os fragmen-

²⁴ Referência à obra de Homero; à coletânea de traduções *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, organizada por James Bennett Pritchard e conhecida por ANET; ao longo artigo “Katabasis”, publicado por pelo classicista polonês *Ryszard Gansiniec*, também grafado como *Richard Ganschinietz*, e publicado na referida enciclopédia dirigida por Pauly-Wissowa, em 1909 (RE 10.2, p. 2359-2449).

tos que ele ia catando. Hoje gente faz isso com muito mais comodidade no computador...

MM: Cópia e cola, né?

OS: É, ele pegava e organizava aquilo, punha nos fichários dele.

MM: Ele tinha um fichário dessas citações... Isso é bem europeu²⁵.

OS: Ele tinha um fichário muito rico dessas citações, não sei onde foi parar isso.

MM: Não sabemos onde foi parar isso.

OS: Não tenho ideia de onde foi parar. É capaz que tenham jogado fora, como jogaram tanta coisa. O Bruno Borges catou no lixo livros importantes dele, como o livro do Walter Otto com as anotações na margem de Eudoro, e me deu de presente, ele que me deu depois de ter pego no lixo²⁶. Então muita coisa foi pro lixo, a biblioteca se livrou daquilo, que achava que era inútil²⁷.

MM: Que achavam que era velho?

OS: Tinha muita coisa importante, preciosa. Tanto que quando eu visitei o lugar onde ficava o material da antiga biblioteca, onde colocaram o material do CEC e fiquei impressionado, é muito pouco. Muito pouca coisa sobrou. A biblioteca não está ali não

MM: Eles distribuíram...muitos eles distribuíram para o acervo geral e muitos foram roubados.

OS: Jogaram no lixo, foram roubados, foram retirados também por Eudoro, os

25 Lembrar das histórias em ECO 2020.

26 Sobre essa história, v. BORGES 2015.

27 Esclarecendo: O CEC ao longo de sua existência constituiu um acervo composto pela biblioteca pessoal de Eudoro e aquisições de livros e revistas realizadas pela Universidade. Esse material ficava na sala do CEC na reitoria. Havia tensões internas relativas a essa realidade: de um lado estava o projeto unificado da Biblioteca Central, que, como o nome indica, centralizava materiais bibliográficos de todo o campus, evitando que existissem bibliotecas setoriais espalhadas pelos Institutos. Assim, de um lado estavam as especificidades do CEC e de outro as intenções da Biblioteca Central. Com o fechamento do CEC, destinou-se uma sala no subsolo da Biblioteca Central para o acervo do CEC, mas muitos de seus livros relacionados a literatura e história foram distribuídos em outras “estantes”. Logo, o que antes estava concentrado em um único espaço foi espalhado, destruindo a noção de integração e multidisciplinaridade que o CEC defendia.

livros que eram dele. Mesmo assim os remanescentes eu achei muito pouco. Tinha muitas revistas que o CEC assinava.

MM: As revistas elas foram lá para o setor de periódicos.

OS: Tinha um volume grande de livros que ocupavam uma sala muito grande. Era uma biblioteca extensa. Eu achei estranho. Tinha uma mapoteca rica também. Não sei onde foi parar. Deve tá lá na biblioteca em algum canto. Tinha os fichários com material iconográfico, a libitina não sei onde foi parar também.

MM: Como é que era esse fichário com o material iconográfico?

OS: Ele pegava as imagens às vezes de capas de livros ou de outras fotos, ordenava em pastas e punha num fichário. E aí a gente usava nas aulas que ele, por exemplo, dava no Instituto Central de Artes. Ele usava esse material, fotografava, projetava. E as coisas da pintura vascular. Tinha também muita coisa de escultura e tudo, que ele ia conseguindo de um jeito ou de outro.

MM: E essas anotações nos livros? Ou seja, o livro que você recebeu, ele escrevia ao lado algum comentário ou ele riscava?

OS: Ele escrevia do lado, às vezes sublinha, mas ele gosta mais de escrever à margem. Escrevia e fazia comentários interessantes. Bom, então é uma pena porque essas coisas são tão preciosas também, e muitas se perderam sem as anotações...

MM: São livros anotados, não é?

OS: É tinha muito livro anotado, tinha essas fichas, eram de um volume interessante. Também isso não tenho a menor ideia de onde foi parar. Alguma coisa Fernando Bastos conseguiu conservar, mas pouco, muito pouco. O Fernando se tornou mais próximo dele nessa fase final da vida de Eudoro. E acabou juntando alguma coisa do material dele²⁸.

MM: Ontem você me falou de uma aventura dele, da aventura da astronomia. Você falou que ia me contar hoje.

OS: É uma lembrança engraçada que eu tenho. Ele resolveu fazer um pequeno Observatório.

28 O material reunido por Fernando Bastos está hoje na Universidade Católica Portuguesa em Lisboa.

MM: Isso foi quando, 67 ou 68?

OS: Nessa altura 67, 68 anos ele resolveu fazer isso. Eu já era instrutor. Tinha um companheiro dele, que era irmão do professor Aryon Dall'Igna, não me lembro o nome da criatura, irmão do professor desse linguista famoso, e que também gostava de astronomia²⁹. Então, os dois começaram a montar esse Observatório com os recursos que tinham, não é, máquinas que conseguiram lá para montar esse Observatório. Um dia, eu tava lendo na minha sala no CEC e entra Eudoro às gargalhadas, acompanhado pelo companheiro dele, o parceiro das aventuras, que era a imagem da desolação... Me lembro até hoje, uma cena que ficou na minha memória, porque era um contraste muito grande - um todo acabrunhado assim e o Eudoro rindo às gargalhadas...

MM: Heráclito e Demócrito?

OS: Pois é... Eu perguntei o que houve. Ele me contou que eles estavam montando o observatório e, na hora de botar a última peça, o último parafuso, desabou tudo. Ele me disse "Nunca vi uma desgraça tão bem feita, uma calamidade tão perfeita uma coisa assim". E às gargalhadas.

MM: E era onde o observatório?

OS: Eu nem me lembro mais. Era pro lado da Colina, não sei. Eles estavam tentando fazer um observatório mas houve esse desastre.

MM: Então ele era um astrônomo amador

OS: Sim, um astrônomo amador, fez um relógio de sol...

MM: Como é que foi o relógio do Sol?

OS: Uns alunos que ele reuniu, interessados em astronomia e ele juntou um grupo desse pessoal. Eu não conhecia bem, eu não me interessava por isso... E aí, junto com eles, fez um relógio de sol que deve existir ainda no campus³⁰.

MM: Relógio de sol só olha só...

OS: Fez um relógio de sol, tentou montar um pequeno observatório. Acho que depois eles conseguiram fazer alguma coisa com o Observatório, parece que

29 Aryon Dall'Igna Rodrigues (1925-2014), pioneiro da fundação da UnB, como Eudoro, dedicou-se à pesquisa e sistematização dos estudos das línguas indígenas brasileiras. So

30 Informação a ser checada.

descobriram alguma coisa e ele ficou muito orgulhoso, mas isso aí eu não acompanhei bem.

MM: Eu li alguma notícia sobre isso, falando que causou uma certa polêmica, de uma certa ciúmeira, pois ele que não tinha formação para fazer isso, houve uma certa polêmica, e de usar dinheiro público. Houve uma certa polêmica eu me lembro³¹.

OS: É, mas ele uns alunos que o acompanhavam e tudo, não é, e ele não deu nenhum um prejuízo para com o dinheiro público. Você fazer um relógio de sol, você fez alguma coisa interessante é hoje eu acho . Tá lá até hoje, eu acho.

MM: Agora é interessante duas coisas que eu acho, que você fala, acho que é bem interessante que é o seguinte: primeiro essa curiosidade por vários campos; e ao mesmo tempo é a capacidade dele de atrair pessoas para esses projetos, para essas coisas e não são só intelectuais - tem ação.

OS: É os jovens. É verdade, ele tinha muita facilidade de contato com o pessoal mais jovem ...era bem interessante

MM: A relação dele com as pessoas mais jovens, não é.

OS: Ele recebia bem, mesmo tendo um temperamento bravo como o diacho.

MM: O Ronald me contava isso, que ele era...

OS: Ele era explosivo. Mas era uma contradição, pois, ao mesmo tempo em que ele tinha explosões com o pessoal que ele achava estúpido, que se metia no meio dos projetos e atrapalhava os projetos dele - e que não eram poucos -, ele era muito cordial e paciente com os mais jovens. Eu não tenho nenhuma queixa. Ele nunca teve essas explosões de temperamento comigo, mesmo tendo algumas explosões com alguns monitores e tudo...Mas tinha uma relação muito afetuosa comigo.

MM: As explosões eram mais relacionadas alguma delas o perguntas ou era mais essa questão...

OS: Ele xingava, ficava bravo, por exemplo, com o Edson Nery cara da biblioteca que queria acabar a biblioteca do CEC³².

31 Na verdade, foi Fernando Bastos quem me falou desse acontecimento. V. Anexo I, Ato da Reitoria n. 128 de 1967 que designa o professor Eudoro de Sousa responsável pelo equipamento do Observatório Astronômico da Universidade de Brasília. Atualmente, há na universidade o Observatório Astronômico Luiz Cruls, que fica Fazenda Água Limpa, no Núcleo Rural Vargem Bonita, e foi inaugurado em 2016.

32 Edson Nery da Fonseca (1921-2014). Pioneiro e fundador da Universidade de Brasília Foi

MM: Ele estava defendendo as coisas dele.

OS: O pessoal das Letras queria transformar o CEC em Instituto. Ele brigava, xingava fazia barulho mesmo na aula às vezes a irritação era diante de um besteiro muito grande, mas ele não tinha muita paciência com besteiro. Nos seminários, por exemplo, às vezes ele começava dizendo: “Olha, isso eu aprendi com Heidegger. Heidegger, quando começava o seminário, dizia: ‘Digam as bobagens que vierem na cabeça. Não fiquem inibidos. Não tenham medo de falar bobagem. Não, não tenham medo de falar bobagem: falem!’” Era uma ótima forma de se entrar na discussão e tinha paciência. Agora, ele podia ser explosivo também, não é, ele tinha um temperamento difícil. Dava bronca terrível nos instrutores. Mas era raro. As explosões que ele tinha eram mais nessas disputas que ele tinha em defesa do CEC, que sempre foi ameaçado, muitas vezes.

MM: Continuamente.

OS: O pessoal tinha aquela visão estreita, que ele chamava de beletrismo; achavam estranho um órgão que não estava ligado ao Instituto{de Letras}, que colaborava com diferentes institutos. Alguém com ciúme, do pessoal das Letras, por exemplo, gostaria que CEC fosse um departamento como outro qualquer dos departamentos de línguas e literatura clássicas. E isso era o oposto do que Eudoro pensava, exatamente o oposto: ele achava que isso não fazia sentido. Os gregos não são literatos, gente que faz literatura.

MM: E a própria noção do centro era interdisciplinar, tinha que ter autonomia porque ali não era lugar de graduação, de formar, de um curso de graduação.

OS: Na verdade ele queria formar pessoas que pensassem sobre as civilizações clássicas, a cultura clássica, civilizações mediterrâneas com a perspectiva histórico-antropológica. Costumava dizer a ele ficou, que ficou surpreso, que foi ele quem me empurrou para a antropologia, com sua visão que me fez pensar na Antropologia, essa preocupação com a multidimensionalidade das culturas. Ele tinha horror ao beletrismo e por isso era crítico das universidades portuguesas, e Coimbra em particular. Ele xingava muito Coimbra. Ele dizia que era uma má herança que a gente teve, a má herança coimbrã no Brasil, que bota essa coisa do beletrismo na frente. Eudoro estava muito à frente de todo mundo. E isso causava incômodo, estar à frente de sua geração causa ao povo que o cerca um certo incômodo e às vezes ele reagia assim...Eu preferia o Eudoro explosivo, era muito melhor do que triste como o vi no fim da vida. Ele explosivo era um belo espetáculo e muito interessante.

fundador de cursos de biblioteconomia de graduação e pós-graduação, sendo responsável pela implantação da Biblioteca Central, e do Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação (IBBD), hoje Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT).

MM: E para quem não ouviu e viu Eudoro nos seminários, nas aulas ele tinha uma voz mais grave, como é que era? Como ele era como pessoa? A gente não o conhece.

OS: Ele era um barítono, tinha uma voz boa, bonita e muito incisiva. Ele era muito entusiástico. Ele falava de uma maneira muito expressiva. Ele estava sempre tratando de um tema que o entusiasmava. Então isso passava para o público.

MM: Ele falava com as mãos também..

OS: Por exemplo, o curso *Arqueologia do Egeu* ele enchia a sala. O pessoal não tinha ideia do que era aquilo. Mas ele falava com tanto, tinha um poder de comunicação que realmente era uma coisa rara. Ele se empolgava. E uma pessoa empolgada torna-se empolgante também. Atraía muita gente por isso. Os cursos, as conferências dele sempre enchiam. Ele era admirado e muito procurado por isso. Porque as aulas deles eram criativas, isso aí eu posso me dar um testemunho, você sentia que ele estava pensando naquele assunto, entendeu? Não era uma exposição pura e simples: ele punha pra si um problema e começava a refletir sobre aquilo. Então era uma aula criativa.

MM: Era Professor filósofo, não é?

OS: Era uma aula muito criativa. E aí se você se envolvia na aula você e punha problemas para ele, ele gostava desta problemática, entendeu?! Uma vez nós tivemos uma discussão sobre Gilgamesh. Eu estava muito concentrado na questão da tábua 12 do Gilgamesh, que mais tarde se confirmou que ela não pertencia originalmente à epopeia. E aí conversamos, eu falei nisso um dia de tarde, eu disse que me propunha a fazer uma leitura da minha tradução da tabula 12. Ele disse “Olha, isso tu não tens muito a dizer sobre isso porque ela é uma coisa tão complicada e tão fragmentária”. Eu respondi “Vou tirar os coelhos dessa cartola”. Ele me disse “Se você tirar uns coelhos eu atiro e mato coelho por coelho”. No fim da discussão ele parou e ficou pensando...Quando eu disse o que achava, ele ficou pensando. No dia seguinte, eu estava lendo na minha saleta, tranquilo, e ele entrou parecendo uma locomotiva dizendo: “Tens razão, diabo, tu tens razão. Tu estás certo. Foi uma bela ideia!” Mas parecia assim uma coisa que ele ia derrubar o mundo. Era muito o estilo de Eudoro.

MM: É bem interessante que....

OS: Ele refletiu, ficou pensando e aí me deu um susto, rapaz! A entrada dele assim, meu deu um susto, a convicção, o entusiasmo que ele teve com aquilo. A discussão também a propósito do *Horizonte e complementariedade* foi mui-

to divertida. A gente discutia muito durante esse seminário, mas ele lia o texto do *Horizonte e complementaridade* ... aí quando ele pegou para ler o prefácio do *Horizonte e complementariedade* pra gente no prefácio ele diz que filosofia e mitologia, há uma complementaridade entre as duas. Aí ele diz “Ah, diabo olha o que eu fiz!”. E aí eu dei risada do que aconteceu. O núcleo da discussão era essa. Eu disse “Olha você escreveu isso, você disse”. Mas quando ele terminou o livro, ele já tava com outra ideia, já não estava mais acreditando naquela coisa da complementariedade entre Mitologia e Filosofia. Ele já tinha dado um salto para frente, já tinha pensado mais adiante, não é? E eu dou tinha razão, foi um salto necessário. Mas o problema é que ele escreveu isso realmente, não é? Fazer o quê... Mas o livro é muito mais rico do que isso, claro! É um livro extraordinário, riquíssimo.

MM: É a tese para mim. É o doutorado dele...

OS: É a obra prima mesmo...

MM: Porque depois a gente pode observar como ele já não tem a estrutura do CEC, acho que uma das coisas que a gente tem que começar a pensar, é as pesquisas elas são feitas dentro de um contexto. Então Eudoro, ele tinha esse contexto do CEC e o *Horizonte e complementaridade* é a expressão máxima desse contexto que ele tinha com os diálogos, as trocas e a atualização bibliográfica. A partir do momento que ele perde isso, ele vai para o ensaio e a mitologia. Aí ele é um pensador, um escritor. Mas aquela questão de escrever dentro de um contexto, dentro de um sistema de trocas, de interlocutores tanto copresentes ali como também a bibliografia, no final com o fechamento do CEC, ele já não tem mais essas condições. Daí e ele se volta para o ensaio, porque o ensaio é ele com ele mesmo, já não tem esse auditório em potencial.

OS: É, ele faz muitos textos axiomáticos, aquela coisa rigorosa que em *Horizonte e Complementariedade* torna-se um prodígio de sutileza, profundidade e rigor também. Muito embasado. A discussão sobre Parmênides é brilhante, bem fundamentada.

MM: Ele está com a melhor bibliografia {à época}, ele tá dialogando com a melhor.

OS: E conservou a atualidade do estudo. Tem havido avanços extraordinários no estudo de Parmênides de lá para cá, bibliotecas inteiras se escreveram, mas o livro dele continua vivo, tem novidade ali dentro.

MM: É porque, eu acho que aquele momento que o Eudoro pega, eu acho que ele conversava com vocês também, as discussões e as mudanças da filologia,

que tinha um projeto utópico de uma ciência e depois é questionado, e daí o diálogo da filologia com fenomenologia, o existencialismo, com a antropologia, a abertura da questão, entendida não mais como uma ciência linguística mas uma reanálise desse elemento que não é puramente linguístico, que não é redutível à língua. Ou seja, a língua nos fala do mundo mas o mundo é muito maior que a língua. Então essa abertura que ele vai encontrar depois, que é a abertura que Europa está, a Europa naqueles anos 60 tá começando a sair da ilusão referencial da palavra. E daí esse impacto que ele tá tendo ali que depois você vai ter mais para frente ele tá entre isso. Então é bem interessante que ele está justamente nessa luta contra o positivismo linguístico, e a luta contra o positivismo linguístico é que abre esses novos horizontes de pesquisa nos Estudos Clássicos. Então por isso que ele continua atual. A atualidade dele vem pela problematização do método, das questões, ele problematizou justamente isso. É um filólogo problematizando a filologia. Então foi muito interessante, isso que gera essa atualidade dele - ele não deixou de ser efetivo em função dele ter problematizado. E ele falava com vocês, discutia e fazia uma crítica das correntes. Ele não só pegava um autor, ele não era simplesmente um parafraseador, de pegar uma frase de um autor. Ele ensinava vocês também a ler os pressupostos desses autores.

OS: Era um leitor muito agudo, profundo. Eu acho que esse foi o melhor período dele, o mais brilhante. Por isso eu digo que eu gostava do Eudoro explosivo, até o livro dele *Horizonte e Complementariedade* é explosivo, dinamita muita coisa. Ele era um leitor constante de filosofia, ele era um pensador! Ele dizia isso para gente “ninguém consegue fazer filologia clássica sem se aprofundar na filosofia”. Do meu contato com Eudoro ele me passou o hábito de leitura filosófica. Foi ele quem botou nas minhas mãos Hegel, Nietzsche e Heidegger. Ele dizia: “É preciso ler”. Tive que ler a *Fenomenologia Pura* logo quando cheguei no CEC, sem entender aquilo³³. Ele me mandava ler e, mesmo sem entender. Eu lendo eu dizia “Eu não tô entendendo”. E ele dizia “Vai lendo, vai lendo, mesmo vai sem entender, que a certa altura você entende”. Ele parava às vezes para me explicar, falávamos os sobre assuntos e as coisas ficavam mais clara. E foi ele que me passou esse hábito de leitura filosófica. Até hoje eu não consigo passar mais de 15 dias sem uma leitura filosófica. Foi muito influência de Eudoro.

MM: E a relação dele com Heidegger?

OS: Ele era fascinado por Heidegger. Ele era absolutamente fascinado com

33 Título completo da obra de Husserl: “Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. Introdução geral à fenomenologia pura”, publicada em alemão em 1913, e conhecida também como “Ideias I”.

Heidegger. Eu acho que até que isso o atrapalhou um pouco, na minha opinião. Ele teria avançado mais se não tivesse ficado tão apegado a Heidegger.

MM: Em que Heidegger limitou Eudoro?

OS: Repare bem, ele limitou a originalidade de Eudoro, porque fez ele acreditar naquela coisa do fim da filosofia, que a filosofia acabou, que é um tese heideggeriana que eu considero falsa.

MM: O fim da metafísica...

OS: Há uma coisa destrutiva em Heidegger também. E não é por acaso que ele é o filósofo da *Destruktion*, do fim da metafísica, daquela coisa toda, a leitura que ele faz como sendo o último metafísico, aquela coisa toda, e Eudoro entrou nessa onda, e não gostava que o chamassem de filósofo e ficou apegado a essa dogmática heideggeriana. Eu acho que o tolheu um pouco. Mas também isso foi muito a influência do encontro dele aqui no Brasil com Vicente Ferreira da Silva e o grupo de São Paulo, Vicente era um grande amigo dele que era heideggeriano, bem apegado e agarrado a Heidegger. A leitura de Eudoro de Heidegger foi muito rica, muito interessante, as considerações sobre o *Das Ding* são muito interessante. Mas acho que ele podia ter ido além, esse fascínio em Heidegger atrapalhou um pouco... Mas também passou por minha idiosincrasia, eu também senti o fascínio por Heidegger e depois também senti uma certa repulsa a Heidegger. E talvez isso nos separasse um pouco. Mas, enfim, no livro *Horizonte e Complementariedade* ele está longe de Heidegger. E vai ele vai mais fundo.

MM: O problema em Heidegger e depois no heideggerianismo é confundir profundidade com a incompreensibilidade, ou seja, se você usa ou o texto....

OS: Umas coisas também muito toscas também, não é? Aquele mito da coincidência entre o pensamento alemão, a língua alemã e a língua grega. Isso é um mito que não faz sentido. É o prolongamento do fichtiano que no fundo é uma espécie de ressentimento. Já está em Fichte, porque na época em que Fichte escreve ele está muito ressentido com aquela coisa que se falava que era possível³⁴. Leibnitz só escreveu em latim, francês e quase não escreveu em Alemão, não se achava a língua alemã suficientemente culta. Fichte se ressentiu contra isso e começa a se posicionar de maneira contrária, pensar é pensar em alemão. É uma coisa que Heidegger coloca, e também as interpretações de textos pré-socráticos de Heidegger, por exemplo, são para mim muito ten-

34 Referência a Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), filósofo alemão que, entre coisas, defendeu o nacionalismo germânico frente à ocupação napoleônica.

denciosas... aquela coisa de ele acreditar que tem a intuição do sentido original das palavras gregas dos pré-socráticos, tem muita mistificação aí. Heidegger mistifica. Hannah Arendt, que foi namorada dele, uma vez escreveu um texto que o compara a uma raposa. Ele tem mesmo o estilo de uma raposa³⁵. Assim, ele é um gênio, um dos maiores filósofos do século 20, e até hoje é um dos maiores filósofos. Mas ele pode ser ofuscante e eu acho que a influência de Heidegger em Eudoro acabaram sendo limitadoras. Ele tinha muito mais a dar.

MM: Em quais questões que ele poderia ter adentrado mais e se aprofundado mais e que Eudoro com o fim do CEC e com o heideggerianismo dele, o ensaísmo dele, ele não foi mais adiante? Ele falava com você de projetos futuros, de projetos que ele pensava...ele falava para você de projetos de coisas que ele queria realizar e que ele não realizou?

OS: Falava muito pouco... Acho que no final ele tem uma certa desistência, há um tom de desistência nas últimas obras dele e que eu lamento. A leitura dele Heidegger, depois de um tempo, prejudicou o pensamento estético de Eudoro, ele começa a repetir Heidegger... Ele tinha mais a coisa a dar nesse campo da estética do que simplesmente fica repetindo Heidegger... Heidegger tinha fechado a porta da filosofia de uma vez por todas e foi uma coisa negativa para Eudoro...Acabou a filosofia agora vem outra coisa. Por um lado, isso teve um efeito favorável que faz ele pensar uma nova ideia de mitologia. E vai fazer uma proposta de pensamento que ele chamou "mitologias". Isso é interessante. Isso é o lado positivo da relação. Mas parou em Heidegger, eu não sei porque...Heidegger acho que é tão positivo e brilhante quanto venenoso. Mas isso é minha opinião minha não tem nada a ver...

MM: Mas eu acho uma interpretação sua não é uma interpretação qualquer. Então é importante pra gente, porque isso eu ouvi de algumas pessoas que liam e que leram o Eudoro... Porque há uma tendência de muitas pessoas que leram Eudoro a transformar isso em um pastiche heideggeriano. Ou seja, a maneira de escrever, e não só em reproduzir conteúdos, mas também a própria a expressão verbal. Um dos problemas de Heidegger é que ele entra num misticismo intelectual no qual a linguagem dele se torna especulatória e centrada em si mesma. Aí ele fala, fala, fala mas não diz nada... Então esse era um dos problemas...

OS: Já em *Horizonte e complementariedade* não tem isso, não tem isso. É um outro estilo, completamente novo.

35 História presente no *Denketabuch.1950 bis 1973* (Piper Verlag, 2002).

MM: Exatamente!

OS: É um texto que é muito pessoal , o estilo de Eudoro, não se parece com o Heidegger nem com ninguém. É dele mesmo

MM: Ele se vale muito do texto que ele analisa, o texto então ecoa e é reconstruído no texto dele e que dialoga muito com o texto. Essa distinção entre o intérprete e o texto original, muitas vezes desaparece. E é muito interessante o que ele faz.

OS: Aí não tem nada de pastiche de Heidegger , nem de ninguém. *Horizonte e complementariedade* é uma perola, é coisa que se sustenta por si.

MM: Uma nova prima.

OS: É possível em outros ensaios dele... Ele tem um ensaio que eu fiz uma experiência, o ensaio “Variações sobre o tema do Ouro”, que é uma análise estrutural³⁶.

MM: É uma análise estrutural ..

OS: Dei para meus alunos de Antropologia {na UFba}, e todo mundo já dizia que era um belo estudo estruturalista e eu disse: “Pois é, a pessoa que escreveu não leu o Lévi-Strauss.”

MM: Ele foi ler Lévi-Strauss depois, ele cita e até critica...

OS: Pois é, naquela altura em que ele escreve “Variações sobre o tema do Ouro” ele não tinha um contato Lévi-Strauss e a Antropologia Estrutural. Ele simplesmente fez uma análise estrutural *avant la letre* genial interessante. Ele tinha essa acuidade extraordinária capaz de fazer antecipações muito incríveis.

MM: A gente percebe a relação dele com literatura, com filosofia, com artes visuais, com a arqueologia. E a música: você tem alguma lembrança dele com a música? Como era a relação dele com música?

OS: Eu sei que Eudoro adorava Wagner. Lembro das últimas visitas que fiz a ele, ele estava sempre ouvindo Wagner. Era um wagneriano tenaz... Wagner, os românticos, sobretudo Beethoven, que ele curti muito E sim ele gostava dos

36 Publicado em separata pela Faculdade de Filosofia da Universidade de Santa Catarina em 1955, depois foi incluído em *Dioniso em Creta e outros ensaios* (1973).

Beatles. Ele gostava muito dos Beatles.

MM: E cinema?

OS: O cinema, eu vi poucas vezes ele se interessar por cinema. Me lembro dele comentando aquele “Deus e o diabo na terra do sol”³⁷

MM: Ah, do Glauber Rocha.

OS: Me lembro dele falando de “2001, Uma Odisseia no Espaço”, mas pouco falava de cinema³⁸... Ah sim, “Zorba, o grego” e aquele também “Nunca aos Domingos”, com aquela atriz grega...³⁹ Ele era fascinado pela grega bonita que foi ministra da cultura esqueci o nome dela... Ele quase nunca falava em cinema. Música ele falava: era Bach, Beethoven, Wagner, que eram os prediletos dele. No CEC quem era mais ligado a música era Xavier - tinha uma cultura musical muito grande.

MM: O Xavier é uma figura que precisa ser estudada, não é? E você teve contato até familiar com o Xavier, não foi?

OS: Nós ficamos muito amigos e nos aproximamos muito. Depois ele se separou da mulher, Zélia, que se casou com meu irmão. E eu fiquei muito ligado a Zélia e os filhos dela, que até hoje têm uma ligação muito grande comigo, que eu vi pequenos. Ele depois que se separou, ele simplesmente foi embora para o Ceará com uma moça e foi viver por lá e abandonou praticamente os filhos... Não sei porquê. Eu curti os filhos dele muito mais do que ele.

MM: Ele foi para o Ceará, e ele foi dar aula em alguma Universidade?

OS: Ele esta ganhando lá na Universidade. E nessa altura ele tava muito mais voltado para os pensadores orientais, indus, essa coisa toda. Ele já não estava tão ligado ao mundo da filologia clássica.

MM: Quando que ele vai para o Ceará?

OS: Ele foi posto para fora universidade, na verdade.

MM: Então nessa época em que é posto para fora da Universidade ele larga a família e vai embora pro Ceará?

37 Filme de 1965, dirigido por Glauber Rocha.

38 Filme de 1968, dirigido por Stanley Kubrick.

39 Respectivamente: “Zorba, o Grego”, dirigido por Michael Cacoyannis e lançado em 1964; e “Nunca aos Domingos”, dirigido por Jules Dassin e lançado em 1960. A atriz é Melina Mercouri.

OS: Ele saiu do mesmo jeito que eu, a famosa expulsão branca assim como eu sofri. Eles simplesmente desligaram ele.

MM: Desligaram em 69?

OS: 69 por aí... desligam a pessoa, né, eles faziam muito isso, era da brutalidade do regime. Não era uma expulsão formal: simplesmente você deixava de existir, entendeu. Foi um truque que o capitão-de-mar-e-guerra, o interventor lá, usou muito, com muita gente. Desliga e acabou, não tem conversa. Depois eu acho que o Xavier conseguiu, houve uma reparação, ele foi readmitido, e desistiu de voltar para Brasília e decidiu ficar no Ceará mesmo. Mas ele teve a reparação depois do fim da ditadura mas não voltou.

MM: Ele ficou morando no Ceará?

OS: Morando no Ceará, casou-se de novo.

MM: Ele era professor da Universidade do Ceará?

OS: Sim, foi professor da Universidade Federal do Ceará. Morreu este ano, no fim do ano passado, aliás.

MM: E vocês daí nunca mais tiveram contato?

OS: Ele nunca mais. Ele cortou o contato com todo mundo até com os próprios filhos e cortou contato com todo mundo e foi ficando cada vez mais isolado em si mesmo. Mas é um homem brilhante, era um professor de Filosofia, aqui já na Bahia...Se formou aqui{Salvador} em filosofia e foi para lá {Brasília} e fez o mestrado com Eudoro sobre Diógenes de Apolônia. E era muito generoso, gentil, bonitão. A mulherada toda se impressionava com ele. Aparentemente tinha uma serenidade, que na verdade escondia algum tumulto né, pois de repente ele cortava tudo.

MM: E essa dissertação de Mestrado dele? Ela foi orientada por Eudoro e foi defendida aqui, será que a gente a encontra? Deve estar lá no CEC, né?

OS: Tá lá, eu acho inclusive, que eu saiba o único estudo que se fez aqui ou em português sobre Diógenes Apolônio. Eu cheguei no CEC ele já era mestre.

MM: Esses materiais eram publicados no caderno cultural do Correio da época, publicavam muitos textos do pessoal do CEC, há vários textos dele, do Xavier. Esses outros papéis só entrando em contato com a viúva dele, deve ter algu-

ma coisa lá na casa ou o pessoal daqui de Brasília, os amigos dele...

OS: A dissertação deve estar na Biblioteca da UnB. A dissertação de Fernando Bastos está lá e a do Gramacho. A do Xavier deve estar também.

MM: A do Gramacho eu vi, agora eu tô falando não da dissertação, mas de outros papéis... a família daqui guardou alguma coisa ou ele levou tudo?

OS: Não ficou com a família ou Zélia, não ficou com a mulher dele, isso não deixou. ou Eu teria visto, pois quando ele foi-se embora ele deixou os filhos pequenos, deixou a esposa sozinha com os filhos pequenos. Eu era muito chegado e próximo da Zélia e fui até ficar lá com ela e coisas ajudei com filhos e tudo acabou. Depois ela se casou com o meu irmão e seguimos muito próximos, até hoje. Os meninos me chamam de tio e tudo. De certa forma ajudei a criar e tudo e não sei de nada, não acho que ficou para eles... nada do pai.

MM: Ah tá, era uma coisa que a gente podia ver depois, né? Entrar em contato com a viúva e ver se...

OS: Talvez a outra mulher, a cearense, que eu tô esquecendo o nome, tenha alguma coisa dele. Eu não sei, não tenho ideia... Ele teve um filho lá também no Ceará. Eu acredito que a dissertação deve existir lá na biblioteca da UnB.

MM: Isso aí a gente vai produzir, esses materiais ...

OS: E merecia edição!

MM: Nós vamos editar.

OS: Ele era uma pessoa muito cuidadosa assim. Escreveu também um livro sobre Kierkegaard, aliás um prefácio de uma tradução de Kierkegaard, que eu acho que ele fez a tradução... e fez o prefácio, que é muito interessante, eu me lembro de ter lido, mas não tenho mais esse livro, infelizmente⁴⁰. Ele era um homem muito inteligente, sério, generoso, mas imprevisível.

MM: Eu vou agora para a parte final desse nosso encontro e já preparando para o próximo encontro, que vai ser o último nosso. Eu vou agora compartilhar o que eu encontrei aqui no Correio Braziliense⁴¹. É engraçado que a gente encontra várias coisas...Aqui temos uma página que foi publicada no dia 26 de abril

40 Trata-se da obra "Tratado do Desespero" (Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1969), de Søren Kierkegaard (1813-1855).

41 Apêndice II.

de 1969, com textos do Silvio Elias e do Agostinho da Silva. E todos esses textos são protestos pelo fechamento do CEC. O Agostinho fala “do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília, graças à competência científica capacidade filosófica dedicação do mestre Eudoro de Sousa, o mais completo filólogo que jamais escreveu em nossa língua, reuniu um grupo em que basta citar o latinista e medievalista João Ferreira, o filósofo e filólogo Xavier Carneiro, o historiador e pensador João Evangelista de Andrade Filho, o egiptólogo Emanuel de Araújo, o historiador das religiões Trindade Serra, o filólogo Suetônio Soares Valença, o poeta Jair Gramacho, infelizmente silencioso depois seu magnífico trabalho sobre os Hinos Homéricos, a musicóloga Maria Luiza Roque, a historiadora de arte Dinah Brognoli, e o latinista Antônio Telmo, todos com trabalho que não envergonharia qualquer centro de cultura clássica”. Muito bom, Agostinho não?

OS: Faltou falar nele, que foi o maior latinista que eu conheci pessoalmente. Ele era capaz de escrever muito bem latim quando ele queria.. Eu até lhe contei a brincadeira dele que escrevia naquele latim renascentista carregado e Eudoro dizia “eu me vingo com o grego”. Era a distração deles. Ele fez traduções maravilhosas de Virgílio, de Plauto, de Terêncio, que são exemplares, são fantásticas. Ele também foi coordenador do Centro de Estudos Clássicos por um breve período. Foi ele quem nos deu de presente Eudoro, ele que convenceu Darcy {Ribeiro} a chamar Eudoro {para Brasília}.

MM: Ele é fundamental. Então houve uma reação ao fechamento do CEC, uma reação pública. Daí eu encontrei a carta: a Universidade de Brasília teve que se explicar por que houve fechamento. Eu vou te mandar depois esse texto... É o texto não assinado onde eles argumentam que não houve a extinção, mas sim a integração do CEC ao Instituto Central de Ciências Humanas⁴².

OS: Isso foi encomendado pelo interventor, esse capitãozinho-de-mar- e-guerra, que era um homem do Cenimar, como lhe falei, que era o SNI da Marinha, que espionava seus próprios estudantes. Isso ele encomendou pra algum babaca lá do Instituto de Letras daqueles departamentalistas, e algum *ghost writer* fez a mando dele⁴³. Integração coisa nenhuma, uma coisa bárbara foi o que houve, e destruiu um Centro que deu fama à Universidade de Brasília. Integração coisa nenhuma, foi uma limitação a Eudoro, que foi deslocado para o Instituto de Ciências Humanas, assim como Emanuel. Houve a demissão sumária sem explicações, sem motivo de Xavier. Eu e Suetônio tivemos as matrículas cassadas arbitrariamente, não pudemos concluir os nossos mestrados. Tivemos a

42 Apêndice III.

43 Referência a José Carlos de Almeida Azevedo (1932-2010). Cenimar: Centro de Informações da Marinha.

bolsa cortada, eu tive que vir para Salvador, e foi uma violência, entre tantas que atingiram a Universidade de Brasília. Isso vem da bestialidade da ditadura e também no fato de que Eudoro de Sousa se aproximou, ele era amigo de Honestino Guimarães, que foi assassinado pela ditadura⁴⁴. Ele {Eudoro} assistia as reuniões da FEUB, gostava de ver a barulhada dos estudantes, foi denunciado por um energúmeno, eu me esqueço agora o nome do sujeito; era um professor falso, um professor espião colocado lá no IH, que implicou com Eudoro. Eu conto isso até no prefácio do meu livro “Hino Homérico a Deméter”⁴⁵; eu conto esse episódio, desse espião, inclusive os estudantes expulsaram esse camarada, foram no apartamento dele na colina e jogaram tudo pela janela afora, porque descobriram que ele era espião. E na caderneta dele, inclusive saiu um artigo no *Correio Braziliense*, falando dessa história da expulsão desse camarada pelos estudantes, e na caderneta dele tava escrito “denunciar o coordenador Eudoro”⁴⁶.

MM: Olha só...

OS: Foi isso que levou Eudoro ser detido e a responder um IPM⁴⁷.

MM: Eudoro foi detido?

OS: Foi detido e foi levado para prestar depoimento, fichado, e respondeu ao IPM.

MM: É impressionante: ele que saiu da ditadura de Portugal e caiu na ditadura aqui também, não é?

OS: E acabou caindo nessa ditadura completamente imbecil também, essa porcaria que está aí de volta. Nós estamos sob uma ditadura militar assassina ...

MM: ...novamente..

OS: ...estúpida e assassina ditadura, como poucas, como poucas. Enfim. Então teve isso: Eudoro foi chamado, teve que ir lá no BGP para responder inquérito

44 Líder estudantil, Federação dos Estudantes da Universidade de Brasília (FEUB), nascido em 1947 e assassinado em 1973.

45 “Hino homérico II – a Deméter”(Editora Odysseus,2009).

46 Caso do professor Ricardo Ramon Blanco. Para o manifesto dos professores sobre o caso, narrando todo o acontecimento, além de outras declarações, v. *Correio Braziliense* 20/09/1968. Para declaração dos estudantes e outros dados sobre crimes do referido professor, v. *Correio Braziliense* 27/09/1968.

47 Inquérito policial militar. Primeira etapa do processo de investigação e acusação durante a ditadura militar.

várias vezes.

MM: Impressionante!

OS: Sofreu esse inquérito. Não chegou a ter nenhuma punição, mas foi e respondeu. Emanuel foi preso, e Xavier foi demitido arbitrariamente.

MM: E por que que ele foi preso?

OS: Todos Desligados arbitrariamente também...Então foi uma bomba e destruiu o CEC. Emanuel ele era marxista, ele era militante contra a ditadura. A UnB tava cheia de Espiões, cheio de gente assim. Vou te contar uma coisa, pouca gente sabe: eu dava aula de grego, nessa altura, e inclusive no Instituto de Ciências Humanas eu tinha alunos. E um deles era um senhor de idade de uns 60 anos por aí. Eu sempre muito franco, muito livre, quando falava qualquer coisa no campo da política, e dizia mesmo o que eu pensava. E um dia no fim da aula e ele me chamou e disse “Olha, professor, eu gosto muito de você, e o senhor não deve falar essas coisas, senão vai ser preso.” Ele me poupou porque, uma questão de simpatia. Mas provavelmente estava lá também nessa missão. Eu esqueci o nome do canalha... chamava-se Ramon Blanco, esse patife, que foi colocado lá como professor. Ele escreveu até um livro de louvores, acho que a Castelo Branco, uma coisa dessas, uma besteira dessas. E ele tinha uma raiva de Eudoro muito grande, um ciúme intelectual, porque ele dava aulas lá e ninguém prestava atenção nas aulas dele, e as aulas de Eudoro eram fascinantes, todo mundo curti as aulas de Eudoro. Então ele denuncia Eudoro, como subversivo. E Eudoro não tinha nada a ver com essa coisa. O fato de eu ser denunciado do ponto de vista deles, tudo bem, eu era subversivo, e sou mesmo, do fato de eu querer derrubar essa porcaria, claro. Nunca me liguei a partido ou nenhuma facção, mas tava sim em todos os protestos. Até hoje e um dos momentos gratificantes da minha memória é a passeata de que eu participei tacando fogo literalmente nos palanques preparados para celebrar a gloriosa no dia 31 de Março. E não aconteceu, porque a gente foi para rua e quebrou tudo...Nós tacamos fogo nos palanques mesmo com a repressão toda. Então tudo bem, mas Eudoro não tinha nada a ver com isso: ele simplesmente simpatizava com os alunos e era um professor simpático aos alunos, não gostava que eles fossem presos. Ele era amigo da família de Honestino e do próprio Honestino, que ia lá na casa dele. Então isso era um crime, essa mentalidade que tá aí matando gente até hoje em dia. Ele sofreu essa repressão. Isso foi uma bomba, e destruiu realmente o Centro de Estudos Clássicos. E esse texto {Apêndice 3} é de algum idiota a serviço do reitor.

MM: Engraçado que não assina, o cara é tão covarde que não a assina.

OS: Gente covarde gente, sem vergonha. E o Correio Braziliense também publica isso de má vontade. A gente sabe que eles não concordam, ficou todo mundo chateado com o fim do CEC, que era uma tradição de Brasília.

MM: Isso, da universidade, da cidade, não é?

OS: Era um lugar procurado na cidade, um certo orgulho da cidade com o CEC.

MM: Se a gente pensa em termos efetivos, a coisa começa em 1962 e acaba em 1969, são sete anos?

OS: Sete anos, sete anos brilhantes. Coisa boa ali, muita coisa boa. E foi um crime com a geração que veio depois, porque se tivesse continuado nós teríamos construído uma coisa bem mais sólida.

MM: Porque daí vocês iam ser incorporados, depois fazer o mestrado e doutorado, iam dar continuidade a isso.

OS: João Ferreira me disse que Eudoro queria que eu fosse o próximo coordenador do CEC.

MM: Olha só, você não teria saído daqui... Estávamos fazendo mestrado lá. Já havia doutorado ou não?

OS: Não tinha doutorado nessa área. Havia o plano de chegar ao doutorado. Naquela época não havia praticamente doutorado nessa área aqui no Brasil. Os cursos de doutorado começaram meio tardiamente por aqui nas universidades novas.

MM: Então tinha que fazer fora de Brasília e voltar.

OS: Fazer fora de Brasília e voltar. Mas ele tinha essa intenção. Ele queria a continuidade do CEC. E ele achava que eu deveria ser o novo Coordenador, o seu substituto, o que não aconteceu.

MM: Então é essa história, a gente vai continuar

OS: João Ferreira sabe melhor dessas coisas no final

MM: Então Ordep, nós vamos conversar e retomar esse final a interrupção do CEC no próximo encontro, falar da diáspora. Vamos falar daí dos caminhos depois e fechar essa nossa trilogia aqui fazendo uma reflexão sobre esse projeto vencedor, porque ele produziu vencedores. Se fosse algum que não tivesse produzido coisas boas as pessoas não estariam comentando até hoje. Aí ele

vai continuar sendo comentado e ele foi recuperado na década de 90, depois quando o Emanuel volta para cá junto com a esposa dele eles abrem o NEC - Núcleo de Estudos Clássicos, do agora eu sou o atual coordenador.

OS: Maravilha!

MM: Depois vem o Gabriele com o Archai e continuamos a vencer os calhordas!

OS: Mas foi isso, foi o capitão-de-mar-e-guerra lá não me lembro e acho que eu não quero me lembrar do nome desse fdp e os espões – a universidade era coalhada de espões. Esse Ramon Blanco foi o sujeito que jogou Eudoro no IPM. E isso foi descoberto. Veja, você pode encontrar no Correio Braziliense as notícias sobre a expulsão do Ramon Blanco, feita pelos alunos, os alunos descobriram que ele era espão e foram pra Colina e invadiram o apartamento dele, pegaram todos os móveis e jogaram janela abaixo, e ele teve que sair. E isso foi documentado, houve uma reportagem, inclusive uma caderneta que os alunos acharam tava lá escrito “denunciar o coordenador Eudoro”.

MM: Vc vê a importância do CEC, porque eles não iam se importar com qualquer um.

OS: Pois é. Inclusive houve uma reunião, uma assembleia de estudantes e que a gente participou, Eudoro estava presente. Era protesto contra o fechamento do CEC. A FEUB organizou. Foi uma coisa que feriu os estudantes, a universidade se incomodou. Não foi assim uma coisa tão simples .

MM: Não foi um ato administrativo.

OS: Foi um ato de destruição perpetrado pela ditadura, com absoluta violência.

MM: Por um lado você pensa: por que eu vou me importar com os Clássicos, que só se importam com o passado? E aí vem um ato da Ditadura que é calar um centro de pesquisa multidisciplinar, que colocava as pessoas para pensar e que tinham liberdade de pesquisa.

OS: Claro: era um lugar que se formava gente para pensar, gente culta, que é a pior coisa para qualquer ditadura - pessoas capazes de refletir, com independência de pensar e produzir... Você não vê agora? A mesma coisa, o ataque constante contra as Universidades, aos centros de pesquisa.

MM: É impressionante , a história volta.

OS: A estupidez militar, eu acho a estupidez ditatorial tá aí presente no Brasil, esse

lado podre do Brasil, agora veio à tona de novo, e que é incompatível com a inteligência. A inteligência é um problema pra eles. CEC precisava acabar, claro...

MM: Eu vou lhe mandar essa matéria do Jornal, que é não assinada, para a gente começar o próximo encontro, a partir dessa matéria...

OS: Tá certo, tá bom

MM: E daí a gente vai agora para a diáspora e para as considerações finais e fecha essa nossa trilogia. Eu me emociono revendo a sua história e te ouvindo. Isso só confirma as minhas opções...

Referências

FERRAZ, Ana. *Caminhar, Encontrar e Celebrar: o riso e arte bufa no projeto pedagógico de Carlos Roberto Petrovich*. Dissertação, UFBa, 2006.

CASTELLO BRANCO, Carlos. Panorama do teatro brasileiro em 1968. *Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades*, n. 6, p. 529-537, 2016.

BORGES, Bruno. *Eudoro de Sousa e sua biblioteca : dispersão e fragmentos de um pensamento*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Letras, UnB, 2015.

ECO, Umberto. *Como se faz um tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

ATO DA REITORIA Nº 128/67

O Reitor da Universidade de Brasília, usando das atribuições estatutárias,

RESOLVE:

Designar como responsável pelo equipamento do observatório astronômico da Universidade de Brasília o Senhor Professor HUBERT DE SOUZA, com poderes para requisitar junto à administração todo o material necessário dentro das verbas especificadas para tal fim e praticar os atos necessários para o perfeito funcionamento do referido observatório.

Brasília, 27 de fevereiro de 1967


Professor Laerte Ramos de Carvalho
- Reitor -

rdn/sun.

Apêndice I. Nomeação de Eudoro de Sousa como responsável pelo Observatório Astronômico da Universidade de Brasília

Apêndice 2. Texto de Agostinho da Silva sobre a Extinção do CEC

Notícias de Grécia e Roma⁴⁸

Seria talvez interessante que a Universidade de Brasília apresentasse publicamente as razões que a levaram a extinguir o seu Centro de Estudos Clássicos, fundado há sete anos; parecendo tal ação inteiramente dispensável sob o ponto de vista jurídico e inútil no plano de economia orçamental, justificam provavelmente a importante decisão motivos culturais de amplitude geral, cujo conhecimento e discurso seriam extremamente úteis pelo que se refere à posição de nosso País quanto aos estudos clássicos, já que supomos, pelo exemplo da Inglaterra, da Alemanha, da América do Norte, ou mesmo da Itália ou da França, que o desenvolvimento tecnológico não é incompatível com este domínio da ciência; dir-se-ia até que pelo contrário, já que as preocupações humanísticas da justificação começam a aparecer no primeiro plano da meditação e ação de seus educadores mais eminentes.

A questão é tanto mais importante quanto, a nosso conhecimento, era o Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília o mais bem aparelhado de todos para realizar a tarefa que há tanto se espera no mundo de língua portuguesa, a de dotar suas várias unidades dos instrumentos de trabalho indispensáveis a um primeiro estágio de erudição, de constituir uma boa coleção de clássicos gregos e latinos em tradução vernácula; e, sobretudo, de determinar qual a nossa posição e pensamento diretivo em comparação com os outros países em que tais estudos florescem, visto que nossas características de diferenciação cultural nos levariam a tratar os temas clássicos de um modo possivelmente distinto daquele por que os consideram os universitários europeus ou americanos.

Haveria em primeiro lugar a por no devido relevo o que se refere à biblioteca do Centro agora extinto, com suas magníficas coleções de escritores gregos e latinos, ou melhor, de escritores em grego e em latim, já que se encontram nela representados autores da Idade Média, por exemplo pela “Patrologia” de Migne, e autores do Renascimento, por exemplo pelas obras completas de Erasmo; com as valiosíssimas edições do que de melhor se fez em filologia

48 Texto de Agostinho da Silva, publicado no Correio Brasiliense, 26 de abril de 1969.

clássica a partir do século XIX, com especial representação dos eruditos alemães que afinal lançaram todos os fundamentos deste capítulo do saber; com o completo corpo de dicionários, gramáticas e comentários; com o excelente acervo de obras de história, de arqueologia, de economia, de ciência, de arquitetura, de música, de paleografia, de epigrafia, de artes plásticas, com, finalmente, o melhor serviço de revistas que tem qualquer das nossas Universidades e que está perfeitamente a par do que de mais completo pode oferecer uma Universidade estrangeira considerada modelar.

Se essa biblioteca for dispersa pelas várias seções da Biblioteca Central da Universidade, perder-se-á por completo qualquer possibilidade de trabalho erudito, visto que ninguém pode avançar em filologia clássica se não encontra reunidos no mesmo local todos os elementos de que a cada instante precise; por outro lado, tende-se cada vez mais nos melhores meios universitários ao chamado “estudo de áreas”, com Centros ou Institutos que abrigam toda a documentação necessária, e é fora de dúvida que o que se refere a Grécia e Roma constitui por si só uma importantíssima área, em que cada elemento de composição é incompreensível se não for constantemente relacionado com outros elementos cruciais. Cremos, porém, que a biblioteca será mantida como um conjunto, do que resultarão uma situação estranha e uma pergunta que se assemelha justa; consiste a situação estranha e uma pergunta que se assemelha justa: consiste a situação estranha em que, estando a Biblioteca Central da Universidade organizada por assuntos – História, Literatura, Filosofia, Matemática, etc. – haverá subitamente a reunião num mesmo local de todas essas classes, apenas com a explicação de que se trata de Grécia e Roma, podendo talvez querer saber-se nessa altura por que se não segue o mesmo critério quanto a Escandinávia ou a nossa América Latina; consiste a pergunta em se interrogar cada um sobre que utilidade houve em transferir de um ponto para outro, salvo por qualquer conveniência interna, digamos até doméstica, um acervo que se mantém conjunto; por outras palavras: se a biblioteca se mantém unida, introduz-se na Central um elemento de desordem; se se dispersa, não só se extingue o Centro como se extingue igualmente, o que parece demais, a filologia clássica.

Acontece também que, como é sabido de todos que trabalham numa Universidade e é intuitivo para os que nelas não trabalham, grande parte do trabalho científico se faz em regime de equipe; no que se refere à filologia clássica é falível o trabalho do filólogo que não pode comparar com o do arqueólogo, o do historiador da filosofia que não confrontou as suas opiniões com as do historiador da matemática, o do sociólogo que não privou com o economista. Ora, o Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília, graças à competência científica, à capacidade filosófica e à dedicação de Mestre Eudoro de Sousa, o mais completo filólogo que jamais escreveu em nossa língua, reunira um grupo em que basta citar o latinista e medievalista João Ferreira, o filósofo e filólogo Xavier Carneiro, o historiador e pensador João Evangelista de

Andrade Filho, o egiptólogo Emanuel de Araújo, o historiador das religiões Trindade Serra, o filólogo Suetônio Soares Valença, o poeta Jair Gramacho, infelizmente silencioso depois de seu magnífico trabalho sobre os Hinos de Homero, a musicóloga Maria Luisa Roque, a historiadora de arte Dinah Brognoli, o latinista Antônio Telmo, todos com trabalho que não envergonharia qualquer centro de cultura clássica. E aqui, naturalmente, surge o mesmo problema que se põe com a biblioteca: ou todos esses eruditos se dispersam pelos vários Institutos da Universidade e não há mais possibilidade alguma de filologia clássica ou se conservam reunidos para que possam trabalhar, e aqui se pergunta de novo para que a extinção do Centro, tanto mais não há na Universidade instituto algum em que caibam ao mesmo tempo os filólogos e os arqueólogos, os filósofos e os matemáticos, os paleógrafos e os historiadores da arte.

Parece, portanto, dada a importância da questão levantada e dado ainda que não pode o País deixar de tomar qualquer resolução imediata quanto aos seus estudos de filologia clássica, sob pena de nos vermos classificados como em nível de grave subdesenvolvimento cultural, que seria útil qualquer palavra de esclarecimento da parte da Universidade, o que vale dizer da parte da Administração, que nos informaria sobre os aspectos jurídicos e econômicos do assunto, e da parte dos componentes do Centro ou dos Institutos interessados, que nos diriam dos argumentos culturais favoráveis ou contrário à extinção.

Apêndice 3. Carta de explicação sobre a Extinção do CEC

A integração dos Estudos Clássicos na Universidade de Brasília⁴⁹

A propósito da extinção do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília, posta em relevo através de dois trabalhos publicados no último número deste “Caderno Cultural”, devemos esclarecer que, em verdade, não foi de modo algum excluído o ensino das línguas e das literaturas da Antiguidade, até então afetas àquele órgão, por isso que se verificou tão-somente a respectiva incorporação ao sistema das unidades estruturais da citada instituição de instrução superior da Capital da República.

Esta conclusão está a impor-se necessariamente em face dos esclarecimentos que foram prestados a nossa redação pela Reitoria da Universidade de Brasília, os quais justificam a extinção do Centro de Estudos Clássicos, fazendo-o com respaldo nos seguintes princípios fundamentais.

49 Matéria publicada no Correio Brasiliense, 3 de maio de 1969.

Dentro da orientação da UnB, firmada em seu estatuto original, domina a matéria o princípio geral de que “a Universidade promoverá a integração do ensino com a pesquisa e, nos diferentes serviços, utilizará plenamente os seus recursos, sem duplicar meios para fins idênticos ou equivalentes”, norma que, aliás, foi repetida no art.4º do diploma estatutário em vigor e pela nova legislação sobre a organização das universidades brasileiras (Reforma Universitária), consubstanciada no Decreto-Lei nº 53, de 18 de dezembro de 1966, no Decreto-Lei nº 252, de 28 de fevereiro de 1967, e na Lei nº 5540, de 28 de novembro de 1968.

Nessas condições, o Centro de Estudos Clássicos não poderia de modo algum subsistir, visto como se tratava de um órgão que não fora incluído na nova estrutura administrativa da UnB e a sua área de ação coincidia com as áreas de atuação de várias unidades, notadamente do Instituto Central de Ciências Humanas e do Instituto Central de Letras, encarregados do ensino e pesquisa da Antiguidade Clássica e da Língua e Literatura Greco-latinas, bem como a Biblioteca Central. A entender-se de outro modo, a Universidade de Brasília estaria a manter um órgão estranho à sua estrutura e a duplicar meios para fins idênticos ou equivalentes, ferindo frontalmente uma norma estatutária e legal.

Daí a razão de ser do Ato nº 298/69, de 29 de março de 1969, através do qual o Professor Caio Benjamin Dias, Magnífico Reitor da Universidade de Brasília, houve por bem constituir uma Comissão presidida pelo Professor José Carlos de Almeida Azevedo, Vice-Reitor e, composta pelos Professores Eudoro de Souza, Coordenador do Centro de Estudos Clássicos, Oneyr Baranda, Coordenador do Instituto Central de Letras, Oswaldo Collatino de Góes, Coordenador do Instituto Central de Ciências Humanas, Helton Volpini, Coordenador da Biblioteca Central e Glaura Vasques de Miranda, da Assessoria de Planejamento, incumbida de estudar a melhor forma de incorporar o Centro de Estudos Clássicos às unidades universitárias que tem existência estatutária e legal, visando o melhor entrosamento universitário e um rendimento maior.

Em consequência, os membros da citada Comissão, através do relatório apresentado em 15 de abril de 1969, resolveram, por unanimidade de votos, sugerir que os Professores do Centro de Estudos Clássicos, encarregados de lecionar Língua e Literatura Grega e Latina, seriam lotados no Departamento de Estudos Clássicos do Instituto Central de Letras, enquanto que os Professores das disciplinas Cultura e Tradição Clássica seriam incorporados no Departamento de História do Instituto Central de Ciências Humanas, portanto, sem interrupção de suas atividades e sem solução de continuidade no processo de ensino e pesquisa que vinham realizando naquele órgão que foi objeto de extinção. É que a existência autônoma do Centro de Estudos Clássicos estava fraturando a estrutura da Universidade de Brasília, visto como respectivo funcionamento retirava atribuições orgânicas do Departamento de Estudos Clássicos do Instituto Central de Letras e do Departamento de História do Instituto Central de Ciências Humanas.

Por outro lado, a transferência da biblioteca do Centro de Estudos Clássicos

para a Biblioteca Central foi sugerida pelas mesmas razões que informam o princípio da constituição de unidades universitárias. Todavia, como se trata, realmente, de uma coleção clássica de inestimável valor artístico e cultural, a Comissão não permitiu que ela fosse desmembrada e distribuída por outras seções da Biblioteca Central. Com efeito, atendendo as recomendações do Magnífico Reitor da Universidade de Brasília, a citada coleção será mantida nos moldes atuais, em uma sala especial no prédio da Biblioteca Central, com a manutenção dos mesmos funcionários e com a vantagem de poder servir a um número maior de alunos e mestres, devido a maior amplitude dos horários de consulta. Destarte, todas as pessoas interessadas em estudos clássicos poderão continuar a contar com o fichário e com o acervo da biblioteca especializada e com a assistência do Professor Eudoro de Sousa e de seus auxiliares no Instituto Central de Ciências Humanas e no Instituto Central de Letras.

Por conseguinte, posto haja sido extinto o Centro de Estudos Clássicos, o que se verificou, realmente, foi a integração das respectivas disciplinas nas unidades estruturais da Universidade de Brasília, criada pela legislação em vigor. Em consequência, a filologia clássica, a arqueologia, a paleografia, a filosofia e a história da arte serão, agora, incluídos nos respectivos departamentos existentes no Instituto Central de Ciências Humanas e no Instituto Central de Letras, cujos professores e alunos poderão continuar trabalhando em equipe, haja vista a colocação da respectiva biblioteca em um setor distinto e adequado, o que vem dispensar a existência de um órgão estranho à estrutura da Universidade.

Portanto, a integração administrativa do antigo Centro de Estudos Clássicos nos departamentos dos institutos criados por força de lei, importando na incorporação das respectivas disciplinas no “currículo” da Universidade de Brasília, longe de criar um clima para a formação de um espírito tecnocrático, veio, pelo contrário, conjugar o humanismo e a tecnologia, o ensino das técnicas de nossa era contemporânea e o culto das línguas e das literaturas da antiguidade.

Documenta

Eu Luto - Recital Cênico Musical
(2022)

Marcus Mota
Universidade de Brasília
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Resumo


Neste texto são disponibilizados os materiais que documentam o espetáculo *Eu Luto* (2022).

Palavras-chave: Dramaturgia, Composição musical, Poesia, Luto, Indignação.

Abstract

*In this text, the materials that document the show *Eu Luto* (2022) are made available.*

Keywords: Dramaturgy, Musical composition, Poetry, Mourning, Indignation.

 espetáculo Eu-Luto foi apresentado na Universidade de Brasília, dentro das atividades do *Cometa Cenas - Mostra Semestral de Artes Cênicas da UnB* em sua edição 71, nos dias 21/09, 2022, às 20:00, na sala BSS59, e no dia 23/09/2022, no Anfiteatro 09¹.

O espetáculo nasceu de uma inconformidade geral com a situação política, nacional especialmente com os dados revelados pela CPI da COVID, em inícios de 2022.

Numa visita a Hugo Rodas, em março de 2022, conversamos sobre a possibilidade de fazer algo juntos. Seria um musical político, como fizemos com

1 Para a programação do Cometa Cenas, v. <https://www.instagram.com/cometacenas/>

Salomônicas, em 2017, nossa última parceria².

Com agravamento de doença de Hugo e sua morte em 13/04/2022, juntou-se o sentimento de perda com o de indignação. Então houve uma conjunção de esforços:

1. retomada de uma longa parceria com o músico e luthier Cazen, por meio de sessões de improvisos, todas registradas, desde abrir de 2022.
2. elaboração de textos a partir de situações e tipos dos extremismos de nossos dias;
3. elaboração de canções a partir da perda de pessoas amadas como Hugo Rodas e meu pai e amigos e parentes dos que passaram a integrar esse processo
4. abertura de um blog de registro e acompanhamento do processo³.
5. contato com estudantes, amigos e colegas para performarem textos e canções no espetáculo
6. aplicação de conceitos a partir de pesquisa sobre a dramaturgia musical de Richard Wagner e a ideia de coro.

Logo de início, abdicamos da ideia de construir um arco narrativo geral, com personagens, ações e espaços. Optamos pela modularidade do processo de montagem: como um móvel feito de partes separadas, os textos que seriam interpretados, as canções e as partes instrumentais foram ensaiados em tempos e lugares diferentes. Os grupos não sabiam uns das partes dos outros. Na semana das apresentações tivemos dois ensaios gerais em um estúdio de gravação. O foco foi na alternância de canções e textos falados, os quais traduziam a ambivalência da palavra “luto”.

Para nomear essa dramaturgia não narrativa, foi utilizado o termo recital cênico-musical. Este acúmulo de vocábulos procura apresentar a ideia de uma performance que se vale de sons em cena com algo tanto de tradição musical quanto de tradição teatral. A primeira ideia foi “recital dramático-musical”. Essa ideia foi abandonada, pois daria a entender que haveria uma ênfase possível em algo mais voltado à roteiros dramáticos com construção de figuras. Não há figuras. Não se pensou em um suporte personativo único.

O vocábulo “recital” possui longa produtividade em música, especializando-se em uma performance musical solista vocal ou instrumental. Mas o termo se liga a recitar, recitação, relacionado à prática de apresentar oralmente um texto verbal. Assim, lado a lado temos a performance não verbal solista e a performance verbal solista ou não, pois uma “récita” pode ser sinônimo de uma apresentação cênica ou uma apresentação musical: um espetáculo pode ter várias récitas, réeita referindo-se a cada performance singular de um espetáculo.

2 Para o espetáculo, v. <https://www.instagram.com/cometacenas/>

3 <https://projetoandanova2022.blogspot.com/>

Assim, quando foi usada a expressão “recital cênico-musical” marcou-se um conglomerado de redundâncias e ambivalências que justapõe artes verbais, cênicas e musicais.

Para documentar mais este processo criativo do LADI-UnB, disponibilizam-se:

- a. Programa
- b. textos
- c. canções

O link da apresentação no na 9 é: <https://youtu.be/T-lbtDJ1NOU>. A filmagem foi realizada pela artista e pesquisador Alexandre Rangel.

a) Programa Eu Luto



Apresentação

Neste semestre de retomada das aulas presenciais, o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI-UnB), retoma também suas atividades. A partir de tantos fatos acontecidos nestes dois últimos anos, em especial, surgiu a necessidade de se traduzir em palavras e sons a indignação e a saudade. Luto e Luta!

Este recital cênico-musical entremeia textos contra o que está acontecendo no Brasil e no mundo com canções de luto e saudade.

Ainda as imagens e os vídeos do artista Bruno Corte Real irrompem como contraponto aos sons e sentidos que ecoam entre nós.

Por uma Universidade Pública de qualidade, crítica e independente!

Programa

- 1- Abertura instrumental
- 2- Canção: *Eu não Quero Mais a Morte*
- 3- Texto 1
- 4- Canção : *Todas as Canções*
- 5- Texto 2
- 6- Canção : *Depois*
- 7- Texto 3
- 8- Canção : *Basta abrir a porta*
- 9- Texto 4
- 10- Canção: *Eu não Quero Mais a Morte (bis)*
- 11-Texto 5
- 12- Instrumental de Saída

Ficha Técnica

Ficha Técnica

Textos e Músicas: Marcus Mota - Laboratório de Dramaturgia-UnB

Intérpretes: Jonas Sales, Gabriele Cornelli, Eldom Soares, Janette Dornellas, José de Campos, Lucas Fonseca

Banda: Banda: Rachel Rianele (bateria), Kazen (Guitarra), Marcus Mota (Guitarra/Violão), Eldom Soares (Flauta)

Imagens e vídeos: Bruno Corte Real

Arte: José de Campos

Sobre a produção do Laboratório de Dramaturgia, v. *Revista Dramaturgias* Link:

<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

Veja ainda <https://unb.academia.edu/MMota>

Agradecimentos: Equipe de montagem do Cometa Cênicas, Estúdio Classic Vibe (408 norte, bloco E, subsolo), Glauco Maciel.

Este espetáculo é dedicado à memória de nossos mortos, em especial a de Hugo Rodas.

In memoriam: Seu Valter. E Oscar.

Apresentações:

Dia 21 de setembro, 2022, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, sala Bss 59, às 20:00.

Dia 23 de setembro, 2022, Universidade de Brasília, Minhocão sul, Anfiteatro 09, `14:30.

b) Textos

Um

Enquanto telescópios espaciais vasculham os cada vez mais distantes ecos de nossas origens, homens lançam bombas em casas, escolas e hospitais, cumprindo ordens, cumprindo ordens, cumprindo ordens.

Enquanto imagens de galáxias as mais distantes pulsantes e vivas chegam até nós, um louco no poder, homens loucos no poder, ódio e ressentimento se espalham na paisagem cada vez menos verde do planeta.

Enquanto telescópios e galáxias e homens loucos no poder se avolumam nas telas e mentes, uma mulher corre desesperada na esteira, o suor em seu corpo, seu corpo forte, os caminhos abertos, nenhum sorriso, o olhar firme, um mundo dentro dela, girando, planetas, estrelas, e ela quase a voar, vermelha, quase a derreter, a sumir, a mulher em fuga, para sempre, adiante, a correr.

Enquanto a mulher se lança para o nada em sua volta, e os telescópios nos trazem outros mundos, outras formas, o além no plural, e as guerras e os homens loucos berram e xingam e destroem, um garoto se tranca no quarto, coloca os fones e ouve música alta e forte, não importa a música, a música apenas, a sua música, o som das palavras cantadas, o som das batidas eletrônicas vibrando nos seus ossos, tudo em volta se movendo para além do mundo de agora, das naves no espaço, das estrelas, das bombas, das mentiras do homens loucos, da gritaria e do choro dos órfãos, das viúvas e dos que perderam tudo, e dos que odeiam, e dos que não se veem satisfeitos com as bombas, insultos e tiros.

Enquanto essa música cala por instantes as vozes, as explosões e o assombro, um homem, uma mulher, qualquer um, chega em casa depois do trabalho, toma um banho e vai pra cama dormir, um dia longo se foi, outros mais virão pela frente, um dia após o outro, para conseguir o dinheiro para pagar a comida, a bebida, o transporte de cada dia, de um mês que sempre acaba antes, do mês que vem sempre desejado, que venha o salário, que o salário como mágica se divida e multiplique, os números rodando em sua cabeça, não há sono, não há paz, vai faltar, não vai dar, não tem dinheiro pra isso, não há dinheiro pra sorrir e viajar, e nem o sono é mais outra coisa, nem o sono é seu, nem a cama é cama sua, é tudo de alguém que não é você, e você enterrado entre dormir e acordar e o dia que certo vai bater na sua janela, um sol imenso, quente, abafado, o sol e o som das máquinas cortando o asfalto, mil caminhos, todos abertos, anos luz daqui, as galáxias, uma explosão de estrelas, e o assombro, as vozes, um dia após o outro. Então você ronca, um rumor profundo em seu peito, o estrondo de todo o universo atravessa paredes, faz tremer a casa e chega nas ruas lá fora. É o sofrimento e a glória, ostentar a ferida e a coragem. Você ressurgue de um sono profundo a cada rugido. Todos os dias gritar mesmo morto contra o que te devora.

Enquanto ruídos arranham gargantas, naves rasgam os céus e bombas explodem crianças e homens loucos no podem cospem suas idiotices, em cada rua lojas fecham, viram lembranças, e irrompe gente com mãos estendidas e histórias e pedidos. Há fome, há miséria, e mãos estendidas. As ruas se enchem de gente andando de um lado para outro, trajando cobertores imundos, o mau cheiro que vem do estômago vazio e do desespero. Não adianta virar os olhos, não há como esconder o calor dos corpos queimando o que não

tem. Essas fogueiras vão arder e inflamar o mundo. Há muito combustível, muita energia, o suficiente para devastar tudo pela frente. No centro do mundo, sentada em seu banquinho, uma senhora enorme balança as contas a pagar para os que passam. Que ela não se levante! Que ela continue agitando seus braços! É difícil saber o que virá depois. Mais adiante uma mulher com um bebê no colo avança sobre a mesa de um casal que almoça tranquilo. Ela vende mel, ela coloca o bebê na mesa do casal. Um doido estoura de pular com um copo de cerveja na mão. Ele vai de mesa em mesa pedindo mais álcool. Faz frio, faz calor, noite e dia girando sobre a terra, a terra no céu, um ponto brilhante se extinguindo, uma explosão a mais e mais nada. Uma escola, um hospital, um conjunto habitacional. Cumprindo ordens, cumprindo ordem, cumprindo ordens!

Enquanto a mulher com bebê no colo cerca o casal tranquilo, no fim da rua um motoboy se espatifa contra um carro. A colisão de duas máquinas. Os sons da sirene da polícia e da ambulância. No chão, pedaços de ferro e um capacete quebrado. Engarrafamento. Manhã perdida, atrasos, mil reclamações. Todos se encontram juntos ao fim na rua bloqueada. Dentro de um carro, um jovem discute com sua mãe. Em outro, um casal se suporta em silêncio. Não vai haver escola, compras no supermercado ou trabalho tão cedo. Essa rua entre nós. Essa rua interrompida. Essa pista que nos trouxe e leva. O lugar de todos nós.

Enquanto os carros estão plantados imóveis em um engarrafamento, há uma ideia que surge, um vento suave, a brisa desejada: pra que ir mais adiante? Pra que continuar? Os celulares com carga suficiente logo desligam. Esse beijo em tua boca logo sai com o banho. Essa roupa no corpo não é a mais a mesma após cada lavagem.

Enquanto escrevo, na minha mão esquerda vejo brotarem uns fios de cabelos brancos. Não era assim. Eu conto – são vários, espalhados, fincados na pele, que vai se manchando com o tempo. Agora é uma mecha de fios brancos. Quantas páginas escritas, quantas palavras no papel. O branco dos fios, as páginas, meus olhos vazios. Enquanto eu penso e escrevo essas coisas. Enquanto isso naves voam nas pistas e nos céus. Há uma ideia que gira em cada um de nós. Bombas e homens estúpidos. Tudo em movimento. Um ronco em meu peito. Um buraco na parede. Fome. Mel. Cada vez mais longe. Uma música, por favor. Uma música. Uma música e mais nada.

Dois

Minha vó era doida,
doida doida de dar dó.
E doidos eram seus filhos e filhas,
E os filhos de seus filhos, doidos até.

Um dia minha vó fez um bolo,
Um bolo enorme, fedido.
E reuniu a filharada toda em volta da mesa.
Um bolo pra multidão.

Nunca havia bolo naquela casa,
Nunca uma festa, nem de despedida.
Em casa de doidos, os doidos são a festa,
A festa de doidos não precisa de bolo.

Então minha vó chegou em seu passinho lento,
Escorregando entre arrotos e saltos
E com todos em volta começou a rir -
Ela ria com a faca de cortar o bolo na mão:

“Pra quem vai o primeiro pedaço?
Quem é meu predileto?
Quem quer comer do bolo que eu fiz?
Quem vai provar da minha comida?”

Minha vó cozinhava porcamente todos os dias.
Ninguém conseguia comer aquela porcaria.
Todos os dias a comida ia pro lixo
Mas todos os dias minha vó cozinhava pra nós.

Agora era diferente. Era um bolo, o bolo mais feio do mundo
O bolo se desmanchava, a base franca, as camadas gordas e gordurentas.
Subia um calor quente daquela maçaroca, uma fumaça de câncer e esgoto.

“Vamos, vamos, cambada:
Comam, comam o bolo da vovó!
Hoje é um dia diferente, Hoje é um dia especial!”

E assim foi o medonho, o medonho pavor entre nós. “Como assim – especial?!?”
O que vai acontecer? O que vamos festejar?” Surpresa em casa de doidos é
terrível.
Não saber o que vai vir é um meteoro na sua cabeça. E aquela tarde e noite
foram inesquecíveis

Minha vó era doida, doida, doida,
Mas sabia das coisas.
Durante anos ela nos assombrou
Com sua comidas e surpresas.

Somos todos os filhos da doida,
Espalhados pela vizinhança
Ainda comemos a comida porca
Que restou do lixo de todos os dias.

Mas o bolo nunca, nenhuma fatia,
o bolo era demais, o bolo era pra outros,
nunca o bolo pra nós,
nunca, o bolo não comemos.

Tudo tem um limite, até entre os doidos.
Podemos pensar que o mundo é uma folha de papel boiando no infinito,
Podemos acreditar nas máquinas que nos vigiam e controlam nossa alma
Podemos mesmo sentir a ameaça comunista vermelha e peluda nos cercando

Porém, nunca, nunca vamos provar dessa iguaria
Pois é imundície pra nós, é gosma danosa - horror e horror.
Podemos até pisar nas feridas e imitar gente morrendo,
Abrir as portas da casa e metralhar quem entrar
Podemos ainda nos vestir de gente do bem e rezar e montar a cavalo e disparar pelas ruas da cidade.
Há quem pense que somos doidos pois nossa vó é doida e nos fez um bolo intragável.
Na verdade, sempre fomos insanos, angustiados, covardes , mesmo antes dela.
Em nosso caso, a gargalhada nos uniu e nos gerou.
A avó veio depois, a canseira de nos bater, vestir e alimentar.
É de nossa natureza recusar o melhor, não provar do bolo.
Para nós, não há nada além disso:
O que para você é uma boa ideia,
Para nós é o pior que pode existir.
Somos os doidos, o incômodo, o embaraço.
Somos os filhos da doida, a loucura de haver gente como nós.

Três

As nossas crianças estão correndo
As perninhas mal saindo do chão
Quase voando, tropeçando em nuvens
Numa pressa de fugir pra longe.

Como correm essas crianças
O pescoço esticado quase a saltar da cabeça

Quase a chegar onde querer ir
O mais longe possível daqui.

É certo que vão cansar, que vão cair e se sujar da terra
Seus corpos vão cair e sangrar e a dor será insuportável.
Não há alegria, não escape
As crianças vão ficar imundas e feridas.

Mesmo assim elas correm, o choro contido em seus rostos
Elas correm e abrem seus olhos pra frente
Lá, longe daqui, alguém, algum lugar,
Elas correm querendo ultrapassar a barreira do provável.

Pois tão certo quanto a corrida é a queda
O encaço, o laço, o abraço fatal.
As crianças são caçadas, abatidas e mortas
Na grande arena do mundo.

Corre criança, aproveita o tempo livre que te resta,
Brinca, sorri, te manifesta:
Logo vem o horror e o medo.
Logo não vai haver onde se esconder e fugir.

As nossas crianças continuam correndo
Sob o olhar da fera que examina a arena do mundo.
O olhar da fera-desgraça engorda a futura presa.
O desejo faz a boca mastigar o vazio, salivar.

Correm perninhas e vestidinhos,
Correm bochechas rosadas e meias de algodão.
A fera já não se aguenta mais e parte pro cerco
Todos os caminhos já foram trilhados uma vez.

Corram, meus filhos, gritem, fujam, não parem!
Mais à frente, é logo depois, é fora e distante.
Não virem o rosto pra trás, não olhem a fera.
A arena é da fera, o animal que ronda e sua.

A fera habita os becos sem saída e os atalhos,
O chão duro que rasga os corpos é sua pele.
Roupas pelo chão, corpos nus e violentados,
Mordidas, arranhões, ossos quebrados, a luz se foi.

São as nossas crianças, nossos filhos e filhas!
Fomos nós quem geramos, criamos, alimentamos!
Elas correm nos procurando, os braços abertos,
Elas correm em busca de nós.

As casas estão cada vez mais vazias
Um silêncio aperta cada coração
Elas não voltaram da escola, da rua,
Elas passaram por essa porta que ficou aberta.

Onde estão as crianças que não correm mais?!!!
Por que não correm mais as crianças?
Os gritos cessaram, e as brincadeiras, e o sangue.
O mundo parou de girar.

Quatro

Sejam bem-vindos os novos sábios de agora
imponentes em sua irritação e fúria
contra tudo que é correto, pacato e bom.

Sempre há a divergência, o que nós não queremos.
Isso não nos agrada, isso não é assim.
Por força, nós não aceitamos os outros – eles!!!

E tem de ser tudo resolvido dessa maneira:
de um lado, o que não presta, a tediosa presença da lamúria;
de outro, os melhores, os que decidem, os que negam e se espalham.

Os novos sábios não mais se ocultam ou se arrependem.
Não há medo nem vergonha, apenas o evangelho da desgraça.
Todos os livros são inúteis – prevalece o que eu digo que é.

Saímos das sombras, do ridículo, do desprezo geral
e temos músicas, filmes e todo tipo de aclamação pública.
Ninguém mais vai impedir que o inevitável esgane a esperança.

Agora é a vez dos que eram considerados ignorantes, limitados,
agora é a vez do estorvo, do arbitrário, do sem freios e sensatez
nunca mais vão se calar aqueles que antes não tinham o que dizer.

E vão chegando todos para frente, suados, gritando furiosos,
e empurram, e pisam, e ameaçam, e dão coices e tiros e cusparadas.
E sorriem para o público, e brigam entre si, rindo, o sangue em suas mãos.

É a hora dos novos sábios, dos guias de multidões,
formados a ferro e farra nas mais duras lições, forjaram a si mesmos,
são mestres sem mestres e cheios de razões.

Primeira grande descoberta: tudo está errado, tudo é mentira
Sempre fomos enganados, temos que nos libertar da verdade.
A vontade, a minha vontade é o que vai nos orientar.

Segunda grande descoberta: eu não preciso trabalhar nunca mais!
os melhores devem ser pagos pra nos instruir e julgar.
A remuneração do conspirador é a paga por suas revelações.

Terceira e última descoberta: o ruim é bom, a balbúrdia é lucrativa.
Vamos acusar, vamos difamar e provocar desordem
Isso vai durar o tempo de nossas vidas se arranjam.

Assim, pequenos homens e mulheres em suas diminutas ocupações e serviços
esses ordinários servidores sem prestígio, linhagem e herança
um dia se encontram e fazem a maior revolução da história:

Por séculos tentou-se uma ordem das coisas, uma norma contra o caos.
Então os extirpados dessa ordem, os intolerantes, os ressentidos, os
amargosos
eles se unem no comum de sua insignificância e vociferam:

“Deus! Deus! Família! Pátria!
Pau no cu dos infiéis!
Pau no cu dos comunistas safados!”

A mamadeira de piroca vai reescrever os livros de história.
As urnas eletrônicas vão virar penicos pra generais.
Goiabeiras desfolhadas cantam pra Jesus cristinho!

E não é preciso diploma pra dizer que sabe
mas o melhor é dizer que tem diploma pra poder dizer
mesmo que não haja diploma, daí é muito melhor.

Você pega o nome de uma grande universidade
e coloca assim no papel o curso que você não fez lá

e pronto: gênio, um currículo ímpar, sem esforço algum.

Pois os novos sábios cagam pro conhecimento
o que vale é a fala e o embrutecimento
por isso nem o diploma nem a ciência valem mais nada.

É uma revolução única na história da humanidade:
o real é a mesma coisa que o som e a saliva
e nem as palavras e a escrita têm alguma utilidade.

Não precisa mais haver comprovação e esclarecimento.
Somos os que comem, bebem e cagam
e quem nos abriu os olhos merece nossa mais sincera devoção.
“Deus em primeiro lugar!
Depois no cu de vocês!
No cu dessa caralhada toda!”

Entre o traseiro e a boca circulam os interesses dos novos sábios.
É uma religião, uma não metafísica, uma transmiliopatia.
Fezes fazes o que queres: Força, farinha, multidão.

Seis

Depois da extinção da desgraçada raça humana
não mais ódio, o futuro, as palavras.
Não há carros nas ruas, nem ruas, nem cidades.
Uma bola de luz e calor gira atravessando o universo a mais de cem mil quilômetros por hora. Ficam para trás e para sempre as grandes conquistas, as invenções e o tédio.
Não é possível ouvir os gritos sufocados dos que morreram a dura morte do dia a dia,
sonhando seus sonhos, amando seus desejos, a boca ainda aberta, os dentes amarelos.

Um homem de deus grita pelo fim do mundo e pede mais dinheiro.
Um homem do povo, como se o povo fosse uma pessoa,
um homem do povo pede votos e mostra as mãos limpas, brancas, radiantes.
Um cantor e sua música ruidosa explodem nos ouvidos
e a religião e o Estado dançam a festa de todos os sentidos.

Mas lá de longe, entre o vazio e os pedaços de estrelas,
não há o menor sinal de nossas misérias.

O líder de uma nação de idiotas e o maior famoso idiota do mundo
ninguém tem mais voz ou figura.
A velocidade impensável apagou os registros do que se considerava ter algum
valor.

Não adianta aumentar o volume
de nada serve esfolar o inimigo
é inútil o medo, a vergonha e a falta de compaixão.

Ninguém mais vai esperar pelo Grande Dia
os salários não vão ser pagos
nem haverá trabalho ou o que fazer.

De um instante para o outro tudo se acaba.
Números, letras, sons.
Livros, risos, o gol.

E vai ser numa segunda feira
Acordar com um beijo frio de bom dia
levar as crianças para a escola
buzinar no trânsito
comer um sanduíche
não falar, não parar, apenas ouvir.
Um aperto no coração,
as dívidas,
o dever de casa das crianças,
“papai preciso levar uma caixa de sapato pra aula”
“papai, não sei onde deixei o livro de matemática”
“papai, uns garotos riram de mim”
“papai, eu cresci, preciso de tênis novos”
“papai, prá que escovar os dentes?”

Ah, meus filhos, um dia nada disso vai ser necessário.
E vai ser numa segunda feira.
Tudo isso – escola, matemática e religiões –
Tudo isso acabou.

E rápido.

Seremos apenas uma fogueira ardente
queimando até as cinzas
e as cinzas espalhadas pelos ventos
que sopram sobre a superfície do planeta vermelho.

Que maravilha!
Que segunda feira!
No espaço infinito mais um globo em sua ágil trajetória.
Tudo agora se encontra em paz.

[Sete⁴

Esse é o texto mais safado que já se escreveu
tem a forma de um homem deitado na cama.
Ele não tosse mais, e seus olhos se fecharam.

Esse é o homem mais calado que se deitou,
os lençóis acariciam um corpo nu e esguio,
não há um sopro de ar em todo o quarto.

Essa é a cama mais pesada que já existiu,
contém as vidas de tantos que se foram,
e dos que ficaram com a morte dos outros.

Esse é o texto, o homem e a cama
Mas há muito mais fora do quarto.
Tudo aconteceu muito rápido e longe daqui.

Amanhã acaba o concurso municipal pra polícia.
Amanhã meu sobrinho faz quinze anos.
Amanhã eu iria viajar pra praia.

Amanhã e somente amanhã chamar o eletricista.
Amanhã ir trocar o óleo do carro.
E amanhã levar a família pra passear no shopping.

Eu tenho uma mochila verde pra ir pro futebol
Eu tenho uma calça apertada demais, velha demais,
minha cintura cresceu, se esparrama pelos cantos da sala.

O barulho da cortina me diz que o dia amanheceu
os passos lá fora me fazem sonhar com algo estranho:
é um sonho, e eu estou dentro dele, ouvindo tudo,

4 Não foi apresentado.

um sonho em que todas as coisas atravessam por mim
e eu não sou mais uma pessoa, não tenho mais rosto,
não estou mais deitado em uma cama.

No sonho, basta o menor movimento da cabeça
e eu vejo e sinto as luzes e as cores e os sons sem fim
e a imensidão é repleta de olhos e bocas e mãos,

e nada do que eu quero eu abraço,
nada do que eu vejo e toco,
apenas estar ali e ser algo entre o que já existe.

Foi você quem me pediu pra mostrar o abismo.
Não peçam coisa alguma para os mortos.
Não me diga para contar o que não quero,
não me obrigue a sonhar o sonho que não é meu.

Isso tudo é muito safado, bandido, leviano
quem sacode os lençóis faz revoar o pó
o teto se enche de cascas, peles, restos.

Desliguem as câmeras, os aparelhos!
Não me beijem, tirem suas bocas de meu rosto!
Saíam daqui, fujam! Fujam! A porta aberta!

O mais difícil na vida é dizer adeus.]

c) Música

Eis a distribuição das músicas ou o “mapa” dos sons do espetáculo.

SEÇÃO	TIPO	INTÉRPRETE	TEMA	PEDAL	GESTO
1	ABERTURA INSTRUMENTAL	BANDA	Em/Bb	80s Studio lead	Agito Rock. Começa com as baquetas. No sétimo tempo entrar. Compasso 5/8.
2	CANÇÃO 1	Cantores e violão			
3	TEXTO 1	Lucas	Ddim	Deep Scissors	Espaço celeste, Slides, suspensão.

SEÇÃO	TIPO	INTÉRPRETE	TEMA	PEDAL	GESTO
4	CANÇÃO 2	Cantores e violão			
5	TEXTO 2	Campos	A7	Royal lead	Festa maluca, mundo ao avesso
6	CANÇÃO 3	Cantores e violão			
7	TEXTO 3	Janette	Am	Roads	Passos, perseguição
8	CANÇÃO 4	Cantores e violão			
9	TEXTO 4	Gabriele/ Campos	Eb/E. Usar acordes de Cm7, Ebmaj7, Gm7.	Bark tone	Circo.
10	CANÇÃO 5 [1 de novo]	Cantores e banda.			
11	TEXTO 5	Lucas	Dm/ Dm -Gm/ Bb	Royal lead	Final, rock Das estrelas.
12	SAÍDA. INSTRUMENTAL		A9	Clean	Relaxamento

Textos de apresentação das canções⁵:

Canção 1

Há anos Hugo Rodas morava na asa norte. Quem privava de sua intimidade sabia bem se deliciar com ele em restaurantes na região. Pizzarias, comida mexicana, carnes... Essa primeira música vem dessas lembranças. Como ele não dirigia, mas fazia questão de guiar quem dirigisse, sempre alguém ia pegar e trazer Hugo para os ensaios e restaurantes. Eu fazia muito esse percurso, passando em frente ao posto de gasolina na unb e seguindo reto para a colina. Depois de sua morte, parei de seguir reto com o carro. É um caminho interrompido, uma trilha aberta na Asa Norte e em mim.

Canção 2

⁵ Estes textos foram elaborados após a primeira apresentação. Como eu não consegui apresentar as músicas em virtude de muita emoção, resolvi escrever textos para introduzir as canções.

Comecei a trabalhar com Hugo em 1998, centenário de Garcia Lorca. Sempre trabalhamos com a interface entre música e teatro. Muitas canções foram criadas para espetáculos como *David*, *No Muro*, *Sete contra Tebas*, *Salomônicas*. Tínhamos a ideia de fazer saraus, encontros entre poesia e música. Tínhamos planos de fazer algo esse ano contra tanto retrocesso que vemos em volta de nós. Canções realizadas, canções sonhadas. Tantas... Todas as canções.

Canção 3

Meu pai e Hugo nasceram no mesmo ano. E morreram no intervalo de poucos meses. Meu pai me deu a vida biológica, Hugo a vida como artista. Esse ano, foi meu primeiro dia dos pais sem meu pai. Eu estava na academia me exercitando e comecei a chorar. E agora, o que vem depois? Sai dali e compus essa canção.

Canção 4

Uma das boas lembranças de Hugo Rodas era ir onde ele morava, tocar o interfone e ele falar pra subir, que a porta estava aberta. “Entre, a porta está aberta” A porta que se abre e nunca fecha. Morrer é assim, esperar por alguém que não chega? Um rapto, um susto? Parceria, amores, vivências, trocas, memórias.

Eu não quero mais a morte

Música e Letra:
Marcus Mota

(♩ = 135)

The musical score is written in G major, 4/4 time, with a tempo of 135 beats per minute. It consists of eight staves of music, each with a line of lyrics underneath. The lyrics are: 'Eu não que-ro mais a mor-te, eu não que-ro nem sa-ber to-do'o di-a mes ma coi-sa de pen-sar no que vai ser Eu não que-ro mais a mor-te não con-si-go en-ten-der Já não lem-bro mais a-qui lo qu'eu ten-ta-va es-que-cer. Som-bras e car-ca-ças, bei-jos e cri-an-ças. Lou-cas ma-dru-ga-das, tris-te'a ma-nhe-cer. So-nhos sem sen-ti-do, bo-cas de ca fé. Dur-mo a-cor-da-do, an-do a cor-rer.'

Chord progressions are indicated above the notes: G+7, G5sus, F+7, F#dim, G+7, G5sus/A, F+7, G+7, F+7, Em6, Em6/D, C+7, Bsus, F#5, D9, C+7, Bsus, Am, Em, Am, B6, Am, Bsus, Em7, Em7/D.

©Marcus Mota 2022

2

Eu não quero mais a morte

33 F#5 D G+7 F+7
— Por is-so'eu vou pra a - sa nor - te no meu car - ro com vo - cê.

37 G+7 F+7
— Por is - so va mos pra'a sa nor — te, não me lem bro mais por quê.

41 G+7 F+7
— Nos-sa vi - da na'a - sa nor - te, eu não que - ro es - que cer

45 G+7 F+7
— es-sa noi - te na'a - sa nor - te va mos jun - tos nos per - der —

Todas as Canções

Letra e música:
Marcus Mota

(♩ = 120)

rit.

a tempo

8 F+7 F6 Gm7 C9 C-9
To - das as can - ções que fi - ze - mos jun - tos

12 F+7 F6 Gm7 C9 C#dim
tra - zem pa - ra - nós um a mor - sem fim - Eu a -

16 Dm Dm/C Dm/Bb Dm/B Asus
sim me en - con - tra - va ne - ses sons - há paz em mim - Eu as -

20 Bb9 Gm7 C7(9)
sim i ma - gi na - va o meu mun - do com vo - cê - Mas

24 Bbmaj7 F7/C Bb/F Am/E Fmaj7
sei que a vi - da não ca - be na can - ção que'o

28 Bbmaj7 Am6 A7 Dm Dm/C Dm/B
mar não es - con - de seu po - der e'e - sse

Marcus Mota 2022

2 Todas as Canções

32 C B D7 Gsus Am
mar mai - or vem e vai não vai pa - rar é tão

36 G Em G Em
gran - de meu a - mor tan - tas vi - das nas can - ções quan - tos

40 Gmaj C G/D D7 G Gdim F#dim
so - nhos a so - nhar o meu mun - do sem vo - cê -

44 F+7 F6 F+7 F6
To - das as can - ções To - das as can - ções

48 F+7 F6 F+7 F6 Ad libitum
To - das as can - ções To - das as can - ções

Basta abrir a porta

(♩ = 120)

Letra e Música:
Marcus Mota

Cmaj7 G/C Cmaj7 C/E

Bas - ta'a-brir a por - ta e dei - xar en - trar o tem - po que foi

Fmaj7 C/G Cmaj7 G/C

bom pra nós Bas - ta'a - brir a por -

Cmaj7 G7

- ta e dei - xar en - trar o tem - po que

Cmaj7 E7/B G C sus Cmaj7

Tan - to a lem - brar nós - sós so - nhos sem i - - - - - igual Nos - sas

G

vi - das sem - pre - jun - tas sem - pre jun - tos a sor - rir - - - - - nos - sas

C Dm Em F am C Dm G

vi - das tão di - ver - sas nin - guém - - - - - me - lhor que nós. - - - - -

Cmaj7

Bas - ta'a - brir a por - ta Bas - ta'a - brir a por - ta

Em

Bas - ta'a - brir, Bas - ta'a - brir Hum - - - - - di - ra

Marcus Mota 2022

2 Basta abrir a porta

Dm C Em

33

tê ti bá - - - - - Hum - - - - - di - ra

Dm

37

tê ti bá - - - - -

Depois

Letra e Música:
Marcus Mota

♩ = 110 G9

En - tão eu vi que'es ta va
só que não ha - vi - a
mais al - guém a - lém de nós
a vi - da vem e vai sem
fim vo - cê se foi e eu fi
quei en tão não sei o que vai
vir. Bem sei que - vou co -
mer, be - ber, vi - ver en fim

Marcus Mota 2022

2 Depois

Fa zer o que a gen - te
fez, vo - cê se foi e eu fi
quei Quan - do eu sor - rir vou lem -
brar So - mos mais que'a mor - te vi - da
traz. Sem pre lem brar Sem pre lem
brar Sem pre lem brar Sem pre lem brar.

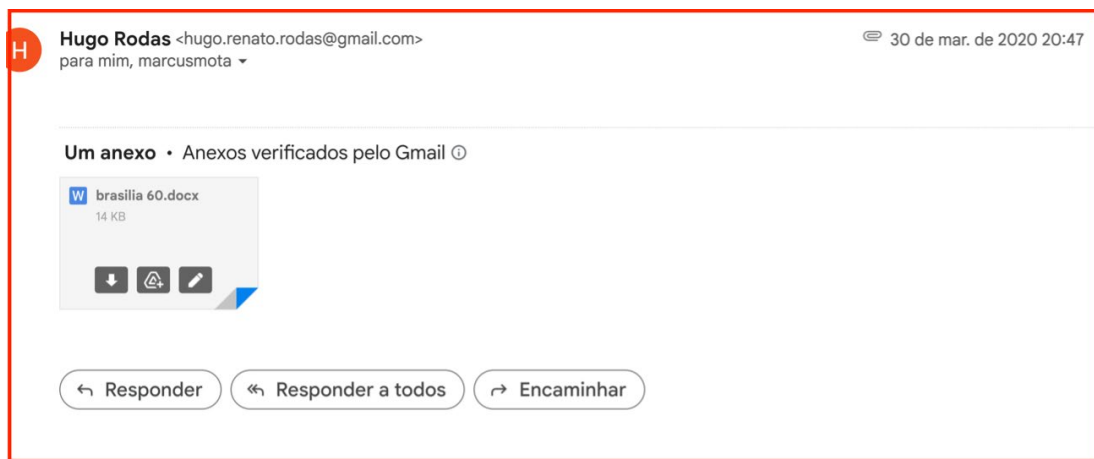


Huguianas

Huguianas

Brasília 60¹

Hugo Rodas
Universidade de Brasília



1 NE. Este poema Hugo Rodas (1939-2022) me enviou por email em 30/03/2020. Pensava em uma possível publicação na *Revista Dramaturgias*. Agora se concretiza. Intercruzam-se as celebrações do aniversário de Brasília com as vicissitudes do então governo ultraconservador e seus seguidores anti-ciência. Hugo veio morar em Brasília em 1975, chegando aqui na data de seu aniversário, em 27 de maio. É cidadão honorário de Brasília. V. <https://www.cultura.df.gov.br/hugo-rodas-batiza-o-teatro-galpao/>

Te conheci menina exuberante nos teus quinze anos
Quando na tua pele vermelha se desenhava uma esperança
Cresci com ela na crença fiel de um mundo novo
Tive as mãos atadas, logo soltas, hoje atadas novamente
Mas no teu horizonte aberto, a minha cabeça sem tampa
Grita por justiça na certeza que não foste compreendida
Que não foste respeitada no teu sonho mais sagrado
E danço por teus eixos a liberdade que o espaço me provoca
E bato meu tambor no meio da toda a peste
Que em teus sessenta te rodeia
E canto a céu aberto por mim, por ti
Um canto que está na boca
De um povo que te ama
E que grita nas tuas varandas
Que a terra não é plana
E teu sonho é redondo
Te amo mãe querida
E em teu colo
Descansa meu sorriso



Seminário

Criatividade em Cena(s)

Seminário: Criatividade em Cena(s)

Criatividade, teatro, pandemia
e depois: Entrevista com Marcio
Meirelles¹

Marcio Meirelles
Teatro Vila Velha
<http://www.marciomeirelles.com.br/>

Leonardo Antunes
PPG-Cen-UnB
Nara Faria
PPG-Cen-UnB

Resumo

Entrevista com o diretor Marcio Meirelles a respeito das relações entre criatividade, pandemia e pós-pandemia a partir de montagens no Teatro Vila Velha, Salvador.

Palavras-chave: Criatividade, Pandemia, Teatro, Vídeo.

Abstract

Interview with director Marcio Meirelles about the relationship between creativity, pandemic and post-pandemic based on productions at Teatro Vila Velha, Salvador.

*Keywords: Creativity, Pandemics, Post-Pandemics, Theatre, Video.*¹

¹ Transcrição de entrevista com Marcio Meirelles (9 de fevereiro de 2022). <https://www.youtube.com/watch?v=96ALipXwX4> . Integra os materiais do curso Criatividade. Blog: <https://criatividade2022.blogspot.com/>, ministrado online no PPG-Cênicas da Universidade de Brasília, por Marcus Mota. As entrevistas foram registradas, transcritas, anotadas, e revisadas.

Legenda:

M.Me – Marcio Meirelles

M.Mo – Marcus Mota

AC – Ana Paula Câmara

DS – Doriedson de Santana

RP – Raíssa Palma

MMo: Em primeiro lugar queria agradecer a sua disponibilidade, sei que você é uma pessoa muito ocupada sempre. Nesse seminário temos quinze alunos de mestrado e doutorado do programa de pós-graduação da Universidade de Brasília. Temos pessoas da filosofia, das artes, das letras, da música, da dança... É bem heterogêneo, bem amplo. E o que está nos unindo nesse semestre é a discussão sobre criatividade. E quando eu pensei nesse curso eu queria chamar as pessoas mais criativas que eu conheço, e você está entre elas.

M.Me: Obrigado.

M.Mo: A primeira pergunta que eu queria (fazer) para abrir as nossas conversas é (sobre) essa questão da criatividade na pandemia (do COVID-19). Como foi em

março de 2020, quando tudo parou? Como o Teatro Vila Velha² respondeu?

M.Me: Estávamos em cartaz com *A Tempestade*. Era de alguma forma uma peça premonitória, porque começamos a prepará-la antes de ter assumido o novo presidente³. Tínhamos colocado como (imagem da) tempestade, (de) toda aquela primeira cena que (se passa) no mar, um grande vídeo com muitas imagens do Congresso (Nacional), do *impeachment*⁴, de uma série de coisas. Era um caos... E era uma coisa que prevíamos: que a tempestade viria avassaladora.

E durante o processo de *A Tempestade*, uma opção que eu fiz como encenador, na escolha do elenco, foi que todos os dominadores - os colonizadores - seriam homens, e todos os colonizados - os dominados, os escravizados - seriam mulheres. Então, nesse sentido, Miranda passou a ser feita por um rapaz, Calibã por uma mulher negra, e Ariel por uma senhora de sessenta anos, Chica Carelli. E nove jovens mulheres de todas as raças, de todos os matizes, eram o movimento de Ariel, essa coisa fluida, aérea, que há no personagem e no poder de Ariel.

E no fim (da peça) não nos contivemos... Shakespeare dá uma brecha na última cena, em uma fala de Calibã, que é um sinal. Ele diz: “da próxima vez eu vou ficar esperto”. Essa fala de Calibã me deu o final da peça. Quando aparentemente está tudo bem, tudo está resolvido, na verdade Próspero faz uma sacanagem que todo colonizador faz. Ele coloca na ilha duas tribos que iriam rivalizar para o resto dos tempos (até) ele voltar a dominar aquela ilha.

M.Mo: Isso.

M.Me: Que eram a tribo de Ariel e a tribo de Calibã, que não vemos mas existem. E essa disputa existe desde a entrada da tribo de Calibã, através da mãe dele, na ilha, que domina a tribo de Ariel.

M.Mo: Sycorax.

M.Me: É, Sycorax. E então Calibã degola Próspero.

M.Mo: Ah!

M.Me: E aí o conflito se instaura na ilha entre Ariel e tudo mais, e entram os tambores, a percussão... Enfim, estávamos com essa peça em cartaz. Então no domingo do dia 15 resolvemos parar. Cada vez diminuía mais o público, fizemos toda a separação de cadeiras, do espaço, mas falamos assim: “não, está

2 Acervo digital do Teatro Vila Velha: <https://teatrovilavelha.com.br/memoria/>

3 Jair Bolsonaro, eleito em 2018.

4 *Impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016.

sendo irresponsável a gente manter a peça em cartaz”, aí cancelamos. No dia seguinte veio um decreto do governo, do *lockdown*. Isso era um domingo. Na quarta-feira estávamos enlouquecidos: “o que faremos? Vamos ensaiar alguma coisa para quando reabrir o teatro, daqui a... o quê? Uns três meses...” (risos)⁵. Então começamos a ensaiar virtualmente um espetáculo que já tínhamos feito, que era o *Teatro Decomposto ou O Homem Lixo*, de Matéi Visniec, que condensamos em *Espelho Para Cegos*.

Quando vimos que (a pandemia) não ia parar, resolvemos partir para o virtual. Então o *Espelho Para Cegos* virou *Fragmentos de um Teatro Decomposto*. Começamos a trabalhar nos diálogos e nas cenas de coro, mas resolvemos não enveredar por esse caminho e fazer só os monólogos, os solos. E foi legal, enfim, fizemos muitos experimentos. No (canal do) YouTube do Teatro Vila Velha⁶ estão alguns desses experimentos de *Espelho Para Cegos*.

O Marcus (Mota) até fala, em um artigo que ele escreveu sobre os *Sete Contra Tebas*, que a tragédia é um espetáculo audiovisual. E já vínhamos pesquisando essas ferramentas do audiovisual para o teatro, e também a transmissão ao vivo, a participação virtual, a presença do ator, da atriz e do público. Já tínhamos feito *Drácula*, com o cenário todo virtual. O cenário era, às vezes, projeção (de vídeo em) 180 graus ao redor do palco, que virava cenário, personagem, uma série de coisas. Tínhamos feito *O Olho de Deus*, que era (encenado) em duas salas diferentes. Porque o teatro (Vila Velha) tem uma sala grande e um café-teatro. Então algumas cenas aconteciam presencialmente no café-teatro e eram projetadas no palco (da sala grande), e outras cenas presenciais que aconteciam no palco (da sala grande) eram projetadas no café-teatro.

Enfim, já tínhamos feito algumas experiências nesse sentido. Como encenador eu acho que fiz minha primeira experiência com vídeo em cena por volta de 1982. E desde então eu sempre tenho buscado alguma coisa por esse caminho. Então era (preciso) aprofundar isso, assumir que estávamos diante de um palco, e que esse palco tinha uma sintaxe própria, como qualquer palco. Se você faz um espetáculo para arena ou se faz um espetáculo para um grande teatro, ou para um teatro de bolso, cada um desses palcos tem uma sintaxe especial. É necessário tratar o espetáculo e a relação com o espectador diferentemente em cada um deles. Então esse palco virtual também tem suas regras, suas possibilidades, suas limitações, como outro palco qualquer. E começamos a trabalhar nesse sentido de buscar possibilidades.

Depois desse espetáculo eu fiz um solo (transmitido) ao vivo, que é uma leitura de um outro texto de Matéi que se chama *As palavras de Jó*. Isso nós não quisemos abrir mão, (da transmissão ser) ao vivo. Cada ator estava em sua casa com sua câmera e isso às vezes dava problema. Às vezes um ator desa-

5 As restrições aos espetáculos presenciais durante a pandemia de COVID-19 duraram cerca de dois anos.

6 <https://www.youtube.com/user/teatrovilavelha>

parecia e daqui a pouco reaparecia, a voz continuava... Porque geralmente isso é dissociado. A voz entra por um programa e a imagem por outro, por plataformas diferentes. E às vezes a voz continuava e a imagem fragmentava, e era muito interessante (risos).

E depois desse (espetáculo) fizemos outro, que era meio realista. Um teatro baseado na literatura de cordel, nas questões do teatro popular, nas questões políticas rurais dos anos 60, início dos anos 70. Uma peça chamada *Quem Não Morre Não Vê Deus*. E nessa eu quis fazer uma coisa que normalmente eu não faço no teatro. Um cenário ilusionista, realista, que parece que está na casa da pessoa, ou em uma floresta ou em uma praça... Geralmente meus cenários são mais espaços conceituais onde se imagina seja lá o que for. Um cenógrafo fez toda a cenografia virtual, às vezes com recortes. Então as pessoas apareciam atrás da janela, na porta, entravam... mas tudo isso era mapeado pelo ator em sua casa. Cada ator e atriz tinha um *chroma*⁷ verde em sua casa e uma iluminação específica feita pelo iluminador para dar unidade (visual). E parecia que eles estavam em cena contracenando entre si, que estavam falando um com o outro, que estavam se vendo. E isso tudo era um efeito do *chroma key*. Na verdade eles tinham um mapeamento pela própria casa. Então tinha um ponto ali, outro aqui, tinha um lugar no chão onde ele (o ator) parava... Tudo era coreografado para que criasse essa ilusão de que eles estavam em um mesmo ambiente contracenando entre si.

Depois fizemos (o espetáculo) *CASALS+PICASSO+NERUDA = Os Três Pablos Guerreiros Contra o Dragão da Maldade*, que era sobre Pablo Casals, Pablo Picasso e Pablo Neruda. Porque os três lutaram contra a ditadura de Franco na Guerra Civil (Espanhola). E durante a vida inteira foram guerreiros pela liberdade. E (os personagens) eram os três Pablos, a personagem Espanha, que era a Cristina Castro, que é uma dançarina, e o Minotauro, que é um personagem da ficção pessoal de Picasso. Esse Minotauro era a ditadura, era Franco, era todos os ditadores do mundo. Era toda a força coercitiva do mundo. E esses dois personagens apareciam em vídeos, mas era tudo (transmitido) ao vivo também, cada um em sua casa. Cristina dançava aqui em casa, então todo o cenário para ela dançar ficou montado aqui por meses, enquanto a gente estava ensaiando e em temporada (risos). Mas a ação era basicamente verbal. Cada um dos Pablos falava seu monólogos e, às vezes, havia uma edição de várias falas dos três, e eles apareciam simultaneamente.

Por fim fizemos *Do Outro Lado do Mar*. O texto é de uma autora de El Salvador, Jorgelina Cerritos. O ator Edu Coutinho, que faz o personagem do pescador, descobriu esse texto dentre a minha biblioteca. Ele chegou aqui em casa um dia, antes da pandemia, e falou: “ah, vamos fazer alguma coisa, me dê uns tex-

7 *Chroma key* é um recurso de imagem que utiliza um pano de fundo verde para anular o ambiente real, projetando sobre ele a imagem desejada.

tos aí...”. Então eu dei um bocado de livro para ele. Um belo dia, já na pandemia, ele me ligou: “tem esse texto aqui, que dá para fazer virtualmente”. Quando há pouco tempo as restrições da pandemia diminuíram, com todo mundo vacinado, e o risco tornou-se controlável, nós resolvemos fazer presencialmente, no teatro. Porque desde que as pessoas não sejam negacionistas e estejam vacinadas existe um risco, mas um risco controlado. Nós cobramos a carteira (de vacinação) de cada um (na entrada do teatro) e os atores são testados (para COVID-19) semanalmente. Então o trabalho foi fazer essa transliteração do virtual para o presencial sem perder a experiência, sem perder a aventura de entrar por esse texto, que é muito lindo. Então eu vou mostrar fotos do presencial e uns trechos (de vídeo) do virtual.



Figura 1: Print screen de vídeo do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Canal do YouTube do Teatro Vila Velha⁸

M.Me: Ela estava aqui em Salvador e ele estava em uma cidade do interior, Brejões.

⁸ O vídeo completo encontra-se indisponível para o público em geral. Os trechos exibidos constam no minuto 20 desta entrevista, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=96ALipXwX4>



Figura 2: *Print screen* de vídeo do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Canal do YouTube do Teatro Vila Velha



Figura 3: *Print screen* de vídeo do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Canal do YouTube do Teatro Vila Velha



Figura 4: Print screen de vídeo do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*
Fonte: Canal do YouTube do Teatro Vila Velha

M.Me: Pronto, interrompi aí. Agora vou compartilhar as fotos. Essas fotos são do ensaio, então vocês podem ver como a gente montou essa estrutura no palco.



Figura 5: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

M.Me: Aquilo que era virtual, agora era presencial.



Figura 6: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

M.Me: Aqui é o final. Eu vou botar esse final para vocês verem como é, no vídeo. É o final da peça.



Figura 7: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 8: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 8: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

M.Me: No vídeo (projetado) vocês viram que aparece às vezes o close deles. Tinha uma câmera virada para ela, e isso era projetado no telão, que era de papelão. (Ou melhor,) que é de papelão, ainda está em cartaz⁹.

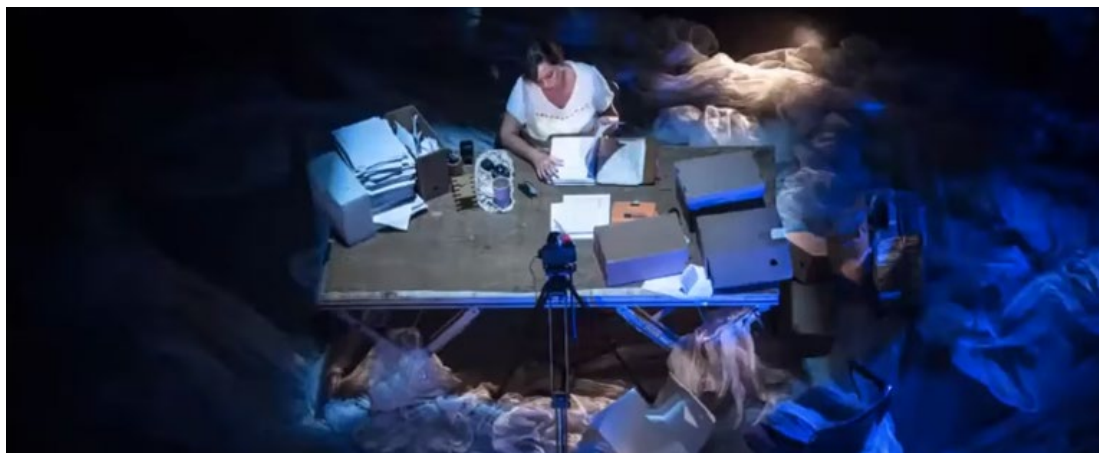


Figura 10: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

M.Me: Esse mar é o mesmo (mar do) cenário de *A Tempestade*. Então a gente fez uma elipse entre a última peça e essa, o chão era o mesmo mar.

M.Me: O som era ao vivo.



Figura 11: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

⁹ Entrevista realizada em 09 de fevereiro de 2022.

M.Me: Aquelas imagens projetadas.



Figura 12: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

M.Me: E tinha uma câmera também pra ele. Não, aqui é a dela. Mas tinha uma outra da qual ele se aproximava e falava direto para ela.



Figura 13: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

M.Me: Aqui você está vendo a câmera na frente dele. E sem a projeção atrás, ainda.



Figura 14: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

M.Me: Aqui o músico que faz a música ao vivo. O ator falava direto para a câmera, e aquele efeito lá atrás aparecia.



Figura 15: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

M.Me: Esse efeito aí.



Figura 16: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

M.Me: Então é isso, nesse momento estamos vendo esse “represencial”, que tem muitas complicações. Por exemplo, eu geralmente trabalho com vinte, com muitas pessoas, e isso é muito complicado. Então ter que montar (espetáculos) com poucas pessoas, com pouco contato, é uma nova reinvenção. Como é que reinventaremos esse teatro agora, depois de ter passado – a gente não pode ignorar que passou – por isso aí atrás? Foi assim que atravessamos a pandemia.

M.Mo: Pois é, se reinventando, né?

M.Me: Fizemos também oficinas da Universidade Livre, mas ficou muito cansativo, porque é um programa extenso. Então era muito, ficar quatro horas por dia em frente ao computador. Foi exasperante para as pessoas. Aí interrompemos e vai recomeçar agora.

M.Mo: Eu vi *Os Três Pablos*, a convite seu, que agradeço muito. E desde lá muitas coisas (se passaram) na minha cabeça e eu queria conversar com você. Você falou que no seu teatro presencial já se valia de projeções, de mediação tecnológica. Falou das peças que eram transmitidas ao vivo, mas as pessoas em diferentes lugares usando novamente mediação tecnológica. Agora, *Os Três Pablos* eu achei uma coisa diferente. Eu não sabia definir o que era aquilo. E eu acho que isso caracteriza muita criatividade. Porque a criatividade é exer-

cida também em função das expectativas, do que a gente acha que é aquele evento. Quando eu vi *Os Três Pablos* não sabia se era um documentário, se era uma peça de teatro, se era um recital de textos ou se era uma leitura dramática. Então eu acho que havia um intergênero ali. Eu queria que você detalhasse pra nós como foi o processo de *Os Três Pablos*. Começou com o texto?

M.Me: Começou com o texto. O (ator) que fazia Neruda, Miguel Campelo, tinha esse projeto há muito tempo, desde quando a mãe dele fez um trabalho acadêmico sobre os três Pablos. E ele achou que aquilo devia ser teatro algum dia. Isso aconteceu quando ele tinha dezessete anos, hoje ele tem quarenta. Ele entrou (com um projeto) na (Lei) Aldir Blanc¹⁰, foi aprovado e resolvemos fazer (a peça). O texto foi construído previamente por ele e Samuel (Lopes) a partir de textos autorais dos três Pablos, como entrevistas, canções, cartas e poemas.

Eu entrei (no processo criativo) no momento da dramaturgia, de organizar e editar essas cenas. Começamos a ler (o texto) com os três atores¹¹, e sugeri (incluir) dois personagens míticos. A Espanha, que era (interpretada por) Cristina (Castro), dançarina que se movia ali e por fim falava o texto da (Dolores) Ibárruri, *La Pasionaria*¹². E a figura do Minotauro¹³. Miguel Campelo e Samuel Lopes incorporaram a sugestão, escreveram e compilaram textos para esses personagens e começamos a trabalhar juntos na leitura com os atores.

Eu ia dando o *briefing* de cada cena, (detalhando) o que esses documentários em vídeo mostrariam, para Rafael Grilo, que faz basicamente toda a criação e produção audiovisual dos meus espetáculos há muito tempo. Porque era uma “peça-doc”. Tinha muita coisa, a história da Espanha, essas imagens todas, e os atores falando. Então o processo foi isso...

Também (participaram) dois compositores: Caio (Terra), que estava na operação da mesa (de som, nas imagens exibidas anteriormente), e Aline Falcão, que é maravilhosa também. Eles compuseram a trilha (sonora) da peça. As coisas eram feitas separadamente e unidas no ensaio normalmente, só que tudo isso era virtual. E Moisés Victorio, que é genial mesmo, fazia a fusão entre essas plataformas: do som, da imagem, das imagens deles e das câmeras.

Mas o que nos movia na verdade era descobrir uma forma para falar aquilo. O que nos interessava mais era falar aquilo ali. Era mostrar de alguma forma o papel do artista em um momento como este que a gente está vivendo, através de três ícones. Um músico, um pintor e um poeta.

10 Lei que dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural durante a pandemia de COVID-19.

11 Lúcio Tranchesi (Casals), Jackson Costa (Picasso) e Miguel Campelo (Neruda).

12 *La Pasionaria* era o pseudônimo sob o qual a líder revolucionária espanhola Dolores Ibárruri escrevia.

13 Personagem da mitologia grega, de corpo humano e cabeça de touro, interpretado por Hugo Bastos.

M.Mo: Interessante que esses três Pablos são Pablo Picasso, o pintor, Pablo Neruda, o poeta, e Pablo Cassals, o violoncelista. Então são as três artes, artes visuais, música e literatura...

M.Me: Vou mostrar aqui umas imagens que você vai gostar de ver.¹⁴ *Sete Contra Tebas*. O coro e as imagens atrás.

M.Mo: Esse espetáculo foi demais.



Figura 17: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

14 Imagens disponíveis em <https://www.flickr.com/photos/marciomeirelles/24392469794/in/album-72157664511515431/>



Figura 18: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 19: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 20: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 21: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 22: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 23: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 24: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 25: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 26: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 27: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 28: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 29: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 30: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 31: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 32: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 33: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 34: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles



Figura 35: Foto do espetáculo *Sete Contra Tebas*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

M.Mo: No (processo criativo desse) espetáculo houve um *workshop* e depois o trabalho com o texto. Você trabalha muito com a questão do texto. E você falou (durante o processo) como esse texto deveria ser dito, e esse é um grande trabalho seu. Porque acontece muitas vezes um apagamento da palavra na cena, mas você trabalha com a presença da palavra na cena.

M.Me: É.

M.Mo: Isso eu acho uma característica fundamental sua. E nesse espetáculo que eu vi¹⁵ continua forte essa questão da palavra em cena. O ator, a maneira como ele fala o texto. Agora, o que eu vi é que é uma coisa diferente. Que não é nem um filme, nem teatro presencial. É como se fosse o acúmulo dessas várias coisas, e que gera (uma outra), lembrando um pouco do conceito de Meyerhold, do teatro de atrações¹⁶. Ou seja, o espectador está ali diante de muitas informações.

É uma enciclopédia audiovisual e ao mesmo tempo tem (a presença dos) atores. Então os atores funcionam como guia daquilo que está acontecendo, mas há ainda o vídeo. Porque o vídeo é o fluxo. A pessoa falando tem uma localização. E gera essa contradição que o espectador vai ter que trabalhar, entre a presença do ator e o fluxo de imagens que trocam de lugares e de tempos.

E eu achei super estimulante, porque é preciso trabalhar mais com esse caráter crítico presente na peça. Tanto sobre a atualidade desse problema que estamos enfrentando, essa luta contra extremismos, quanto contra o desconhecimento dessas histórias. Porque esse encontro, que é um encontro histórico, às vezes é apresentado no rodapé de um livro, como uma curiosidade. Ou seja, não é à toa que você tem esse encontro entre três grandes artistas, e que eles são grandes artistas (justamente) porque eles estão lutando contra esses extremismos.

Grande parte da tecnologia muitas vezes é mal assimilada. Há muita bobagem, muita informação, muito desperdício. O que você e sua equipe fizeram foi conseguir trazer para muitas pessoas, que é o que o vídeo possibilita, uma narrativa densa, com sons, com imagens, e que vai nos capturando porque vai nos inserindo em uma história que pouco conhecemos. Essa (é a) criatividade desse intergênero, ou seja, para falar de uma grande coisa você teve que se situar nas fronteiras entre linguagens. Porque se só fosse uma coisa seria por

15 CASALS+PICASSO+NERUDA = *Os Três Pablos Guerreiros Contra o Dragão da Maldade*

16 O conceito de “montagem de atrações” se organiza a partir das ideias e textos de Vsevolod Meyerhold e Serguei Eisenstein: a partir do texto o “*O teatro de Feira*” (1912), Eisenstein escreveu o artigo “*A montagem de atrações*” (1923). Sobre a colaboração entre ambos, v. LAW, Alma & GORDON, Mel. *Meyerhold, Eisenstein, and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*. Londres McFarland & Company, 2012

exemplo uma aulinha de cursinho, seria uma coisa descartável. Porque a gente vê esses vídeos por exemplo em documentários do (canal de TV) GNT. Mas o que você fez não foi nem uma coisa nem outra, mas todas. Eu acho que isso é que foi bem criativo. Às vezes eu não sei se você pensou isso previamente, mas eu estou falando do resultado.

M.Me: O que eu penso é: eu faço teatro, isso é teatro. Eu nunca duvidei de que isso seja teatro. As ferramentas que utilizamos no teatro são, e eu aprendi assim, as ferramentas que temos na mão. Minha neta, que tem seis anos, viu a foto do cenário do *Do outro lado do mar*, que são caixas de papelão coladas. E ela falou: “vô, é de papelão o cenário?” E eu falei “é... Não tenho grana para comprar outra coisa...” Tínhamos as caixas de papelão e fizemos assim. Nós usamos as ferramentas que temos.

Então no momento da pandemia, com todo mundo preso em casa, as ferramentas que tínhamos eram essas ferramentas de transmissão, do audiovisual, e usamos isso para o teatro. Assim como a iluminação é uma ferramenta usada para o teatro, e a amplificação sonora também. São ferramentas, em tese da música, ou de outra linguagem, mas elas estão intrincadas. Isso não deixa de ser teatro para mim. O (ato de) lançar mão das ferramentas e das sintaxes de outras linguagens faz parte do teatro, como faz parte do cinema usar elementos do teatro, da literatura, das artes visuais. E eu acho que o que importa é o que eu quero dizer, e através do que eu posso falar nesse momento. Então é isso, eu nunca duvidei de que isso seja teatro.

Agora, com relação à palavra, cada vez mais eu estou apaixonado pela concretude da palavra. E eu acho que a nossa tradição ocidental, principalmente brasileira, do teatro vem, rasamente falando aqui, pelo amor de Deus não me trucidem, vem de uma leitura equivocada de Stanislavski. Porque não tínhamos acesso ao sistema de verdade, só tínhamos acesso ao método naqueles três livros editados pelo casal americano¹⁷, e que serviam muito bem para eles, para o Actor’s Studio e para o cinema. Mas não era o que Stanislavski pensava sobre o teatro nem era o sistema que ele estava investigando e que ele não concluiu. Ele não escreveu os sete ou oito livros que ele se propôs a escrever sobre esse sistema de atuação, sobre como o ator monta um sistema para atuar.

Então (a leitura) fica (limitada às questões) do sentimento, da memória emotiva e da emoção. Você vê que um ator vai ler um texto e ele já tem uma inflexão, já tem uma melodia impregnada, e depois para tirar isso é um inferno. Então eu tenho trabalhado muito com os atores nesse sentido da concretude da palavra. Do que cada palavra é em si, como som, como forma e como conteúdo. E que uma palavra não é igual a outra palavra. Preto não é igual a

17 Em português, “A preparação do ator”, “A construção da personagem” e “Criação do papel”, de Constantin Stanislavski. Traduzidos do russo para o inglês por Elizabeth Reynolds Hapgood.

negro, são coisas distintas. Então quando o autor escolhe preto ele escolhe uma palavra, um conceito, uma série de coisas. Quando ele escolhe negro são outras coisas.

Quando ele escreve em verso ele escreve em verso, quando ele escreve em prosa ele escreve em prosa. Quando o verso é rimado, é verso rimado. Eu acho que (na época do) teatro de Shakespeare, as pessoas iam ouvir teatro. Elas não iam assistir ou ver teatro. Elas iam ouvir teatro. E como eu gosto muito de Shakespeare, e gosto muito de Ésquilo também, essa questão rítmica do texto e da palavra é muito importante (para mim). Então eu trabalho muito mais com ritmo do que com a melodia. A melodia vem depois. Primeiro você define o ritmo, depois a melodia se encaixa e vem naturalmente quando (o ator) interage, quando está em coro. Quando (um ator) interage com o outro. Essa é uma tentativa de limpar um pouco esse sentimentalismo, essa coisa do sentimento, da emoção. Não é uma questão de tirar (a emoção). Ela surgirá, mas no espectador, e não necessariamente no ator. Se o ator disser bem “concretamente” o que está sendo dito, o que está escrito, a emoção brotará e chegará ao espectador.

Então eu tenho trabalhado muito, muito mesmo de fato, com a palavra. E como eu tenho montado vários (textos de) Shakespeare, eu passo um ano praticamente trabalhando a palavra. Nesse um ano, pelo menos (durante uns) seis meses, nós passamos com o texto, com a palavra. Não só realizando leitura de mesa, mas também oficinas - como aquela que fizemos com você, (Marcos Mota).

Geralmente para (os textos de) Shakespeare eu trabalho com o O’Shea¹⁸, meu parceiro. Nós levantamos todas as traduções daquela peça, (e comparamos todas). Na (montagem de) *A Tempestade*, eu escolhi a tradução da Bárbara Heliadora. Mas nós confrontamos com outras traduções e percebemos algumas falhas que são inevitáveis nas traduções. Porque às vezes é preciso fazer escolhas em relação à sonoridade, ao significado, ou a um jogo de palavras, ou ao ritmo original que o autor criou. Enfim, há uma série de questões com as quais o tradutor precisa lidar, e ele precisa fazer opções. Assim como nós, encenadores, atores e atrizes, também temos que, em algum momento, fazer opções em relação ao texto.

Mas para mim a base está no texto. Uma vez que eu escolhi montá-lo, eu preciso ver o que esse texto me diz. E como é que ele diz isso. A forma não está dissociada do que é dito, (da mensagem). O modo como o texto fala é parte intrínseca do que está sendo falado. Então, por exemplo, quando William Shakespeare escreve em prosa ou em verso, ele cria significados distintos. Quando o personagem de Hamlet fala em prosa, ele quer provar que é louco. Quando Hamlet fala em verso, ele mostra para a plateia e para Horácio – que é o único personagem com quem ele fala em verso – que ele não está louco.

18 José Roberto O’Shea é pesquisador, tradutor e professor doutor de Literatura (aposentado) da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina); traduziu inúmeras obras de William Shakespeare.

Porque ele consegue articular o verbo (na poesia) que é uma maneira mais complexa de linguagem.

E existe uma forma de dizer o verso. Mas um verso brasileiro, não um verso inglês do século dezessete, dezesseis. (É preciso fazer) essa transposição também, uma transposição de significados. Eu me perguntava “como é que eu monto *A Tempestade*?” Eu não podia deixar (o personagem) Próspero impune. Eu não podia acreditar que *A Tempestade* é uma peça de conciliação. Não é uma peça de conciliação. Ele, Próspero, arma um plano maquiavélico para se manter no poder do norte da África, e (no ducado de) Nápoles. Ele domina toda aquela ilha e instala uma divisão naquela região. Então ele não pode ser perdoado. Nós precisávamos resolver isso. E isso não significa uma traição à (obra de) Shakespeare. Está lá. Há uma frase que fala sobre isso¹⁹.

Assim como, por exemplo, quando nós montamos *Hamlet*²⁰, em um dos ensaios a atriz que representava a Ofélia entrou em cena fora de hora. Ela entrou em cena e viu Hamlet com o pai dela, Polônio, morto no chão e a arma na mão. Aí ela voltou, recuou. Eu falei: “fica”. É exatamente isso. Aí começa a loucura de Ofélia. Ela é desprezada por Hamlet, vê que Hamlet matou o pai dela, e não pode fazer nada. Ela está (presa) naquele universo de poder masculino, e então ela começa a “pirar” a partir disso.

E a palavra é um prazer. Falar é um prazer. E tem que ser (um prazer) para o ator.

MMo: É interessante você levantar essas questões. Pois, o termo “vanguarda”, um paradigma no modernismo, é um termo de guerra²¹, ou seja, era preciso haver um inimigo. Nós estamos em 2022 e já vimos que, muitas vezes, esse tipo de estética que precisa negar alguma coisa para se auto-afirmar não é muito justa. Hoje nós podemos fazer teatro com tudo, mas no século XX um dos grandes inimigos do teatro foi a palavra. Quando (Antonin) Artaud afirma na França, dentro dos grandes centros de produção de conhecimento na Europa, que o grande problema do teatro é a palavra, é o psicológico, isso tem um significado no seu contexto, pois ele estava respondendo a uma tradição daquela época e daqueles lugares²². Mas quando esta afirmação chegou até nós, brasileiros,

19 Marcio Meirelles se refere à última fala do personagem Calibã em *A Tempestade*: “Assim o farei. Serei sábio de agora em diante e buscarei a graça. Fui um asno três vezes redobrado ao tomar esse ébrio por um deus e idolatrar esse louco idiota!”

20 Em 2015, Marcio Meirelles dirigiu no teatro Vila Velha (Salvador, BA) o espetáculo *Hamlet + Hamlet Máquina*, com o texto “Hamlet” de William Shakespeare traduzido por José Roberto O’Shea, e o texto “Hamlet Máquina” de Heiner Müller traduzido por Cristhine Rörih e Marcos Renaux.

21 Vanguarda - do francês *avant-garde* (*estar na frente, à dianteira de um movimento*). No âmbito militar, vanguarda é a primeira linha de um exército, de uma esquadra, em ordem de batalha ou de marcha.

22 “Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor,

essa ideia foi superenfaticada. Houve um impulso quase que de expulsar a presença da palavra da cena. E você, Márcio, vem de uma tradição visual, mas agora você se move para ouvir a palavra em cena. Entendo que nós temos que começar a repensar a nossa formação. Porque eu enfrentei isso. Quando eu comecei a lecionar no departamento de Artes Cênicas da UnB (Universidade de Brasília) em 1995, eu dava aula de “alfabetização” de ator, ou seja, realizava leitura de textos teatrais. E eu enfrentava duas grandes dificuldades naquela época. Primeiro, eram as traduções. Nós falávamos sobre uma dramaturgia, mas quando íamos ler, a tradução não permitia que tivéssemos acesso àquela dramaturgia. E outra questão é o problema de formação de leitores no Brasil. A leitura foi sempre algo muito funcional. As pessoas leem para colher uma informação, para fazer o exercício escolar, e o exercício escolar é apenas uma paráfrase do texto. Mas esse prazer da leitura, esse prazer do texto, como Roland Barthes diz²³, o prazer da materialidade do texto (não existia). E (podemos pensar em) outras materialidades também. São vários os materiais com os quais você está trabalhando. Então esses ritmos que você encontra na palavra também são os ritmos de movimento, são os ritmos da luz, os ritmos da câmara, a coreografia da palavra e a coreografia do movimento. Assim como você está trabalhando com o texto verbal, essa dança pode ser encontrada em outros níveis. E o que você pretende fazer agora, pós-pandemia?

MM: Não sei. Estou completamente vazio. Eu estou no momento “nada”.

Mas ainda sobre essa questão do ritmo e da palavra. Eu dirigi três vezes o texto *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare. Na primeira vez, eu fui codiretor do (Werner) Herzog²⁴. Era uma direção dele, com uma tradução que ele escolheu - era uma tradução feita por Domingos de Oliveira, que ignorava a diferença entre verso e prosa.

Depois, eu montei (*Sonho de Uma Noite de Verão*) novamente com a tradução da Bárbara Heliodora, misturando atores do Bando de Teatro Olodum e atores da Companhia Teatro dos Novos. E eu ignorava o jeito de falar em verso. De certo modo, eu mantive o jeito de falar da prosa; ignorando as quebras do verso.

no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização na cena, e das exigências dessa sonorização) seja deixado em segundo plano? (...) Como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sob um outro aspecto que não o do teatro dialogado?” (ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.)

23 BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006

24 Em 1992, Marcio Meirelles co-dirigiu, junto do diretor alemão Werner Herzog, a montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão* de William Shakespeare que foi apresentada no evento da ECO-92, a primeira conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada na cidade do Rio de Janeiro.

E houve a terceira vez em que eu montei (*Sonho de Uma Noite de Verão*) com o Bando de Teatro Olodum. Foi então que eu entendi completamente que nós precisamos seguir o verso, seguir o autor. E como a estória (da peça) se passa no verão, nós tínhamos um material muito rico, pois a nossa festa de verão, de loucura, de troca de identidades, é o Carnaval; e nós do Bando Teatro Olodum estamos na Bahia. Por isso começamos a trabalhar a percussão. E para falar o texto ritmado, nós começamos a falar o texto em ritmos de Carnaval. Assim cada personagem tinha o seu próprio ritmo. Então, por exemplo, a Titânia falava em ijêxá; o Oberon falava em samba reggae; e o Puck falava no ritmo acelerado do axé da banda Chiclete com Banana. Nos casais de amantes, os dois personagens masculinos (Lisandro e Demétrio) falavam em rap, e as duas personagens femininas (Hermia e Helena) falavam no ritmo do arrocha. O Jarbas Bittencourt²⁵ que era o responsável pela música do espetáculo, recusou-se a compor a música para a (personagem) Hermia falar e cantar. Porque os atores entremeavam a fala e o canto, então era preciso compor o ritmo e a melodia para eles cantarem e falarem o texto. O Jarbas Bittencourt falou que não faria um arrocha com o texto Shakespeare, e brigou comigo. Mas logo depois ele reconheceu que (aquela opção) criava uma relação com a contemporaneidade; e dava uma característica popular, como deveria ter sido o teatro na época de Shakespeare.

Shakespeare provavelmente utilizava ritmos e mesmo canções populares da época. Existem partituras de algumas canções que Shakespeare usou, mas que não foram escritas para suas peças. As partituras traziam a letra, mas a canção já existia independentemente da peça. Citei isso para retomar a importância do ritmo, do valor da palavra e do prazer do ator (em falar o texto). Às vezes, eu vejo um ator falar uma série de palavras, uma composição de palavras, como se aquilo não significasse nada. E é (possível) ter um prazer imenso em falar um texto. O prazer do som da palavra.

MMo: O meio audiovisual é uma via de acesso, mas é também um espaço redutor. Isto é, mesmos distantes nós estamos nos vendo agora, mas eu não enxergo todo o seu corpo, eu vejo apenas a sua cabeça. E nós não estamos no mesmo lugar. Então, me fale como o seu momento pré-pandemia, no qual você vinha cada vez mais desenvolvendo a palavra em cena, usando mediação tecnológica, evolui para este nosso momento atual pós-pandemia? Nós estaríamos caminhando para uma reconsideração da dimensão sonora, acústica do teatro? Não que seja necessário negar o visual. Mas é que durante muito tempo houve uma predominância visual. E com a predominância do sonoro, nós vemos uma multiplicação de falares onde é possível dar uma ênfase à experiência da escuta. Uma experiência da escuta tanto para os atores, no proces-

25 Jarbas Bittencourt, músico e diretor musical de diversas montagens do Bando Teatro Olodum.

so criativo, quanto depois para a audiência, no processo de apresentação. Você acha que um dado importante deste momento da pandemia foi o fato de nos aproximarmos mais da experiência do ouvir mais? Não só de ver, mas de ouvir mais? E agora talvez possa irromper disso um teatro, ou um impulso de produzir mais um teatro de escuta. O que você acha?

MMe: Não sei, porque eu já vinha trabalhando esta questão da escuta. A meu ver, o espectador recebe duas experiências do palco dentre as quais ele não pode escolher: uma é a experiência visual e outra a experiência auditiva. Essas duas experiências estão interligadas, inseparáveis no palco. E aqui, nesta sessão de vídeo, também. Aqui eu posso apagar a imagem (*nota: ele desliga a câmera da videochamada e continua a falar*), fechar a câmera, e vocês continuarão me ouvindo. Vocês terão essa experiência auditiva da minha voz, sem me ver, só vendo o meu nome aí escrito. E eu também eu posso... (*nota: ele desliga o som da videochamada e continua a falar sem ser ouvido*). Mas no palco não é possível fazer isso.

Tudo o que é sonoro é do campo do auditivo e da música. A palavra também é deste campo - a menos que ela esteja escrita em cartazes, ou seja projetada, então ela passaria para o campo do visual. Mas enquanto palavra falada, ela faz parte do universo sonoro, ou mais especificamente do universo musical, porque ela está estruturada, ela não é apenas um som solto. E ela, a palavra, integra todas as sonoridades que surgem no espetáculo: a percussão, a música ao vivo, os sons e as palavras. Então, nessa composição musical sonora, que é a parte auditiva do espetáculo, a palavra é fundamental. A palavra entra como música.

Geralmente as pessoas colocam uma música de fundo e se preocupam se esse fundo musical está muito alto. Eu geralmente equalizo a música em um volume no qual ela envolva a palavra, no qual ela envolve a fala. A música não está atrás, a não ser que eu queira esse efeito do som atrás e a voz na frente. Mas, às vezes, é até o inverso. Às vezes, o som atrapalha a palavra. No sentido de que é preciso aguçar mais o ouvido, prestar mais atenção ao que o ator está falando para acompanhar o raciocínio da fala.

E, por outro lado, o visual também está lá cumprindo o seu papel. O corpo do ator, a coreografia, o figurino, a cenografia, o espaço, a luz, tudo faz parte desse outro universo indissociável do auditivo.

MMo: Nestas peças que você dirigiu durante a pandemia, o que mudou, em relação ao que você fazia antes? O que mudou no seu processo criativo? Os pontos de partidas continuaram os mesmos?

MMe: Sim, tem algumas premissas que continuam, como ouvir muitos os atores e as atrizes, sempre. Escutar tudo o que todos do coletivo têm para falar - do cenógrafo ao responsável pela transmissão. A opinião de todos é escutada.

E o cuidado com o texto também é uma premissa que continua.

Eu, por exemplo, realmente só corto o texto quando eu não consigo transformá-lo em cena; seja porque eu não consigo, porque eu não sou capaz, seja porque existem cenas de Shakespeare que só poderiam ser entendidas completamente com grandes notas de pé de página. Notas que explicam o porquê daquilo. E você não tem como fazer isso com o público. Às vezes, até tem; às vezes não. Mas cortar o texto é a última opção. Quando alguém diz “ah, a peça está muito longa”. Mas essa é a peça. O tamanho da peça é esse, paciência. São premissas.

E (o processo de criação) começa ali, com o elenco, com a escolha do elenco. Cada processo é um processo. Não existe um processo (*a priori*), não existe um processo no virtual ou no presencial. Mesmo porque cada experiência é bem diferente. A última (experiência) da qual eu não falei foi um espetáculo sobre Batatinha, um sambista baiano²⁶, que era para ter sido transmitido ao vivo. Ele aconteceu no palco por causa dos músicos, porque a gente queria que a música fosse ao vivo; e a música ao vivo no (meio) virtual ainda é um problema. Nós ainda não conseguimos resolver o problema do *delay*, porque depende da transmissão, depende da internet de cada um. Por isso era preciso que todos estivessem juntos, porque era um musical com vários sambas de Batatinha e um conjunto de três músicos. Então nós optamos por fazer no palco do Teatro Vila Velha e, (primeiramente, decidimos) fazer a transmissão com edição ao vivo, utilizando seis câmeras simultâneas. Foi elaborado um roteiro de edição, indicando qual câmera mostraria quem, e qual o momento de cada corte. Mas isso ultrapassou o orçamento. Então nós realizamos uma única apresentação e a gravação (dessa apresentação) é que foi reproduzida.

Mesmo sendo reproduzida, (ela mantinha) o mesmo espírito. Foi feita uma única apresentação, com a edição ao vivo. E eu também levei em conta a experiência do público como algo plural. Porque em cada lugar (do teatro) que você senta, você vê um espetáculo diferente. De cada ângulo que você está – se você está próximo, se você está lá atrás, se você está do lado – você vê o mesmo objeto de outras formas. E eu usei um pouco essa brincadeira: cada câmera (estava posicionada) como se (fosse um espectador) em algum lugar do teatro. O ângulo da visão mudava, mas você via o mesmo espetáculo. E o corte e a edição era só da câmera, mas não cortávamos para repetir a cena. Foi tudo feito em uma “levada” só.

Mas cada experiência, cada texto e cada elenco também é um processo individual, é um processo específico. É o que falei, tem procedimentos, ou inícios (de processos criativos), gatilhos (da criação), que mais ou menos se repetem. Eu tenho cinquenta anos de profissão, e eu venho acumulando um repertório.

26 Em 2021, Marcio Meirelles, dirigiu o espetáculo Sua Excelência Oscar da Penha, o Batatinha apresentado pelo canal do Youtube do teatro Vila Velha.

Um repertório de soluções ou de gatilhos. Como é que eu provoço isso? Como é que eu recebo isso, e incorporo e aproveito e acolho isso? Às vezes, (o diretor) quer uma coisa, e o ator faz outra. E (o diretor) joga fora porque não era o que ele queria. Mas (às vezes) o que o ator faz é melhor do que o que (o diretor) quer. Aí você precisa se adaptar. Você (aceita a proposta), mas isso modifica uma série de outras questões. Modifica o sistema. Uma nova proposição do ator modifica o sistema. Então você tem que reorganizar o sistema para caber aquela nova contribuição do ator.

MMo: E os *briefings* para o músico e para a parte visual. Como é que são esses “briefings”?

MMe: Eu tenho um privilégio, mas que, ao mesmo tempo, é um problema às vezes. Porque eu trabalho com as mesmas pessoas. Então, às vezes, eu nem falo muita coisa. Às vezes, a pessoa vê a cena, traz a música e já (resolve). Ou então temos uma conversa prévia. Por exemplo, na montagem de *A Tempestade* nós decidimos previamente que cada lugar da ilha teria um cenário sonoro. Então o lugar da ilha onde o rei e a corte se encontravam, a cabana de Próspero, o charco do trio de bobos - cada lugar tinha uma atmosfera, um cenário sonoro. Além disso, havia instrumentos específicos para certos personagens, cada um com uma pulsação, um ritmo, etc... E havia a situação em si. Então essa superposição de, digamos, níveis sonoros era como um jogo de armar que os músicos faziam tranquilamente. E havia as canções. Acho que existem duas canções da peça (“*A Tempestade*”) que possuem as partituras originais. Nós retrabalhamos essas partituras originais. Um coro gravou a canção de Ariel, e nós usamos (a gravação) completamente distorcida. Os atores gritavam a canção de Ariel, enquanto a gravação distorcida do coro era tocada – tudo a partir da música original.

E também é assim com (a concepção) visual. Eu trabalho com o Rafael (Grilo) há muito tempo. Para o espetáculo *Os Sete Contra Tebas* nós queríamos identificar a tragédia que estávamos vivendo (naquele momento) e que poderia remeter ao pânico daquelas mulheres (do texto). O que é que elas temem? Porque (pelo texto) nós não vemos o que acontece na peça. Só vemos o desespero daquelas mulheres; o desespero em relação àquilo que pode vir a acontecer ou ao que está acontecendo. Então, foi assim que nós compusemos as imagens do espetáculo: (a partir do) desastre de Diamantina e a partir de outros eventos, como cenas de guerra.

Assim como em *Pablos*²⁷, em que nós retratávamos um pedaço da “Revolução (Espanhola), e precisávamos mostrar a entrada de Franco. Então, o Rafael Grilo

27 Em 2021, Marcio Meirelles dirigiu o espetáculo *CASALS+PICASSO+NERUDA = Os Três Pablos Guerreiros Contra o Dragão da Maldade* com a Companhia Teatro dos Novos, que foi apresentado online.

pesquisava as imagens pela internet, editava, e nós experimentávamos e fazíamos mudanças a partir disso. Eu e Rafael temos muita conexão e trabalhamos juntos há muito tempo, fizemos muitas coisas juntos.

AC: Eu li uma entrevista sua de 2012²⁸ na qual você dizia que considerava o teatro como um trabalho visual. E hoje você falou para nós muito mais sobre a palavra, sobre o som e o ritmo. É claro que o artista passa por mudanças de percepção - e isso depende de sua trajetória. Então eu gostaria de saber como ocorreu essa mudança. Como você passou daquela percepção - do teatro como algo predominantemente (do campo) da imagem - para (agora) trazer o som e a palavra para o centro do seu trabalho.

MMe:. É preciso ver o contexto em que foi dada aquela entrevista. Era para eu ser um artista visual. Desde criança, eu tenho desenhos que foram guardados pela minha família. Quando chegou o momento de prestar vestibular, eu, naturalmente, queria fazer Belas Artes. Se eu tivesse que ter um diploma, eu queria que fosse em Belas Artes. Mas minha família foi contra, e eu fui pra Arquitetura. Mas eu não consegui me dar bem com as matemáticas, com os cálculos. Então eu entrei para o movimento estudantil, comecei a fazer teatro como forma de militância e... pronto, caí no teatro. Larguei tudo e não tenho um diploma até hoje. Então, eu não tenho nenhum diploma, só da vida, da prática.

Mas o que acontece e talvez o que eu tenha falado (na entrevista), e algo em que eu acredito ainda hoje, é que, para o não-cego, a imagem é muito importante. A imagem te arrebatava. É a informação que você recebe primeiro. Se uma personagem entra (em cena) com um vestido longo, vermelho, isso já te diz algo. Já é uma informação, mesmo que (a personagem) não fale nada; mesmo que ela só fale depois de um certo tempo. Mesmo que ninguém tenha falado sobre essa personagem. Ela entra e é algo. Algo entrou. E essa alguma coisa que entrou, você viu. Você viu a relação (da personagem com) o espaço.

Eu vou mostrar aqui umas fotos de *Jango*²⁹ que têm a ver com isso que nós estamos falando. (Mostra a foto 36) Esta é a relação de espaço do Teatro Vila Velha. O palco do teatro é maleável.

28 Entrevista realizada por Anderson Bispo e Marília Moura, dia 02 de maio de 2012, no Teatro Vila Velha, em Salvador. <https://silo.tips/download/marcio-meirelles-diretor-teatral>

29 Em 2017, Marcio Meirelles dirigiu o espetáculo *Jango: Uma Tragedya*, texto de Glauber Rocha, no Teatro Vila Velha.



Figura 36: Foto do espetáculo *Jango: Uma Tragedya*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

(Foto 37) Esta parte está entre o público. O público ficava (sentado) dos dois lados desse corredor, que era como um curral. E o coro, que era o gado, ficava se debatendo nesse curral.



Figura 37: Foto do espetáculo *Jango: Uma Tragedya*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

(Foto 38) Essa pessoa passava o tempo inteiro filmando com a câmera e o público assistia às imagens nos aparelhos de televisão.



Figura 38: Foto do espetáculo *Jango: Uma Tragedya*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

(Foto 39) O teatro é esse retângulo aqui. Havia um palco aqui montado, e tinham cenas que aconteciam nestas duas galerias. Então o (Vila Velha) é um teatro que tem essa característica imersiva do público no espaço. O fato de eu ter feito arquitetura me ajuda em pensar essas estruturas, porque o espaço também é algo que sempre me encantou.



Figura 39: Foto do espetáculo *Jango: Uma Tragedya*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

(Foto 40). Aqui há duas galerias e embaixo está o palco. Então nós podemos usar de várias formas essa relação com o público.



Figura 40: Foto do espetáculo *Jango: Uma Tragedya*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

(Foto 41) Aqui era como se fosse a montanha, era um conjunto de praticáveis que formavam a montanha onde (a personagem de) Hécuba³⁰ ficava.



Figura 41: Foto do espetáculo *Jango: Uma Tragedya*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

30 Em 2014, Marcio Meirelles dirigiu o espetáculo *Por que Hécuba*, dramaturgia de Matéi Visniec, com a atriz Chica Carelli, a Companhia Teatro dos Novos e atores da Universidade Livre de Teatro Vila Velha.

(Foto 42) Em *Espelho para Cegos*³¹, eram nove palcos pequenos, de dois por três metros. Cada personagem ficava em um palco, de onde falava seu monólogo. Algumas coisas aconteciam na galeria. E o público ficava espalhado, misturado com os cenários. Quando o Matéi Visniec nos assistiu, ele falou que aquele era o cenário perfeito porque o nome da peça é o *Teatro Decomposto* (*Théâtre Décomposé*). E era um palco explodido, em fragmentos. Como se fossem fragmentos de palco.



Figura 42: Foto do espetáculo *Jango: Uma Tragedya*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

31 Em Marcio Meirelles, dirigiu o espetáculo *Espelho para Cegos* a partir do texto *Théâtre Décomposé* de Matéi Visniec, com a Companhia Teatro dos Novos e a Universidade Livre de Teatro Vila Velha.

AC: A afirmação da entrevista era especificamente: “Tínhamos muito cuidado com a beleza do espetáculo porque acreditávamos e acreditamos, até hoje, que teatro é uma coisa que você vê primeiro, a visão é muito forte.”

MMe: Sim. E nesta entrevista eu provavelmente estava falando do Avelãz Y Avestruz que foi um grupo teatral que eu dirigi de 1976 a 1983, depois houve um intervalo e fizemos uma última peça em 1989. E era essa a nossa visão, muito decorrente dessa (minha) experiência com a arquitetura e com as artes visuais. Isso continua sendo forte para mim.

Talvez eu negligenciasse um pouco a palavra (naquela época), pois eu não sabia ainda lidar com ela. Não é que a palavra não fosse importante, mas é que eu não sabia como lidar com ela. E eu fui aprendendo, e fui me dedicando mais à palavra. Como eu já tinha mais repertório e mais experiência com a parte visual, então eu passei a me dedicar mais à palavra. E depois eu dirigi textos de autores em que isso era muito importante, como Shakespeare e Brecht. E agora Matéi Visniec, que faz um jogo com as palavras em que é preciso ‘não tomar partido’. E isso é uma dificuldade para o ator – dizer uma palavra sem tomar um partido. A fala pode ser verdade, pode ser mentira, pode ser um sonho, pode ser memória. O que é aquilo? (O autor) não explica.

E ele, Matéi Visniec, pessoalmente também não explica. Eu perguntei várias coisas a ele, mas ele nunca respondeu se era isso ou se era aquilo, ou se era por isso ou por aquilo. Poucas coisas ele responde. Eu perguntei a ele o porquê do título *Por que Hécuba?* (Ele me disse que) é porque um grupo de teatro japonês pediu a ele para escrever uma peça sobre Hécuba para homenagear uma atriz da companhia que fazia setenta anos. Então, ele ficou se perguntando “por que Hécuba?” E esse passou a ser o nome da peça. E a peça também gira em torno desta pergunta. Por quê? Por que a guerra? Por que tudo isso?

AC: E partindo desse mesmo ponto, eu queria te perguntar se nesse seu caminho de transitar por diferentes linguagens artísticas houve algum divisor de águas, ou um *insight*, para que o teatro se tornasse a escolha final?

MMe: Como eu contei, eu comecei minha trajetória com as artes visuais, com a pintura, o desenho, a colagem... E fui evoluindo para experimentar influências das vanguardas do início do século vinte. Do Expressionismo, do Dadaísmo, da performance, da instalação, da arte ambiental, das intervenções urbanas. E comecei a fazer uma série de performances. E eu tinha a referencia de artistas como Pablo Picasso que além de pintar e esculpir, também escreveu peças. E Jean Cocteau que era, ao mesmo tempo, cineasta, artista plástico e dramaturgo. Então eu tinha esse imaginário, e essas inspirações de artistas que transitavam em várias artes, em várias linguagens.

Com 14 anos eu li *Salomé* de Oscar Wilde e decidi que queria montar aquela peça. Eu imaginei o final da peça. Em 1991, ou seja, eu já tinha uns 27 anos,

eu montei *Salomé* e o final foi aquele final que eu havia imaginado com 14 anos. Eu consegui concretizar aquele final. Mas a virada mesmo se deu quando, nesse trânsito, eu fui para a arquitetura. Então o estudo das estruturas, da planta baixa, do espaço me levaram a esse pensamento que também me ajuda muito a entender a dramaturgia. Um pensamento que me ajuda a entender a construção, a arquitetura do texto. Como ele é arquitetado. Como o texto é planejado, e qual a planta baixa que está ali. Como se erguem as paredes, que declives o texto tem, que acessos ele tem.

Depois eu entrei na militância política, muito periféricamente, com as ferramentas da arte e da cultura. Eu desenhava coisas, ilustrava panfletos e fazia murais. E comecei a fazer teatro com um grupo universitário. E ali eu entendi que o teatro é uma arte coletiva e uma arte política, que é um ato político. A partir daí eu não tinha mais como escapar. Não havia mais retorno (depois de) entender que a linguagem artística é uma ferramenta política e que o teatro tem essa eficácia de juntar uma assembleia para discutir assuntos sobre a *pólis*, em última análise.

Então eu comecei a fazer teatro. Deixei a escola de arquitetura, fui jubilado. Fui para o Rio, trabalhei com o (José) Wilker, depois voltei (para Bahia), e criei o grupo Avelãz Y Avestruz. E passei a desenhar cada vez menos. Eu comecei a fotografar bastante também, então essas imagens que (antes) eram criadas no papel ou na tela meio que foram suprimidas pelas imagens fotográficas. Eu também trabalhei com audiovisual, trabalhei na TVE.

Por isso eu não sei se houve um momento crucial. Mas se há um *turning point* talvez tenha sido esse, quando eu comecei a fazer política estudantil e através do teatro eu entendi algo. Como muita gente, eu queria ser ator, mas eu sempre fui um péssimo ator. Então eu desisti a tempo e me dediquei a dirigir. E deu certo. Pelo menos são 50 anos nesse trabalho.

DS: Eu queria fazer um *link* com algo que eu li em seu livro³². A impressão que eu tenho é que a sua autobiografia não é narcisista, porque ela traz uma multiplicidade. Eu li o primeiro volume (“Um Artista de Província - Parte 1 – De Onde Vieram as Possíveis Imagens e Caminhos, 1954-1964”) e achei interessante como a sua autobiografia é, na verdade, um panorama do que acontecia na época. E, a respeito de tudo o que estamos falando, mostra como a sua formação é múltipla. Ao que parece este sempre foi um desejo muito natural (seu), de buscar por todas essas linguagens, por todos esses conhecimentos relacionados à arte, inclusive a política, desde muito novo. Achei interessante o trecho que fala da

32 Em 2021, foi lançado o livro digital “Um Artista de Província” que narra a trajetória de Marcio Meirelles. O livro é dividido em 10 partes, e divide cronologicamente o período de formação e a carreira do diretor. Projeto realizado com apoio do Estado da Bahia através da Secretaria da Cultura e da Fundação Pedro Calmon via Lei Aldir Blanc, da Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo, Governo Federal, 2021.

“performance” ao jogar a chupeta fora aos três anos de idade.³³

E na sua entrevista³⁴ você conta sobre o seu período como secretário, como gestor³⁵. Você diz que não levou o projeto do teatro para (a Secretaria de Cultura), mas que você levou ideias de como trabalhar um projeto cultural, e assim você fez. Então, ao ler tudo isso, ao escutar você falando aqui, e ao me recordar de um espetáculo seu que me marcou muito, *Quem Não Morre Não Vê Deus*³⁶, eu fiquei pensando e minha pergunta é a seguinte: como é ser múltiplo e dar conta de não voltar?

Porque voltar da pandemia não é retornar ao que já foi antes. Você mostrou as imagens dessas incorporações de linguagens que foram feitas durante a pandemia. E, depois, nos mostrou fotos de um espetáculo presencial, não-virtual, mas com o (elemento) virtual, com essas estriagens. Espetáculos que nos mostram o virtual e o presencial, esses sincretismos de linguagens. E mesmo com a sua formação em arquitetura, você fala que o palco tem a sua “sintaxe” e não a sua medida. Você usa o a literatura para falar do palco; usa a pintura para falar do visual; usa pintura para falar do cinema. Então, a minha pergunta é essa. Como é não voltar (dessa multiplicidade)? Como é que se organiza isso?

MMe: Não tem volta. Voltar é uma coisa que não existe. O caminho é sempre para frente. Porque é (como) a água do rio. Você nunca lava os pés no mesmo rio. Sempre é um novo rio. Tudo já passou. Às vezes, eu brinco e falo “adeus para sempre” quando me despeço de alguém. E falam: “não, por favor!”. Mas é verdade, porque quando nós nos encontrarmos de novo, seremos outros. Então, esses dois aqui nunca mais se encontrarão. É sempre avançar, mas tem a história, tem o passado.

Como você pôde ler no livro (a autobiografia “Um Artista de Província”), quantas coisas eu lembro ainda. Aquele episódio de jogar fora a chupeta é verdade³⁷. Eu tinha dois anos. Eu lembro perfeitamente da cena inteira. Claro que essa lembrança é construída, ou melhor é editada. Eu não sei exatamente

33 Ele se refere a um evento contido em na autobiografia digital de Marcio Meirelles: “*Primeiras memórias: ao chegar na nova casa, meus irmãos, cinco e seis anos mais velhos que eu, me falavam ‘vai continuar com o bico? Joga o bico fora. Casa nova sem bico’... Resoluto atravessei o jardim, fui até a cerca e bravamente joguei a chupeta fora. Performance.*” (MEIRELLES, Marcio. Um Artista de Província – Parte 1 – De Onde Vieram As Possíveis Imagens e Caminhos, 1954 – 1964).

34 Entrevista realizada por Anderson Bispo e Marília Moura, dia 02 de maio de 2012, no Teatro Vila Velha, em Salvador. <https://silotips/download/marcio-meirelles-diretor-teatral>

35 Marcio Meirelles foi secretário de Cultura do Estado da Bahia de 2007 a 2011.

36 Em 2021, Marcio Meirelles dirigiu o espetáculo virtual *Quem Não Morre Não Vê Deus*, texto de João Augusto, artista fundador do teatro Vila Velha, com a Companhia Teatro dos Novos.

37 Em 2021, Marcio Meirelles dirigiu o espetáculo virtual *Quem Não Morre Não Vê Deus*, texto de João Augusto, artista fundador do teatro Vila Velha, com a Companhia Teatro dos Novos.

como foi. Nunca vou saber. Porque eu não posso voltar. Eu tenho que reinventar aquele momento que foi muito forte, muito marcante. E do qual ficou mais a sensação, mais a lembrança de um momento, de um acontecimento, do que exatamente de como aquilo aconteceu. Eu agora me vejo na terceira pessoa, garotinho, andando e atravessando o jardim. Mas é uma construção.

Todos esses cinquenta anos de teatro e mais quase dezoito anos antes, de vivência, de vida, de outras linguagens, de outras buscas, de memórias, é que fazem esse caminhar para frente. É o que me permitem caminhar. Essa é a minha musculatura. É a musculatura da minha criação, da minha criatividade. Essa criatividade é a junção disso. Quando eu trabalho com os atores, em alguns processos que têm muitas superposições, eu sempre uso uma imagem (e digo a eles): “vão guardando isso, vão guardando (todos os elementos que foram criados nos ensaios). É como uma caixa. Vão guardando essas coisas todas, depois misturem, e vamos reutilizando, reaproveitando tudo. Nada é jogado fora.” (Às vezes, os atores falam:) “ah, mas eu trabalhei tanto tempo nesse sentido, agora mudou tudo!” Não, não mudou nada! Tudo continua seguindo no mesmo sentido, só que mais pra frente, mais adiante.

DS: Eu acho interessante porque, agora conversando com você, eu vejo que isso realmente é um pensamento. É uma forma de pensar, uma forma de ver e de se ver na vida. E nós percebemos que muitas pessoas fazem grandes esforços para voltar, e voltar no sentido mais literal da palavra, ou no pior sentido da palavra. Mas nós sabemos que não existe essa volta. É interessante que me fez lembrar do Pierre Boulez, que é um grande compositor do século vinte, que tem um conceito de “estriagem e liso”, de espaços estriados e espaços lisos. Ele traz a ideia de que os espaços são uma *poiesis* da forma, ou seja, à medida que você entra nesses espaços, você recria sobre o que você já criou, sobre o que você já formou. Você não volta exatamente, mas você retoma a criação, retoma o processo criativo. E ele é sempre novo. E para mim isso fica muito claro na sua trajetória. Então por isso eu fiz a pergunta, se é ou não um sofrimento não voltar, (porque) parece que é muito natural. Mas eu sinto que muitas pessoas têm esse sofrimento, de não estar voltando, principalmente na pandemia: “ah, vamos voltar... Um dia a gente volta... Um dia acaba...”

MMe: Para mim o espaço é o continente, é o que contém uma ideia. Determinado espaço já é modelado para conter determinada ideia. Então (essa conexão define) o cenário, a disposição do público e do palco, como o público vê o espetáculo, e às vezes como ele vê e se vê. O palco do Teatro Vila Velha foi construído de forma que possibilitasse essas experiências de recriar o espaço, recriar a relação (entre) público e espetáculo. Você configura o palco para ele conter uma ideia, e essa ideia se configura ali dentro. E às vezes isso extrapolava, quando trazemos essas imagens editadas, filmadas, ou transmitidas de outro lugar.

Eu sou apaixonado por espaço. Eu fico emocionado com o espaço. Tem lugares que eu entro e começo a chorar... (por causa) do espaço só. “Você tá chorando de quê?” “De espaço.” (risos). Mas é isso, e não tem volta também. É Heráclito, mas é também Brecht. Tem a canção de Brecht do (texto) *Um Homem é um Homem*³⁸.

Dori: Muito obrigado, (fiquei) muito inspirado.

MMe: Eu tinha duas coisas para falar além do que vocês querem saber. Essa questão (da percepção) do cego. Eu tive uma experiência com uma amiga que recebeu um patrocínio para um projeto de acessibilidade ao teatro. E ela escolheu duas peças minhas para fazer isso. O projeto tinha audiodescrição e Libras. Então a partir daí, (o que) já era uma vontade antiga virou uma obsessão, eu queria fazer isso com o *Sete contra Tebas*, mas não consegui. Mas ainda quero fazer uma peça com coro, uma tragédia possivelmente, mas não necessariamente, mas em que o coro, toda a movimentação do coro seja em Libras. Então o coro estará falando para os que não escutam enquanto estão encenando. Não é necessária a presença de um intérprete de Libras. O próprio coro pode falar para o espectador.

E a pessoa que fez a audiodescrição, a Iracema Vilaronga, é cega. E ela chegou para mim no meio ou no fim do projeto e falou: “ah, eu quero fazer teatro aqui com você. Eu quero entrar na Universidade Livre”. Eu falei: “olha, eu não sei como eu vou trabalhar com você, não tenho a menor ideia de como é que se pode trabalhar com você, mas vamos descobrir juntos”. E começamos. E logo no início do processo de montagem de *Através do Espelho* e o que *Ela Encontrou por Lá* ela começou a dar uma oficina de audiodescrição. E como na Universidade Livre tudo é na prática, as pessoas faziam a audiodescrição enquanto (outras) estavam improvisando. Então um grupo improvisava e as pessoas ficavam aqui fazendo audiodescrição. E ela conduzindo a audiodescrição e explicando. Então a primeira cena foi exatamente a cena em que Alice atravessa o espelho. Montou-se toda a movimentação de Alice e começou a descrição. E nada daquilo sugeria um espelho, entendeu? Então tem uma complacência nossa, pessoas que veem, de: “ah, sim, ok, então isso é um espelho, então eu acredito nisso”. Mas para um não-visualizador, um cego, aquilo não fazia sentido, não era espelho nenhum. Ninguém atravessava espelho ali naquela improvisação, naquela cena.

E isso começou a me instigar mais com relação à precisão do gesto, à precisão coreográfica, porque (o movimento) não é uma ilustração. Na audiodes-

38 *Canção das coisas que passam*: “Na cidade de Icô, sempre cheia de gente e onde ninguém fica, existe uma canção sobre o fluir das coisas. É mais ou menos assim. (Canta.) Não te esforces em reter / A onda que traz o mar / Ali mesmo, aos teus pés, tantas outras / Outras ondas, muitas ondas vão morrer”.

criação eles não ilustram, eles dizem o que está acontecendo. Então não existe o “como se”. Por exemplo: “ah, é como se ele estivesse atravessando o espelho”. Não existe isso. São duas pessoas, uma de cada lado, e uma pessoa atravessa entre as duas, passa entre as duas. Se o cego entendeu que isso é um espelho tudo bem, mas para mim não sugere um espelho. Então como fazer, visualmente? O que pode ser traduzido por palavras na audiodescrição que seja exatamente o espelho?

Nós trabalhamos muito tempo com Iracema (Vilaronga) e a audiodescrição, como um processo de estudo de dramaturgia do movimento e do espaço. Curiosamente eu queria que ela fizesse a rainha vermelha cega. E ela não fazia (risos). Podia-se jurar que ela enxergava. Eu falava: “não, faz uma cega” e ela falava “mas eu sou cega! Eu não preciso fazer uma cega, eu sou cega! Você quer uma cega clichê, né? Assim se batendo...” (risos). Era muito bom trabalhar com ela. E a audiodescrição que ela fez do espetáculo *Do Outro Lado do Mar* é co-movente, é uma coisa linda. É uma outra camada do espetáculo, para quem vê. Eu imagino como deve ser também para quem não vê, porque é muito bonita a forma que ela faz e como ela não interfere no texto. Ela vai junto ali, entre.

Outra coisa que queria falar eu esqueci.

M.Mo: A Raissa vai fazer uma pergunta para você.

Raissa: Me interessa muito saber sobre a parte prática do Teatro Vila Velha. Como que se dá a escolha? É sempre a mesma equipe de músicos e de atores? As pessoas são selecionadas para participar das peças? Quanto tempo dura um processo de montagem?

M.Me: Em 2013 eu criei a Universidade Livre, que tem um processo meio anárquico, baseado no que foi o meu aprendizado em teatro. Vamos trabalhando e aprendendo o que fazemos. Então não temos uma longa preparação ou discussão sobre tragédia grega antes de montar uma. Nós lemos o texto, convidamos a pessoa que o traduziu, conversamos e vamos entendendo todo o procedimento da tragédia de uma maneira geral, mas fazendo uma. Então é um processo assim. Depois desses anos eu selecionei alguns (atores) que passaram (por essa trajetória) e que quiseram construir a Companhia Teatro dos Novos. E é com eles que eu tenho trabalhado. Mas estou em aberto para trabalhar com outros atores também, e outros grupos.

M.Mo: Marcio, muito obrigado pela sua disposição. É um privilégio falar com você, foi ótimo!

M.Me: Muito obrigado.

Seminário: Criatividade em Cena(s)

Criatividade e dança: Entrevista com Márcia Duarte¹

Márcia Duarte

Universidade de Brasília

Ana Cristina S. Oliveira

Artista. Doutoranda em Metafísica pela Universidade de Brasília, Mestre em Ciência Política pela Universidade Candido Mendes, Pós-Graduada/Especialista em Cinema e Audiovisual, em Arte, Cultura e Educação, em Psicanálise e em Literatura, em Relações Internacionais e em Gestão Legislativa, pela UnB; Graduada em Letras Português Licenciatura e Bacharelado) pela UnB, em Letras Inglês e em Artes Visuais.

Maicom Souza

Produtor, bailarino e instrutor de dança do Museu Capixaba do Negro Verônica Paes. Mestrando em Metafísica pela UnB. Especialista *Latu Sensu* em Ensino da Dança e graduado em Filosofia pela Ufes.

Thais Cordeiro

Artista, pesquisadora e professora em dança. Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, Pós-Graduada em Ensino de Humanidades e Linguagens e Licenciada em Dança pelo Instituto Federal de Brasília.

Resumo

Transcrição de entrevista realizada no dia 23 de fevereiro de 2022, com a artista, professora doutora e pesquisadora Márcia Duarte², realizada pelo professor doutor Marcus Mota³, no contexto da disciplina *Criatividade e Cena* do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e da disciplina *Metafísica da Arte* do Programa de Pós-graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. Nesta entrevista, o professor Marcus Mota e os discentes da turma estabelecem um diálogo com Márcia Duarte no intuito de registrar e conhecer seu processo criativo.

Palavras-chave: Processo criativo, Dança, Jogo.

Abstract

Transcription of an interview held on February 23, 2022, with the artist, professor and researcher Márcia Duarte, conducted by professor Marcus Mota, in the context of the subject Creativity and Scene of the Graduate Program in Performing Arts and discipline Metaphysics of Art of the Graduate Program in Metaphysics at the University of Brasilia. In this interview, Professor Marcus Mota and the students in the class establish a dialogue with Márcia Duarte in order to record and learn about her creative process.

Keywords: Creative process, Dance, Game.

1 NE. Entrevista realizada em 23/02/2022. Integra os materiais do curso Criatividade. Blog: <https://criatividade2022.blogspot.com/>, ministrado online no PPG-Cênicas da Universidade de Brasília, por Marcus Mota. As entrevistas foram registradas, transcritas, anotadas, e revisadas.

2 <http://lattes.cnpq.br/1661626265460056>

3 <http://lattes.cnpq.br/5312349289996473>

Marcus Mota (M.M.): Na Universidade de Brasília você integrou um grupo de pesquisa e de experimentação, como o *EnDança*⁴. Um grupo que marcou não só a história da UnB, mas do Brasil. Como foi esse grupo? Conte-nos um pouco sobre o desenrolar dessas atividades.

Márcia Duarte (M.D.): Na década de 1980, Brasília tinha um espaço para experimentação artística muito efervescente, foi uma década muito rica, momento que também emergiram vários artistas de todos os campos; das artes visuais, da música. O rock explodiu em Brasília e nós na dança. Foi uma época em que todo mundo tinha disposição e disponibilidade de romper com o conhecido. Nós estávamos saindo da ditadura, tudo era permitido.

A preocupação já não era mais os questionamentos políticos, era justamente a liberdade de expressão, a liberdade artística. A possibilidade de romper com os padrões artísticos era o que provocava os movimentos artísticos de Brasília na década de 80. E o *EnDança* foi neste caminho.

O *EnDança* tinha como propósito desenvolver uma linguagem particular, bastante dissociada da prática e da técnica da dança, que, até então, prevalecia e vigorava com base na técnica clássica. Brasília era um espaço de muitas possibilidades.

Experimentávamos as nossas práticas na sala Martins Pena⁵ (localizada no Teatro Nacional de Brasília/DF), com mesa tecnologicamente de ponta. O tea-

4 Grupo do Núcleo de Dança na Universidade de Brasília (UnB), fundado em 1980 por Luiz Mendonça e Márcia Duarte. O grupo foi original no sentido de proporcionar uma nova linguagem para a dança. (MENDONÇA, 2022).

5 “O Teatro Nacional foi projetado em 1958, por Oscar Niemeyer, com colaboração do pintor e cenógrafo Aldo Calvo, para ser o principal equipamento cultural da nova capital do Brasil. Chamado inicialmente de Teatro Nacional de Brasília, a partir de 1989 passou a se chamar oficialmente Teatro Nacional Claudio Santoro, em homenagem ao maestro e compositor que fundou a orquestra do teatro em 1979 e dirigiu-a até sua morte em 1989. [...] O prédio tem a forma geométrica de uma pirâmide sem ápice. Sua área externa é revestida por um painel formado de blocos de concreto nas fachadas laterais, criado por Athos Bulcão em 1966. O painel é o maior exemplar de uma obra de arte integrada a uma edificação no Brasil, medindo 125 metros na base maior por 27 metros de altura” (NAGASHIMA, 2022).

tro foi o nosso ateliê de experimentação. Enfim, uma coisa que hoje não é mais possível. O que caracterizou o *EnDança* foi uma pesquisa sobre movimentação, que investigava o movimento natural do corpo, sem os rigores da técnica clássica e muito menos perspectivas de virtuosismo. Com base nisso, a gente trabalhava muito a movimentação funcional, a movimentação que está em função de alguma coisa. O movimento que propõe uma ação e não uma estética e uma forma. A movimentação era muito natural, o que foi cativando e formando pessoas, dentro de um caminho totalmente diferente do caminho corporal. Essa foi a base para toda a minha vida em relação à perspectiva sobre como desenvolver técnicas de formação corporal e investigação de processos de criação artística. A proposta era, eu diria, ingênua, mas tão honesta.

Esta proposta de pesquisa dentro do *EnDança* nos gratificava muito, pois ela não partia de propósitos elocubrados. Era baseada no que queríamos fazer com o corpo, na perspectiva das possibilidades daquele corpo. A dança era para todos, qualquer um podia dançar e esta proposta reverberou, também, na universidade.

O Grupo Experimental de Dança da UnB já existia, completamos a atividade fundamental. Inclusive será publicado um livro do Professor Gilberto Lacerda Santos⁶, membro do departamento de Educação da UnB, que também fez parte deste grupo de dança da universidade. Este grupo de dança reverbera até hoje. Nos reunimos 40 anos depois e comentamos sobre como foi fundamental para a nossa vida a experiência artística do corpo em um momento que ainda sofríamos muitos tabus. Criávamos dança enquanto libertação e emancipação. A gente tratava de uma emancipação sem a necessariamente de conhecer todos esses conceitos, que vieram a se consolidar depois. Como, por exemplo, a emancipação do corpo feminino, pensávamos a emancipação do corpo a partir da liberdade do dançar, ou seja, poderíamos nos mover como quiséssemos e como pudéssemos.

Com o tempo, esta perspectiva de pesquisa foi amadurecendo, refinando, a ponto de ganharmos palcos internacionais. E, realmente, na história de Brasília, fomos o primeiro grupo de dança contemporânea da cidade que circulou por festivais internacionais de grande porte, e em uma época em que isso também era propício, porque tudo é uma convergência. Tudo é uma convergência de fatores, de momentos. Não é só competência. Tem todo um contexto favorável. A década de 80 foi um momento precioso para a nossa geração.

Então, para entendermos um pouco sobre quando eu cito a liberdade de expressão nos anos 80, eu estou me referindo a um contexto brasileiro favorável para a recuperação das liberdades individuais, das liberdades políticas. Foi um período de abertura democrática.

6 <http://lattes.cnpq.br/2662302146560805>

M.M.: Trazendo uma reflexão sobre o cenário político atual, quando faço essa correlação, percebo que a democracia é uma eterna vigilância, um eterno fazer. Como era a metodologia de trabalho do grupo? Cite alguns exemplos.

M.D.: Para as nossas práticas de dança, visitávamos, por exemplo, a Cachoeira Mumunhas⁷, com alunos da UnB e grupos de pessoas interessadas em dança. A proposta era conhecer o espaço por meio do corpo, então nós fazíamos propostas de subir, descer, andar, pisar, acelerar, desacelerar e entender como é que o corpo podia se mover com habilidade, com destreza, consciência e percepção, sem necessariamente a gente tentar reproduzir modelos de formação técnica que eram vigentes na dança.

O mentor deste processo foi o Luiz Mendonça⁸, que era professor. Até hoje ele atua como professor na Universidade Federal Fluminense - UFF. Luiz Mendonça tinha uma trajetória de jogador de voleibol. A minha formação de graduação é em educação física, mas eu nunca fui esportista, minha graduação foi por conta da dança. Buscávamos uma aproximação desse corpo natural, desse corpo que se expressa funcionalmente ou que tem um gesto mais próximo dos nossos gestos, natural, essa era a raiz.

Então, hoje, podemos observar o quanto já se foi mostrado em fotografias e filmes sobre o balé do futebol, a dança de alguns esportes. As ações corporais que se realizam quando se desenvolve a atividade esportiva. Enfim, esses movimentos são ricos em expressividade plástica e funcionalidade. Curiosamente, o meu estudo de doutorado⁹ foi a partir do jogo. A pesquisa surgiu a partir dos princípios do jogo. Ele coloca o humano em uma situação de reagir e responder a situação do agora, diferentemente da elaboração de uma forma corporal, que responde à determinada situação ou postura estética. Como eu disse, no processo do *EnDança*, nós íamos para a cachoeira e fazíamos vários jogos. Além disso, também trabalhávamos em sala de aula, e óbvio, colocávamos uma música com o intuito de provocar uma atitude intuitiva, expressiva.

Nós tínhamos ainda o papel do coreógrafo, que liderava e que conduzia esse processo. Então, o coreógrafo ouvia música e saía experimentando uma coisa no corpo e os outros dançarinos acompanhavam. Na época, ainda havia essa relação entre coreógrafo e bailarino, que com os anos da minha trajetória foi caindo totalmente, foi invertendo, tornando-se outra coisa, a partir do meu processo criativo, mas nessa época, era assim.

7 O complexo de Mumunhas localiza-se em Brazlândia, a 35 minutos do centro de Brasília. O local abriga quinze cachoeiras que iluminam o cerrado com sua vegetação peculiar.

8 Luiz Mendonça nasceu em Santos (SP) em 1952. Dançarino, coreógrafo e professor, graduado em Educação Física. Em 1979, iniciou sua trajetória de professor em Brasília, onde formou o Núcleo de Dança da Universidade de Brasília – UnB.

9 Quando a dança é o jogo e o intérprete é jogador: do corpo ao jogo, do jogo à cena. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9622>

A afinidade da linguagem era grande entre nós, tanto eu, quanto a professora Gisele Rodrigues e o Luiz Mendonça coreografávamos. Realmente parecia que falávamos a mesma língua do corpo. Quer dizer, buscávamos a música, saímos dançando e fazendo movimentos... era imediata a conexão. Na sequência, os outros capturavam o princípio do movimento, gesto e aquilo se compunha e virava uma estrutura coreográfica.

No final do meu trabalho com o *EnDança*, eu queria romper com a ideia de composição coreográfica e esse foi o meu parâmetro de reflexão. Rompi totalmente com o propósito da composição coreográfica e mergulhei nas relações dramáticas, por influência, evidentemente, da linguagem teatral. Então, o meu caminho partiu desse ponto e seguiu por outros rumos.

A minha prática era viver o lúdico e o lúdico continua sendo a base do meu trabalho. As experiências lúdicas eram o que despertava, em cada um de nós, jovens, o vocabulário e o material expressivo corporalmente, e, assim, esse material era compilado, organizado e transformado em composições coreográficas, com músicas gravadas. Repertório do momento musical da época, normalmente, músicas de trilhas, filmes ou então músicas de rock. Atualmente, só trabalho com compositores.

M.M.: Fale um pouco sobre a transição temporal do conceito de composição coreográfica a partir da sua perspectiva.

M.D.: No início da trajetória do *EnDança*, na época áurea do *EnDança*, a composição coreográfica era ditada pelo coreógrafo. Uma dinâmica em que o bailarino repete a movimentação do coreógrafo. E é óbvio, à medida que o coreógrafo via os corpos repetindo, ele desenhava essa coreografia, mas ele era o autor. Gisele Rodrigues era muito autora nesse sentido. Eu também. O Luiz Mendonça tinha uma visão mais ampla do todo, ele dirigia a encenação. A composição que ele usava era pegar essas coreografias minhas e da Gisele Rodrigues e inserir um roteiro, digamos assim, uma dramaturgia do espetáculo.

Mas, na época, a gente ainda trabalhava realmente as cenas completamente independentes uma da outra, como se fosse uma coletânea de coreografias. O que foi mudando com o tempo no meu trabalho? Eu fui uma das primeiras, tenho até um solo¹⁰, no Canal do Youtube¹¹, que ousei fazer no *EnDança* uma *performance* sem coreografia, sem nada. Uma dinâmica coreográfica na qual, com uma música do *Dire Straits*, eu ouvi a canção e esta ação era o meu disparador para o dançar. E eu simplesmente dançava. Era uma cena inclusive do

10 Márcia Duarte, integrante do *Grupo EnDança*, apresenta uma coreografia solo no Jogo de Cena - Melhores Momentos de 1987, na Sala Martins Pena do Teatro Nacional Cláudio Santoro em Brasília, Distrito Federal.

11 <https://youtu.be/jyCBGLeZB5M>

Jogo de Cena¹², mas, enfim, neste período eu estava no *EnDança*, e até eu sair do projeto, exceto o último espetáculo, foi que se apontou com mais clareza a noção de que a cena pode ser aberta, ou seja, que a partir de determinados princípios que regem a ação dos dançarinos poderíamos fazer a composição da cena. Mas, quando eu saí do *EnDança*, isso não era muito claro, ainda era uma coisa que estávamos Tateando. E foi nisso que eu me aprofundei depois, na minha carreira e trajetória como pesquisadora, educadora e criadora. Eu realmente consolidei este processo como um princípio de criação. Eu consegui encontrar uma metodologia que permitia aos intérpretes a liberdade de atuação sem estar submetido à concepção estrita do coreógrafo, a forma como ele se movimentava ou como encontrava no corpo dele os movimentos.

Na verdade, essa é minha pesquisa, e, a partir desse entendimento, eu desenvolvi toda uma série de trabalhos nos quais eu delego ao intérprete, ao dançarino, a construção da cena. A forma como ela se manifesta a partir de princípios, de conflitos dramáticos e de situações.

M.M.: Trazendo uma analogia, e essa questão do coreógrafo na dança, já era uma estrutura que mesmo sendo construída durante os ensaios, era pré-fixada. Então, o que se cobrava depois de uns tempos de ensaio era a adequação do movimento àquela estrutura pré-fixada.

M.D.: Exatamente.

M.M.: Ou seja, o resultado aqui tem toda uma noção de processo e resultado, processo e produto. Então, era uma concepção visada por produto. Como o dramaturgo do século XIX, um modelo em que se escrevia o texto e o processo criativo consistia em transferir esse texto para as vozes e para os corpos dos atores, mas o modelo estava pré-fixado. O coreógrafo seria o escritor desse texto.

M.D.: Perfeito, tudo já era filtrado e elaborado antecipadamente.

M.M.: É muito interessante que você tenha falado de jogo, porque nas ciências humanas há toda uma discussão sobre o jogo. O Gadamer¹³ apresenta uma discussão sobre o sujeito do jogo na qual propõe-se que o sujeito do jogo é o pró-

12 Desde 1985, o Jogo de Cena consolidou-se em Brasília como um programa pioneiro, que apresenta e divulga elaborações artísticas locais.

13 Hans-Georg Gadamer apresenta seu conceito de jogo na obra *Verdade e Método* (1960). Segundo Flávia Dias Ferrari (2010, p.18), em Gadamer: "O jogo é tomado como um fenômeno cultural e que ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica, pois para ele o jogo é uma função significante, 'encerra um determinado sentido' e por sua vez implica em sua própria essência a presença de um sentido não material." Ferrari identifica no jogo de Gadamer implicações que transcendem a materialidade do jogo, subjetivando o próprio método nesse processo.

prio jogo e não o jogador. Primeiramente, você participa do EnDança e, em 1995¹⁴, lança o trabalho “A reta do fim do fim”¹⁵, como foram suas experiências?

M.D.: O espetáculo *A reta do fim do fim* foi a minha primeira criação autoral fora do *EnDança*. Foi um espetáculo motivado não por um propósito de metodologia criativa, mas sim, por uma inquietação, uma necessidade pessoal. Eu queria colocar a minha voz criativa como protagonista, porque no *EnDança* era um coletivo. Era, inclusive, para ser um espetáculo solo, mas eu sempre fui uma pessoa coletiva, acabei fazendo o trabalho com Marcia Lusalva e Eveline Gayoso¹⁶, acabou virando um trabalho coletivo.

Mas o espetáculo *A reta do fim do fim* é marcado por um processo individual, tem uma temática que norteia o trabalho. O ponto de partida foi a temática: a superação da aceitação da morte. O ano de 1995 foi o ano da morte da minha mãe. Foi uma proposta forte e enraizada, que me deixa emocionada quando lembro. Mas, enfim, o tema era a superação e a aceitação da morte e toda a construção do trabalho foi em cima do fio de corda, a corda que simbolizava a ruptura do cordão umbilical o que fez com que o espetáculo fosse todo aéreo. Então, entendendo o processo criativo: a minha vontade de falar sobre a aceitação da morte, que me trouxe a imagem do fio, e do fio eu fui explorar a corda, entrando no campo da exploração do movimento do corpo, das possibilidades do corpo em movimento a partir do imaginário.

Neste ponto inicia-se o processo de trabalho corporal com a corda, no qual entram outras camadas. No processo criativo, eu fui construindo uma poética, com o corpo suspenso em movimento, bailando e girando a partir da corda. *A reta do fim do fim*, também, é inspirada em um trecho do texto de Marilena Chauí¹⁷ sobre o medo, inclusive, é esta filósofa que utiliza o termo “a reta do fim do fim”.

Assim, a obra surge de uma motivação pessoal, de um tema existencial que permeia a vida de todos [a morte]. Como era uma vivência pessoal, ligada à maternidade, eu a associei ao fio do cordão umbilical. Cheguei na corda e a

14 Depois de quinze anos de trabalhos com o grupo *EnDança*, que ganhou prestígio internacional, Márcia Duarte inicia sua carreira como coreógrafa independente com a criação de sua própria companhia em 1995. Seus espetáculos mostraram-se como fruto de um intenso trabalho de pesquisa e experimentação técnicos e artísticos, distinguindo-se pela qualidade e inovações que a tem distinguido no universo da dança brasileira. (DUARTE, 2011)

15 O espetáculo *Reta do Fim do Fim* tem seu histórico descrito por Márcia Duarte: “Em 1995 [Márcia Duarte] cria sua própria companhia e estreia *Reta do Fim do Fim*, obtendo indicação para o Prêmio Mambembe de coreografia e para o Prêmio de Cultura do DF. O espetáculo se apresentou no Brasil, Estados Unidos, Uruguai, Equador e Cuba, onde recebeu o Prêmio Villanueva como melhor espetáculo estrangeiro apresentado em 1997. A seguir apresenta *Movimentos do Desejo*, também indicado para o Prêmio de Cultura do DF. Este espetáculo cumpriu temporadas em Brasília, São Paulo, Rio (onde participou da mostra DANÇA BRASIL, realizado pelo CCBB) e em mostra internacional realizada em Bogotá e Barranquilla, na Colômbia” (DUARTE, 2011).

16 “Esses trabalhos contaram com a colaboração de alguns artistas: Márcia Lusalva, Guilherme Reis, Guilherme Bonfanti, Marcos Pedroso, André Abujamra, Ricardo Nakanmura, Dino Verdade, Dalton Camargos e Mila Petrillo” (DUARTE, 2011).

17 Filósofa brasileira. <http://lattes.cnpq.br/1116101797671415>

corda me deu todo vocabulário de imagens, de gestos, de ações que foram sendo organizadas. Na época, eu tive a felicidade de contar com a trilha de André Abujamra. A trilha veio para complementar, para corroborar, para dar e potencializar àquela situação. A trilha foi perfeita, pois dialogava com cada uma das propostas, inclusive, a partir daquele momento eu optei por trabalhar somente com trilha autoral. Na verdade, foi uma ruptura também nesse sentido.

M.M.: O interessante é que esse espetáculo é um divisor de águas, tanto de um momento existencial seu, quanto artístico. Porque você estava associada a uma companhia, um trabalho coletivo de anos e naquele momento (1995) opta por um trabalho autoral, estabelecendo uma nova relação com a música. Como foi a encomenda da música? Você mostrou algumas cenas antes para o compositor? Como foi sua relação com Abujamra?

M.D.: Naquela época, não contávamos com muita estrutura tecnológica. Eu contava com a colaboração do Guilherme Reis. Eu criei todo o processo criativo e ele me ajudou na direção e encenação. Ele assinou a direção. Como tínhamos um sentido e significado para cada ação, eu fui criando um roteiro de imagens, sensações e significados. Isso foi compartilhado com o Abujamra, que também assistiu aos poucos vídeos que tínhamos.

A forma a como música participava neste espetáculo era diferente do modelo como a utilizávamos anteriormente. Não dançávamos no ritmo da música. A música neste espetáculo criava uma atmosfera, formando um campo sonoro. Então, a partir do sentido de cada cena do espetáculo, do significado, André Abujamra foi compondo a música.

O André usou música eletrônica, com sonoridades diversas, mas todas elas convergiam de forma impressionante, encontraram harmonia e sintonia com o espírito de cada momento do espetáculo. Foi uma relação na qual partilhávamos o imaginário muito mais do que a ação.

M.M.: Você fez o roteiro de sons? Quando você inicia um trabalho, opta por fazer primeiramente um roteiro de sensações? Observei nos ensaios que participávamos juntos você realizando inúmeras anotações. Você compartilhou essas anotações com o compositor?

M.D.: Eu criava roteiros que não tinham o objetivo de relatar ou descrever o que acontecia na cena. Para você ter uma ideia, a primeira imagem do espetáculo é um corpo no alto, no momento do rompimento. Um foco mínimo, micro, nesse corpo. Um corpo fechado, que acorda, vai descendo lentamente a corda. Esse corpo que vai se movendo lentamente, até que o espectador vê que é uma pessoa, um ser, um corpo humano.

Mostrava-se uma experiência fetal, na qual tentava-se trazer a origem do próprio corpo, com a ideia de gestação. E a partir dessas imagens, por exem-

plo, o músico deveria propor a sonoridade. Nesse sentido, eu compartilhava o imaginário que me provocava e que eu pretendia partilhar com o público, com o músico. Portanto, a música não era uma tradução da ação, mas dos significados simbólicos que a ação trazia.

M.M.: Como você além de artista é pedagoga, talvez houvesse surgido uma necessidade de explicitar sua metodologia. Os desdobramentos que aconteceram na sua carreira artística entre a artista e a pedagoga colaboraram para o desenvolvimento da sua metodologia criativa?

M.D.: Certamente, na verdade, eu acho que a artista falou mais alto do que a pedagoga. Quando eu realmente entendi artisticamente o processo, a minha metodologia de trabalho, o que me instigava, o que me movia para a criação, eu passei a ter mais clareza sobre como trabalhar pedagogicamente com os meus alunos.

As minhas experiências criativas surgiram também na minha formação como pedagoga. Na verdade, o meu lado artista sempre falou mais alto. Por exemplo, a criação artística vinha antes, eu olhava para a criação, descobria coisas com ela e a partir dessas descobertas, levava o conteúdo para os meus alunos e partilhava com eles os processos que me fizeram chegar à criação. As metodologias, que eu usei para a criação, eu utilizava em outras experiências com eles. Isso consolidava, para mim, a aplicação de uma forma de criar, com uma forma de desenvolver competências, habilidades e expressividade com os estudantes.



Figura 01: Espetáculo *A reta do fim do fim*. Imagem sem título ou autor (DUARTE, 2011).

M.M.: Conte-nos um pouco sobre o espetáculo *Olhos de Touro*¹⁸, projeto de seu doutorado e sobre sua relação com a universidade.

M.D.: Sempre estive na universidade, estudei e me formei na UnB em Educação Física, e muito cedo passei a ser professora. Comecei a atuar como professora universitária, sem os requisitos que hoje existem de mestrado e doutorado, eu era graduanda. Então, eu fazia todas essas criações como graduanda e continuava fazendo o trabalho com o *EnDança*.

Tudo estava relacionado com a universidade. A universidade era o nosso berço, a nossa incubadora. Quando eu saí do *EnDança* e comecei a fazer minhas criações, eu já comecei a perceber a vontade que eu tinha de romper com o suporte da composição coreográfica. Romper com a composição coreográfica como suporte do desempenho do dançarino, ou seja, eu só danço a partir de uma composição dada, que seria uma partitura de ações para o ator ou o que seria o texto do ator.

Enfim, e na medida que fui jogando essas ideias para o universo, as coisas foram convergindo. Este momento coincidiu com o centenário de Garcia Lorca. Eu encontrei com Hugo Rodas¹⁹, que também queria fazer um evento na Universidade sobre Lorca. Neste contexto, eu acabei lendo, para ele, o poema *Pranto por Ignacio Sánchez Mejías*, um poema muito conhecido, que trata do contexto do toureiro e que coloca a tourada como uma arte elevada. Na obra, Lorca dá uma dimensão para a figura do toureiro. Por fim, não fizemos o trabalho de Lorca, mas o tema ficou na minha cabeça. Neste meio tempo, eu entrei no mestrado, e qual foi o tema do mestrado? Foram as touradas.

Eu precisava ter um objeto de estudo. Na verdade, eu precisava ter um tema que me movesse para a criação. No mestrado, eu tinha a intenção de pesquisar sobre processo criativo. Meu processo criativo estava ancorado na ideia de que o intérprete não é um puro reproduzidor de formas. Pelo contrário, o artista necessita estar totalmente integrado no seu domínio mental, afetivo e físico da ação e do movimento. E isso eu chamava de *corpo dramático*.

18 “A série *Touros*, produção da Cia. Márcia Duarte, é composta por dois espetáculos: *Olhos de Touro* interpretado por Márcia Lusvalva e estreou em dezembro de 2002, no Conjunto Cultural da Caixa. Participou, em 2003, da Mostra Cena Contemporânea no Centro Cultural Banco do Brasil (BSB); em 2004, nos eventos Porto Alegre em Cena e Rio Cena Contemporânea; e, em 2005, no Ateliê de Coreógrafos Brasileiros (SSA) e no Fora do Eixo, do SESC Ipiranga (SP). Em 2006, além de integrar a programação do Palco Giratório percorrendo 10 estados brasileiros em 40 apresentações, também participa do Festival Novadança e da Mostra XYZ na Sala Martins Pena, no Teatro Nacional em Brasília” (DUARTE, 2011).

19 “Hugo Rodas é [...] identificado pela irreverência, versatilidade e criatividade norteadoras da pluralidade de linguagens que caracteriza a sua obra. É responsável, na capital federal, por reformular conceitos estéticos que ultrapassam os limites estabelecidos pelo conservadorismo, sendo pioneiro em incorporar a dança que fala e o teatro que se expressa com movimentos dançantes. [...]. Ao conceber e dirigir inúmeros espetáculos no Brasil e no exterior, Hugo Rodas contribuiu de forma significativa para a consolidação do teatro brasiliense.” (RODAS, 2022)

O mestrado foi o lugar para eu estudar, desenvolver, conceituar e tentar dis-correr sobre essa minha concepção de *corpo dramático*. Esse corpo físico é o mesmo sensibilizado, acionado pelos domínios mentais da imaginação, ou seja, dentro do universo imaginário e sensibilizado emocionalmente, sensorialmente. Ao investigar as touradas, notei que o tema me colocou frente-a-frente com o *jogo*. O que é uma tourada, senão um jogo? Um jogo com o touro, no qual o papel do toureiro é atrair e ludibriar, e o do touro, por instinto animal, é atacar. E com isso, o toureiro desenvolve uma dança, uma dança de movimentos com a capa, que vira um bailado, cujo princípio é simplesmente atrair e desviar. Ou seja, a partir destes verbos de ação temos um princípio de movimento.

Por meio desse jogo de verbos, fui entendendo que as ações podiam ser desenvolvidas a partir de verbos de ação. E, assim, meu estudo de mestrado, em seguida aprofundado no doutorado, propõe que é possível construir qualquer coisa a partir da compreensão dos verbos de ação que regem o movimento.

Assim, neste processo de pesquisa, não saiu o espetáculo sobre as touradas, mas saiu outro trabalho dentro da temática da investigação. Com Márcia Luslva em cena, criamos *Olhos de Touro*²⁰, e criamos o espetáculo a partir do tema do Minotauro, e em sua mitologia encontramos um disparador para a montagem, nas subjetividades que envolvem o labirinto. Neste espetáculo também tive a contribuição do Marcus Mota. Ele escreveu o texto. Neste espetáculo, eu arrisquei me relacionar com a ação e a palavra. Foi um outro rito de passagem, no qual eu comecei a explorar a ação e a palavra integradas.

Na sala de ensaio, a Márcia, a partir de experimentações, jogava consigo mesma, com seu imaginário, em um espaço vazio em que ela criava e imaginava o labirinto, e tudo o que acontecia nesse labirinto foi a partir da leitura que tínhamos do tema. Então, era o jogo com o próprio imaginário, e eu, na mediação coreográfica, observava e fazia as minhas anotações. E dessas anotações, criamos, o que chamamos de diversos “quartos”, locais que esse personagem passava, lugares que visualizamos, que foram criados pela Márcia e provocados por mim, foram os caminhos para concepção do espetáculo.

Inclusive, eu propus para Márcia Luslva que não tivéssemos um roteiro fechado de ações para o espetáculo. Sugeri que, na entrada em cena, ela escolheria como começar, sem regras, pois ela tinha conhecimento dos “quartos”. Estes espaços cênicos que definimos e que fazem analogia aos locais do labirinto, onde aconteciam determinadas ações, que foram previamente pesquisadas na sala de ensaio. Mas a Márcia não topou. A Márcia se sentiu muito exposta e frágil. E, por ironia do destino, um dia estávamos nos apresentando no *Centro da Cultura Caixa*, a energia elétrica acabou. O que a Márcia fez? Saiu fazendo: percorrendo o espaço do labirinto como ela quis. Exatamente como eu propus anteriormente. Ela dominou a cena inteiramente, até o pon-

20 https://www.youtube.com/watch?v=mCwEvAW_JZ0

to em que cheguei para ela na coxia e pedi para sair de cena, pois a energia não iria voltar.

Naquele dia, ela tentou segurar a cena até a energia elétrica voltar, eu tive a oportunidade de vê-la realizando em cena, o que eu havia concebido como possibilidade de cena. O intérprete livre na cena, construindo a ação como de-sejar, mas, obviamente, a partir das referências do trabalho definido no processo de montagem, ou seja, se valer da moldura que o orientava, mas não de um percurso delimitado.

Em *Olhos de Touro*, mesmo com a Márcia tendo os percursos entre os quartos definidos, como se fossem partes de um labirinto, as ações eram performáticas. Não eram ações marcadas geograficamente, mas a artista sabia o que acontecia em cada momento. Ela tinha esse roteiro, sua função, esse caminho delineado.

Como chegamos na trilha? Foi um processo bem singular. A trilha foi composta por Ricardo Nakamura no piano, que foi brilhante. Digo que foi incrível porque me reuni com ele, sem mesmo o Ricardo ter acessado alguma cena do espetáculo, talvez, tenha assistido um ensaio. Quando cheguei para a gravação, eu tinha apenas cronometrado o tempo dos “quartos”. O tempo de cada situação dramática é diferente. Então, sentei com ele no piano e conversei sobre as situações da cena e o Ricardo saiu tocando, e o mais impressionante foi com o tempo exato. A música coube no trabalho perfeitamente. Gravamos a trilha no *Auditório da Música*, obviamente, quando nos reunimos, ele tinha tido acesso aos temas do espetáculo e informações sobre algumas propostas, mas foi neste primeiro encontro em que conversamos e já gravamos a trilha, ou seja, a composição musical foi gravada no frescor do improvisado. O músico foi muito bom e capturou o espírito.

Hoje eu vejo que isso acontece nas cênicas, quando o trabalho que você desenvolve na construção do corpo e da expressividade, também, está adensado no corpo que ele embasa. Neste contexto, é possível para o colaborador capturar a ideia e contribuir na linguagem dele com o que foi feito. A dramaturgia nasce no corpo, como digo na minha tese: a dramaturgia é do corpo ao jogo e do jogo para a cena. Ela nasce no corpo do intérprete, ela se consolida no corpo, ela parte das possibilidades daquele corpo e, na medida que ela se estrutura, ocorre a comunicação dos sentidos: significados simbólicos, sensações, emoções. Assim, o compositor, o iluminador, o figurinista, dentre outros profissionais, conseguem capturar, colaborar, corroborar e complementar com a sua arte.

M.M.: Além do labirinto mítico, há o labirinto real em Creta. Eu tive a oportunidade de conhecer o labirinto real, que era um palácio com várias salas. Neste sentido, é muito interessante quando você nomeia esses espaços de quartos. Existe o aqui e o agora do intérprete, que você trabalhava bem e, que, ainda, associava às ideias e ao material disponível. E há também a mito poético, que trata da conexão com o imaginário, que transcende o imaginário individual.

Como Jung queria trabalhar a questão dos arquétipos com todas essas questões que são supra individuais. E esse trabalho *Olhos de Touro* consegue fazer essa mediação entre tempos.

Eu fiz uma vez um texto sobre escorpião, que foi relacionado à imagem do salto para trás, que você usou em alguma coreografia. Depois, você me convidou para esse trabalho. Eu sempre admirei não só o seu profissionalismo, mas a consistência do trabalho, da dança. Tive a oportunidade de trabalhar com você, que foi ótimo, mas foi bem diferente. A Márcia Luz Dalva, que era a intérprete, tinha uns textos e você me chamou, justamente, porque você queria, a partir daqueles textos falados por ela, criar um material. Ou seja, compor a partir de improvisos. Então, para mim, foi bem interessante. Como músico, eu fui e gravei os ensaios. Eu tinha que produzir textos que se encaixassem em determinados momentos, mas tínhamos que trabalhar sobre o eixo do tempo. Era uma escrita para momentos específicos. Estudei tanto o mito, inspirado por vocês, que compus um poema enorme, que depois foi publicado em Lisboa/PT.

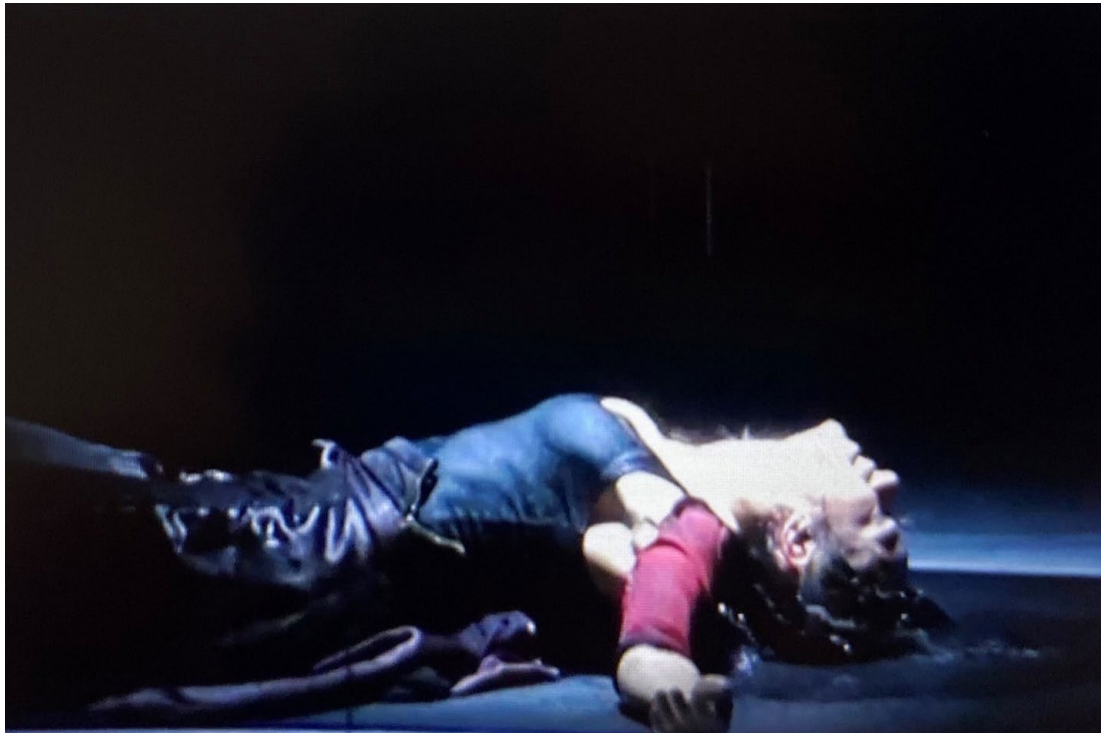


Figura 02: Espetáculo *Olhos de Touro*.
Foto do vídeo aos 15'10" Ana Olivier.

M.M.: Como é que você chegou à sua metodologia desse processo criativo? Por que a metodologização do processo criativo virou uma meta depois para você?

M.D.: Então, eu tenho inveja dos músicos, sobretudo, os músicos de jazz, pois eles têm parâmetros como a tonalidade, o ritmo, que é do próprio jazz, além

de outros parâmetros. Eles têm a liberdade de se sentar, tocar e tudo fica lindo. Meus questionamentos eram porque nós, das artes cênicas, não tínhamos estes parâmetros e referências para que pudéssemos entrar em cena, coesos, em sintonia e construindo uma poética harmônica; sem necessariamente termos que pré-elaborar, pré-conceber, fechar e pré-determinar a obra. Minhas ponderações localizavam-se em torno de tensionar essa possibilidade de espaço criativo coletivo. Isso, para mim, era uma grande indagação.

O espetáculo *Olhos de Touro* foi um solo, então, aplicar parte dessas minhas provocações era menos complexo, pois estávamos tratando da liberdade cênica de apenas uma pessoa (que foi a minha pesquisa no mestrado). A maior inquietação acontece quando eu penso para a cena em relação a dois ou mais artistas no palco. Como eu encontro essas relações que me permitam contracenar, sem que necessariamente cada um de nós tenha o percurso delimitado, traçado de forma *strita*? Surge, aqui, a minha motivação para o doutorado e, de certa forma, o tema da tourada me levou ao Mito do Minotauro.

Eu comecei investigando o tema da tourada com três intérpretes, já experimentando essas relações entre o trio, mas, como eu disse, não foi possível sua realização e acabou surgindo *Olhos de Touro*, um solo de Márcia Lusalva. Após a estreia de *Olhos de Touro*, eu decidi experimentar um trabalho de jogo coletivo, isso antes do doutorado. Por isso, penso que a artista sempre veio antes da pedagogia.

Então, montei a obra *De Touros e Homens*²¹, que foi um marco para a minha carreira. O espetáculo foi a efetivação do meu entendimento sobre processo criativo em dança, o ponto de partida para um estudo mais aprofundado de doutorado. Eu primeiro fiz na prática, realmente na criação. E, no doutorado, realizei uma investigação profunda e conceitual dos fundamentos do espetáculo *De Touros e Homens*²² a partir da relação do jogo com os princípios da tourada.

Neste espetáculo eu “borrei” as fronteiras do sentido estrito da tourada, realizando uma analogia com o comportamento humano; a ação de seduzir, de enganar, de atrair, de dissimular e de desviar-se. Eu criei uma série de ações e personagens que denominei “figura de personagem”, que eram homens-touros, mulheres-touros, que agiam em um coletivo em função de situações propostas. Por exemplo, havia uma situação em que dois homens-touro jogavam com uma mulher no sentido de se aproximar. A cena era de uma sensualidade muito grande. Toda vez que eles chegavam para dar um beijo, ela se desviava e surgia outro homem-touro para tentar beijá-la. A cena virava um jogo de competição entre eles, com ela sempre atraindo e se desviando dos homens-touros. Isso dava uma movimentação incrível, uma dança rica de possibilida-

21 “*De Touros e Homens*, criação que estreou em outubro de 2003 no Teatro Castro Alves em Salvador integrando a programação do Ateliê de Coreógrafos Brasileiros Ano II, participou da Mostra Cena Contemporânea em novembro de 2004 também em Brasília/DF”. (DUARTE, 2011). Espetáculo com argumento e direção de Márcia Duarte e textos de Marcus Mota.

22 <https://youtu.be/ZNrYynT6NIk>

des. Uma outra cena motivada por esse imaginário da sedução surgiu da metáfora do toureiro e da capa do touro. A capa era uma mulher e o toureiro, um homem. Enfim, assim, se estabelecia o jogo, ele a queria e ele também a possuía. Era um jogo de possessão e domínio. A mulher, como capa, era manipulada, em razão do conflito entre o interesse de dois homens.

Essas questões humanas sempre permearam o meu trabalho desde que eu fiz a obra *A reta do fim do fim*, em cima de uma questão existencial. Todos os meus trabalhos tinham, em sua base, questões e conflitos humanos. Neste contexto, nasce *De Touros e Homens*, que foi o espetáculo apresentado na Bahia. Esse trabalho, realmente, mobilizou os intérpretes de maneira completamente nova. A equipe baiana nunca tinha lidado com essa possibilidade, e eu consegui um resultado que me surpreendeu, pois eles estavam completamente entregues, imersos à situação de viver o imaginário de serem touros-homens.

Cada situação que se criava apresentava a relação tanto do touro com seu instinto animal, quanto do homem racional, o que criava um contraste entre o *extinto X inteligência*. Nesse sentido, eu compus um espetáculo que propunha falar de trajetórias, que trazia várias cenas sucessivas sobre esse tema, que expunham a natureza do humano e do animal. Esse espetáculo chamou-se *De Touros e Homens*. Ele foi feito na Bahia e marcou minha trajetória artística, bem como na trajetória artística desses intérpretes.

Esta montagem deixou evidente a possibilidade de que o princípio de jogo pode ser estudado como base para a construção de qualquer composição cênica, no meu ponto de vista. E, nesse sentido, o que vale nesse princípio de jogo é o princípio da decisão do jogo, pois o jogar é livre, mas ele é delimitado por uma situação que tem o acaso como elemento que rege a ação, o acaso como princípio que rege a ação, ou seja, o incerto. No jogo cênico, o nosso interesse não é ganhar, mas, sim, produzir poéticas. É uma atividade que se faz por prazer.

Nossa proposta possuía no jogo os princípios de movimento que regiam a ação. No espetáculo, por exemplo, se desenvolviam de maneiras super diferenciadas as pegadas e quedas. Tudo dependia da habilidade dos intérpretes. A cada dia, o espetáculo podia sair de um jeito mais interessante que outro. Neste ponto, temos a questão do risco de jogar, que eu assumi na cena. Reafirmo porque a cena não era definida. Eu consegui trazer toda a conceituação do ginga²³ para a construção da cena e usar isso como forma a dar suporte à construção e a composição do que eu chamei de jogo. Eu não uso mais a composição coreográfica na composição da cena, no sentido de movimento por movimento, digo que trago conflitos dramáticos e pontos de articulação.

Por fim, o que me moveu a estudar o tema no doutorado foi entender que o jogo era uma potência para a criação. E, depois, usei para a formação de ato-

23 Segundo Lopes, ginga é um: “Meneio de corpo que constitui o movimento inicial e principal do jogo da capoeira” (LOPES, 2004. p. 624).

res e, hoje, eu vejo a possibilidade de aplicar isso na formação de crianças. Porque a gente tem um problema na educação em dança, que é pela imitação e a repetição. E eu tenho uma metodologia que proponho uma situação em que a criança pode dançar, a partir dos seus próprios repertórios, da sua compreensão, da sua ritmicidade. A criança, com as suas possibilidades de movimento, executa uma ação, na qual se for conduzida em um fluxo melódico e rítmico, com consciência e percepção rítmica do próprio movimento, vira uma dança.

Então, foi esse o tema que me levou a fazer o doutorado, foi realmente uma motivação artística que me conduziu para um estudo acadêmico e que reverberou, após o doutorado, como metodologia de trabalho de formação. Mas eu mesmo falo, o que eu estudei no doutorado não serve para os artistas, porque cada artista tem seu meio de criar. Ele está muito mais a serviço do educador ou do estudioso do que do artista. Cada artista vai criar do seu jeito.

Então, as cenas do espetáculo não eram coreografadas, mas, assim como um jogo, o intérprete tem jogadas. É óbvio que entre o toureiro e a capa, eles estudaram, entre eles formas de conduzir, de pegar, de levantar etc, mas, na situação de jogo, as “jogadas” podiam ou não acontecer. Tiveram apresentações em que a *performance* realmente era mais ousada e, em outras, ela poderia ficar mais repetitiva. Era o meu risco. Esta situação mudava o comportamento dos dançarinos frente à cena. O dançarino não mais se acomodava na experiência de reproduzir corretamente aquilo que lhe foi pedido. Pelo contrário, o erro às vezes era mais valioso, porque o que estava em jogo era como o artista solucionava em cena. Não existe erro e acerto, existe disposição para resolver ou não o jogo. Deste modo, eles passavam a entender que o que eles tinham que desenvolver era a capacidade e a sagacidade de resolução, em cena, das situações propostas. É sobre isso que baseia a minha metodologia de processo criativo.



Figura 03: Espetáculo *De Touros e Homens*.
Imagem sem título ou autor (DUARTE, 2011).

M.M.: Nos conte sobre os processos criativos de *MOBAMBA*.²⁴

M.D.: Você foi o mentor do trabalho.

M.M.: Este trabalho começou em sala de aula. A ideia era juntar várias formas artísticas, a partir do samba. Como tanto eu, quanto a Márcia gostamos de música e de criação, começamos a trabalhar a história do samba, a partir de sua origem, a história do samba da Tia Ciata²⁵. Buscávamos nossas memórias auditivas. À medida que estudávamos o samba, fomos iniciando a elaboração da dramaturgia a partir dos jogos. Escutávamos as músicas, as pessoas improvisavam a partir de músicas já existentes e compunham novas músicas. Posteriormente, iniciou-se a elaboração do movimento e de cenas, quando você aproxima a dança de contextos vivenciais e da dramaturgia e dos jogos, surge a interface, pois você trabalha as fronteiras entre o teatro, a dança e a música.

M.D.: Primeiramente eu gostaria de dizer que o Marcus foi o mentor deste trabalho. Um dia, ele entrou na minha sala e me propôs: vamos fazer alguma coisa? Vamos falar sobre samba? Arrepiei, eu sou carioca, sou do estado do Rio de Janeiro, Vila Isabel. Samba faz parte da minha história, esta montagem foi literalmente “olhar para o meu calcanhar”, por que “o samba tá no pé”.

Foi a minha primeira experiência de criação com estudantes, porque, até então, eu criava basicamente com dançarinos profissionais. Então, foi uma oportunidade de colocar à prova a metodologia de formação corporal na educação de estudantes de teatro, pois eles não tinham uma formação específica em dança, mas que eles procuravam desenvolver o trabalho corporal. Evidentemente, como a gente tenta trabalhar no departamento, dentro das competências, da expressividade do corpo e do movimento, que são as disciplinas que estão relacionadas com minha trajetória. Então, para este trabalho, eu fui desenvolvendo motivações para gerar as cenas, com o auxílio do Marcus e das pesquisas que ele também sugeriu e orientou. O Marcus Mota foi um

24 “Em 2011 o *MOBAMBA* participou de diversas intervenções cênicas-musicais em diferentes eventos artísticos e de roda de samba do Distrito Federal tais como, O Cometa Cenas, Tudo de Ensaio e FINCA entre outros. Já em 2012 a Cia Márcia Duarte estreia o espetáculo que leva o nome do coletivo. O espetáculo teve temporada de 14 de junho de 2012 a 01 de julho do mesmo ano na cidade do Varjão (DF). O *MOBAMBA* fez parte da programação do Festival Internacional de Teatro de Brasília - Cena Contemporânea 2012, apresentando na área externa do Museu da República” (DUARTE, 2011). Acesso ao trabalho, endereço: <http://coletivomobamba.blogspot.com/?view=snapshot>

25 “Tia Ciata (1854-1924), nome pelo qual foi conhecida Hilária Batista de Almeida, personagem do samba carioca nascida provavelmente em Salvador, BA, e falecida na cidade do Rio de Janeiro. Radicada na antiga capital do Império e, mais tarde, da República, desde cerca de 1876 atuou como uma das lideranças da chamada “Pequena África” carioca”. (LOPES, 2004, p. 1389-1390). Segundo Lopes (2004), Tia Ciata é conhecida como mãe-pequena, foi uma sambista pioneira e compôs o o samba *Pelo telefone*, o primeiro a receber registro autoral.

grande parceiro para elaborarmos as estruturas basilares para o processo de montagem. Ele foi a minha âncora na elaboração do processo de composição dramaturgica, porque, cada vez mais, eu tinha a intenção de cruzar elementos teatrais e de dança,

Em Brasília, como quase ninguém sambava, os processos foram longos, porque é uma apropriação do tema e do processo, mas fomos tão fundo que ganhemos um festival de música, na época, na UnB. Então, como, no início, ninguém sambava, a questão que eu coloquei para todos foi a questão fundamental para a criação. O que eu sou quando eu sou samba? Então, cada um criou um personagem imagético, imaginário, que, para eles, se relacionava com todo esse universo do samba.

A partir desta pergunta, criamos uma situação, uma roda de samba, e começamos a criar a partir das situações que surgiam, as situações da cena. Todas as situações eram situações de jogo. A Bianca Maroni participou, ela fazia o papel de uma bêbada. Ela recebeu um bilhete de amor, as pessoas, então, começaram a fazer chacota com ela e a passar o bilhete de mão em mão. A Bianca começou a correr atrás do bilhete e isso virou uma dança. As cenas foram surgindo na brincadeira, em um jogo despojado e cotidiano. Eram personagens cotidianos e o elemento teatral surgiu desses personagens.

Estabelecemos também uma ponte com toda a ritualidade, porque o samba parte no universo dos candomblés e o panteão dos orixás. Por meio de laboratórios, cada intérprete tinha seu orixá. Enfim, visitamos muitos lugares para chegarmos ao espetáculo final, e ele começava com todos eles em roda, com os olhos vendados e com o chapéu de Zé Pilintra²⁶. Era como se as entidades descessem, baixasse neles e a dança começava. Contamos também com um grupo do Varjão. Uma das alunas se tornou cantora de samba, Fernanda, que atualmente está viajando pelo Brasil fazendo musicais. As cenas não eram fechadas, não eram marcadas, mas eram todas delimitadas com princípios de jogos. O jogo coletivo é trabalhoso e arriscado, mas eu o achava sempre mais divertido e mais instigante.

Eu não fiquei muito satisfeita com o resultado final, porque existe uma tendência dos intérpretes, quando chegam em determinado estágio de amadurecimento, do corpo estacionar. Eu queria que eles se desenvolvessem constantemente. O processo criativo era sempre na base do lúdico. Com o tem-

26 Zé Pilintra é um personagem da umbanda, arquétipo do malandro. Segundo o pesquisador Ademir Barbosa Júnior (2015, p. 29), mestre em Literatura Brasileira pela USP e dirigente do centro Zé Pilintra das Almas (Piracicaba/SP), Zé Pilintra é brincalhão, gosta de dançar, veste-se de terno e chapéu branco: “Trata de espíritos geralmente, em vida, que se envolveram com jogos, boemia, prostituição e outros, trabalhando para a Luz, utilizam-se da malandragem sadia para driblar situações negativas, sempre respeitando o livre-arbítrio, ensinando a todos a não puxar o tapete de alguém, mas a ficar esperto para não deixar que ninguém puxe o seu.” Assim, segundo o pesquisador, Zé Pilintra é o bom malandro que ajuda, mas não gosta de ser enganado.

po, percebemos que os jogos convocavam o público a participar, por vezes, nós nos desafiávamos. Então, o público entrava motivado a participar da brincadeira, fantástico.

Sabe aquela ideia que eu falei, lá no início, do *EnDança*, que o movimento é mais funcional, menos preocupado com uma estética e mais preocupado com uma ação? Isto se torna, radicalmente, claro. Você percebe que uma ação que tem ritmo, uma melodia, a própria fala, ela tem ritmicidade, ela tem algo que está coordenado com uma consciência melódica e rítmica. Quando podem, quando conseguem.



Figura 04: Espetáculo MOBAMBA.
Imagem sem título ou autor (DUARTE, 2011).

M.M.: Agora vamos abrir para as perguntas dos discentes.

Discente 1: Como você trabalha a preparação de corpo do seu elenco, antes entrar no tema específico do espetáculo? Como é que você pensa essa introdução do elenco com a sua forma de trabalho?

M.D.: Nesse processo do mestrado e doutorado, eu investiguei e, para mim, era muito importante, não ter esse processo dissociado, evitando fazer uma separação entre a criação e a preparação corporal. Então, é claro que, quando se trabalha com o movimento, com o corpo, há a necessidade em disponibilizar esse corpo.

Então, essa etapa de preparação do corpo, eu fazia já tentando entrar no universo imaginário da obra, desde o primeiro momento, deitado no chão, respirando. A gente respirava primeiro, se conectava consigo, deixava sair os programas de fora, tentava dar tempo de o ator entrar ali, e assim, iniciávamos o processo de acomodação corporal. Mas, essa acomodação corporal também vinha sendo conduzida através de verbos de ação como contrair e expandir no primeiro momento, lentamente, em seguida, vamos apresentando elementos e materiais do universo temático.

A própria preparação para criação já estava sendo contaminada pela própria investigação do tema. Por exemplo: nesse processo do *MOBAMBA*, tinha um momento que chamávamos de microsamba, era um momento em que eles (atores) movimentavam minimamente as articulações, bem profundamente. Tudo estava sempre conectado. E, óbvio, a trilha musical, o aquecimento que eu não chamo de aquecimento, chamo de acomodação ou preparação, como um todo, porque entra o imaginário, o sensorial, físico, é tudo junto. Em muitas vezes, nesse momento de acomodação, surgiam materiais que eu olhava e, em seguida eu desenvolvia, já usava. Às vezes, eu não trazia pronto o que usaria no dia, às vezes, sim. Ou eu usava o processo de acomodação para conduzir a construção das cenas. E, antes mesmo de interromper esse processo de acomodação, eu entrava numa cena, eu entrava numa ação e evoluía. E, quando o processo estava exaurindo, eu pausava.

Por fim, desde o de *De Touros e Homens*, eu entendi que não deveria trabalhar as coisas dissociadas. É claro que, quando você não domina os conteúdos e quando o intérprete não tem, ainda, o universo imaginário tão enriquecido, é mais complicado. Não evoluímos tanto, essa relação intrínseca com o tema é mais rasa, ou seja, predomina a fisicalidade sobre a expressividade. Mas, com o passar do tempo, elas se permeiam. Devido aos alongamentos, dinamização, aquecimento articular, tudo isso ligado ao tema.

Discente 2: Como que surge a sua proposta de cenário? Como isso vai se integrar no seu processo de montagem?

M.D.: Então, na verdade, eu vou explorando o que o espaço da montagem oferece. Utilizando o que o ambiente pode proporcionar para imaginação, assim, vamos tentando transportar para a cena.

Em *MOBAMBA*, por exemplo, a ideia foi criar uma roda de samba. Na perspectiva de criar um espaço coletivo para esses personagens, nós trouxemos as mesas e cadeiras de boteco, que, com o tempo, virou uma roda em que o público também sentava conosco. A própria concepção da encenação surge no processo, conforme os *insights* da experiência dos intérpretes na construção.

Isso acontece para mim, para o Hugo Rodas, por exemplo, ele faz a concepção do cenário inteiro e depois os intérpretes encontram os seus sentidos. Eu parto realmente do corpo, do universo imaginário desse corpo, da sensibilização do corpo, para, durante o processo, estabelecer direcionamentos.

Eu vou sensibilizando este corpo até deixar ele *à flor da pele*. Na verdade, esse *à flor da pele* é uma forma coloquial para dizer que estou acionando os aspectos imaginários, sensíveis, sensório de percepção e de ação corporal. Então, nesse lugar onde ele está imerso, a gente começa a jogar as propostas. Então, ali surgem as resoluções, tanto de cena, quanto de ideia, de texto, de música, do que for.

Discente 3: Em que momento o movimento se transforma em dança? O que é preciso que acrescentemos ao movimento para que ele se transforme em arte? O que é acrescentado a movimentos do corpo? O que transforma ações cotidianas em poéticas?

M.D.: Na minha percepção, é a qualidade de execução desses movimentos. No espetáculo *De Touros e Homens*, as pessoas perguntavam muito qual é a técnica que você usa. Olha, as pessoas caminhavam, corriam e caíam no chão, esse era o material. Então, não é a complexidade gestual e o virtuosismo do movimento proposto, mas é a qualidade. Você andar, cair e correr consciente da sua ação, percebendo seu corpo e, ao mesmo tempo, agindo num fluxo harmônico, sem dúvida, muda a qualidade do seu gesto. Com certeza, você vê isso diferente e consegue apreciar uma poética. Certa vez, eu fiz uma brincadeira: entrei em uma academia, fazia os exercícios nos aparelhos, com respiração, emendava um no outro sem parar. Um fluxo, eu girava, movia as minhas pernas, tudo ligado, então, era uma coreografia, uma dança.

A qualidade com que você se move e aciona a respiração, o espaço e a sua percepção sensorial é um dançar. A percepção corporal do movimento integra um fluxo e, por isso, a gente fala de presença, presença viva, a presença orgânica que vive, é o que modifica essa ação. Enquanto eu converso com você, acontecem milhões de ações em meu corpo que não estou percebendo. Assim, não estou em um estado extra cotidiano, então, eu perco muitos movimentos, perco o controle, perco a fala. E, quando você entra neste estado consciente, tudo o que você faz, você percebe, e o ritmo que você faz ganha nuances e dinâmicas que, na minha concepção, é poética.

Discente 4: Quando você pensa a dança enquanto habilidade, destreza, consciência, que também tem a ver com a espontaneidade do dançar, como relacionar esses pressupostos técnicos, com o fazer dança que seria genuinamente espontânea? Como o coreógrafo enxerga o *performer* que já é criador solo e que já é coreógrafo. Como que o coreógrafo teria consciência ou inconsciência desse corpo para fazer uma direção, dialogando com esse corpo mais individual e esses corpos mais coletivos. E como que recorta e seleciona material?

M.D.: Vou pegar só essa última pergunta. No seu caso, você é o *performer*, o conceito, o criador e a atuante. Então, você integra todas as funções em sim,

tendo uma liberdade enorme. Neste contexto, não há fronteira entre as funções. No meu caso, eu fiz questão na minha trajetória, de cada vez delegar mais o lugar de autor ao intérprete. Qual é o meu papel enquanto diretora? É capturar as proposições que potencialmente podem ser desenvolvidas como princípios cênicos, tudo isso a partir do meu olhar. Como diretora, eu encontro matérias brutas que podem ser refinadas e aprofundadas, porque merecem ser. Ao mesmo tempo, tenho a função de provocar e instigar o intérprete a aprofundar e refinar seus materiais, que, por muitas vezes, e fazê-lo compreender mais profundamente, porque, às vezes, nem ele percebe. Então, eu faço ele retornar em algo para compreender de forma mais profunda o sentido.

Então, como se dá essa relação de direção, eu acredito que precisa estabelecer uma relação de escuta aguçada, generosa, porque não é uma questão de impor a maneira como eu quero que aquilo aconteça, mas entender qual é a potência e a potencialidade daquilo que me é dado. E é uma troca, uma partilha, um fluxo de pergunta e resposta.

Outra questão, o ato de fazer uma seleção do que vai para a cena, está relacionado se os conteúdos que surgem no processo de montagem são materiais que expressam e comunicam algo em prol do tema proposto. Se algumas manifestações e expressões ofertadas pelos intérpretes não dialogam com o propósito do trabalho, a direção dialoga e esquematiza essa organização. Defendo que todo material bom é aquele que o intérprete consegue estar inteiro.

A seleção deste material também é muito pessoal, ela tem muito a ver com você encontrar os materiais que mais expressam os conteúdos que você quer abordar, não são conteúdos que seja possível traduzir em palavras. Têm temas, têm questões que são colocadas ali, têm perguntas existenciais ou temáticas e, muitas vezes, algumas expressões dadas pelos intérpretes não dialogam com isso. Outras vêm muito carregadas, é como se eles conseguissem corporificar as questões que são colocadas de uma maneira muito rica. Então, é essa seleção, mas é uma leitura minha.

Mas, muitas vezes, serei muito honesta com você, todo material bom é aquele que o intérprete consegue estar mais inteiro no que faz. Quando ele [intérprete] está conectado, presente, inteiro, geralmente, consegue entregar um material rico. Então, nós reconhecemos este material e fixamos, nos apropriamos dele, ele nunca será igual, mas o fundamento e o sentido estão ali, assim, terá a mesma potência. A partir daí, é um olhar aguçado de direção, selecionamos o que nos toca e isso é autoral, uma troca, uma partilha.

Agora, farei uma observação honesta, e eu vi que você tem gosto pelo conhecimento e por conceitos, e isso também é bom. Mas eu nunca trabalhei a partir de conceitos, a artista sempre veio antes da acadêmica. Trabalhava sempre em termos de um universo que alimenta o imaginário, não se criava conceitos, os conceitos vinham para alimentar o imaginário. Pra mim, os conceitos sempre vieram depois. Eu olhava para a obra, para o processo dela e, então, identificava os conceitos que pudessem legitimá-la em termos teóricos.

Discente 5: Como você pensa o processo de criação e ensino de dança em relação ao processo formativo do indivíduo no âmbito educacional?

M.D.: Eu atuo como educadora na universidade, mas, fora do contexto da formação universitária, não tive experiências nesse sentido. Eu vejo que o trabalho que desenvolvi no campo universitário poderia ser aplicado em outros contextos, como uma prática que poderia ser rica (como o que falamos lá atrás sobre o *EnDança*) na emancipação expressiva, pois eu proponho uma abordagem que, por meio de jogos, não para a formação de atores ou dançarinos, mas para a descoberta da expressividade do corpo.

Ainda temos uma sociedade repressiva e que a educação infantil ainda está muito permeada por atitudes de correção comportamental (fica quieto, senta, levanta, faça fila, a ordem e etc.), e a metodologia que eu proponho carrega princípio que podem ser aplicados na educação do corpo, da percepção de si e da emancipação expressiva, que dá liberdade corporal para que crianças, jovens e adultos dançam, sem que necessariamente eles estejam dentro de parâmetros, dos padrões do que se considera dança. Eu ouvi, muitas vezes, durante a minha carreira, que não era dança o que eu fazia. Mas, hoje muito se foi rompido, a Performance entrou, a arte conceitual entrou, então, houveram muitas rupturas em relação a isso, sobre o que é ou não dança. Porém, se pensarmos que a educação ainda não, a educação fica mais atrás. A arte rompe barreiras que não conseguimos romper enquanto educação e enquanto comportamento familiar e social.

A educação artística ainda é vista enquanto conteúdo intelectual. Ou seja, vamos conhecer movimentos artísticos, obras artísticas, conhecer intelectualmente, mas não vamos fazer, produzir, agir e experienciar. Neste ponto, a minha metodologia de movimento possibilita o experienciar, sem que seja necessário utilizar a reprodução da mimese. É uma pena... Se fosse danças populares nas escolas, eu já estaria feliz! Porque as danças populares rompem com essas questões naturalmente e, algumas vezes, ela é estruturada em jogo. Têm as brincadeiras, tem a espontaneidade, era melhor ensinar danças brasileiras na escola do que qualquer outra, dentro desta perspectiva, acredito.

Discente 6: Como criar poéticas para a criação de sentido quando o jogo é vivenciado por dançarinos com deficiências múltiplas e, nem sempre, compreendem de forma consciente o que é proposto enquanto jogo?

M.D.: A sua pergunta é uma questão que envolve questões de direção, pois, independente da condição corporal, você estará colhendo um o material do grupo que trabalha e, se esses corpos são muito diversos e com necessidades diferentes, o que significa que eles vão lhe oferecer conteúdo tão diversos quanto. Quando o grupo é heterogêneo, você vai gerar respostas diferenciadas. Nem sempre uma resposta vai dialogar com outra, porque existem possi-

bilidades específicas em cada corpo, em cada pessoa. Eu penso que você tem que se dar a liberdade de compor como você quiser, e sentir o grupo, o que eles estão oferecendo.

Trabalhamos na composição cênica com tensões, ápices, recuos e com o equilíbrio de todas essas partes, então, você pode simplesmente, tal como uma poética musical, perceber essas respostas, essas ações, em seguida compilar e associar. Criando elos e fluxos de uma pra outra. Tudo a partir da sua sensibilidade. É como se você tivesse uma teia de coisas que eles vão te dar e você vai criando os condutores.

Nesse aspecto, eles vão te dar coisas que você vai provocar, e não pense encontrar um resultado específico, tente criar material e selecionar pela sua potencialidade expressiva. Correlacionando como aquele material corrobora com as questões que está tentando elencar junto de sua temática. Você deve pensar nas tensões, nas pulsões, nas delicadezas, nas forças, nas relações de contrários que vão equilibrar a construção poética. Assim, você vai montar um grande quebra cabeça, uma composição plástica, que reverbera em uma composição pessoal.

Discente 7: Poderia falar sobre o processo de como transformar o luto em arte? Como foi esse processo artístico de trabalhar com a dor?

M.D.: No momento que eu criei a obra *A reta do fim do fim*, que aborda questões sobre o luto, a perda e a morte, eu não iniciei de um estudo conceitual e teórico. Minhas fontes são poéticas, como eu sempre falo, são fontes que me transportam para a viagem do imaginário e não para o entendimento lógico. O título, inclusive, veio de um texto da Marilena Chauí, que é um texto filosófico. Então, foi muito espontâneo. Eu acho que a criação é que gera material para o acadêmico, pois a criação move, fala, toca, alimenta e te levar para lugares que ajudam a nutrir um imaginário sensível. Devemos buscar leitura, pois elas vão enriquecendo a nossa percepção sobre o tema que pretendemos abordar, mas precisamos escutar o que nos move. Um exemplo, eu orientei o processo de criação do espetáculo *Adubo ou a sutil arte de escoar pelo ralo*²⁷ que falava sobre a morte. E os atores fizeram uma pesquisa profunda sobre diversos textos sobre o assunto, como textos filosóficos, poesias, dramaturgias, parábolas, religiosos, enfim, o que viesse sobre a morte. Então, o espetáculo nasceu da dramatização a partir dos estudos desses textos. As fontes que inspiram são muitas, podem e devem ser diversas.

Discente 8: No que tange às trilhas sonoras dos seus trabalhos, como que a ideia do jogo pode ser transposta para os músicos?

27 Márcia Duarte atuou como coreógrafa do espetáculo.

M.D.: O espetáculo *De Touros e Homens* tinha dois momentos musicais, o repertório era composto por músicas gravadas, que eu selecionei do meu repertório de pesquisa, e também cheguei a trabalhar com músicos ao vivo, que jogavam conosco em cena. Eram três bateristas em cena, eles jogavam com a ação. Foi uma efetiva experiência de diálogo com o músico e a cena, eles não tinham uma partitura fixa, apenas estruturas rítmicas para determinadas situações, acordos que foram estabelecidos em conjunto com o diretor musical.

Neste processo, os músicos agiam e reagiam conforme as proposições corporais dos intérpretes jogadores, houve realmente nesta cena uma relação de jogo. Nem todo espetáculo eu consigo estabelecer esta estrutura, pela dificuldade em ter um músico que acompanhe todas as demandas de agenda do espetáculo.

Discente 9: Houve alguma influência do *Homo Ludens* de Johan Huizinga na composição *De Touros e Homens*? Outra questão, o jogo tem uma relação com o saber inato do próprio corpo?

M.D.: Primeiro, eu tive acesso ao *Huizinga* e a sua epistemologia do jogo depois que eu entendi, que o meu processo de montagem e encenação era um jogo. Então, eu me inspirei, como eu falei, na história do próprio tema das touradas. Mergulhei no tema das touradas como inspiração para uma criação no mestrado e, após montar *De Touros e Homens*, percebi que eu estava lidando com o jogo, e que seria uma boa abordagem para o doutorado.

No doutorado, o *Huizinga* foi uma fonte de inspiração, porque ele fala que o princípio lúdico é inato aos seres vivos, e que o homem pertence ao domínio do imaginário. Para *Huizinga*, o ser humano se encontra na raiz de toda expressividade, pois ele relaciona isso aos ritos sagrados e ancestrais. Inclusive, indico o livro de Michel Leiris, *Espelho da Tauromaquia* (1981), que trata sobre o fascínio de alguns grupos humanos pela tourada, sinalizado que a tourada é um momento de confronto com o elemento trágico e irreversível do desígnio touro. E essa tangência, ele coloca como a tangência da relação do divino com o sagrado. Enfim, são algumas subjetivas. Mas, em *De Touros e Homens*, não tenho a influência de *Huizinga*, surgiu realmente do acaso, como citei anteriormente com minha relação com Garcia Lorca.

Sobre a sabedoria do corpo, há algumas experiências em neurociência, constatando que o humano age antes de racionalizar. Então, existe, sim, uma percepção do corpo de reagir a determinadas situações e que a gente fala que é instinto dos animais.

O corpo reage. Você não pensa mais em como, apenas reage. E, em geral, quando a gente observa um ator, um intérprete que reage mecanicamente é porque ele formulou uma expressão para aquela situação e não viveu ela realmente. Se pensarmos o dramatizar, no sentido de viver a situação, o intérprete se permite imaginar. Assim, seu corpo torna uma presença viva no palco.

M.M.: Ótimo. Márcia, você nos inspirou, obrigado.

M.D.: Eu agradeço a você e a todos vocês pelo o interesse e a atenção de vocês. É muito bom partilhar. Vocês vão sentir isso depois que vocês compartilharem os estudos de vocês.

Referências

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *Tarô dos Orixás*. São Paulo: Anúbis, 2015.

G1. *Cachoeira de Mumunhas, no DF, são assunto da coluna 'No seu quadrado'*. G1 DF. Brasília, 01 de novembro de 2014. Disponível em: < <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2014/11/cachoeiras-de-mumunhas-no-df-sao-assunto-da-coluna-no-seu-quadrado.html>>. Acesso em 05 de abril de 2022.

DUARTE, Márcia. *Blog Márcia Duarte*. Brasília, 27 de agosto de 2011. Disponível em: < <http://ciamarciaduarte.blogspot.com/>>. Acesso em 05 de abril de 2022.

FERRARI, Flávia. *Começando pelo Jogo; compreensão e Linguagem em Gadamer*. Dissertação de Mestrado Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC. Maxwell – Coleção Digital. Rio de Janeiro: PUC, 2010. Disponível em: < <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=16085@1>>

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.

NAGASHIMA, Renata. *Sala Martins Pena será reformada ainda no primeiro semestre de 2022*. Correio Braziliense, Brasília, 07 de janeiro de 2022. Cultura. Disponível em: < <https://www.correiobraziliense.com.br/cidades-df/2022/01/4975690-sala-martins-pena-sera-reformada-ainda-no-primeiro-semester-de-2022.html>>. Acesso em 05 de abril de 2022.

MENDONÇA, Luiz. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349680/luiz-mendonca>. Acesso em: 05 de abril de 2022.

RODAS, Hugo. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109203/hugo-rodas>. Acesso em: 19 de março de 2022.

Seminário: Criatividade em Cena(s)

Criatividade, arquivos e pesquisa: Entrevista com Luiz Fernando Ramos¹

Luiz Fernando Ramos

Universidade de São Paulo

É professor da Universidade de São Paulo, pesquisador, diretor e poeta. Ele tem um percurso multidisciplinar que começou nas Ciências Sociais, passou pelas Artes Cênicas e também pelo Jornalismo.

Resumo

Nesta entrevista o professor Luiz Fernando Ramos repassa momentos de sua carreira nos quais a relação entre pesquisa e arquivos foram fundamentais para compreender os processos criativos de artistas como Gordon Craig.

Palavras-chave: Pesquisa, Processos criativos, Arquivos.

Abstract

In this interview, professor Luiz Fernando Ramos reviews moments in his career in which the relationship between research and archives was fundamental to understanding the creative processes of artists such as Gordon Craig.

Keywords: Research, Creative processes, Archives.

1 NE. Entrevista realizada em 2/03/2022. Integra os materiais do curso Criatividade. Blog: <https://criatividade2022.blogspot.com/>, ministrado online no PPG-Cênicas da Universidade de Brasília, por Marcus Mota. As entrevistas foram registradas, transcritas, anotadas, e revisadas.

PPG-Cen -UnB
Eldom Soares dos Santos
PPG-Cen -UnB
Sussumo Matsui
PPG-Metafísica-UnB

Marcus: duas coisas têm me chamado atenção vendo os seus projetos de pesquisa, especialmente, o seu projeto de pesquisa atual sobre uma virtual cena modernista brasileira: três viajantes da Europa nas vanguardas daqui. Você está com Oswald de Andrade, Antônio de Alcântara Machado e Flávio de Carvalho.² E, então, você envolve esta questão de objetos, de documentos, de arquivos. E você fez uma pesquisa que demorou um tempo considerável, é uma preocupação antiga sua, sobre o Craig³. E também a partir dos arquivos, não é?

Durante muito tempo, esta questão de pesquisar a criatividade era uma ideia. Como é para o pesquisador se aproximar cada vez mais dos arquivos,

2 José Oswald de Sousa de Andrade (1890-1954) foi poeta, escritor, dramaturgo brasileiro e um dos promotores da Semana de Arte Moderna. Flávio de Rezende Carvalho (1899-1973) foi um dos nomes da geração modernista brasileira, atuando como arquiteto, engenheiro, cenógrafo, pintor, desenhista, escritor, músico.

3 Edward Henry Gordon Craig (1872–1966) foi um ator, teórico, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês. Considerava que a encenação ideal deveria produzir um efeito ímpar em todos os sentidos, dirigindo-se diretamente ao espírito (GASSNER, 1996, p.83). Em Florença, Itália, ele fundou a *Gordon Craig School for the Art of the Theatre* e editou a revista *The Mask* (A Máscara, 1908–29).

das fontes? Como foi sua experiência com a questão dos arquivos, das fontes materiais? O que muda no olhar do pesquisador?

Luiz: é uma pergunta bem ampla, mas eu acho ótimo para começar. Vou tentar responder com a minha própria experiência, porque a gente vai aprendendo a ser pesquisador. Curiosamente, essa minha pesquisa com o Craig começa lá atrás, entre 1993 e 1995; portanto, já faz quase 30 anos. Eu fui fazer meu [doutorado] sanduíche, e o meu projeto de pesquisa original para o doutorado ainda não estava claro, quando comecei. Eu iniciei querendo discutir a questão da tensão entre texto e cena, essa dialética texto e cena, mas não tinha um objeto propriamente. Ao mesmo tempo, eu consegui um sanduíche e fui para Londres. Eu fiquei no Royal Holloway College, sob a supervisão do David Bradby, que era um dos grandes pesquisadores - ele já morreu -, mas ele era um dos pesquisadores ingleses mais antenados com os temas mais europeus, mais continentais, do teatro francês, da ideia de cena, da própria ideia de linguagem cênica. Os ingleses, naquele momento, continuavam pensando o teatro muito a partir do texto, havia uma hegemonia [do texto] nos estudos do teatro inglês. Contudo, o Bradby tinha escuta para essas questões. Apesar de ele ter se especializado em alguns dramaturgos franceses, principalmente, Michel Vinaver e o Koltès⁴, que naquele momento eram novos, no fim dos anos 80 e início dos anos 90.

O Bradby me recebeu e eu tinha uma intuição, quando eu fui já levei na mala os manuscritos, na verdade os “typescritos”, os textos datilografados, das quatro peças que o Zé Celso⁵ escreveu em torno da Cacilda Becker⁶. Ele fez a primeira para um concurso que houve aqui no estado de São Paulo, no começo de 1990, e [depois] a gente fez um espetáculo junto. Eu dirigi o Zé Celso nesse espetáculo, que teve só a estreia, porque ele ficou doente, teve erisipela e teve que ir para o hospital. Mas quando ele foi para o hospital, ele produziu esses [outros] textos, então, à medida que a *Oficina*⁷ se consolidou, nos anos 90, ele foi montando um por um desses textos. Eu levei os textos junto porque

4 Michel Vinaver (1927) é um dramaturgo francês que esteve ligado ao realismo neo-brechtiano, ganhador do *Grand prix du théâtre de l'Académie française*, em 2006. Bernard-Marie Koltès (1948-1989) foi um dramaturgo francês que aliou o hiper-realismo ao lirismo. Koltès foi conhecido por suas peças *La Nuit juste avant les forêts* e *Dans la solitude des champs de coton*. Amigo íntimo e colaborador de Patrice Chéreau, os dois criaram trabalhos inovadores juntos no *La MaMa Experimental Theatre Club*, em Nova York. (RUBIN, 1995, p. 303-304)

5 José Celso Martinez Corrêa (1937-) ator e diretor brasileiro.

6 Cacilda Becker (1921-1969), principal atriz do teatro brasileiro, foi tema da montagem de José Celso Martinez Corrêa. Cacilda faleceu de aneurisma cerebral no intervalo de uma apresentação de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. (PINHEIRO, 1998)

7 O grupo *Oficina* da Universidade de São Paulo (USP) possui seis décadas de atuação, recebendo diversas denominações, de acordo com as fases. Em cada uma delas, o grupo produziu espetáculos de grande impacto para a história do teatro brasileiro, tais como *Os pequenos burgueses*, *O rei da vela*, *Hamlet* e *Bacantes*.

eu já tinha alguma coisa com o que era notável neles: era um encenador que já escrevia a cena, quer dizer, ele já não escrevia naquela estrutura dramática mais convencional de trama, de desenvolvimento, já ia escrevendo uma cena encenada. As rubricas tinham um papel muito importante, isso já me chamava atenção. Então, aos poucos, nesse processo, nesses anos na Inglaterra, algumas coisas foram importantes: estava acontecendo a publicação dos primeiros *notebooks*, os cadernos de direção do Samuel Beckett. [Eles] estavam começando, eu tinha um primeiro livro, *Beckett in the Theatre* da Martha Fehsenfeld⁸ que, pela primeira vez, lançou olhos sobre este aspecto do Beckett encenador, o Beckett⁹ como um homem que começou a pensar a cena lá atrás, já nos primeiros espetáculos. Mas, a partir dos anos 60, de uma maneira muito intensiva, quando ele, inclusive, começa a dirigir seus próprios textos. Então, isso chamou muito a minha atenção.

Eu fui para Reading para ler o texto que não estava publicado na época: o *Eleutheria*, que é o primeiro texto antes de *Esperando Godot*¹⁰, e tem uma rubrica sensacional, inclusive, é um texto que depois ele rejeitou. Era proibido xerocar e eu copiei à mão lá na biblioteca de Reading¹¹. Outro achado, que foi também decisivo nessa história: na época, existia o museu do teatro de Londres e ele tinha um arquivo. É uma coisa meio à parte do museu, era uma sala para pesquisadores que tinha um acervo espantoso, e eu comecei a frequentar. [Essa sala] ficava lá em Convent Garden, um lugar super apetitoso de ir, porque entrávamos no subterrâneo do arquivo. [Lá] descobri uma coisa que nunca tinha ouvido falar: o *Drama For Fools*¹². Era um texto que o Gordon Craig tinha escrito. Na verdade, era um conjunto de textos que ele tinha escrito [quando] ele estava no auge da carreira, em 1913 [ou] 1914. Ele tinha criado a escola dele em Florença, tinha acabado de encenar o *Hamlet* em Moscou, tinha acabado de ter uma relação muito intensa com o WB Yeats¹³ na Irlanda e a influência dele como encenador e pensador do teatro era absolutamente presente. Ele criou essa escola que foi muito prestigiada, o [Jacques] Copeau¹⁴ foi estudar lá. O Craig editava no mesmo espaço

8 Martha Dow Fehsenfeld dedicou mais de 30 anos para encontrar e editar as cartas de Beckett, pesquisando arquivos e entrevistando pessoas. Ela viajou o mundo para recuperar, copiar, pesquisar o contexto de cada carta.

9 Samuel Beckett (1906-1989) foi um dramaturgo e escritor irlandês, prêmio Nobel da Literatura em 1969.

10 A peça *Esperando Godot* foi escrita em 1949 por Samuel Beckett e levada aos palcos pela primeira vez em 1953.

11 Biblioteca de Reading ou Reading Central Library, localizada no condado inglês de Berkshire.

12 *Drama for Fools* é uma série de peças para marionetes escrita por Craig, iniciada em 1914 e nunca terminada. De fato, ele trabalhou sobre elas ininterruptamente até os seus últimos anos de vida (RAMOS, 2014, p. 65-77).

13 William Butler Yeats (1865-1939), foi um poeta, dramaturgo e místico irlandês, que atuou ativamente no Renascimento Literário Irlandês e foi co-fundador do Abbey Theatre (RUBIN, 1995, p. 467-468).

14 Jacques Copeau (1879-1949) foi um importante diretor, autor, dramaturgo, ator de teatro

da escola, um espaço que ele alugou da prefeitura de Florença que se chamava, e ele continuou chamando: Arena Goldoni¹⁵. Ali tinha a revista *The Mask*, que publicou de 1908 até 1928 [de forma] intermitente. Na verdade, ele tinha a colaboração de uma inglesa que foi decisiva, porque ela que tocava o barco. Mas ele estava fazendo essa revista em 1913, quando a escola havia inaugurado há cinco anos. A escola prometia, vinha gente do mundo inteiro, e começou a Primeira Guerra Mundial. O exército italiano reivindicou aquele espaço e ele ficou com a brocha na mão, ficou meio perdido, ficou morando na Itália, mas ele não tinha [o que fazer], durante os quatro anos de guerra não acontecia nada.

Então, ele começou um projeto de teatro de bonecos - não mais das super marionetes, aqueles bonecos gigantes que eram compatíveis com o projeto de uma nova cena que ele tinha pensado - com uma forte influência, uma forte tradição do teatro de marionetes, dos *Puppets*, que em inglês eles chamam *Punch and Judy*¹⁶. O Craig pensou um ciclo de peças que tinha uma inspiração: os temas da antiguidade, tinha muito a ver com as fábulas de Plínio, o Velho¹⁷; porém, eram basicamente pequenas peças para serem feitas por bonecos, e o conjunto delas se chamava *Drama for Fools*. Tinha alguns personagens que eram como se fosse uma série, eles atravessavam todos os episódios. Um era o *Parrot*, um papagaio; o outro era o *Blind Boy*, que era um menino cego; o outro era a *Cocatriz* que é um bicho mitológico, uma mistura de grifo com papagaio, ele tinha um bico, era [um animal] horrendo. Ao mesmo tempo, então, existem aventuras, eles vão ao inferno, [por exemplo]. Tem um diálogo do Craig com toda a tradição fabular, principalmente a do período Latino, até mais do que a do grego, ele chegou a compor mais de 33 textos. Eu achei um *type script*, alguém tinha se dado ao trabalho de datilografar tudo aquilo. Eu nunca tinha ouvido falar disso e, ao mesmo tempo, eu descobri uma italiana que tinha passado por lá e tinha feito um primeiro artigo a respeito. Enfim, foi um achado sensacional, até aquele momento, eu nunca tinha tido o interesse maior pelo Craig, e cruzando esse achado do Craig com o do Beckett, eu acabei chegando ao meu objeto do doutorado: estudar a rubrica como uma espécie *locus*.

Era muito oportuno porque, na época, os estudos teatrais estavam muito voltados para a semiótica, era uma loucura você estudar um espetáculo semioticamente, era impossível acessar o espetáculo porque você tinha que entender todos

francês e crítico de teatro de vários jornais franceses. Fundou uma importante escola de atores junto ao seu teatro onde influenciou uma grande geração de artistas franceses (RUBIN, 1995, p. 532).

15 Dedicada ao dramaturgo Carlo Goldoni, a Arena Goldoni de Florença foi inaugurada em 1817. Nesse local, Craig desenvolve, em seu laboratório com maquetes, a “arte do movimento” (RAMOS, 2021, p. 183-192).

16 *Punch and Judy* é um show de *puppets* (marionetes) tradicional com Mr. Punch e sua esposa Judy.

17 Plínio, o Velho (23/24-79 a.C.), foi um naturalista romano, autor da *História Natural*, em 37 livros, considerada a primeira enciclopédia da natureza, na qual ele descreve o universo, o mundo, o ser humano, a arte, a medicina, os vegetais, minerais, entre outros (CANTÔ, 2002, p. 9-20).

os sistemas, era mais chato que matemática. De repente, eu descobri a América: eu podia estudar, pela rubrica, esse texto imaginário, esta cena imaginária que é a rubrica. Tinha, inclusive, uma conversa da época, de um texto famoso do Ingarden¹⁸ que classificava os textos secundários. A rubrica era um texto secundário, porque ele ia ser naturalmente jogado fora pelo encenador. O que valia era o texto da cena, a rubrica não valia nada, era um texto morto, praticamente assim. Então, falei: - aqui [na rubrica] tem alguma coisa, aqui eu posso estudar, não preciso ficar construindo, fazendo toda aquela ginástica conceitual da semiótica para reconstruir o espetáculo. Aqui eu acho um espetáculo que está dormindo, que está latente e que era o espetáculo, que quem escreveu o texto, imaginava. Pode ser que ele não fosse o próprio espetáculo, com certeza, não era. Mas é como se a literatura da teatralidade estivesse ali, a poética da teatralidade estava ali encerrada. Eu tinha o exemplo do Beckett de um lado, o exemplo do Craig, que eu tinha acabado de achar, e tinha o próprio Zé Celso que era a fonte, o objeto original que eu tinha pensado. Então, o meu doutorado acabou sendo um jogo com essas três referências que se chama *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. Por que o parto de Godot? Porque no *Cacilda* do Zé Celso, Godot chega, tem um encontro dele com Cacilda. Ele nasce do porão do *Oficina*.

Por coincidência, também, quando eu voltei da Inglaterra, em 1995, dois anos depois, acabei o doutorado em 1997; em 1998, estreou *Cacilda*. Por isso, para o livro que eu publiquei, logo depois do doutorado, pela HUCITEC, eu mesmo fiz as fotos do espetáculo mostrando a coincidência visual da encenação do Zé Celso com as rubricas que ele tinha feito. Tem um capítulo, uma espécie de introdução, que não é exatamente uma introdução, mas uma breve história da rubrica na teatralidade desde sempre, como ela vai, principalmente no teatro moderno, reaparecendo com muito mais importância. Depois, o segundo capítulo, sobre o Beckett, a partir de toda esta nova bibliografia, que estava começando a ser “desovada” dos cadernos de direção, mostrando este Beckett encenador. E o terceiro capítulo, que era sobre os textos do Zé, que é o dramaturgo-encenador e o encenador-dramaturgo, que fazia os dois contrapontos.

Eu era jornalista. Eu trabalhava oito horas por dia. Foi assim por 20 anos. Eu acabei a universidade, fui trabalhar em jornalismo e voltei para fazer o mestrado. Fiz um mestrado sobre o Galizia¹⁹, com quem eu tinha trabalhado, tinha sido meu professor e toda documentação dele caiu no meu colo, a família me deu acesso. Ele morreu muito precocemente, com 33 anos, e eu fiz isso tudo nas horas vagas. Não era exatamente uma atividade acadêmica. Mas, o douto-

18 Roman Witold Ingarden (1893-1970) foi um filósofo e teórico literário polonês, usualmente associado à corrente fenomenológica, o qual publicou trabalhos de estética sobre música, drama, cinema, arquitetura e pintura. É reconhecido por alguns estudiosos como o pai da estética de recepção (RUBIN, 1995, p. 667).

19 Luiz Roberto Galizia (1951-1985) foi ator, autor e diretor teatral paulistano, conhecido por dirigir algumas versões de Brecht (FARIA, 2012, p. 238, 337).

rado eu consegui fazer sem ter que voltar a trabalhar. Voltei da Inglaterra, consegui fazer bicos, e em dois anos eu terminei o doutorado. Um ano depois, em 98, eu entrei na USP. Logo que eu entrei na USP, eu tinha que fazer um projeto novo, a USP exige que você faça um projeto de pesquisa.

Agora eu vou tentar responder a sua pergunta. Eu só estou fazendo isso para contextualizar. A partir daí, quando eu tive que fazer [o projeto para a USP], foi que eu tive esta primeira percepção. Porque meu projeto original de mestrado era sobre o modernismo tardio no teatro brasileiro. Eu acabei fazendo o mestrado sobre o Galizia, mas tem um capítulo que discute essa questão do modernismo tardio no teatro brasileiro. Contudo, houve uma coincidência, dessas coisas que acontecem na vida da gente. Caiu, na minha mão, um volume de 68, da editora do MEC, que são as coletâneas de todas as crônicas da Semana Lírica²⁰, a chamada a Semana Lírica que o Martins Pena²¹ escreveu entre 1843 e 1845. Ele acompanha toda a programação do teatro São Pedro²² de Alcântara do Rio de Janeiro, que era o *locus* do teatro, no Rio de Janeiro, naquele momento. Já era um teatro consolidado em termos cenográficos, cenotécnicos, já tinha todo um universo, tinha orquestra, tinha um inspetor de cena, que era a figura que organizava tudo. E, exatamente, o Martins Pena era amigo desse inspetor de cena: José Antônio Romero. O Martins Pena conseguiu emplacar quase todas as comédias dele no fim dessas programações diárias, que eram meio politeâmicas, quer dizer, na verdade, a própria ideia do politeama,²³ que depois se espalhou pelo Brasil, - essa é uma tese que eu tenho - deriva dessa forma, dessa modalidade de teatralidade que o São Pedro ensaiou durante décadas, que tinha de tudo: tinha ópera, dançado, comédia, halteroflismo, circo, tudo na mesma noite, e terminava, quase sempre, com uma comediazinha, em geral, do Martins Pena. E foi assim que ele conseguiu encenar quase todos os seus [textos]. Isso me interessava. Eu comecei me maravilhando com aquelas crônicas dele, um ano de colaboração dele [no teatro], o Martins Pena é muito bem humorado, ele descreve esse dia a dia do teatro São Pedro com muito bom humor. Ele cria fábulas a partir daí, situações que vão para São Pedro, São Pedro que era o nome teatro, mas o São Pedro mesmo no céu. Uma coisa assim meio Esopo²⁴.

20 Folhetins: a Semana Lírica foram crônicas publicadas sob esse título no Jornal do Comércio ao longo de catorze meses nos anos de 1846 e 1847, cuja ênfase recai sobre as temporadas líricas no Teatro de São Pedro. (FARIA, 2012, p. 153-157).

21 Martins Pena (1815-1847) foi dramaturgo, diplomata e introdutor da comédia de costumes no Brasil, *Vitiza* ou *O Nero de Espanha* foi representado em 1845 no Theatro São Pedro, no Rio de Janeiro (FARIA, 2012, p. 86-87)

22 Imperial Theatro São Pedro foi inaugurado em 13 de outubro de 1813, no Rio de Janeiro e foi destruído por um incêndio em março de 1824. Atualmente, se chama Teatro João Caetano.

23 Politeama - casa de diversões que apresenta espetáculos de diversos gêneros

24 Esopo é, segundo a tradição fabulística antiga, uma figura lendária que fora escravo vindo da Frígia e foi considerado o "pai da fábula" (MALTA, A. 2017, p. 9-16).

Logo, eu percebi que poderia acessar essa teatralidade, que, até então, todos os estudos sobre o teatro brasileiro desse período; em geral, mas principalmente sobre esse período, eram basicamente estudos de dramaturgia; quer dizer: você tinha esses dramaturgos estudados. O próprio Martins Pena já tinha sido muito estudado - nosso “Molière”, toda essa história. Mas, sobre como eram as cenas, como eram essas encenações, como é que era a materialidade dessa cena, não havia nada. Portanto, eu tinha essa fonte, que era o Martins Pena, e eu comecei a fazer a pesquisa dos jornais. Foi aí que eu descobri a maravilha que era o documento, porque a história do teatro - como diz um historiador italiano - não é a história do monumento, é a história do documento. As outras artes: a escultura, a pintura, a própria música de algum modo, - mas a música, ela tangencia com o teatro, porque ela precisa sempre da execução, você vai ter a partitura - mas, no caso, comparando com a arquitetura, com a pintura e com a escultura você tem a obra, que é um monumento. No caso do teatro, você nunca tem, é sempre a efemeridade. Tem o documento, e essa ideia de reconstituir essa materialidade foi uma coisa que me capturou, tudo isso foi coroado com uma demanda que o João Roberto Faria²⁵ [tinha]: ele estava organizando uma nova história do teatro brasileiro, reunindo pesquisadores mais contemporâneos. Eu fiz o capítulo sobre o que ele chamou de Teatro Romântico, o espetáculo do Teatro Romântico. Eu me orgulho de ter feito, porque depois alguém falou que, de toda aquela história, a única coisa realmente nova que tinha era o meu ensaio, que trazia essa nova visão. A partir daí, eu entrei em outras pesquisas.

A minha pesquisa seguinte foi já meio “embicando” para o Gordon Craig, para uma primeira fase da pesquisa sobre ele. Eu fiz um espetáculo, em 2000, com alguns alunos meus que se chamava *Ser ou não Craig*²⁶. Nessa ocasião, eu estudei muito o Craig, fui fazer um workshop na Croácia, na cidade de Pula. Depois, eu voltei e fiz essa encenação, que foi apresentada durante uma greve, e foi um desastre, a universidade estava fechada. Logo após, eu deixei o Craig de lado e, mais ou menos em 2006, [n]o meu primeiro afastamento, eu resolvi me engalfinhar com o conceito de *mimesis*²⁷. É uma longa história que a gente pode voltar depois. No entanto, essa pesquisa atual minha é o retorno àquele início porque, justamente, eu tinha terminado este ciclo: pesquisa da *mimesis*, pesquisa do Gordon Craig e a pesquisa nos documentos do Craig na Biblioteca Nacional. Lá, eu cheguei às *screens* e eu

25 História do teatro brasileiro de João Roberto Faria (vide referências bibliográficas).

26 *Ser ou não Craig* é uma peça escrita por Luiz Fernando Ramos que homenageia a autonomia cênica de Gordon Craig. (SANTOS, 2000)

27 *Mimesis* é um vocábulo grego que denota: semelhança visual (incluindo obras de arte figurativas); emulação/imitação comportamental; representação, incluindo representação dramática; produção vocal ou musical de estruturas sonoras significativas ou expressivas; a conformidade metafísica, como na crença pitagórica, relatada por Aristóteles, de que o mundo material é uma *mimesis* do domínio imaterial dos números. (LIDDELL; SCOTT; JONES 1996, p. 1134).

tive uma espécie de epifania, encontrando as pequenas *screens* de papelão que eram as que ele usava na Arena Boldoni para fazer o seu projeto *Scene*. Eu estou fazendo essa grande digressão mais pessoal para falar sobre a pesquisa; para responder, para chegar, porque eu estou falando demais, à questão da criatividade. O que eu acho que vale a pena ser feito, em termos de pesquisa acadêmica, em qualquer área, e no teatro também, é você deixar o objeto falar. Quer dizer: não vir com um monte de conceitos, um monte de ideias que estão na moda, autores que estão na moda e aplicá-los sobre alguma coisa. Se você seleciona alguma coisa, se você recorta um objeto, deixe esse objeto falar. Esse objeto, com certeza, tem o que dizer a despeito de todos esses pressupostos teóricos. Quem sabe você vai encontrar pressupostos teóricos que emanam desse objeto e que vão ser pressupostos novos, frescos, e você poderá, inclusive, ter a participação criativa na formulação deles e trazer, de fato, uma contribuição nova.

Isso aconteceu agora. Eu estou com um recém-doutorado orientado, que não defendeu ainda, mas é muito significativo, porque foi tudo muito casual. A Susanne Kennedy, aquela encenadora alemã, que é hoje uma das encenadoras jovens alemãs mais presentes no teatro alemão e europeu, mas, principalmente, na Alemanha e na Holanda. Ela é muito conhecida, muito respeitada e veio para o MIT²⁸, para uma mostra de teatro aqui, há uns cinco anos atrás. Ela trouxe um espetáculo que se chamava *Porque o senhor R enlouqueceu?*²⁹, que era a partir de um filme do Fassbinder, que ela retomou e tinha uma coisa muito nova, usava-se umas máscaras indistintas, tinha uma cenografia muito interessante. Foi um espetáculo que marcou muito a gente aqui, em São Paulo. No ano seguinte, ela voltou para fazer um workshop dentro da MIT, e esse orientando meu estava começando o doutorado e foi convidado para fazer uma espécie de dramaturgismo desse workshop, dessa oficina. Então, ele sacou um negócio no trabalho dela e enunciou para ela no próprio workshop. Ela ficou tão encantada com a leitura que ele fez que o convidou, e convenceu o Instituto Goethe a bancar uma ida dele para a Alemanha, para assistir um espetáculo novo dela lá. A partir daí, iniciou-se uma relação e ele acabou fazendo o doutorado, que ele concluiu agora, com uma análise minuciosa dos últimos novos espetáculos dela. Mas, porque eu cito esse exemplo, e é aí que é o meu ponto, dessa ideia de deixar o objeto falar como uma espécie de pressuposto para que você faça uma pesquisa criativa porque, em vez dele [o orientando] pegar todos os conceitos possíveis e imagináveis do teatro contemporâneo e ficar tentando encaixá-la, ele fez como numa tradição que o Ismail Xavier³⁰, na análise

28 Mostra Internacional do Teatro.

29 *Por que o Sr. R Enlouqueceu?* (*Warum läuft Herr R. Amok?*) é um filme de Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), renomado diretor e ator alemão. A diretora alemã Susanne Kennedy traduziu para a linguagem cênica o filme de Fassbinder (<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20942205.html>).

30 Ismail Xavier (1947-) é teórico no campo de estudos cinematográficos e professor de cinema na Universidade de São Paulo.

cinematográfica, consagrou no Brasil, lá na ECA, no departamento de cinema, que é analisar fotograma por fotograma. Tem a ver com a materialidade, que é um pouco do trabalho que você [Marcus] faz com o som e que fez com Êsquilo. Então, você analisa fotograma por fotograma. Você não está falando a partir de nada, você fala a partir de cada fotograma, de cada cena que se conjumina ali. O meu orientando foi analisando os espetáculos assim: *frame a frame*. É incrível porque daí saiu uma teoria sobre a Susanne Kennedy, que ele criou. O que é maravilhoso! Eu acho que tem muito mais valor do que se ele tivesse mobilizado esses conceitos habituais, e que vão virando chavões, sobre ela. Então, essa é uma primeira resposta sobre a criatividade na pesquisa.

E, o documento, só para fechar, ele é, para mim, sempre muito fértil e está sendo agora também com essa pesquisa, que eu estou bem no meio, sobre os modernistas. Claro que pressupunha as viagens, com a pandemia, eu tive que repensar um pouco a pesquisa. Mas, surgiu, por exemplo, uma novidade incrível que foi perceber que o Mário de Andrade não podia ficar fora. Porque, apesar de ter sido o único modernista que não viajou para a Europa, só viajou no Brasil, [nele] tem aspectos dessa ideia de um modernismo latente, de um modernismo virtual ou potencial que foi vetado, no sentido da teoria da recepção, lá dos alemães. Quer dizer: não havia horizonte de expectativa para receber aqueles espetáculos, aqueles textos, aquelas propostas. Entretanto, aconteceu de algum modo, de uma forma virtual: na crítica do Alcântara, nas peças do Oswald, nas encenações e nas performances do Fábio de Carvalho e também em alguns textos do Mário de Andrade. Eu acabei descobrindo o *Café*, por exemplo, que é um texto dele que tem tanto uma versão de romance como uma versão de poema dramático, que era para ser uma ópera dele, que nunca foi. Ele pediu para o Mignone³¹ musicar, mas o Mário de Andrade já tinha desenhado tão perfeitamente o que ele queria, que o Mignone declinou e passou para o Camargo Guarnieri³², que também não quis fazer. E olha a ironia: quem acabou fazendo uma versão foi o Koellereuter³³, ele fez uma versão alemã, shoenberguiana, chatíssima. E o Mário queria que as pessoas saíssem da ópera assobian-do as músicas, então, era exatamente o oposto do que o Koellereuter fez. Mas, de qualquer maneira, eu descobri, por exemplo, que, além de fazer a ópera, o Koellereuter fez um negócio que ele chamou de concepção melodramática, que é uma espécie de narrativa, como se fosse uma versão em prosa, e também fez

31 Ver nota 32.

32 Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) foi um compositor, professor e regente brasileiro, defensor da nacionalização da música brasileira (FARIA, 2012, p. 40)

33 A musicalização da ópera *Café* de Mário de Andrade (1893-1945) prometida por Mário Francisco Mignone (1897-1986) e por Camargo Guarnieri (1907-1993) nunca ocorreu, cabendo a Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005). Essa história foi documentada por Breuning (2016, p. 31-47), o qual ressalta o contexto da disputa de sentido em que as concepções musicais de Mário de Andrade serviriam para a legitimação e autorização do nacionalismo musical, de um lado e de outro, ao qual H. J. Koellreuter seria acusado de elitista.

uma coisa que ele chamou de marcação cênica, na qual ele desenha completamente a encenação nos mínimos detalhes. Então, isso já está fazendo parte da pesquisa. Mas, [explico] isso para mostrar como a pesquisa de documento pode ser rica, no sentido de abrir perspectivas que você nem sabia que existiam. De qualquer maneira, só para fechar o ponto sobre a criatividade: eu acho que a pessoa precisa ter uma postura de poeta mesmo, de criador; não de burocrata. Isso faz parte também, se você se lançar numa aventura: eu estou aqui numa aventura, numa viagem que eu me lancei, vou descobrir coisas, não tenho nenhum preconceito *a priori* e tudo que acontecer eu vou tentar incorporar. Mas, principalmente, não levar na algibeira um monte de coisas que você vai tentar ficar encaixando no objeto, deixar o objeto falar por si.

Marcus: ótimo! São coisas que eu concordo muito com você e que eu gosto. Essa questão da rubrica, eu acho fundamental. Porque é o acesso tanto às rubricas de autores que os textos não foram representados, são materialidades imaginárias, quanto às de peças que foram encenadas, que são rubricas materializadas. E essa abstração que a gente tem muitas vezes, na leitura de textos dramáticos, é falta de uma formação de leitores de textos dramáticos, ou seja, as pessoas leem texto dramático como se lessem um ensaio, uma poesia. E o texto dramático, justamente, tem tudo isso: tem narrativa, tem poesia, tem conceito, mas ele tem uma materialidade, uma encenação, possibilidades. Ele indica algumas coisas: onde vão ficar as coisas, [por exemplo]. É espacializado. Lá na música, a gente chama de espacialização. Ele tem uma espacialização, e desde a antiguidade você tem esses textos. [D]os textos gregos não sobraram as rubricas porque foi transmissão textual, mas tem as rubricas internas. Tem um ator que vê alguém entrando, que vê alguma coisa entrando: uma carruagem; o coro que depois diz. Logo, tem essas chamadas rubricas.

Luiz: o Shakespeare também é um pouco assim.

Marcus: o Shakespeare é bem interessante porque, além disso, tem as anotações dos atores, tem toda uma questão aí. Agora, outra questão: por que o Craig³⁴? Primeiro, eu acho que no Brasil tem pouca coisa sobre ele, falam do Stanislavski, do Meyerhold³⁵. E o Craig? Eu me lembro de quando eu comecei dando aula, além de ter pouco material, pouco se fala do Craig. Por que se fala pouco do Craig?

34 Gordon Craig era filho de Ellen Terry (1847-1928), atriz principal de Henry Irving (1838-1905), e do bem sucedido arquiteto da escola gótica vitoriana Edward William Godwin (1833-1886), o qual começou a escrever críticas teatrais ocasionais em Bristol em 1857, e depois de conhecer Ellen Terry foi gradualmente atraído para a produção teatral. Irving foi o mais famoso ator-gerente do final do período vitoriano e mentor de Craig (INNES, 2004, p. 8,11-12, 27).

35 Ver nota 52.

Luiz: então, primeiro porque, de fato, a gente tem uma única tradução do livro mais famoso dele. Ele escreveu, em 1905, *A arte do teatro*, depois ele reeditou, em 1907 e em 1911, uma versão final ampliada que se chama *Sobre a arte do teatro*. Esse livro foi traduzido para milhares de línguas, mas, em português, ele só foi mal traduzido e meio adaptado, na verdade, não é tradução integral, pelo Redondo Júnior, em Portugal. Essa tradução foi recentemente ratificada pela Eugênia Vasques da Escola Politécnica de Lisboa³⁶, que atualmente tem outro nome. A Eugênia fez uma tradução em CD-ROM. Então, primeiro, ele não é lido, que dirá conhecido. Eu publiquei, em 2017, a primeira tradução, para português do Brasil, de dois textos seminais [dele].

Logo que eu entrei na USP, eu fiz essa primeira pesquisa que resultou num espetáculo. Eu estudei muito nessa época e depois, a partir de 2013, quando eu pude fazer um pós-doutorado, eu fui para a Biblioteca Nacional e descobri esses achados. Então, hoje eu tenho uma visão bem clara sobre o Craig em geral. Eu vou tentar passar aqui essa visão, rapidamente.

O Craig, para começar, tem uma história muito curiosa. Ele é filho de duas pessoas muito importantes na cena inglesa do fim do século 19. A mãe dele, a Ellen Terry, era a grande atriz vitoriana. Ela era uma atriz que começou como atriz menina, tinha essa modalidade na Inglaterra. Você se tornava famosa, como se fosse [uma] atriz da novela da Globo que começou fazendo papéis com cinco anos. Ela teve essa fase de atriz mirim e, inclusive, foi cobiçada, quando era uma adolescente, pelos aristocratas. A mãe a vendeu, praticamente, para um aristocrata e não deu certo. Ela era muito levada e o aristocrata a devolveu para a mãe. Depois, ela ficou meio perdida, porque, naquele mundo puritano da Inglaterra desse período, você ir viver com homem e depois ser rejeitada, sem ter casado, era praticamente uma condenação. Inclusive, [isso] a impedia de casar com qualquer outra pessoa. Quando ela conhece o pai do Craig, o William Godwin, ele era um arquiteto, um esteta, amigo do Oscar Wild, amigo daquele pintor famoso, uma espécie de impressionista inglês: Whistler³⁷. Godwin era um cara sofisticadíssimo, e vai morar com a mãe do Craig, e eles logo têm esse primeiro filho e, depois, vão ter mais duas meninas. Mas, muito cedo o casamento se desarranja e ele vai morar sozinho. Ela trabalhava de atriz e começa a trabalhar com o Henry Irwin³⁸. O Irwin, também para vocês que nunca ouviram falar disso, era um grande ator vitoriano, por sua vez. No entanto, ele era um ator dono de companhia e ele era moderno, de algum modo. Ele fazia um teatro realista, melodramático, naquela tradição ainda do fim do século 19. Mas, ele tinha um engenho empresarial e tinha um cuidado no aca-

36 Aclamada professora portuguesa de teatro da Universidade de Coimbra.

37 James McNeill Whistler (1834-1904) pintor impressionista americano que se estabeleceu na Inglaterra e na França.

38 Henry Irving (1838-1905) foi um ator inglês da Era Vitoriana e mentor de Craig (INNES, 2004, p. 11-12).

bamento, influenciado pelos Meininger, a mesma influência que o Antoine e o Stanislavski vão ter, ele tem³⁹. Só que ele leva para aquele lado mais inglês, mais baseado em texto, Shakespeare e tudo mais. E, ele cria o Lyceum, um teatro que até hoje existe lá na Londres do West End. Era uma companhia de repertório que, entre 1880 e 1905, quando acaba, quando ele morre, torna-se um empreendimento cultural e econômico no porte que, por exemplo, Hollywood tem hoje para os Estados Unidos, só que para a Inglaterra. Tanto que ele fez pelo menos dez excursões aos Estados Unidos, quando os Estados Unidos era brega, era aquele país pouco civilizado. Ele ficava meses viajando de trem, levava mais de cinco ou seis peças, 200 atores, toneladas de cenário para excursionar pelos Estados Unidos.

Então, o Irwin era essa potência e ele convida Ellen Terry, bem antes dessa glória final, para ser a principal atriz dele, ela já tinha essa fama de atriz mirim, quando ela se torna mulher. Ela já estava casada com o Godwin e, exatamente, por ciúmes do Irwin, - porque, de alguma maneira, sempre se suspeitou que houvesse alguma coisa entre ela e o Irwin. E, hoje em dia, as últimas biografias dão conta de que realmente havia uma relação amorosa entre os dois, - o Godwin se separa e ele morre quando o Craig tinha dois ou três anos. Portanto, o Craig vai ser criado dentro desse “teatro máquina” clássico do teatro Vitoriano. Ele vai viver nos bastidores desse teatro toda a adolescência e vai se tornar ator sob as asas dessa mãe e desse super ator, que é a grande referência dele. Todos os textos dele sobre o Irwin são de adoração. Tudo que ele aprendeu como ator, ele aprendeu do Irwin. Quando ele já tinha 17 ou 18 anos, ele começa a excursionar, no verão, com peças de Shakespeare. Ele foi *Hamlet*, ele foi *Macbeth*, ele foi tudo, e ele tinha essa vida meio ganha já, no sentido de que estava na principal companhia, com a mãe dele [sendo] a principal atriz, o Irwin [sendo] protetor dele. Aos 26 anos, mais ou menos, ele resolve largar tudo, ele tem uma espécie de epifania de que aquele teatro não dava mais para ele e retira-se para o que hoje é um bairro de Londres: Oakridge. E lá, ele conhece dois gravuristas, que eram importantes, com os quais ele vai morar e vai aprender a fazer gravuras. Então, o Craig vai ficar um ano perambulando pela cena londrina. Ele ia ao teatro para ficar fazendo esquetes, e assim, ele mata o ator que havia nele. Ele começa a ter essa vida de gravurista, ou de desenhista, e, mais ou menos em 1898 ou 1899, ele conhece um músico chamado Martin Shaw⁴⁰ e decidem juntos criar uma companhia que vai se chamar Purcell Operatic Society.

39 *Trupe des Meininger* foi fundada em 1866 pelo duque Georg II. Eles percorreram a Europa e exerceram uma influência sobre Stanislavski e André Antoine (1858-1943; foi um ator, autor, diretor de teatro, cineasta e crítico francês, considerado o inventor da moderna *mise en scène*). Seus espetáculos apresentam as primeiras manifestações da encenação moderna.

40 Martin Edward Fallas Shaw (1875-1958) foi um compositor, maestro e produtor de teatro inglês (INNES, 2004, p. 37-38).

O Purcell⁴¹ era um compositor inglês do século XVII. O principal compositor, digamos, de música barroca inglesa, que fez aqueles *masques*, aquelas cenas praticamente sem texto, só de alegorias; cenograficamente, muito importantes, muito ricas e musicais. O Martin Shaw era um maestro recém-formado e eles resolvem, em 1900, fazer a primeira produção. Eles se retiram para Hamsted, hoje é um bairro chique no norte de Londres, mas, na época, era para onde iam os tuberculosos, porque era um pouquinho mais alto, tinha aquele frio um pouco maior. Lá, eles descobrem um galpão, literalmente um galpão, que hoje virou um cinema – existe ainda –, e ficam um ano para montar o primeiro espetáculo, que era a montagem de *Dido e Enéias*, uma ópera do Purcell. Isto que é fascinante nessa experiência: exatamente porque não tinha o teatro com a caixa pronta, com toda a estrutura da maquinaria renascentista pronta ali, ele teve que recriar um espaço onde, por exemplo, ele vai inventar o ciclorama⁴², que é uma coisa clássica do teatro moderno e que o Bob Wilson transformou em grande arte. No entanto, o Gordon Craig vai [usar] um efeito simples de um pano de lona, uma gaze meio perpendicular, um uso de luz, pela primeira vez, por cima e não por baixo, luzes frontais. Ele tinha uma referência de um alemão que fazia demonstrações de luz, o Herkomer⁴³, numa cidade próxima de Londres. Todo ano, [ele] convidava a elite artística de Londres para assistir a demonstrações de força, digamos assim, da capacidade de iluminação dele. E o Craig ia ver. Então, tem a famosa história de que o Herkomer faz, um dia, um céu estrelado que as pessoas acreditam que a parede do teatro caiu, de tão verossímil que era. Logo, um pouco, o Craig vai aprender com o Herkomer esses truques e vai aplicar. O efeito que ele consegue de lilás e roxo, o uso [do] coral - não tinha protagonista, eram todos cantores amadores - como se fosse um processo colaborativo contemporâneo, de ficar um ano trabalhando, completamente fora da “bitola” do que era a produção do teatro inglês. Esse primeiro espetáculo fascina todo mundo. O Yeats vai assistir! E, aquele outro poeta inglês que traduziu o Mallarmé, que traduziu o Rimbaud, que tra-

41 Henry Purcell (1659–1695) foi um compositor inglês que engendrou a ópera *Dido and Aeneas* (1689). A Purcell Operatic Society foi uma companhia de ópera de Londres fundada em 1899 pelo compositor Martin Shaw e dedicada à produção de suas obras de palco, contando com Gordon Craig como diretor de palco e desenhista de produção (INNES, 2004, p. 37-38).

42 Esse termo se refere a uma tela ou parede de cor clara situada no fundo do palco, geralmente côncava.

43 Hubert von Herkomer (1849-1914) foi artista, pintor, compositor, músico, diretor teatral e também um dos pioneiros na direção de cinema. Ele lecionou em Oxford e fundou uma escola de arte em Bushey, então uma vila nos arredores de Londres, em 1883. Para Herkomer, o teatro era uma extensão lógica do cavalete, assim ele construiu um pequeno palco para seus alunos experimentarem efeitos de iluminação, perspectiva, agrupamento de figuras e a criação de clima emocional por meio de situações de histórias livres da tradição, ou pelas exigências de um público pagante (INNES, 2004, p. 30-35).

duziu o Paul Verlaine⁴⁴: o Artur Symons⁴⁵, vai fazer um artigo sobre esse espetáculo e o Craig vai, da noite para o dia, ter um reconhecimento internacional a partir disso que ele tinha inventado, que era um jeito novo de pensar a cena. Então, ele vai fazer mais. Isso foi em 1900; e, em 1901, eles vão para um teatro mais perto de Londres, lá em Camden Town, que hoje também é um bairro chiquérrimo, badaladíssimo lá de Londres, [era] um teatro chamado Nothing Hill Gates. O Craig vai fazer uma segunda montagem do *Dido e Enéias*, mas incluindo *The Masque Of Love*, que era um *masque* do Handel. Depois, no ano seguinte, 1902, eles vão mais perto do STM, no Coronet Theatre e fazem de novo *The masque of Love* e uma versão do *Ácis e Galateia* do Handel também⁴⁶. Esses três espetáculos colocaram o Craig no jogo já na condição de encenador.

Então, a mãe dele, que estava rompendo com o Irwin, resolve montar um espetáculo com ele. Eles vão fazer uma montagem de *Much Ado About Nothing*⁴⁷ de Shakespeare, que era uma comédia, só que já no modelo do STM: rápido, com cenógrafo contratado, sem aquela possibilidade dele controlar tudo. Aí é um desastre, não sai a contento nem dele, nem da mãe, nem do mercado. O espetáculo se acaba. Depois, eles ainda fazem mais uma tentativa de fazer *The Pretenders* do Ibsen. Não, *The Pretenders*, não! *The Vikings at Helgeland*⁴⁸, uma daquelas peças históricas, uma das primeiras peças do Ibsen, que também fica pesadíssima porque ela é feita no mesmo modelo. Então, o Craig, ao mesmo tempo em que percebe não ter espaço para ele naquele meio teatral, comercial, naquela produção do STM - que ele já conhecia por dentro do *Lyceum*, porque ele tinha saído para fazer essas experiências experimentais, e quando ele voltou nada deu certo - é convidado para ir para Alemanha por um conde, o Kessler, que oferece para ele a possibilidade de ir para Berlin. Ele vai, na verdade, primeiro para Dresden. A Alemanha, naquele período, era um pouco o centro da Europa cultural, as coisas estavam fervilhando. Ele chega lá e publica, logo de cara, este primeiro livro *A Arte do teatro*, que é uma espécie de primeira nova colocação do teatro, não nos termos do teatro enquanto literatura. Já tem [no livro], claramente, a oposição a essa versão do teatro como literatura. O teatro é uma arte própria, ela tem as suas próprias especificidades assim como a arquitetura, como a música. Isso já é apontado, é um livro feito de diálogos. Quem estudou teatro conhece esses diálogos, mesmo nas traduções vagabundas do Redondo Júnior.

44 Stéphane Mallarmé (1842-1898), Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891) e Paul Marie Verlaine (1844-1896) considerados grandes poetas simbolistas.

45 Arthur Symons (1865-1945) foi poeta, crítico inglês e representante do movimento simbolista. Descreveu Craig trabalhando em quadrados e linhas retas, raramente em curvas, fato que demonstra a tamanha impressão de estruturação rígida (INNES, 2004, p. 67-68).

46 *Acis and Galatea* é uma obra musical de George Frideric Handel encenada em 1718.

47 Em português: *Muito Barulho por Nada*.

48 *The Vikings of Helgeland* é uma peça teatral do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), escrita em 1857 e representada em 1858.

Então, o Craig conhece a Isadora Duncan que vai ter uma influência fundamental na vida dele. Essa história com a Isadora Duncan é muito interessante, porque ele foi assistir a um recital dela. Ele ouviu falar de uma americana que fazia recitais em salas da burguesia alemã. Era um recital que tinha ela e um pianista. E, o que chamou atenção dele era que, primeiro, o pianista tocava e ela ficava parada. Logo, o pianista parava de tocar e ela dançava no silêncio. Só esse descompasso fez com que explodisse na cabeça dele um monte de novas ideias. Ele se apaixonou por ela, eles começaram um tórrido romance que vai durar muitos anos. Eles vão ter dois filhos que vão ter uma morte trágica, em Paris. Eles vão morrer afogados no Sena, num desastre automobilístico, levados pelo chofer que errou, caiu com o carro no Sena e, então, morreram os dois filhos. Mas, isso já foi lá pelos anos dez [1910]. Antes, ele vai para Florença, pela primeira vez, para criar essa sede na Arena Goldoni, criar o *The Mask*, e começar o projeto da escola que só vai sair em 1913. É, exatamente, nesse período, entre 1907 e 1911, que é o principal período do Craig, no sentido de conceber um projeto novo de teatro para valer. Até lá, ele tinha escrito *A Arte do Teatro*, mas quando ele vai para a Arena Goldoni é que - inclusive, ele tem este insight, numa viagem que ele faz a Moscou, assim num dia nublado, é uma coisa meio epifânica e tal - aparece essa ideia de uma cena que já não fosse mais uma cena construída por atores, mas uma cena construída por volumes em movimento, volumes que alcançassem uma mobilidade, uma flutuação características da música; quer dizer: essa ideia de uma materialidade que flutuasse em ondas como a música, que tivesse essa plasticidade, essa fluibilidade da música na qual o ator só reapareceria na figura do über-marionette⁴⁹. É importante entender que não era a ideia de substituir o ator, é que [era necessário] para competir com esses volumes, que eram gigantescos, isso nos desenhos. Ele vai fazer uma série de desenhos, em gravura, nos quais aparecem esses volumes, com quatro ou cinco metros de altura por três de largura, sempre numa combinação em preto e branco. Para contracenar com esses volumes, precisava de um corpo humano ou uma figura humana maior, mais volumosa.

Então, quando ele estava na Alemanha, aqui tem um lado meio xavecador do Craig, ele era blefador, ele convence os alemães e eles bancam, por um ano, um projeto de criar o teatro do über-marionette. E, ele desenha cronogramas, como é que iria ser a estrutura organizacional desse lugar, [cria] um repertório. [É] engraçado que os salários menores eram para os atores, porque os atores deixavam de ser atores, no sentido de aparecerem atuando. Eles eram simplesmente suportes para essas estruturas, como se elas fossem armaduras, a ideia da armadura, quer dizer: o segurador de placa da rua, o cara que esta-

49 O Über-marionette é a proposta de Edward Gordon Craig que parte de uma premissa inicial que sentencia à morte o ator (INNES, 2004, p. 101-127)

va só segurando a placa. Nesse teatro, o über-marionette aparece como suporte para essas estruturas materiais que vão contracenar com esses telões. Tudo isso é puramente imaginário, não acontece nada. Mas, quando, em 1907, ele volta para Florença, ele conjumina essas duas coisas. Ele escreve o famoso artigo *O ator e o über-marionette* e põe a epígrafe da Eleonora Duse⁵⁰ dizendo que os atores têm que ser exterminados. Causa muita polêmica e ficou a discussão: ele quer eliminar os atores! Mas, não era bem isso. Na verdade, se existisse todo o teatro contemporâneo, no qual o ator deixou de ser uma garganta e passou a ser um corpo em movimento, teatro pós-artaudiano, por exemplo, o Craig estaria perfeitamente bem com essa possibilidade de um ator diferenciado. Mas, no caso do über-marionette, o que eu quero dizer é que é muito menos uma ação contra o teatro, é uma ação para compatibilizar com esse projeto maior, que era o projeto *Scene*. Ele começa, em 1907, a fazer esses desenhos nos quais tem essa antevisão dessa cena móvel, que ele vai chamar também de cena cinética. Ao longo dos anos, ao mesmo tempo em que ele convence o Stanislavski - num processo de três anos de negociação e de idas e vindas a Moscou - a montar um *Hamlet* com esse projeto *Scene*, com essa estrutura de telas grandes, ele desenvolve projetos com toda a estrutura do teatro de arte de Moscou e vai percebendo as dificuldades tecnológicas para isso. Inclusive, iluminar isso, era a questão mais importante, em algum momento, para ele. Logo, os desenhos que eram ideais do projeto *Scene* começam a ser readaptados, porque ele percebe o seguinte: ninguém vai comprar. Porque ele também tinha interesse em que esse projeto fosse rentável, que fosse mexer com toda a estrutura do teatro da época.

Por isso, ele vai desenvolver e patentear, em 1910, em quatro países: nos Estados Unidos, na França, na Inglaterra e na Alemanha, em quatro línguas diferentes, com desenhos técnicos bem especificados, uma espécie de acomodação daquele projeto, que era mais metafísico, para um projeto mais concreto, que fosse para vender, inclusive, com o argumento: vocês querem viajar, querem fazer uma excursão? Vocês tem que levar carpinteiro, reconstruir, [tudo] pesadão. Eu ofereço um teatro que é desmontável! São telas articuladas como biombos, elas dobram, ficam chatas, cabem numa caixa e você monta qualquer espetáculo com elas. E, ele vai desenvolver uma espécie de batalha naval, aquele papel todo quadriculado. Isto eu achei na Biblioteca Nacional: blocos. Ele vai imprimir esses blocos que são para o encenador. Então, ele tem aquele bloco, tem o plano do palco, ele desenha a movimentação das *screens* ao longo do espetáculo, vai para a cena, testa e volta para o papel, ele mexe nesse desenho: era um sistema. Um sistema tão bom que o Yeats, por exemplo, adorou! Ele mandou para o Yeats essas telas pequenas, que eram papelão para fazer modelos, para fazer isso em modelagem, e mandou os mapas, o Yeats achou o máximo. Era o que ele estava procurando.

50 Eleonora Duse (1858-1924) foi uma atriz italiana.

Portanto, vão ter duas experiências concretas com o projeto *Scene*: uma é o próprio teatro de Moscou e outra são as experiências que o Yeats, ele próprio desenvolveu com o apoio dos cenógrafos do Abbey Theatre, em Dublin. A mais bem sucedida foi a de Dublin e a mais desastrosa foi a de Moscou, mas, em ambos os casos, a questão era que o projeto não trazia aquela mobilidade ideal que ele tinha sonhado. [As screens], nessa nova versão, têm rodinhas, são mobilizadas. Isso é o mais genial de tudo, quando a gente pensa contemporaneamente. Elas demandam de três a quatro contrarregras para cada uma, vestidos neutralmente, como aqueles operadores do buraco japonês, que operam os bonecos à vista. Eles estariam, como se fossem contrabaixistas, dedilhando seu contrabaixo sutilmente, com sutilezas musicais; movimentando sutilmente essas telas. As telas estariam nesse movimento meio mecânico, à base de força humana, a partir de um desenho, [ou seja], a tela estaria o tempo todo em movimento. No mínimo, você não teria aquela interrupção de ato um para ato dois, para ato três, para ter que ter a troca de cenários. Você teria um cenário que seria móvel o tempo todo. Não seria aquela mobilidade ideal, que ele tinha sonhado nos primeiros desenhos, mas já seria uma cena móvel que resolveria vários dos problemas práticos. Era tão bem colocado, tão verossímil, tão fácil de convencer que o Stanislavski caiu nessa.

Na véspera da estreia – o Laurence Senelick⁵¹ escreve um livro sobre isso –, quando chegou ao último ensaio geral para a montagem do *Hamlet* de Moscou, uma operação desastrosa das *screens* fez que tivesse um efeito cascata e todas caíssem no chão. Fizeram um estrondo enorme. Acharam que tinha quebrado tudo, e – o Craig nem estava presente – o Stanislavski proibiu que tivesse movimento. A peça estreou alguns dias depois, não quebraram as *screens*, graças a Deus, mas estreou como se fosse uma peça convencional. Tinha uma disposição das *screens* criando uma coisa mais abstrata, que é muito próxima do que o teatro moderno passou a utilizar. Todo o teatro moderno, mesmo o teatro da Broadway, hoje, trabalha fortemente com essa ideia de abstração, volumes abstraídos. Você já não tem mais aquela coisa realista tão forte, essa influência chega até aí. Porém, abria-se a cortina tinha certa disposição; no segundo ato, fechava a cortina, outra disposição; quer dizer: a ideia do movimento foi eliminada. O Craig não se fez de rogado e chegou a Londres dizendo que havia sido um sucesso absoluto, mas não tinha. O Yeats, em Dublin, também usou as *screens*, mas também estáticas.

Então, a partir desses dois fracassos, ele vai escrever esses dois textos que eu traduzi e que estão publicados pela Perspectiva: o *Scene* e o *Towards, a New Theatre*. *Towards, a New Theatre* é de 1913 que coincide com esse período áureo dele em Florença, na escola. De algum modo, é um texto que, para cada texto, tem uma gravura, muitas vezes de cena, e ele faz um diálogo com a gra-

51 Laurence Senelick (1942-) é um estudioso, educador, ator e diretor americano.

vura, mas aparecem reverberações desse projeto fracassado. E no texto *Scene*, que ele vai escrever em 1922, mais ou menos, ele fecha essa história. Ele faz um balanço final e insere essa história na história do teatro. O Craig diz assim: existiu a primeira cena, que é a cena do teatro grego, a segunda cena, que é a cena da *Commedia dell'arte*, etc. A cena dele seria a quinta cena. Ele chama de quinta cena, o futuro do teatro, mas que, naquela altura, só virou um texto, um texto que fechava tudo. A partir daí, o Craig praticamente encerra, fecha a loja. Porque ele vai viver todas as décadas seguintes, ele viveu até 1966, basicamente desenhando gravuras, vivendo dessa fama, dessa glória do passado, e sempre com essa frustração e, inclusive, com uma neurose. Porque o filho conta que quando eles moravam na Itália, já em 1926, um dia, ele chega para o Craig e fala assim: - eu descobri um jeito de resolver o problema da luz das *screens*. Então, o Craig fica puto, porque ele não queria resolver, não dava para fechar. Até o fim da vida ele vai manter essa coisa irresolvida.

Para fechar, quando eu cheguei à Biblioteca Nacional, em 2013, e [foi] meio sem querer, pois se você quer ver as *screens*, eles não deixam, o que são os modelos. Eles têm mais de 200, de papelão, uma coisa de meio metro, todas articuladinhas. Você as coloca na mesa e, na hora que você põe, aparece. Se você vai à Biblioteca Nacional, na Richelieu, onde você pode pesquisar, eles te mostram um slide disso. Então, eu fiz amizade lá com um “craiguiano”: Patrice, e ele meio que abriu as portas para mim. Um dia eu cheguei, eles me receberam, tinha umas mulheres com uma caixa, elas abriram todas, e chegaram para mim: - você não vai fotografar? Eu estava com a minha câmera sem bateria, eu fotografei achando que não ia conseguir, mas eu fiz mais de 200 fotos de todas essas *screens* e, para mim, isso teve uma revelação. Uma coisa que eu estava há 20 anos trabalhando, quase, e que eu nunca tinha entendido direito como é que funcionava. E, de repente, eu vi e percebi a importância daquilo. Foi isso que me impulsionou a fazer esse livro e, enfim, é um pouco essa a história do Craig.

Marcus: o que é impressionante nisso, é uma coisa que eu venho desenvolvendo, é essa questão da multissensorialidade. O Craig está trabalhando na fronteira, ele sai do teatro de repertório, ou seja, ele está com a companhia do pai, é um teatro de repertório, mas quando ele volta a esse teatro, não dá certo. É outro caminho, outro teatro que ele está fazendo. Ele começa com um musical, ele recupera o musical pós-renascentista, que é uma tentativa de recuperar como era na Grécia, aquela coisa da integração entre várias artes, multissensorialidade, que é um caminho que foi o do drama moderno. Se você pegar o Adolphe Appia⁵², [também], todos eles têm uma musificação do teatro, para fazer com que

52 Adolphe Appia (1862-1928) – arquiteto e teórico suíço da iluminação e decoração cênicas. Ele e Craig aparecem, na maioria dos tratados, como reformadores do teatro que recusam a exatidão histórica e defendem a autonomia cenográfica (PAVIS, 2008, p. 46-47).

essa equação entre o visível e o apresentável seja mais problematizada. Porque você não vê a música, você tem a percepção dela como um fenômeno físico e, com isso, você consegue atentar para outros eventos mais sutis. É interessante que essa desmaterialização ou rematerialização da cena, que o Craig está trabalhando, aproxima-se da música e se aproxima também do cinema, que é montagem, é uma estrutura de montagem. É bem interessante que depois, o chamado teatro, entre aspas, pós-dramático, é que ficou muito famoso, mas [anteriormente] já estavam todas essas estruturas e que, muitas vezes, estavam na cultura popular tradicional também. O que é impressionante te ouvindo falar, é que como a história do teatro é recente, [também] essa história do modernismo é recente, [mas], essa narrativa linear que é ensinada nos cursos de artes cênicas precisa ser reescrita. É assim: começa com Stanislavski - é uma linha reta: Stanislavski, Meyerhold, Brecht⁵³,... E como não está Craig, não está Appia dentro dessa história, é uma aberração. Mas, por que é uma aberração? Por que essas figuras são difíceis de classificar? Porque elas não entram na expectativa da cena, que a mente tem mais acesso e que é duplicada pela TV, pela novela, pelo cinema.

Luiz: que é o drama, essa coisa do dramático, 99% das narrativas contemporâneas são dramáticas.

Marcus: essa ideia de fluxo. Eles trabalham com uma ideia de um fluxo: um fluxo de sons, de imagens multissensoriais.

Luiz: e isso me traz para esta pesquisa mais recente que eu fiz e que deu no livro *Mimesis performativa: a margem de direção possível*. Justamente, a ideia de pensar que, nesse mundo contemporâneo, existe uma aproximação muito grande entre uma ideia de teatro mais aberta, que está fora desse espectro do dramático, e as artes visuais, em geral, que se distanciam também da obra parada, da obra pintura, escultura. E que, a partir do Minimalismo, principalmente, viram objetos não identificados, ambientados, *Land Art*⁵⁴. Toda essa grande operação que aconteceu nos últimos 50 anos, na arte, que a transformou, o Michael Fried⁵⁵ vai acusar que a arte está virando teatro, porque ela está de-

53 Stanislavski, Meyerhold e Brecht foram grandes diretores do teatro que se destacaram na primeira metade do século XX e influenciaram o teatro contemporâneo. Constantin Stanislavski (1863-1938) foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo, conhecido pelo seu “sistema” de atuação que reflete as técnicas de ensaio. Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940) foi um ator, diretor e teórico de teatro russo executado por Stalin. Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956) foi um poeta, dramaturgo e diretor alemão, o qual aplicou a filosofia de seu teórico épico, favorecendo uma arte distanciada como forma de se opor a um teatro de completa ilusão (GASSNER, 1996, p. 192, 220, 418, 465).

54 Land Art é uma corrente artística surgida no final da década de 1960, que se utilizava do meio ambiente, de espaços e recursos naturais para realizar suas obras.

55 Michael Martin Fried (1939-) é um crítico de arte modernista e historiador da arte.

pendente desse espectador. Mas, de algum modo, as artes propõem exatamente esse encontro face a face entre público e certa experiência espacial, temporal, sonora, visual, que não está mais conformada pelo dramático. Então, tem um encontro. E, essa ideia de cena expandida é muito objetiva, muito concreta. Você pode até continuar tendo um tipo de *mimesis* nela, mas não é mais uma *mimesis* do encaixe, uma *mimesis* do reconhecimento, é uma *mimesis* performativa, uma *mimesis* aberta, que está difusa, ela é uma apresentação para alguém e ela provoca, ela afeta. Ela tem afecções, mas são afecções de outro nível, não são afecções cognitivas propriamente. São muito mais próximas das afecções da música, que são mais abertas, são menos identificáveis.

Marcus: é o objeto! Uma coisa que eu fico pensando ouvindo você falar: eu e você, normalmente, somos identificados com os professores de teoria. E, o que eu acho interessante, é que na falta de teoria predomina uma historiografia linear. O Craig, com toda essa contribuição, e o Appia, ambos, além de criadores, também foram pensadores e publicaram seus materiais. Fizeram esse dublê, foram pensadores. “Ninguém está me entendendo, ninguém está entendendo o que eu faço, vou colocar no papel, vou explicar aquilo que eu quero. Ou, eu vou utilizar a forma do ensaio como uma escrita exploratória, para tentar pensar o que estou fazendo”. Pensar e escrever se tornando facetas complementares. Esse é o lugar da teoria do teatro que eu creio, com esse aspecto especulativo, não o aspecto normativo que, muitas vezes, é associado aos professores de teoria e história do teatro. Essa arqueologia que você faz, e que você traz para o público brasileiro, é fundamental. Porque, na verdade, você vê outra história do modernismo, outra história da modernidade teatral. Uma vez que é na modernidade teatral que temos a emancipação das artes da cena, da literatura e da filosofia. E você coloca pensadores da cena e realizadores da cena que escapam dessa história, dessa genealogia. E, no início dessa genealogia, está a música.

Luiz: aliás, você estava falando isso e eu acho que realmente tem uma questão que é mais importante. O aspecto mais importante é esse pensamento que eles vão gerar. De algum modo, o pensamento mais vital que tem sido gerado, até contemporaneamente, parece-me que vem exatamente daquelas pessoas que estão fazendo a cena. Então, por exemplo, o Heiner Goebbels⁵⁶, o Romeo Castellucci⁵⁷ têm produzido textos e teorias que não são teorias para ser ensi-

56 Heiner Goebbels (1952-) é um compositor e diretor musical alemão; suas fontes incluem tanto a música erudita como o jazz e o rock (página oficial: <https://www.heinergoebbels.com/>).

57 Romeo Castellucci (1960-) é um diretor de teatro, dramaturgo, artista e designer italiano. A obra de Castellucci apresenta uma reflexão que se articula com a sociedade contemporânea, questionando também a própria forma teatral sem destruí-la por completo. Ele concebe o som como matéria principal na estruturação de uma cena, em razão de ser capaz de produzir emoção não mediada pela consciência (CARNEIRO, JUNIOR, 2016, p. 194-209).

nadas, mas teorias que são clarividências sobre o que é que as coisas são. Muito mais ricas do que os teóricos que ficam patinando em conceitos que são operativos, mas são ociosos, de algum modo, porque eles não levam a lugar nenhum.

Marcus: eles ficam no *a priori*. Porque, na verdade, o Craig, o Appia, diversos desses estão diretamente ligados – a especulação conceitual deles e o pensamento deles – a processos criativos.

Luiz: a processos criativos e a investigações objetivas.

Marcus: a sala de ensaio é um lugar de investigação.

Luiz: e de instrumentação e de descoberta. Até nesse sentido mesmo, toda essa ideia contemporânea de processos criativos abertos, ou seja, colaborativos ou não, já estava tanto no Appia quanto no Craig, eles que inauguram isso. O Stanislavski, por exemplo, vai nomear o Meyerhold para fazer o *Estúdio*, em 1906-1907, e vai ser super produtivo para o Meyerhold, porque, a partir daí, ele vai se emancipar e sair para buscar um outro lugar. Mas, o próprio Stanislavski, e você estava falando da música, [n]a fase mais interessante dele, que já é a última fase das ações físicas, ele se volta para a ópera. Ele vai estudar ópera.

Marcus: ele vai fazer uma ópera-estúdio. Essa parte final que é pouco estudada, que é pouco discutida. Mas, você citou outro projeto seu, que virou um livro, que foi sua tese de livre-docência. Tem uma palavra que é *mimesis* performativa⁵⁸...

Luiz: é provocativa!

Marcus: isso que eu ia falar agora: é uma provocação! Porque é o seguinte: a modernidade tem todo um raciocínio anti-mimético. Ela pega um conceito de *mimesis* relacionada à *mimesis* latina, não à *mimesis* grega, que é ligado à coisa e não ligado ao possível, a *mimesis* grega é o possível, não a coisa.

Luiz: [ligada] à potência, ela é criativa!

Marcus: muitas vezes, isso me lembra de que o título da minha tese de doutorado foi *A Dramaturgia musical na Grécia antiga*, em Ésquilo, só que era redundante, porque a dramaturgia era musical, portanto, eu não podia falar de uma dramaturgia não-musical. E essa *mimesis* performativa, recuperando o

58 Para o conceito de *mimesis* performativa ver também Ramos (2015, p. 13-15)

conceito de *mimesis*, é performativa, porque a *mimesis* é performance. [Para] Platão, o conceito de *mimesis*, que está no livro três, está atrelado à ação, ação concreta⁵⁹.

Luiz: exatamente! Muito bem colocado, mas ali, primeiro, ela está diferenciada da *diegesis*, ela está como ação falada e não narrada, mas ela também está instaurando, o que depois Aristóteles vai desenvolvendo na poética como, exatamente, a ação dramática. Quer dizer: a ação que tem um encadeamento, tem uma curva, vai ter um desenho. E, através desse diálogo dramático, dessas ações e enunciações, você desenha. A gente admite que há uma continuidade entre esse raciocínio platônico e o que o Aristóteles vai, de alguma maneira, sistematizar quando ele define a ação dramática - ou uma ação -, inclusive, dentro de certa lógica que faz sentido para aquele momento que ele está escrevendo. Porque o próprio espetáculo da tragédia já está em decadência. Provavelmente, havia muito mais efeitos externos do que propriamente qualidade dramática operando nos efeitos provocados. Logo, dá para entender porque que o Aristóteles, na sua hierarquia de valoração, valoriza mais o *mythos* que o *opsis*⁶⁰.

Porém, justamente, a partir de uma inflexão como a que acontece na história do teatro, com Appia e Craig, e depois, ainda isso adensando com o ator, quer dizer: no sentido do deslocamento do que a gente entenderia por teatralidade, do lugar da palavra, do *logos* e da identificação e do reconhecimento como motores. Ainda, até hoje, 99% dos dramas funcionam assim [aristotélidamente]. Mas, já está completamente dito, pelo Aristóteles, o que tinha que ser dito. Nessa nova configuração moderna, você tem um fenômeno de recepção que está mais aproximado da música, na qual a metáfora que eu uso é a ficha telefônica. Quer dizer, a ficha telefônica tem aquele momento suspensão, mas tem um momento em que ela encaixa e a ligação se faz. É como se nessa cena contemporânea, pós-dramática, performativa, ou mesmo na cena craiguiana original - que já era pós-dramática - você não tivesse encaixe. Você não tem esse momento do encaixe, a ficha fica orbitando. Ela fica numa espécie de eterna órbita e você vai para casa. O espectador, o fruidor não tem aquele momento: - ah, então era isso! É que nem a música, você não tira uma conclusão de uma peça musical. Você ouve, você tem os sentimentos, você se emociona ou não se emociona, você tem afecção.

59 Sócrates, na República de Platão, dissertando sobre a educação dos guardiões, propõe uma reforma em todo o sistema educativo a fim de transformar a cidade, começando pela poesia. Nesse contexto, ele a analisa, determinando qual o estilo deveria permanecer nessa nova polis, e, dessa forma, classificando a elocução em três tipos distintos: a narrativa simples (*haple diegesis*), na qual o poeta não se oculta e se exime de toda imitação (*mimesis*); a narrativa mimética (*diegesis mimeseos*), cuja voz do autor se oculta entre as falas, restando apenas o diálogo entre as personagens; a narrativa que participa de ambos (*di' amphoteron*), em que o poeta fala como se fosse ele e depois fala como se fosse outro (Pl.R. 376c-393b).

60 L.e. Olhar.

Marcus: você tem a experiência.

Luiz: então, o que eu estou chamando de *mimesis* performativa é uma coisa provocativa, nem tanto por essas questões heurísticas que você colocou, mas porque as pessoas associam *mimesis* a uma espécie de ignorância, à cópia. [Elas] não percebem a riqueza e mesmo a história que esse conceito teve, que aquele livro maravilhoso do Halliwell⁶¹, sobre a história da *mimesis*, traz. Para mim, foi muito inspirador ver que há muitas conotações para *mimesis*. Mas, contemporaneamente, a gente admite que não existe algo que você assista ou que alguém lhe apresente, seja o que for, que não esteja, teoricamente, associado à ideia de *mimesis*, no sentido de uma produção que vai pretender uma *poiesis*, que vai pretender ter uma afecção sobre as pessoas. Só que a afecção que acontece nesse contexto pós-dramático, contemporâneo, vai ter essa característica de ser performativa, nesse sentido de que ela não é dramática. Por oposição ao dramático, quer dizer: por oposição ao encaixe. Então, performativa, não porque ela perfaz uma coisa, qualquer teatro é performativo ou qualquer teatro é espetacular. Ele é uma apresentação visual que se concretiza. Mas, mais especificamente, na oposição entre performance e drama. Performance como alguma coisa que, teoricamente, está menos condicionada a esse jogo do reconhecimento, que está mais aberta - como a música está mais aberta - por isso, eu chamo de *mimesis* performativa.

Marcus: é uma provocação. Porque eu acho interessante você juntar uma palavra tão antiga com uma palavra nova.

Luiz: eu me lembro que eu estava num seminário de deleuzianos em Dublin. E daí quando eu falei dessa ideia de *mimesis* performativa, um deles olhou pra mim e falou: - nossa! Porque, para o deleuziano, a *mimesis* é alguma coisa que ele não quer estar associado a... É a cópia...

Marcus: é o diabo!

Luiz: é, é o diabo!

Marcus: eu entendo essa provocação porque você tem essa experiência, que até quem estuda Beckett entende muito bem, como você estudou Beckett muito bem. Você vai para um evento chamado teatro, você vê as marcas do que [n]aquilo ali é reconhecido como o teatro, você tem uma cena, você vê o público, você vê o ator, mas o que acontece não é teatro.

É um teatro, que não é um teatro, e que vai negociar com as expectativas do que a gente chama de uma peça bem feita, ou do que seria teatro.

61 Francis Stephen Halliwell (1953-) é um classicista e acadêmico britânico.

Luiz: muito bem colocado!

Marcus: por isso que tem esses dois nomes: a *mimesis* e o performativo juntos. E, eu acho que é isto que é a questão da criatividade: esse espaço que tem sido aberto com essa ampla negociação com as marcas, com essas expectativas de como seria um espetáculo e as possibilidades de você recolocar esse jogo. Porque no fundo é um jogo.

Luiz: é um jogo.

Marcus: e a dança?

Luiz: a dança é uma questão... Não é à toa que o Craig vai ter esse *insight* vindo a Isadora Duncan dançar, dentro desse lugar já não mais da dança dramática, da dança que conta historinha. É uma dança que tem uma espécie de autonomia e que fala por si, e, principalmente, essa ideia da dança no silêncio. É uma ideia poderosíssima. Essa disjunção entre dançar e a música, Merce Cunningham vai fazer isso, e vai revolucionar a dança contemporânea. Não se dança mais a música, as duas coisas são paralelas, elas acontecem simultaneamente. Então, a dança está nesse lugar muito inspirador. Por outro lado, quando você olha para o mundo da dança, ele ainda está imerso nessa [convencionalidade]. Você tem, claro, exemplos muitos incríveis de grupos: a Lia Rodrigues, em São Paulo, o Alejandro Ahmed, do Cena 11⁶², são exemplos de grupos de dança brasileiros que estão fazendo o melhor teatro performativo, o melhor teatro contemporâneo, porque, exatamente, estão trabalhando fora das amarras. Mas, você tem todo o mundo da dança, o festival de Blumenau, que ainda é aquela coisa careta do ballet russo. Então, tem essas tensões. Como no campo da música também tem: tem a música mais experimental, mais corajosa, mais de ruptura e tem uma música mais convencional. Mas, a dança, ela pode ser essa expressão de um movimento que já não está mais condicionado por uma dramaturgia, e pode ser ela própria alguma coisa objetiva, ou substantiva, que não está mais a serviço seja da música, seja da literatura. Ela pode ser substantiva, ela pode criar, ela pode ter essa mesma riqueza que a cena expandida tem. E, isso vale tanto para dança como também para as artes visuais, para os artistas que conseguem criar circunstâncias tempo-espaciais de apresentação, que estão despidas dessas convenções *a priori*, que apresentam coisas que você nunca viu antes. Você chega lá e elas são inaugurais. É difícil! Não é brincadeira você conseguir essa dimensão inaugural.

62 Lia Rodrigues (1956-) é uma bailarina e coreógrafa brasileira e Alejandro Ahmed (1971-) Coreógrafo residente, diretor artístico e bailarino do Grupo Cena 11 Cia. de Dança.

Marcus: eu acho que é isso o que nos leva a estar aqui neste momento numa pós-graduação a pensar esses caminhos. Por exemplo, as artes cênicas elas se autonomizam da filosofia e da literatura e, ao mesmo tempo, elas se aproximam das outras artes, ou seja, da dança, da música. E começa esse jogo: a música se teatraliza, a dança se musifica ou se teatraliza, começam esses ciclos de movimentos. Há anos atrás, eu organizei um evento aqui [sobre] artes em contato e veio um cara dos EUA falar, era um músico compositor, que compunha para dança. Ele [falou] que já estava mais que na hora de pensar, em vez das convergências, nessas tensões entre as artes. Ou seja: mais do que pensar, ter espetáculos com essas tensões entre as linguagens.

Luiz: menos a dissolução de limites e mais a tonificação. Os limites como tonificadores de uma terceira coisa que já não é nem uma, nem outra.

Marcus: justamente. Esse é o nosso ponto hoje. Estas ideias são muito da estética clássica: da harmonização, do equilíbrio, do eliminar a tensão. Eu tive uma experiência de trabalhar com uma dançarina francesa, ela é coreógrafa e uma das poucas especialistas no mundo em dança grega. Eu fui analisar o que ela trabalhava, e tem uma concepção de reconstrução de tragédia e de danças na antiguidade. Ela pega o texto, faz a escansão e tem os padrões métricos. Então, o que ela tentava fazer era falar no metro e com os pés dela, ela dançava. E, na mão, ela tinha um instrumento de percussão. Só que quando se coloca isso numa tela, filmado, e você começa a analisar a minutagem, não existe sincronia, porque o som vocal tem um tempo, o som do pé tem um tempo e o movimento tem outro tempo. Então, eu [fui] conversando com ela sobre essa imagem que nós temos das artes em contato. E a tragédia grega sempre é esse universo provocador e impulsionador das artes integradas. Integração das artes ao invés da tensão entre as artes. Será que não estava na hora de começar a pensar nesses tempos diferenciados, que são materialidades diferentes: o tempo da palavra é um, o tempo do movimento é um, o tempo do pé é outro.

Luiz: com certeza. Aliás, isso me faz trazer para um assunto que eu tinha vontade de conversar em particular, que é a questão do Wagner⁶³, que eu tenho uma visão muito específica, mas que está ligada com essa questão que você está colocando agora. Mas, antes disso, será que não querem perguntar nada também?

63 Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) foi maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão. Cosima Francesca Gaetana Wagner (1837-1930) foi a segunda esposa de Wagner e responsável pelos Festivais de Bayreuth. Eles se casaram em 1870, quando Wagner compôs o *Siegfried Idylle* para comemorar o nascimento de seu filho, Siegfried (1869-1930). Wieland Wagner (1917-1966) foi filho de Siegfried, atuando como encenador, compositor, escritor, ator, cenógrafo (TIKKAMEN, 2022).

Nara (aluna): toda vez que eu ouvi falar do Craig, era sempre Appia e Craig, parecia que eram siameses. Eu nunca vi nem como é que aconteceu essa união e nem essa dissociação. Se você puder falar um pouquinho porque se fala tanto dos dois juntos e [falar] também do Herkomer.

Luiz: Herkomer era um alemão. Ele foi muito famoso porque foi quem introduziu as técnicas de iluminação mais avançadas na Inglaterra, nesse período do final do século 19. Ele era meio careta quanto à estética. Todos os efeitos que ele criava eram para produzir um realismo, para produzir a verossimilhança realista. Portanto, a sacada do Craig foi pegar as técnicas dele para um lugar de abstração, mais etéreo.

Nara (aluna): eu tenho essa curiosidade também com os elementos da encenação. Porque eles lidavam muito com essa encenação quase como se fosse uma dramaturgia do cenário e da luz. E, eu não vejo muita referência da história da iluminação.

Luiz: falando sobre o Appia e o Craig é muito boa a sua pergunta. Curiosamente, quando eu fiz a minha prova de titular, em 2019, a aula que eu dei era, exatamente, [sobre] Appia e Craig. Eu terminei com uma cena da montagem do Bob Wilson de *Pelléas et Mélisande*⁶⁴, de Debussy, e era a exemplificação perfeita de tudo o que eu tinha falado. No entanto, de fato, não dá para falar de um sem falar de outro. Mas, curiosamente, tem um *part three*, tem quase um “Fla-Flu”, uns que defendem o Appia e dizem que o Craig é um imitador do Appia; e tem vice-versa. Objetivamente, o Appia é anterior, ele em mil oitocentos e noventa e poucos faz os primeiros desenhos que já imaginam, que já configuram uma cena abstrata, uma cena nova, uma cena despida de realismo. E, ele vai ter uma evolução muito singular também, porque depois ele vai se ligar, já nos anos dez [1910], ao Dalcroze⁶⁵ e vai fazer uma integração de corpo-música-movimento, que é um caminho diferente do que o Craig seguiu. Então, eles estiveram muito próximos, eles se conheciam e se respeitavam. Eles se encontraram numa exposição, nos anos dez [1910], de cenografia da época e há troca de cartas entre eles, muito respeitadas, e ambos se admiravam mutuamente. A grande diferença, se eu puder dar uma especificidade de diferença, além dessas mais objetivas que eu falei das trajetórias, é a fonte - para voltar o assunto do Wagner. A fonte do Appia é o Wagner. O Appia

64 *Pelléas et Mélisande* (1902) é uma ópera composta por Claude Debussy (1862-1918). Robert Wilson ou simplesmente Bob Wilson (1941) encenou a peça pela primeira vez em 1997 na Ópera Nacional de Paris, Palais Garnier. A obra narra o amor impossível em uma temporalidade intangível onde a prosódia é tão límpida quanto a música (<https://robertwilson.com/pelleas-et-melisande>).

65 Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) foi o criador de uma pedagogia musical fundamentada no movimento corporal expressivo (APPIA, 1988, p. 140-145).

era um estudante de arquitetura e de música. Ele estudava música e arquitetura, não sei se ele, exatamente, estudava arquitetura, mas ele tinha uma vocação de arquiteto, de desenhar o espaço. Quando ele vai, como um jovem estudante, e assiste as óperas do Wagner, já no auge do Wagner, - quer dizer: eu acho que o Wagner já não estava nem vivo, só tinha a ópera Wagneriana, a herança e a tradição que tinha sobrado - ele se encanta com aquela [apresentação], mas, ao mesmo tempo, ele implica com a cenografia que era utilizada. A gente sabe que, com a morte do Wagner, a Cosima ficou como herdeira e detentora dos direitos sobre tudo o que acontecia em Bayreuth e sobre todas as encenações. Ela não deixou mexer naquela cenografia realista meiningueniana até os anos 30, até depois da Segunda Guerra Mundial, quando o neto do Wagner, o Wieland, faz uma varredura, lava e insere essa cenografia moderna na ópera wagneriana.

Então, o Appia assistia essa ópera wagneriana com aquela figuração realista, toda careta e ele achava impossível. Os projetos de cena dele, os primeiros desenhos que ele faz são a partir dos atos das óperas do Wagner. Ele faz desenhos para uma ópera X, uma ópera Y, para tal ato do *Siegfried* ou dos *Anéis*. É como se a motivação original dele fosse produzir uma cenografia, uma cena à altura da música do Wagner. Ele achava que a cenografia existente era muito rebaixada. É claro que ele vai caminhar a partir daí, mas, esses são os primeiros estudos. Depois quando ele, já nos anos dez [1910], entra nessa pegada de se aliar ao Dalcroze, no instituto que eles vão criar lá na Suíça, ele vai dar esse outro passo, que é uma relação muito diferente da do Craig com o corpo e com o ator. Quer dizer: o Craig tinha essa relação de ser um ex-ator que, de repente, pensa no über-marionette, mas, depois, também se reconcilia com o ator. Assim, o ator está sempre num lugar mais problemático. O Appia, imediatamente, quando ele vai se unir ao Dalcroze, ele unifica as relações. Não há contradição entre essa cena limpa, geometrizada que ele vai pensar, de volumes, inclusive, muito menos imponentes que os do Craig, muito mais elegantes, muito mais harmônicos e o corpo em movimento, e com a música dançada que o Dalcroze vai propor. A euritmia, que acabou virando uma espécie de ciência, de prática até contemporânea, nasce nesse encontro do Dalcroze com o Appia. Ele tinha um projeto que, de algum modo, alcança a cena contemporânea por outro lugar, por essa conjugação que a gente até agora estava acabando de falar, essa superposição música-corpo-movimento. E o Craig vai para esse outro lugar - nos dois casos tem traços metafísicos implícitos no projeto deles - mas, no caso do Craig, tem esse sonho de uma materialidade fluente móvel, que só vai acontecer objetivamente no teatro do Bob Wilson. Quando você vê as cenas do Bob Wilson, aqueles volumes, é o Craig. É o Craig realizado. Enquanto que, no caso do Appia, ele está realizado nessa dimensão da dança pós-Merce Cunningham⁶⁶. Essa cena

66 Mercier Philip Cunningham (1919-2009) foi um bailarino e coreógrafo norte-americano que revolucionou a dança moderna com seu caráter experimental e estilo vanguardista.

pós-cunninghamiana, digamos assim, que faz uma dissonância daquela coisa harmônica e que o Appia e o Dalcroze [já] tinham idealizado nos anos dez [1910].

Ana Paula (aluna): eu sou doutoranda da literatura, como eu não entendo muito de teatro, vou fazer uma pergunta da literatura e uma vinculada à temática da disciplina. Não é incomum a gente ver jornalistas que se tornam escritores. Então, eu queria te perguntar, justamente, sobre os seus processos criativos na escrita artística e na escrita não-artística. Quais as diferenças que o senhor percebia ou percebe nos seus processos de organização criativa no trabalho como jornalista, ou até mesmo como pesquisador, em um nível teórico, e como artista, como poeta, que agora é sua nova faceta?

Luiz: é uma nova faceta, em termos, porque eu faço poesia desde os 12 anos. Eu estive na juventude - entre os 20 e os 25 anos, eu era um poeta militante - em um grupo, aqui em São Paulo, que fazia recitais públicos com Roberto Piva, o Cláudio Willer⁶⁷, e eu participava. Só que na ocasião eu nunca fechei um livro. Eu cheguei a formular dois livros, que eu nunca fechei, e isso ficou sempre como uma fantasmagoria que finalmente agora, nesses últimos dois anos, eu resolvi enfrentar e fazer um trabalho mesmo de seleção de centenas de poemas para chegar num livro de cinquenta e poucos poemas. Então, esse lado do poeta, para mim, sempre foi central. Eu acho que [ele estava em] tudo que eu fiz na vida, até [n]o meu jornalismo. Eu fui um jornalista poeta. Eu fui, inclusive, jornalista de televisão. Eu fui repórter da Globo, fui repórter da TV Cultura e sempre, de algum modo, o que mobilizava o processo de fazer uma reportagem, de fechar uma reportagem, tinha alguma coisa que era estética, na forma como eu construía aquilo. Eu lembro que quando eu entrei nas Ciências Sociais, na época eu estava muito “encanado” com a poesia concreta. Eu era um adepto radical da poesia concreta. Não escrevia mais com conectivos, só escrevia palavras no espaço. Eu fui fazer uma prova de ciência política, a primeira prova de ciência política: Hobbes, Locke, Rousseau⁶⁸, etc., e eu fiz um poema concreto só com nomes. Uma folha inteira com uma lista de palavras, que tinha uma coisa meio geométrica e a professora me deu zero. Eu a encontrei 20 anos depois e ela disse que nunca tinha esquecido aquela prova. Então, valeu de algum modo. Quando eu entrei no jornalismo mais oficialmente, porque eu tinha que ganhar a vida, houve uma domesticação do meu texto. Mas, o que eu mais fiz na vida, desde sempre, foi escrever. É interessante essa sua pergunta porque me permite falar de um outro

67 Roberto Piva (1937-2010) foi um poeta brasileiro e Claudio Jorge Willer (1940-) é um poeta, ensaísta, crítico e tradutor brasileiro.

68 Thomas Hobbes (1588-1679), John Locke (1632-1704) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) foram filósofos contratualistas pelas Ciências Sociais, isto é, eles opõem um estado de natureza do ser humano à sociedade civil, buscando nesse experimento mental a origem e a definição do Estado (CHEVALLIER, J.J. 2001, p. 65-83, 101-117, 162-195).

lado, de uma outra escrita, porque, para mim, ela é muito mais importante, que é a escrita no teatro. Que nunca foi uma escrita só da escrita do papel, dessa escrita linear, foi essa escrita no espaço, a escrita na cena. Porque, de fato, eu fui um encenador bissexto. Eu tive, entre 82 e 85, um grupo chamado *Verdadeiros Artistas*. Eu cheguei a fazer dois espetáculos. O primeiro [foi] *Curva da Tormenta - Uma farsa da idade média* que cruzava os quadrinhos do Will Eisner⁶⁹ com Antonin Artaud⁷⁰ e a gente usava vídeos - pela primeira vez em São Paulo se utilizou vídeos. Foram espetáculos muito importantes para mim, mas, na época, havia pouco apoio a um teatro que não fosse comercial, mercadológico e tal. Eu fiz essas encenações, e depois, eu fiz uma encenação do Futurismo italiano, com as peças-sínteses. Eram 22 sínteses, que foram, talvez, o espetáculo mais importante que eu fiz, em termos de desafio. Depois, eu também fiz uma exposição na Bienal de São Paulo que se chamava *São Paulo em revista*, uma viagem ao umbigo da cidade, que era uma instalação enorme. Eu construí uma caixa com telões que eram maquinários, meio craiguiano. Fiz também uma montagem do Qorpo Santo na Inglaterra, em inglês. Eu nunca estive vinculado à produção comercial do teatro, sempre fiz coisas muito experimentais, que foram muito sacrificadas. Por exemplo, em 2007, fiz a última grande aventura que foi *A morta*⁷¹ do Oswald de Andrade, sozinho. Um espetáculo que eu fazia com duas telas, com material pré-gravado, e era eu em cena com tudo pré-gravado. Se eu lhe falar que as coisas que me deram mais prazer na vida, como artista, foram essas! Porque eram escritas, mas num sentido muito mais amplo. No programa dessa montagem de *A morta*, tinha um poema sobre, exatamente, ser mais um poeta do espaço do que da palavra.

Então, em relação ao que você perguntou, eu acho que tem essa tensão entre um texto mais jornalístico padrão, - que eu tive que ser disciplinado; eu que fazia provas de ciência política com poesia concreta - teve uma domesticação para eu conseguir fazer um texto jornalístico padrão, que nunca foi, exatamente, padrão. Mas, em algum momento, eu tive que me submeter um pouco a isso. E, aos poucos, nesses últimos anos, na universidade, duas coisas são significativas: uma é descobrir que o ensaio acadêmico pode ser poético. Pode-se ter uma espécie de estetização desse jogo de comunicação com a comunidade acadêmica, que é interessante. Eu fui me libertando dessas amarras, de algum modo, e me especializei em fazer arguições poéticas.

Mas, tem outra experiência que foi muito interessante que foi a crítica, que por cinco anos, de 2008 a 2013, eu fui crítico da *Folha de São Paulo*. Tinha o

69 William Erwin Eisner (1917-2005) foi um renomado quadrinista americano, que durante seus mais de setenta anos de carreira, atuou em diversas áreas que incluem como desenhista, roteirista, arte-finalista, editor, cartunista, empresário e publicitário.

70 Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês.

71 *A morta* de Oswald de Andrade foi escrita em 1937.

desafio de escrever num espaço muito curto e era muito estimulante, porque a constrição é sempre muito rica. Tem o *OuLiPo*⁷², aquele grupo francês *ouvroir* de literatura em potencial, que foi um grupo que emergiu nos 50 que tinha o Raymond Queneau, o próprio Marcel Duchamp, no finzinho da vida, o Ítalo Calvino. Eram vários artistas que se organizaram em torno dessa ideia de potencialização, e uma das referências inspiradoras deles eram exatamente práticas medievais que tinham a questão da constrição como uma mola propulsora para a criação. O exemplo mais forte disso é o Georges Perec, que também era do grupo *OuLiPo*, que escreve um romance de 300 páginas, em francês, sem usar a letra “e”. Conhece-se o francês por usar a letra “e”, é como escrever em português sem usar a letra “a”; é tão desafiante quanto. Então, para mim, a experiência da crítica foi muito interessante. Eu tinha um método de escrever sempre no dia que eu tinha assistido, eu não anotava nada. Depois, eu chegava a casa, sentava no computador e escrevia. Mesmo que depois eu mexesse um pouco, pusesse no tamanho que o editor pedia - porque sempre variava muito - mas eram mais ou menos cinco parágrafos, eu sabia que tinha que dizer tudo em cinco parágrafos. Porque também tinha uma demanda que obrigava a atender a alguns aspectos: tinha que conversar com os artistas, dar uma resposta; conversar com o público, no sentido de que o jornal pede um pouco um aconselhamento - se aquilo vale a pena ser visto, ou não. Tinha vários aspectos que eu tinha que atender, tinha o tamanho, [por exemplo], e isso era muito constrictivo e muito potencializador. Ao mesmo tempo, eu parei de escrever crítica porque eu não aguentava mais lidar com os egos e as [essas] coisas; era muito *demanding*. Mas, fazer a crítica em si me dava muito prazer, porque era desafiante. Tem uma hora que [a escrita] começa a dar barato. Eu acho que tem um pouco a ver com esse lado poeta, no sentido de que a própria escrita se torna estimulante. Você está conseguindo produzir, no sentido poético, de *poiesis*. Não é poeticamente *a la* poesia; é a própria produção que é motivadora e interessante.

Ana Paula (aluna): em oposição à *mimesis* performativa, você pensou numa *mimesis* não-performativa?

Luiz: exatamente, a *mimesis* performativa ela só existe para se diferenciar da *mimesis* dramática, que é exatamente aquela que o Platão desenha, no livro três da *República*, e que o Aristóteles apanha. O Aristóteles, nos primeiros três capítulos da *Poética*, amplia a noção de *mimesis*. O próprio Platão, na *República*, no Livro X, já generaliza a noção de *mimesis* para todas as artes, para diferen-

72 *OuLiPo* é uma sigla para l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OU.LI.PO.) ou Oficina de Literatura Potencial. Eles não se consideravam um movimento literário, um seminário científico ou uma literatura aleatória. Participaram desse movimento Raymond Queneau (1903-1976), Ítalo Calvino (1923-1985), Georges Perec (1936-1982), Marcel Duchamp (1887-1968), (VVAA 1973, p. 11-12).

ciar da *diegesis* homérica, [ela] passa a ser a noção de representação genérica que vale para quaisquer das artes. Mas, o Aristóteles sistematiza isso e vai definir *mimesis*. [As artes] vão se diferenciar pelos meios, pelos modos: modo narrativo ou dramático; épico ou dramático. Os meios vão ser vários: vai ser a flauta, vai ser a pintura e vai ser a tragédia, eventualmente, [ou seja], a composição de ações dramáticas. Mas, de algum modo, a *mimesis* dramática é essa vitoriosa que, hoje ainda, nós diariamente consumimos toneladas.. Diariamente, nas séries, se ficarmos só nas séries, já está bom. É essa *mimesis* que é a *mimesis* dominante e que não foi suprimida. A modernidade teve a ilusão, a partir de Nietzsche, nas vanguardas históricas, no próprio Artaud, etc., [de ter suprimido a *mimesis* dramática]. É uma ilusão que o pós-estruturalismo derridiano vai desmoralizar, nos anos 60, de que não havia mais *mimesis*. A *mimesis* era uma coisa superada, a performance já não seria mais dramática, já não seria representação. Essa ilusão nós não temos mais. Tudo será *mimesis*; tudo que se apresentar será *mimesis*. Só que essa apresentação que nós estávamos discutindo aqui, dessa cena expandida, que não está mais nas formas do dramático, ela precisaria ter outro nome. Por que senão, se ela é igual ao dramático, qual é o ponto? Então, justamente, para diferenciar dessa *mimesis* dominante, eu pensei nessa *mimesis* performativa. O Lehmann⁷³ foi chamado de pós-dramático, a Fischer Lichte⁷⁴, de teatro performativo, a Feral⁷⁵ também - são os teóricos que trabalham com essa ideia do performativo. A própria ideia de performativo tem toda uma história que começa no Austin⁷⁶, na coisa da linguagem, a linguagem que tem consequências sérias, que perfaz ações. Depois, ela vai ter sua versão nos estudos de gênero, a partir da Judith Butler⁷⁷: o perfazimento de uma orientação sexual. Mas, nesse sentido que eu estou usando, é muito mais para se opor ao dramático, à *mimesis* dramática.

Ana Paula (aluna): o dramático tem alguma possibilidade de ser sinônimo de narrativo?

73 Hans-Thies Lehmann foi crítico e professor de teatro alemão em sua obra *Postdramatisches Theater* publicada em 1999 na Alemanha.

74 Erika Fischer-Lichte (1978) é uma dramaturga alemã.

75 Josette Féral é professora titular do Departamento de Teatro da Université du Québec à Montréal.

76 John Langshaw Austin (1911-1960) contrapôs-se à teoria tradicional da linguagem, que a considerava como descritiva por essência, diferenciando os enunciados “constatativos” dos “performativos ou realizativos”. Esses últimos se manifestam quando se executa um ato através da linguagem, por exemplo, quando alguém diz “eu juro”. Segundo ele, isso não se trata de uma execução de um ato intencional e interno, mas aquele que promete ou jura está executando um ato específico (AUSTIN, 1962, p. 1-11).

77 Judith Butler (1956-) é uma filósofa estadunidense que desenvolve pesquisas sobre o feminismo, a teoria queer, a ética e a política. Segundo sua teoria, a identidade é performativamente constituída (BUTLER, 2021, p. 56).

Luiz: não, porque o narrativo, teoricamente, a princípio, lá no livro III da *República*, ele se opõe à *mimesis*, é a *diegesis* pura. Mas, hoje, um exemplo bom para falar sobre isso é o Brecht. O próprio Brecht, no seu pequeno *Organon*⁷⁸, cria duas tabelas. Ele opõe o dramático ao épico, faz essa diferenciação. Só que essa diferenciação está furada, porque não tem nada mais dramático do que o teatro brechtiano. Quer dizer: o fato de ele ter dominâncias do épico, de ele ter uma participação diferenciada do narrativo, os próprios atores que saem do drama e comentam; os cartazes, todos aqueles traços que ele elenca como formuladores do teatro épico não permitem, ou não alcançam, escapar do dramático. O teatro do Brecht é profundamente dramático. Ele ainda está dentro. Ele fala do épico aristotélico e não aristotélico. Não! Ele é profundamente aristotélico. Até porque o próprio Aristóteles pressupõe, ou o próprio Platão, na *República*, pressupõe essa possibilidade de uma combinação de épico e dramático. A própria *Ilíada* é isso, ou a *Odisseia*. Você tem tanto trechos que são épicos, ou trechos que são puramente épicos, como trechos que são dramáticos. Essa convivência sempre existiu e muitas dessas séries que a gente citou, dramáticas, elas utilizam recursos narrativos, utilizam recursos épicos. O que eu estou chamando de não-dramático tem menos a ver com o narrativo, porque as narrativas, em geral, elas tendem a ser dramáticas, mesmo quando elas não querem ser; no sentido de que elas compreendem uma história, elas expõem uma história que tem começo, meio e fim, e que tem uma conclusão, que tem uma moral. Então, esse tipo de manifestação artística física, visual, sonora, que se apresenta como um enigma; como uma coisa que você não vai para casa sabendo direito o que ela queria dizer, que tem a mesma opacidade da música, [é a *mimesis* performativa].

Marcus: se não tem mais ninguém para perguntar, podemos discutir um pouco aquela questão do Wagner.

Luiz: primeiro, que eu acho maravilhosa essa pesquisa [sua] de contrapor Homero e Wagner. Quando eu reli a *Ilíada* na versão do Frederico Lourenço, pela primeira vez, ela veio como uma coisa transparente. Eu tive a clareza de como aquilo estava próximo do Homero, aquela coisa da repetição frasal, todos aqueles padrões que vão se repetindo e reconheci uma experiência que eu tive assistindo [Wagner]. Eu fui para Bayreuth assistir a uma encenação dos *Anéis*, feita pelo Franz Castor, e acompanhei, pela legenda, - porque você não entende alemão e, então, você vai acompanhando, - e você vai reparando como tem a mesma ideia da recorrência, a história vai sendo contada, narrada, desnarrada, renarrada. Tudo vai sendo retomado, o mesmo estilo homérico, completamente. Eu acho que a influência de Homero sobre Wagner é incrível, e esse é um filão que

78 *Kleines Organon für das Theatre* é uma obra teórica de Bertolt Brecht, publicado em 1949.

você tem que explorar e ir mais fundo. No que diz respeito a essa ideia da integração das artes, existe um senso comum, é um mal-entendido, a meu ver, do *gesamtkunstwerk* wagneriano. A genialidade do Wagner, a importância da música dele, do teatro dele é indiscutível, isso não está em questão. Não estou querendo minimizar um gênio que é o Wagner. Mas, eu peguei uma trilha de interpretação para chegar, inclusive, nessa ideia do anti-dramático que é decisiva para a construção dessa ideia de mimesis performativa, via Nietzsche, via a crítica [dele]⁷⁹. Um Nietzsche, que num primeiro momento babou, achou que era tudo de bom e escreveu *A origem da tragédia*. Depois, ele repele, ele tem uma vergonha monumental dele próprio e escreve vários textos que estão reunidos no *Contra Wagner*, na edição do Paulo de Souza, mas, principalmente, a estética nietzschiana está no *Humano, demasiadamente humano*.

Mas, o fato que eu queria apontar está ligado diretamente ao cerne da crítica do Nietzsche ao Wagner, quando ele faz essa crítica mais forte. A ideia de que há uma harmonização de todas as artes, no Wagner, que há uma espécie de síntese superior, como se de todas as partes se chegasse a uma última coisa, parece-me problemática. Porque eu acho que o que acontece, de fato, é a submissão, ou a colonização de todas as artes, inclusive da música, ao drama, ao dramático. O Wagner tem uma pulsão de narratividade dramática. E a própria ideia do *leitmotiv*, a própria ideia de submeter a música a essa narrativa, como elemento de reforço dessa narrativa, exemplifica essa submissão, essa colonização. No entanto, não há nenhum problema nisso, foi a estratégia que ele encontrou, influenciado pelo Homero, inclusive. Mas, o fato é que não é a união de todas as artes. Por exemplo, a música tinha no Romantismo alemão, para o Hegel, para o Schopenhauer, a ideia de possibilidade de [ser] a única que permitia o voo metafísico. No caso do Schopenhauer para alcançar a vontade; no caso do Hegel, para alcançar a ideia. A música tinha uma autonomia, no Romantismo alemão, que, no Wagner, ela deixa de ter, ela fica a serviço dessa narrativa dramática. Então, existe uma sinergia e o Wagner, por exemplo, quando ele afasta o palco, cria aqueles proscênios avançados, escurece a sala, cria uma iluminação, ele está inventando o cinema de Hollywood. E, também essa capacidade de absorção completa do observador, do espectador que o filme dramático de Hollywood alcança. A gente tem essa experiência quando vai assistir qualquer “bosta” de Hollywood. Em cinco minutos, a coisa mais inverossímil, e a gente está lá assistindo, acreditando e embarcando. De fato, o Wagner inventou isso. Agora, temos que reconhecer que há uma precedência do drama. Então, [sobre] a posição do Martin Puchner⁸⁰ que escreveu um livro sobre a an-

79 Friedrich Nietzsche (1844-1900) dedica dois escritos contra Wagner: *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Entretanto, no prólogo de *Humano, demasiadamente humano*, ele fala dos seus três enganos: a moral de Schopenhauer, o romantismo de Wagner e a volta aos gregos (NIETZSCHE, 2000, p.8).

80 Martin Puchner é crítico literário e filósofo.

ti-teatralidade, a tese dele é esta: toda a modernidade, todo o século XX, ou é a favor do Wagner ou é contra o Wagner. Essa teatralidade wagneriana como um valor; esse valor de absoluto dramático, que toma conta de tudo, contra ela se colocaram toda uma geração de artistas. A própria ideia de anti-dramático, de anti-*mimesis*, que prevaleceu toda a metade do século XX, ela vem um pouco dessa rejeição a essa força total do Wagner. E o contraponto disso é o Beckett, justamente, que está anunciado no Nietzsche, no *Humano, demasiadamente humano*. Quando Nietzsche fala do classicismo dionisíaco, que é aquele ponto já para frente do maravilhamento dele com o Wagner, ele anuncia uma coisa muito próxima do Beckett, que é uma coisa mais fria, mais distanciada, menos derramada... Eu não sei se você concorda com esse comentário.

Marcus: concordo, concordo! O que me interessa do Wagner é que ele é a passagem de uma determinada situação, que a gente tem que pensar bem, que é: antes se pensava na literatura, e o Wagner pensa na mídia. Ele já pensa aquilo como mídia. E, por isso, a crítica que Nietzsche vai fazer a ele como um narcótico, mais um narcótico das experiências urbanas.

Luiz: ele inventou uma droga poderosa.

Marcus: é. Tem toda uma bibliografia sobre o Wagner, recente. Tem um livro do Nicholas Vazsonyi⁸¹ [sobre] a autopromoção do Wagner. Ele tem um projeto dentro da ascendente cultura de massa do século XIX. Um projeto para uma marca. Ao final dos 25 anos ligados ao projeto do *Anel*, ele hauriu os frutos do processo de uma marca, de uma empresa: a empresa Wagner. E ele se meteu em todos os campos do saber, no final: vegetarianismo, morte de animais, guerra, tudo... É uma figura muito complexa. E tem o lado ideológico terrível dele. Agora do ponto de vista estético dele, eu acho que tem muito para se pesquisar ainda. Ele criou isto em vida: um antagonismo de ele ser o exclusivo, [o] dono da verdade, e, com isso, gerou uma recepção muito dividida entre pró e contra Wagner.

Luiz: exatamente.

Marcus: hoje, os estudos de Wagner estão tentando fazer já esta dialética: com o que ele se relaciona, tirar o Wagner desse vazio, como se ele não tivesse negociado com ninguém. Por exemplo: ele negocia com a ópera francesa, o grande espetáculo, aqueles espetáculos grandiosos. Ele inventa uma história na qual ele está como ponto final e ponto inicial. Então, eu acho que agora é o momento de se reler e ver, de fato, a contribuição dele. [Há] essa coisa afeta-

81 VAZSONYI, 2010.

da... Ele é muito retórico. O Wagner não é especialista em nada, ou seja, ele não se formou em nada, ele realmente era um amador, [um] leitor. Os textos deles são prolixos, difíceis de ler e você tem que ficar separando o que serve e o que não serve. Muitas vezes [é] autolouvação. Ele não é um teórico, ele é eclético, ele mistura tudo! Coisa que ele lê da farmácia até a filosofia. É muito difícil o Wagner. Logo, tem que enfrentar [isso], é o meu projeto agora, aprovado pelo CNPQ. Ou seja, pegar a ideia de coro grego, que ele aproveita, e transfere para a orquestra. Eu estou pensando agora nessas possibilidades da coralização da arte da cena, por meio dessa ideia de coro transformado em orquestra. Eu acho que é bom, agora, um período de sair dessas camadas que foram sobrepostas: o Wagner nazista ou o Wagner não sei o que lá. É como você falou, eu não ganho nada com ele, eu não estou ligado a nenhuma ideologia. É isso que eu estou estudando agora em Wagner. Depois do ciclo do *Anel*, realmente, ele demanda muito da plateia dele. Porque [são] duas pessoas conversando durante horas em cena: é muito longo! Ele vai transferir aquilo para a música. Então, ali realmente tem um potencial de investigação. Essa questão da coralização, que é o que vou estudar, porque o resto é, realmente, muitas coisas muito datadas, [tudo] muito pesado, muito retórico, muito afetado. Superar aquela idealização: a mulher como idealização, como salvadora, como cura e como morte, é realmente difícil!

Luiz: vai ser um projeto maravilhoso!

Referências bibliográficas

AUSTIN J.L. *How do thinks with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

APPIA, A. L'Origine et les Début de la Gymnastique Rythmique. In: *O'Evres Complètes*. Genève: L'âge d'Homme, 1988, p. 140-5.

BREUNIG, T.H. Koellreutter e Mário de Andrade: um contraponto. In: *Organon*, Porto Alegre, v. 31, n. 61, jul/dez. 2016, p. 31-47.

BUTLER, J. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2021.

CANTÓ, J. *Plínio. História Natural*. Madri: Ediciones Cátedra, 2002.

CARNEIRO, L.M.. JÚNIOR, E.B. Um artesão da imagem e do som: entrevista com Romeo Castellucci. In: *ARJ* v. 3, n. 1, jan/jun. 2016, p. 194-209.

DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ENTREVISTA com a diretora Susanne Kennedy. *Goethe Institut*, março de 2017. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20942205.html>>. Acesso em 04 de abril de 2022.

FARIA, J.R. *História do Teatro Brasileiro: do Modernismo às tendências contemporâneas*. Volume 2. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

GRASSNER, J. *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

INNES, C. *Edward Gordon Craig: A vision of theatre*. Nova Iorque: Routledge, 2004.

LIDDELL, H.G., SCOTT, R., JONES, W.H.S. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MALTA, F. *Esopo. Fábulas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

NIETZSCHE, F. *Humano demais humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

PINHEIRO, L. *Cacilda! In: Folha de São Paulo*, 29 de outubro de 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq29109803.htm>>. Acesso em 04 de abril de 2022.

QUEVAL, J. et al. *Oulipo: La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)* Paris: Gallimard, 1973.

RAMOS, L.F. Mimesis performativa e o projeto de “cena” de Craig: nuvens iluminadas. In: *FAP Revista Científica*, v. 24 n. 1, jan./jun. 2021, p. 183-192.

_____. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

_____. As obras de Klein e Craig. In: *ARJ*, vol. 1/1, jan./jun. 2014, p. 65-77.

RUBIN, D. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Europe*. Vol. 1. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1995.

SAMUEL BECKETT SOCIETY. Trinity College Dublin honours Martha Dow Fehsenfeld. Disponível em: <<https://samuelbeckettociety.org/2021/05/10/trinity-college-dublin-honours-martha-dow-fehsenfeld/>>. Acesso em 04 de abril de 2022.

SANTOS, V. Teatro. “Ser, ou Não, Craig”, de Luiz Fernando Ramos. In: *Folha de São Paulo*, 10 de junho de 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200016.htm>>. Acesso em 04 de abril de 2022.

SLINGS, S.R. *Platonis Rempublicam*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

TIKKAMEN, A. *Cosima Wagner*. Enciclopédia Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Cosima-Wagner>>. Acesso em 04 de abril de 2022.

VAZSONYI, N. *Wagner Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

WILSON, R. *Pelléas e Mélisande*. Disponível em: <https://robertwilson.com/pelleas-et-melisande>. Acesso em 04 de abril de 2022.

Seminário: Criatividade em Cena(s)

Criatividade, música e cena: Entrevista com Jean-Jacques Lemêtre¹

Jean-Jacques Lemêtre

Théâtre Du Soleil. É um compositor, multi-instrumentista e *luthier*, que ingressou na companhia *Théâtre Du Soleil* em 1978, e se tornou um dos mais premiados músicos de teatro do mundo. Aclamado pela academia e crítica, possui uma coleção de quase 3.000 instrumentos musicais, dentre os quais, cerca de 800 criados por ele.

Marcelo Amalfi

Universidade de São Paulo. É maestro, compositor, Produtor fonográfico, Regente, Arranjador, Intérprete, Escritor e Pesquisador. Doutor pela Universidade de São Paulo, com estágio doutoral na Université Paris 8.

Laura Tonini

Educadora Somática. Aluna Especial do Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade de Brasília. Educadora do Movimento Somático, em formação, pela The School for Body-Mind CenteringSM - USA. Pós-Graduada em Neurociência da Cognição e Processos Psicológicos pela Faculdade Unyleya. E-mail: lauratoninieducacao@gmail.com.

Raíssa Palma

É doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto e atualmente orientanda do Prof. Marcus Mota. E-mail: raissapalma.fle@gmail.com.

Robson Gomes

É doutorando em Metafísica pelo Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. E-mail: robsongomes_15@hotmail.com.

Resumo

Transcrição de entrevista com o compositor e multi-instrumentista Jean-Jacques Lemêtre, do *Théâtre du Soleil*², organizada e realizada pelo professor doutor Marcus Mota, no dia 04 de fevereiro de 2022. Esta entrevista acontece no contexto de um seminário com estudantes da disciplina Poéticas da Cena do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e da disciplina Metafísica da Arte do Programa de Pós-graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. Essa entrevista pode ser subdividida em três momentos significativos e não necessariamente apresentados na ordem que se segue: 1) quando Lemêtre nos fala sobre o processo de construção do espetáculo mais recente do *Théâtre du Soleil*, *L'île d'or*³; 2) quando ele faz considerações distanciadas sobre sua prática criativa e sugere elementos muito precisos em relação à criação musical para espetáculos teatrais; 3) quando ele expõe momentos do instante criativo que vivencia, na presencialidade da entrevista. Jean-Jacques Lemêtre demonstra uma intensa e imensa criatividade, e nos inspira, através de sua poética criativa e de sua visão de mundo.

Palavras-chave: Criatividade, Música, Criação, Luteria, Música de teatro.

1 NE. Entrevista realizada em 09/03/2022. Integra os materiais do curso Criatividade. Blog: <https://criatividade2022.blogspot.com/>, ministrado online no PPG-Cênicas da Universidade de Brasília, por Marcus Mota. As entrevistas foram registradas, transcritas, anotadas, e revisadas. Além disso, neste caso, a entrevista foi traduzida por Marcelo Amalfi.

2 O *Théâtre du Soleil* é um grupo de teatro de vanguarda parisiense fundado por Ariane Mnouchkine, Philippe Léotard e colegas da École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq em 1964.

3 *L'île d'or* (2021) é o espetáculo mais recente do *Théâtre du Soleil*. Sua história se passa em torno de uma viagem ao Japão, de alguma forma, perturbada pela epidemia de Covid e por outras questões dramáticas de ordem social mundo afora.

Abstract

Transcription of an interview with composer and multi-instrumentalist Jean-Jacques Lemêtre, from Théâtre du Soleil, organized and performed by professor Marcus Mota, on February 4, 2022. This interview takes place in the context of a seminar with students from Poetics of the Scene discipline of the Graduate Program in Performing Arts and the Metaphysics of Art discipline of the Graduate Program in Metaphysics at the University of Brasilia. This interview can be subdivided into three significant moments and not necessarily presented in the following order: 1) when Lemêtre tells us about the construction process of Théâtre du Soleil's most recent show, L'île d'or ; 2) when he makes distant considerations about his creative practice and suggests very precise elements in relation to musical creation for theatrical performances; 3) when he exposes moments of the creative moment he experiences, in the presence of the interview. Jean-Jacques Lemêtre demonstrates an intense and immense creativity, and inspires us, through his creative poetics and his vision of the world.

Keywords: Creativity, Music, Creation, Luthier, Theater music.

Marcus Mota (M.M.): Boa tarde Maestro. Esta entrevista acontece no âmbito de um seminário com estudantes de pós-graduação, sobre criatividade e artes performáticas e, nesse contexto, temos o objetivo de conversar com pessoas criativas. Como você é uma das pessoas mais criativas que eu conheço, segue minha primeira pergunta: o que você tem feito durante essa situação de pandemia, uma vez que os teatros pararam de funcionar? Como você tem enfrentado essa situação, em que os teatros estão fechados?

Jean-Jacques Lemêtre (J.J.L.): Não, não. Os nossos teatros não estão fechados na França. O *Théâtre du Soleil* ficou aberto durante o tempo todo. Na verdade, aqui no *Soleil*, nós continuamos a criar durante a pandemia, para nossa nova peça que se chama *L'île d'or*.

M.M.: Você gostaria de falar um pouco sobre este espetáculo?

J.J.L.: Na verdade, a ideia era falar do mundo e do caos que estava acontecendo com a pandemia. No começo, Arianne Mnouchkine⁴ havia decidido conversar individualmente com cada integrante do grupo, para decidir quem iria convidar. Quando ficaram sabendo do projeto, centenas de pessoas apareceram, afirmando que queriam e precisavam trabalhar, cada um argumentando a seu modo. Então ela acabou engajando todo mundo, além de alguns atores que haviam

⁴ Arianne Mnouchkine é diretora de teatro e cinema francesa, de renome mundial, fundadora do *Théâtre du Soleil* em Paris, coletivo teatral que se instalou na *Cartoucherie* de Vincennes em 1970. Ela é a diretora de todos os espetáculos da companhia.

trabalhado há muito tempo no *Théâtre du Soleil*, que queriam retornar. Mas aí, tivemos um problema: alguns deles pegaram aquela COVID longa e perigosa, então precisaram abandonar o processo e a peça, há cerca de dois meses.

M.M.: Muitas pessoas se contaminaram?

J.J.L.: Sim, doze pessoas se contaminaram em dezembro e sete outras pessoas em janeiro. Neste momento, não tem quase ninguém no teatro que possa atuar. Então, agora que as coisas estão começando a retomar alguma normalidade sem os protocolos sanitários, a temporada vai começar, justamente no momento em que está todo mundo doente. Os atores que restaram estão ensaiando para substituir quem pegou COVID.

M.M.: Quantos espetáculos já aconteceram até agora, e quantas vezes você tocou ao vivo?

Eu toquei em cena durante três semanas, com a presença do público. Começamos as apresentações em novembro. Nas primeiras semanas, fui eu quem tocou e depois formei quatro pessoas para me substituírem.

M.M.: Já havia público? Como se deu a reabertura do teatro?

J.J.L.: Não houve problema. A entrada foi devidamente controlada e cada pessoa que entrou precisou apresentar seu comprovante de vacinação. O público era de cerca de quatrocentas a quinhentas pessoas por noite. O espetáculo acontecia dentro do teatro e havia um controle sério na entrada. O grande problema, por outro lado, era para comer, já que uma sopa era servida durante o espetáculo. A ideia era, na verdade, falar dos problemas atuais da pandemia, do mundo, do Brasil, dos Estados Unidos, de todos os lugares. Então a construção partiu de propostas de pequenas cenas feitas pelos atores, que contavam histórias de Trump, Bolsonaro, Xi Jinping, Putin, dentre outros, mas aquilo estava virando um documentário e não uma peça de teatro. A cada vez que alguém aparecia com um topete loiro, fazendo “blo, blo, blo”, as pessoas já sabiam que se tratava do Trump, e todo mundo sabe que ele é um idiota... Quanto ao Bolsonaro, na França todos sabem que ele é fascista e que não é uma pessoa do bem. Mas, para além disso, a questão que se colocava era: o que nós vamos encenar e dizer sobre essas pessoas que a gente não conhece? Mesmo conhecendo seus percursos, não sabemos bem quem são cada um deles. Sabemos, por exemplo, que o Bolsonaro é alguém que se apegava ao poder. No entanto, o que é maluco é que a doença já o pegou umas três ou quatro vezes e ainda não teve sucesso em acabar com ele.

Marcello Amalfi (M.A.): No Brasil isso se tornou uma discussão, porque temos este ano eleições para presidente. Há, no Brasil, Lula e Bolsonaro.

J.J.L.: Aqui [na França], dentro de 60 dias, teremos as eleições. Temos [Emmanuel] Macron⁵ e nada. Então é Macron. Em oposição, nada! Ele fechou todas as torneiras. Ele tem 25% das intenções de voto, enquanto os outros têm 5%, 10%, 11%, ou seja, nada. Então, já está tudo definido. Isto significa dizer que Macron sabe que está acima dos outros, como se, do alto de sua janela, estivesse dizendo aos franceses lá embaixo: “ah, não estou nem aí pra vocês”. E o que é incrível é que ele faz como o Bolsonaro, e as pessoas aqui não reagem. É uma maluquice. Então, nós queríamos falar sobre tudo isso, mas dessa forma, não funcionou. Nesse ponto, começamos a buscar histórias de famílias dos atores, para que tivéssemos um outro ponto de vista. Dessa vez, fixamos o cenário no Japão, na ilha de Sado, a famosa ilha onde morou Zeami⁶, que escreveu todo o teatro Nô. Esse homem estava exilado nessa ilha e, de repente, ele construiu quase 70 teatros de Nô na ilha. E ainda existem muitos, porém eles funcionam cada vez menos. Então, na *Cartoucherie*⁷, que é o nosso teatro, tudo é refeito como se fosse um antigo teatro na ilha de Sado, onde uma mulher tenta recriar um festival de teatro contra todos os políticos, contra a máfia, contra tudo. Logo, percebe-se que é terrível, pois é uma luta contra tudo e todos. Então, foi a partir daí que contamos as histórias do que acontece realmente, mas não como um documentário, e sim como uma reflexão. Todo mundo na França tem andado de cara feia, fechada... Tristeza? Sim, mas não estamos todos mortos, a gente pode rir, a gente pode falar. Nós queríamos demonstrar isso.

M.A.: Havia uma escrita feita por Hélène⁸? Por Arianne?

J.J.L.: Hélène começou escrevendo como sempre, porém, em determinado momento, Arianne levantou a mão e disse: “é o meu último espetáculo, então eu serei a autora”. Ela tem 82 anos, então ela disse que seria seu último espetáculo. Porém, cá para nós, sabemos que isso não é verdade, evidentemente.

M.A.: Ela tenta fazer isso, já fazem uns vinte anos.

5 Emmanuel Jean-Michel Frédéric Macron é um político, funcionário público e banqueiro francês, atual presidente do seu país, que foi reeleito para o segundo mandato consecutivo nas eleições de abril de 2023. No momento da realização da entrevista, faltavam 60 dias para as eleições presidenciais na França.

6 Zeami (1363-1443) Autor, ator e compositor, ele é o primeiro dos grandes dramaturgos japoneses. Nas primeiras décadas do século XV, deu ao teatro nô o aspecto que mais ou menos conservou até aos nossos dias. Ele é creditado com quase metade do repertório atual desta forma de teatro.

7 *La Cartoucherie* - Localizado numa antiga fábrica de munições, no coração do Bosque de Vincennes, em Paris, a *Cartoucherie* é a sede do *Théâtre du Soleil* desde 1970, sendo que hoje em dia, abriga outras quatro trupes teatrais.

8 Hélène Cixous é uma ensaísta, dramaturga, poetisa e crítica literária francesa, que colaborou em diversos espetáculos do *Théâtre du Soleil*, d'entre os quais, *L'île d'or*.

J.J.L.: Dessa vez, ela realmente anunciou como sendo a última vez. Ela ama anunciar isso, o que não é realmente verdade, e nós sabemos a razão: o que ela vai fazer depois? Teatro. Ela recontratou todo mundo, ela recuperou o lugar. Agora temos que ver o que vai acontecer com nosso espaço, porque em 2024 vão acontecer os Jogos Olímpicos, na França. De frente para o nosso teatro, está localizado o Instituto Médico de Esportes. Esse lugar vai se transformar em um centro médico para os Jogos Olímpicos e a *Cartucherie* vai ser o estacionamento. Então, provavelmente vamos precisar lutar por isso em 2024. A pessoa que cuida dos Jogos Olímpicos é Anne Hidalgo, a prefeita de Paris que tem agora uma porcentagem equivalente a 1%, quer dizer, zero⁹. É horrível, porque provavelmente ela não será eleita, assim vai chegar um momento em que ela vai precisar parar de falar bobagens. O diretor que cuida de tudo, que normalmente deveria estar nos Jogos Olímpicos de Pequim neste momento, contraiu a COVID três dias antes de partir, ou seja, na semana passada, e não pôde ir, já que é proibido. Vivemos um momento de loucura.

Para este espetáculo, acredito que foram criadas mais de quinhentas cenas, pois os ensaios tiveram duração de dois anos por causa da pandemia. Dois anos é bastante tempo para ensaios. Durante esse período, muitas cenas foram criadas, muitas indicações de direção foram experimentadas e abandonadas, o que toma muito tempo e, além disso, como a Arianne queria fazer o texto, acabou que, para muitas pessoas, o ponto fraco desse espetáculo é o texto, porque ela quis criar o texto, um texto dela. As imagens são muito bonitas, são perfeitas, assim como a abordagem que fizemos.

M.A.: E a música?

J.J.L.: Quanto à música eu trabalhei e compus como de costume, exceto que neste caso eu não estou ao vivo em cena. Os atores caminham e falam como bem entendem, mas não em presença da música. Aqui, fizemos outro trabalho. Em cada cena, há uma grande ópera, ou seja, grandes mudanças de cenário, e nessas trocas, eu fiquei brincando de criar uma espécie de rock louco japonês. Neste momento, passamos pelas músicas dos filmes dos anos 50, aqueles famosos filmes japoneses que são tanto americanos quanto japoneses, porém, mais americanos. A música que Kurosawa¹⁰ fez foi, por exemplo, uma música

9 Anne Hidalgo é uma política francesa que, em 2014, foi eleita para presidir a Câmara Municipal de Paris, tornando-se a primeira mulher a administrar a capital francesa na história do país. Ela foi reeleita para o mesmo cargo em 2020 e, em 2022, foi candidata à presidência do país pelo Partido Socialista.

10 Akira Kurosawa (1910-1998) foi um dos cineastas mais importantes do Japão, e seus filmes influenciam uma grande geração de diretores. Com uma carreira de cinquenta anos, Kurosawa dirigiu 30 filmes. É amplamente considerado como um dos cineastas mais importantes e influentes da história do cinema.

quase americana. Eu trabalhei de outro jeito: por um lado, é japonês porque tem instrumentos japoneses, mas é de conotação americana porque é rock.

M.A.: Porém, isto ocorre durante a cena ou apenas para a troca de cenário?

J.J.L.: Apenas para a troca de cenário. Para a cena é realmente outra coisa, um outro trabalho, sustentado pelas tonalidades mais graves, pelo baixo, a partir do qual, o público imagina que talvez esteja acontecendo alguma coisa grave, mas não tem muita certeza. Não é algo que leva as pessoas a dizerem: “espere aí, é muito difícil agora, é muito complicado, nós estamos tristes, não queremos mais rir, todo mundo está morrendo...” Não, jamais isso. É simplesmente um tipo de nuvem, um sopro que passa abaixo e acima das pessoas. Então, a música é muito mais sentida fisicamente, porque ela está nos infrabaixos ou nos superagudos, ou coisas assim, e ela é sentida no corpo. O público se coloca a seguinte questão: “será que tinha ou não tinha música?” Se você não prestar atenção ou se for pego apenas pelo texto ou imagem ou iluminação, você vai se perguntar se tinha música ou não. E a resposta é: “sim, completamente”. É a macro harmonia perfeita, pois tem uma hora que não se sabe mesmo a resposta, por se tratar de uma verdadeira simbiose. Chega-se num nível em que você é obrigado a fazer um pequeno esforço para escutar, pois se não fizer, você não vai perceber a música. Aí, de repente, no primeiro segundo da troca de cenário, você se depara com um rock a plenos pulmões! É um verdadeiro contraste. E aí, ninguém mais tem dúvida!

A divisão do tempo do rock é destruída para passar a um som praticamente de uma música de filme americano de terror. O rock é uma superposição melódica e rítmica completamente incrível levando em conta que, no Japão, existe um tempo espiritual, algo que nos é completamente estranho. E de repente, isto gera um questionamento, será que algum músico errou? O que está acontecendo? Um músico caiu? Ocorrem algumas coisas que são um tanto quanto curiosas. É outra coisa, outro tempo.

Marcel¹¹, meu luthier, e eu, chegamos a construir alguns instrumentos que, na ocasião, não funcionaram muito bem, pois Marcel estava doente. Então, eu saí em busca de instrumentos que não tivessem uma sonoridade folclórica ou tradicional para o público. Caso contrário, as pessoas imediatamente diriam: “ah, isto aqui é japonês, aquilo é chinês!”. É preciso evitar essa armadilha, o risco de cair na caricatura japonesa, porque o timbre de determinado instrumento não é conhecido em nenhum outro lugar a não ser naquele país. Se você tocar o shamisen¹², não existe outro instrumento com um timbre seme-

11 Marcel Ladurelle - Luthier e criador de instrumentos, que colaborou em diversos espetáculos do *Théâtre du Soleil*, junto a Jean-Jacques Lemêtre.

12 Shamisen é um dos instrumentos musicais japoneses mais conhecidos. Com três cordas, é considerado bastante versátil e capaz de produzir uma ampla gama de timbres, sendo utilizado tanto em apresentações tradicionais de teatro kabuki e do teatro de bonecos bunraku, quanto em ocasiões mais atuais e inovadoras.

lhante. As flautas de shakuhachi¹³ são típicas da cultura budista, japonesa, chinesa, etc... As percussões, são típicas deles. Porém, eu tocava sempre em cima do: “isso é o quê? De onde saiu? De onde isso vem? Evidentemente eu fiz um rock falso, porque ele não tem doze tempos. (*Ele canta o ritmo*). Nesta obra, vocês vão escutar rock a sete tempos, a cinco tempos, e o público não consegue acompanhar o ritmo corporalmente, e se questiona: “O que é, esse rock aí? Ele não tem ciclos”.

M.A.: Os instrumentos são de cordas ou de sopro?

J.J.L.: Tem de tudo. Tem guitarra elétrica, shamisen, inventamos vários instrumentos. Com Marcel, construímos todas as famílias de cada instrumento, desde o soprano até o contra-baixo. No Japão, havia uma cultura chamada “os Ainu”¹⁴, que existiu antes dos japoneses, uma cultura restrita ao norte do país, uma ilha chamada Hokkaido. As pessoas de lá foram impedidas de falarem sua própria língua e de viverem suas tradições e costumes. Então eu supus que eles deveriam ter instrumentos musicais muito particulares, e de fato, eles têm um instrumento chamado Tonkori¹⁵, que nem mesmo os japoneses conhecem. O tonkori é um instrumento de cordas, que você toca no seu colo, usando as duas mãos. Ele tem apenas 5 cordas, mas possibilita um ritmo absolutamente incrível, que o músico vai variando. Nós fizemos a coleção soprano, alto, tenor, baixo e contrabaixo, que não existe originalmente. Eles têm só um pequeno e nós fizemos de todos os tamanhos... Nós construímos coisas muito curiosas e especiais. Eu também toco instrumentos chineses que não são muito conhecidos então, o público percebe que estamos em outro lugar, que estamos na Ásia, mas não se sabe exatamente em qual Ásia.

M.M.: Você quer falar mais sobre essa apresentação, desse processo ou você quer que eu te faça outra pergunta?¹⁶

13 A Flautas Shakuhachi é uma flauta secular originária do Japão e feita de bambu. Tem uma sonoridade marcante, que no passado serviu como ferramenta espiritual de monges budistas nas práticas meditativas e também como arma para samurais derrotados na guerra e que tiveram a espada confiscada no período Edo (1603-1867). Na contemporaneidade ocidental, ela vem sendo introduzida em obras de estilos diversos, como jazz e orquestra, inclusive com aumento significativo de tocadores não descendentes de japoneses.

14 Os Ainu são um povo autóctone de uma região fronteira entre o Japão e a Rússia. Durante muito tempo, eles habitavam as ilhas de Hokkaido (Japão) e Sakhalin (atual parte da Rússia), tendo sido colonizados pelos japoneses durante o período da era Meiji, na primeira metade do século XX.

15 O tonkori é um instrumento de cordas tocadas pelo povo Ainu (ver nota 20). Geralmente tem cinco cordas, que não são interrompidas ou perturbadas, mas simplesmente tocadas “abertas”.

16 Nesse momento da entrevista, houve uma ruptura na conexão internet de Marcello Amalfi, e isso acabou causando uma interrupção na reflexão do entrevistado, que muda bruscamente de assunto.

J.J.L.: Para mim, tanto faz, porque agora eu não estou no teatro. Eu estou feliz por não estar no teatro, já que isso me permite não pegar COVID.

M.M.: Nós tivemos uma situação especial aqui no Brasil porque todos os teatros se fecharam, e todas as peças de teatro e espetáculos teatrais se deslocaram para a internet. Porque nosso governo é contra a ciência, então foi um ato de resistência, não fazer teatro presencial, até que soubéssemos um pouco mais sobre a doença. Os teatros foram fechados porque ninguém entendia direito o que estava acontecendo e ninguém queria morrer. Então, criou-se um pânico coletivo e, ao invés de dar uma explicação, o governo interrompeu tudo.

J.J.L.: Eu te enviei essa manhã, Marcelo, um e-mail a respeito de uma coisa que tá pra acontecer entre uma produção franco-brasileira ou brasileiro-francesa, que tem uma questão de financiar grupos de trabalho artístico para grupos que têm artistas franceses e brasileiros.

M.A.: É brasileiro ou francês?

J.J.L.: É brasileiro, é no Rio de Janeiro, é possível ver qualquer coisa que nós podemos fazer juntos, proponha qualquer coisa, quem quiser os atores, as atrizes, podemos fazer qualquer coisa.

M.A.: Vou ler o projeto.

J.J.L.: Podemos imaginar qualquer coisa e de repente, para ter dinheiro para fazer levar meus instrumentos para o Brasil.

M.A.: Você já tem ideias para fazer qualquer coisa aqui?

J.J.L.: Sim, porque não fazer qualquer coisa que seria, por exemplo, um concerto para um instrumento, não importa qual instrumento. Toda orquestra teria uma partitura, improvisada, escrita como você quiser, os músicos teriam uma base sobre a qual tocar e nós convidaríamos solistas diferentes, que viriam inventar sobre as partituras.

M.A.: Magnífico! Isso é a improvisação controlada que você fala?

J.J.L.: Isso, uma parte que chamaremos de orquestra sinfônica ou não sinfônica, que vai ter essa pequena partitura e teríamos os músicos que tocariam meus instrumentos. Então, o som não seria o de uma orquestra sinfônica, evidentemente. E, poderíamos convidar músicos brasileiros, mexicanos, argentinos, que viriam para improvisar.

M.A.: É uma ideia fantástica!

J.J.L.: Sim, é uma ideia muito simples.

M.A.: No Brasil, nada é simples. Vou ler o e-mail depois e podemos nos falar.

M.M.: Quando você foi para o teatro, você era um músico que trabalhava com improvisação, um músico como performer, consciente da teatralidade do músico. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre a questão da improvisação: existe a improvisação na música e existe a improvisação no teatro. Como você vê a questão da improvisação no teatro?

J.J.L.: Sim, eu quando cheguei no teatro, tudo o que eu sabia, quer dizer, o pouco que eu sabia sobre o teatro, eu tentei compreender como é que eu poderia colocar isso no teatro. Mas o que me ajudou muito, na verdade, eu me dei conta muito tarde, é que tudo parte do canto gregoriano, da música religiosa em latim. O canto gregoriano foi um dos meus primeiros estudos musicais, já que eu praticava no conjunto da catedral da cidade que eu estava.

Então, aqui eu descubro que, de fato, o ritmo da música gregoriana é dado pelo texto, pelo latim. De uma hora para outra, eu descobri um dos segredos que me permitiriam poder escutar o francês ou não importa qual língua: era escutá-la somente pelo seu ritmo e não pela sua emotividade, o seu sentimento. Eu nunca fui um músico realista, pois sempre me preocupei mais com a parte rítmica. Se eu me preocupasse com a parte melódica, em detrimento do ritmo, acabaria caindo na música de cinema. A música do cinema é baseada em um tipo de emotividade. Estou me referindo à música de cinema da atualidade. Evidentemente, em meados de 1930, a música de cinema era completamente diferente, quase não existia uma relação entre som e imagem. O que havia era aquela loucura de fazer uma música grandiosa e magnífica. E se não fosse possível fazer uma música assim, eles escolhiam não colocar música nenhuma.

Então, a improvisação, pra mim, era evidente porque no canto gregoriano o ritmo é dado pelo texto em latim e além disso, não existe a noção de barra de compasso, não existe a noção de ciclo e o tempo é completamente aleatório, porque ele é *arsis* e *thesis*, levantar e abaixar. Logo, toda música que eu fiz, se resumia a levantar abaixar. Eu seguia o movimento do ator ou da atriz, sem ter a preocupação de enclausurar minha música dentro de barras de compasso, eu nunca usei o tempo do metrônomo.

M.A.: É o tempo do teatro.

J.J.L.: É por isso que isso me abriu portas que eu nunca havia visto abertas e me permitiu fazer uma coisa totalmente diferente, mas além disso, de poder explicar que não era, de jeito nenhum, aleatório, intuitivo nem instintivo. Era

um pensamento muito antigo que havia se perdido.

M.A.: De tocar junto com a cena, de tocar dentro da cena e não de fora dela.

J.J.L.: Não falo só de tocar sobre a rítmica do texto, mas também sobre a métrica da língua. A métrica da língua, na França, desde 1920 não é mais ensinada... A gramática sim, mas a métrica da língua, não. O brasileiro é ensinado?

M.M.: Não. Apenas no curso de Letras, somente no curso superior. Eu estudei a prosódia, quando estudei grego, onde *arsis* e *thesis*, os ritmos e os nomes são baseados nos pés, no movimento de levantar e descer os pés.

J.J.L.: *(Ele solfeja uma melodia de canto gregoriano)*. Mas, quando você canta é impossível estalar os dedos, é o ritmo da vida e não do metrônomo, dá uma liberdade aos atores, de falarem como quiserem e é você [o músico de teatro] que vai receber, não a emoção que eles te dão, mas o ritmo.

M.M.: Uma outra coisa que eu queria te perguntar é o seguinte: cada processo criativo é singular no tempo e no espaço, mas depois de muito praticar, você acaba desenvolvendo um *know-how*. Eu queria que você comentasse sobre o fato de que, cada processo criativo é único, mas, ao mesmo tempo, parte da mesma maneira de trabalhar. Quais são os elementos que permanecem e o que é que se modifica entre um processo e outro?

J.J.L.: Quando te falei, agora pouco, de nossa nova peça *L'île d'or*, que se passa no Japão, antes de todo mundo, eu conheço o tema, aquelas duas frases que dão a ideia do espetáculo, a proposta. Eu sei onde vai acontecer: no Camboja, Japão, Brasil, América do Sul; tenho ciência de onde vai acontecer. Então, o meu trabalho é reunir o meu memorial e das pessoas que eu conheço, todas as propostas de lugar onde nós iremos trabalhar. Se é no Japão, me interessa tudo o que é a música japonesa, não importa qual estilo, de todas as épocas, música tradicional, contemporânea, música de teatro, música da dança, música do circo, todo tipo de música. Em seguida, eu faço um inventário, quer dizer, meu trabalho é o de procurar a essência dessa música, de onde ela vem, qual é a continuidade de sua história. Por exemplo, na Europa, em algum momento, todas as músicas foram bloqueadas pelo cristianismo, pelo catolicismo, isso quer dizer que, em algum momento, era a igreja que proferia o que era música religiosa, o que era música profana. O que podia ser tocado e escutado e o que era proibido.

Na América do Sul, aconteceu algo semelhante, os colonizadores bloquearam tudo. Na Ilha de Páscoa, é a música espanhola que prevalece. O que é terrível, porque eles construíram instrumentos inspirados nos instrumentos espanhóis. Eu preciso estar ciente disso para compreender de onde vem essa

música. Na maior parte do tempo, eu refaço o caminho, porém evitando todos os erros e todos os desvios, para ver de onde vem essa música e tentar recriar uma linha direta até os dias atuais. Assim, eu elimino tudo o que é tradicional, porque isso me levaria a fazer folclore e se eu fizesse folclore, não interessaria a ninguém. A música folclórica é feita para o folclore, não é feita para o teatro.

Esse é um dos dramas em muitos países: pessoas que fazem música de teatro que não é música de teatro. Eles pegam a música tradicional e colocam no teatro. Um exemplo: se você coloca uma bossa nova no teatro de Shakespeare. Eu não conheço nenhum trecho de Shakespeare em que estaria escrito: a rainha se põe a dançar sobre uma bossa nova. Isso não existe, então, vem a ser uma escolha do diretor, do compositor ou do músico, e até pode ser usado, mas tem que ser claro! Nós não podemos enganar o público, porque não seria verdadeiro, não seria música de teatro. É uma ideia, e como tal, dura exatamente o tempo de dizer “eu tenho uma ideia”. Não tem um efeito para além desse tempo.

Chega um momento, nesse trajeto, em que eu devo eliminar e tentar guardar essa linha condutora quase pura, de maneira a não influenciar, quer seja, no domínio da emoção ou do sentimento. Eu sigo, simplesmente, um algo a mais que não é encenado e que não é dito ator.

M.A.: É uma outra narrativa, uma linguagem a mais, para somar. Magnífico!

J.J.L.: É uma música que você escuta, mas é uma música que você recebe. Quando eu faço, por exemplo, o CD do espetáculo, sou o primeiro a dizer “Genial! Mas, falta o solista”.

M.A.: Por quê?

J.J.L.: Porque não tem o ator! O solista é o ator, falta o solo. É como se escutássemos a 5ª Sinfonia de Beethoven, sem a presença do violino (*ele solfeja o tema*), ninguém vai escutar a sinfonia sem o violino, falta alguma coisa.

M.A.: Você falou da base do canto gregoriano para o seu trabalho. Nesse sentido, seria possível afirmar que a cena é o *cantus firmus*¹⁷ e você trabalha a partir dela, de dentro dela?

J.J.L.: Sim, mas todos os tipos de *cantus firmus*. Quero dizer, no começo da Idade Média, o *cantus firmus* era um bordão em semibreve bem agudo, até que, em determinado momento, ele passou a ser grave. (*Ele solfeja em ambas as tonalidades*). Isso mudou completamente a visão e a escuta, porque antes ele era

17 Na música, um *cantus firmus* era o uso de uma melodia já existente como base temática para um novo arranjo polifônico.

agudo e agora passa a ser um baixo contínuo, trazendo para o cantus firmus uma característica completamente diferente.

Depois aprendemos temas do canto gregoriano, que é muitíssimo conhecido pelas pessoas, pois eram cantados na igreja. Quando eram transcritos, atribuía-se a eles notas extremamente longas (*Ele solfeja duas melodias semelhantes, que se diferenciam pela duração de cada nota*). Isso mudava completamente o baixo, e também a base. A utilização de todas essas técnicas que eu aprendi através do canto gregoriano, fora o fato de que depois eu fiz música antiga, música barroca, refiz todos os processos de cada época, depois fiz música clássica romântica, contemporânea. Então, nós chegamos hoje ao rock, no jazz, folk jazz, etc...

Paralelamente, como eu tinha que viver, eu fazia música popular para ganhar dinheiro. Evidentemente, era um trabalho paralelo, mas que me permitia colocar em prática todo o meu conhecimento. Eu me aproximava de um determinado grupo musical e perguntava às pessoas: “Bom dia, o que é que você não tem como instrumento em sua orquestra?” E as pessoas diziam que não tinham um clarinete-baixo, ou que não tinham percussionista, então eu dizia “vou assumir esse lugar”. Eu largava meu instrumento, aprendia e já tocava, por exemplo, um clarinete baixo. Ou tocava instrumentos da Idade-Média, ou instrumentos barrocos... etc.

Então, foi sempre assim. Às vezes, eu lidava com luteria, outras vezes com instrumentos novos para aprender e tocar. Ou então, algum tipo de música que eu precisava compreender, analisar e interpretar. Enfim, era um conjunto de tudo, eu nunca fui um intérprete de conservatório. Para concluir, quando você tem um professor como Moondog¹⁸, você é apresentado a uma outra música.

M.A.: Moondog é formidável. Foi você quem me apresentou ao Moondog que eu não conhecia. Às vezes, quando eu escuto seus álbuns, penso: “isso é [música da] Idade Média, mas não é bem Idade Média, é jazz mas não é bem jazz...” Fica entre uma coisa e outra.

J.J.L.: É por isso que eu fui um grande defensor de um músico brasileiro que se chama [Walter] Smetak¹⁹.

18 Moondog (1916-1999) é o pseudônimo de Louis Thomas Hardin, compositor, músico, cosmologista e poeta estadunidense. Considerado por muitos como uma das figuras mais cativantes da música do século XX, ele era deficiente visual e criava seus próprios instrumentos musicais.

19 Walter Smetak era suíço, mas veio para o Brasil em 1937, aos 24 anos. Violoncelista, compositor, escritor, escultor e inventor de instrumentos musicais, Smetak lecionou na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e influenciou toda uma geração de músicos brasileiros, dentre os quais Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Marco Antônio Guimarães. Assim como Moondog (ver nota 24) e Jean-Jacques Lemêtre (ver nota 1), ele também construía seus instrumentos musicais com materiais inusitados, como tubos de pvc, cabaças e isopor. Criou cerca de 150 desses “Instrumentos-esculturas”, que denominou genericamente de “plásticas-sonoras”.

M.A.: Você se lembra, que nós fomos ao museu Smetak. Eu te apresentei ao filho do Smetak, Uibitu Smetak²⁰. E eu me lembro que havia instrumentos, sobre os quais você comentou: “Olha, eu criei instrumentos muito semelhantes em Paris, mais ou menos na mesma época”.

M.M.: Como estamos falando de criatividade, te ouvindo, me veio que a criatividade pode ser exercida quando você se opõe ao modo de produção. Eu li em seus textos, e em textos do Marcelo Amalfi, que o teatro musical que existe, não é musical e, muitas vezes, nem é teatral, porque ele impede o exercício dessa forma de criação. Portanto, o teatro musical tem o texto e a música prontos e os atores estão fora do processo, os músicos chegam no final e o sistema de produção funciona produzindo peças em larga escala. No seu caso, você propõe uma integração do som e da experiência de escuta para se produzir o teatro. A questão não é a música, mas o som. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre quando você se propõe exercer a criatividade para encontrar uma outra maneira de fazer teatro musical, se opondo ao modo dito “normal” de produção de teatro musical.

J.J.L.: Penso que, preciso dizer que é a “minha” música de teatro e não “a” música de teatro. O que já faz as coisas serem mais simples. Eu não reivindico ser “o” representante “da” música de teatro. Nós temos a nossa música, o problema é que para fazer a música de teatro, existe um elemento que muitas pessoas não reconhecem, porque não sabem, que você só vai fazer música de teatro se você tiver um diretor, porque sem diretor, não há trupes. É uma afinidade entre o músico e um diretor ou diretora. Eu posso fazer isso porque é com a Mnouchkine, somos uma espécie de dupla criativa, como acontece entre o Fellini e o Nino Rota²¹. Uma dupla assim faz com que [a concepção da música de teatro] seja possível, porque é a minha música sobre aquele teatro, na forma do teatro dela. Ninguém no mundo pode dizer - o teatro é isso! - isso é uma pretensão. Mesmo Stanislavsky²² não ousou dizer. Nem mesmo Tchekov²³ disse: eu sou o único autor.

Nós, por exemplo, estamos há dois anos fazendo *L'île d'or*. Um músico que chega uma semana antes da inauguração de sua peça, é a música dele sobre

20 Uibitu Smetak é filho de Walter Smetak e, assim como seu pai, também é compositor.

21 Federico Fellini, cineasta, e Nino Rota, compositor, desenvolveram um vínculo quase mítico que deu origem a verdadeiras obras-primas do cinema italiano. Eles colaboraram em 17 longas metragem.

22 Constantin Stanislavski (1863–1938) foi um grande diretor teatral russo, e é até hoje reconhecido como um dos principais sistematizadores do processo de trabalho do ator e da construção da personagem. Ele encenou um dos maiores sucessos do teatro russo, *A Gaviota*, a partir do texto de Anton Tchekov (ver nota 30).

23 Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904), foi um médico, dramaturgo e escritor russo, considerado um dos maiores contistas de todos os tempos. Em sua carreira como dramaturgo criou quatro clássicos e seus contos têm sido aclamados por escritores e críticos.

aquele teatro e basta! Porque se as pessoas acham que está bom, eu não vou interferir. Isso é outra coisa, simplesmente é a maneira deles de trabalhar. O problema é quando essas pessoas afirmam que o que fazem é música de teatro. Aí, eu posso dizer que não tenho muita certeza. Nesse caso, posso afirmar que, se esse músico considera que faz música de teatro, tem algumas coisas que ele precisa aprender sobre fazer música de teatro, que ele ainda não sabe.

M.A.: Em cada espetáculo haverá uma música diferente, certo?

J.J.L.: Eu começo meu instrumentário do zero. Todos os instrumentos que toquei em determinado espetáculo, eu guardo em casa e recomeço tudo do zero. Se são instrumentos que eu não conheço, então eu trabalho e me aprendo. O problema é que, quando eu pego um instrumento de música, como eu não faço a música de repertório, está fora de questão que eu venha a tocar para você o 12º concerto de Rachmaninoff²⁴, mas isso não me serviria para nada, a não ser para dizer que sei tocar, mas não estou interessado nisso. Eu invento a minha música, porque eu a concebo para o teatro. Rachmaninoff é perfeito para o Rachmaninoff, mas não é perfeito para o teatro, é perfeito para outras coisas.

Falo muito do Rachmaninoff porque nós o utilizamos como música quando fizemos os *Náufragos da Louca Esperança*²⁵. Aí sim, para contar a história do cinema mudo, onde as pessoas pegavam a música para colocar imagens em preto e branco. Quem eram os pianistas que tocavam ao lado daquela poeira de carbono? Todos morreram por respirar a poeira que ficava por ali. Então era para mostrar isso, porque isso fez parte da história do cinema mudo, contada no teatro.

M.A.: Essa é a história, a música é uma parte da história que você estava contando.

M.M.: Você fala nos seus textos que trabalha muito com a memória, que ela é fundamental. Eu queria saber, mesmo que o registro não tenha tudo: um filme ou um papel, todo processo criativo, hoje, pode ser filmado e registrado. Como você trabalha com a questão de documentar seu processo criativo?

J.J.L.: Primeiro, eu sempre tenho uma imagem teatral em mente, então a música que eu faço é a representatividade de uma imagem teatral, que se transforma em uma imagem sonora teatral, então já tem algo que é bizarro, entre imagem e som, ou seja, já tem os olhos que trabalham com as orelhas - o audiovisual. Então, preciso prestar bastante atenção nisso, eu faço um tipo de

24 Sergei Rachmaninoff (1873-1943) foi um compositor, pianista e maestro russo, um dos últimos grandes expoentes do estilo Romântico na música erudita ocidental.

25 *Náufragos da Louca Esperança* (2010) espetáculo do *Théâtre du Soleil*

catálogo de trechos de obras musicais que seguem o espírito, ou seja, exterior/interior, floresta/cidade, campo ou casa, há muitas coisas assim que são de grande valor, e me permitem vir a utilizá-las, imaginando que elas serão sobrepostas, porque é muito raro ter uma única música. O que eu faço em geral é como no espetáculo *L'île d'or*, onde às vezes você tem até 7, 8, 9 melodias sobrepostas de um mundo diferente e é isso que causa a estranheza, o espectador se coloca a pergunta da localização geográfica: “isso é música asiática? onde se passa?” Porque os ritmos são excêntricos, porque as sobreposições não são muito bem afinadas, porque eu não toco no mesmo temperamento igual ao Bach, eu faço acordes étnicos. E quando eu sobreponho, as pessoas sentem um estranhamento. Eles percebem como os músicos que, no início, ouviam a música do *Shakespeare*²⁶, e me perguntavam se eu tinha percebido que eu havia desafinado. Eles falavam que a música era boa, mas que os instrumentos não estavam afinados. Eu penso que, se eles percebem isso, então é porque está bom, porque eu fiz o que queria fazer.

M.M.: O processo dessa peça que você está fazendo agora é de dois anos. São muitos momentos, muitas horas de trabalho e muitas decisões a tomar. Você percebe em algum momento que algumas coisas serão definitivas e outras não?

J.J.L.: Esse é o trabalho de todo o tempo, porque, nos ensaios, quando estamos ensaiando a cena, os atores trazem uma ideia, e trazem uma proposta, um sonho... e eles trabalham com esse material entre si. Depois, eles me contam essa história em 3 frases ou uma pequena história, então tem uma hora em que essa cena é anotada como “cena a trabalhar”, “cena a eliminar”, “cena a ver se é possível melhorar”, “cena muito curta - então rever o texto”, “cena muito longa - então em que cortar”.

Portanto, temos muito trabalho logo de início. Então, as pessoas que filmam os ensaios, já organizam imediatamente, porque o espaço de tempo entre o momento de trabalhar cada cena, em comparação ao momento em que ela foi comentada, é muito longo. Geralmente invento para cada cena uma ou duas ou dez músicas para uma cena específica, se a cena não fica, a música vai para o lixo. Isso não é um problema, porque de qualquer forma, eu não iria usá-la em outro lugar. É como as pessoas que tocam jazz e têm um saxofonista. É uma situação normal, mas tem uma hora, quando você encena Molière, em que não tem onde tocar o saxofone.

Então é isso, uma cena para cada música, e guardo na memória, mas como é improvisado, vejo o que falta em cada música - vinho ou animais, animais imaginários, com sons deformados. Aqui, eu queria estrelas cadentes, que atravessam a cena com um som veloz. Começo a construir sobre minha proposta,

26 Trata-se aqui, do espetáculo *Macbeth*, (ver nota 36).

que não é nada além de uma base que não está finalizada, ainda irá se alterar, se enriquecer, até a cena que você olha e diz se está boa ou não e se precisar, você elimina a música. Em geral, as pessoas dizem que eu faço sempre quilômetros e quilômetros de música, porque tenho necessidade de ter a maior cobertura possível, para a melhor escolha teatral possível, que vai gerar a melhor situação teatral.

M.A.: Então, depois você trabalha sobre os registros que te serviram até então, para fazer uma espécie de edição, guardando as cenas escolhidas, que, depois, são apresentadas ao grupo: “este é o espetáculo, é assim que nós vamos ensaiar”.

J.J.L.: Sim, é isso. Ou então, eu direciono meus músicos para tocarem instrumentos específicos em momentos, técnicas e frases específicas, porque, asso, eu explico para as pessoas o que elas precisam tocar, para além da nota musical e do ritmo. Eu tento dizer: “aqui você é o sofrimento do mundo, aqui você é a paixão da rainha, ali você é a nuvem, que já sabemos que vai explodir em breve. - Eu dou as imagens que eu quero que eles toquem. Porque se eu falar sobre ritmo ou “tátátá, tará tátá”, eles acabam caindo no folclore, ou seja, surgem com uma música tradicional e não é isso. É simplesmente uma maneira interior da rainha de se movimentar, então a música sempre existe em relação com a cena.

Isso, fora a música que foi criada para o novo espetáculo. Nele, durante as trocas de cenário, eu não estou em uma relação direta entre o que se escuta e o que se vê, eu toco completamente outra coisa.

M.A.: Incrível, isso é novo, essa é a primeira vez que você me diz isso, que você toca paralelamente à cena e não de dentro dela, isso é incrível, fiquei muito curioso para ver isso, porque para mim é uma grande mudança.

J.J.L.: E a dificuldade é que, como eu parti, tenho 4 pessoas que me substituem. Uma que toca os instrumentos de corda, uma que toca os de sopro, uma na percussão e uma pessoa nos idiofones²⁷. São quase todos os instrumentos que eu toco, com exceção daqueles que eles não conseguem tocar.

M.A.: Mas o seu “bureau²⁸” permanece lá? Esses são os músicos do Soleil ou outras pessoas?

27 Idiofone é um instrumento musical cujo som é provocado pela sua vibração. É o próprio corpo do instrumento que vibra para produzir o som, sem a necessidade de nenhuma tensão.

28 Trata-se aqui da reunião de todos os instrumentos musicais tocados ao longo da peça em um mesmo local, reservado para este fim.

J.J.L.: Sim, são músicos que eu procurei.

M.M.: Durante muito tempo, o teatro foi terreno dos atores e do diretor. Os compositores chegavam mais tarde, mas a sua chegada no teatro, provocava uma mudança no elemento música, que, antes, parecia ficar em segundo plano, uma atmosfera, uma ambiência, ficava sempre atrás da cena. O grande problema que nós temos, é que os cursos universitários de teatro continuam privilegiando o ator e o diretor, então esse novo teatro que se liga de uma maneira total é difícil de ser replicado, porque a formação universitária ainda está ligada ao privilégio deles. Grande parte do som do teatro apela à memória e experiências musicais dos atores e diretores, música pré-gravada... Para você, quais seriam as possibilidades de mudança desse cenário? O que você sugeriria? Quais são suas ideias com relação a mudança desse cenário para integrar mais sonoridade, formar artistas mais sensíveis à sonoridade?

J.J.L.: Tudo o que você disse é perfeitamente verdadeiro e muito exato. O drama dessa história é que a música de teatro não é reconhecida. Ela não é reconhecida pelo músico, tampouco pelo teatro. Isso quer dizer que, quando você fala a uma companhia de teatro que você é músico do teatro, ninguém sabe que isso existe, então ela não é reconhecida. A maior parte dos músicos que fazem música de teatro, fazem de uma maneira acessória, ou seja, um a mais. Você já me ouviu sempre reivindicar que eu sou músico de teatro, eu jamais disse que sou músico e de tempos em tempos faço música de teatro. Não! A minha profissão é ser músico de teatro. Isso quer dizer que a primeira coisa que os músicos de teatro precisam fazer é: 1 - adorar o teatro! Amar o teatro! Porque, na maior parte do tempo, as pessoas deboçam. Por exemplo, não existe um livro sobre "música de teatro para leigos". Existe "astronomia para leigos", "matemática para leigos", mas não existe "música de teatro para leigos". Se existisse, na primeira página, estaria registrado: "AME O TEATRO! Se você não ama o teatro, não precisa mesmo continuar lendo esse livro!"

Em segundo lugar, a dificuldade é que as instâncias artísticas, não reconhecem essa profissão, o que é inacreditável. Mesmo na França, veja por exemplo, eu ganhei o Molière²⁹, e depois, ponto final, acabou. Eles não iriam dar o prêmio todo ano para o mesmo cara, então isso quer dizer que não é reconhecido. Trabalhei durante 20 anos para que a música de teatro fosse considerada como um critério único no prêmio Molière. E continua não existindo.

Outro problema é que têm muitos músicos, jovens e velhos, que me falam de algum amigo próximo ou diretor que lhes propôs fazerem música de teatro,

29 O Prêmio Molière reconhece a conquista no teatro francês ao vivo e é o prêmio nacional de teatro da França. Os prêmios são apresentados e decididos pela Association professionnelle et artistique du théâtre e apoiados pelo Ministério da Cultura em uma cerimônia anual, chamada Nuit des Molières, em Paris.

mas estão sem dinheiro e pedem ajuda, pois não conhecem nada sobre música de teatro. Escuto isso toda hora, gente que não sabe o que é música de teatro. Essas pessoas acabam fazendo uma música que é de cinema, ou de outro universo e que não tem nenhuma relação com o teatro porque não sabem em que se apoiar. Isso fica pior ainda, quando chegam na última semana. Quem pede a música é o diretor, geralmente, inspirado em uma música que ela ou ele. Quando isso acontece, eu digo para comprar um disco porque é muito mais simples. Desse jeito, não serve para nada. Os diretores não são músicos, são mais melômanos do que músicos, o que já é bom, porque eles têm uma ideia de algo que está na cabeça deles e o interessante é o compartilhamento com alguém que sabe e tem vontade de compor e enriquecer esse “algo”, alguém que tem ideias, mas ideias no bom sentido da palavra, para que o público possa recebê-la, compreendê-la, escutá-la e admirá-la, porque sem isso, ela se transforma em uma obra hermética, que as pessoas têm dificuldade em compreender ou absorver. Será que fazer teatro contemporâneo significa fazer música contemporânea? Não tenho certeza.

M.A.: Sim, porque nesses casos, não há relação com a música. Eu acho que, para o ator é ainda pior. Eles ficam ensaiando dois, três, quatro meses, sem nenhuma música e na última semana, a música aparece. Então, eles entram em cena e, de repente, tem música. É inacreditável.

J.J.L.: A menos que seja explicado a você desde o início, é como certos coreógrafos que fazem os ensaios sem música e colocam a música como último elemento para que os dançarinos nunca caiam em uma rotina, mas que sejam sempre excitados por algo novo que os ajuda, mas no teatro é complicado agir assim, já que há o texto.

M.A.: Mas acho que o dançarino estabelece uma certa relação com aquilo que escuta, o que nem sempre ocorre com os atores.

J.J.L.: É a linguagem corporal e o corpo trabalha mais fácil, com relação à música. A linguagem verbal, não. Quando você pergunta nas universidades: “Eu tenho uma pergunta, senhor professor! Por que não aprendemos uma língua através da musicalidade?” Por exemplo, a França é reconhecida como o país onde pior se aprende uma língua estrangeira e é verdade, porque mesmo as línguas que temos na França, como o bretão, o alsaciano, o basco, mesmo essas línguas, quase não existem mais entre os jovens. Apenas os idosos e muito idosos, falam essas línguas. Por exemplo, minha mãe fala tzigane, e meu pai falava breton e, como ele, quase todos os falantes de breton já morreram. Muitos jovens falam a língua colocando a palavra estrangeira correta, mas não a musicalidade correta, porque não conhecem a musicalidade. Eles usam a palavra bretã, com a musicalidade francesa. Isso não funciona.

M.A.: É como se fosse o samba, tocado no koto, um instrumento japonês. Não funciona. (*ele solfeja*).

M.M.: Estamos em um seminário sobre criatividade e fala-se muito pouco sobre a criatividade sonora, mas os atores têm ouvidos, os diretores têm ouvidos, o público tem ouvidos. No entanto, raramente levamos a criatividade para algo além do visual e da imagem. É curioso, porque temos Moondog e Homero, que eram cegos. Por meio do som, atingimos determinadas experiências que a visão não alcança. Com o som, tem-se uma sensação de completude. A imagem está somente em nossa frente, enquanto o som ocupa 360° do nosso entorno, o campo de ação é maior, quem trabalha com o som tem uma ideia de completude. Como você trabalha com o som, como acesso a esses múltiplos espaços que são ao mesmo tempo, imaginários e reais?

J.J.L.: Bem, para começar respondendo ao início da pergunta, quando você coloca as pessoas em uma roda e fala para elas, me dê o som que vocês escutam, elas não percebem nem 10% do som que escutam, elas só percebem o que está próximo. Não percebem a áurea ou o ambiente sonoro. E aí, existe uma falta de abertura para a espacialização. Há um momento em que as orelhas estão a 360°. Mas em geral, essas pessoas estão a 120°.

Bem, outra questão relativa a esse assunto, é que eu tenho a sorte de ter um filho que se chama Yann³⁰, que é engenheiro de som de nível top. O bom é que posso falar com ele como a diretora pode falar comigo, então posso falar com o engenheiro do som que, rapidamente transforma as minhas palavras em um som *espacializado*, em um espaço teatral, incluindo minha loucura de compositor. Quando disse para ele que, no *Macbeth*³¹, eu gostaria que as paredes tremessem, porque eu queria fazer uma música animista, ele questionou minha ideia, e me chamou de louco! Mas apesar de protestar, acabou me ajudando a criar essa música animista que eu havia idealizado, através de uma parede que treme e que provoca a impressão que não é a música do Macbeth, mas uma música que está envolta da peça, a tal ponto que até mesmo a parede começa a tremer. São 360° no entorno.

Quando fizemos *Babel*³², em Montreal-Canadá, eram 174 caixas de som. Cada país está ali representado, e muitas vezes, representamos até algumas cidades, com alguém que fala a partir dessa cidade, que vai falar com outro alguém, que é de outro país, ou de outra cidade, em outra língua. Então o espectador que está no meio dessa confusão linguística se pergunta se é normal que o mulçumano daqui fale com o católico dali, que alguém do Japão fale com alguém da América do Sul, e eu digo que no som, sim, é possível.

30 Yann Lemêtre, filho de Jean-Jacques Lemêtre, engenheiro de som.

31 *Macbeth* (2014) é o espetáculo que festejou os 50 anos do *Théâtre du Soleil*.

32 *Babel Orchestra* (2013) é um outro espetáculo do *Théâtre du Soleil*.

M.M.: Isso me lembrou Wagner³³! Nós seremos neo-wagnerianos, sem o nazismo?

J.J.L.: Penso que o que Wagner trouxe de inovação foi a explosão do sistema tonal. Ele o explodiu porque inventou a última possibilidade sobrepor um acorde. Depois disso, acabou, nenhuma outra sobreposição é possível. Trata-se do Acorde de Tristão.³⁴

Depois ele inventou algo extraordinário, que é a música que faz mal. Não é a música do mal. É a música que faz mal. Por isso que os nazistas a pegaram, eles não entendiam exatamente o que era, mas quando a escutaram, compreenderam que tinha algo de novo e que fazia mal. Então, eles se aproveitaram dessa música para representá-los. Por acaso, vocês conhecem no Brasil, o Método Orff³⁵?

M.M.: Sim, Carl Orff.

J.J.L.: É um músico nazista, terrível. Então estamos ensinando música para as crianças através de um nazista. É sempre tendencioso, a quantidade de maestros que eram nazistas era terrível. E por exemplo, no Brasil vocês conhecem muito bem um senhor que se chama Adorno³⁶.

M.M.: Sim, nós o conhecemos muito. Ele é muito traduzido no Brasil.

J.J.L.: Adorno é alguém que não era muito claro. Durante o processo de criação de Macbeth, a primeira coisa que eu fiz foi perguntar a mim mesmo qual seria a música do mal? Eu não sabia. Em seguida, eu me fiz a mesma pergunta, porém ao contrário: qual seria a música da felicidade? Não se trata do filme da felicidade, não é disso. Nem da melodia da felicidade. Existem momentos assim, em que percebemos que a música em si, ainda não encontrou o seu lugar.

M.A.: É difícil localizar a música.

J.J.L.: Pois é... eu ainda não encontrei esse lugar. Existe uma confusão entre a “música do mal” e a “música que faz mal” e entre a “música da felicidade” e a

33 Richard Wagner (1813- 1883) foi um maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão, primeiramente conhecido por suas óperas.

34 Tristão é um dos personagens da ópera Tristão e Isolda, de Richard Wagner. O chamado acorde de Tristão é parte do leitmotiv do personagem.

35 Carl Orff (1895 - 1982) foi um dos mais destacados compositores alemães do século XX, famoso sobretudo por sua cantata Carmina Burana. Sua maior contribuição se situa na área da pedagogia musical, com o Método Orff de ensino musical, baseado na percussão e no canto.

36 Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969) foi um filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão. É um dos expoentes da chamada Escola de Frankfurt, juntamente com Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, entre outros.

“música que traz prazer”. São coisas diferentes. Por exemplo, podemos colocar qualquer música em um desenho animado e obter algum efeito previamente esperado. Ontem recebi um e-mail de um músico inuit³⁷ que me perguntou o que é a música cômica. Eu não tenho como responder isso para uma pessoa inuit, que não tem o referencial de música que eu tenho. É complicado. Difícil explicar.

M.A.: Porque não temos vocabulário em comum para isso. Nem mesmo o vocabulário musical.

J.J.L.: Nem mesmo as músicas. (*Ele solfeja uma melodia com um ritmo acelerado*). Quando eu cantei isso para ele, ele me perguntou, meio sem compreender exatamente, se “isso” era música cômica.

Na semana passada, eu fiz uma música de filme para o pessoal do Afeganistão. As pessoas fizeram um filme para que as pessoas conheçam melhor o Afeganistão. E eles encontraram imagens de arquivos e uma dançarina indiana que dança com um dançarino de tango argentino. Olha que mistura doida! E essa mistura gera um problema, mesmo com a civilização da educação e do repertório do conhecimento, ele me fala que não quer mais que o violino apareça, pois não tem relação com o Afeganistão. Então é muito difícil, porque seriam necessários anos para dar explicações.

M.A.: E agora a música no Afeganistão está proibida.

J.J.L.: Sim, agora a música lá está proibida. Mas como ele era um dançarino de tango, fiz uma música de tango, porém deformada. E ele disse que não via relação com o Afeganistão. Mas, então eu respondi que havia uma relação com a imagem, já que havia um dançarino de tango, argentino. Mas ele insistiu que não havia relação.

M.A.: mas o dançarino era argentino, e foi para o Afeganistão? Foi isso?

J.J.L.: Não, não. Ele nem sequer foi até lá. Ele dançou em um museu, em Paris.

M.A.: Em um museu de Paris? Um dançarino argentino, em Paris, para dançar música afegã... é uma grande sobreposição mesmo.

M.M.: Sobre fazer a música do mal, tem um tema muito antigo no pensamento e reflexão sobre música que é a noção de *ethos musical*, e que depois acabou

37 Os inuits (“o povo”, na língua Inuktitut) são membros da nação autóctone dos esquimós, e habitam as regiões árticas do Canadá, do Alasca e da Groenlândia.

virando outra coisa, mas na antiguidade, a música era pensada como cura. Nesse espetáculo que você está produzindo, vocês estão enfrentando a questão da doença, da Covid-19. Haveria, na sua opinião, uma música para nos animar contra o neofacismo? Para nos fortalecer? Porque hoje em dia a grande doença é o neofacismo. Haveria essa preocupação de cura no espetáculo que você está criando?

J.J.L.: O personagem principal na peça pega Covid-19, porque ela interpreta Arianne Mnouchkine, que no meio de maio de 2020, foi acometida pela doença. Desde o início da peça, nós podemos ver a doença, então não tenho necessidade de tocar a doença. Durante as 4 horas de peça, eu não toco a doença. Mas, por outro lado, eu toco “antes” da doença e “depois” da doença. O que veio antes, é conhecido para mim, o que virá depois é utopia e imaginação. Porque depois, eu não sei. Ninguém sabe, A única coisa que eu posso fazer, são proposições musicais e não proposições verbais. Não existe um processo de intenção, é simplesmente uma utopia. Mas, conhecendo o que tem lá atrás, e o presente é vivido visualmente e isso é tudo.

M.A.: Incrível... incrível.

M.M.: Eu queria te agradecer, Jean-Jacques, muito obrigado por esta conversa. E quero agradecer igualmente ao Marcelo, por essa tradução. Agora, nós vamos transcrever e, em seguida, vamos publicar. Enviaremos a você com antecedência para sua validação, antes da publicação.

FIM.

Sites

Consultados 07 de maio de 2022 para concepção das notas de referência:

[Théâtre du Soleil](#)

[Prêmio Molière](#)

[Espetáculo L'île d'or](#)

[Zeami - Teatro nô](#)

[Jean-Jacques Lemêtre: Celebrando 40 anos de Música do Teatro -](#)

[CESEM » Marcus Mota](#)

[Cartoucherie - um teatro misterioso em Paris](#)

[Flauta shakuhashi](#)

[Ainu, o povo indígena do Japão que vivia com ursos | Mundo | G1](#)

[História do Japão: conheça o povo Ainu, os habitantes de Hokkaido](#)

[Acorde Tristão](#)

[Nos 100 anos de Moondog: Quando a liberdade desafia os rótulos – Máquina de Escrever](#)

[Walter Smetak](#)

[Federico Fellini e Nino Rota: o genial encontro de irmãos - Metropolitana](#)

Seminário: Criatividade em Cena(s)

Criatividade na Ópera Contemporânea: Entrevista com Jelena Novak¹

Jelena Novak

CESEM- Lisboa. NE. Entrevista realizada em 16/03/2022. Integra os materiais do curso Criatividade. Blog: <https://criatividade2022.blogspot.com/> , ministrado online no PPG-Cênicas da Universidade de Brasília, por Marcus Mota. As entrevistas foram registradas, transcritas, anotadas, e revisadas.

Doriedison Coutinho de Sant'Ana

Doutorando em Metafísica pela UnB. Mestre em Artes - Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Musicoterapia pela Universidade Federal de Pelotas, RS (2005). Graduado em Música - Bacharel em Composição – pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003). Atualmente, é Pesquisador CNPq em Transdisciplinaridades no LECA – Laboratório de Experimentação e Criação em Artes Cênicas, Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4811889759850106>

Keyla Morales de Lima Garcia

Mestranda em Letras pelo PPG Letras - Unemat. Especialista em neuropsicopedagogia pela Faculdade Alfa Numérica (2020). Especialista em Residência Agrária - Arte Comunicação e Cultura pela UnB (2015). Licenciada em Educação física (2021) pela Fabras. Licenciada em Educação do campo com habilitação em linguagem pela UnB (2013). Licenciada em Pedagogia pela Finom(2012) Atualmente é professora e pesquisadora do GECOLIT - Grupo de Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas e do Terra em Cena: teatro, audiovisual e educação do campo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1127650219205067>

Thiago Augusto Schuenck Moreto Linhares Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Licenciado em Artes Cênicas pela UnB (2018). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9671334859913118>

Resumo

Palestra sobre novas dramaturgias da ópera contemporânea, apresentando uma tipologia que procura descrever experiências recentes nas relações entre cena, música, espaço e audiência e o impacto de novas tecnologias.¹

Palavras-chave: Opera, Tecnologia, Dramaturgia, Recepção.

Abstract

Lecture on new dramaturgies of contemporary opera, presenting a typology that seeks to describe recent experiences in the relations between scene, music, space and audience and the impact of new technologies.

Keywords: Opera, Technology, Dramaturgy, Reception.

1 NE. Entrevista realizada em 16/03/2022. Integra os materiais do curso Criatividade. Blog: <https://criatividade2022.blogspot.com/>, ministrado online no PPG-Cênicas da Universidade de Brasília, por Marcus Mota. As entrevistas foram registradas, transcritas, anotadas, e revisadas.

MARCUS MOTA: A pergunta deste semestre, que levou a este seminário, é sobre criatividade nas Artes Cênicas, pensando as Artes Cênicas como uma estética geral de todas as artes, não só a questão do teatro em si, do ator em si. Quando fui construindo o programa, eu convidei algumas pessoas para participar deste seminário e, logo no início, me veio o seu nome porque você trabalha algo específico, que no Brasil precisamos muito, que são as questões sobre mediações tecnológicas, do teatro musical e da ópera. Aqui {no Brasil} não temos muitas pessoas especializadas para falar sobre isso. Durante muito tempo, no Brasil, a ópera foi associada a uma parcela da população mais nobre – uma visão elitista da ópera –, mas sempre houve o desejo de trazer e de se aculturar, então, há várias forças em relação a esse desejo.

A sua bibliografia é impressionante! Você está sempre atualizada em relação a, tanto o momento ópera quanto o pós-ópera, nessas renovações. Na tradição brasileira, principalmente na tradição da prática teatral, há o trabalho nesses campos associados, ou seja, nesse campo expandido, que mistura música, teatro, etc. Como não temos o discurso e a prática da disciplina muito fortes, então, vemos, nas próprias manifestações populares, esse campo interartístico e a convergência de diversas artes, de diversos saberes, e a mediação tecnológica, que tem sido cada vez mais visada. Então, desejamos aprender mais com você sobre tudo isso. Uma primeira pergunta, para começarmos: o que te levou à tua pesquisa da ópera e à reinvenção da ópera?

JELENA NOVAK: Sim, eu gostaria de falar um pouco sobre isso. Eu cresci e vivi trinta anos em Belgrado – primeiro Iugoslávia e agora é Sérvia. Cresci numa família de classe média, com um avô comunista e mãe também comunista e popular neste tempo. Cresci com esta ideologia. Também havia muitas canções de cântico na escola e nos espetáculos grandes do Estado. Na Iugoslávia tínhamos uma cena muito forte de música popular, especialmente, eu acho que em algum tempo, do rock. Este foi, mais ou menos, o meu mundo musical, como eu cresci. A ópera nunca foi lá {em Belgrado}. Em geral, ópera na Iugoslávia, não era algo muito popular. Existe o Teatro Nacional em Belgrado e na maior parte do tempo, e hoje, podem-se assistir às obras mais convencionais de Verdi

{Giuseppe Verdi²}, Puccini {Giacomo Puccini³}, Wagner {Richard Wagner⁴}, etc. Depois comecei com meus estudos de musicologia em Belgrado, e com a musicologia histórica adquiríamos esses conhecimentos sobre ópera. Mas a ópera, naquela época – como se diz em Portugal, não sei no Brasil –, “nunca foi a minha praia” – *It’s not my cup of tea*. (risos).

MARCUS MOTA: (risos) No Brasil falamos também!

JELENA NOVAK: Eu achava muito estranho esse tipo de *artificiality* (artificialidade). As pessoas da cena estavam sempre com uma maquiagem forte, perucas, com corpos muito imobilizados, na maioria das vezes, e com aquelas vozes enormes que, na minha opinião, não correspondiam ao corpo e à situação. Eu respeitava, mas naquela ocasião eu achei a ópera muito estranha. Foi no final dos meus estudos de musicologia que, pela primeira vez, assisti *Einstein on the Beach*, uma ópera de Philip Glass⁵ e Robert Wilson⁶, numa época inicial da internet. Por isso, não era fácil encontrar vídeos, fotografias. Eu pensei: pela primeira vez uma ópera ao meu gosto. Ela não tem uma narrativa, naquele sentido clássico, era fragmentada, com vozes que não são aquelas vozes típicas das óperas {clássicas}, eram muito mais vozes, não dava para cantar, e na direção de cena, tinha momentos repetitivos. Era quase um arquivo audiovisual, diferente de uma ópera daquele sentido hierárquico. Desde então, comecei a receber o mundo da ópera contemporânea. Decidi, então, elaborar um trabalho para finalizar meus estudos, sobre as óperas do Philip Glass. Ele já tinha escrito quinze óperas até aquele momento. Para mim foi um mundo completamente novo. Depois, em 1998, viajei pela primeira vez para Lisboa, para o Expo⁷. Fui também porque lá seria a estréia mundial da ópera “*O Corvo Branco*”, do Philip Glass e do Robert Wilson. Assisti a estréia e a alguns ensaios também. Acabei encontrando Philip Glass e Robert Wilson e realizei uma entrevista com eles. Percebi melhor o processo – maneira de fazer – e qual a relação deles com a ópera convencional. Foi assim que começou meu interesse.

Depois, ainda muito jovem, descobri outros compositores, diretores de cena, mais temas e mais óperas e percebi que era um campo tão vasto e que quase não existia nenhuma literatura sobre isso. Hoje em dia está diferente. Já existem estudos da ópera contemporânea, pois há várias pessoas que escrevem

2 Sobre Giuseppe Verdi: Baldini, Gabriele (1980). *A história de Giuseppe Verdi: Oberto a Un Ballo in Maschera*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-29712-7.

3 Sobre Giacomo Puccini: Sartori, C. (2021, 18 de dezembro). *Giacomo Puccini*. Enciclopédia Britânica. <https://www.britannica.com/biography/Giacomo-Puccini>

4 Sobre Richard Wagner: WAGNER, Richard. My life - Volume . <Projeto Gutenberg>.

5 Sobre Philip Glass: <https://philipglass.com/biography/>.

6 Sobre Robert Wilson: <https://robertwilson.com/>

7 EXPO'98 – Exposição Mundial de 1998. Fonte: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/07_JF.pdf

e pesquisam sobre ela. Mas naquele momento quase não existia nada, somente alguns textos nas revistas teatrológicas. Eu encontrava sobre a *Einstein on the Beach* em alguns textos, nos jornais de teatrologia. Parecia que a musicologia não estava preparada para lidar com a ópera contemporânea.

Outra coisa que eu percebi só mais tarde: a ópera convencional, a começar com óperas de música antiga e depois os nomes mais clássicos, como Mozart, Wagner, Verdi, Puccini e etc., que este é o “mundo da ópera”, e este mundo tem instituições, casas de ópera, comunicações, vários livros sobre ele. Além disso, possui uma indústria dos LPs, dos CDs – não é muito da atualidade mais –, e vários outros formatos. Esse “mundo da ópera” possui instituições bastante fortes. Também tem um sistema de “estrelas” daquele tipo de canto, que circulam nas casas de ópera. É uma infraestrutura bastante forte e bastante visível, e, como Marcus {Mota} disse, a instituição da ópera convencional é elitista e se torna mais elitista ainda com o preço dos bilhetes e por meio de outras ações. É uma instituição burguesa.

Por outro lado, o mundo da ópera que eu comecei a descobrir com *Einstein on the Beach*, quase não possuía instituições. Acontecia, às vezes, nos festivais de teatro, de dança, às vezes, raramente, nas casas de ópera. Era mais uma exceção do que uma regra uma casa de ópera ter no repertório obras de ópera contemporânea. Aqui na Holanda, por exemplo, a casa de ópera de Amsterdam, talvez esteja mais voltada para os repertórios da ópera contemporânea, porém, outras *cosí e cosá*⁸.

Eu percebi, com isso, que assim como existe o balé clássico e dança contemporânea, que ambas lidam com movimentos, muitas vezes com música, e, mesmo assim, não são a mesma arte, pois cada uma tem as suas instituições e regras, sistemas e valores, etc., que a mesma coisa acontece com a ópera convencional e a ópera contemporânea. A ópera contemporânea é muito mais difícil de seguir e de perceber o que ela encena porque suas instituições não estão tão visíveis e tão ligadas e nem criam um mundo muito coerente, digamos assim. Por exemplo, eu ainda hoje recebo informações sobre novas produções dos meus amigos de outros países e de alguns artistas que, às vezes, acontecem nos jardins, ou nas piscinas, e até nas próprias casas dos artistas, e pode acontecer também em alguns festivais mais conhecidos. Durante a pandemia e depois da pandemia, este mundo começou a ficar mais visível. Mas é um pouco difícil ainda de perceber o que se passa nesta cena globalmente.

Foi uma vantagem começar a pesquisar nesse campo bastante cedo. Eu tive muitas oportunidades de assistir a várias peças e falar com vários artistas. Sempre que podia, fazia entrevistas porque quase sempre a única informação sobre a produção ficava no *program* (programa) do espetáculo e depois nin-

8 Expressão do idioma italiano que corresponde às expressões do português (do Brasil) “isto ou aquilo”, “assim ou assado”.

guem mais via a publicação. Por isso, acredito que quando se trabalha com estes artistas contemporâneos, vale a pena fazer entrevistas e conversar sobre as peças, sobre conceitos e várias questões que possam ser levantadas. Isso é um pouco da minha história pessoal com o mundo da ópera.

Depois me surgiu uma questão, mais ou menos entre 2015/20216. Eu fui a uma conferência na Croácia que homenageava o Pierre Schaeffer⁹. Lá, eu falei sobre algumas óperas mediatizadas e “coisas” “acusmáticas” – um conceito do Schaeffer. Estava lá um compositor francês-croata, Ivo Malec¹⁰ – já falecido –, nós tínhamos interesses diferentes. Numa ocasião, conversando sobre ópera e minhas pesquisas, ele, espantado, perguntou: “por que é importante ainda hoje cantar sobre as coisas? Eu pensei que o tempo de cantar sobre as coisas já tinha passado. Esse tempo foi nos anos 60 {1960}, 80 {1980}.” Ele estava convencido de que não existe nenhuma razão para cantar sobre qualquer coisa.

Achei uma pergunta estranha! Eu não concordo, é claro! Mas, por outro lado, também acho que é uma questão muito interessante para pensar o contexto da ópera contemporânea. Porque, muitas vezes – vocês verão nos exemplos que vou mostrar depois –, compositores ou diretores, autores de ópera, atualmente usam eventos (históricos). Como exemplo, a ópera chamada “*Nixon in China*”¹¹ do John Adams¹² e Peter Sellars¹³. Ela fala sobre uma visita do presidente norte-americano Richard Nixon ao presidente da China Mao Tsé-Tung. A ópera foi sobre este encontro, mas ainda mais sobre os relatórios dos jornais e da televisão sobre aquele evento. O diretor de cena usou bastante imagens, fotografias midiáticas e alguns vídeos {filmes} que foram feitos, como o filme feito de quando a delegação norte-americana sai do avião e se dirige para cumprimentar os políticos chineses. É uma cena completamente recriada das fotografias e do vídeo {filme} que existe do *listo* (fato).

Eu também me pergunto às vezes “porque é importante agora cantar sobre isso?”. Porque, ao vermos este material documentário e o que aconteceu com a chegada da delegação norte-americana, Richard Nixon saindo {do avião} com a esposa e Henry Kissinger¹⁴, e depois, naquela ópera, quase igual – porque também imitavam suas vestimentas –, e quando começaram a cantar daquela maneira bastante convencional, operática, penso que todo o campo de significação daquela cena mudou. Poderíamos até pensar que se tratava de uma paródia, mas, mesmo que não tenha sido pensado como tal, acho que existia

9 Sobre Pierre Schaeffer: Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2021, August 15). Pierre Schaeffer. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Schaeffer>

10 Sobre Ivo Malec: <https://www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/Composers/M/Malec-Ivo.aspx>.

11 Sobre a ópera “Nixon in China”: Schwarm, B. (2014, November 4). Nixon in China. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Nixon-in-China>.

12 Sobre John Adams: <https://www.earbox.com/john-adams-biography/>

13 Sobre Peter Sellars: <https://americanrepertorytheater.org/bio/peter-sellars/>

14 Sobre Henry Kissinger: Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2022, March 14). Henry Kissinger. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Henry-Kissinger>

uma intervenção muito forte no conceito de realismo, pois o material documentário lida com o realismo, de como apresentar coisas, especialmente quando chega o material da televisão, das notícias, das fotografias, que é um certo tipo de representação realística, não é mesmo?! E depois, com aquelas mesmas imagens, reinventadas nas cenas, quando começam a cantar, penso que todo aquele realismo fica ressignificado, num tipo de paródia porque, na realidade, especialmente neste tipo de realidade documentária, ninguém cantava sobre aqueles políticos (risos) e aquela delegação.

Por isso é importante pensar “por que é importante cantar?” e o que que se muda com o canto. Muitas vezes eu volto naquela questão do Ivo Malec, quase anedótica, mas bastante interessante: “por que é importante cantar sobre alguma coisa?”. E como tema para a aula eu pensei em falar sobre o meu projeto atual de investigação: “*Ópera in the Expanded Field*”, em português seria “*Ópera no Campo...*”

MARCUS MOTA: “... *no Campo Expandido*”. É da Rosalind Krauss¹⁵ o conceito!

JELENA NOVAK: Rosalind Krauss, no ano de 1979, publicou este texto muito conhecido “*Sculpture in the Expanded Field*”¹⁶, muito importante para as artes visuais, principalmente a escultura, pois ela registrou vários casos como, por exemplo, do *land arts*¹⁷. Vou compartilhar uma citação. Rosalind Krauss “*Sculpture Expanded Field*”:

*“Over the last then yeares rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert. Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable.”*¹⁸

Aqui ela explica o que acontecia no mundo da escultura naquele momento. Começaram a surgir várias formas de estruturas, conceitos, que ainda, nos vá-

15 Sobre Rosalind Krauss: <https://www.theartstory.org/critic/krauss-rosalind/>

16 Artigo traduzido: KRAUSS. Rosalind E. A Escultura no Campo Ampliado. Acessado em 11/04/2022. Extraído de <https://www.ufrgs.br/arteversa/rosalind-krauss/>.

17 <https://www.ufmg.br/museumuseu/paisana/html/leituras/landart/01txt.htm#:~:text=Land%20Art%20%C3%A9%20uma%20corrente,naturais%20para%20realizar%20suas%20obras>

18 “Nos últimos anos, coisas bastante surpreendentes passaram a ser chamadas de escultura: corredores estreitos, monitores de TV nas extremidades; grandes fotografias documentando caminhadas no país; espelhos colocados em ângulos estranhos em salas comuns; linhas temporárias cortadas no chão do deserto. Nada, ao que parece, poderia dar a um esforço tão variado o direito de reivindicar o que quer que se queira dizer com a categoria de escultura. A menos, isto é, que a categoria possa se tornar quase infinitamente maleável.” *October*, vol. 8 (Spring, 1979), pp. 30-44 (15 pages). Published By: The MIT Press. (Tradução nossa)

rios contextos, eram chamados de escultura no sentido clássico. O conceito do que pode ser uma escultura explodiu em tantas formas como nunca antes tinha acontecido. Descobri também, depois disso, outros livros como “*Theater in the Expanded Field*”, e também a arquitetura em “*Expanded Field Arts in the Expanded Field*”¹⁹.

Eu me interessei pelo conceito e gostaria, talvez num futuro livro, de reservar um {espaço} maior para Rosalind Krauss, pois, penso que no mundo da ópera aconteceu a mesma coisa, nos anos 1976, ano da estréia mundial de *Einstein on the Beach*, de Philipp Glass e Robert Wilson. Obviamente ela não foi a peça que redefiniu “o que a ópera pode ser”, do mesmo jeito que “*Sculpture in the Expanded Field*” propôs uma nova definição de escultura. Mas acredito que o “eco” do “Einstein” foi, talvez, mais importante e mais forte do que outras obras, pois foi um manifesto, não futurista, mas uma obra-manifesto que propôs várias mudanças. Na minha pesquisa, no contexto do “*Opera in the Expanded Field*”, falo sobre seis categorias.

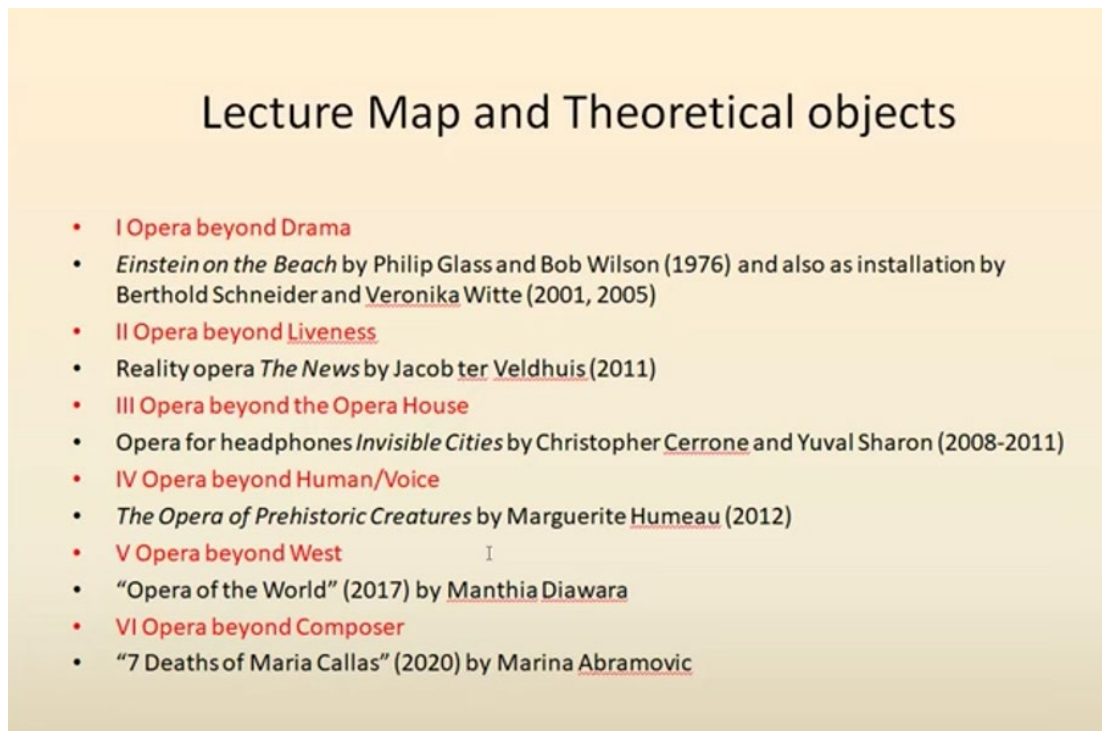


Figura 01: “As seis categorias” – capturada do vídeo – encontro dia 16/03/2022

19 Outro artigo sobre o assunto: FARES. Gustavo. Painting in the Expanded Field. Publicado originalmente no Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology, and the Arts, 7(2), 477-487, Winter 2004, Trivium Publications, Amherst, NY. Acesso em 12/04/2022. Extraído de file:///Users/dori/Downloads/37945-Texto%20do%20artigo-150775-1-10-20130320.pdf.

Sobre *Opera beyond Drama*. O drama e os conceitos dramáticos eram muito importantes na ópera convencional. Com *Einstein on the Beach* aquela hierarquia dramática muda completamente. O texto literário do libreto, na hierarquia dos outros “textos” – quando digo “textos” falo também da música, do libreto, dos figurinos, da direção de cena, todos são “textos” – da ópera, já não é o mais forte ou aquela história ou narrativa, já não é uma chave de como “ler” este tipo de obra. Todos os outros “textos” começam a obter igual importância. Certamente, em outras peças, pode ser dado à luz um papel importante que a deixa no mais alto nível da hierarquia dos “textos”. Mas em *Einstein on the Beach*, todos os “textos” tinham a mesma hierarquia, como em um arquivo. O mais importante é que o conceito de drama não fica em primeiro plano no contexto da peça. O conceito de drama é explicado de uma maneira muito mais detalhada num livro do Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*²⁰, onde o teórico alemão explica muito bem, com vários exemplos, como o teatro, especialmente o teatro contemporâneo, mudou de sentido e o texto literário não é mais a coluna da peça, e sim vários outros “textos” podem entrar e fazer vários papéis, conduzindo a dramaturgia da peça por vários caminhos.

A segunda categoria é *Opera Beyond Liveness*. Muitos teóricos escreveram sobre *Liveness*, porém, o mais conhecido é Paul Sanden²¹, que produziu vários textos sobre este tema. Esse conceito também mudou com o desenvolvimento das mídias. Inicialmente, quando dizíamos “vou assistir live”, significava que os intérpretes estariam em cena com os espectadores, todos juntos num mesmo espaço e momento. Era um espetáculo *one-on one* (“mano a mano”, particular), sem outras mediações. Mas com o desenvolvimento das mídias e da utilização de vários tipos de mídia na ópera, esse conceito do *liveness* mudou, especialmente na pandemia. Estamos conscientes de que assistir a uma peça *live* já não é como a peça *live* de antigamente. Recentemente, assisti a um espetáculo de ópera aqui no Opera Notre Dame²², chamada *Upload*²³, do autor holandês Michel van der Aa²⁴. A peça é sobre um pai que, depois da morte da sua esposa, decidiu fazer um *upload*. Ou seja, que tudo o que ele tem, as informações – incluindo as informações, tanto do cérebro como do corpo –, seria transmitido num *file* (arquivo) e ele {o pai} ficaria *uploaded*, numa tela, deixando de existir fisicamente. Só assim ele poderia continuar a viver para desenvolver o emocional, para desenvolver relações com a filha vivendo num outro formato. No espetáculo, isso foi representado por um tipo de vídeo pixelizado.

Lembrei desta peça por causa dessa *live*. Nessa peça o conceito de *live* foi interligado com o conceito de vida. Isso significa que vida é viver, respirar e

20 LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

21 Sobre Paul Sanden: <https://www.ulethbridge.ca/fine-arts/profile/dr-paul-sanden>

22 Sobre a Opera Notre Dame: <https://music.nd.edu/ensembles/opera-notre-dame/>

23 Opera Upload – <https://www.vanderaa.net/work/upload/>

24 Sobre Michel van der Aa: <http://www.casadamusica.com/artistas-e-obras/compositores/a/aa-michel-van-der/#tab=0>

fazer essas outras coisas com o corpo que significam que estamos vivos e também que em breve vai chegar o momento que, como aquele pai, nos retransmitiremos em um *file* e começaremos a viver noutra formato.

Este espetáculo era muito interessante porque no palco eram exploradas várias relações entre os cantores que cantavam presencialmente, o corpo daquele pai transmitido no vídeo pixelizado, as vozes, que me parecia às vezes saírem dos corpos na cena, outras vezes chegam de algum tipo de gravação. Ia ficando bastante difícil perceber quem cantava e de onde cantava, qual é aquela entidade ali no palco, e quais são as relações entre aqueles atores, cantores, vídeos, e outros vídeos (risos). O mais valioso é que essa peça põe em questão todas as relações muito delicadas entre várias entidades midiáticas e vivas no palco. Para o contexto do *liveness*, isso é interessante.

Aqui, escrevi sobre a ópera Reality opera “*The News*” de Jacob Ter Veldhuis²⁵. Também é uma peça muito interessante, talvez possa mostrar, ou talvez, vou dizer um bocadinho mais sobre todas estas categorias e depois vamos mostrar alguns exemplos.

Opera beyond the Opera House. Falei um pouco sobre isso anteriormente. Várias vezes as novas óperas parecem estar fora do contexto do palco operático. Por exemplo, eu soube de uma ópera que acontecia na piscina e de uma ópera que acontece debaixo da água. Uma companhia chamada *The Industry*²⁶. Los Angeles, realizou a *Opera for Headphones Invisible Cities*, com o compositor Christopher Cerrone²⁷ e o diretor de cena Yuval Sharon²⁸. Esta peça aconteceu numa estação dos comboios. Outra peça deles aconteceu em 24 limusines, que faziam um percurso bastante complicado, específico. Pessoas entraram nesses carros e foram levadas até certos pontos da cidade, onde faziam cenas, no topo de um prédio, dentro das limusines em movimento. São vários *overlappings* (sobreposições) de situações. Estamos falando de *site specific pieces* (locais para obras específicas). Isso não acontece numa casa de ópera. Eu trabalhei também como dramaturga numa ópera em Belgrado num espetáculo que fizemos no jardim botânico. Lá existia um prédio que nunca foi finalizado, onde funcionava uma parte da Faculdade de Biologia, da Universidade de Belgrado. Foi o “esqueleto” daquele prédio, no jardim botânico, que usamos como uma cena da ópera.

Opera beyond Human/ beyond Voice. O pós-comunismo está se reinventando, questionando os módulos, aquilo que significa ser atualmente um ser humano, mas também nos modos de relações que temos com os animais, as máquinas, com os monstros. Todas essas definições, das várias entidades, estão, de alguma maneira, questionadas. Paralelamente a isto, vejo muitas obras que experimentam como criar vários tipos de vozes, às vezes com intervenções

25 Sobre Jacob Ter Veldhuis: <https://donemus.nl/composer/jacob-ter-veldhuis/>

26 Sobre *The Industry*: <https://theindustryla.org/>

27 Sobre Christopher Cerrone: <https://christophercerrone.com/biography/>

28 Sobre Yuval Sharon: <https://www.yuvalsharon.com/about>

de algum aparelho eletrônico. Eu tive a oportunidade de trabalhar com o artista Martes Meriches²⁹ que construiu uma máquina que se chama *the singing machine* – uma máquina que canta. É um aparelho *analog* (analogico), que usa um motor do *vacuum cleaner* – aspirador, e possui um tubo que imita o nariz. Tem também coisas que imitam os nossos dentes e um mecanismo que regula a altitude do tubo de ar na máquina. Inserem-se os dados no computador e a máquina começa a regular todos os parâmetros e a cantar. Emite somente vogais. É impressionante ver essa máquina a cantar. Mas foi também estranho vivenciar isso porque quando se vê uma máquina que canta, ali, ao vivo (risos)... mas, em seguida, forma-se um tipo de empatia, como a de um animal de estimação, algo que possui “vida”. Mas é claro que não é isso! É só um mecanismo. O compositor minimalista Tom Johnson escreveu uma cena da ópera para esta máquina, um tipo *audition* (audição) e a máquina canta como máquina. No limite daquilo que significa ser um ser humano atualmente, os nossos sentidos e pensamentos sobre as relações com o mundo – e com os animais também – mudam. Há vários autores que discutem também isto. Existe a obra *The Opera of Prehistoric Creatures*³⁰, onde os vários tipos de animais da pré-história começam a cantar, porque o artista reconstruiu os aparelhos da voz dele.

Uma questão interessante neste sentido, que não se trata muito na teoria pós-humanista, é a questão: o que é voz? É possível dizer que uma baleia canta, um pássaro canta, mas normalmente não será dito que a baleia tem voz, que o pássaro tem voz. Mas quando se busca uma definição do que significa cantar, sempre envolve a palavra voz. Então, é possível cantar sem voz? E como, então, a baleia pode cantar se não tem a voz? E a voz também sendo redefinida em algum momento: o que significa quando alguém tem voz?

Opera beyond West. Farei um mapa do que se passa na ópera contemporânea, com mais foco na Europa e na América do Norte. Por várias razões a ópera é mais desenvolvida na Europa e na América do Norte e é mais fácil encontrar informações sobre o que acontece nesses domínios. Mas eu também me interesso bastante sobre o que acontece no Brasil, na China, na África. Por exemplo, há um projeto muito interessante do diretor de cena Christopher Slinger Zief³¹, construiu um tipo de vila *Alpendorf*³² África – ele, portanto, faleceu agora, e por detrás do projeto está a viúva dele. Mas foi ideia dele construir uma vila que teria um teatro, um pequeno hospital e uma escola. Ele chamava isto de “*Alperdorf*” – uma vila da ópera – e ele desejava arrancar a ópera das raízes européias e norte-americanas, e experimentar como se poderia inventar ópera num contexto diferente.

29 É uma transcrição fonética do nome. Não foram encontradas referências sobre este nome.

30 *The Opera of Prehistoric Creatures*: <http://archive.artefact-festival.be/2014/en/program/opera-prehistoric-creatures.html>. Vídeos sobre a ópera: <https://www.youtube.com/watch?v=wNoNQzSiKM>; <https://www.youtube.com/watch?v=uFCQG2bv9EE>.

31 É uma transcrição fonética do nome. Não foram encontradas referências sobre este nome.

32 *Alpendorf* – do alemão “vilarejo dos alpes”.

Opera Beyond Composer. Para além do compositor. No espetáculo *7 Deaths Of Maria Callas*, Marina Abramovic – a autora – escolheu sete árias de óperas convencionais. Cada ária foi cantada por uma cantora diferente. Elas falavam sobre os vários tipos de mortes de mulheres na ópera: por tuberculose, estrangulamento, esfaqueamento – em “Carmem” –, etc. Ela convidou um compositor para escrever a introdução da ópera, um epílogo e uns intermezzos que ligavam este tecido entre as árias convencionais. Ela criou uma ópera desta maneira. Ela está nos palcos da Europa, e sei que em breve estará em Berlim e depois, Itália. É um grande espetáculo. Mas, para mim, é interessante como uma artista das artes visuais, Marina Abramovic³³, que vem da performance – acho que nunca teve um interesse grande pela ópera –, agora decide entrar no mundo da ópera e construir uma obra como se fosse um tipo de trabalho curadorial, pois ela cria um tipo de exposição aos “ídolos” dos parques operáticos. E ela não é a única, existem mais trabalhos assim. No princípio da ópera convencional, o libretista, assim como o autor da ópera, foi muito importante. Depois, os compositores ficaram muito importantes e agora, o diretor, e até não o diretor, e, muitas vezes, um tipo de curador, parece ser um autor importante da ópera. Penso que esse seja um desenvolvimento interessante. Este é o esquema que estará no meu futuro livro. Agora eu posso mostrar e discutir alguns exemplos. O que acham?

MARCUS MOTA: Seria bom mostrar uns exemplos.

JELENA NOVAK: Ok! Voltando no *Einstein on the Beach*. Esta é uma cena icônica.

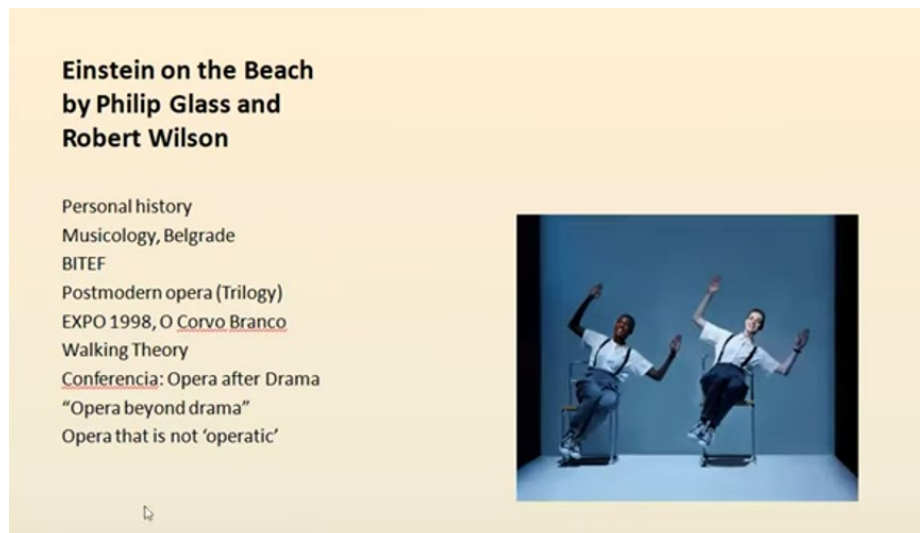


Figura 02: Cena de *Einstein on the Beach* – capturada do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

33 Sobre Marina Abramovic: <https://www.ufrgs.br/arteversa/marina-abramovic/>

É a peça que eu uso na categoria *Opera beyond Drama*. Em 1973, Robert Wilson encontrou com Philip Glass, após o espetáculo *The Life and Times of Josef Stalin*, com duração de 12 horas.

Glass, Wilson, context

- 1973, *The Life and Times of Joseph Stalin* (12h), Wilson meets Glass
- Wilson and 'operas', architecture
- Dealing with time and space
- Working with handicapped kids
- Glass: culmination of ideas since meeting Ravi Shankar in 1964; end of 60ies, experimental theatre downtown NY. *Music in Similar Motion* (1973), *Another Look at Harmony* (1975)
- Chaplin, Gandhi, Hitler, Einstein. Non-opera
- Both artists at the same stage of their career
- Visual arts scene
- Co-authors, consequences




Figura 03: Philip Glass e Robert Wilson. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

Robert Wilson criava peças muito compridas, de duração prolongada e que formou o seu estilo de direção, que envolvia movimentos muito lentos e cenas que pareciam como “cartas”, *postcards*. E também umas cenas minimalistas, com movimentos *slow motion*. Naquela altura, Philip Glass, que foi um dos iniciadores do minimalismo na música, também compôs várias peças de longa duração, com muitas repetições, com a sensação que não se sabe quando a peça vai começar e quando vai acabar.

Sob uma nova mentalidade sobre o tempo musical, sobre as repetições e sobre o desenvolvimento da música, uma sintaxe inteira da música mudava naquele estilo minimalista. A mesma coisa aconteceu no teatro de Robert Wilson. Em algum momento eles decidiram que iriam trabalhar juntos, que queriam criar uma peça juntos. Eles dizem, ainda hoje, que não tinham planos específicos de que essa peça se tornasse uma ópera. Eles queriam criar um espetáculo. Mas este espetáculo tinha música, dança, um tipo de poesia, tinha todos os elementos do teatro. Depois concluíram que a instituição que podia abarcar essa peça era a ópera, porque uma ópera normalmente tem espaço para músicos, possui vários elementos que são precisos. Foi mais ou menos

assim, por um acaso, que começaram. Eles nem sabiam, naquela ocasião, que iriam mudar o mundo da ópera. Passaram a se encontrar, uma vez por semana, a almoçar juntos e discutir o que iriam fazer. Perceberam que queriam fazer uma peça sobre uma personagem, mas não conseguiam decidir qual. Receberam várias propostas, daqui (Belgrado), do Teatro de Chaplin, Mahatma Gandhi, Adolf Hitler, Albert Einstein.

Decidiram por Albert Einstein porque numa entrevista Glass disse que Albert Einstein é muito conhecido e qualquer pessoa que veja televisão ou leia jornais sabe quem ele é, e tem uma noção sobre os seus descobrimentos e da significação do trabalho dele no campo da ciência. Era isso que o Wilson queria, que mesmo que a maioria das pessoas não saibam com muitos detalhes do trabalho de Albert Einstein, sabe algumas coisas. Ele {Wilson} queria que não tivesse uma narrativa, mas que todas as pessoas pudessem associar uma coisa ou outra do que já sabem sobre Einstein e sobre aquilo que eles estão vendo no espetáculo. Assim, escolheram o Einstein. Ele {Einstein} está na praia nesta fotografia:

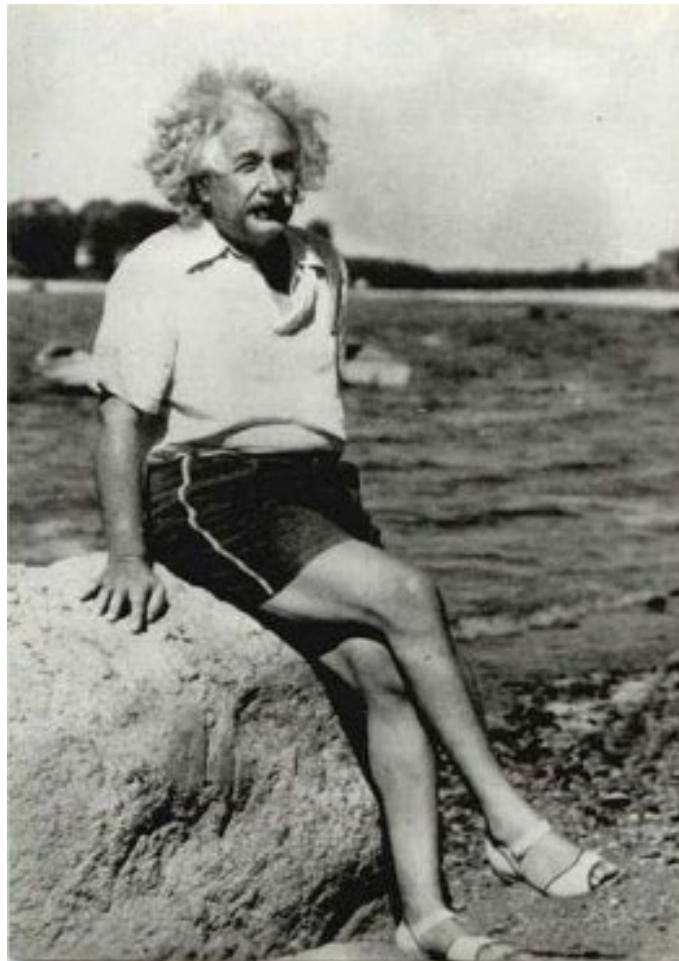


Figura 04: Fotografia de Einstein na praia.

O espetáculo foi estreado no *Festival'd Avignon*³⁴. Na estréia, demorou quase seis horas, (nos outros) dois dias, por volta de quatro horas de duração. No espetáculo se pode ver os fatos que Albert Einstein gostava de usar porque alguns dos elementos no palco estão “vestidos” como Albert Einstein. Um dos elementos mais proeminentes é um comboio. Por que um comboio? Porque Einstein tinha um experimento muito conhecido, como comboio e com vários sistemas de inércia e, por isso, parecia um comboio que andava muito devagar, para cima e para trás. Depois os tubos de banho (canos de pvc) construídos no palco, ficavam nas paredes. E por que isso? Porque Albert Einstein, em algum momento da vida dele, foi canalizador {encanador, no Brasil} ou queria ser canalizador. Associações desse tipo, que muitas pessoas saberiam. Também tinham algumas referências sobre o uso da bomba atômica, que tinha alguma ligação também com Albert Einstein e com todo o contexto que ela foi criada, antes da bomba atômica usada no Japão.

Uso o termo pós-ópera, querendo dizer que na ópera pós-moderna e pós-dramática ao mesmo tempo, no sentido do que já falei do Hans-Thies Lehmann, que o texto dramático já não é um primeiro plano na peça, mas que todos os elementos têm uma hierarquia mais ou menos igual. Pós-moderna no sentido pós-modernista, com todas essas designações.

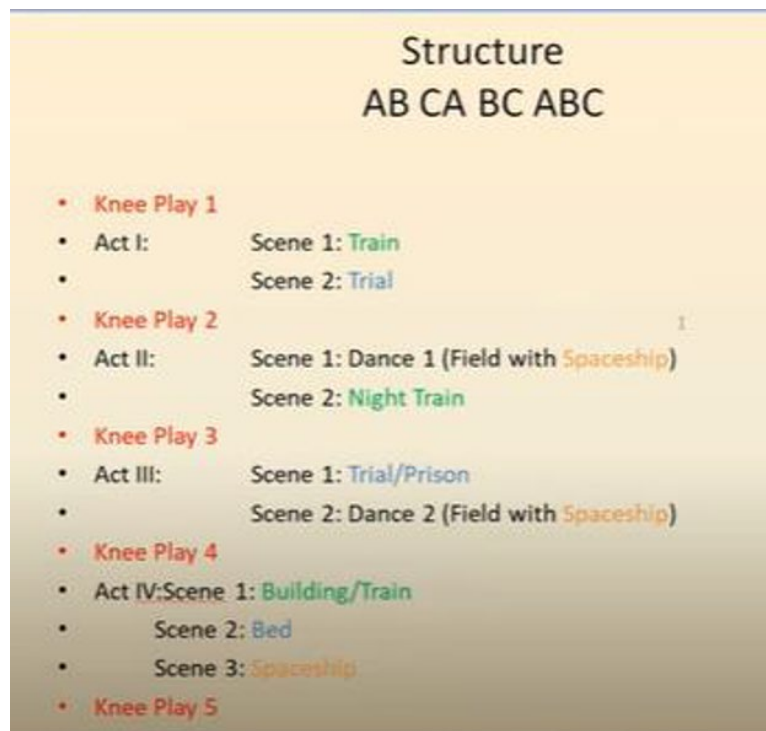


Figura 05: Estrutura da peça. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

34 Sobre o Festival Avignon: <https://festival-avignon.com/>.

A peça tem quatro atos e entre os atos têm um tipo de intermezzo (separação) que eles chamam *knee plays* – as peças do “joelho” (risos). São cinco *knee plays* que usam um material que pode variar em *knee play* um, dois, três, quatro e outros tipos de variações. Depois dos atos existem, a princípio, três tipos de cena com motivos de comboio, com motivos de julgamento, e com motivos de naves espaciais: *Train*, *Trial*, *spaceship*, depois muda para *night train*, *trian prison*, outro *spaceship* e no final, *bulding train*; o *Trial* muda para *bad* e *spaceship*, a cena final do *Einstein in the beach*. Tem uma estrutura interessante com variações, como no *knee plays*, no comboio, e muda o motivo (na cor verde) e depois o outro motivo também (em azul). Uma estrutura dizia onde todos os pontos estavam interligados, mas, não era um desenvolvimento linear.

Mais uma coisa interessante sobre essa peça é que quando eles começaram a trabalhar juntos nela, o diretor Wilson e o compositor Glass - isto não foi nada comum -, começam a construir juntos - antigamente o diretor chegava no final para pôr a peça no palco. O diretor esteve presente desde o início e não só ele, mas também o co-autor da peça. Eles não tinham um libreto, no estilo clássico, mas tinham, como mostro aqui:



Figura 06: Visual do libretto. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

Uma série de desenhos feitos por Wilson, em que se imaginava o que iria acontecer no palco. Glass, com esse livro de desenhos no piano, compôs a música,

que na imaginação dele, ficaria bem com esse tipo de imagens. Podem ver umas ilustrações no estilo minimalista, com um desenvolvimento também minimalístico.

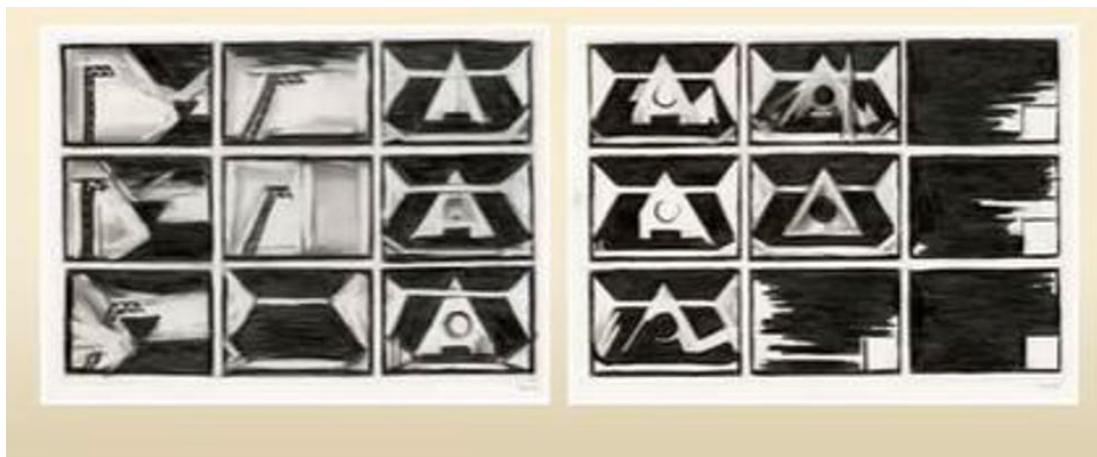


Figura 07: Desenhos de Robert Wilson. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

Aqui é a fotografia da nave espacial, a última cena de *Einstein on the Beach*:

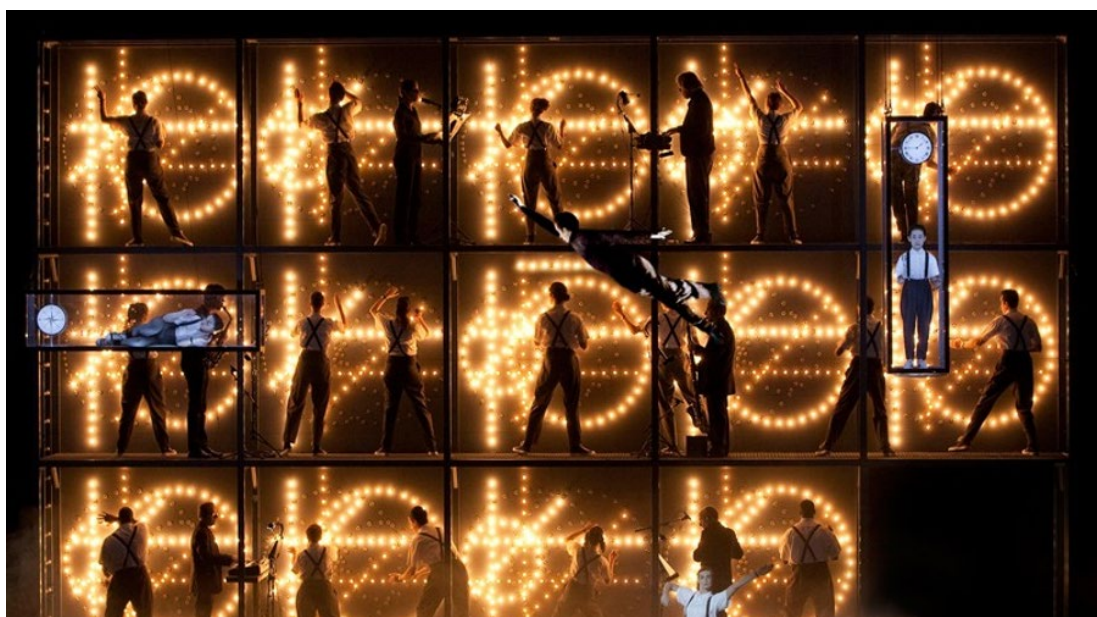


Figura 08: Cena da ópera Einstein on the Beach

Vou mostrar agora um trailer do *Einsten on the beach* de uma turnê da peça um pouco reinventada. A turnê foi realizada de 2011 a 2014 em várias cidades da Europa, na Austrália e na América do Norte. Com nova tecnologia e estudo sobre o que fizeram há mais de 40 anos, foi (re)feita mais ou menos com uma

tecnologia análoga àquela de 1976. A peça foi realizada em 1988 e em 1991, mas na turnê de 2011 a 2014, já se usava uma tecnologia muito mais desenvolvida, que não existia antes, onde as cenas brilhantes do Wilson obtiveram outro tipo de brilho.

Vamos mostrar o trailer que foi feito antes dessa turnê e depois também vamos mostrar um pouquinho de um filme antigo, talvez alguns minutos, de um filme que foi feito no *Brooklyn Academy Music*³⁵, nos anos de 1980, que mostra, em forma de documentário, alguns excertos do “Einstein”, de como foi feito.

<https://www.bam.org/opera/2012/einstein-on-the-beach>

Link. Trailer documentário. *Einstein on the Beach*

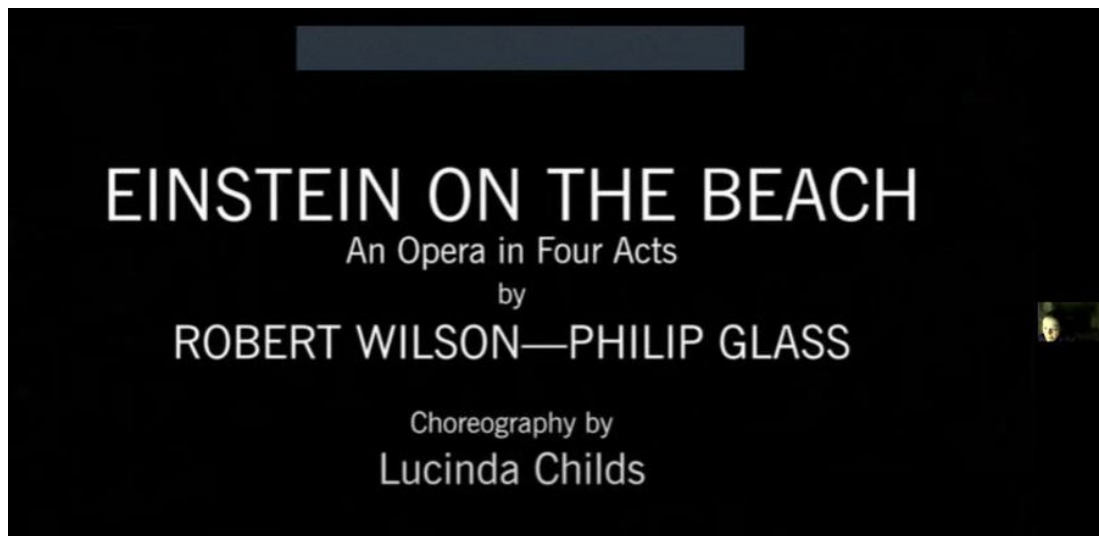


Figura 09: Créditos da ópera. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

Agora vou compartilhar um trecho do filme do *Brooklyn Academy Music*, que se chama “*Einstein on The Beach: the changing image of opera*” (1986).

<https://www.youtube.com/watch?v=Whc5HaSH6bg&t=5105s>

Link. trecho do “*Einstein on The Beach: the changing image of opera*”

35 Sobre *Brooklyn Academy Music*: <https://www.bam.org/>



Figura 10: Imagem do filme “Einstein on The Beach: the changing image of opera”

Outra peça, no contexto do *Beyond Liveness* é a do compositor e artista holandês Jacob Ter Veldhuis³⁶, “*The News*”, antiga, de 2011. Essa ópera é uma peça contínua, que muitas vezes expande ou adiciona partes da ópera, fazendo novas revisões e usando sempre materiais novos, extraídos especialmente de notícias de televisão, e usando uma estética capitalista que posso chamar isso de *Captalist realism* (realismo capitalista), com muitas referências no mundo do marketing e no mundo das produções televisivas. Melhor mostrar aqui um pequeno vídeo da peça. Vamos ver duas cantoras em cena, um vídeo que está com um excerto de um programa de televisão e a orquestra no palco.



Figura 11: Cena da ópera “News”. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

36 Sobre Jacob Ter Veldhuis: <https://www.jacobtv.net/composer/#biography>

<https://www.youtube.com/watch?v=upJaZjtlZrY>
Outro trecho da ópera “News”, de Jacob Ter Veldhuis



Figura 12: Cena da ópera “News”. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

Isto foi *The News*. Deu para notar que está fazendo uma paródia e fez vários enxertos de programas televisivos, especialmente de notícias, como: um policial apanhando um cachorro na estrada, imitando a entonação da fala que está ali nas notícias.

Uma das coisas preferidas é ter uma reclamação e uma advertência, fazer piadas com isso. Quando foram para a Itália e para a Rússia, que levantou a questão de não poder criticar os políticos russos de uma maneira tão aberta como queria e precisou apagar algumas coisas. Esse escritor {Jacob Ter Veldhuis} é interessante, porque trabalha muito com a mídia da televisão. Na pandemia realizou uma ópera curta levantando várias questões comuns a quase todos nós, e, de uma maneira muito crítica, no sentido do Liveness, naquela peça tem um ecrã (monitor), uma imitação do ecrã no palco, e sempre tem a distância de um realismo televisivo na peça.

Sobre *Opera Beyond Opera House*. A peça chamada “*Invisible Cities*” (2008-2011), a ópera *In one act on the novel* de Italo Calvino, da companhia de Los Angeles *The Industry* onde o motor da companhia é o diretor de cena é Yuval Sharon e o compositor aqui foi Christopher Cerrone. Essa ópera foi produzida na *Union Station*, em Los Angeles. Feita quando a estação de trem estava completamente funcional e fez parte da peça. Então, o que acontecia? Pessoas chegavam porque sabiam que iria acontecer uma ópera. Essas pessoas recebem auscultadores {fones de ouvido} e com eles podiam ouvir uma orquestra

que estava escondida, que não estava naquele espaço, e sim em qualquer sala por detrás.

Os espectadores ouviam essa música feita pela orquestra e depois ouviam as vozes dos cantores que estavam completamente misturados com outras pessoas no espaço da estação de trem. Outras pessoas que estavam na estação, que iriam viajar, e que não faziam ideia nenhuma que aconteceria um espetáculo, só podiam ouvir as vozes dos cantores, porque, em alguns momentos, os cantores começavam a cantar. Essas pessoas não ouviam a orquestra, porque elas não tinham auscultadores, mas viam os dançarinos que, em algum momento, começavam a dançar. Parecia mais uma intervenção na realidade da estação de trem, mas muito ligada à história. Não era uma narrativa muito hierárquica da novela do Italo Calvino que fala sobre as várias cidades que Marco Polo visitou. Aqui um pequeno excerto dessa peça.



Figura 13: Cena da ópera “In one act on the novel”. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

Esse foi o enxerto do “*Invisible Cities*”. Podem perceber que a ideia é que todas as pessoas criarão uma visão e uma história na cabeça sobre a peça. Ela nunca pode ser igual ao olhar, principalmente daqueles que não sabiam que iriam assistir a uma ópera, para todos os viajantes da estação que, de repente, encontram-se no meio de um espetáculo. Claro que essa estação de trem não foi escolhida assim, sem conexões, como uma história de visitação de vários espaços, como foi o que aconteceu com Ítalo Calvino.

Na categoria da *Opera beyond Human*, acho interessante falar sobre a peça da artista francesa Marguerite Humeau, *The opera of Prehistoric Creatures* (2012). Uma artista visual que tinha um projeto de investigação e um forte interesse

nos sons e vozes produzidos pelos animais pré-históricos. Ela diz que indo aos fósseis é possível descobrir bastante sobre as estruturas dos animais. Mas não se pode ouvir esses fósseis e saber como soavam. Com uma equipe de vários cientistas, da medicina, da antropologia e de vários campos, ela fez um projeto de investigação para tentar descobrir e reconstruir os aparelhos vocais daquelas criaturas. Alguns deles podem ser vistos aqui. Parece uma escultura animalista. *Lucy*, que tem um tipo de motor, que põe o ar dentro da escultura, e depois emite um som.

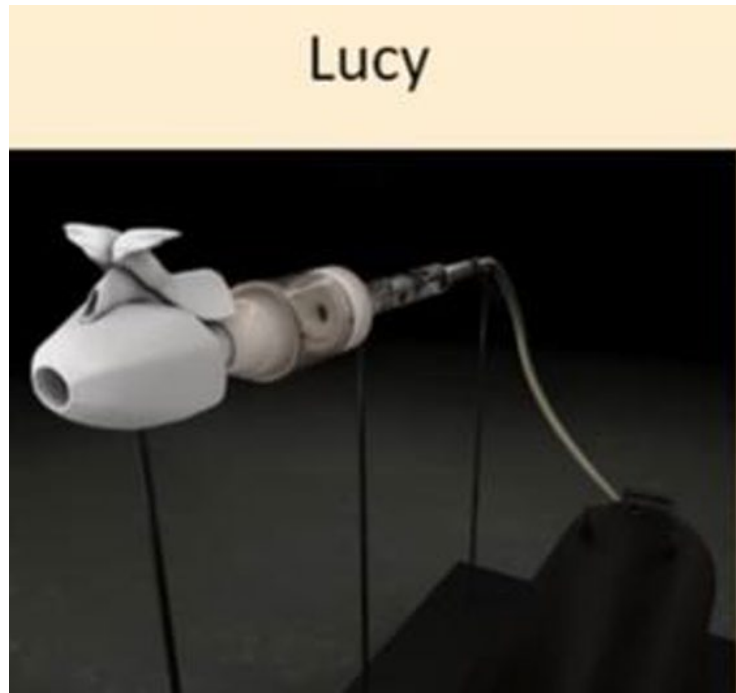


Figura 14: Imagem da “escultura” Lucy. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

Aqui podem ver alguns outros *Mammoth Imperator*, *Entelodont*, *Australopithecus Afarensis* e da *Lucy*, aquela da imagem prévia e *Ambulocetus*, *Walking whale*. Essas criaturas emitiram sons e ela chama essa peça de *The opera of Prehistoric Creatures*.



Figura 15: Outras “esculturas”. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

Claro que a designação da ópera está sendo usada de uma maneira flexível, mas por outro lado, o artista se refere a este campo e é interessante quando esse campo da ópera conta com algumas vozes que nem sabíamos que são vozes, e pertencem a animais, e ainda por cima, animais pré históricos. Aqui também vou mostrar um pouquinho do vídeo, mais para ouvir esses sons.



Figura 16: Imagem capturada do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

Aqui {do vídeo} passa a repetir, mas acredito que já conseguem ter uma noção de como isso soava. Mais um exemplo do que estou falando é a *Opera beyond*

West. É interessante falar sobre uma peça, do filme *Opera of the World* (2017) de Manthia Diawara³⁷. Essa peça está baseada entre outras coisas, em uma outra peça operática, *Bintou Wéré*³⁸ (2007), *Sahel Opera*, que foi feita em Bamako, Mali, o autor do libreto foi Koulsy Lamko³⁹ e o iniciador dessa peça é o Príncipe Claus {da Holanda} que gostava muito da África e de ópera, e que em algum momento da vida dele decidiu ajudar a produzir uma peça que juntava as suas duas paixões, África e ópera. E assim foi feito *Bintou Wéré*, uma ópera sobre imigrações humanas e que usa essa perspectiva da peça dez anos depois dessa ópera.

Manthia Diawara fez um filme, baseado também nesses conceitos de imigração, para criticar o mundo contemporâneo e os países que recusam refugiados e as coisas que acontecem, especialmente no mar mediterrâneo, como pessoas que se afogam porque procuram uma vida melhor, fugindo das guerras e de condições terríveis. Ele resolve montar entrevistas com vários filósofos e teóricos, algumas referências e excertos da ópera africana e faz uma colagem-documentário muito interessante, para questionar e interferir em vários problemas contemporâneos, com uma ópera sob a perspectiva política dos refugiados das imigrações, etc. Eu posso mostrar o trailer desse filme em *Opera of the World*.



Figura 17: Trailer do filme “Opera of the World”. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

37 Sobre Manthia Diawara: <https://egs.edu/biography/manthia-diawara/>

38 Sobre a ópera *Bintou Wéré*: https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/10/27/bintou-were-conte-de-notre-temps-deglingue_971970_3246.html.

39 Sobre Koulsy Lamko: https://stringfixer.com/pt/Koulsy_Lamko



Figura 18: Cena do filme “Opera of the World”. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

O filme é também uma obra importante como aquela ópera africana. Espero poder escrever mais sobre isso. Talvez possamos parar por aqui, ou talvez possamos comentar ou discutir. Eu também tenho interesse em ouvir sobre o que vocês acham sobre esse mundo {da ópera}. Eu mostrei alguns ângulos, algumas perspectivas, algumas peças talvez típicas. Não conheço isso visto dos ângulos de vocês, como isso lhes parece.

MARCUS MOTA: Então, vamos abrir para as perguntas. Mas, antes, gostaria de agradecer por essa aula, esse mapeamento que você está fazendo. Você citou o Lehmann. Desde o início me veio à cabeça o projeto do Lehmann. O seu projeto se assemelha muito ao do Lehmann, porque o projeto dele foi feito no teatro desde os anos de 1960. Como era convidado para os festivais como juiz e como participante, então, ele foi adquirindo um repertório de espetáculos. O livro dele nada mais é do que a organização dele desse repertório. É o que você está fazendo. Esse é o seu repertório de espetáculos, os que você analisou, que observou, que participou. Isso demora um tempo, é uma vida!

Para os nossos pesquisadores aqui, que são mais jovens, iniciando, alguns mais avançados, é interessante aproximarem os objetos de investigação deles

como participantes de processos criativos, seja como proponentes, seja como interlocutor, seja como observador em vídeos, em materiais, em peças, são projetos sólidos. A sua pesquisa é bem sólida porque tem toda essa larga dimensão de um repertório de algo que você gosta, que tem fatos.

JELENA NOVAK: Eu posso imaginar o que será a coisa mais importante desse projeto, do livro e dessa pesquisa, e mesmo assim tentar não criar cenas, mas tentar explicar o que é essa cena. Como eu expliquei no início, acredito que não seja fácil, não é tão óbvio como uma pessoa vai assistir a um repertório clássico da ópera convencional. É óbvio o que se passa, quais são os autores, os caminhos, os estilos, etc., mas eu acho que ainda, a princípio, não existe um mapa. Um mapa nunca é, e nunca deve ser, completamente preciso e detalhado, mas, por outro lado, acho importante ter um mapa para tentar perceber globalmente onde está essa arte e o que está acontecendo {sobre ela}.

MARCUS MOTA: Esse mapa que você está fazendo, percebendo pelo repertório que você mostra, não tem uma definição sonora, mas tem vários estilos musicais, vários modos, têm até estilos que consideráramos não tão experimentais e existem alguns sons mais experimentais. É muito parecido com o mesmo problema que o Lehmann tomou para si, que é muito heterogêneo. Uma das críticas que se faz dele, é que ele tentou buscar, em torno dessa heterogeneidade que ele observou entre 1960 e 1980, um modo hegeliano (tese - antítese - síntese): pré-dramático - dramático - pós-dramático. Ele pensou que existiriam algumas características em comum além do tempo, ou seja, de uma faixa de tempo. Essa primeira tipologia de seis, como você colocou, é bem mais interessante do que tentar definir, por exemplo, pós-opera. Eu acho que está acontecendo um diálogo. Nós estudamos, no teatro, vários desses elementos que você colocou. Estudamos em tradições estéticas do teatro contemporâneo, como também na performance em artes. Então, acredito que por detrás disso, se podemos pensar que existe alguma coisa, é essa anulação, de uma tradição única. Acredito ter mais essa sobreposição das diversas tradições dos vídeos, das artes visuais, da música, do teatro, que é mais que uma soma disso, é uma coisa que ainda não tem nome, ou já tem.

JELENA NOVAK: Não é só Rosalind Krauss, também estou muito inspirada por outros autores, com seus próprios campos, que também falaram sobre isso de *Expanded Field*. Se na minha imaginação tenho essa ideia, que alguma coisa “explodiu”, digamos que eu queira ver onde estão aqueles buracos por onde essa explosão se abriu. E, talvez, essas categorias, para mim, é uma maneira de testar com vocês essas ideias, e eu agradeço muito, a Marcus, por todas essas referências, porque comigo isso tudo ainda é vivo, talvez eu vá mudar algumas coisas, chegar a descobrir novas ideias, mas por agora eu acho que são, mais ou menos, seis ou sete categorias que tenho, e que talvez possam ficar como pilares do projeto.

MARCUS MOTA: Isso me lembra muito um livro do Martin Esslin⁴⁰, que falou sobre Teatro do Absurdo⁴¹, ele inventou o nome “Teatro do absurdo”, e juntou toda uma produção pós Segunda Guerra Mundial, então você tinha Beckett de um lado, Kantor de outro, e eram estéticas completamente diferenciadas. Primeiro ele definiu “teatro do absurdo”, então pegou Kantor e Beckett, como exemplos deste conceito prévio, e isso gerou vários problemas, mesmo sendo um livro introdutório, por que os próprios dramaturgos, Kantor e Beckett, disseram que não faziam teatro do absurdo.



Figura 19: Fotografia do Martin Esslin.

Acho que era assim que se pensava anteriormente, ou seja, existe uma coisa que é a sincronia temporal (são produções pós segunda guerra mundial), mas há a tentativa de colocar um nome naquilo lá, ao invés de pensar na heterogeneidade. Por isso que as suas categorias que são mais abertas, e são categorias descritivas, funcionam mais do que a gente trabalhar, do que chamamos em Epistemologia, com *a priori*, que nada mais é do que uma nostalgia daquele velho estilo de época, Classicismo e Barroco. Eu acho que a gente está preparado para novas coisas e você está nos ajudando muito a pensar isso. Eu vou passar agora a palavra para quem quiser começar a falar.

40 Sobre Martin Esslin: <https://alchetron.com/Martin-Esslin>

41 Sobre Teatro do Absurdo: TEATRO do Absurdo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>. Acesso em: 28 de abril de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

JELENA NOVAK: Algum dos alunos tem o projeto, ou o texto, ligado ao teatro musical?

MARCUS MOTA: Nós temos o Dori Sant'Ana, que é compositor e trabalha com isso. O Maicom Souza e o Robson trabalham com dança. O Thiago Linhares está trabalhando com teatro musical. Então nós temos algumas pessoas aqui que estão nas suas fronteiras. O Thiago vai fazer uma pergunta.

THIAGO LINHARES: Primeiramente gostaria de agradecer. Acho muito interessante essa trajetória, que o Marcus já citou, que você faz desde lá de trás até agora, primeiro da ópera clássica, desses corpos imobilizados, desse corpo que não combina com a voz, até chegar nessa ópera contemporânea, com esses “espaços alternativos” e com o contato com as pessoas e como isso interfere no todo. O que mais ficou reverberando dentro de mim foi essa pergunta que te fizeram e você não concordou, do “por que é importante cantar sobre isso?” e depois você responder com essa outra pergunta “O que se muda quando canta?”. Acho que ficou muito claro quando você trouxe o exemplo do *The News*, que as falas da reportagem são transformadas com o canto. Ficou muito potente quando você traz esse exemplo com o que você tinha acabado de falar. Eu queria saber: Pra você o que se muda com o canto? Quando você coloca a palavra cantada, o que pra você acaba transformando?

JELENA NOVAK: Por um lado é sempre aquela questão do realismo. Quando começo a pensar sobre isso, logo sai isto: que em uma situação realística, representada de uma maneira realística, já está completamente anulado o realismo quando se começa a cantar. Podem haver situações no drama, onde o canto tá incluso na história e etc., não estou falando sobre isso. Por exemplo, no *The News* quando aquela coisa das notícias televisivas começam a ficar cantada, naquele momento eu sinto uma ironia, uma paródia, e também se vou analisar, por exemplo, a maneira como aquela fala foi transmitida na melodia, se pode ver que todo o processo é dirigido de uma maneira para ressignificar e até mesmo fazer um tipo de piada com aquela fala televisionada. Acho que paródia e ironia estão muitas vezes presentes, mas por outro lado, quando não é paródia e ironia, por exemplo, falar sobre emoções e cantar sobre emoções, é uma coisa completamente diferente da outra. Esta questão que está sempre presente na música, podemos concordar, ou não concordar, que a música transmite emoções, acho que é um conceito muito problemático, mas por outro lado acho que os músicos e compositores estão, podemos dizer, brincando com essas maneiras, como se pensa (inaudível 01:53:21) ao ponto de transmitir por música. Voltando para aquela questão “O que se muda quando canto?”, por exemplo, falar das emoções e cantar das emoções, muda-se o contexto todo. Por outro lado, quando estamos falando, estamos ouvindo a nossa melodia da fala, não é o canto, mas a melodia da nossa fala muda o significa-

do, e quando se canta ainda mais. Muitas vezes dizem que a Ópera é mais vasta do que a vida, neste sentido é o canto que ajuda a abrir alguma outra realidade que flutua por cima da vida, não sei, estou inventando agora um pouquinho. Ouvir e ler coisas tem um contexto diferente de quando a palavra está cantada. Obrigada.

MARCUS MOTA: Thiago e Jelena, só complementando uma coisa, um dos espetáculos que eu montei aqui era uma paródia política, e nós cantávamos coisas terríveis, que a gente não falaria, às vezes, diretamente. Esse é um dos artifícios que a gente tem pela canção, cantando você pode enunciar coisas que o seu interlocutor não te ouviria, ou teria uma resposta agressiva, então por meio do canto você consegue. O Theodor W. Adorno⁴² teorizava isso sobre a função primitiva e regressiva do canto. Obrigado. Raíssa.

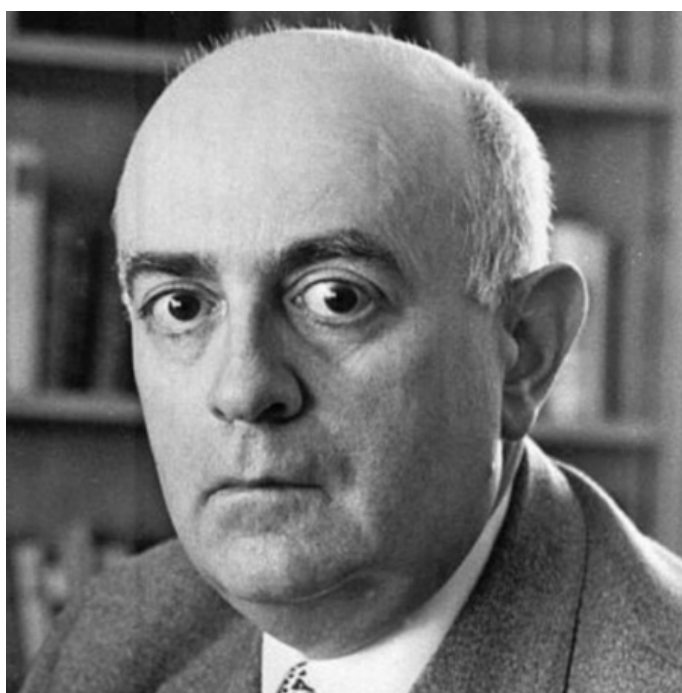


Figura 20: Fotografia do Theodor W. Adorno

RAÍSSA PALMA: Jelena, obrigada pela aula. Me tocou muito quando você fala que mesmo uma cena realista e cotidiana, se ela é cantada ela já passa por um deslocamento. Então pensei em um filme do Jacques Demy⁴³, um cineasta francês, dos anos 60 aproximadamente, com a Catherine Deneuve⁴⁴ muito jovem ainda, chamado *Les Parapluies de Cherbourg*, ele foi traduzido para o por-

42 Sobre Theodor W. Adorno: <https://plato.stanford.edu/entries/adorno/>

43 Sobre Jacques Demy: <https://www.imdb.com/name/nm0218840/>

44 Sobre Catherine Deneuve: <https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/§catherine-deneuve>

tuguês como *Os Guarda-chuvas do amor*. O filme não é um musical, e todas as falas são músicas, todos os diálogos são cantados. E aí a gente fica pensando “poxa vai ser um filme chato”, hoje em dia a gente olha e fala “nossa será que eu vou ter paciência? Não gosto de musical.”, e na verdade não, a minha sensação enquanto espectadora de cinema, enquanto público, é que chega um determinado momento em que a gente se habitua a música, e que a gente é transportado para aquele universo musical, e não importa mais se é um texto falado ou cantado, a mensagem vai ser passada, a gente vai conseguir compreender aquela mensagem.



Figura 21: Jacques Demy e Catherine Deneuve em *Les Parapluies de Cherbourg*

Acho que isso é uma coisa interessante desse deslocamento, se você quiser comentar sobre isso. Gostei demais dessa relação sobre as cidades invisíveis e o teatro do invisível⁴⁵, acho que certamente vocês têm uma influência de Augusto Boal⁴⁶ nessa reflexão.

45 *Teatro Invisível* acontece no espaço público em frente de espectadores que não sabem que são espectadores. Fonte: <http://augustoboal.com.br/2013/05/19/henry-thorau-teatro-invisivel/>

46 Sobre Augusto Boal: <http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>



Figura 22: Fotografia do Augusto Boal

E um último comentário, sobre a exposição dos dinossauros, fiquei pensando, Marcus, no livro do {Johannes} Kepler⁴⁷ quando ele cita várias pesquisas de ficção científica, onde um determinado professor queria recriar a voz de Goethe⁴⁸, então ele vai até a cidade que está enterrado Goethe, ele desenterra o cadáver, e reconstrói o aparelho fonológico, isso uma ficção claro, e ele vai então colocar em cena para um determinado público de espectadores aquela voz, e junto com a voz, na criação ficcional, vem todos os discursos mais recentes que Goethe teria proferido antes do seu falecimento. Então veio não apenas o som da voz dele, mas também trechos de ideias. Essa exposição eu achei muito incrível, de tentar recriar o som produzido, enfim é isso. Agradeço.

JELENA NOVAK: Muito obrigada. Eu não sabia sobre este filme de Jacques Demy, vou procurar, tenho interesse em ver isso. Tem um outro filme, *Singing in the rain*, quando há uma cantora que não canta muito bem, mas usa-se outra atriz, e depois há uma cena reveladora, na metade do filme, onde a cortina se abre e dá para ver as duas no palco.

47 Sobre Johannes Kepler: https://www.ebiografia.com/johannes_kepler/

48 Sobre Goethe: <https://goethebrasil.org.br/blog/afinal-quem-e-goethe/>



Figura 23: Cena do filme *Singin' in the Rain* citada acima por Jelena.

No meu livro do Pós Ópera {Postopera: Reinventing the Voice-Body (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera)⁴⁹}, eu fiquei focada no pós ópera, mas ainda mais importante para mim foi esta relação entre o corpo e a voz na ópera. Na ópera convencional, para mim, esta relação foi uma relação problemática, eu não podia compreender este corpo imobilizado e esta voz completamente fora do contexto, no bom sentido. Uma questão foi “por que isso soa estranho para mim?”, porque para a maioria das pessoas que vão à ópera aceitam isso como *taken for granted* {dado como certo/normal}, como uma coisa que está óbvia e que não precisa se questionar. Para mim não foi óbvio, e eu queria questionar isso. Depois com essa relação corpo e voz na ópera, eu comecei a ligar com um certo tipo de ventriloquismo, com um certo tipo de sincronização do corpo e voz. Em algumas peças de óperas contemporâneas, e até peças que eu penso mais importantes, porque puxam as fronteiras e questionam vários conceitos da ópera, naquelas peças, e eu explico isso no livro, descobri que mesmo esta relação entre corpo e voz podem ser um motor da peça, essa reinvenção de relacionamento é o coração da peça, e até que isso, quando estou trabalhando como crítica, e muitas vezes estou diagnosticando a peça, para tentar ver o que se passa entre as vozes que ouvimos cantar e os corpos que estão emitindo essas vozes, muitas vezes essa relação é reveladora, no sentido de que essa peça vai mudar, reinventar, ou puxar as fronteiras mas para frente, e

49 <https://www.routledge.com/Postopera-Reinventing-the-Voice-Body/Novak/p/book/9781138504967>

isso pode ser feito com tecnologias, como por exemplo, na peça *Upload* do Michel Van der Aa, onde começamos a perder a noção se é corpo humano que produz a voz, se é vídeo, se é um *Keyboard*, até que há situações onde os propósitos tratam a questão do gênero da voz, podemos ver vários corpos que estão responsáveis por uma voz, o cantar em coro e etc.. Naquele filme que você mencionou, acho que no fim era reinventar essa relação entre o corpo e a voz cantada. Na teoria do pós-humanismo, acho que ali pode se chegar a várias conclusões, que até podem contribuir a redefinir o que significa o ser humano hoje, pois essa relação de corpo e voz muito nos define.



Figura 24: Cena da ópera *Upload* - Michel Van der Aa.

RAÍSSA PALMA: De alguma forma a sua fala me fez lembrar de uma encenação teatral que eu assisti, no final dos anos 90 e início dos anos 2000, que era uma releitura de uma peça teatral francesa chamada “*Uma relação pornográfica*”. E estava começando a surgir naquele momento uma interseção entre o teatro midiático, com intervenções sonoras, gravações sonoras, vídeos, projeções e etc., era uma coisa que não era comum naquele momento. Não existia um equilíbrio entre a cena presentificada e a projeção, porque a projeção mostrava muitos detalhes, ela colocava closes, o áudio era muito bom e claro. Quando a gente ouvia o áudio gravado e depois, logo em seguida, voltava para a voz dos personagens, e tentava fazer um diálogo entre o momento presentificado e o momento gravado, não funcionava, havia um desequilíbrio que eu acho que é natural a uma nova forma de criação artística que vai sendo, com o tempo, reduzido esse desnível. De alguma forma dialoga com isso que você está citando.

JELENA NOVAK: Eu gosto que você usa a palavra desequilíbrio, porque é mesmo um tipo de desequilíbrio que eu sinto muitas vezes. Me perguntam por que muitas vezes eu sinto esse desequilíbrio entre os corpo e as vozes, e isso significa que há algum tipo de ideologia, algum tipo de maneira que já estamos habituados a fazer, ouvir e ver as coisas, e que não estamos conscientes como membro do público. Não me importo muito como público se não estou consciente, mas como escritora, ou teórica e crítica, eu quero saber por que não estamos conscientes, e o que é isso que faz sentirmos, ou não, o desequilíbrio. Há várias peças de Michel Van der AA que trabalham com esse tipo de desequilíbrio. Há uma peça, chamada *One*⁵⁰, que só existe uma cantora, onde tem um vídeo com ela vestida de uma maneira completamente igual que ela está no palco, e ela está fazendo movimentos iguais {ao vídeo}, e em algum momento começa a dessincronização entre as duas {vídeo e realidade}, mais {perceptível} no canto e como esse tipo de voz cantada está refletida por trás de um corpo.



Figura 25: Cena da ópera *One* - Michel Van Der Aa.

Foi muito interessante, e chegou até um certo truque, ou magia, que não se podia dizer quem estava cantando ali, se era a cantora ao vivo que pode produzir todos os efeitos de voz, ou aquela voz que está sendo transmitida por áudio e por vídeo, e está entrando naquela voz viva, fazendo um tipo de vocal *keyboard*. Essas questões no nosso mundo agora, que está ficando muito ventriloquista, tenho certeza que já percebemos isso tudo, com as vozes do telefone, aparelhos de cozinha que começaram a falar, máquinas de roupa,

50 Sobre a ópera *One*: <https://www.vanderaa.net/work/one/>

elevadores, vozes que estão chegando de lugares que não esperávamos que começassem a falar. É interessante como essas peças de teatro musical, ou da ópera nova, estão a referir neste tipo de ventriloquismo que estamos todos vivendo, sem perceber muitas vezes.

DORI SANT'ANA: Jelena, muito obrigado pela exposição. Eu estou escutando a conversa com a Raíssa e pensando em algumas coisas sobre todo o seu discurso e também sobre essa questão do desequilíbrio que você acabou de dizer. Como compositor e como músico eu tenho uma experiência com uma música, que é uma música que foi realmente diferente pra mim, quando eu entrei na Universidade em 1997, recém chegado na UFMG {Universidade Federal de Minas Gerais}, eu recebi um convite dos professores para assistir um concerto de música eletroacústica. Eu não fazia ideia do que era música eletroacústica, e chegando lá tinha um computador e um violoncelo parados, sem o violoncelista. O computador foi acionado e alguns sinais e granulações começaram a acontecer e alguns segundos depois entra o violoncelista, pega o violoncelo e começa a interagir. Eu fiquei até o final por educação. Com o passar do tempo eu reconheci o valor estético daquela música, mas a primeira impressão ficou pra mim como algo importante. A minha pergunta pode parecer boba, até porque provavelmente muitas pessoas fazem essa pergunta, e como compositor eu às vezes me faço essa pergunta, mas como que nós músicos, ou profissionais artistas, lidamos com essa possível rejeição das pessoas que vão escutar {esse tipo de música} e que não são pesquisadores?

JELENA NOVAK: É uma questão muito interessante. Eu também trabalho como crítica, escrevo pequenos textos depois das estreias, muitas vezes do teatro musical, mas também sobre composição musical, e claro que isso é uma questão que também me preocupa. Como lidar com a rejeição? Muitas vezes estamos no campo dos nossos gostos que nem sabemos conscientemente que estamos ligados, e isso pode ser muito claro quando, por exemplo, Philip Glass está como um compositor favorável e popular em Londres, e depois vai a Croácia, e por uma razão ou outra o público está formado de alguma outra maneira, com outras linguagens musicais, não percebem, ou não querem ouvir. Muitas vezes é essa questão do contexto que formam de fato o nosso gosto das coisas. Eu como crítica, acho que não é possível anular o gosto completamente, mas tento abrir os meus ouvidos de uma maneira mais possível e sempre dar uma chance a qualquer linguagem musical. O mais fácil é rejeitar e dizer coisas feias, e o mais difícil é tentar perceber as razões, passos e movimentos que o compositor está fazendo. Estou supondo que nenhuma pessoa compõe música, porque não tem outras coisas para fazer, {e sim} é uma necessidade que vai da sensibilidade, do gosto, do conhecimento das outras músicas. Como uma crítica, também tento sempre ouvir e formar um contexto, porque claro que toda gente que escreve alguma coisa, músicas ou textos, es-

tão sempre a referir como citações, ou sem citações, outras músicas. Porque essa música vai de um contexto, de uma história, de uma linha, de um gosto, e acho que é importante pelo menos perceber qual é o contexto, e depois essa questão do “Por que este autor está fazendo isso?” sempre é muito importante pra mim, as vezes faço duas vezes {a pergunta}, para o próprio autor, ou na nota do programa para contextualizar as ideias e dizer o que estou fazendo, mas muitas vezes não é assim, fica pra mim como crítica, ou para um membro do público descobrir o porquê este autor fez isso. Eu acho que não é por acaso, eu sempre tento perceber porque {a obra} é daquele jeito e muitas vezes eu até consigo descobrir coisas. Se o autor já está morto, é outro tipo de ângulo, mas se estou lidando com música contemporânea, sempre quando posso eu tento falar com o autor, porque eu acho que isso só pode ajudar a percepção. Quando não fica muito claro o que se passava na peça, sobre o que é essa peça, e consigo falar com os autores desse tipo de peça, eles não sabem explicar. Eu vou em uma escola que está muito orientada nos conceitos, que não tem uma maneira de criar intuitiva, de inspiração, eu não acredito muito nessas coisas, uma certa inspiração como um certo tipo de energia é preciso, mas eu estou sempre a acreditar nos conceitos e no conhecimento do nosso campo no qual estamos a criar nossos textos e músicas, minha maneira de perceber é assim. Quando jovem fui muito mais dura para tentar criticar mais coisas, agora com idade fica mais essa tendência de tentar perceber, se eu acho que não tenha algumas boas qualidades para puxar as fronteiras de disciplina, que muitas vezes acontece, e com o mesmo autor, quando se vê o opus todo, uma ou duas peças, ou às vezes nenhuma, vão fazer uma coisa muito importante para essa arte, não é possível esperar que todos os dias vamos ver os miraculus, mas as vezes acontece. Eu acho que é importante tentar saber o que estamos fazendo, e no outro lado se nós sabemos, o pessoal que lê vai também perceber como é difícil lidar. Não sei se respondi muito bem.

DORI SANT’ANA: Respondeu sim. Eu acho ótimo, porque eu ouvi recentemente em uma formação de mímica corporal dramática, e eu ouvi dos instrutores uma fala semelhante a essa, que no teatro a gente primeiro faz aquilo que nós acreditamos, o ator precisa acreditar no que está fazendo, essa verdade é primeiro do ator, porque quem vai assistir vai perceber essa verdade e vai acreditar. Eu acredito nisso também.

JELENA NOVAK: Isso tudo, eu falei mais no ponto de vista dos autores e dos ouvintes, mas é claro que em uma peça de teatro musical tem uma vasta equipe de performers ali incluída, e cada um deles são músicos, são atores, são dançarinos, e são muito importantes. Eu acho que o papel do dramaturgo na ópera, ou no teatro, pode ser muito importante no sentido de poder fazer o necessário equilíbrio entre essas vozes criativas que pertencem ao espetáculo, porque há o diretor de cena, o compositor, o libretista, e esses todos têm

ideias, e muitas vezes essas ideias não estão no mesmo caminho, as vezes elas também discordam. Não sei se o papel do dramaturgo está muito presente no teatro do Brasil, mas eu vejo o dramaturgo como um crítico interno da peça, que pode contribuir a todos os atores e performers, para cristalizar um conceito, para todos tentarem não fugir muito dessas ideias que inicialmente eram criadas. Isso não é fácil, porque é uma equipe grande normalmente no palco, e eu acho que esse tipo de ajuda pode ser mesmo útil, mesmo entre os primeiros criadores e depois do resto da equipe no palco.

DORI SANT'ANA: Isso que você tá falando me remeteu ao seu texto, quando você fala do Robert Wilson que dirigiu a ópera do *Einstein on the beach*, e ele propõe a arquitetura da ópera, e a gente viu agora também, como a própria coreografia tem uma referência, e na verdade a gente não sabe se a coreografia faz o que a música faz, ou se a música faz o que a coreografia faz, se a arquitetura também propõe essa multiplicidade que a música propõe, ou se é o contrário. Quando tem essa unidade, na qual você se refere, a gente percebe que existe um contexto integral, e a contribuição de um setor para com o outro, da coreografia com a música, da cenografia, da iluminação.

JELENA NOVAK: Desculpa interromper, mas eu acho que um dos segredos dessa peça *{Einstein on the beach}*, e talvez no sentido do motivo da peça ser tão forte de alguma maneira, foi tão manifesta. Robert Wilson, Philip Glass e Lucinda Childs (que depois se tornou coreógrafa), acho que todos falaram, mais ou menos, com uma linguagem minimalista e repetitiva, mas cada um deles dentro da sua arte. Isso deu uma coerência grande à peça e cada um deles desenvolveu esse estilo repetitivo e minimalista, de várias maneiras. Cada linguagem deles tinha um *gap*, uma referência, um impacto sobre o que aconteceu nas artes de cada um deles, música, direção de cena e coreografia. Então eu acho que foi um bom balanço e boa escolha dos autores, que eram suficientemente diferentes, mas todos falaram com linguagens que são, de alguma maneira, próximas um dos outros. Talvez por isso também o *Einstein {Einstein on the beach}* tenha aquele “ar” do manifesto.

DORI SANT'ANA: Eu acho que nesse ponto, ainda responde mais ainda essa questão, pois acaba atingindo de uma forma política a quem assiste, acaba trazendo essa necessidade desse equilíbrio, dessa unicidade, desse trabalho que é coletivo, uma voz que não é protagonista, uma voz popular, acaba tendo uma melhor resposta de quem assiste. Não é uma receita, mas talvez seja um ponto.

JELENA NOVAK: Essa peça é bastante comprida, quatro horas e meia, mas é permitido, até é insistido, que o público entre e saia da peça quando quiser. Não havia aquele tipo de etiqueta e protocolo que normalmente existe em uma ópera. Até eles encorajaram que podia entrar, depois sair, beber um copo,

jantar e depois voltar. Isso tudo corresponde aquela ideia do Wilson, do Glass também, mas do Wilson em primeiro lugar, que cada um dos membros do público depois leva uma história diferente para casa, porque não existe uma narrativa hierárquica e cada um deles tem contextos diferentes na cabeça e depois mistura com vários ângulos e o ir, vir e voltar. Nos conceitos do Umberto Eco⁵¹ fica uma *ópera aberta* uma obra bastante aberta que permite entrar ali com coisas que cada um de nós traz.



Figura 26: Fotografia do Umberto Eco

MARCUS MOTA: Vamos então interromper por aqui. Muito obrigado, Jelena, foi ótimo! Foi uma aula, e o que é impressionante é ver como a criatividade se faz de várias maneiras. Os vídeos, exemplos musicais, dramáticos, cotidianos e até mesmo as linguagens são bem diferentes, e isso se torna uma fonte incessante. Essa teatralização da ópera foi boa para ela própria.

JELENA NOVAK: Obrigada! Me informem no futuro quando acontecer alguma coisa interessante no Brasil neste campo, eu quero saber.

MARCUS MOTA: Vou lhe informar. Muito obrigado.

JELENA NOVAK: Tudo de bom para vocês. Foi um prazer.

51 Sobre Umberto Eco: <http://www.umbertoeco.it/index.html>



Textos e versões

Textos e versões

Charlotte Corday,
de François Ponsard

Carlos Alberto da Fonseca
Tradução e notas

François Ponsard

Charlotte Corday

Tragédia em versos em 5 atos¹
Escrita em 1850,
Representada no Théâtre Français [Comédie-Française]
em 23 de março de 1850.

Traduzida da edição
Paris, E. Blanchard, 1850.

Tradução e notas de
Carlos Alberto da Fonseca

1 As notas com a sigla **NFP** são do próprio autor da peça, publicadas em anexo ao texto aqui traduzido.



François Ponsard (1814-1867), by Nadar, 1865.

Lista de personagens e atores da estreia

Musa Clio	Mlle Fix
Marat	M. Geffroy
Danton	M. Bihnon
Barbaroux	M. Leroux
Vergniaud	M. Randoux
Um orador	M. Got
Robespierre	M. Fonta
Sieyés	M. Maubant
Um velho gentleman	M. Mirecourt
Louvet	M. Delaunay
Camille Desmoulins	M. Chéri
Roland	M. Rosambeau
Um cidadão	
Laurent	M. Pougin
Um cidadão	
Um cidadão	M. Mathien
Um couteleiro	
Buzot	M. Théophile
Um cidadão	
Pétion	M. Tronchet
Um carcereiro	
Philippeaux	M. Michalet
Um velho amigo de Mme de Breteville	M. Bernard
Um cidadão	M. Bertin
Charlotte Corday	Mlle Judith
Mme Roland	Mlle Nathalie
Mme de Breteville	Mlle Thénard
Albertine Marat	Mlle Noblet
Uma jovem	Mlle Favart
Uma velha	Mlle Mirecourt
Uma velha	Mlle Blanche
Marthe, criada de Mme Breteville	Mlle Portalis
Uma garota	Mlle Céline Montaland

Girondinos, domésticos, velhas, General Wimpfen, ajudantes de campo, oficiais, burgueses, burguesas, mulheres do povo, babás de crianças, crianças, chefes de tipografia, tipógrafos, entregadores de jornais, encadernadoras de livros, gente, guardas.

Cronologia dos atos:

I – 22 de setembro de 1792

II – junho de 1793

III – 11 de julho de 1793

IV – 13 de julho de 1793

V – 17 de julho de 1793

Prontuários

1. Charlotte Corday



Terceira dos cinco filhos de François de Corday d'Armont, *gentilhomme* normando, antigo tenente no exército do rei, e de Charlotte-Marie Jacqueline de Gautier des Authieux de Mesnival, nasceu no dia 27 de julho de 1768 em Saint-Saturnien des Ligneries, perto de Vimoutiers, na **Normandia**, descendente de uma família da aristocracia local, tataraneta do dramaturgo clássico Pierre Corneille (1606-1684), e morreu em 17 de julho de 1793 em Paris com 24 anos, tendo sido uma personagem marcante da Revolução francesa, célebre por ter assassinado Jean-Paul Marat no dia 13 de julho de 1793. A lenda popular quis que Charlotte Corday tivesse podido se introduzir na casa de Marat, antigo médico do duque d'Orléans, graças às suas relações familiares, mas essa relação não deve ser verdadeira.

Sua família, nobre mas sem fortuna, vivia numa pequena casa perto de Vimoutiers. Os pais de Charlotte Corday tiveram 5 filhos, dos quais 4 sobreviveram à primeira infância. Um de seus irmãos, François de Corday, será fuzilado em Auray, na Bretanha, em 1795. Devido a diversos conflitos familiares entre ele e seus irmãos, o pai se muda para Caen, a cidade grande mais próxima. Viúvo em 1782, vê-se em dificuldades, bem como outros membros da pequena nobreza e procura um lugar para colocar as crianças. Tendo sido rejeitado alguns anos antes na prestigiosa *Maison de Saint-Cyr*, Charlotte Corday, então com 13 anos, é admitida com sua irmã caçula na *Abbaye aux dames*, em Caen, que, na qualidade de abadia royale, deveria acolher as jovens pobres oriundas da nobreza da província da Normandia.

A instrução no convento era bastante cuidada. Suas leituras são, então, sérias – notadamente os autores clássicos – traduzindo uma curiosidade intelectual. Seu pai lhe empresta alguns volumes de Montesquieu e de Rousseau, o que permite supor que ela tenha adquirido uma certa cultura filosófica e, assim, política. Ela admira os filósofos, abre-se a ideias novas, sempre conservando sua fé religiosa. Solitária, também era marcada por uma piedade em vias de transformação, ao mesmo tempo interior e especular: ela cultiva o gosto do sacrifício, da morte jovem e da fé interior. É em nome dessa fé que ela viverá notadamente sua execução como um dom de si, e recusará a última confissão na prisão.

Vive na Abbaye até fevereiro de 1791, quando a congregação é dissolvida um ano após a nacionalização dos bens do clero e a supressão das ordens religiosas. Com a Revolução, o voto da lei que estabelece a Constituição civil do clero de 12 de julho de 1790, acarreta o fechamento dos conventos, que são declarados bens nacionais.

Devolvida ao mundo, a jovem torna a viver com seu pai, que vendera a granja “du Ronceray”, onde ela cresceu, para comprar uma outra, com novas plantações, dita “granja des Bois”. No início de 1791, ela abandona o campo para ir morar em Caen, na casa da tia, Mme de Bretteville-Gouville,. Tem então 23 anos e defende ferozmente suas ideias constitucionais, num ambiente onde ainda existem muitos royalistas.

Após a fuga e a prisão do rei em Varennes, os Girondinos, que possuem uma relativa maioria na Assembleia, tornam-se alvo da oposição dos deputados *Montagnards*, dos quais Marat faz parte. Quando da insurreição do 10 de agosto, o rei é suspenso de suas funções, depois encarcerado na Tour du Temple. Numerosos “suspeitos”, entre os quais seus últimos servidores, divididos pelas prisões de Paris e da província, são executados sumariamente entre o 2 e o 7 de setembro de 1792. O deputado jacobino Marat se felicita por esses massacres. Esse evento esfria certos admiradores da Revolução. As críticas feitas pelos Girondinos, repercutidas pelos jornais e os artigos de Dulaure, Brissot, Condorcet, Mercier e Villette chegaram a Caen. Ao longo desses últimos meses, Charlotte se exaspera com: os massacres de setembro em Paris; o massacre de Georges Bayeux no dia 6/9.1792 em Caen; a execução do abade Gombault, antigo confessor da família d’Armont, guilhotinado em Caen no dia 5.4.1793; a obrigação de migração para seus dois irmãos e para seu tio cura de Vicques; a execução do rei no dia 21/2/1793; a queda dos Girondinos na Convenção e sua prisão durante as jornadas do 31/5 e do 2/6/1793....

“Ela desceu da carruagem do lado oposto da rua, diante da casa de Marat. A tarde começava a cair, sobretudo naquele bairro sombreado por mansões altas e ruas estreitas. A porteira primeiro recusou-se a deixar entrar aquela jovem desconhecida. Charlotte insistiu e subiu alguns degraus da escada, despedida em vão pela voz da *concierge*. Com esse barulho, a amante de Marat entreabriu a porta recusou a entrada daquela estranha no apartamento. A sur-

da alteração entre aquelas mulheres, das quais uma suplicava que a deixasse falar om o Amigo do povo, obstinando-se a outra em lhe barrar a porta, chegou aos ouvidos de Marat. ele compreendeu, com aquelas explicações entrecortadas, que a visitante era a estranha de quem recebera duas cartas no dia anterior. Com uma voz imperativa e forte, ordenou que a deixassem entrar.

Por ciúme, por desconfiança, Albertine Marat obedeceu com repugnância. Ela introduziu a jovem na pequena peça onde Marat estava, e deixou, retirando-se, a porta entreaberta para ouvir a mínima palavra ou o mínimo movimento de seu irmão.

A peça estava fracamente iluminada. Marat estava em seu banho. Ele ficava boa parte dos seus dias na banheira devido à sua doença. Tinha um eczema e por isso tinha que ficar numa banheira cheia de água com ervas medicinais para aliviar a dor. Naquele repouso forçado de seu corpo, sua alma não descansava. Uma prancha mal recortada, colocada sobre a banheira, estava coberta de papéis, de cartas abertas e de folhas começadas.

Charelote evitou deter seu olhar sobre ele, com medo de trair o horror de sua alma. De pé, os olhos baixos, as mãos pendentes perto da banheira, ela espera que ele a interrogue sobre a situação da Normandia. Ela responde brevemente, dando a suas respostas o sentido e a cor apropriados para bajular as disposições presumidas do jornalista. Ele lhe pergunta em seguida quais os nomes dos deputados refugiados em Caen. ela os menciona, ele os anota, depois, quando termina de escrever aqueles nomes, diz, com um tom de homem seguro de sua vingança: “Pois bem, antes de oito dias irão todos para a guilhotina!”

Para Corday isso definiria a sua sorte: ela enfia a faca em seu peito perfurando a carótida e parte do pulmão. Marat grita em agonia. As mulheres na casa gritam. Os vizinhos escutam e observam Corday, a assassina tentando fugir, uma multidão se forma e querem a cabeça de Corday, e a querem agora. Mas Charlotte é protegida e pega em flagrante e levada para a prisão da Abbaye, onde espera seu julgamento.

Após o funeral de Marat, o processo de Charlotte tem início. Depois de passar pelo primeiro interrogatório, ela é conduzida para a prisão da Abbaye. No dia 16 de julho, o oficial da Audiência se dirige até a prisão onde Charlotte está a fim de transferi-la para a Conciergerie, onde será interrogada. Porém, antes, ela se apresenta ao presidente Montané e ao acusador público Fouquier-Tinville. A ré carrega um semblante tranquilo, não tenta se esquivar das acusações e deixa claro que sua intenção desde o início sempre foi assassinar Marat. Entretanto, os acusadores acreditam que havia outro alguém que pudesse ter desenvolvido o crime. Eles aconselham que Charlotte escolha um advogado para si e o Tribunal defere o pedido de transferência de sua prisão.

No dia 17 de julho, Charlotte é levada ao Tribunal e Montané faz a abertura da audiência. Dessa forma, o escrivão lê a ata de acusação, logo em seguida dá início a um interrogatório da acusada. Chega, então, a primeira testemunha: Simonne Évrard, amante de Marat. Ela conta como teria sido a entrada de Corday

em sua casa e que depois teria encontrado Marat morto. Chama ainda Laurent Bas, o moço dos recados; Jeannette Maréchal, a cozinheira de Marat, que avisou Marat ensanguentado na banheira. Seu depoimento é confirmado por Catherine Évrard e por Pain, após os testemunhos Charlotte confirma todoseles; além disso, Montané faz perguntas a respeito da relação de Charlotte com os girondinos e o porquê de ter cometido tal crime, ao que a acusadora responde: “Matei um homem para salvar cem mil; um celerado para salvaguardar inocentes; um animal feroz para dar paz ao meu país.” Trazem mais testemunhas para depor, dentre elas Fauchet, um girondino que já havia sido preso. Enfim, depois de ter ouvido cada testemunha, Montané decide que as provas de sua culpa são suficientes para montar o júri. As provas do crime são apresentadas a Charlotte e ela confirma que são suas. Fouquier-Tinville, o acusador, sugere ao advogado de Charlotte que ele use a loucura da ré como argumento, visto que assim agradaria tanto o Tribunal como a multidão. Surge a ideia de fazer que a defesa alegue loucura ao cometer o crime, mas isso é negado pelo seu defensor que acredita que isso iria desagradar Corday, e faria de seu ato algo insano e tiraria sua honra. Para Charlotte, Lagarde, seu defensor, não a ter rebaixado foi um motivo para sorrir antes da sentença. Seu defensor, então, começa seu discurso baseado no fanatismo político, o qual parece agradar Charlotte. Fazem-se as habituais perguntas aos jurados nas quais fica acordado que Charlotte era a assassina de Marat. Fouquier pede novamente a pena de morte e Montané proclama a condenação: “Marie-Anne-Charlotte Corday, sois condenada à pena de morte. O Tribunal ordena que sejais conduzida ao local da execução vestida com uma camisa vermelha. Vossos bens serão transferidos para a República. E a presente sentença será, por diligência do acusador público, executada na Praça da Revolução.” [Place de la Concorde] Antes de voltar para sua cela, ela pede para conversar com Chaveau-Lagarde, seu advogado, e lhe agradece pela tão singela e delicada defesa. Acrescenta que seus bens serão usados para pagar sua despesa na prisão.

Não se encontrou nenhum cúmplice de Charlotte Corday; por outro lado, ela nunca negou o crime. Durante boa parte do julgamento surgiram perguntas sobre os deputados girondinos que estava em Caen. Ela em nenhum momento admitiu outra pessoa envolvida no crime. Demonstrou confiança e não se arrepende, pois acreditava que, matando Marat, libertava a França de um animal sedento de sangue.



Charlotte Corday,
by Melina Thomas, 1836.



L'assassinat de Marat
by Paul Baudry, 1860.



L'assassinat de Marat
by Jean-Joseph Weerts, 1880.



Assassinato de
Marat by Ebenezer
Brewer, 1892.



Caen, 148 Rue St-Jean, Casa de Charlotte Corday.

2. Madame Roland



Manon Roland, ou Jeanne Marie, ou Manon Phlipon, comumente chamada **Madame Roland**, Viscondessa Roland de la Platière por casamento, nascida em 17/3/1754 em Paris e morta na guilhotina em 8/9/1793 também em Paris, é figura importante na Revolução francesa. Desempenhou um papel considerável no seio do Partido Girondino e levou seu marido ao primeiro plano da política francesa.

3. Vergniaud



Pierre Victurnien **Vergniaud**, nascido em 31/5/1753 em Limoges e guilhotinado em 31/10/1793 em Paris, foi um advogado, político e revolucionário francês. Membro da Gironda, foi um dos maiores oradores da Revolução francesa e um de seus grandes personagens. Presidente várias vezes da Assembleia Legislativa e da Convenção Nacional, foi ele que declarou a “pátria em perigo” (discurso de 3/7/1792). Foi igualmente ele que pronunciou a suspensão do rei em 10/8/1792 e o veredito que condenou Louis XVI à morte.

4. Sieyes



Emmanuel Joseph Sieyès (Paris 3/5.1748 – Paris 20/6/1836), foi um político, escritor e eclesiástico francês. Em 1788, publicou *Essai sur les privilèges* ('Ensaio sobre os privilégios'), na qual criticou os privilégios hereditários da nobreza, sustentando a inutilidade funcional de uma classe privilegiada e que a nobreza, com seus gastos extravagantes, seria um fardo para a economia francesa, pois tal classe cultivaria um desprezo pelas atividades empresariais que seriam os únicos meios capazes de garantir a riqueza da nação. No mesmo ano publicou "O que é o Terceiro Estado?" em que defendeu a tese de que o terceiro estado não necessitaria dos outros dois estamentos: o clero e a nobreza. Em junho de 1790, foi eleito presidente da Assembleia Constituinte que escreveu a Constituição francesa de 1791. Em setembro de 1792, foi eleito integrante da Convenção Nacional. Durante seu mandato, integrou o grupo moderado/centrista (Planície). Membro do Clube dos Trinta quando a Convenção se reuniu, em 1792, para julgar Luís XVI, participou de todas as seções e votou

a favor da morte do soberano. A partir da execução do rei, tomou rumo ignorado, desaparecendo dos meios políticos até reaparecer como um dos apoiadores do golpe do dia 9 de Termidor. Nesse período foi eleito, sem saber, membro do Comitê de Salvação Pública, mas continuou sem obter êxito nas suas reivindicações em defesa da Constituição vigente. Contrariado com os fatos, recusou os demais cargos públicos que lhe foram oferecidos. Devido ao seu caráter comedido, com sua posição política marcadamente de centro (a chamada “planície”), Sieyès foi o único grande nome da Revolução Francesa que sobreviveu aos seus piores momentos, inclusive à época do Terror. Em 1799, apoiou Napoléon Bonaparte no Golpe do 18 Brumário. Foi cônsul com Napoléon e Roger Ducos. Em julho de 1815, caiu em desgraça devido à restauração da Monarquia, e partiu para o exílio em Bruxelas. Em 1830, retornou a Paris, onde faleceu em 1836, sendo o único personagem importante da Revolução francesa a morrer de velhice.

5. Barbaroux



Charles Jean Marie Barbaroux, nascido em Marselha no dia 6/3/1767 e guilhotinado em Bordeaux no dia 25/6/1794, foi um político francês, diretamente ligado a grandes eventos da Revolução francesa. Advogado aos vinte anos, patriota ativo em sua cidade natal, de caráter exaltado, ele abraça com ardor os ideais revolucionários. Foi uma figura revolucionária em Marselha, onde dirigiu um jornal democrático que exerceu grande influência e, em 1789, foi nomeado secretário da Comuna. Seguindo para Paris em 1791 como mandatário particular de sua cidade natal, torna-se a alma dos marseheses assim como um cavaleiro dedicado a Manon Roland. Sua contribuição com o “Batalhão de Marseheses” na Jornada de 10/8/1792, jornada na qual salva a vida de muitos suíços e que marca a queda de Luís XVI de França, faz que seja eleito deputado Convenção. Faz-se notar na tribuna por sua beleza física além do dom da eloquência. Ficou a princípio ao lado dos Jacobinos, mas logo aproxima-se dos Girondinos Condorcet, Brissot, Vergniaud, Guadet, e do Ministro Roland, e pro-

nuncia-se abertamente contra Marat em Robespierre. Em 25/9 e 10/10, Barbaroux ousa denunciar a Comuna, Robespierre e todos os Jacobinos. Defendeu o Ministro Roland, foi dos mais ardorosos provocadores do processo de Luís XVI e votou pela morte do rei, porém adotou o sursis e pediu pela decisão popular. Não cessou de perseguir com sua eloquência corajosa os líderes dos “Massacres de Setembro de 1792”. Tendo os Montanheses eliminado os Girondinos, Barbaroux tornou-se proscrito em 2/6/1793, como inimigo da República una e indivisível. Preso, Barbaroux conseguiu escapar do policial que o guardava e refugiou-se em Caen, onde organizou, com outros proscritos, um exército que deveria libertar a Convenção e que foi derrotado na Batalha de Vernon. Embarca a seguir de Quimper para Bordeaux e refugia-se em Saint-Émilion, na Gironda, onde encontra asilo na loja de um peruqueiro chamado Troquart. Preso com Salles e Guadet nos campos próximos a Castillon, tenta se matar com um tiro de pistola na cabeça mas consegue apenas quebrar seu maxilar. Barbaroux é executado 25/6/1794 em Bordeaux.

6. Louvet



Jean-Baptiste Louvet de Couvray (12/6/1760 – 25/8/1797) foi um romancista, dramaturgo, jornalista, político e diplomata francês. Quando começa a Revolução, ele se inflama. Em outubro 1789, após a marcha dos manifestantes parisienses sobre Versalhes e o retorno da família real a Paris, ele entra para o clube dos Jacobinos. Em 25/12/1791, ele apresenta à Assembleia um decreto para a prisão dos Príncipes e dos emigrados, petição que foi aprovada de imediato. Próximo dos Girondinos, que dominam a esquerda da Assembleia legislativa, pronuncia, em 17/1/1792, para os Jacobinos um discurso em favor da guerra e lança, em março, um jornal colado sobre os muros e financiado pelo Ministério do Interior. Em 10/8/1792 toma parte na insurreição que conduz à queda da realeza e justifica, em seu jornal, os massacres de setembro. Eleito no dia 8 para a Convenção Nacional, marcado por antigas convicções republicanas e pelo ateísmo, ele se alinha às posições da Gironda e pronuncia no dia 29 um ataque contra Robespierre. Quando do processo de Louis XVI, ele se pronuncia a

favor de um apelo do povo contra a pena de morte e pelo sursis. Em 15/4/1793, as seções de Paris exigem seja condenado. Refugia-se em Caen, retornando a Paris em 6/12. Passa de novo à Suíça, em 28/3 reintegra os girondinos. Fiel a suas convicções, mas inquieto diante do retorno dos royalistas, com o Terror Branco, combate ao mesmo tempo o jacobainda tem alguma atuação política, e é nomeado cônsul em Palermo, pelo Diretório. Morre de tuberculose antes de assumir seu posto, em seu domicílio, rua de Grenelle, em 25/8/1797, à uma da manhã, com 37 anos.

7. Pétion



Jérôme Pétion de Villeneuve (Chartres 3/1/1756 – Castillon 18/6/1794) foi um advogado e um revolucionário francês. Eleito em 20/3/1789 primeiro deputado do Terceiro Estado nos Estados Gerais, toma assento à esquerda na Assembleia Constituinte de 1789 e torna-se um dos chefes do Clube Jacobino. Membro do comitê de revisão, é convocado para o comitê de constituição em Setembro de 1790, antes de ser eleito secretário e depois presidente da Assembleia. Quando da fuga de Luís XVI e sua prisão em Varennes, juntamente com toda a família real, em Junho de 1791, pronuncia-se a favor da suspensão, mesmo da deposição, de Luís XVI como monarca. Em 14/11/1791, Pétion é eleito prefeito de Paris. Durante a Jornada de 20/6/1792, tenta impedir a invasão do Palácio das Tulherias e dos apartamentos reais, mas é acusado pelo rei e pelo diretório do departamento de ter favorecido a revolta e facilitado, com sua falta de reação, a invasão do palácio. Em 6 de Julho, é suspenso de suas funções pelo departamento, esta medida aumenta sua popularidade; as sec-

ções armam-se para reclamar sua volta e ele é o herói das celebrações pelos três anos da Queda da Bastilha, em 14/7/1792. A Assembleia Legislativa decide então recolocá-lo em suas funções. Em 3 de Agosto, à frente da municipalidade de Paris, exige a deposição do rei. Em compensação, não participa da Jornada de 10 de Agosto de 1792. É confirmado em suas funções de prefeito pela Comuna de Paris, mas perde todo o seu poder em face das secções revolucionárias. Não se opõe às visitas domiciliares e fica totalmente passivo quando dos *Massacres de Setembro*. Em 6 de Setembro, tem que prestar contas diante da 'Assembleia dos Acontecimentos'. Nesta época, Pétion choca-se contra o ciúme de Robespierre, com quem rompe no início de Novembro, e alia-se aos Girondinos. Quando do processo de Luís XVI, vota pelo apelo popular e pela morte com sursis. Na primavera de 1793, entra em conflito com a Comuna de Paris, que escapa do domínio dos Girondinos, após a demissão de Chambon, acelerando a ruptura entre Girondinos e Montanheses. Contudo, vota contra o processo de acusação de Marat. Após a Insurreição de 2 de Junho de 1793, é decretada sua prisão mas Pétion consegue evadir-se, em 24 de junho. Pétion vive escondido em Saint-Emilion, perto de Bordeaux, durante dez meses. Pétion termina por deixar seu abrigo, na casa do peruqueiro Troquart (onde estava refugiado desde 20 de janeiro), em plena noite, com Buzot e Barbaroux. Contudo, um pastor os nota em um bosque de pinheiros. Barbaroux atira em si mesmo mas erra o alvo e é preso (acabará guilhotinado em 25 de Junho). Por seu lado, Pétion e Buzot embrenham-se em um campo de trigo e matam-se, cada um com um tiro de pistola, na comuna de Saint-Magne. Seus corpos são encontrados, semidevorados por lobos, alguns dias mais tarde.

8. Buzot



François Nicolas Léonard Buzot, nascido em 1/3/1760 em Évreux e morto em 18/6/1794, próximo a Saint-Emilion, foi um político francês que exerceu essa atividade durante a Revolução Francesa. Foi membro da Assembléia Nacional Constituinte, de 1789 a 1791, e deputado Convenção Nacional. Advogado em Évreux, foi eleito deputado do Terceiro Estado nos Estados Gerais de 1789 pelo distrito de Évreux, em 1789. Na Assembléia Constituinte, imediatamente, toma partido radical contra a nobreza, o clero, de quem pleiteava a nacionalização dos bens, e a monarquia. Pleiteia igualmente o direito de todo cidadão ao porte de armas. Retornando a Évreux, após a dissolução da Constituinte, torna-se presidente do tribunal criminal dessa cidade. É nesta época, quando de uma viagem a Paris, que conhece Manon Roland. Em 1792, foi reeleito deputado do Eure na Convenção Nacional. Sob a influência de sua amiga, Madame Roland, ligou-se aos Girondinos e foi um de seus principais oradores. Queixou-se do comportamento de Marat e fez uma proposta para a criação de uma guarda

nacional dos departamentos para defender a Convenção contra a turba parisiense. Quando do processo contra Luís XVI, votou a favor da culpabilidade do rei e pela ratificação do julgamento do Povo. Quanto à pena, votou pela morte com a emenda sugerida por Mailhe, e pronunciou-se pelo *sursis*. Torna-se membro da Comissão de Salvação Pública, novo Comitê de Defesa Geral, em 26/3/1793. Combate a instauração de um Tribunal Criminal Extraordinário e do Comitê de Salvação Pública e abstém-se, dentro da Convenção Nacional, no escrutínio pela condenação de Marat. Foi diversas vezes denunciado pelas seções de Paris. Em 2/6/1793, foi declarada sua prisão, juntamente com os girondinos. Consegue fugir e ganha a região de Calvados, na Normandia. Tenta então organizar, perto de Évreux, um corpo insurrecional federalista contra a Convenção Nacional. Em 13/6, Buzot é condenado e, em 17/7, a Convenção Nacional decreta: «que a casa ocupada por Buzot em Évreux será demolida e que nada jamais poderá ser construído sobre este terreno. Em 23/7, a Convenção declara Buzot “Traidor da Pátria”. Perseguido e caçado com o companheiro Pétion, procura abrigo em Saint-Emilion, próximo a Bordeaux, onde se esconde. Descobertos, Buzot e Pétion erram pelo campo e, segundo historiadores, teriam se envenenado. Seus cadáveres são encontrados no mês de Julho de 1794, parcialmente devorados por lobos.

9. Danton



Georges Jacques Danton, dito também **d'Anton**, nasceu em 26/10/1759 e morreu guilhotinado em 5/4/1794 (16 Germinal Ano II) em Paris, foi um advogado do Conselho do Rei e político francês, ministro da justiça. Danton mora no distrito dos Cordeliers no bairro do Luxembourg, bairro de livreiros, jornalistas e impressores. Marat tem ali sua impressora, a guilhotina é experimentada em carneiros no terreno vizinho. Pertencendo à média burguesia, titular de um ofício, participa das eleições do terceiro estado para os estados gerais de 1789, se alista na guarda burguesa de seu distrito. Adquire fama nas assembleias de seu bairro: assembleia de distrito da qual é eleito e reeleito presidente, depois assembleia de seção, que ele domina como domina o Clube dos Cordeliers, criado em abril 1790 no antigo convento dos Cordeliers, antes de se inscrever no Clube dos Jacobinos. Ele se insurge em janeiro 1790 para retirar Marat das perseguições judiciais. Se Danton não participa diretamente das grandes «jornadas» revolucionárias — 14 julho, 6 outubro, 20 junho, 10 agosto — ele as

prepara. No começo de outubro, redige o cartaz dos cordeliers que convoca os parisienses a pegarem em armas. Na tarde do 16/7/1791, véspera da fuzilaria do Champ-de-Mars. Mas no dia seguinte, está ausente quando a Guarda nacional comandada por La Fayette atira contra os peticionários, fazendo 50 vítimas. Uma série de medidas repressivas contra os chefes das sociedades populares continua essa jornada dramática, obrigando-o a se refugiar em Arcis-sur-Aube, depois na Ingla-terra. Após a anistia votada na Assembleia em 13/9, ele retorna a Paris. Tenta se eleger para a Assembleia legislativa, mas a oposição dos moderados na assembleia eleitoral de Paris o impede. Em dezembro de 1791, quando da renovação parcial da municipalidade, marcada por uma forte abstenção, ele é eleito segundo substituto adjunto do procurador da Comuna Manuel. No debate sobre a guerra que começa entre jacobinos, no começo de dezembro 1791 e vê nascer a oposição entre Montagne e Gironda. Hesita sobre a necessidade da guerra, vontade mais de Robespierre que de Brissot, mas sem se engajar ativamente. Na véspera da queda da monarquia (jornada de 10/8/1792), Danton é um dos homens visados pelos clubes parisienses (cordeliers, jacobinos).

Danton foi guilhotinado no dia 5/4 com a idade de 34 anos. Passando numa carroça diante da casa de Robespierre (guilhotinado em 28/7), ele gritou: “Robespierre, você vai vir depois de mim! Tua casa vai ser arrasada! Vão plantar sal aí!”

10. Robespierre



Maximilien François Marie Isidore de Robespierre (Arras, 6/5/1758 — Paris, 28/7/1794) foi um advogado e político francês, e uma das personalidades mais importantes da Revolução francesa. Seus apoiadores o chamavam de “Incorruptível”. Principal membro da Montanha durante a Convenção, ele encarnou a tendência mais radical da Revolução, transformando-se numa das figuras mais controversas do período. Seus críticos chamavam-no “Candeia de Arras”, “Tirano” e “Ditador sanguinário” durante o Período do Terror. Robespierre é mais conhecido por seu papel como membro do Comitê de Segurança Pública, já que ele pessoalmente assinou 542 prisões, especialmente na primavera e no verão de 1794. A questão da responsabilidade de Robespierre pela lei do 22 Prairial sempre será controversa. Essa lei removeu as poucas garantias processuais ainda concedidas aos acusados. Além disso, a questão do Culto do Ser Supremo tão cara a Robespierre o colocou sob suspeita aos olhos dos anticlericais. 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, Robespierre e seus aliados foram guilhotinados. Por ter encarnado a guerra civil e o Terror, foi excluído de ser enterrado no Panthéon.

11. Marat



Jean-Paul Marat (Boudry, 24/5/1743—Paris,13/7/1793) foi um médico, filósofo, teórico político e cientista mais conhecido como jornalista radical e político da Revolução francesa. Era conhecido e respeitado por seu caráter impetuoso e postura descompromissada diante do novo governo. Defendia, através de seu jornal L'AMI DU PEUPLE (O Amigo do Povo), perseguições aos grupos políticos mais moderados, acusando-os de conspiração contra a revolução. Sua persistente perseguição, voz consistente e ódio aos grupos mais moderados o fizeram cair nas graças do povo e fizeram dele a principal ponte entre eles e o grupo radical Jacobino, que chegou ao poder em Junho de 1793. Por meses liderando um movimento de derrubada do grupo Girondino, tornou-se uma das três figuras de destaque na França, juntamente com Georges Danton e Maximilien Robespierre. Foi assassinado por Charlotte Corday, uma simpatizante dos girondinos, com uma punhalada no peito em uma banheira. A Marat coube a popularização da expressão “inimigo do povo”, que foi adotada pelo governo soviético durante o Grande Expurgo, décadas mais tarde, para rotular as pessoas acusadas de atividades contrarrevolucionárias e crimes contra o Estado. Marat costumava citar os nomes dos “inimigos do povo” em seu jornal, convocando-os para a execução.

12. Girondinos

Grupo político (chamado de **club**) da Assembleia Legislativa e na Convenção, que compreendia os deputados do departamento de Gironda (Vergniaud, Guadet, Gensonné) e outros (Brissot, Buzot, Isnard, etc.). Foram chamados também de Brissotinos ou Rolandistas. Antimonarquistas e favoráveis à guerra, conseguiram impô-la durante o “ministério girondino” de 1792. No processo contra o rei, embora desejassem salvá-lo, acabaram votando a favor de sua morte. Contrários à política da Comuna de Paris, foram acirrados inimigos dos Hebertistas. Vinte e dois deputados girondinos foram retirados da Convenção e sucessivamente presos em seguida à insurreição dos bairros de Paris controlados pela Montanha (31 de maio-2 de junho de 1793). Foram guilhotinados em outubro de 1793.

13. Jacobinos

Grupo político cujo núcleo originário foi o Clube Bretão, fundado em maio de 1789 em Versalhes, durante a reunião dos Estados Gerais. Depois se fundiu com a Sociedade dos Amigos da Revolução, estabelecendo sua sede no convento dos Jacobinos à Rua Saint-Honoré, depois da divisão dos Feuillants e dos Girondinos. Foi completamente dominado por Robespierre e pela Montanha. Foi fechado em 11 de novembro de 1794.

14. Montagnards

[montanheses, montanhistas] Nome dado aos deputados da ala esquerda (chamada Montagne) liderados por Danton e Robespierre e que ocupavam os bancos superiores à esquerda da bancada da Sala Manège (onde se reunia a Assembleia). Composto aproximadamente por 120 deputados, quase todos Jacobinos, constituía a esquerda da Assembleia. Adversários dos Girondinos, conseguiram eliminá-los em junho de 1793. Organizaram o governo revolucionário e o Terror, combatendo as facções extremistas (Enragés e Hebertistas) e a direita (Indulgentes).

15. Cordeliers

O *club des cordeliers* ou *société des Amis des droits de l'homme et du citoyen* é uma sociedade política fundada em 27 de abril de 1790 e sediada no antigo refeitório do convento dos *cordeliers* de Paris. O nome *cordelier* era o apelativo dos franciscanos, que, vestidos de maneira muito simples, atavam uma corda à cintura à guisa de cinto. Foram os cordeliers que, desde 21 de junho de

1791, exigiam a deposição de Louis XVI. Foi o mesmo club que organizou a manifestação do Champ-de-Mars de 17 de julho de 1791. Na noite do massacre, ele foi fechado autoritariamente pela municipalidade de Paris, que colocou dois canhões em sua entrada. Rejeitou a Constituição de 1791. Foi ainda esse club que em 22 de maio de 1793 fomentou uma insurreição na Convenção Nacional que levou à queda dos girondinos, após o que o club se dividiu entre *indulgents* (os dantonistas) e *exagérés* (os hebertistas, autores da lei contra os suspeitos e os partidários de uma ditadura da Comuna (não os confundir com os « enragés » de Jacques Roux). Os hebertistas representarão um papel preponderante e se tornarão, após terem contribuído para eliminar os *enragés* do jogo político, os porta-vozes das reivindicações sociais mais avançadas. Diante das exigências sempre maiores do club e sua atitude ameaçadora, o Comitê de Salvação Pública toma a iniciativa e faz prender os principais dirigentes dos *exagérés* na noite de 13 para 14 de março de 1794. Levados diante do Tribunal revolucionário, são guilhotinados no dia 24 de março de 1794.

16. Feuillants

Eram os membros de uma ordem monástica beneditina da regra de Cister, oriunda da Ordem Cisterciense. Monarquistas constitucionais, que incluíam La Fayette, Duport, Barnave, Bailly, os irmãos Lameth, que romperam com o Clube dos Jacobinos na sequência da fuga de Louis XVI para Varennes e estabeleceram sua própria organização no mosteiro de Saint-Bernard. O termo era utilizado também, a partir do final de 1791, para designar os moderados e royalistas. Opuseram-se aos royalistas intransigentes e aos Jacobinos. O clube desapareceu depois de 10 de agosto de 1792. Abrigaram o rei Louis XVI de 10 a 12 de agosto de 1792, depois do que o clube deixou de existir.

17. Normandia

Em 1788-1789, os *cahiers de doléances* (livros de reclamações) revelam as dificuldades e as expectativas dos normandos: as corporações e os pedágios são fortemente contestados. As colheitas ruins, os progressos técnicos e os efeitos do tratado de comércio de 1786 com a Grã-Bretanha afetam o emprego e a economia da província. Sobretudo, aceita-se muito mal a grande carga fiscal imposta aos normandos. Durante o verão de 1789, a província enfrenta o Grande Medo (*La Grande Peur*), um rumor de um complô aristocrático para esmagar a Revolução. Em 1790 são instituídos os 5 departamentos da Normandia (Calvados, Eure, Manche, Orne e Sena Marítimo).

Os normandos aceitam mal o levante em massa decretado pela Convenção. Por ocasião do golpe de estado dos *montagnards* em Paris que leva à queda

dos girondinos em 2 de junho de 1793, vários deputados desse partido, entre os quais François **Buzot** (o único normando do grupo), Gorsas, **Barbaroux**, Guadet, **Louvet** de Couvray, **Pétion**, se refugiam na Normandia onde esperam promover uma insurreição contra o poder *montagnard* do Comitê de Salvação Pública.

Eles reúnem em Caen um exército de 2.000 voluntários sob as ordens do general Wimpffen. No dia 11 de julho de 1793, a jovem normanda **Charlotte Corday**, que topara com os proscritos girondinos em Caen, assassina Marat em Paris. Mas a tentativa dos girondinos de marchar sobre Paris é derrotada na Batalha de Brécourt no dia 13.

A vitória da Montanha sobre a Gironda marca o ponto de partida do Terror, que foi limitado na Normandia graças à moderação do representante em missão Robert Lindet. Durante esse período se vê a aplicação da descristianização na Normandia. A catedral de Rouen é assim temporariamente transformada em Templo da Razão.

Durante a revolta na Vendéia (ver a peça e o romance *Cadio* nos nºs 17 e 18 desta DRAMATURGIAS), os insurgentes royalistas tentam se apossar de um porto na costa normanda, mas são rechaçados quando do cerco de Granville nos dias 14 e 15 de novembro de 1793. A *chouannerie* normanda se desenvolve a partir de 1795 na Baixa Normandia. Sob o Diretório, bandos royalistas efetuam golpes em Domfront, Tinchebray, Vire. Um Exército Católico e Royal da Normandia, comandado por Louis de Frotté, permanece ativo de 1795 a 1800. Pouco numeroso, não sobrevive à pacificação de Napoléon Bonaparte e à execução de seu chefe.

Prólogo

A Musa Clio, aos espectadores –

Eu sou a Musa da História.
A Grécia, onde as artes nasceram
Me saudou, bem como sua glória,
Quando seus olhos me perceberam.
A trupe de Musas que havia,
Dançando feliz pela irmã que nascia,
Para perto de meu berço ocorreu;
Um deus me ofereceu ambrosia;
Para mim cantou a Poesia,
A Pintura seu pincel ofereceu.

Assim, rica de suas oblações,
Entre minhas irmãs eu crescia,
Me coroando de seus festões,
Em meio aos seus coros me movia.
Era a idade das canções tão meras;
Mas com suas palavras austeras
Eu esquecia o divertimento.
Logo, meu domínio recuperando
E a história humana contemplando,
Meditava sobre seu ensinamento.

Quando, como opiniosa viajante,
O mundo antigo percorri a enas,
Sobre o teatro num voo rasante,
Desci para o povo de Atenas,
E lhes entreguei, como escola
O acontecimento que se desenrola
Desde a causa até seu efeito;
Eu os fiz ver, nos meus cantos bem definidos,
Os fios que seus pais haviam tecido
E que eles mesmos haviam feito.

Ó Atenas! Pátria de renome!
Teu nome sempre será celebridade.
Teu leite em vigor me matou a fome:
E lhe pago em imortalidade.
Esqueçamos o inglório satrapa,
Cujos nome ignorado assim me escapa,

A dormir em sua púrpura infinda.
Infeliz aquele que a luz empoeira,
A Ásia está morta toda inteira;
Terra das artes, vives ainda!

(ela avança na direção do público)

E vocês, que se nomeiam os herdeiros de Atenas,
Franceses, não ousariam me ver em suas cenas?
Nada disfarço; digo tudo nos meus versos, vaidosos
É verdade, mas falo aos corações orgulhosos.
É mesmo natural das raças degradadas
Ter medo covarde de fatos e ideias dadas.
Incrementar o esquecimento de um acontecido
Não impede lembrar que ele foi cumprido.
Em vão constrangerão as bocas ao silêncio;
O espírito se indignará com essa violência;
Na sombra e no sigilo seus monstros vão crescer,
E se vocês se calarem deles outros vão dizer.
Lembrem-se bem qual seja sua inquietação
Como o dia que reestabelece a verdadeira proporção
E despoja o objeto, a si mesmo reduzido,
Do aspecto colossal pela noite produzido.
Além disso, não se envergonhem de sua história;
Por mais ensanguentada, ela tem toda sua glória.
Filhos de 89, por que tão tacanhos?
Não falem de si mesmos mais mal que os estranhos.
Eu choro, liberdade! aqueles que vítimas;
Mas acaso o passado é livre de crimes?
Vocês permitem ao drama, apresentado aos reis,
Mostrar a vocês Nero,² Macbet³ e Ricardo III;⁴
E, entretanto, seus fardos, ilustrados pela Musa,
De um fanatismo ardente não mereceram excusa.

2 **Nero:** Nero Cláudio César Augusto Germânico (*Nero Claudius Cæsar Augustus Germanicus* – 37-68 d.C.), foi o último imperador da dinastia júlio-claudiana. Durante seu governo, focou principalmente na diplomacia e no comércio, e tentou aumentar o capital cultural do império. Ordenou a construção de di-versos teatros e promoveu os jogos e provas atléticas. Diplomática e militarmente, seu reinado caracterizou-se pelo sucesso contra o Império Parta, a repressão da revolta dos britânicos (60–61) e uma melhora das relações com a Grécia. Em 68 ocorreu um golpe de estado de vários governadores, após o qual, aparentemente, foi forçado a suicidar-se. Seu reinado é associado habitualmente à tirania e à extravagância. É recordado por uma série de execuções sistemáticas, incluindo a da sua própria mãe e o seu meio-irmão Britânico, e sobretudo pela crença generalizada de que, enquanto Roma ardia, ele estaria compondo com sua lira, além de ser um implacável perseguidor dos cristãos.

Homens conhecidos à sua frente vão surgir.
Girondinos, Montanhistas,⁵ eu os conclamo a vir.

3 **MacBeth**: personagem de tragédia homônima do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616), estreia em 1611. Cumprida uma profecia, imediatamente Macbeth começa a ambicionar tornar-se rei. Mac beth escreve à esposa, Lady Macbeth, falando sobre as profecias feitas por três bruxas. Quando Duncan decide ficar no castelo de Macbeth, em Inverness, ela bola um plano para assassiná-lo e conquistar o trono para seu marido. Embora Macbeth se demonstre preocupado com o regicídio, sua esposa finalmente o consegue persuadir, questionando sua condição humana, a seguir seu plano. Na noite da visita do rei, Mac beth mata Duncan; o ato, que não é visto pela plateia, o deixa tão abalado que Lady Macbeth tem que assumir o controle da situação, recolhendo o punhal ensanguentado das mãos do marido. De acordo com seu plano, ela incrimina os criados de Duncan, adormecidos por causa da bebedeira ocorrida na noite anterior, pelo assassinato, colocando punhais sujos de sangue em meio a eles. Na manhã seguinte, Lennox, um nobre escocês, juntamente com Macduff, o leal *thane* de Fife, chegam. O porteiro, ainda bêbado, abre o portão, e Macbeth os leva aos aposentos do rei, onde Macduff descobre o cadáver. Num acesso fingido de raiva, Macbeth assassina os guardas, antes que eles jurem sua inocência. Macduff imediatamente suspeita de Macbeth, porém não o revela publicamente. Temendo por suas vidas, os filhos de Duncan fogem; sua fuga os torna suspeitos, e Macbeth assume o trono como o novo rei da Escócia, já que possui parentesco com o falecido rei.

4 **Richard III**: personagem de drama histórico homônimo de Shakespeare, em cinco atos escrito entre 1592 e 1593, baseado na história verdadeira do rei Ricardo III da Inglaterra. A obra retrata a ascensão maqui-avélica do rei e sua queda iminente. Houve duas grandes rebeliões contra Ricardo. A primeira, em outubro de 1483, foi liderada por aliados de Eduardo IV e por Henrique Stafford, 2.º Duque de Buckingham, antigo aliado e primo de Ricardo. A revolta falhou e Stafford foi executado em Salisbury. Outra rebelião contra o rei começou em agosto de 1485, liderada por Henrique Tudor e seu tio Jasper Tudor. Henrique partiu de Pembrokeshire com um pequeno contingente de tropas francesas, marchando pelo País de Gales recrutando soldados e arqueiros. Ricardo III morreu na Batalha de Bosworth Field, fazendo dele o último e único rei inglês a morrer em batalha dentro da Inglaterra desde Haroldo II na Batalha de Hastings em 1066.

5 **Girondino** (do francês *girondin*, por ter sido formado em torno de deputados do departamento da Gironda) era a denominação de um grupo político moderado da Assembleia Nacional (onde, juntamente com os jacobinos, de Robespierre, e os *cordeliers*, de Danton, representavam o Terceiro Estado) e da Convenção Nacional francesa, chefiado por Jacques-Pierre Brissot (1754-1793), durante a Revolução francesa. Seus membros pertenciam, em sua maioria, à burguesia provincial. Seu violento enfrentamento com o grupo dos **Montanhistas** (*montagnard*, ou jacobinos) dominou os primeiros meses da Convenção Nacional. Nela (1792-1795), os girondinos foram instalados do lado direito do plenário junto ao grupo da Montanha, assim denominados porque se sentavam na parte alta do auditório. Os girondinos ocupavam a parte baixa, a Planície (*plaine*). A conotação política dos termos esquerda e direita provém dessa divisão inicial do plenário. Os girondinos dominavam a Assembleia e, imediatamente, começaram a atacar a Comuna de Paris e os “montanheses” (mais conhecidos como jacobinos), por considerá-los responsáveis pelos massacres de setembro de 1792. Marat foi o primeiro implicado. Por outro lado, durante o processo de Luís XVI, os girondinos, que se opunham à condenação do rei, foram considerados pouco republicanos. Enfraqueceram-se politicamente com a tentativa de fuga de Luís XVI. Afinal, sua posição contrária à instituição de um tribunal revolucionário comprometeu definitivamente os girondinos. A maioria dos Girondinos passou a apoiar o republicanismo moderado após o início da revolução. Seu salão, na rua Guénégaud, em Paris, torna-se ponto de encontro de diversos homens influentes da época, como Brissot, Pétion, Robespierre, e outras elites do movimento popular, notadamente Buzot. É quase inevitável

Mas, ouvindo-os, se cale a paixão!
Expulso de meus versos a pérfida alusão;
Sou a imparcial História, e volto a dizer
O que disseram antes de mim os que deixaram de viver.
Me culpem se reproduzo mal os discursos, os atos e as atas,
Se, por outro lado, realizei pinturas exatas
Não se irritem nada com minha fidelidade.
Minha franqueza não é cumplicidade.
Seria preciso, para ganhar um fácil auditório,
Segundo as paixões acomodar a história?
Não. Eu cometeria injúria aos diferentes partidos,
Se só lhes oferecesse fatos travestidos.
Conservem sua fé; a fé é o heroísmo.
Não aconselho em nada o impotente ceticismo.
Mas só a análise leva a um sólido fim;
Se ousarem julgar, franceses, olhem para mim.

que Madame Roland se encontre no centro das aspirações políticas e que presida um grupo dos mais talentosos homens progressistas. Graças a suas relações no seio do Partido Girondino, seu marido torna-se Ministro do Interior, em 23 de Março de 1792. A partir de então, do prédio ministerial da rua Neuve des Petits Champs, Manon transforma-se na alma do Partido Girondino. Barbaroux, Brissot, Louvet, Pétion, e também Buzot, participam dos jantares que ela oferece duas vezes por semana.

Ato I

Roland, Madame Roland, Vergniaud, Sieyès, Barbaroux, Louvet, Pétion, Buzot, Danton, 3 girondinos, domésticos.

Direita e esquerda se entendem como direita e esquerda do espectador.

22 de setembro de 1792,⁶ oito horas da noite. – A República acaba de ser proclamada pela Convenção.⁷ – Jantar na casa de Madame Roland, em Paris. – A sala de jantar ocupa o fundo do teatro. As portas do fundo se abrem para uma antecâmara. – Na frente do palco, um salão, separado da sala de jantar por pilastras. A sala de jantar está vivamente iluminada por candelabros colocados sobre a mesa e um lustre suspenso no teto. Durante o jantar, o salão permanece no escuro. – Está-se na sobremesa; a mesa, elegantemente servida, está cheia de frutas e de flores. Madame Roland está sentado no lugar central, de frente para o público, tendo Sieyès à sua direita e Vergniaud à sua esquerda; Barbaroux está sentado à direita de Vergniaud. – Estátuas antigas, vasos gregos ornaram os apartamentos. Reconhece-se na decoração a procura do grego e do romano.

Cena 1

Pétion, Roland, Louvet, Buzot, 1 girondino, Sieyès, Madame Roland, Vergniaud, Barbaroux, 2 girondinos, sentados ao redor da mesa, na ordem indicada – No fundo, 4 domésticos.

BARBAROUX

(mostrando Vergniaud aos convivas, absorto em suas reflexões, depois se dirigindo a ele)

Acorde, Vergniaud, taciturno sonhador!

6 No dia 21 de setembro de 1792, os deputados da Convenção, reunidos pela primeira vez, decidem por unanimidade a abolição da monarquia constitucional na França. A república francesa foi proclamada no dia 22 de setembro de 1792. Sem pompa e sem solenidade, apenas por um decreto da Convenção que estipula que a partir daquele dia os atos públicos serão datados “do ano um da república”. A prudência dos convencionais se explica facilmente: desde os primeiros dias da Revolução, o caminho da ideia de uma mudança de regime não foi fácil, mesmo entre os adversários mais aguerridos do rei.

7 **Convenção** [Nationale]: regime político francês que governou a França de 21 de setembro de 1792 a 26 de outubro de 1795 por ocasião da Revolução francesa. Sucedeu a Assembleia Legislativa e fundou a República. Foi eleita por sufrágio universal masculino para elaborar uma nova constituição para a França, tornada necessária pela deposição de Louis XVI na jornada de 10 de agosto de 1792.

Digne-se nos dar algumas palavras, por favor.
Conhecemos já os modos de sua indiferença:
Você finge ouvir para ficar em silêncio
E seus sonhos, seguindo seu curso pacificamente,
Aliviam seu doce sono do ruído de nosso falar inclemente.

MADAME ROLAND

Não, deixe-o como está, Barbaroux; respeitemos seu silêncio pensado.
Livremo-nos de interromper um trabalho assim tão bem iniciado.
Quem sabe o que se oculta atrás desse recolhimento!
(Para Vergniaud)
Não ouça nada, Vergniaud, medite longamente;
Medita, se é verdade que abandonando sua indiferença,
Vergniaud prepara enfim o raio da vingança,
E, denunciando o roubo e os assassinos,
Promete um Cícero para nossos Catilinas.⁸
A! se eu fosse Vergniaud, obra semelhante faria
E fadiga ou sono não economizaria;
Antes preferiria, cabeça apoiada na mão,
Empalidecer até o romper da manhã
Do que deixar meu vigor por um instante infecundo
Porque ele vem de Deus para ser dado ao mundo.
- Mas você fica aí parado; e isso para nada serve;
Não tem direito ao repouso quem para agir tem a verve.
Para que serve um homem de patriotismo como essência

8 **Catilina:** Lúcio Sérgio Catilina (*Lucius Sergius Catilina*, Roma 108 a.C. — Pistoia, 62), foi um militar e senador da Roma Antiga, célebre por ter tentado derrubar a República Romana, e em particular o poder oligárquico do senado. Em 77, foi questor, em 68 pretor e em 67-66, governador da África. Tentou ser nomeado cônsul, discursava sempre em tom de indignação contra os abusos da elite, colocava-se como o candidato que defenderia o povo, mas sem sucesso. Dúvidas sobre seu caráter, suspeitas de assassinar seu próprio filho, um reconhecido temperamento irascível e orgulhoso fizeram-no ser repudiado durante as eleições. Pressionado por dívidas, não viu outra saída a não ser através de uma conspiração, na qual reuniu jovens nobres e arruinados. Quinto Cúrio, Públio Cornélio Lêntulo Sura e Mânlio de Fésulas eram alguns dos mais importantes seguidores de Catilina, fomentadores da sublevação. No entanto, a tentativa de assassinato dos dois cônsules designados falhou (65), juntamente com sua candidatura para cônsul (63). Forçado a se desmascarar, Catilina optou pela luta aberta. Preparações foram feitas através da Itália, especialmente na Etrúria, onde a revolta foi iniciada por Mânlio, um dos veteranos de Sula. Frustrou-se um plano para matar Cícero e, no dia seguinte, este pronunciou um discurso violento contra Catilina, que fugiu para chefiar seu exército na Etrúria. Depois de mais um dia, Cícero fez novo discurso contra Catilina, desta vez no Fórum Romano. Caio Antônio Híbrida marchou com seu exército para a Etrúria para enfrentar o próprio Catilina e seus homens. Na Batalha de Pistoia, Catilina e cerca de 3 000 de seus correligionários foram derrotados pelo general Marco Petreio, a quem Híbrida entregou o comando do exército alegando questões de saúde.

Herdar, entre nós, aquela antiga eloquência,
Se, enquanto não são abatidos todos os tiranos,
Devemos lhe gritar: está dormindo, Brutus⁹ insano!

VERGNIAUD

Pois bem, Brutus se encarregue de me absolver,
Ele que sabia dormir e tanto sabia se resolver.
Além disso, ao despertar, ai! o que foi que se ganhou?
Matou César, mas foi o Augusto que reinou.
O curso de tudo tem suas distantes fontanas
Onde se acumulam por longo tempo as paixões humanas,
E, quando o fluxo aumentado deve enfim transbordar,
Ninguém, nenhum homem, o consegue controlar.
Contra essas paixões, cuja torrente nos afortaleza,
Amigos, perdoem-me se sinto minha fraqueza;
Mas os fatos nunca me fizeram melhor compreender
O que mesmo os melhores videntes não podem prever.
Certo, uma realza, velha como a França,
Desarmada, num ano, de toda sua pujança,
As vontades do povo escritas em suas leis,
E todas as cabeças curvadas ao peso dos direitos,
E uma vitória tão grande e tão plena nos foi dada,
Na qual ninguém antes teria acreditado,
Ou que, se nossos olhos pudessem assim se esperarçar,
Nem um só tivesse conseguido algo melhor alcançar.
E, entretanto, em quanto a obra fez o sonho ultrapassado!
Nada de repouso – o destino tem de ser completado;
No passado que foi destruído nada ficou em seu posto,
E eis que uma manhã, o canhão do dez de agosto¹⁰

9 **Brutus:** Marco Júnio Bruto (Marcus Junius Brutus; Roma 85–Filipos 42 a.C.), foi um patrício, líder político de orientação conservadora republicana romana e militar romano. Foi um dos assassinos de Júlio César. Apoiou Pompeu Magno contra Júlio César nas guerras civis romanas. Perdoado por este após a batalha de Farsália, tornou-se procônsul da Gália Cisalpina, e posteriormente pretor, em 44 a.C., como favorecido de César. Junto com Cássio, conspirou para matar o general. Foi o idealismo de Brutus que restringiu a ação dos conspiradores ao ato único de matar César: assim eles perderam a iniciativa política para o cônsul Antônio, a quem haviam poupado, e foram obrigados a fugir, formando posteriormente na Grécia uma frota e um exército contra Marco Antônio e Otaviano. Suicidou-se em 42 a.C., após a derrota na Batalha de Filipos.

10 **10 de agosto:** No curso da Jornada de 10 de Agosto de 1792, a multidão cerca o Palácio das Tulherias, com o suporte do novo governo municipal de Paris, que será conhecido pelo nome de Comuna Insurrecional de Paris,. O Rei Luís XVI e a família real pedem o apoio da Assembléia Nacional Legislativa. Esse acontecimento marca efetivamente o fim da monarquia francesa (que será restaurada em 1814). O término efetivo da monarquia se fará seis semanas depois

A antiga monarquia sem combate vai derrotando,
Uma jovem república para o futuro anunciando.
Com esse inaudito rumor seus túmulos a revolver,
Ó cinzas de Mirabeau,¹¹ vocês deviam tremer!
Deixemos ao cuidado dos deuses o que não se pode conhecer;
Evitemos buscar o que o amanhã deve ser.
Amanhã, ó companheiros dos males já sofridos,
Inda navegaremos por fundos mares infindos;
Hoje, meus amigos, colhamos a hora presente,
E os prazeres permitidos pela graça decente.

MADAME ROLAND

Tudo a seu tempo. Preocupações amanhã!
Que será um dia sagrado como esta manhã.
Um belo dia, cidadãos! – A República inaugurada.
(ela se levanta)
Salve o 22 de setembro, imortal jornada!
Possa se prolongar pelo futuro incerto
A era republicana, nesta manhã aberta!
(para um doméstico)
Entregue a Vergniaud uma taça mais redonda.
(o doméstico apanha numa mesinha de serviço uma taça de formato antigo, que entrega para Vergniaud)
Sirva nela com largueza este vinho da Gironda.
(entrega ao doméstico uma garrafa de vinho da Borgonha; o doméstico enche a taça. Para Vergniaud)
Os senhores bebam à França! – Após um dia parelho,
Vocês que admiram Horácio, ouçam seu conselho:
“Batam seus pés alegres, façam o solo vibrar;
Há pratos de bom sabor na mesa dos deuses celestiais;

(21 de setembro de 1792). Essa insurreição e suas consequências são comumente chamadas pelos historiadores da Revolução francesa de forma simples: “O 10 de Agosto”. Outras designações são “Jornada de 10 de Agosto”, “Insurreição de 10 de Agosto” ou “Massacre de 10 de agosto”.

11 **Mirabeau:** Honoré Gabriel Riqueti, conde de Mirabeau, 1749-1791, foi um jornalista, escritor, político e grande orador parlamentar francês. Foi um destacado ativista e teórico da Revolução francesa, fez parte do Clube dos Trinta, destacando-se pela sua retórica apaixonada e convincente, tanto oral como escrita, o que lhe mereceu o epíteto de *L'orateur du peuple* (“O orador do povo”). Teve uma vida aventureira, que incluiu uma curta passagem pela diplomacia, em parte como agente secreto, múltiplas passagens pela prisão e pelo exílio, e uma vida amorosa complexa e apaixonada. Fez parte da Maçonaria e teve um papel relevante na Revolução, durante a fase inicial da qual foi um dos moderados que pretendia a transição para uma monarquia constitucional. Sua morte foi um dos fatores que precipitaram a queda da monarquia francesa.

É agora que devemos as ânforas vaziar,
E celebrar o céculo da adega dos ancestrais.
Antes isso era crime. Em sua embriaguez demente,
Em meio a um bando de escravos sub-humanos,
Uma rainha fogo ao Capitolino ateava, inclemente,
E com espantosos ferros prendia os romanos.”¹²
(os convivas se inclinam diante de Madame Roland, ouvindo-se um murmúrio
de aprovação)

LOUVET

Prossiga; agradecemos nos traduzir de Horácio a poesia,
Que canta a amizade, a graça e a sabedoria.
Sim, transmitiu-nos o espírito do poeta do latim;
E se ele próprio estivesse assentado a este festim
Encontraria entre nós uma musa do moderno
Que melhor inspiraria que o melhor Falerno,¹³
E por quem, desertando um Mecenas,¹⁴ que negligencia,

12 Estes 8 versos correspondem às estrofes iniciais da ode 1.37 do livro das Odes de Horácio; aqui foram traduzidos tal como dados na versão apresentada por Ponsard no texto de sua peça. Dada sua importância na argumentação da personagem, convém completar esta nota com alguns esclarecimentos a respeito do texto horaciano. A ode celebra a morte de Cleópatra (e das forças de Marco Antonio), após a definitiva batalha de Ácio (Actium), no mar Jônico, na província romana da Macedônia, em 2/9/31 a.C. quando Otaviano (‘que virará Augusto’ em 27 a.C.) destrói a armada de Marco Antonio (que estava no Egito aos beijos com aquela rainha) e ganha o poder em definitivo, eliminando a ‘concorrência’. A tal “rainha” que preparava ‘ruínas loucas’ era a própria Cleópatra. O *Caecubus ager* (campo céculo) era uma planície do Lácio famosa pela qualidade de seus vinhos. Então eles poderão agora retirar a ânfora de vinho céculo da adega para comemorar. Algo como dizer hoje que se vai tomar um Bordeaux. O texto original latino diz: *Nunc est bibendum, nunc pede libero / pulsanda tellus, nunc Saliaribus / ornare pulvinar deorum / tempus erat dapibus, sodales. // Antehac nefas depromere Caecubum / cellia avitia, dum Capitolio / regina dementis ruinas / funus et império parabat.* – “Agora é beber, agora, os pés livres, / é a terra pulsar, agora era tempo / de ornar os coxins dos deuses / com os festins sális, camaradas. // Até hoje era ímpio tirar o Céculo / da adega ancestral, enquanto a rainha / tramava insanas ruínas / ao Capitólio e a morte ao império” (tradução de Daniel da Silva Moreira in NUNTIUS ANTIQUUS 11,2 (2015), p. 150.

13 **Falerno:** Na Roma Antiga, a gastronomia consistia somente em vegetais e frutas. O vinho (*uinum*) acompanhava os pratos e era bebido diluído com água do mar ou água morna. Para além dos vinhos gregos, apreciavam-se os vinhos produzidos na península Itálica, como o vinho de *Falernum* (da Campânia) – o mais festejado de todos.

14 **Mecenas:** nos países de línguas neolatinas, o termo indica uma pessoa dotada de poder ou dinheiro que fomenta concretamente a produção de certos literatos e artistas. Num sentido mais amplo, fala-se de mecenato para designar o incentivo financeiro de atividades culturais, como exposições de arte, feiras de livros, peças de teatro, produções cinematográficas, restauro de obras de arte e monumentos. O termo deriva do nome de Caio Mecenas (68–8 a.C.), influente conselheiro do Imperador romano Augusto, que formou um círculo de intelectuais e poetas, sustentando sua produção artística.

De Fílis,¹⁵ Neera¹⁶ e Lalage.¹⁷ se esqueceria.

VERGNIAUD

(de pé, taça na mão)

Para tua eternidade, República nascente!

(todos se levantam)

Seja generosa e forte, justa e potente;

Combate teus inimigos, mas perdoa o infeliz e sua dor;

Faze esquecer os reis por um reino melhor.

Viverás, se, acreditando em tua duração,

Persegues lentamente tua obra em maturação

E se, para converter aqueles que de ti têm dúvida,

Não conte com o temor mas sim com o júbilo.

(quando aproxima a taça dos lábios, Madame Roland lhe segura o braço.)

MADAME ROLAND

Deseje ainda mais. Para torná-la constituída,

Deseje que seja elegante e polida.

A linguagem elegante propicia os costumes bonitos,

E a ferocidade envergonha com seus gritos.

Abram o anfiteatro, e preparem as festas!

Falem os grandes oradores, cantem os divinos poetas!

E as flores de Platão suas cabeças vão coroar,

Para os reunir, não para os exilar.

A nobre República, para onde o céu nos convida,

Não rebaixe a glória para o nível da invidía;

Apenas teríamos perdido para os tiranos

Se acontecesse viver sob o jugo de nossos danos.

Deus não queira! – Quanto a costumes republicanos,

Corramos da Beócia,¹⁸ para Atenas corramos.

15 **Fílis:** Na mitologia grega, era a filha do rei da Trácia, e se casou com Demofonte, rei de Atenas e filho de Teseu, quando ele parou em seu país durante sua viagem de volta da Guerra de Troia. Demofonte, ligado pelo dever à Grécia, retorna ao seu lar para ajudar seu pai, deixando Fílis para trás.

16 **Neera:** Na mitologia greco-romana, uma ninfa amada pelo Sol, de quem teve 2 filhos, e por ele abandonada.

17 **Lalage:** Lalage é, em Horácio, uma figura feminina literariamente construída em alguns poemas. Uma das muitas mulheres consideradas como as *hetairai* gregas, admitidas em serviço para companhia ou boa conversação bem como para sexo como uma prostituta comum. Os nomes gregos bem como o papel que representavam no contexto do prazer e do entretenimento masculino sugerem que assim fosse.

18 **Beócia:** uma unidade da Grécia Central. Está situada entre os golfos de Eubeia e Corinto, onde na Antiguidade havia muitas póleis (cidades-estado), dentre elas Tebas (a principal), Plateias e Téspias. O nome passou para o léxico de muitas línguas com o significado de “indivíduo bronco, ignorante, simplório, estúpido, imbecil, otário, rude” por alusão à reputação dos beócios na Antiguidade.

(ela desprende uma rosa de sua cintura e a desfolha na taça de Vergniaud. Buzot e Louvet aproximam suas taças para nelas receber algumas pétalas.)
Misturemos, como os gregos estavam acostumados,
O perfume da rosa e do vinho perfumado;
E que a lembrança deste antigo costume
De um século ateniense seja o primeiro lume!

VERGNIAUD

(inclinando-se para Barbaroux)
Barbaroux, a crer nos meus sentimentos secretos,
Não desfolhemos a rosa; desfolhemos o cipreste.
(pega novamente a taça e a levanta)
Não importa! De meu sangue a taça estará plena,
Que vou beber para ti, França republicana;
E teu advento nossa morte soaria,
Que aquele que vai morrer ainda te saudaria.
(ele bebe)

TODOS

(erguendo suas taças)
Viva a República!

BARBAROUX

Às leis!

BUZOT

À clemência!

VERGNIAUD

À razão humana

LOUVET

Ao século que começa!

MADAME ROLAND

Viva a República, e morramos, se for acaso!

VERGNIAUD

Seja eu o primeiro a subir ao cadafalso!
(Os Girondinos passam da sala de jantar para o salão, precedidos pela Madame Roland, a quem Sieyès dá o braço. – Os domésticos levam a mesa para o fundo, após terem levantado os candelabros, colocando-os a seguir na lareira e num console de cada lado do salão. Um outro doméstico entra à esquerda com

uma mesa sobre a qual é servido o café. – A sala de jantar fica às escuras e apenas o salão fica iluminado.)

BARBAROUX

Sim, ofereçamos nosso sangue, mas que ele escorra com glória
Por nossa eterna independência e nosso sagrado território.
Quanto a oferecer o pescoço ao ferro de um assassino,
(*Barbaroux, Louvet e alguns dos Girondinos à direita; Madame Roland, Sieyès, Vergniaud à esquerda; um pouco mais acima os outros Girondinos*)
Pelos meus bons marseheses!¹⁹ Não é esse meu destino.
Querem defender os seus dias, que estão sendo ameaçados?
Em vez de acolherem os carrascos, eles devem ser atacados.
Os mortos de setembro gritam por seus vingadores,
E ninguém se levantou contra os degoladores.
A Comuna foi enganada naquela carnificina;
O sangue a comandou; o sangue a patrocina;
E parecendo orgulhosa de seus horrendos feitos,
Para o corpo legislativo ela dita suas leis;
Corre perigo a Comuna! – Há ao lado dela, assim,
Uma caverna onde rosna um eterno motim.
O clube dos Jacobinos nossos debates arrebenta,
E suas petições são atentados insolentes.
Abaixo os Jacobinos – Mas todos esses facciosos
Não passam de agentes daqueles três ambiciosos.
Para vocês, triunvirato infame, de guerra este meu grito:
Danton setembrizador, Robespierre ditador maldito,
E você, pivete desse triunvirato, perdido no esgoto,
Você, Marat, cujo nome não se diz sem desgosto.
- Esse animador do assassinato e da pilhagem,
Ele vai votar leis que sua presença ultrajam!
É um representante deste nobre país de terras abençoadas!
Esse monstro vai tomar conta de nossas classes maravilhadadas!
Não, se depender de mim! – Contra a degradação
O gênio há de virar cólera nesta nação.
Se é preciso protestar só, sozinho vou protestar,
E, se Vergniaud se cala, sou eu que vou falar.

LOVET

Falo depois de você. Mas que Vergniaud fale de novo!

19 Cf. menção ao batalhão de Marselha na ficha da personagem no Fichário do início desta tradução.

MADAME ROLAND

(sentada à esquerda perto de Sieyès e de Vergniaud)

Você ouviu, Vergniaud? É mesmo o clamor do povo

VERGNIAUD

O mandato que querem me atribuir, eu o analiso comigo:

Não recuo, mas lhe vejo o perigo.

(aproximando-se de Barbaroux e de Louvet)

Todos os estremecimentos de suas consciências

Ressaltam no meu peito a mesma impaciência;

Setembro foi o horror; como vocês estou indignado

Com a existência de carrascos assim ao nosso lado.

É preciso quebrarmos essa Comuna rebelde

Se não quisermos ser quebrados por ela;

Enfim, não me é dado um só governo conhecer

Que sob o fogo das facções um momento possa viver.

Sim, Barbaroux, é assim que a anarquia amotina

Uma minoria que tem o motim como rotina.

Estamos sob o jugo de um milhar de tiranos opressores

Que pretendem tratar a França como conquistadores;

Eles possuem, para oprimir, a virtude falsificada,

Como nova aristocracia imaginada,

E o crime, sem punição e com uma cortejada,

Na nova linguagem deles democratizada.

Sim, é verdade. – Prevejo que este ensaio terrível

Torne a liberdade por muito tempo impossível,

E que a França, após tão rude labor,

Cairá fatigada nas mãos de um ditador.

- Ai de nós! A liberdade, como uma errônea miragem,

Para sempre nos fugirá sem nossa coragem?

Estamos nós condenados, seus melhores amigos,

A nunca mais entrar naquele país prometido,

E vamos ver sempre no limiar democrático

A revolução – jamais a República

BARBAROUX

E então?...

VERGNIAUD

Entregue-se, então, de grado aos mares tumultuosos!

Acorrente o oceano, Xerxes²⁰ presunçoso!
- Ah! a dúvida se permite diante da doudice;
Falar é imprudente, e se calar é covardice.
É preciso se retirar, sem nem ter combatido um dia,
E, refugiando-se em sua virtude fria
Considerar do alto, filósofo egoísta,
A sombria tragédia a que se assiste?
Mas isso é autorizar outros assassinatos,
Qual a virtude que não fica indignada?
Deve-se uma cólera santa fazer desabrochar?
Mas é para o furor popular exasperar,
Despertar o coração de nossas dissensões,
E apressar os incêndios e as destruições.
- Talvez não seja sem um trabalho enorme,
Sem dores imensas, que um Estado se transforme.
Esse longo parto de um mundo jovem e forte
Tem convulsões como as teria a morte.
Nele morreremos todos uns após os outros, é fatal;
Para seus primeiros apóstolos toda ideia é mortal.
Mas o tempo esse vapor de sangue vai varrer
Que em nosso horizonte cobre o dia que vai nascer;
Então, sem dúvida, após muitos insucessos,
Após muita servidão e outros excessos,
A razão, que continua sua celeste caminhada,
Resplenderá sem sombra aos olhos da humanidade.

LOUVET

Está muito bem, mas de lado o brilho do belo discurso.
O que você faria, Vergniaud, se o combate tiver curso?

20 **Xerxes:** foi o xá aquemênida de 486 a.C. até a data do seu assassinato em 465 a.C. Era neto de Hidaspes e de Ciro, o Grande. Xerxes era filho de Dario I e Atossa, filha de Ciro II, que se casaram após Dario ter se tornado rei dos reis (título que se dava ao xá). Herdou o trono por designação do pai, apesar de não ser o primogênito. Continuou a guerra contra os gregos, conhecida como Guerras Médicas, como forma de vingança, pois seu pai havia perdido a Batalha de Maratona em 490 a.C. Xerxes mandou construir um canal que atravessava a península de Atos, o que facilitou a passagem da frota. Após derrotar o exército de Leônidas I, vencendo a Batalha das Termópilas, no desfiladeiro de mesmo nome, Xerxes saqueou a Ática e, ao tomar Atenas, arrasou os santuários da Acrópole. Sua frota foi destruída na Salamina por Temístocles, em consequência dos graves erros táticos que cometeu, retornando à Pérsia. Ele nunca chegou a se recuperar dessa derrota e em seguida abandonou as ambições militares. Mais tarde morreria assassinado por seu ministro Artabano, em 465 a.C.

VERGNIAUD

O que já fiz responde o que farei no futuro.
Não provoço um choque prematuro;
Não. Para assumir me falta capacidade
Sobre os imprevistos infelizes de uma tempestade,
E eu lhe imploro, em nome da salvação do Estado,
Refletir antes de se atirar em qualquer hostilidade.
Mas se, contra minha vontade, um de vocês se expuser,
Então vão me ver na vanguarda combater.
Como, na primeira refrega, com tudo vão atacar,
Isso não será mais do que a mim se dedicar
E provar àqueles que espanta minha prudência
Que temo pela França e não por minha essência.

LOUVET

Isso nos basta, Vergniaud.
(Vergniaud volta-se para Madame Roland e o grupo que está à esquerda)
Ó triste e amado navio sem par!
Um novo golpe de vento te carrega em pleno mar.
Para onde vais, sem mastro, leme ou vela,
Sem saber a que deus pedir uma estrela?
Em vez disso, protejam o porto!

SIEYÈS

(sentado)
Vergniaud tem razão demais.
- Reflitam, senhores.

LOVET

Esse tempo não temos mais.
Temos que deliberar, quando o sangue nos faz mal?
Estão querendo congelar o horror universal?
Quando esse triunvirato estiver fortalecido,
Será então hora de atacar o inimigo?

SIEYÈS

E quando é que pretendem atacar então?

BARBAROUX

Em seguida;
A Europa inteira espera essa investida.
Cada dia de repouso diante dos assassinos
Nos confunde com eles aos olhos de nossos vizinhos.

SIEYÈS

E qual é seu plano?

BARBAROUX

Do alto da tribuna,
Provocar um decreto que quebre a Comuna,
Persiga os assassinos da Convenção,
Meta nos triúnviros uma acusação,
E, se contra esses clubes não nos proteger Paris
Nossa sede se mude para além dos muros de Paris.

SIEYÈS

E você conta com quem?

BARBAROUX

Com quem! Com a igualdade,
Com nosso direito, Sieyès, nossa honra revoltada,
Com o ódio ao morticínio e à ditadura
Com todos os bons instintos da humana natura,
Com os departamentos que vão, todos de uma vez,
Se armar por nossa causa e pela causa das leis.
- Já meus marseheses se entusiasmam para um avanço;
São mil, milhares, todos filhos do sol da Provença;
Cada um deles recebeu de seus pais, sem trancos,
Duas pistolas, um sabre, um fuzil e seiscentos francos.
Fizeram um 10 de agosto contra os royalistas;
Saberão fazer um outro contra os anarquistas.

SIEYÈS

(levantando-se e se aproximando de Barbaroux)

Amo nos jovens esse nobre calor querúbico;
Que no homem de Estado é um infortúnio público.
Raciocinem:-a Comuna tem direitos formidáveis
Que protegem seus acessos para todos inabordáveis;
Contra o ataque aberto ou o complô na escuridão.
Os clubes têm consigo as multidões que querem;
Vocês têm afiado as armas que vos ferem;
Servem-se delas contra vocês, que as renovam
Quando vocês combatem o que vocês aprovam.
- E vocês querem, desafiando a esse ponto a fortuna,
Afrontar em Paris os clubes e a Comuna.
Acreditam jogar por terra, com discursos eloquentes,
Esses triúnviros apoiados em socorros tão potentes!

Decretos! É isso que estrutura sua audácia presente?
O decreto, sem a força, é uma ameaça impotente!
- Ameaçar sem bater, ou bater sem castigo,
É fornecer um pretexto para os golpes do inimigo.
- A França, vocês dizem será bem capaz de se defender,
Mas os departamentos terão sido capazes de entender
Que todos os seus inimigos, em Paris reunidos,
Com todas as forças que têm, os terão oprimidos?
Não esperem que venham em seu auxílio então,
Os amigos dos vencidos só merecem morna atenção,
E o sucesso, não importa como se o tenha obtido,
Faz brotar por toda parte amigos desconhecidos.
Vocês verão como se foge de uma solicitação importuna
E do contágio de um grande infortúnio.
- Acredite em mim, modere um ódio imprudente
Que só pode pôr a perder a França e sua gente.

BARBAROUX

Eu reconheço, Sieyès, teu discernimento profundo;
Mas mais dou ouvidos ao instinto de todo o mundo.
O sentimento me diz que nisso como alhures
Os meios mais francos são os melhores;
Que a simples honestidade é a arte mais hábil;
Que um partido que se esquia é um partido débil;
E que não existe caso em que a razão do Estado
Consista em compactuar com o assassinato.

SIEYÈS

Pois bem, não compactue; mas prepare a guerra.
- Tenta isolar Marat e Robespierre.
- Faça amigos. – Para apenas dois nomes citar,
O apoio de Dumouriez²¹ canhões pode lhe dar,

21 **Dumouriez:** Charles François du Périer, conhecido como Dumouriez, (Cambrai, 26/1/1739 — Turville Park, Buckinghamshire, 14/3/1823) foi um general francês, vencedor da batalha de Valmy, no norte da França, contra os prussianos, em 20/9/1792, juntamente com o general François-Étienne Kellermann. Conquistou a Bélgica e defendeu a ideia de uma república belga independente, opondo-se, assim à Convenção. Posteriormente destituído do comando, passou a servir os inimigos da França a soldo dos ingleses. Escreveu o livro *État présent du Royaume du Portugal en l'année MDCCLXVI* (1775), enquanto espião particular do rei Luís XV de França. Foi um dos muitos aventureiros que realizavam missões de informação e de diplomacia paralela para o rei francês, e que eram por isso conhecidos pelo nome genérico de *Cabinet Noir* ou *Secret du Roi*. O livro é um importante panorama de Portugal no século XVIII, descrevendo sua geografia, suas colônias, seu exército, os costumes de seus habitantes bem como sua organização política e social.

E daqueles triúnviros, que com você detesto,
Sei de um que pode ser tão bom quanto funesto.
Sim, um dos triúnviros, de todos o de mais poder,
Pode salvar o país se com vocês se entender.
Ele pode, se quiser – e vai querer. Ele em si aveza
As grandes perplexidades de uma nobre natureza.
Um homem como ele nada faz senão por inteiro;
Pelo orgulho de seu crime em seu crime mais vezeiro,
Se encontra outro meio de conquistar estima,
Quanto mais criminoso for, mais será sublime.

BARBAROUX

Quem é esse, Sieyès?

SIEYÈS

Danton.

BARBAROUX

Danton! (*movimentação geral*)

SIEYÈS

Pense, avenge

Que os clubes se dividam com esse golpe inteligente.

O triunvirato dissolvido, a incerteza na multidão

Faz o corpo debandar, perder seu capitão.

- Danton e Dumouriez! O povo e os soldados brutos!

E os que serão seus dois braços, dois homens resolutos!

Então, não esperem mais que uma chance oportuna

Para varrer os clubes e quebrar a Comuna.

A França aplaudirá.

VERGNIAUD

Mas isso tem pressuposto:

Quem diz que Danton a isso estará disposto?

SIEYÈS

A resposta ele mesmo virá comunicar.

VERGNIAUD

Quando?

SIEYÈS

Daqui a pouco.

VERGNIAUD

Onde então?

SIEYÈS

Aquí. Ele já vai entrar.

(movimento)

VERGNIAUD

Aquí!

ROLAND

Na minha casa!

SIEYÈS

(olhando seu relógio)

Está na hora. Ele deve vir.

VERGNIAUD

Mas por que, Sieyès, não quis nos prevenir?

SIEYÈS

Eu queria essa entrevista, e a mantive escondida

De medo que objeções a tivessem impedida.

ROLAND

Mas, se eu o recebo, Sieyès! o que dirão!

SIEYÈS

É importante para o país.

UM DOMÉSTICO

(anunciando, do fundo do palco)

O cidadão Danton!

Cena 2²²

Os mesmos, Danton.

DANTON

(para Madame Roland)

Boa noite, senhores. – Boa noite, Roland. Ou estou errado, Senhora, ou por minha visita eu precisaria ser desculpado; Mas o interesse público pede esta aproximação E nos deve dispensar de todo cumprimento em vão.
(Madame Roland saúda sem jeito, e se vira)

SIEYÈS

Seja bem-vindo.

ROLAND

(friamente)

Todo aquele que aqui chegar
Com coração justo e leal esta porta pode franquear.
(momento de silêncio. – Sieyès faz sinal ao Girondino para receber Danton.)

DANTON

Pois bem, senhores. – Percebo aqui algum embaraçamento; Não me incomodo, eu o compreendo perfeitamente. Nesta situação geral não tem sido o mesmo nosso comportamento. Considero que em perigos extremos deve-se agir mais vigorosamente.

BARBAROUX

Com vigor, Danton, e não com espalhafatos.

DANTON

Não reneo em minha prática nenhum dos meus atos;

22 **NFP** – Ver, a propósito dessa tentativa de reconciliação entre Danton e os girondinos, as memórias dos girondinos e, entre outras, as de Meilhan; ver também as memórias de Garat. Consultei cuidadosamente as memórias dos girondinos e os discursos e jornais dos Montagnards; tive nas mãos a coleção completa dos jornais de Marat, e os li todos. Acredito não ter feito qualquer uma das personagens dizer o que não teria dito, ou podido dizer no curso geral de suas ideias. Reporto-me, sobre esse ponto, ao testemunho dos que conhecem os documentos originais. Uma palavra sobre Danton. Os girondinos mais hostis, Louvet, por exemplo, Meilhan, etc. o representam tal como o coloquei em cena. Além disso, sem que seja preciso remontar às fontes, há longo tempo o Sr. Thiers e o Sr. Mignet lhe deram sua verdadeira fisionomia, que se pode reencontrar, desenhada em grandes traços, em *L'histoire des Girondins*, do Sr. de Lamartine.

Ainda os cumpriria se isso se tornasse necessário,
E vocês teriam em mim um valente adversário.
O momento é outro. – Salvaram a pátria Valmy²³ e sua batalha
Venho como amigo e é como espero que lhes valha.

VERGNIAUD

Valmy, Danton?

DANTON

Valmy! cidade para sempre famosa!
Nosso Dumouriez foi vitorioso nos campos da nossa Mosa.²⁴

TODOS

Bravo!

DANTON

Nossa República é um robusto infante,
Senhores; ela veio ao mundo, triunfante,
Sob o fogo dos canhões, nossos jovens voluntários
Mostraram o sangue-frio dos mais velhos militares;
Depois à baioneta se lançaram contra os inimigos;
Os prussianos sumiram. – Isso é o que digo.

TODOS

Bravo!

DANTON

Isso não é tudo, e Dumouriez me faz saber
Que o caos no exército alemão não para de crescer.
A fome, a febre, um outono violento,

23 Batalha de **Valmy**: O processo revolucionário francês ganhou um importante impulso no dia 20 de setembro de 1792, quando os patriotas franceses conseguiram derrotar os prussianos na batalha de Valmy (cidade do Grande Leste, no Marne). Ocorrida no contexto de reação ao processo revolucionário por parte das nações vizinhas da França defensoras do Ancien Régime [a Primeira Coligação, ou Primeira Coalizão: Áustria, Prússia, Reino Unido, Repúblicas Unidas dos Países Baixos, Espanha, Principado de Piemonte] a batalha representou o fim da monarquia absolutista na França e o início do período republicano. Com a ameaça de invasão da capital pelas tropas monarquistas, os líderes jacobinos Danton, Robespierre e Marat conclamaram a população a lutar contra os invasores através da proclamação da “pátria em perigo”. Armas foram distribuídas à população, que organizou a Comuna Insurrecional de Paris. As lutas contra a Primeira Coalizão duraram, na verdade, até 1797. A 17 de Outubro, os termos da paz impostos por Napoleão Bonaparte foram formalmente aceitos no Tratado de Campoformio.

24 Em francês, la **Meuse**, departamento da França localizado na região do Grande Leste. Seu nome do departamento vem do rio Mosa que o atravessa.

Os caminhos de buracos e o terreno lamacento,
O inverno que aí vem logo após uma derrocada,
Tudo enfim exige dele uma pronta retirada.
- Assim deve perecer qualquer outra invasão!
Paris livre!

TODOS

Viva a nação!

DANTON

Esses jovens jamais haviam visto a metralha.
Foi só o patriotismo que ganhou a batalha.
E nós, que recebemos um tal ensinamento maior,
Não teríamos vergonha de uma dedicação menor?
Metidos nos seus confins eles salvaram a República;
Mas ela está em perigo agora em praça pública.
Nós a salvaremos, sim, somos vencedores,
Não mais de inimigos, mas de nossos próprios valores.
Nosso rancor no esquecimento do passado enterremos;
De ora em diante apenas na causa comum pensemos.
Nós todos aqui francos republicanos havemos de ser;
Nenhum de nós os tarquínios²⁵ pretende restabelecer;
Ninguém pretende segurar o cetro de um Charles rei;
Cromwell²⁶ – se existe algum -, não é ele quem dita lei.

25 A história registra vários Tarquínios: 1) **Tarquínio o Antigo** (616-578 a.C.) foi o quinto dos sete reis lendários da Roma antiga e o primeiro rei romano de origem etrusca; 2) **Tarquínio o Soberbo** (??-495 a.C.), filho do Antigo, na sequência de um golpe, torna-se um tirano até a implantação da república em 509, tentando retomar o poder em pelo menos duas ocasiões posteriores; 3) **Sexto Tarquínio** (??- 509 a.C.), notabilizado pelo golpe dado na cidade de Gabies, vizinha a Roma, durante o qual obtém o comando do exército, depois rapidamente o poder, passando a condenar pouco a pouco todos os cidadãos importantes da cidade à morte ou ao exílio, doando a totalidade dos bens dos condenados para o povo; 4) **Tarquínio Colatino** (??- 509 a.C.). – Em 509/508 av. J.-C. a república (*Libera respublica*) foi restabelecida.

26 Cromwell: Oliver Cromwell (Huntingdon, 25/4/1599 – Palácio de Whitehall, 3/9/1658), foi um militar e líder político inglês e, mais tarde, *Lorde Protetor*. Cromwell foi eleito membro do parlamento pelo círculo eleitoral de Huntingdon em 1628, e por Cambridge, no Pequeno (1640) e Longo Paramentos (1640–49). Participou na Guerra civil inglesa, ao lado dos Parlamentaristas. Foi um dos signatários da sentença de morte do rei Carlos I em 1649, e, como membro do *Rump Parliament* (1649–53), dominou a Comunidade da Inglaterra. Foi escolhido para assumir o comando da campanha inglesa na Irlanda durante 1649–50. As suas forças derrotaram a coligação entre os Confederados e os Realistas, e ocuparam o país – terminando, assim, com as Guerras confederadas irlandesas. A 20 de abril de 1653, dissolveu o *Rump Parliament* pela força, instituindo uma assembleia, de curta duração, conhecida como Parlamento Barebones, antes de ser convidado pelos seus pares para liderar como ‘Lorde Protetor’ da Inglaterra, País de Gales, Escócia e Irlanda, a partir de 16 de dezembro de 1653. Como governante, esteve à frente de uma política exterior muito agressiva e eficaz. Depois da sua morte (por malária) em 1658, foi sepultado na Abadia de Westminster mas, após a tomada do poder pelos monarquistas, em 1660, seu corpo foi retirado da sepultura, pendurado por correntes e decapitado.

Que demônio incita a nos degolarmos mutuamente,
O estrangeiro impiedoso festejar continuamente?
Onde é que a discórdia civil vai ser detida,
Se até no próprio senado ela encontra guarida?
Tomemos cuidado, senhores, com essas dissensões!
Eu me conheço, acredito, em agitações;
Tenho visto de perto o povo, tenho esse costume são.
Pois bem! – Não brinquemos com a multidão;
Não vamos pedir ao povo que ajude os partidos
Se não queremos ser todos engolidos.
- A lava se amontoa e procuro uma saída;
A revolução exige sua comida;
Tornemos à conquista e lancemos no Reno
Aquela corrente, rejeitada para fora de nosso terreno,
Que de um elã sublime, a França toda inteira
Se ergue ao nosso apelo e corre para a fronteira!
Devolvamos aos inimigos, por nós caçados,
As invasões com que fomos ameaçados!
Respondamos a Verdun²⁷ com um ato enérgico,
Que nossa primeira tentativa liberte a Bélgica;
E vingemo-nos dos reis, contra a França armados,

27 **Verdun:** Durante séculos, Verdun (cidade do nordeste da França) teve um papel muito importante na defesa da sua hinterlândia devido à sua posição estratégica junto do rio Meuse. Átila, o Huno, por exemplo, fracassou no cerco da cidade no século V. Quando o império de Carlos Magno (o Império Carolíngio) foi dividido pelo **Tratado de Verdun**, em 843, a cidade tornou-se parte do Sacro Império Romano. É conhecido pelo nome de Tratado de Verdun o acordo ali celebrado em 843 pelos três netos do imperador Carlos Magno (Carlos, o Calvo; Luís, o Germânico e Lotário) e que acabou com a Guerra Civil Carolíngia, que se estendia há três anos. O tratado teve ainda como consequência a desintegração do Império Carolíngio, e ao mesmo tempo serviu de ponto de partida para a gradual constituição das modernas nações alemã e francesa. Depois da morte do filho de Carlos Magno, Luís I, o Piedoso, em 840, o primeiro na linha sucessória da monarquia seria Lotário I, pois seu irmão mais velho, Pepino da Aquitânia, havia morrido antes mesmo de seu pai, em 838. Os outros dois netos de Carlos Magno, porém, resolvem se aliar e promover uma guerra para disputar o controle do império com Lotário, que enfim decide por ceder e negociar com seus irmãos mais novos. Como resultado, Carlos, o Calvo ganhou o controle de quase toda a França atual (um território que recebeu o nome de França Ocidental) e Luís, o Germânico ficou com quase todas as terras a leste do Reno, que mais tarde constituiriam a moderna Alemanha (a França Oriental). A Lotário coube a manutenção do título de imperador, recebendo, porém, apenas o controle de uma estreita faixa de terra, do Mar do Norte até a Itália, formando o reino da França Média, de efêmera duração. A parte de Lotário será dividida pelos seus herdeiros, logo após sua morte, em 855. Mais tarde, o Tratado de Meerssen, de 870, irá substituir o Tratado de Verdun, e a parte mais ao norte da França Média de Lotar, conhecida como Lotaríngia, será dividida entre Carlos, o Calvo e Luís, o Germânico. A Lotaríngia compreendia os Países Baixos (Bélgica e Luxemburgo), parte da Alemanha (Renânia do Norte, Renânia-Palatinado e Saar), além de partes da França: Alsácia e Lorena, a maior parte das regiões do Rhone, Seine e Meuse.

A libertação dos povos tiranizados!
- Que belos destinos para nós! Que soberbas obras!
O quê! Quando temos estúpidas manobras!
A razão como apoio, a França como pivô primeiro,
Ainda não estamos erguendo o mundo inteiro!
Senhores, se minha palavra merece sua confiança,
Prometo, de minha parte, uma franca aliança.
E como não coloco orgulho nisso, nenhuma porção,
Eu dou os primeiros passos e lhes ofereço minha mão.

VERGNIAUD

(apertando sua mão)
Eu a aceito, Danton.

PÉTION

(caminhando até Danton)
Danton, assim me mantenho.

DANTON

(para Barbaroux, Louvet, Buzot, que permanecem imóveis)
E os senhores?
(Barbaroux, Louvet, Buzot, à direita; Madame Roland e os outros girondinos, à esquerda; Danton ao centro)

BARBAROUX

Danton, sinto, eu me abstenho.

DANTON

Por quê?

BARBAROUX

Poupe-me de um discurso infesto.

DANTON

Fale.

BARBAROUX

Pois bem! Suas mãos têm sangue manifesto.

LOUVET, BOUZOT

Sim!

DANTON

Está bem, senhores; é uma oposição fechada?

(para Barbaroux)

Ah! está me atacando! – Minha reação foi provocada!

(afasta-se com um gesto de ameaça; Sieyès o detém; ele continua)

Não; ninguém dirá que o ressentimento

Obrigou Danton a algum movimento.

Barbaroux, nossos debates vão matar a República.

No mínimo adiemos uma luta impolítica;

Fundemos a liberdade; - depois podemos ser inimigos.

BARBAROUX

Ela vai ser mal fundada sobre os crimes cometidos;

Queremos dar-lhe por base a justiça.

Que ela seja casta e pura, ou então que pereça!

DANTON

Merda, vocês tomam, com seus ares decentes,

As revoluções como jogos inocentes?

Vocês ao povo nada perdoariam.

(voltando-se para Madame Roland)

Eu lhe deploro

Jamais escutar os conselhos de uma senhora;

Mas quê! Insurgentes assombrando os salões? Não os vemos;

Não os manejamos tal como queremos;

Aqui não se destroem tronos legítimos,

Sem que alguns estilhaços firmam algumas vítimas!

- Eu não comandi os massacres. Por quê, bosta,

Sempre jogam todo o crime nas minhas costas?

LOVET

Ô primeiro magistrado, deixaste que fossem cometidos.

BUZOT

Comandá-los, Danton, era o mesmo que permiti-los.

BARBAROUX

O que você fez, Danton, naqueles dias de infelicidade,

De tuas explosões de voz tão conhecidas nas ruas da cidade?

DANTON

Então, era certo que minha voz podia ser ouvida?

Eu podia parar, sozinho, toda uma multidão perdida?

Setembro é coisa de todo mundo. Eu, eu salvava,
Correndo de todo lado, todos com que eu topava.
Setembro! Acusem Brunswick²⁸ aí à nossa porta!
Ah! Setembro maldito! – Pois bem! Sim, o que me importa!
Eu olhei meu crime cara a cara e o cometi;
Pus fogo em nossos navios diante dos inimigos;
Condenei a França a vencer ou desaparecer,
A permanecer pública ou a deixar de ser.
- De agora em diante somos vencedores e livres, em suma;
Querem esquecer Setembro?

LOUVET

Não, de maneira alguma.

DANTON

Vocês recusam a mão que vim lhes estender?

BARBAROUX

O crime e a virtude não podem conviver.

DANTON

Que seja!

(ele se afasta, indo na direção da porta do fundo)

Vocês quiseram a guerra; - vocês a terão.

(sai)

SIEYÈS

(aos girondinos)

Jovens! Jovens! Vocês se arrependarão

(Fim do ato I)

28 **Brunswick:** O **Manifesto de Brunswick** foi uma proclamação emitida por Carlos Guilherme Fernando, Duque de Brunswick-Volfembutel, comandante do Exército Aliado (principalmente austríaco e prussiano), em 25 de julho de 1792 para a população de Paris, durante a Guerra da Primeira Coalizão. O Manifesto ameaçou que, se a família real francesa fosse prejudicada, os civis franceses seriam prejudicados. Foi uma medida destinada a intimidar Paris, mas ao invés disso ajudou a impulsionar a Revolução Francesa cada vez mais radical e finalmente levou à guerra entre a França revolucionária e as monarquias contrarrevolucionárias.

Ato II

Charlotte Corday, Barbaroux, Louvet, Pétion, Buzot, Madame de Bretteville (tia de Charlotte), uma Velha, um Velho *Gentilhomme*,²⁹ Velhas amigas e Velhos amigos de Madame de Bretteville, Marthe (criada de Madame de Bretteville), Foiceiros, Segadoras de feno.

Junho de 1793 – Pôr do sol. – Campinas de Caen. – À esquerda, distante, uma cortina de árvores que oculta a cidade. – No proscênio, a grande estrada bordada de prados que ocupa todo o palco, - À direita um tronco de árvore deitado no chão.

À esquerda, um montículo de feno perto de uma macieira.

Cena I

Charlotte Corday, segurando um livro de Rousseau;³⁰ - à direita, segadoras revirando o feno; - à esquerda, dois foiceiros cortando ervas; um terceiro sentado amolando sua foice; um quarto foiceiro, em pé e apoiado em sua foice, está na frente do palco.

CHARLOTTE CORDAY

(para o quarto foiceiro)

Sim, sim, Deus seja louvado! Vai ser boa a estação.

O feno está abundante, e quando chegar o outono, então,

29 *Gentilhomme* = *Gentleman*: A qualificação de cavalheiro, realizada na França até o final do século XVIII, era uma denominação reservada aos homens legitimamente nobres, isto é, nobres de extração, ao contrário dos enobrecidos por escritórios ou cartas patentes do rei, que é nobre sem ser cavalheiro, mas comunica a nobreza aos filhos, que se tornam cavalheiros. Eles, então, possuíam “gentileza”, isto é, a nobreza legal. Todo nobre nasceu cavalheiro. Essa qualidade foi perdida por derrogação, em vários casos. O ex-cavalheiro ou seus descendentes legítimos poderiam solicitar cartas de alívio da derrogação do rei para tornar novamente uma parte da nobreza, uma reintegração que não foi sistematicamente concedida. O cavalheiro residia em uma “casa de cavalheiros”. Todo cavalheiro nasceu escudeiro, mesmo que não fosse destinado à profissão de armas, de modo que os dois termos se tornaram mais ou menos sinônimos, embora um cavaleiro se chame de escudeiro sem ser cavalheiro.

30 Jean-Jacques **Rousseau** (1712-1778), importante filósofo, teórico político, escritor e compositor autodi-data genebrino. É considerado um dos principais filósofos do Iluminismo e precursor do Romantismo. Sua filosofia política influenciou o Iluminismo por toda a Europa, assim como também aspectos da Revolução francesa e o desenvolvimento moderno da economia, da política e do pensamento educacional. Para ele, as instituições educativas tradicionais corrompem o homem e tiram-lhe a liberdade. Para a criação de um novo homem e de uma nova sociedade, seria preciso educar a criança de acordo com a Natureza, desenvolvendo progressivamente seus sentidos e a razão com vistas à liberdade e à capacidade de julgar.

Se os brotos das macieiras escaparem aos ventos do norte,
A cidra vai escorrer muita de nossas prensas, pra nossa sorte.
Até amanhã.

(para os outros foiceiros)

Já ficou tarde. Chega por hoje dessa macega,

Foiceiros, não amolem mais essa foice cega.

Chega por hoje, meninas, recolham seus ancinhos

E amanhã, nos primeiros calores, façam de novo seu caminho.

(saem todos, após saudarem Charlotte)

Cena 2

(sozinha)

CHARLOTTE

O sol desaparece em seu leito abrasado;
O azul do céu se tingiu de um tom rosado;
Após os fogos do dia, que ao foiceiro causavam dor,
Aí vem o crepúsculo com suas ondas de frescor.
Ah como é bela a noite, e como a vida apetece!
O mato cortado exala um perfume que entontece;
Essas últimas luzes, que flutuam no poente,
Dão a essas campinas um aspecto mais comovente,
E meu espírito segue o dia que termina, risonho,
Para além do horizonte, nos países do meu sonho...
Oh! Quando vocês vão, enfim, chegar à realização,
Sonhos que me agitam, sonhos de dedicação!
Tenho que gastar em suspiros essa força de vida
Que com ações desejaria ver resolvida!
Não consigo concentrar num nobre proveito
Esses desejos estéreis que me enchem o peito!
(ela se recosta no monte de feno e olha para seu livro)
E você, o escritor que amo, meu companheiro querido,
Jean-Jacques! Muitas vezes deve você mesmo ter conhecido
Esse sentimento profundo, triste, delicioso e bonito
Que põe lágrimas nos olhos diante do infinito.
Só você, só você, meu mestre, soube compreender!
Apenas você glorificava dignamente o grande Ser.
É que você contemplava a obra do Criador
Com olhos de homem livre, adorando seu autor.
Aquele que não conseguiu odiar a servidão,
Esse não consegue te amar, ó solidão!

Cena 3³¹

(Charlotte, Barbaroux, Louvet, Pétion, Buzot; os quatro girondinos entram à direita pela grande estrada)

LOUVET

Já faz muito tempo, amigos, que estamos caminhando;
Ou nos enganamos, ou estamos nos aproximando.

BARBAROUX

Para aquela bela jovem podemos perguntar.

(para Charlotte)

É este o caminho que para Caen pode nos levar?

CHARLOTTE

(levantando-se)

É a estrada pública; mas mais depressa vai chegar

Cidadão, se pelo meio dos prados quiser passar.

No trilho que você pega ali, poucos passos adiante

Vai fazer um giro pra esquerda, e avante...

LOUVET

(aos girondinos)

Nossa guia é um encanto! – Pétion, eu aposto

Que Barbaroux vai querer mais uma resposta.

BARBAROUX

Senhora, perdoe novas demandas.

Somos estrangeiros nestas terras normandas,

Ficou tarde; por muito tempo caminhamos;

Mas nos disseram quando a estação deixamos

(Mas sempre se engana o viajante crédulo)

Que estaríamos em Caen antes do crepúsculo..

CHARLOTTE

(apontando a cortina de árvores)

Não desanimem, cidadãos. – Estão vendo aquela linha

De árvores ali adiante tão verdinha?

31 NFP – [No original], a palavra *sénat* ('senado') para designar a *Convention* ('Convenção'), bem como *députés* ('deputados') para designar os *représentants du peuple* ('representantes do povo'), eram frequentemente empregadas para os oradores e os jornalistas de 1793, notadamente por Danton, Robespierre e Marat.

Depois de passarem por ela, vão ver a fumacinha
Dos telhados da cidade Caen vizinha.

BARBAROUX

Obrigado, senhora. – Amigos, o destino menos rigoroso
Marca nossos primeiros passos com um presságio ditoso.
Este raro favor de ouvir uma voz pura
É doce para proscritos perseguidos pela injúria.
Rendamos graças aos deuses e caminhemos!

CHARLOTTE

Senhor,
Se me é permitido lhe interrogar, por favor,
O senhor disse “proscrito”; por acaso está emigrando?
A gente vê tanto emigrado por aqui caminhando! -
A gente aqui não denuncia exilado, nem nunca quis;
Então fale francamente: - está vindo de Paris?

BARBAROUX

Vimos de lá, senhora.

CHARLOTTE

Ah! por favor, me diga depressa!
No que devemos acreditar...seja lá o que aconteça!
Falam de uma insurreição?

BARBAROUX

Já terminou.

CHARLOTTE

Já terminada?
O quê? O que aconteceu? A gente aqui não soube de nada.

BARBAROUX

Marat está vencendo.

CHARLOTTE

Ô céus!

BARBAROUX

A Gironda está destruída.

CHARLOTTE

Deus poderoso!

BARBAROUX

Quem ainda vive está quase perdendo a vida.

CHARLOTTE

O que está me dizendo! – Ah! que infinita tristeza!

BARBAROUX

Eu digo o que vi.

CHARLOTTE

Disso o senhor tem certeza.

BARBAROUX

Amanhã você vai aprender, assim como todo o mundo,
Que três dias de tempestade esmagaram a Gironda.

- Mas não temos tempo para longas conversas agora;

A noite nos surpreenderia nesses vales a fora.

CHARLOTTE

A cidade está perto, lhe digo, não tenha medo;

Vou lhes indicar alguém que os leve em segredo.

Não; eu mesma os conduzo e ouço ao longo da via,

Essa história me interessa demais pra deixar para outro dia.

Fale, eu lhe peço...

BARBAROUX

Vou lhe contar tudo, madame.

(Louvet vai se sentar no tronco de árvore deitado. – Pétion e Buzot permanecem perto dele)

- Quanto aos eventos que antecedem esse drama...

CHARLOTTE

Eu sei tudo.

BARBAROUX

Você sabe como os Girondinos

Levantaram contra si tantos inimigos repentinos?

CHARLOTTE

É que eles queriam vingar os mortos de setembro,

E purgar o senado de que Marat é um membro.

BARBAROUX

Desde então a Comuna, unida à Montanha, aos canalhas,
Contra vinte e dois Girondinos apelou para as navalhas.

CHARLOTTE

Mas a Convenção apoiava a Gironda?

BARBAROUX

Bah! Que apoio, diante de uma multidão que estronda,
O que podem as vozes flutuantes daqueles homens sem deslize
Que votam livremente, desde que nada os atemorize!
Em vão foram tomadas aparentes medidas;
Onde não há coração as armas são coisas perdidas,
E o aparato guerreiro que cobre os soldados
Não dá coração a quem faltam calados.
- Apenas tendo amigos cujo semblante fazia conhecer
Pessoas já vencidas pelo temor de perder,
Elas mesmas tendo feito tudo o que se pode tentar
Quando é só consigo mesmo que se pode contar,
Pelo prefeito traído, traído pelo ministro,
Os proscritos aguardavam o evento sinistro.
O que mais dizer! – Finalmente esse dia chegou.
Ao comando de Marat o povo se levantou;
Paris, assustada com o canhão dos alarmas,
Se encheu dia e noite de cidadãos em armas;
Dado o alerta geral, começou o toque dos sinos;
Morte aos vinte e dois – era o grito da ordem assassina.
Os bairros, entretanto, conduzidos pela Comuna,
Vomitam sua turba diante da tribuna.
Foi então que se viu, das leis no templo,
O povo e o orador que falavam juntos ao mesmo tempo!
Já vimos canhão para esta região apontar
Cujo respeito o legislador deve ignorar,
E, do sangue de setembro ainda gotejante,
Punhais ameaçarem vinte e dois representantes!
- Esses são os argumentos daqueles bons patriotas!
É assim que se entende a liberdade dos votos!
É esse resultado que se espera ter obtido,
Que nós, vencedores de reis, após ter conhecido
Revoluções grandes, sublimes, mesmo com defeitos,
Por nossa independência e nossos legítimos direitos,
Teremos de ora em diante, a par do assassinato
Também revoluções em honra de Marat, o rato!

CHARLOTTE

E o povo, conduzido para dentro do santuário do dever,
Não tem medo do que ousaria fazer...

BARBAROUX

O povo exigiu sem demora que fossem libertados
Os vinte e dois Girondinos por Marat condenados.

CHARLOTTE

Foram libertados?

BARBAROUX

Nós os deixamos prender.

CHARLOTTE

Quê! A Convenção não os soube defender!
Mas nossos representantes são então incompetentes?

BARBAROUX

Não.

Eles teriam resistido, não fosse aquele canhão.
E com certeza deve-se fazer justiça para com sua conduta,
Eles determinadamente tentaram uma fuga.
Duas vezes abriram para si um caminho duvidoso;
Duas vezes um muro de ferro se ergueu à sua frente, poderoso.
Cento e sessenta canhões, apontados, mecha acendida,
Fechavam o senado em sua linha inflamada.
Formavam suas triplas colunas cem mil homens armados,
Para cortar toda e qualquer saída dos deputados,
E, rejeitando em toda parte sua oração importuna,
Gritavam: Viva Marat! e Viva a Comuna!
De sua desonra, finalmente, por duas vezes convencidos,
Eles retornaram mudos, consternados e vencidos.

CHARLOTTE

Ainda bem que libertaram os 22!

BARBAROUX

Sim, madame.

CHARLOTTE

Traição! Traição! Oh! Complacência infame!
Criminosos revoltados! Fracos legisladores!

Senado mais criminoso que os conspiradores!
Ele que, representando a vontade pública,
Nosso único poder, nossa barreira única,
Ele que, apenas por sua majestade guardado,
E que perde todo prestígio, uma vez insultado,
É ele que, proclamando seu próprio desfavor,
Nas mãos da multidão abdica de seu vigor,
E trai um voto de confiança que nele foi depositado
Que se obrigava a restituir intacto assim que o tivesse tomado.
(os Girondinos se entreolham com espanto. Louvet se levanta e se aproxima de Charlotte, bem como Pétion e Buzot. Charlotte, continua e dá um passo na direção de Barbaroux)

Mas quando essa infâmia estava para ser resolvida,
Ninguém fez ouvir sua voz decidida?
Ninguém se levantou? Ninguém disse: “Cidadãos,
Para os que querem ser livres, seus meios:
“Roma também pelos bárbaros foi ocupada,
E pelos pés dos gauleses foram seus deuses profanados.
Sabem o que então fizeram os senadores?
Ofertaram seu sangue aos deuses Libertadores;
E, nos muros sagrados quando os gauleses entraram,
Seus olhares, que procuravam o butim, encontraram
Aqueles augustos velhinhos, a deuses parecidos,
Todos imóveis, graves, emudecidos,
Sentados no Fórum no marfim de seus assentos,
Em hábitos triunfais, como nos grandes eventos,
Que todos, tendo jurado morrer com nobreza,
Esperaram a morte e honraram sua promessa.
Vocês, se outros gauleses invadirem seu templo,
Ó senadores franceses, dariam o mesmo exemplo!
E, já que vocês, senhores de sua sorte,
*(Louvet à esquerda, Charlotte no meio da cena,
Pétion atrás de Charlotte, Barbaroux e Buzot à direita)*
Escolheram entre a escravidão ou uma nobre morte,
Impassíveis diante dos sacrílegos canhões agourentos,
Esperem a metralha e morram em seus assentos!”

LOUVET

(para Charlotte)

Bom, senhora! – Alguém já teve esse discurso apreciado.

CHARLOTTE

Quem foi?

LOUVET

Foi Barbaroux.

CHARLOTTE

Pois esse Barbaroux seja louvado.

BARBAROUX

Mas quem é você, jovem republicana,
Cuja voz doce fala uma língua romana?³²
Suas palavras, seu ar, esta cena em campo rente
Em terras desconhecidas, sob esse sol poente,
Parecem nos transportar para poéticos abrigos
Onde deuses se mostravam aos viajantes antigos.
Eu lhe pergunto, como eles, se não seria a senhora
Alguma divindade aqui descida nesta hora,
E se a Liberdade, a nova deusa imortal,
Não teria assumido os traços de uma virgem mortal,
A fim de encorajar aqueles que com tanto atino
Queimaram o puro incenso em seu altar divino?

CHARLOTTE

Meu Deus, não. Sou apenas uma humilde camponesa;
O hábito dos deuses assenta mal em minha figura burguesa.
Desçamos do Olimpo, por favor, cavalheiro.
- Bem mereci seu cumprimento zombeteiro.
Uma filha dos campos, numa tribuna rústica,
Ditando aos deputados seu dever político,
É um joguinho pueril, de sua indiferença digno.
Mas eu odeio os tiranos; amo os Girondinos;
Contei com eles para minha pátria salvar
Desses excessos sangrentos que sua glória vão apagar.
Sim, só confiei em vocês, nestes dias tenebrosos

32 Povoada inicialmente por tribos **celtas** (armorianos a oeste, belgas a leste), a Normandia foi conquistada pelas **legiões romanas** em 56 a.C., sendo incorporada à Gália lionesa por Caius Octavius, chamado Augus-tus. No século IV, foi dividida em *civitates*, que formaram as bases de suas fronteiras históricas. Com a queda de Roma, no século V, os **francos** (um povo germânico) ali se instalaram e incentivaram o monaquismo cristão antes de se integrarem ao império carolíngio. A partir do final do século VIII, saqueadores **vikings** devastaram a região, depois ali se implantaram, fundando um principado em 911. Os **ingleses** conquistam a área em 1066 e ela é integrada ao domínio real **francês** em 1204, sendo profundamente marcada posteriormente pela Guerra dos Cem Anos e pelas guerras religiosas, tendo sido um dos principais assentos protestantes. Nessa história conturbada deve residir o estranhamento da personagem ao ouvir a moça falar francês.

O grande Vergniaud, o corajoso Louvet, o Barbaroux generoso!
Em vocês todos, Girondinos, jovem e brilhante armada,
Onde a virtude encontrava sua guarda entusiasmada!
- Desespere-se, virtude! Cubra-se de um longo luto de dores,
Viúva de teu orgulho, tribuna de oradores!
Por longo tempo, deles a voz clamando eloquente,
Vamos voltar nossos olhos para seu lugar que ocupava,
Mas quem se veria alto o suficiente
Para ocupar o banco onde Vergniaud se sentava!
- Ah! perda irreparável! – Ah! quem acreditaria
Que a Convenção³³ sua glória devastaria!
Aqueles proscritos ilustres, em que se tornaram?

BARBAROUX

Uns, como Vergniaud, em Paris continuaram;
Quiseram provar que a gente da Gironda
Não tem medo de um processo na cara do mundo,
E, sem fugir dos juízes nem dos carrascos, vão saber
Falar como acusados e como heróis morrer.
Outros se foram ver se a França está a acumular
Algum orgulho cuja faísca se possa estimular,
Se os departamentos se sentirão insultados
Pela afronta que Paris faz a seus deputados,
E se revoltarão contra uma capital
Que confisca seus direitos com uma mão brutal;
Ou se se entende que a Comuna de Paris daqui para a frente
Sozinha todos os franceses represente,
E se de novo esses novos déspotas se vai observar
Eliminando a província e seus votos rasgar.
Enquanto esperam para ver o que vão ver, senhora,

33 **Convenção:** Instituída pela Assembleia Legislativa em 10.8.1792 após a suspensão de Louis XVI, eleita em 2.9 por sufrágio universal por uma minoria de franceses, a Convenção se tornou o centro único de impulsão do governo revolucionário. Compõe-se de 749 deputados, entre os quais domina a burguesia dos profissionais liberais e dos negócios. À direita sentam-se os *girondinos* (cerca de 160 deputados), burgueses liberais, com poderosos laços provinciais, federalistas hostis à ditadura *jacobina* centralizadora, desejosos de interromper a Revolução em seu estado burguês e conduzidos por **Brissot, Vergniaud, Guadet, Pétion e Roland**. À esquerda, o grupo dos *montagnards* (cerca de 140), mistura idealistas puros e aventureiros, patriotas desinteressados e aproveitadores cínicos, deístas e descristianizadores, abertos às reivindicações populares, próximos dos *sans-culottes*, aceitam com audácia todas as consequências da Revolução; ao lado de seus chefes, os triúmviros (Robespierre, Danton e Marat), têm assento Desmoulins, Saint-Just, Fouché, Couthon, Collot d'Herbois, o duque d'Orleans, etc. Ao centro, a Plaine "planície" (ou o Marais "pântano"), agrupado em torno de **Sieyès**, Cambacères, Boissy d'Anglas, é formada por cerca de 400 oportunistas.

Fugitivos pelos países do ocidente a fora,
Alarmados com os perigos que encontram em suas missões,
Como malfeitores que temem as perseguições,
Perdidos, à noite, em novos horizontes mesquinhos
Eles, assim como nós fazemos, refazem seus caminhos;
Felizes se alguma vez uma voz generosa
Vem encantar sua caminhada aventurosa!

CHARLOTTE

Felizes os que, encontrando esses nobres peregrinos,
Possam adoçar o fel de seus destinos!
Diga a verdade: seus amigos, e o senhor também,
Vocês são, cidadãos, esses Girondinos que quero bem?

BARBAROUX

Você adiantou a confissão que lhe devia aqui.
Esse é Buzot, Pétion e Louvet ali;
Eu, eu sou Barbaroux.

CHARLOTTE

Nomes famosos, todos os quatro!
Pétion, que foi rei de Paris idólatra!
Buzot, de madame Roland o digno amigo!
Louvet, que denunciou Robespierre o inimigo!
E você, Barbaroux, o herói de Marselha destemido!
- Ah! seus nomes muitas vezes me chegaram aos ouvidos,
E meu mais ardente sonho que ao céu havia pedido,
O de os conhecer, nesta tarde me foi concedido.
(avançando na direção dos Girondinos)
Salve, valentes soldados de uma justa querela!
Filhos da liberdade, vocês que sofrem por ela!
Eu lhes prometi um guia: disso me encargo;
Não pretendo ceder a ninguém este cargo.
Ah! que nem tenho uma cabana! Ela os hospedaria;
Mas o lugar que habito é a casa de uma tia
Solitária e pobre que me recebe com afeto.
Mas vou procurar e lhes encontrar um teto.

BARBAROUX

Ao conselho da cidade vamos pedi-lo,
Senhora; queremos apenas pouco mais que um asilo
Se a cidade de Caen não tiver se corrompido,

Faremos ali um novo Mont-Sacr ³⁴ decidido
De onde a França cobre de Paris, em desagravo,
Um senado livre contra um senado escravo.

CHARLOTTE

Vamos, então, cidadãos! Há muito se faz esperar
Esse belo dia que temos esperança de chegar;
Também espero, porque h  muito tarda,
A devida honra para Caen, de quem sou filha bastarda.
- Que glória para Caen! Paris, de vocês deserdada,
Vai enriquecer com seus nomes minha cidade,
A ponto de dizer, com a razão de um arcano,
Aquilo que, segundo o velho Corneille,³⁵ diz um romano:
“Sim, porque ao meu redor, tenho todo seu apoio vero,
Roma não está mais em Roma, ela está onde eu quero.”
Venham!

BARBAROUX

Nós a seguimos, senhora. Nós compreendemos, convenha,
Que do sangue de Corneille uma grande alma provenha,
(*saem pela esquerda*)

34 **Mont-Sacr :** Em latim *Mons Sacer*, era uma colina nos arredores de Roma situada entre a margem direita do Aniene e a Via Nomentana. Seu nome provinha do fato de que era em seus altos que os  gures iam observar o voo dos pássaros. Foi para ali que se retirou a plebe revoltosa quando da primeira secessão da plebe em 494 a.C.

35 Pierre **Corneille** (1606-1684), dramaturgo escritor de famosas tragédias nascido em Rouen, na Norman-dia. Bisav  de Charlotte Corday.

Cena 4

9 horas da noite. – Um salão na casa de madame de Bretteville em Caen. – Salão vasto, sombrio e dilapidado. Na parede uma tapeçaria velha representando figuras. Móveis do tempo de Louis XIII. Janelas com braçadeiras, vitrões octogonais. À esquerda, a senhora de Bretteville, uma velha senhora e um gentilhomme velho sentados ao redor de uma mesinha. Madame de Bretteville e a velhinha trabalham com uma agulha. Marthe, criada de Madame de Bretteville, sentada atrás delas, e trabalhando também. À direita, no outro canto da sala, três velhas amigas e um velho amigo de Madame jogam cartas. – Uma lâmpada de abajur verde sobre a mesa de Madame. Uma única vela sobre a mesa de jogo.

MADAME DE BRETTEVILLE

(para Marthe, que se levanta e se aproxima)

Marthe, onde está a Charlotte?

MARTHE

Foi lá pra baixada rasa.

MADAME DE BRETTEVILLE

Mas já é noite! Os foiceiros já estão em casa.

(para a velhinha que está perto dela)

Ah! esses tempos, minha pobre velhinha!

Fico fácil assustada, quando lembro que ela está sozinha.

(Marthe vai se sentar)

A VELHINHA

Ah! sim, as coisas que dizem, querida, são de fazer tremer.

Vão vir, entrar pra roubar e nos comer...

Vão levar tudo embora; esses mendigos vão se fartar;

Os nobres e os padres vão exterminar.

MADAME DE BRETTEVILLE

(juntando as mãos)

Virgem Santa!

VELHINHA

E aquele Marat ainda jurou que logo logo ia cortar

A cabeça de quem dizia em Deus acreditar.

TODOS

Oh!

UMA DAS MULHERES QUE JOGAM

Oh que arrepio que dá quando se fala nesse homem.

MADAME DE BRETTEVILLE

(para o gentleman velho sentado perto dela)

É ele então que faz esse estrago quando se fala esse nome?

O GENTILHOMME VELHINHO

Ele é mesmo o mais feroz, um verdadeiro chupa-sangue.

A VELHINHA

É verdade que se banha em tinas cheias de sangue?

Ele tem, como dizem, olhos de um vermelho rubro puro

Que, como olhos de lobo, reluzem no escuro?

O GENTILHOMME VELHINHO

Eu jamais vi esse bicho; todo mundo dele tem medo,

Em tudo que faz se reconhece seu dedo.

MADAME DE BRETTEVILLE

Que homem! Que época a nossa! – Ah! é isso a História!

Quando penso nisso, quanta vanglória.

Como tudo mudou! Como tudo tem perecido!

Eu vi – era o tempo de meu defunto marido –

Eu vi a corte, eu vi a nobreza francesa e os reis

O casal Maria Antonieta e Luís Dezesesseis;

Me lembro ainda dos dois e suas fantasias

E como saudavam os aristôs naqueles dias.

Ó pompas de Versalhes, ó lúgubres memórias

Que os senhores deviam tornar em meras histórias!

(momento de silêncio. – para o gentleman velho)

- O senhor estava em Paris naqueles tempos incríveis?

Pois hoje em dia seria uma estada das mais terríveis!

(os jogadores param de jogar um momento para escutar)

O GENTILHOMME VELHO

Ah! não é mais Paris, a capital de uma beleza sem peia,

Deslumbrando os olhos com o luxo que ela pavoneia

Com as artes oferecendo suas obras de esplendor diverso

Recolhidas de todos os confins do universo.

- As lojas estão fechadas; menos arte; mais negociação;

É um acontecimento a passagem de um carroção;

Todos temem seu vizinho e se fecham em sua habitação,

Ao adormecer todos sonham que estão numa prisão.
Todos se calam; deslizam como sombras os passantes no vazio;
Algumas vezes se ouvem apenas ruídos sombrios;
Vê-se surgirem então homens desconhecidos,
Saídos de algum nada, selvagem, mal vestidos,
É o motim que vai passando, e sua chusma sem comporta
Que desfila pelas ruas que fecham suas portas.

MADAME DE BRETTEVILLE

Ai de nós! Quando veremos o fim desses terrores!

O GENTILHOMME VELHO

E o futuro só promete piores furores.
Um Setembro novo pesa em nossa atmosfera;
Um rumor surdo já anuncia essa espera.
Todos os suspeitos, dizem, vão ser encarcerados;
Os ricos são suspeitos; suspeitos os moderados;
Contra eles um tribunal bárbaro foi criado;
Será morto todo aquele que for condenado.
Enfim, a areia ardente do deserto africano
É mais habitável perto desse solo republicano.
Fujam destas plagas; fujam da crueldade desta terra;
E façam como eu: passem para a Inglaterra.

MADAME DE BRETTEVILLE

Ah! Somos lentos na minha idade, e a gente está onde se permanece.
A velhice nos gruda no lugar que a gente conhece
Os hábitos de sempre e as muitas lembranças,
Como caros amigos, encantam minha solidão,
E não tenho mais vigor em minhas andanças
Para desenraizar as fibras de meu coração.
Não, meu amigo; eu espero aqui a noite que tomba.
Não se aprende mais a exilar quando se aproxima a tumba.
Fugirei do cadafalso para morrer na estrada chã;
Depois, que importam meus dias que vão terminar amanhã?
Mas temo por Charlotte, e quero ver se ainda consigo,
Afastá-la para o mais longe do perigo.

O GENTILHOMME VELHO

Pois bem, diga uma palavra e daqui a levarei.

MADAME DE BRETTEVILLE

Assim que ela voltar eu a prepararei.

- Ah! Uma perda cruel vou ter de suportar!
Tenho que amá-la muito para dela me separar.

O GENTILHOMME VELHO

Tenho pressa de vê-la. Quando era criança
Sua beleza prometia um brilho triunfante.

MADAME DE BRETTEVILLE

Ela manteve sua promessa, e a infância mimosa
Produziu uma jovem bela e garbosa.

A VELHINHA

Tão lindinha, que todo mundo, quando a vê passar,
Velho ou jovem, estuga o passo e a segue com o olhar.
Quando ela entra na igreja, em leves roupas domingueiras,
Mais de um para de orar e perde as boas maneiras.
Tudo lhe cai bem no corpo, e ela também é uma graça
Usando chapéu normando a passear pela praça.
(*Marthe se aproxima para ouvir*)

MADAME DE BRETTEVILLE

Você vai ver. É mesmo uma beleza suave:
Alguma coisa de doce, de celeste e de grave.
Eu a tomei orfãzinha e a trouxe para aqui.
Tudo prospera em minha casa. – É Ruth na casa de Noemi.³⁶
Ela ajuda Marthe, e, apesar de sua pouca idade,
Soube colocar ordem em minha pobre propriedade.
Ela cuida de meus prados; trata com meus granjeiros;
Colhe e prensa os frutos de minhas macieiras;
E depois, quando chega a noite, jovem entre velhas,
Ela anima nosso grupo e alegra nossas vigílias.

O GENTILHOMME VELHO

Feliz criança para quem os males são estranhos
E cujos ruídos não chegam aos seus rebanhos!

MADAME DE BRETTEVILLE

Não sei muita coisa; mas um sinal estranho pude notar.
Observo nela uma mistura singular.
- Ainda está em seus traços a graça de sua infância,

36 Ver a Bíblia, Livro de Ruth 1:1-22.

E sua pele ainda guarda uma singela refrescância;
Mas a serenidade de seu olhar límpido
Se ilumina às vezes de um fogo vívido;
Seu ar se torna severo, e, em todo seu aspecto,
Alguma dignidade inspira respeito.
Com essas reflexões um entusiasmo me toma;
Tenho medo de ali adivinhar uma alma sem doma.
Ela gosta, depois de os frutos guardar para mim,
De ler nos degraus do poço ali no jardim,
São livros eruditos que poucas pessoas compreendem;
Nos quais descobre palavras que me surpreendem,
E que parecem falar de princípios destes dias
Que lhe meteram no cérebro essas filosofias.
É ela que chega.

Cena 6³⁷

(Os mesmos e Charlotte, que entra à direita)

MADAME DE BRETTEVILLE

Entrando mais tarde hoje, meu bem.
Aconteceu alguma coisa?

CHARLOTTE

Não, mãe, tudo bem.

MADAME DE BRETTEVILLE

A noite parece tão longa se você fica demorando.
(mostra-lhe a mesa de jogo)
Veja: tem jogadores ali te esperando.

CHARLOTTE

Sim, já vou; mas antes de em seus amigos pensar,
Permita-me com a senhora me desculpar.
(ela vai procurar uma manta com a qual cobre os ombros de sua tia. Ajoelha-se diante dela e desliza uma almofada sob os pés da tia)
Cruza essa manta no peito. – Pise nessa almofadinha.
- Após uma tarde de verão, a brisa da noite é geladinha.
- Como foi que passou o dia?

MADAME DE BRETTEVILLE

Bem, minha filha.
Mas olhe para mim! Por Deus, como seu olho brilha!
(segura as mãos da moça)
- Tuas mãos estão quentes!

CHARLOTTE

Não...

MADAME DE BRETTEVILLE

Sua face está tão corada!
O que você tem?

CHARLOTTE

(erguendo-se e se afastando um pouco)
Não é nada. –... ||A caminhada...

37 **NFP** – Esta cena não foi representada.

MADAME DE BRETTEVILLE

Você se fatiga tanto ao sol, minha criança, trabalhando;
Assim suas maçãs vai acabar queimando,
E vai ser uma pena tão grande! - Têm ceifado?

CHARLOTTE

Sim, minha tia, logo iremos entregar no mercado.
Está quase tudo vendido.

MADAME DE BRETTEVILLE

Devemos ter um bom ganho.
Temos necessidade de aumentar nosso benganho.
Onde você vai?

CHARLOTTE

Preparar seu chazinho.
(sai à esquerda)

MADAME DE BRETTEVILLE

(ao gentleman velho)
O que acha dela?

O GENTILHOMME VELHO

Ela é um anjo!

MADAME DE BRETTEVILLE

É um vinho!
Meu capataz e minha enfermeira;
Me serve de apoio quando saímos a passeio;
Ela regula se passo com o meu passo,
E só gosto de sair lhe dando meu braço.
(Charlotte volta, trazendo uma xícara, que coloca perto da tia)

MADAME DE BRETTEVILLE

(para Charlotte, mostrando-lhe o gentleman velhinho)
Vem, vou lhe apresentar um meu compatriota;
Um companheiro de infância, - um velho amigo, Charlotte.
(o gentleman velhinho saúda Charlotte, que lhe faz uma reverência graciosa)

CHARLOTTE

Seja bem vindo, monsieur, e confia
Que é amigo meu um amigo de minha tia.

O GENTILHOMME VELHO

(Para Madame de Bretteville)

Encantadora!

CHARLOTTE

(aproximando-se da velhinha, e tocando seu trabalho)

Para quem esse trabalho com agulha e linha?

A VELHINHA

Isto? É um tricô para minha netinha.

CHARLOTTE

E seus olhos?

A VELHINHA

Oh! Eu consigo trabalhar sem ver o que invento.

Mas não consigo mais ler, esse é meu desalento.

CHARLOTTE

Amanhã leio para você um romance agradável.

(caminha para a mesa de jogo)

A VELHINHA

(para Madame de Bretteville)

Ela é mesmo adorável!

UMA MULHER

(que jogava, cedendo seu lugar para Charlotte)

Sente-se, e jogue.

(Charlotte se senta e pega cartas na mão)

MADAME DE BRETTEVILLE

(para o gentilhomme velhinho, que se levantou e olha para o vaso de flores artificiais que está sobre a lareira)

Está vendo essas flores?

O GENTILHOMME VELHINHO

Parecem flores do campo, com todas essas cores!

MADAME DE BRETTEVILLE

(apontando Charlotte)

Foi ela que fez.

UMA MULHER

(que joga, para Charlotte)

Olha aí, Charlotte, fique mais atenta!

Tá fora do seu jogo! – O que é que está vendo?

UM JOGADOR

(jogando uma carta)

Sete de ouros!

(ouve-se um barulho na rua)

CHARLOTTE

(estremecendo)

Escute!

A MULHER

Que barulho foi esse?

O JOGADOR

Joga logo!

Algum bêbado na rua.

A MULHER

Continuemos o jogo.

CHARLOTTE

(levantando-se; com entusiasmo)

Ah! não é mais tempo de jogar, nesta hora

Em que o crime triunfa e a liberdade chora!

É bem um outro jogo que se joga na cidade,

Quando vemos escapar uma boa oportunidade!

MADAME DE BRETTEVILLE

Do que ela está falando?

CHARLOTTE

(indo na direção da janela)

Ouvem o barulho na rua? Esses hinos?

É a cidade toda saudando os Girondinos.

(todos se levantam)

UMA DAS PERSONAGENS

Mas como!

UMA OUTRA

Mas o que foi?

MADAME DE BRETTEVILLE

Qual o significado?

CHARLOTTE

Que neste momento Catilina³⁸ expulsa Cícero do Senado;
Que fomos traídos; que a Gironda está morta;
Que Marat e sua manada arrombaram a porta!
Que não existe mais abrigo, nem freio, nem lei!
Agora tudo se pode ousar! – Marat é rei.

MADAME DE BRETTEVILLE

Ah meu Deus!

CHARLOTTE

Ninguém tem certeza de mais uma hora viver.
Todo mundo treme e morre enquanto Marat viver!

MADAME DE BRETTEVILLE

Você precisa bem depressa dessa cidade se afastar!
Este nosso velho amigo pode te acompanhar;
Tenho parentes em Londres, que podem lhe dar asilo;
Vai – faz isso por mim, que morrerei tranquila.;

CHARLOTTE

Mas e você, minha tia?

MADAME DE BRETTEVILLE

Eu, eu vou ficar.

CHARLOTTE

Eu fico, então

MADAME DE BRETTEVILLE

Eu te compreendo, mas não vou concordar.
Não vou aceitar essa funesta resolução.

CHARLOTTE

Pois bem! É por prazer, minha tia, esta solução.

38 Ver nota 8.

MADAME DE BRETTEVILLE

Por prazer!

CHARLOTTE

Vai começar, nunca se viu isso antes.
Me agrada assistir ao choque dos combatentes.

MADAME DE BRETTEVILLE

Só você, minha filha, para se alegrar com esses espantos!

O GENTILHOMME VELHO

Para olhos femininos compreendo pouco esses encantos,
A guerra de partidos não é um torneio
Onde as mulheres dão seus passeios.

CHARLOTTE

Não! Não se trata de uma justa leviana,
Pela cor de uma bandeirola, um laço ou uma bandana.
Trata-se de outros combates e de outras paixões!
Tem a ver hoje com a sorte de nações.
Avante! – Meu coração bate de amor e de esperança.
-Viva a liberdade! – Deus livre nossa França!
Quero acabar com os tiranos; eu desejo, uma manhã gloriosa,
Ver a bandeira girondina flutuar vitoriosa!

MADAME DE BRETTEVILLE

(para o gentleman velho)

O que foi que lhe disse?

O GENTILHOMME VELHO

Deixa estar, senhorita, ouça meu apelo,
Abandone os Girondinos, indignos desse zelo.
Que interesse tem para nós esse triste debate?
Pela malta levados, a malta os abate.
Ensinar profundo para esses modernos sistemas,
Todos esses revoltados se degolam a si mesmos!
Mas já que as lutas lhe parecem familiares,
Venha, você vai encontrar leais parlamentares,
Que sempre viram a bandeira branca³⁹ flutuar,

39 A partir da adesão dos Bourbons ao trono da França, passou-se usar uma bandeira branca, o símbolo da pureza e da autoridade real. A marinha mercante foi atribuída “a antiga bandeira da nação da França”, a cruz branca em um campo azul. Na tomada da Bastilha em 1789, a milícia

No caminho da honra, da pátria no altar.

CHARLOTTE

Cavaleiros leais contra a França armados!

O GENTILHOMME VELHO

Não; contra os tiranos dos franceses sufocados.

CHARLOTTE

Que vão entregar a França para esses que a estão invadindo!

O GENTILHOMME VELHO

Que vão libertá-la desses que a estão extinguindo.

CHARLOTTE

Que então eles sejam punidos, mas por nossas mãos!
Que eles sejam punidos, entre nós, por cidadãos;
E que se inclua nas nossas guerras particulares
O estrangeiro que vem só para roubar nossas cidades!

O GENTILHOMME VELHO

Estamos invadidos por um lodo nojento.
A liberdade – eis o inimigo do país neste momento.

CHARLOTTE

A liberdade!

O GENTILHOMME VELHO

Veja em que situação estamos!

parisiense usava laços azuis e vermelhos em seus chapéus. A cor branca possuía muito destaque em bandeiras francesas e é descrita como a “cor francesa ancestral” por Lafayette. O branco foi adicionado às cores revolucionárias dos laços da milícia para nacionalizar o projeto, criando assim o cocar tricolor. Apesar de Lafayette identificar a faixa branca com a nação, outros a identificaram com a monarquia. Lafayette negou que a bandeira contivesse qualquer referência ao libré vermelho-e-branco do Duque de Orléans. Apesar disso, orleanistas adotaram a bandeira tricolor como a sua própria. As cores da bandeira francesa podem também representar os três principais estados do Antigo Regime (o clero: branco, a nobreza: vermelho e a burguesia: azul). O laço tricolor de Lafayette foi adotado em julho de 1789, um momento de unidade nacional que logo desapareceu. Monarquistas começaram a usar laços brancos e bandeiras brancas, enquanto os jacobinos, e mais tarde os socialistas, bandeiras vermelhas. A bandeira tricolor, que combina o branco monarquista com o vermelho republicano, passou a ser vista como um símbolo de moderação e de um nacionalismo que transcende o partidarismo. As três cores são ocasionalmente tomadas para representar os três elementos do lema revolucionário: *liberté* (liberdade: azul), *égalité* (igualdade: branco), *fraternité* (fraternidade: vermelho).

CHARLOTTE

Ah! Não a culpe pelo furor dos humanos!

O GENTILHOMME VELHO

Que propósito monstruoso ela cometeu!

CHARLOTTE

Que culto não teve sua São Bartolomeu!⁴⁰

O GENTILHOMME VELHO

Ah! você está falando sobre assassinos frívolos!

CHARLOTTE

Eu os odeio mais do que você odeia meus ídolos!

MADAME DE BRETTEVILLE

Teus propósitos nunca estiveram tão vivos, jamais;
Charlotte, teu espírito precisa um pouco de repouso.
Já ficou bastante tarde. A noite teve longa duração.
Hoje prolongamos demais esta sessão.

(ela se levanta; todos se levantam com ela e saem pela direita, após tê-la saudado; depois, beijando Charlotte na testa)

Boa noite, minha filha. – A noite possa lhe aconselhar.
Falaremos sobre Londres quando você despertar.

(ela sai pela esquerda, apoiada em Marthe e conduzida por Charlotte)

40 **Noite de São Bartolomeu: O massacre da noite de São Bartolomeu** foi um episódio da repressão ao protestantismo, engendrado pelos reis franceses, que eram católicos. Os assassinatos aconteceram em 23 e 24 de agosto de 1572, em Paris, no dia de São Bartolomeu. Estima-se que entre 5.000 e 30.000 pessoas tenham sido mortas.

Cena 6

Charlotte, sozinha.

CHARLOTTE

(voltando para o palco)

Finalmente, estou sozinha! Já estava demorando
Para cair em mim mesma e me reconhecer;
E eu não podia mais diante deles esconder
O choque tumultuoso de emoções que me ia dominando.
- Explodam agora, explodam à vontade,
Cóleras e dores cujo peso enorme me invade.
Está tudo perdido; a própria honra em perigo;
O dia dá razão a todos os nossos inimigos.
Ó Deus! Marat vencedor! A Gironda destruída;
A república, objeto de horror e de risada!
Celerado! Celerado!- que celerado maldito!
Que vai nos livrar, Deus meu, desse bandido?
Quem? – sempre essa ideia, esse mesmo pensamento!
Essa tentação que é quase um tormento,
Desde que, vindo a mim do céu, do inferno ou da razão,
Ela brotou em mim, esta noite, como um clarão!
Ah! minha cabeça ardendo.- Vou, se possível for,
Recolher em meu quarto meu espírito e essa dor.
Após um dia perturbado, que eu consiga, num momentinho,
Reencontrar minha calma sozinha no meu quartinho.
(ela sai e sobe para seu quarto)

Cena 7⁴¹

O quarto de dormir de Charlotte – um leito, uma pequena biblioteca, um retrato de Pierre Corneille – Sobre a mesa alguns livros e uma lamparina que ela acaba de acender – Começa a amanhecer.

CHARLOTTE

(acotovelada sobre a mesa)

A estrela do pastor, que ainda se pode distinguir,

Empalidece no oriente que começa a se colorir;

Às longas horas da noite sucede um novo dia,

E a mesma ideia meu pensamento assedia.

(ela lê a Bíblia aberta sobre a mesa)

“Senhor, há de ser um momento glorioso de teu nome:

que ele pereça pela mão de uma mulher.”⁴²

Está escrito na Bíblia; sim, a Bíblia decide

Que é, em certos casos, permitido ser homicida.

O que para outro era crime, para Judith foi virtude.⁴³

- Fantasma de Judith, me explique essa licitude...

Por que me mostra, numa mão, a sua espada?

Por que segura, na outra, uma cabeça cortada?

Se você é uma filha da noite, um sonho que se esvai,

Volta de novo para o nada como a sombra que se vai;

Mas se foi Deus que lhe disse para me mostrar minha direção,

Empreste-me sua coragem e dissipe minha hesitação.

(ela olha os livros espalhados sobre a mesa)

41 Segundo informação da edição do texto, essa cena nunca foi representada.

42 Na tradução da *Bíblia de Aparecida*, lê-se Jt 9.10: “9 Dai-me a mim, que sou viúva, a força de fazer o que projetei. 10 Feri com a astúcia de meus lábios o escravo com o patrão e o patrão com o servo, e quebrantai sua arrogância pela mão de uma mulher.”

43 Há aqui várias referências ao Livro de Judith, ou Judith, um dos livros deuterocanônicos do Antigo Testamento da Bíblia católica. A Edição Pastoral da Bíblia sustenta que se trata de uma história fictícia com-posta para encorajar o povo a resistir e lutar, escrita provavelmente em meados do século II a.C., durante a resistência dos macabeus ou logo após. O livro apresenta a situação difícil do povo, oprimido por uma grande potência. Por trás de Nabucodonosor II e seu império, pode-se entrever a figura de qualquer dominador com seu sistema de opressão. Nos capítulos 8-9, a figura de Judith sugere dois símbolos que se complementam: a mulher corajosa que sai em defesa de seu povo oprimido e o próprio povo que renova sua força e fé, liderado por gente que enfrenta a covardia das autoridades e sai à luta. Nos capítulos 10-13, a beleza e artimanhas de Judith simbolizam a fé, que não dispensa os meios políticos na luta para eliminar os mecanismos centrais de repressão (cabeça de Holofernes). Diante de uma primeira vitória, os outros se unem porque começam a ter fé no Deus que liberta. Por fim, a vitória comemorada reacende o ideal de liberdade e o prazer de louvar o Deus verdadeiro, que vence os ídolos opressores.

E vocês, grandes escritores pelos quais Deus fala atino!
Pois o fogo do gênio tem lares divinos;
Vocês com quem mantenho um casto comércio!
Espíritos vivos dos mortos, com os quais converso!
Plutarco,⁴⁴ Montesquieu,⁴⁵ você Jean-Jacques,⁴⁶ todos vocês,
Companheiros de minhas noites! – o que me aconselham desta vez?
Não souberam tanto a tirania me fazer odiar
Senão a vê-la sem punição agora me condenar,
E quando os dois últimos romanos elogia, afinal,
Não está me colocando nas mãos um punhal?
(*ela lê uma passagem de Montesquieu*)

“Em Roma, sobretudo após a expulsão dos reis, a lei era precisa. A República armava o braço de cada cidadão, fazia dele magistrado para aquele momento e o preparava para sua defesa... A virtude⁴⁷ parecia se esquecer de si mesma, superar-se, e a ação que não foi possível aprovar no início, porque era atroz, ela se fazia admirar porque era como que divina.”

Assim, a resposta é a mesma vinda de todos os lados;
Essa foi a sentença dada por pelos supremos magistrados.
Os doutores da lei, profanos ou sagrados,

44 **Plutarco** de Atenas (c. 350-431) foi um filósofo grego neoplatônico que lecionou em Atenas, no início do século V. Ele restabeleceu a Academia Platônica e lá tornou-se seu líder. Escreveu comentários sobre Aristóteles e Platão, enfatizando as doutrinas que eles tinham em comum. Acreditou que a razão é a base e o fundamento de toda a consciência, ele interpõe entre a sensação e o pensamento a faculdade da imaginação, que, como distinto de ambos, é a atividade da alma sob o estímulo da sensação incessante. Em sua obra *Vidas paralelas de homens ilustres*, narra a vida de Marcus **Brutus** (um dos assassinos de César) em paralelo à vida de Dion, tirano de Siracusa.

45 Charles-Louis de Secondat, Barão de La Brède e de **Montesquieu** (1689-1755), foi um político, filósofo e escritor francês. Ficou famoso por sua teoria da separação dos poderes. Revelou-se crítico severo e irônico da monarquia absolutista. Em seu *O Espírito das Leis*, 1748, afirma: “As leis escritas ou não que governam os povos não são fruto do capricho ou do arbítrio de quem legisla. Ao contrário, decorrem da realidade social e da História concreta própria ao povo considerado. Não existem leis justas ou injustas. O que existe são leis mais ou menos adequadas a um determinado povo e a uma determinada circunstância de época ou lugar. O autor procura estabelecer a relação das leis com as sociedades, ou ainda, com o espírito delas.”

46 **Jean-Jacques Rousseau** (1712-1778) foi um importante filósofo, teórico político, escritor e compositor autodidata genebrino. É considerado um dos principais filósofos do Iluminismo e um precursor do Romantismo. Sua filosofia política influenciou o Iluminismo por toda a Europa, assim como também aspectos da Revolução francesa e o desenvolvimento moderno da economia, da política e do pensamento educacional.

47 **Virtude:** Afirma Montesquieu numa Advertência na abertura de seu *L'Esprit des Lois*: “Para a compreensão dos quatro primeiros livros desta obra, deve-se observar 1º que o que chamo de *vertu* na república é o amor pela pátria, isto é, o amor pela igualdade. Não se trata de uma virtude moral nem de uma virtude cristã, mas a virtude política; e esta é o motor que faz mover o governo republicano, como a honra é o motor que faz mover a monarquia. Chamei, então, de virtude política o amor pela pátria e pela igualdade.”

Por mim foram convocados e consultados.
A Bíblia respondeu: Judith de Betúlia;
Plutarco disse: Brutus; e Corneille: Émilie.⁴⁸
(*ela se volta para o retrato de Corneille*)
Oh! Se tu vivesses de novo, tu cuja destreza
Do triunvirato fez um quadro de tanta tristeza,
E que não encontrava cores de glória
Para nele representar as trágicas histórias,
O que não dirias desse nosso triunvirato
No qual verias Danton, Robespierre e Marat, o rato!
Perto de cada um deles, Lépido⁴⁹ parece justo,
Antonio é um grande homem, e é um deus Augusto.
Mas um vingador é pouco. Eu estou sozinha, três eles são.
Seus crimes quase iguais embaraçam minha opção.
Qual dos três é preciso primeiro purgar na terra?
Qual abater – Marat, Danton ou Robespierre?
Marat, sobretudo Marat, segundo meus instintos inquietos!
Mas quero me cercar dos ensinamentos corretos.
Nada de pressa. A honra de uma tal empreitada
É ser gravemente pesada e equilibrada.
É quase dia; ouço Marthe lá embaixo da escada;
Vamos, ocupemo-nos do trabalho da jornada.
(*antes de sair, olha mais uma vez para o retrato de Corneille*)
Corneille, meu velho, vai ficar contente. – Pela Graça!
Émilie e Cinna! Sou da sua raça!
(*ela sai*)

48 **Émilie** é personagem da tragédia *Cinna*, de Corneille: Cína não está envolvido na conspiração para matar o tirano Augusto por vontade própria, mas pelo desejo de Émilie. Filha adotiva de Augusto, ela quer vingar seu verdadeiro pai, assassinado pelo imperador. Tanto quanto Cína, que é neto de Pompeu e filho de um dos rivais de Augusto, Émilie pertence a uma das famílias derrotadas nas guerras civis que destruíram a República e abriram caminho para o poder pessoal do fundador do Império. É ela a verdadeira artífice do plano. Émilie até corresponde ao amor que Cinna tem por ela, mas vê-se que esse é um sentimento subal-terno em face do seu desejo de vingança. Promete ser esposa de Cinna, mas apenas quando Roma for redimida com a eliminação do tirano. Cinna é um instrumento, preso por amor aos desejos de Émilie.

49 **Lépido**: Marcus Aemilius Lepidus (89-13/12 a.C), general e político romano. Mantendo boas relações com a aristocracia romana, após o assassinato de César assumiu o controle de Roma e se aliou ao cônsul Marco Antonio tornando-se *pontifex maximus* no lugar de César. Rompido com seus antigos aliados senatoriais, termina por aliar-se a Antonio e Otaviano, tornando-se então o terceiro membro do segundo tri-unvirato. Suas ações políticas fazem parte da queda da República romana.

Ato III

Charlotte – Barbaroux – Louvet – Buzot – Pétion – Girondinos – General Wimpfen⁵⁰ – Ajudantes de campo do General – Burgueses de Caen – Marthe, a criada de Charlotte – Madame de Bretteville.

11 de Julho de 1793 – *Uma sala do Palácio da Intendência em Caen – no fundo, três janelas que se abrem para um balcão de onde se vê a praça pública. – Abaixo das janelas, bandeiras tricolores enquadram a divisa LIBERDADE, IGUALDADE, FRATERNIDADE. – À esquerda, a tribuna dos Girondinos. – À direita, arquibancada para o público. No proscênio, poltronas.*

Cena 1

Charlotte, Barbaroux, Marthe, sentada perto da porta.

CHARLOTTE

Barbaroux, expressemos nosso sentimento.
Qual dos triúnviros para você é o mais odioso?

BARBAROUX

Os três são criminosos, mas é preciso lhe falar,
Quem deve julgá-los bem não pode se enganar.
Certamente odeio Danton; Setembro não foi esquecido.
Tudo parece fazê-lo inocente, pela vitória absolvido;
A audácia e o sucesso são sua lei principal;
Com seu próprio vigor ele se embriaga, fatal.
E indo de um excesso notável para excessos ainda maiores,

50 Bastante curioso e enigmático o *casting* desse **General Wimpfen**. O único general possível com esse nome nos anos 1792-1793 foi **Georges-Louis-Félix, baron de Wimpffen** ou **Wimpfen** (1744-1814), que foi um general de divisão da Revolução e do Império. Terá sido sua provável inclinação girondina que o levou a ser um mero figurante no ato III? Mais, à quoi ça sert? Empregado no exército desde o início das hostilidades, em 20.8.1792 é encarregado do comando em Thionville, a primeira cidade a ser cercada pelos prussianos. Atacada no dia 24, ela resiste durante um mês e, quando Brunswick tenta seduzir Wimpfen com a oferta de 1 milhão, ele diz: “Aceito o milhão, se essa oferta for registrada em cartório”. Três dias depois, a vitória em Valmy liberta a cidade; a Convenção declara que Wimpfen merece o apreço da pátria. Essa lembrança o protege contra as denúncias que, mais tarde, serão dirigidas contra ele. Depois de recusar o Ministério da Guerra, recebe o comando do exército de Cherbourg. Pronunciando-se, na sequência dos eventos do 31 de maio, pelo partido da Gironda, oferece sua espada aos girondinos em junho de 1793 e é encarregado do comando das tropas que esse partido reuniu no departamento de Calvados (de que Caen faz parte), sem todavia dissimular seus sentimentos, mais favoráveis a uma monarquia constitucional do que à República.

Ele serve a liberdade como se serve os tiranos piores.
Mas, enfim, não é um homem que se despreze,
Madame, ele é poderoso nos momentos de crise,
Ele encontra num piscar de olhos o meio oportuno;
É um homem de Estado escondido num tribuno.
Suas palavras são decisivas; sua eloquência inculta
Faz explodir seu raio no meio do tumulto;
Cruel e generoso, ele conhece a piedade;
Ataca sem remorso, mas sem inimizade;
De crime e grandeza formidável *assemblée*
A revolução fez isso à sua imagem,
E para lhe dizer tudo, eu lamentaria
Não ter aceito a mão que nos oferecia.

CHARLOTTE

E Robespierre?

BARBAROUX

Oh! Ele, ele é coisa diferente.
Vaidade sofredora, alma seca e odienta,
Em todos os seus inimigos vê inimigos do Estado,
E em sua própria injúria um público atentado.
Apenas num ponto ele e Danton têm semelhança:
À vista de sangue derramado nenhum deles balança,
Ignorando ambos que um perigo premente
Jamais desculpará a morte de um inocente.
Eles diferem também em espírito e aparência,
Tal como a paixão e a perseverança.
Um, fogoso, repousa depois de ter vencido;
O outro avança sempre, tenaz e convencido,
E, sucedendo os chefes que ficaram na rabeira,
Do último lugar ele parte para o primeiro.
Laborioso retórico, seu trabalho incessante
Com um esforço implacável busca um gênio ausente;
E, ao passo que Danton, do capricho admirador,
Abandona sua verve ao momento inspirador,
Fatiga-o suas penas gastar, noite e dia, rangentes
Em ociosos discursos, inflados de palavras bulhentas,
Nos quais ele sonha, pelo que pude compreender,
Com o ideal de Rousseau, de quem aluno diz ser.
Em teoria, por mais que pareça absoluto,
Por mais que sobre os meios seja irresoluto;
Enquanto Danton age, Robespierre declama

Seus lugares comuns sem ordem e suas frases sem alma.
Robespierre e Danton, qual deles o mais forte deve ser?
O que se diz é que a mediocridade é que vai dizer.
Em suma, embora alguém sua energia contamine,
Embora com mais sangue suje sua mão,
Embora sua sede de prazeres busque dinheiro em toda parte
- Ao passo que o outro é puro, a ponto de ser um indigente exânime -
Embora não creia em nada, a não ser em si mesmo e sua razão
- ao passo que Robespierre tem fé em seu sistema e arte -
Pode-se ter por Danton um rigor de contenção;
A paixão o excusa; sente-se seu coração.
Mas Marat! esse bandido que em sangue ama chafurdar,
Sem a audácia de um, sem com a fé de outro contar!
Que mata com alegria, por instintos carnicieiros!
Que prega a pilhagem com apetites grosseiros!
O que outros tenham feito, ele faz ainda pior:
Eles rasgam a França, ele é só impudor.

CHARLOTTE

Está muito bem. Meu sentimento já quase se definia.
O senhor confirmou o que eu já presumia.
- Mas, você que o viu, quando juntos estiveram lá,
Na Assembleia, diga com que se parece Marat.

BARBAROUX

Que o céu lhe permita vê-lo sem embaraços!
Mas você adivinharia sua alma por seus traços.
- Um rosto lívido e pela febre crispado,
O sarcasmo num canto do lábio fixado,
Olhos claros penetrantes, mas pela luz machucados,
Amizades doentias em seu entorno esvaziado
Um olhar atrevido que provoca e desafia
O horror das pessoas de bem, de que ele se gloria,
O passo brusco e cortado do perverso e sua índole má.
Assim se pinta o assassino. É assim que se vê Marat.

CHARLOTTE

O que ele faz? Onde vive? De que maneira?

BARBAROUX

Às vezes busca a sombra, às vezes à claridade vai ter,
Conforme quem precisa degolar ou quem vai combater,
Ausente para o perigo, presente para fazer morrer.

- Nos dias perigosos, quando os bravos surgem aos borbotões,
Ele, tremendo, confuso, se esconde nos porões.
O porão de um convento ou de um açougueiro
Foi mantido vivo durante meses inteiros.
Ali, só consigo mesmo, à luz de uma lamparina
Diante da tinta homicida em que sua pena se molha,
Sem ar senão o que vem de uma latrina,
Dezoito horas inclinado sobre seu pavoroso trabalho,
Ele rejunta ao acaso as visões que cria
Em seu cérebro febril essa cálida vigia,
Depois, um jornal surge, que se lê estremecendo,
Que sai do subsolo e sangue vai prescrevendo.

CHARLOTTE

Prossiga; estou prestando muita atenção.
Essa narrativa me assusta e cativa o coração.
Parece que estou ouvindo aqueles velhos contos eternos
Que dão medo aos camponeses nas longas noites dos invernos.

BARBAROUX

Mas, terminado o combate, é então que ele se montra;
- É a hora da caça. – Se a gente encontra
Um homem de braços nus, boné vermelho como armadura,
Sabres e pistolas pendendo na cintura,
Se esse homem aplaudir enquanto sua garganta é cortada
Os infelizes vencidos de que a prisão está lotada,
Se ele incita ao trabalho os assassinos entediados
Que então deixavam cair seus facões alucinados,
Se, todos os prisioneiros picados membro a membro
Ele carrega nos braços os heróis de setembro
Esse aí é Marat. – Quando o povo, a quem falta o pão diário,
Ouve cegamente os conselhos da fome, esse calvário,
Aquele que, degradando as públicas desgraças,
Estimula a multidão a pilhar as lojas em arruaças,
Aquele que quer mostrar, feito espantalhos armados,
Alguns mercadores de trigo em seu portal dependurados
Esse aí é Marat. – Algumas vezes a tribuna é conspurcada
Por um homem de boné, com uma roupa desalinhada,
Que cruza os braços e, com um ar ultrajante,
Parece exhibir o orgulho de seus trapos fedorentos;
Escute quando ele diz: “É preciso instituir de fato
Um ditador que mata, um juiz do assassinato.”
Esse aí é Marat, esse é Marat! – Para pintá-lo num só dia

Ele me disse friamente como o faria,
Que o único modo de nossas tempestades acalmar,
Seria duzentas e sessenta mil cabeças cortar!
Esse seu preço. Apenas duzentas e sessenta;
Raramente se deveria chegar a trezentas.

CHARLOTTE

Deus poderoso! É um louco!

BARBAROUX

É um louco. Mas, madame,
É um louco que se dirige às paixões em chamas.
Pense que ainda estamos diante de inimigos a combater
Que não submetemos, mas pudemos vencer;
Pense que o vencedor, surpreso com seu sucesso,
Se apressa em acreditar nele e teme traições e um retrocesso;
E quando um louco ataca as reputações mais afamadas,
E as atira como comida para as suspeitas esfomeadas,
Julgue se sua loucura, outrora lamentável,
Nesse tempo tempestuoso não é coisa desagradável.
- Ele foi vaiado, murchado, envergonhado, ridicularizado;
A cada ignomínia um crime lhe foi imputado.
Em vão as vaias atingiram sua fachada;
O crime ia crescendo; o sangue lavava a calçada.
Aqueles que o ofenderam foram todos mortos ou exilados
E o medo finalmente o salvou de ser desprezado.

CHARLOTTE

Ó maravilha inacreditável e duas vezes inaudita,
Que um monstro como esse possa viver e ainda viva!

BARBAROUX

O que você quer? Diante dele as leis ficam caladas.
Os crimes e as leis hoje em dia estão de mãos dadas,
- Um dia, acreditamos ter tido nossa vitória;
O crime era constante; ele mesmo fazia sua glória;
E quando o acusamos de um simples movimento
Quando a Convenção o leva a julgamento,
Eis que é absolvido e nos devolvem esse homem
Coroadado de louros, como um cônsul de Roma.

CHARLOTTE

Onde ele mora?

BARBAROUX

No andar de cima da Convenção.

CHARLOTTE

Vai lá todos os dias?

BARBAROUX

Não vai mais, dizem.

CHARLOTTE

Onde ele vai, então?

BARBAROUX

Fica trancado em seu antro.

CHARLOTTE

E como é que se entra lá?

BARBAROUX

Ninguém entra.

O medo dos assassinos proíbe visitantes.

CHARLOTTE

Absolutamente ninguém?

BARBAROUX

Apenas os denunciantes.

CHARLOTTE

Ah! esses são recebidos?

BARBAROUX

Mas de que isso lhe importa?

Por acaso está planejando bater naquela porta?

CHARLOTTE

Mas que ideia estranha!

BARBAROUX

Deixemos Marat de lado.

Por que falar toda hora daquele celerado?

CHARLOTTE

Sim, você está certo; vamos desviar o pensamento,
O que o degrada e o mantém em rebaixamento.
Aponte-me heróis que eu possa honrar!
Após ter odiado, sinto necessidade de admirar.
Fale-me, Barbaroux, dessa luta imensa
De um mundo que termina, de um mundo que começa;
Desses acontecimentos ao longo desses três anos,
Que fizeram três anos bastante complicados.
Diga de novo como é que um país todo se inflama;
Como um povo inteiro parece ter apenas uma alma;
Como nos libertamos; diga com que meios
Camponeses desprezados se fizeram cidadãos sem receios,
E desses cidadãos, um bando de indisciplinados,
Salvadores da pátria, intrépidos soldados;
Diga, diga como direitos humanos perdidos
Depois de mais de mil anos nos foram devolvidos;
Relembre nossos perigos, nossos combates, nossas vitórias;
Me faça me orgulhar da exposição de nossas glórias!
- Não, você não definhou, ó santa liberdade,
Com os crimes cometidos sob teu nome roubado!
Se existir uma bela fala, é apenas a tua sentença;
Mas as iniquidades não têm nada que te pertença
Elas pertencem àqueles cujos espíritos plenos de perversidade
Não estão abertos a tuas puras claridades.
Sendo eles punidos, poderemos fazer admirar o mundo
A mãe das virtudes, a liberdade fecunda.

BARBAROUX

Ó jovem entusiasmada!

CHARLOTTE

E quem poderia então ver
Esse espetáculo emocionante e não se comover!

BARBAROUX

Eu, eu vi muitos desses espantosos episódios;
Vivi durante muito tempo no meio desses ódios;
Herdeiros dos progressos e não de nossos pesares
Nossos filhos aplaudirão o fruto de nossos azares;
Mas nós, para os homens perdoar, precisamos
Nós, testemunhas dos fatos, olvidar onde estamos.
Ah! o aspecto tranquilo de um vale, onde com alarde,

Desce, após um dia de verão, a sombra da tarde.
E ali, entre os prados e o capim cortado
Empilhado pelo ancinho dos segadores inclinados,
Uma jovem desconhecida, um livro na mão,
A quem uns viajantes pedem orientação,
Ó Charlotte, eis a lembrança que me dura
E quero saborear em sua doçura
Desligado do barulho de uma multidão em dores
Louca em seus amores, louca em seus clamores.

CHARLOTTE

O quê! É quando se tem que redobrar a energia
Que Barbaroux murmura uma suave elegia!

BARBAROUX

Mas seu coração, por sua virtude orgulhosa dominado,
Nunca bateu com um sentimento mais delicado?
Ah! sejam duas vezes infames, em caso afirmativo,
As guerras, que assolam das jovens o coração ativo!
- O quê! Você só escuta seu coração maldito?
O silêncio das noites nada lhe tem dito,
E a serenidade das noites melancólicas
Não faz você pensar nas querelas públicas?
No infinito dos céus você não tem buscado
Algum sonho alheio ao destino dos Estados?
Um sonho que agrada a qualquer filha:
A alegria interior ao seio da família.
O apoio de um protetor a quem é gentil nomear,
E a felicidade, finalmente, de ser amado e de amar?

CHARLOTTE

Oh! Sim; tive muitas vezes os sonhos de que você fala ansioso;
Amiúde povoo o espaço sem limites de ações.
Sou mulher e não tenho esse orgulho mentiroso
De que meu coração seja alheio às femininas inclinações.
Pelos afetos o céu nascer nos fez,
Eu, como outra mulher – e mais, talvez.
- Mas não vivemos num tempo regular
Que permite a cada um seu desejo particular;
Na crise em que estamos, o mundo está em espera,
Solicita a assistência dos homens e das mulheres.
Para eles, é um crime longe ficar;
Para nós, é um crime nosso olhar parar.

E, para amortecer, no coração dos langores amorosos,
O ardor, devido ao país, dos espíritos generosos.
Para mim, só meu país tem o direito de me inflamar;
Concentrei nele minha potência de amar,
E, devotada a todos, ofereço à minha pátria
O lugar que só um teria em minha idolatria.
Eu me tornei uma lei tão forte, finalmente,
Que se o amor fosse mais que um sonho para mim, realmente,
Que se eu amasse qualquer um, Barbaroux, - nem ele mesmo,
Ninguém a não ser eu saberia que o amo.
- Eu falei francamente, e te conheço bem o suficiente
Para acreditar que falo como você pensa.

BARBAROUX

Claro que não! – Eu costumava ter essa alma decorosa.
Minha vida e os medos de minha mãe temerosa,
Meus bens, meu pequeno campo de meu pai herdado,
Meus estudos, meus gostos, e meus livros delicados,
Tudo sacrifiquei, sem barulho, sem qualquer lamentação,
Com entusiasmo, pela causa da população.
Oh! Eu amava meu país com um amor desconhecido.
Dessa devoção total que fruto me foi oferecido?
Como fiquei contente com um trabalho feito incansavelmente,
Com a vontade de fazer direito governada por minha mente?
Caluniado, proscrito, eu, sou um traidor, esconjuro!
Republicano de boa fé e tão puro!
Os Pitt⁵¹ e os Coburg me inscreveram em sua lista!

51 William **Pitt** (1759/1806) era filho do Conde de Chatman, conhecido político que tinha o mesmo nome. Revelou desde cedo grande interesse pela vida política do país e achava-se presente à sessão da Câmara dos Lordes em que seu pai faleceu, na própria tribuna, enquanto discursava (1778). Tinha 22 anos quando se elegeu para a Câmara dos Comuns. Seu primeiro discurso no Parlamento revelou que se tratava de um jovem extremamente bem preparado para a vida pública. Em março de 1782 iniciou sua primeira participação no governo **whig** (partido liberal), formado em decorrência da vitória eleitoral alcançada naquele ano. Na primeira reforma ministerial seria nomeado Ministro do Exterior. Tinha então apenas 23 anos. Permaneceu no posto um ano. A experiência parlamentar de Pitt convenceu-o de que a forma de escola dos membros da Câmara dos Comuns proporcionava ao país uma falsa estabilidade. Em fins daquele ano (1783), tendo o gabinete renunciado, o Rei Jorge III indicou-o para o cargo de Primeiro Ministro. A maioria receberia a indicação com uma grande gargalhada, o que não impediu sua eleição mas praticamente paralisou seu governo. As sucessivas derrotas na Câmara não o levaram a renunciar. Ao contrário, aproveitou a circunstância para popularizar suas ideias, considerando-se que teria contribuído para estigmatizar a representação daquelas localidades, desprovidas de maiores contingentes eleitorais, designando-as como “burgos podres”. Confiante nessa estratégia, convocou eleições gerais para março de 1784. Estas eleições asseguraram-lhe a maioria. Elegeu-se representante de Cambridge, colégio eleitoral incluído entre aqueles de maior destaque. William Pitt ganhou sucessivas eleições e permaneceu no

Eu que fiz o dez de agosto, eu sou um royalista! -
Que um outro daqui para a frente para esse povo desajuizado
Produza um devotamento assim recompensado!
Procurar cidadãos nesses falsos patriotas,
Mil vezes mais tiranos que os piores déspotas,
Nesses republicanos que pensam ter permissão para tudo,
E a seus amigos ainda não permitem coisa alguma,
Que têm medo de convencer e, por um jogo selvagem,
Falam de liberdade, com ameaças à boca agem;
Ensinar seus deveres, como um leal preceptor,
Para essa gente, que acredita no mais grosseiro adulator,
Rebelde às verdades, atento aos oráculos
Do primeiro charlatão que promete milagres,
Para seus benfeitores estupidamente ingratos,
E que blasfema de Deus por adorar Marat,
- Essa é a mais absurda e mais louca imaginação
Que jamais numa cabeça humana se fez construção!
Aquele que quer representar um papel no Estado,
Quer por todos os meios tender ao resultado;
Que sabendo aplaudir ou se calar com sensatez,
Tenha suavidade no espírito e, no rosto, sisudez.
Que lisonjeie por sua vez ou os reis ou o borrarho;
O homem nascido para a intriga nasceu para o trabalho.
Mas a honra severa, a franqueza augusta,
A fidelidade rara e a amizade robusta,
A justiça implacável, o ódio das perversidades,
Apenas os campos habitam essas dignidades.
Para mim, tudo o que eu quero é um doce carinho,
Égide impenetrável onde toda afronta perde seu caminho,
Um pequeno canto de terra, por minhas mãos amanhado,
O esquecimento dos humanos e a memória das obras do passado.

CHARLOTTE

Pois bem! Eu, Barbaroux, seriam outras as minhas vontades.
Se eu pudesse agir como você e suas faculdades,
Deus todo-poderoso, eu diria, dê-me a honrosa oportunidade

poder até 1801, isto é, dezessete anos. Seu grande feito, entretanto, consistiu em tornar o Parlamento uma instituição independente perante a Coroa e respeitada pela opinião pública. O desfecho dessa conquista seria o surgimento de uma variante do governo representativo: o denominado sistema parlamentar ou parlamentarismo. Na Inglaterra preservou-se a monarquia, porém as funções executivas passaram a ser exercidas por um governo não só constituído como aprovado pelo Parlamento, e por este controlado. Nessa modalidade de monarquia consti-tucional, “o Rei reina mas não governa”.

De oferecer ao meu país minha vida e minha felicidade;
Mais orgulhosa ainda é a esperança que com afagos me trata;
Permita que as ofereça a essa pátria ingrata,
Para que minha dedicação, paga com desprezo,
Baste a si mesma e encontre em si seu preço.
- Ai de mim! O que vai ser dessa infeliz França
Se apenas os perversos tiverem perseverança!
E contra a fúria deles que muralha poderemos ter
Se toda a gente de bem pensar como você?

BARBAROUX

Ah! a gente de bem! – não falemos dessa gente, Charlotte.
Aqueles covardes! Eu ainda gosto mais dos *sans-culottes*.⁵²
Eles pelo menos demonstram uma feroz atividade;
Os outros, o que fazem que exiba um pouco de generosidade?
Eles não têm apenas aquele arrojo supremo
Que um covarde oprimido encontra em seu medo mesmo.
Essa gente de bem! Ninguém, no perigo que nos alcança
Se levantou por nós que por eles queríamos vingança.

CHARLOTTE

Há de aparecer alguém.

CHARLOTTE

Pode ser.
Não sei o que me diz que um Brutus vai aparecer.

52 **Sans-culottes:** os homens ricos usavam uma calça curta até os joelhos, bastante ajustadas, chamadas *culotes*. Diferentemente, os homens do povo usava calças compridas até o tornozelo e largas, sendo por isso chamados de *sans-culottes* “sem culotes”. Eles eram trabalhadores urbanos, pequenos comerciantes ou mesmo desempregados. Durante a Revolução passaram também a ser referidos aos grupos políticos mais radicais, constituindo a base de apoio dos políticos populares. Estes iriam implantar as políticas mais radicais a partir do aparelho de Estado, principalmente durante o período denominado de Terror, entre 1793-1795, liderado pelos jacobinos. Mas, além da função de apoio aos jacobinos, os *sans-culottes* tinham práticas sociais distintas, que os caracterizariam como um grupo social que prezava pela igualdade entre os cidadãos. Eles formaram, em 1790, a **Sociedade Fraternal dos Patriotas de Ambos os Sexos** e também a **Sociedade dos Cordeliers**, que no ano seguinte passou a liderar o movimento, criando posteriormente um comitê central das sociedades com o intuito de coordenar as ações dos *sans-culottes*. Essas sociedades se formaram como resposta dos *sans-culottes* à exclusão da participação na vida política, decretada em dezembro de 1789, com a instituição do voto censitário. Como não tinham propriedades e também não tinham capacidade de contratar assalariados, eles não podiam votar. As associações foram a forma de organização política e social encontrada para que se colocassem ativamente dentro do processo de transformação social que foi a Revolução francesa.

BARBAROUX

Não, não; crimes e virtudes, tudo se degenera;
Marat não é César; ninguém aquele Brutus espera.

CHARLOTTE

Quem sabe!
(*ouve-se um rufar de tambores*)

Cena 2

(Charlotte, Barbaroux, Pétion, Louvet, Buzot e outros girondinos, que entram pela esquerda)

LOUVET

(avançando na direção de Barbaroux)

Estávamos te procurando para fazer a revista.

(saúda Charlotte)

- Mas talvez estejamos atrapalhando uma doce entrevista?

CHARLOTTE

Ah! cidadão Louvet!

BARBAROUX

(para Louvet)

Sch! Isso com você não combina.

Charlotte não leu tua literatura libertina,⁵³

E melhor do que aquela criada sentada àquela soleira,

Sua pureza proíbe que se fale dessa maneira.

CHARLOTTE

Pare, Barbaroux, - Louvet, sejamos amigos no possível.

Foi só uma brincadeirinha inocente e permissível,

Acredito. - Se tivesse sido o que não deve ser,

Vocês me julgariam melhor se melhor pudessem me conhecer.

LOUVET

Ah! acolho de joelhos essa linguagem tolerante.

Mas me livre o céu de uma suspeita ultrajante,

Ó irmã que amamos, você tão orgulhosa e boa!

Anjo dos Girondinos que o inferno perdoa!

CHARLOTTE

Então, pronto! A paz está feita; vamos esquecer isso aí.

(rufar de tambores, - O general WimpCen, os ajudantes de campo, oficiais e girondinos entram pela esquerda. - burgueses entram pela direita e vão para as janelas do fundo; para Louvet)

Você faz a revista?

53 O texto original cita “les amours de Faublas”, romance-memórias publicado em Paris em três partes de 1787 a 1790 por Jean-Baptiste Louvez de Couvray (a própria personagem em cena). Romance libertino, descreve num ritmo trepidante as aventuras amorosas de um jovem aristocrata provinciano instalado na capital com seu pai e sua irmã.

LOUVET

Sim; nossas tropas já estão aqui.

Amanhã, sem mais tardar, partimos à sua testa.

(para Barbaroux, Pétion, Buzot e outros girondinos)

Venham ver, meus amigos, é uma bela festa!

(caminha na direção das janelas, que abre. – Todos se dirigem para o fundo, exceto o general e seus ajudantes de campo, que permanecem no proscênio, à esquerda. – Vários girondinos avançam para o balcão. Ouve-se a Marselhesa; a princípio, a música é baixa e distante; depois o som se aproxima e fica mais forte)

PÉTION

Como eles têm um ar guerreiro!

LOUVET

Vão desfilar

Os bravos jovens que vão se alistar!

VOZ DE FORA

Vivam os girondinos!

(os girondinos agitam seus chapéus)

CHARLOTTE

(separada dos girondinos)

Desfraldada a bandeira da nação!

Não exploda de alegria! Contenha-se, coração!

VOZ DE FORA

Viva a República!

(todos que estão no interior agitam seus chapéus. – O refrão da Marselhesa explode com força)

BARBAROUX

Felizes jovens combatentes!

Marcham para o combate confiantes e contentes;

Acreditam na justiça e se espantam com os crimes.

- Nós também tínhamos esses impulsos sublimes.

(Charlotte o observa e o ouve atentamente)

BUZOT

Por que, então, Barbaroux, essas palavras desanimadoras?

Você não tem esperança ao ver esses jovens marchadores?

(ainda se ouve a Marselhesa, mas longe)

BARBAROUX

Deus conceda que nisso eu seja um mau profeta,
Buzot; mas estamos marchando, creio eu, para a derrota.

Que exército temos? Um milhar de normandos

Onde estão os braços prometidos pelos departamentos?

São cerca de setenta, que fazem por nossa causa

Muito em palavras, em obras muito pouca coisa.

- Sieyès! Prudente Sieyès! Você tinha razão.

Por aí a indiferença! Aqui a traição!

(ele aponta Wimpfen)

Está vendo o general? Acha que tem por onde?

Ele defende os Bourbon⁵⁴ e não a Gironde.

Virou ponto de encontro nossa bandeira.

(o general Wimpfen e os oficiais, à esquerda. – os Girondinos no fundo à esquerda. – Os burgueses ao fundo à direita. – Barbaroux, Buzoe e Charlotte mais perto do proscênio)

Velhos partidos vencidos que se servem de nós à sua maneira.

Mas duvido de uma derrota, embora por perigos cercados:

Para nós, tanto faz vitoriosos ou derrotados.

E nisso está minha tristeza! Eu choro em meus gemidos

Como a República tem tão poucos amigos,

E como dos dois lados pretendem a pátria defender,

Uns para oprimi-la, outros para a vender.

República, tua sorte rasga meu coração!

Porque te amo sempre, mesmo na maior abjeção

E não posso pensar sem a alma amargurada

Que tu morres conosco, República, mãe amada!

LOUVET

(que voltou para perto de Barbaroux durante a fala anterior)

Ah! antes da morte não vamos vestir luto.

(virando-se para Charlotte, e lhe mostrando a praça pública)

Veja!. – não lhe parece um bom contributo?

CHARLOTTE

Oh! Sim! Está bom.

(À parte, após ter dado alguns passos para a frente)

54 Casa Real de **Bourbon**: família nobre e importante casa real europeia originária do centro da França. Durante o século XVI, os reis Bourbon governaram Navarra e França. Já no século XVIII, detiveram tronos na Espanha, nas Duas Sicílias e Parma. Também se enlaçaram com diversas outras casas reinantes por casamento, em especial das da Áustria, de Portugal e do Brasil. Espanha e Luxemburgo são atualmente duas monarquias governadas pelos Bourbon.

Entretanto, não é mesmo deplorável
Que se junte tanta gente por um único miserável?
Que talvez sintamos falta ou pensemos, com cuidados,
Que será pago muito caro o sangue de nossos soldados!

LOUVET

(aos Girondinos)

Somos esperados, senhores; devem se aproximar.
Vamos! – Vem, Barbaroux!

CHARLOTTE

(em voz baixa, para Barbaroux)

Uma palavra ainda! Queira esperar.

(os Girondinos, o general Wimpfen e os burgueses saem à direita e à esquerda)

Cena 3

(Charlotte, Barbaroux, Marthe ao fundo)

CHARLOTTE

Meu amigo, nossa despedida. É hora.

BARBAROUX

Não, não; eu vou voltar.

CHARLOTTE

Não, sou eu que vou embora.

BARBAROUX

Grande Deus!

Você parte!

CHARLOTTE

Para sempre. Minha tia me conjura

A procurar no exílio uma proteção segura.

Vou me fixar em Londres, onde há gente me esperando.

BARBAROUX

E o que será de mim? – Ah! o que estou lhe falando!

Você se vai!

CHARLOTTE

É preciso!

BARBAROUX

Por que assim, e sem alarde?

Você tem tempo de pensar nessa fuga mais tarde.

CHARLOTTE

Já está resolvido; não faça qualquer comentário.

Tudo o que disser vai ser desnecessário.

Barbaroux! Teu coração está cheio de azedume.

Sinto você mais triste que de costume;

É para mim grande dor deixar você assim tão breve,

Entretanto, por causa da amizade tudo pode ficar mais leve,

E eu não gostaria de partir, de verdade,

Se, dizer palavras em que respira nossa amizade.

Sem dúvida, seu espírito, abatido por um momento,

No amor por seu país encontrará acolhimento;
Se isso não lhe bastar, e se for preciso lhe ensinar
Que o mais terno interesse por você alguém possa demonstrar,
Se minha estima, tendo a seus olhos algum preço,
Possa encorajá-lo a desafiar o desprezo,
Saiba que você tem em mim uma irmã que o ama,
E sempre seja firme e digno de si mesmo.
Adeus, então.
(estende para ele uma mão)

BARBAROUX

(segurando a mão de Charlotte)

Adeus, então, romance desvanecido!
Num raio da noite um sonho bom florescido!
Adeus felicidade! – Vou pelo menos saber o que estiver fazendo,
Em que lugar vai morar, como vai estar vivendo?

CHARLOTTE

Você saberá, Barbaroux, tudo aquilo que vou fazer.

BARBAROUX

E quem vai me dizer?

CHARLOTTE

Eu. Eu vou lhe escrever.

(Charlotte sai pela direita com a criada. Barbaroux, após tê-la seguido com os olhos, vai se juntar aos Girondinos. – A Marselhesa explode novamente)

Cena 4⁵⁵

O salão de Madame de Breteville.

(Madame de Breteville, depois Charlotte; Charlotte desce de seu quarto e entra no salão; encaminha-se para Madame de Breteville, que está acotovelada a uma mesa; ela se ajoelha diante da tia)

CHARLOTTE

Estou pronta para partir. Me abençoe, minha mãe!

MADAME DE BRETTEVILLE

Eu te abençoo, filha que me deixou meu irmão.
Eu te abençoo, minha filha adotiva. Que Deus
Te ajude, minha criança, e acompanhe os passos teus.
Você foi boa e cuidadosa com tua idosa velhica;
Sem você vou ficar, só, triste, enfermiça.
Como todos os velhinhos, eu murmurava para o vento
Que você vivia sob meu teto como se fosse num convento,
E minhas manias da idade, coisas de minha ranzinze
Com tua viva juventude sempre tinham bonitice;
Se tédio sentia, jamais o demonstrou, gentilmente;
Seu paciente apoio sempre me oferecia docemente,
E, como no inverno, um raio de luz se esparrama,
Tua alegria se irradiava em minha fria cabana.
Que Deus te recompense!

CHARLOTTE

(à parte)

Ah! eu não vou aguentar.

(ela se levanta)

Me perdoe.

MADAME DE BRETTEVILLE

Por quê? Só tenho que te abençoar.

CHARLOTTE

Suas gentilezas me fazem mal. Eu não soube parecer
Afetuosa e terna sempre que precisava ser.
Ah! Compreendemos tarde demais que não amávamos o suficiente.

55 **NFP** – Esta cena não foi representada.

Se ainda estivéssemos nos dias que se passaram tão rapidamente,
Com quanto respeito, carinho e ternura
Eu desejaria cercar sua santa idade tão madura.
Me perdoe, minha tia!

MADAME DE BRETTEVILLE

Meu bom anjo, o que devo lhe perdoar?

CHARLOTTE

Ai de mim! Perdoe-me lhe abandonar!

MADAME DE BRETTEVILLE

Vai em paz, minha querida, com todos os meus desejos cumpridos!
Busca em Londres um repouso que o céu nos tem proibido.
Vai. – Sou eu quem o exige, e Deus, eu tenho fé,
Vai lhe devolver a felicidade que recebi de você.

CHARLOTTE

(à parte)

Ó pobre coração de mãe, se alguém pudesse lhe dizer,
Que vou para Paris e o que vou lá fazer!...
(ela aperta as mãos de sua tia e as leva aos lábios; em voz alta)
Na verdade, vou embora com tanto pesar,
Que, se você consentir... bem... eu vou ficar.

MADAME DE BRETTEVILLE

Oh! Não, essa é, minha filha, uma péssima intenção!
Não, não, parta sem qualquer detenção!
(abraça-a, beija-a)
Adeus, meu tesouro mais querido!
(beija-a novamente)
Pela última vez me abrace antes da partida!
(abraça-a novamente)
Ah! Pegue, nessa bolsinha coloquei alguma reserva.
(entrega-lhe também um relicário)
Leve também esta relíquia... pode ser que te sirva.
(Charlotte dá alguns passos para sair)
Ah! Seja prudente ao menos! Não caminhe à noite sozinha.
Olhe ao redor para ver se te seguem enquanto caminha.
Cuide de seu passaporte. Ao subir na carruagem,
Informe-se sobre a segurança da viagem.
Não fale com ninguém. – Evite os passageiros.
Não se meta no mar em tempos traiçoeiros.

E me escreva; me diga logo, mal tenha desembarcado,
Se encontrou alguém no lugar indicado.
Adeus, Charlotte.

CHARLOTTE

(ela se afasta; depois, olhando dolorosamente para a tia, antes de sair)

Ai de mim! Levo comigo esse remorso!

Ela vai morrer, com certeza, quando souber de minha morte.

Ato IV

O Orador – Cidadãos – Mulheres – Babás de crianças – Camille Desmoulins – Philippeaux – Uma jovem – Uma garotinha – Um cuteleiro - Charlotte – Marat – Danton - Robespierre – Albertine, mulher de Marat – Laurent Basse, Comissário de Marat – Um tipógrafo – Gráficos – Pregadores de cartaz – Encadernadoras – Povo.

13 de julho de 1793 – Jardim do Palais Égalité⁵⁶ – À esquerda, as arcadas e a fileira de tílias – Ao fundo, a rotunda. À esquerda, a lojinha de um cuteleiro, sob as arcadas – À direita, no proscênio, um grupo de cidadãos e de mulheres do povo. Mais alto, dois outros grupos. Os grupos estão agitados; ouve-se o murmúrio das conversas – No fundo do palco, burgueses estão sentados em cadeiras e trabalham; uma garotinha brinca aos pés de uma jovem sentada e bordando; velhos leem jornais – Quando a cortina se abre, duas babás e algumas jovens dançam uma ronda, no fundo do palco à esquerda.

Cena 1

Cidadãos, mulheres do povo, burgueses, babás de crianças, jovens. As babás e as jovens cantam e dançam uma ronda.

CRIADAS E JOVENS

(que cantam e dançam uma ronda)

*(Ária da ronda **Nous n'irons plus au bois**)⁵⁷*

Hoje é domingo

Vamos colher no prado

A margarida branca

E o botão dourado.

Canta o rouxinol,

Debaixo da folha canta,

Durante o mês de maio,

No suave mês de maio.

56 **Palais-Royal**: magnífico conjunto arquitetônico (palácio, jardins, galerias, teatro; nele se inclui o prédio da Comédie-française) construído em 1780 pelo Prince Égalité (Louis-Philippe d'Orléans) - que vai se tornar durante meio século, por seus cafés, restaurantes, salões de jogo (até 1836) e outros divertimentos, o ponto de encontro da moda de uma sociedade parisiense elegante e amiúde libertina.

57 **Nous n'irons plus au bois** ("não iremos mais ao bosque"): uma canção de roda infantil, criada no Natal de 1753 pela Madame de Pompadour (Jeanne-Antoinette Poisson, 1721-1764), para as crianças da aldeia vizinha, depois que o rei Louis XV, seu amante, lhe ofereceu o Hôtel d'Évreux, que haverá de se tornar o *palais de l'Élysée* (sede da presidência da República Francesa e residência oficial do chefe do Estado desde a Segunda República).

A roseira estava florida,
A rosa e também o muguê,
Eu o fiz para uma amiga,
Fiz para ela um buquê.
Canta o rouxinol,
Debaixo da folha canta,
Durante o mês de maio,
No suave mês de maio.
(as crianças desaparecem pelo fundo, dançando)

PRIMEIRO CIDADÃO

(aproximando-se do grupo principal)
Vocês sabem, cidadãos, se a nova é verdadeira?

SEGUNDO CIDADÃO

(que faz parte do grupo)
Que novidade, é?

PRIMEIRO CIDADÃO

Os Girondinos, comandados por Puisaye,⁵⁸
Estão em marcha; dizem que Évreux⁵⁹ já foi tomada;
E talvez já amanhã Paris seja tomada.

SEGUNDO CIDADÃO

Aqueles celerados! Estão de acordo com os austríacos.

TERCEIRO CIDADÃO

Vão colocar a gente à mercê dos ricos.

QUARTO CIDADÃO

Os moderados já estão erguendo suas cabeças horríveis.

PRIMEIRO CIDADÃO

O que a gente vai virar depois?

58 Joseph-Geneviève, conde de Puisaye (1755-1827), foi um militar e político francês que participou da Revolução francesa, primeiro como partidário da monarquia constitucional, depois como chefe da Chuane-ria na Bretanha. Nascido numa velha família da nobreza normanda, admirava a monarquia parlamentar britânica. Pegou novamente em armas durante o Terror e tomou o partido da Gironda. Substituto de Wimpfen, comandou as tropas federalistas da Normandia e da Bretanha mas foi batido pelo exércitos da Montagne na batalha de Brécourt.
59 **Évreux**: uma comuna francesa na região administrativa da Normandia, no departamento de Eure.

SEGUNDO CIDADÃO

Corja de vinte e dois!

TERCEIRO CIDADÃO

Não estaríamos assim se, quando éramos professores,
Tivéssemos, em 31 de maio, massacrado todos os traidores.

QUARTO CIDADÃO

Danton os salvou.

SEGUNDO CIDADÃO

Danton errou à beça.

TERCEIRO CIDADÃO

Foi nosso desatino; por que insistir nessa?
Nunca seremos capazes de agir como a gente quiser?
Somos então carneirinhos, que conduzem pra onde convier?
Por que nos chamamos de povo soberano,
Se temos chefes que nos causam danos?
- Aqui! Com belas palavras somos adormecidos,
E o povo por seus ídolos é sempre engrupido.
Vocês acreditam de boa fé que pensam em seus apuros;
Até parece... é com elas que menos se ocupam
É um texto pra fazer sucesso na tribuna,
E que se põe de lado logo que se faz fortuna.
- Ah! se vocês fossem todos resolvidos como eu,
Sei bem o que a gente faria.

SEGUNDO CIDADÃO

O quê, seu beleleu?

QUARTO CIDADÃO

O que é que a gente faria?

TERCEIRO CIDADÃO

De que te adianta fazer compreender,
Você não tem peito pra empreender.

VÁRIOS CIDADÃOS

Sim!

SEGUNDO CIDADÃO

Suba na cadeira e faça sua moção.

*(o terceiro cidadão sobre a uma cadeira.
Todos os grupos se aproximam do orador)*

O ORADOR

Responda então em primeiro lugar à seguinte questão:
Quem caminha pela rua, enquanto nos metem bilha?

CIDADÃOS

Nós.

O ORADOR

Quem se deixa matar?

CIDADÃOS

Nós.

O ORADOR

Quem tomou a Bastilha?

CIDADÃOS

Nós.

O ORADOR

Quem fez o dez de agosto?

QUARTO CIDADÃO

Foi nós que fizemos aquele dia.

O ORADOR

E o 31 de maio?

CIDADÃOS

Também fomos nós.

O ORADOR

Sim; nós, seu azedia.

A revolução é mesmo sem dúvida nossa conquista.

Quem deve se beneficiar com ela, então?

QUARTO CIDADÃO

Os que a fizeram benquista.

O ORADOR

Pois bem! De que nos serve então sermos abatidos?
Temos casas melhores?

PRIMEIRO CIDADÃO

Não, não temos.

O ORADOR

Estamos mais bem vestidos?

CIDADÃOS

Não.

ORADOR

Mais bem alimentados?

CIDADÃOS

Não. Não.

O ORADOR

É a mesma miséria;
Pior ainda, - falta até o mais necessário.

CIDADÃOS

É verdade. É verdade.

O ORADOR

Enquanto morremos o povo de fome e inanição,
Os inimigos do povo, eles sempre têm pão.

CIDADÃOS

É verdade.

O ORADOR

As boas moradias, as mesas 'delicatas'
Ainda são, como antes, para os aristocratas.

CIDADÃOS

Sim.

QUARTO CIDADÃO

É a mais pura verdade.

O ORADOR

E se dá que esses ananos
São mais felizes, vencidos, do que nós que triunfamos.
É justo?

CIDADÃOS

Não. Não.

O ORADOR

Sabem para que servem
Toda essa grande renda que os ricos conservam?
Para tramar complôs, procurar meios e ações
De roubar a subsistência dos pobres cidadãos!

QUARTO CIDADÃO

Canalhada!

O ORADOR

Vocês bem sabem como o pão é raro!

SEGUNDO CIDADÃO

Nem temos mais.

O ORADOR

Porque monopolizaram. E ficou caro.

VÁRIOS CIDADÃOS

Morte aos monopólios!

SEGUNDO CIDADÃO

Vamos pra cima! Matemos
Todos. Vamos ter farinha ao preço que nós queremos.

(enquanto o orador fala, passantes se aproximam e engrossam o grupo. A garotinha, que brincava aos pés de sua mãe, vem na direção do grupo e a examina cuidadosamente; sua mãe, ouvindo os gritos dos cidadãos, corre para ela e a leva para o fundo do palco)

O ORADOR

Jogaram trigo na água! Nesta semana,
Encontraram uma tonelada no Sena.

PRIMEIRO CIDADÃO

Abominação!

QUARTO CIDADÃO

O pão da pobre gente!

SEGUNDO CIDADÃO

Dava pra alimentar um milhão de indigentes!

O ORADOR

Lá de fora nos sitiam; aqui dentro forçam a fome.

Não é evidente que se trata da mesma trama,

E que os girondinos só marcham para a frente

Depois de se entender com os de cima da gente?

QUARTO CIDADÃO

É evidente.

PRIMEIRO CIDADÃO

É claro que é assim.

O ORADOR

Se alguma dúvida ainda restar,

Escutem o que diz Marat.

(ele abre o jornal. Neste momento, Charlotte atravessa o palco e para alguns instantes para escutar)

VÁRIOS CIDADÃOS

Silêncio!

PRIMEIRO CIDADÃO

(para seu vizinho)

Escute!

O ORADOR

(lendo o jornal de Marat)

“Não há criminosos tão baixos, tão covardes, tão atroztes quanto os canalhas da Gironda. Essa facção infernal está mancomunada com os inimigos da liberdade de dentro e de fora para entregar o país para ferros e restaurar o despotismo.”

(para os cidadãos)

Vocês estão ouvindo!

(volta a ler)

“Pobre povo! com que horda de canalhas você está lidando! como você os suportou até hoje!”

QUARTO CIDADÃO

É verdade, temos sido clementes demais.

O ORADOR

Ouçam o que ele diz dos monopólios 'legais'.

(ele lê)

“A pátria está sendo atormentada pelos horrores da guerra civil e pelo medo da fome. Os capitalistas, os corretores da bolsa, os monopolistas, os comerciantes do luxo, os homens de toga, os ex-nobres redobram seu zelo para angustiar o povo com o aumento exorbitante do preço dos gêneros de primeira necessidade.”

SEGUNDO CIDADÃO

Oh! Esses filhos da puta!

O ORADOR

(lendo)

“Na impossibilidade de mudar seus corações eu só vejo como solução a destruição total dessa ninhada do mal para devolver a paz ao Estado.”

PRIMEIRO CIDADÃO

É isso aí! A melhor maneira!

SEGUNDO CIDADÃO

É a única maneira.

QUARTO CIDADÃO

É isso. Vamos destruir a cambada inteira!

(Charlotte faz um gesto de indignação e se dirige vivamente na direção da loja do celeiro. Chegando à porta, hesita um breve tempo antes de entrar)

O ORADOR

(mostrando o jornal)

Ouçam!

VÁRIOS CIDADÃOS

Vamos escutar.

SEGUNDO CIDADÃO

Marat é nosso camarada.

QUARTO CIDADÃO

Um palhaço, isso sim, que não está fazendo piada!

O ORADOR

Um verdadeiro republicano! - Ele não é de fazer frases,
Mas ele elimina um complô direto em sua base.

OS CIDADÃOS

Viva Marat!

(Charlotte entra na cutelaria)

O ORADOR

Ouçam essa passagem:

(ele lê)

“Nunca desfrutamos de qualquer descanso, exceto com a continuação das manifestações populares. Então eles estavam tranquilos; eles até se fingiram de patriotas.”

(Risos)

‘O papel que o temor de vinganças momentâneas os fez representarem por alguns dias, o medo constante das torturas os faria representar até sua morte.’

SEGUNDO CIDADÃO

Como tem fundamento isso aí!

O ORADOR

(lendo)

Quando é que vamos compreender que a liberdade só pode ser estabelecida pela violência?”

PRIMEIRO CIDADÃO

Está entendido. – Em frente!

QUARTO CIDADÃO

(tirando seu sabre da bainha e agitando-o acima de sua cabeça)

Viva a liberdade!

O ORADOR

Vocês são homens ou não?

CIDADÃOS

Sim, sim.

O ORADOR

Estão decididos? De verdade?

CIDADÃOS

Estamos.

O ORADOR

Pois então, me sigam!

(ele desce da cadeira, e se coloca à frente do grupo)

VÁRIOS CIDADÃOS

Marchemos pois!

PRIMEIRO CIDADÃO

Setembrisemos

Os traidores girondinos que estão nas prisões!

SEGUNDO CIDADÃO

Morte aos monopólios!

O ORADOR

(pondo-se em marcha, à frente do grupo)

Para o bairro Poissonière, soldados!

(ele sai à direita, seguido por uma parte do grupo. Uma outra parte permanece indecisa e se agrupa à direita)

QUARTO CIDADÃO

(dirigindo-se aos que ficaram)

Hei! Vocês aí! Por que ficaram aí parados?

Vamos, cidadãos!

VÁRIOS CIDADÃOS

Vamos!

QUINTO CIDADÃO

(para seu vizinho)

Você não vem?

SEXTO CIDADÃO

Eu não;

E, se acreditar em mim, não vai também.

QUINTO CIDADÃO

Por quê?

SEXTO CIDADÃO

Eu primeiro declaro, no que me dá razão,
Que os monopólios merecem alguma consideração.

CIDADÃOS

Bravo!

SEXTO CIDADÃO

Mas tenhamos cuidado. – Ontem, da tarde no curso,
Fui ao clube dos jacobinos. Robespierre fez um discurso.

SÉTIMO CIDADÃO

O que ele disse?

SEXTO CIDADÃO

Ele reclamou muito dos anarquistas;
Disse que eles são agentes royalistas,
Aqueles que incitam o povo às hostilidades
Contra os indivíduos ou as propriedades.

QUINTO CIDADÃO

Ah! é mesmo!

SÉTIMO CIDADÃO

É possível, na verdade.

QUINTO CIDADÃO

Sem imprudência!

QUARTO CIDADÃO

Ah! bah! Marat vale bem um Robespierre, em essência.

SEXTO CIDADÃO

Robespierre é um puro.

QUARTO CIDADÃO

Sim, mas é um senhor.

E, depois, é sempre referido como um superior.
Marat é mais compreensível; tem um ar de ser da gente;
Veste uma carmanhola como qualquer nosso parente.

QUINTO CIDADÃO

Isso é verdade. Viva Marat!

SEXTO CIDADÃO

Mas Robespierre...

QUINTO CIDADÃO

Pois bem! – Marat e Robespierre!

Cena 2 ⁶⁰ ⁶¹

Os mesmos, Camille Desmoulins,⁶² Philippeaux.⁶³

(Camille Desmoulins e Philippeaux chegam de braços dados. Aproximam-se do gupo e ouviram as últimas palavras)

CAMILLE DESMOULINS

(para o quinto cidadão)

E Danton, cidadão?

QUARTO CIDADÃO

Um frouxo.

60 **NFP** – Eis as datas dos jornais de Marat, cujas datas são lidas pelo orador: *Le Journal de la République Française*, intitulado mais tarde *Le Publiciste de la République Française, par Marat, l'ami du peuple*, com a seguinte epígrafe: *Ut releat miseris, abeat fortuna secundis*. 10 jun 1793, 12 jun 1793, 26 jun 1793, 23 jun 1793, 28 fev 1793, 25 dez 1792, 15 jun 1793.

61 **NFP** – *Journal de la montagne* nº 53 (quarta 23 jul 1793). “Encontramos em Arche-Marion carroças compão que tinham sido atiradas na água.” Em 26 jun 1793, um tumulto no porto Saint-Nicolas para pilhar um barco com sabão. No dia 28, um tumulto no Faubourg Poissonnière contra os monopólios (BUCHEZ, *Histoire de la Révolution Française*, tome 28, p. 222 e 225. Jacques Roux, Leclerc, Varlet e seus seguidores ordenam que se *setembrise* os girondinos. (BUCHEZ, mesma obra, p. 222)

62 Louis-Simplice-Camille-Benois **Desmoulins** (1760-1794), advogado, jornalista e revolucionário fran-cês. Estreou como jornalista em novembro de 1789, quando publicou o jornal LES RÉVOLUTIONS DE FRAN-CE ET DE BRABANT, comumente chamado de RÉVOLUTIONS, jornal que contou com 86 números. Denunciou constantemente a ideia de uma conspiração aristocrática. Opôs-se igualmente ao voto censitário, declarando que tal modo de eleição teria excluído Jesus Cristo ou Jean-Jacques Rousseau. Seu jornal é suspenso após a manifestação do tiroteio no Champ-de-Mars, em 17 de julho de 1791, embora ele mesmo não tenha feito parte do evento. Outra de suas lutas foi pelo voto das mulheres. Antes da declaração de guerra de 1792, ele era a favor da paz, como seu amigo Robespierre. Porém, depois muda de ideia para ficar ao lado de Danton e Marat. Depois do 10 de agosto de 1792 e a queda da monarquia, tornou-se secretário do Ministério da Justiça, chefiado por Danton. Desmoulins se torna cada vez mais envolvido no processo de repressão contra os revolucionários. É eleito para a Convenção Nacional, onde se senta entre os Montagnards, mas não desempenha um papel significativo. Muitos de seus contemporâneos o viam como um orador brilhante, mas incapaz de desempenhar um papel político. Aos poucos, Desmoulins se afasta dos Montagnards, notadamente após a condenação dos girondinos, 30 de outubro de 1793. Funda, então, um novo jornal, LE VIEUX CORDELIERS, no qual ataca os Enragés e lança apelos à clemência. Em uma de suas matérias, pergunta-se porque a clemência se teria tornado um crime na República. Considerado dantonista, é preso ao mesmo tempo que eles, em 31 de março de 1794. Apesar de sua antiga amizade com Robespierre, o decreto de sua prisão é assinado também por ele. Durante o julgamento, é “excluído dos debates” (impedido de falar em defesa própria) por insultar o Tribunal Revolucionário. É guilhotinado em 5 de abril de 1794, juntamente com Danton e outros.

63 Pierre Nicholas **Philippeaux** (1754-1794), político e advogado deputado na Convenção Nacional. Associado aos dantonistas, compartilha sua sorte, preso na noite de 30 para 31 de março de 1794. Todos sobem juntos ao cadafalso em 5 de abril.

CAMILLE DESMOULINS

Danton! Aquele sans-culotte borbulhante!
Um déspota que é um leão abatido pelas próprias garras cortantes!
- Quando pelos prussianos fomos invadidos,
Quem, então, ó cidadãos, salvou o país?
Não se lembram mais que, nas grandes tribulações,
Era ele que cuidava de todas as vossas ocupações?
Muitos bravos então! Muitas aclamações!
Agora estão sufocando o homem em suas efusões!
O que foi que ele fez? Como ele conseguiu tantos desagradar?
Que agora se recebe tão mal um homem tão popular:

QUINTO CIDADÃO

É mesmo verdade que Danton salvou o país.

VÁRIOS CIDADÃOS

Sim, sim. Viva Danton!

QUARTO CIDADÃO

Não; ele nos traiu.
No 31 de maio, ele protegeu a Gironda.

QUINTO CIDADÃO

É um aristocrata.

SÉTIMO CIDADÃO

É um amigo da alta roda.

QUARTO CIDADÃO

Ele vive como um senhor.

CAMILLE DESMOULINS

Solon,⁶⁴ o jacobino,
Também amava os cantos, as mulheres e o vinho.

64 Solon (638-558 a.C.) foi um estadista, legislador e poeta grego antigo. Foi considerado pelos gregos como um dos sete sábios da Grécia antiga e, como poeta, compôs elegias morais-filosóficas. Em 594 a.C., iniciou uma reforma das estruturas social, política e econômica da pólis ateniense. Aristocrata de nascimento e membro de uma nobre e bela família arruinada em meio ao contexto de valorização dos bens móveis na pólis ateniense, Sólon se reconstituiu economicamente através da atividade comercial, passando depois a dedicar-se inteiramente à política. Fez reformas abrangentes, sem ceder aos grupos revolucionários e sem manter os privilégios dos eupátridas. Criou a Eclésia (Assembleia popular), da qual participavam todos os homens livres atenienses, filhos de pai e mãe atenienses e maiores de 30 anos. Por ocasião da entrada de Pisístrato na cena política ateniense, Sólon se retirou em exílio voluntário.

QUARTO CIDADÃO

Ele admira os generais!

CAMILLE DESMOULINS

E daí, meu camarada?

*Os sans-culottes gregos antigos também admiravam essa cambada.*⁶⁵

SÉTIMO CIDADÃO

(apontando Camille Desmoulins)

Esse aí está caçoando de nós.

QUARTO CIDADÃO

(para Camille Desmoulins)

Quem é você, seu muscadim?⁶⁶

CAMILLE DESMOULINS

Quem sou eu? Respondam, árvores deste jardim.

Eu tenho o direito de falar, nesta praça em que estamos,

Mais que você, cidadão, mais que qualquer um desses homens.

Quatro anos atrás, nesse mesmo dia, treze de julho, irmão,

Um jovem estava lá um uma pistola na mão.

A revolução ainda estava em seu começo;

Ninguém ainda pensava em mergulhar de cabeça.

Às armas, meus amigos! – eu gritava, sozinho, uma pilha;

(apontando a tília debaixo da qual está)

Peguei uma folha desta mesma tília.

Uma folhagem verde, cor da esperança,

Que serviu de roseta para a França.

- Cidadãos! Estão vendo o mais velho de seus ancestrais.

Subamos ao Capitólio e demos graças aos deuses celestiais!

CIDADÃOS

Camille Desmoulins!

QUARTO CIDADÃO

Bah! Um outro aristocrata!

(os cidadãos se afastam de Camille Desmoulins, comum ar desconfiado, depois se dispersam de um lado e de outro)

65 O original diz que “os sans-culotte gregos admiravam Miltíades”, cidadão grego ateniense (550-489 a.C.), general de grande prestígio por sua atuação na batalha de Maratona (490), contra os persas.

66 **Muscadin** (“janota”) era apelativo comum para os royalistas por volta de 1793.

PHILIPPEAUX

(para Camille Desmoulins, puxando-o pelo braço)

Venha; deixa essa gente aí

CAMILLE DESMOULINS

(afastando-se de Philippeaux)

Ô multidão ingrata!

Ô gente tão instável quanto os gregos de antes,

Mas mais impiedosa – e muito menos elegante!

PHILIPPEAUX

Venha!

(ambos saem)

AS CRIANÇAS

(atravessando novamente o fundo do palco, cantando sua ronda)

No teu chapéu de palha,

No teu chapéu tão lindinho,

Ou então na sua cintura

Vai pôr meu buquezinho.

O rouxinol canta,

O rouxinol canta,

Debaixo da folha ele canta

Durante o mês de maio,

Nesse lindo mês de maio.

Na barra da saia branca

Teu buquê será colocado,

E porque hoje é domingo

Vamos dançar no prado.

O rouxinol canta embaixo da folha ele canta,

Durante o mês de maio,

No lindo mês de maio.

(desaparecem pelo fundo)

Cena 3

Charlotte, o Couteleiro

O CUTELEIRO

(na soleira de sua lojinha, com um punhal na mão, que está mostrando a Charlotte)

Se é de um punhal de têmpera da boa que tem precisão,

Um punhal forte – então pega esse aqui da minha mão.

(Charlotte pega o punhal e o examina)

Olha bem, é bem sólido. Um golpe acertado em cheio

Atravessa até um escudo sem nenhum bloqueio.

CHARLOTTE

Por quanto está vendendo?

O CUTELEIRO

Três francos. – Esse meu cliente

Que tinha ele nas costas tava um pouco doente.

(Charlotte dá a ele os três francos)

O CUTELEIRO

(pegando de novo o punhal, que limpa com as mangas do casaco e o devolve a Charlotte)

É pra você, belezinha, essa joia do seu agrado?

CHARLOTTE

É um presente.

O CUTELEIRO

Desculpe, eu tava brincando. – Muito obrigado.

(ele entra em sua lojinha)

Cena 4

CHARLOTTE

(sozinha, contemplando o punhal)

Aí está.- Mal posso sua lâmina entrever,

Sem com horror no fundo da alma tremer.

(ela esconde o punhal no seu peito, debaixo da mantilha, e se afasta precipitadamente da lojinha do cuteleiro)⁶⁷

Ah! meu plano, concebido no início com orgulho,

Chegando a hora de o cumprir não vejo com o mesmo olho.

Minha resolução, que parecia tão orgulhosa,

Dá passos atrás diante do ato e... paralisa.

De longe eu via apenas o país vingado;

O que vejo de perto é um homem degolado.

* Enfiar o punhal, eu mesma! Que coisa horrível!

* Matá-lo assim? Tenho esse direito terrível?

* Sejam quais forem seus crimes, só a um magistrado

* Pertence o poder de tornar Marat um condenado.

* E quando os tribunais faltam em seu ofício,

* Sou eu que tenho de fazer da justiça o serviço?

* Onde se vai parar se nesse caminho sangrento seguir

* Cada um se fazendo juiz e com sua própria mão punir?

* Entretanto, quantos mortos e quantos ainda vai haver!

* Eu os coloco em perigo se deixo esse homem viver.

* É a essa alternativa que um se vê condenado:

* Ele deve assassinar ou vai ser assassinado.

* Além disso, por qual título e por qual privilégio

* O homem sem lei quer que a lei o proteja?

Não; renuncia para si mesmo quem dela se aparta;

Ele se desarma, enquanto outros desarma.

Voltar atrás, direito comum e regras ordinárias!

Você não tem mais serventia nestes tempos sanguinários.

* Há momentos no curso dos Estados

* Em que a lei nada pode fazer contra os atentados.

Leis, costumes e maneiras, tudo cambaleia, tudo vai ao chão;

Uma vertigem inaudita se apodera da multidão;

Nesta reversão de toda ordem normal,

Não distinguimos mais nem o bem, nem o mal;

A pior enormidade os apóstolos extasia;

67 A partir deste ponto, segundo o próprio autor, o monólogo de Charlotte à frente do Palais Royal foi encurtado, sendo reduzido aos versos marcados com *.

A audácia de alguns é dos outros a covardia;
E a sociedade, nessa guerra até a morte,
Volta para a selva onde reina o mais forte.
* Como a lei não é mais a guardiã suprema,
* Toda gente recupera o direito de se guardar a si mesma;
* Cada um, de acordo com seu braço, defende seu estandarte,
* Os homens pela espada, e eu por esse punhal, por minha parte.
Felizes os combatentes, por quem da maior inveja padeço!
Mas, ao golpear como eles, também de minha vida me desfaço.
Punhal, agente do crime, agente desonrado,
Enobreça-se! Vai servir a um interesse sagrado.
Fira; não trema em mãos generosas:
Morte aos crimes audazes de virtudes vigorosas;
E se lembre que Atenas cercou com um festão
A prisão de Harmódio e Aristogitão.⁶⁸
* Que se, tudo por que é, meu devotamento for enganado,
* Se o assassinato nunca pode ser desculpado,
Se o direito que admitia toda a humanidade
Foi um longo atentado contra a humanidade,
Se Deus, em seu livro nos estende, guia incerto,
O exemplo de Judith e proíbe de o seguir, decerto
Se devo deixar apenas um renome criminoso
Carregado de opróbrio eterno e ignominioso,
* É pavoroso; - o cadafalso não é um tão grande suplício.
* Não importa! Ainda posso fazer esse sacrifício.
* Enfrentar a morte não é nada; mas o desprezo enfrentado
* É um esforço mais raro que para mim foi reservado.
* Que eu salve a França e que eu seja desonrada!
* Que a vergonha seja para mim, o fruto para minha pátria amada!
* Possa o ato feroz a que estou decidida
* Dê alguma energia para essa gente emurhecida;
* Que execrem meu nome, me chamem de infame se se quiser;
* Mas se envergonhem de ter menos coração que uma mulher;
Que aprenda comigo para usar de modo mais eficiente
A coragem de agir contra um faccioso inclemente.
Ah! nossos corações preguiçosos e indiferentes !
Todo mundo acredita que o raio vai cair em outra gente.

68 **Harmódio e Aristogitão**, também conhecidos como os **Tiranicidas**, foram dois antigos atenienses que se tornaram heróis por terem matado Hiparco, filho de Pisístrato. Pisístrato foi o responsável pela introdução da tirania em Atenas, tendo governado entre 546 e 527 a.C. A palavra “tirania” não possuía naquela época a conotação negativa que tem hoje, referindo-se apenas ao governo de alguém que tinha tomado o poder pela força.

- * - Possa, possam também tremer os malfeitores!
- * E, se Marat alguma vez tiver imitadores,
- * Eles pelo menos pensem que a vingança é vigilante
- * E que Charlotte Corday pode ter uma semelhante.
- * Um monstro como ela, se ela escapar à lei enfim,
- * Terá medo de encontrar um monstro igual a mim.

(Charlotte sai pela direita. A garota desce até o proscênio, pulando corda, chega a alguns passos de Charlotte, para e a observa, depois vai abraçar Charlotte, que lhe estende os braços)

Cena 5

Charlotte, a Garota

CHARLOTTE.

Vem, belezinha! Bom dia, figurinha branca e rosa!
Meu olhar em seu rostinho com felicidade repousa.
É estranho como as crianças sempre venham a mim;
Eu as atraio, não sei por que é assim.
Em Caen, era o filhinho de uma pobre operária,
Que se tomou por mim de amizade extraordinária;
Me seguia por toda parte e, nos prados vizinhos,
Muitas vezes fiz para ele alguns desenhos.
(a garota, apoiada nos joelhos de Charlotte, pega o punhal cujo cabo aparecia em sua manta; tirando-o do peito de Charlotte, ela o deixa cair no chão.- Charlotte o pega prontamente e o guarda de novo junto ao peito por baixo da manta)
Quem acreditaria que exercendo sobre a infância um tal charme,
Eu estou preste a matar um homem com essa arma.

A GAROTA

Por que é que você tem aí no peito um punhal
Me deixa ver.

CHARLOTTE

(empurrando a criança)
Não.
(mais docemente)
Se tocar nele, vai lhe fazer mal.
Mas me diga, qual o seu nome?

A GAROTA

Me chamam Louise, a espevitada.

CHARLOTTE

E onde está sua mãe?

A GAROTA

(mostrando a jovem sentado no fundo do palco)
Tá ali adiante, sentada.
(a garota se movimenta, pulando)

CHARLOTTE

Que a voz das crianças, a visão de seus jogos graciosos

Logo encham de calma nossos corações tempestuosos!
É como uma doce manhã em que o orvalho refrescante
Descesse lentamente sobre minha cabeça apaziguante.

(levanta-se e dá alguns passos)

- Como o céu está azul! – Por trás dessas casas defronte
Como deve se descortinar um vasto horizonte.

Este é o momento em que o sol, atingindo o pé do muro,
Varre a frente das lojinhas, cheias de apuros,

- Ah! meu coração solitário! – Ah! meus vales normandos.

Tão plenos de luz, de sombra e mugidos de vacas em bando.

Ventos do pôr do sol, perdidos naqueles sombreados raros,

Não lhes traz o odor de nossos verdes pastos tão caros?

(ela olha para a criança, que a puxa pela saia)

No entanto eu poderia estar assim rodeada

De lindos anjos loiros semelhantes a esta fada.

Devo renunciar a tudo que ao prazer me convida;

Eu vou morrer, antes de ter conhecido a vida!

(senta-se novamente e a menina se apoia outra vez em seus joelhos)

Mas se alguém deve se arrepender, sou eu – porquê?

Dias belos me esperavam; você era amado, você!

Nome tão querido, que meu lábio murmura sem parar!

Você, que com um amor sem medida temi amar:

Ah! você não sabia, quando com uma doce cantada

Uma vez para a felicidade do lar fui convidada,

Que meu coração contra mim mesma por ti combatia,

E que sem um esforço supremo logo logo eu cederia.

(a jovem, sentada no fundo do palco, se levanta e procura a garota com os olhos; vê-a perto de Charlotte e caminha até ela.)

Cena 6

Charlotte, a garota e a jovem

A JOVEM

(para Charlotte)

Essa garota a perturba; queria que me desculpasse.
(quer puxar a garota, que Charlotte segura)

CHARLOTTE

Não;

Sinto muito prazer nos seus graciosos impasses.

A JOVEM

(sentando-se perto de Charlotte)

Você, também, tem uma filha?

CHARLOTTE

Estou só no mundo, não tenho família.

A JOVEM

Tão jovem e tão sozinha em Paris! – Mas, que aflição!
Pelo menos tem amigos que lhe dão cuidados e atenção?

CHARLOTTE

Sou desconhecida aqui, não tenho nenhum amigo.
Cheguei pela primeira vez ontem, ainda nem tenho bom abrigo.

A JOVEM

Compreendo; estão em alguma prisão os seus pais?
Por isso fugiu de casa? Estão mortos, não os vê mais?
(Charlotte não o responde)
Perdão; assim acabo renovando sua tristeza;
Mas é que de verdade sua sorte me interessa.
O que você vai fazer, meu Deus, sem amigo, sem parentes,
Isolada, no meio dessa Paris tão aliciente!
Onde está morando?

CHARLOTTE

Num hotel.

A JOVEM

De que dinheiro?

A JOVEM

Você dispõe?
Algum pouco na carteira.

A JOVEM

Se esse dinheiro acabar... tem alguma atividade?

CHARLOTTE

Nenhuma.

A JOVEM

Isso se vê nesse estado de necessidade.
Mas embora seja coisa nova para você uma ocupação,
Devemos nos resignar a isso, nestes tempos de provação.
Me escute; eu sou casada com um luthier;
Ganhamos nossa vida nesse humilde metiê.
Para um hóspede a mais minha mesa é suficiente;
Venha; não tenha medo de estar com a gente.
Nos trabalhos da nossa arte bem posso te empregar,
E a obra de tuas mãos seu aluguel podem pagar.

CHARLOTTE

Você é feliz?

A JOVEM

Sim, nós vivemos em família.
Auxílio meu marido; vejo crescer minha filha.

CHARLOTTE

Não sentem nenhum temor?

A JOVEM

Não. Que temor nos afligiria?
Não atraí golpes esse nosso destino sombrio.
E, além disso, meu marido, contente com sua união,
Não se assombra com os clubes e fica na sua ocupação.

CHARLOTTE

(para si mesma)
Existe, então, em Paris, nesse inferno desencadeado.
Que pode se amar em paz, um casal afortunado.
(ela se levanta e dá alguns passos)
Ah! está no bom caminho quem segue a natureza:
Aí está a sabedoria, aí não entra a tristeza.

A JOVEM

E então, aceita minha oferta?

CHARLOTTE

Não posso, não.

(volta-se para a jovem e pega sua mão)

Eu lhe agradeço de todo meu coração.

Desfrute de uma felicidade de esposa de que me sinto enciumada.

- Adeus, mãezinha feliz! – adeus esposa bem amada!

(antes de sair, ela ainda olha uma vez para a jovem, a quem estende os braços.

A garota vai abraçá-la. Charlotte sai)

Cena 7

Gabinete de trabalho de Marat. – Nada de móveis, as paredes úmidas estão cobertas de um papel amarelo decaído, sobre o qual estão colados cartazes, proclamações, jornais, classificados da comuna. Pacotes abertos estão empilhados no chão. Jornais frescamente impressos secam sobre as cadeiras. – À direita, de lado, uma janela que se abre para a rua; no fundo, à direita, uma porta que conduz a uma antecâmara ocupada por encadernadoras; tipógrafos, impressores, entregadores de jornal. – No meio do fundo do palco, um banheiro fechado por cortinas. – À esquerda, no primeiro plano, uma lareira sobre a qual repousam papéis e um pequeno espelho. – À esquerda, no segundo plano, uma porta que se abre para uma escada. À direita, uma mesa lotada de papéis, de jornais e de livros; uma escrivaninha com tinta e penas. Perto da mesa, uma velha poltrona e cadeiras de palha. À esquerda, perto da lareira, uma outra poltrona.

Marat, Danton e Robespierre

(Marat sentado, ou antes reclinado, com um ar sufocado, na poltrona, à esquerda da mesa. Robespierre sentado numa cadeira, do outro lado da mesa, à direita. Danton em pé diante de sua cadeira, entre Marat e Robespierre)

DANTON

O triunfo é completo. Somos onipotentes.
Toda a gente eleva aos céus nossos nomes grandiloquentes.
Tudo pertence a nós. Clubes, comitês, ministérios,
Justiça, empregos civis e forças militares;
E a Convenção aclama, sem qualquer debate,
Nossos decretos que vota e não discute.
A Gironda durou muito tempo nosso império equilibrando;
Os destinos agora estão fixados, e a Gironda expirando.
A revolução é nossa desta vez.
E, então, o que fazer, já que mandamos nós três?

ROBESPIERRE

A revolução não pertence a ninguém; não é assim pequena.
Eu vou fazer, quanto a mim, tudo aquilo que o povo ordena.

DANTON

Eh! Sem dúvida! O povo é soberano, garantido;
Mas você não está nos clubes onde isto é aplaudido.
Então deixemos fora daqui essa palavra sonora e vazia;
Sabemos bem que o povo necessita de um guia.

(ele se senta)

Eu digo que devemos ajustar, por conjunta resolução,
Essa revolução cujo futuro está em nossas mãos.
Querem empurrá-la até os últimos atos,
Abrir às paixões todas as suas cataratas,
E tudo tanto transtornar, o bastante
Para o sol nunca ter visto cataclisma semelhante?
Digo que nós podemos. – Pensem em algo tão egrégio,
Nós abatemos o último privilégio;
O que ainda resta que possa ter alguma prioridade
Senão os próprios fundamentos da sociedade?
Acreditam que a crise se aproxima de seu final?
Querem vocês estabelecer um governo capital.
Nós podemos. – Com uma palavra, catástrofe ou criação,
Construiremos o caos ou daremos alguma ordenação.
Audácia! Eu disse, assim ecoando um trovão;
A audácia é o instrumento da revolução;
Mas depois da batalha é preciso pacificar.
Nós demolimos, agora saibamos edificar.
Outros são os meios de construir e de abater;
Se era preciso causar medo quando era preciso combater,
Agora que vencemos, nós devemos consumir
A obra republicana fazendo-a amar.
Ela terá todos os corações se a ordem recomeça.
E para isso o que é preciso? A força e a clemência.
Legalidade, respeito à Convenção,
Governo poderoso, unidade de ação
Tudo está aí. – Mas antes desarmemos a Comuna.
Duas soberanias são demais. Só precisamos de uma.
O que você diz, Robespierre?

ROBESPIERRE

O que deve ser dito?
Estou bastante cansado de tanto já ter combatido.
De que servem então os esforços do patriota austero?
A virtude sempre foi muito rara na superfície da terra.
E estamos desanimados de continuar aqui perseguindo
O bem que queremos fazer e não fizemos ainda.

DANTON

(falando alto)

Vamos! Essa musiquinha velha! De novo ensaiar.

ROBESPIERRE

Os ensaios não são dados, como parecem, a facilidades.
A liberdade só vive por atitudes consolidadas.
Reformem-se primeiro os corações para o Estado reformar,
Senão, vencedores de um rei, mas vencidos pelo vício,
Em breve você terá apenas alterado o serviço.
(Danton se levanta com impaciência e caminha para sua esquerda)
Pois bem! Pelo bem comum substituir
As leis da moral pelas leis de uma falsa dignidade,
A razão esclarecida pelo sombrio fanatismo,
O dever pelo cálculo, o amor pelo egoísmo,
Desenvolver o impulso dos instintos generosos,
Não sofrer por na França existir um desditoso,
Fundar a igualdade, esse belo sonho do homem justo,
Fazendo respeitar o que deve ser augusto,
Isso não é conseguido, Danton,
Só com um gesto de mão plana,
É um trabalho imenso e obra-prima humana,
E só a probidade, a que o gênio se alia,
Pode dos costumes e das leis criar essa harmonia.

DANTON

(à parte)
Ha! Seu declamador!

MARAT

(à parte)
Um Tartufo!

DANTON

(aproximando-se de Robespierre)
De fato, uma obra-prima!
Para acabar com isto, diga como se faz essa obra-prima.

ROBESPIERRE

Cultive a razão, a primeira instrução que seduz
Deve luzir para todo o mundo, assim como a luz.
Forme a consciência e saiba de largada
Que, se ela não fala de Deus, sua fala não diz nada.
Pisa-se com os pés a lei que não tem como tutela real
O dogma de um Deus justo e de uma alma imortal.
Dogmas consoladores, apoiem o inocente!
Dogmas vingadores, apaguem o crime afligente!

Celestes aliados da justiça humana,
Purifiquem, exaltem a alma republicana!
Vocês fazem o herói, e o ateísmo abjeto
Faz o tirano cruel e a covardia do sujeito.

DANTON

De acordo, e compartilho em todos os pontos sua doutrina;
Ainda é preciso algum tempo para que ela germine.
As crianças vão crescer, sem dúvida, e sua razão
Dará muito bons frutos na devida estação.
(ele se inclina para Robespierre)
Mas o povo atual, a quem faltam boas escolas
Pode, enquanto espera, nos atirar pelas janelas.
Não vejo nada de onde saia um próximo resultado;
Eu ouço o filósofo, não o homem de Estado.
Tenho medo de dizer que, na verdade, seus olhos não vão se afogar
Num fundo vaporoso cujas linhas não param de ondular,
E que todas essas grandes palavras virtude, razão, felicidade,
Das quais no horizonte flutua uma semiclaridade,
Só esclarecem uma perspectiva vaga e falsificada
Que se vê desaparecer logo à nossa chegada.

ROBESPIERRE

(levantando-se e caminhando até Danton)
Sim, eu sei que essas palavras excitam teu desdém, tua imodéstia;
Antes de você, faziam rir os girondinos dessa comédia.
(volta para a mesa)
Todos os ambiciosos agiram por esse método deficiente;
O materialismo para seus planos é conveniente;
Corrompidos, corruptores, eles tinham observado
Que se explora sem pena um povo depravado.
César, que meditava sobre a escravidão em Roma,
Afirma que após a morte nada mais serve ao homem;
Mas Sócrates, morrendo, conserva para amigos seus
Os destinos imortais que lhe prometera Deus.
Eu sei também, eu sei que sucumbe a virtude;
O caminho do dever é o do túmulo.
Odiado, em seus melhores desígnios caluniado
O homem íntegro de assassinos está sempre rodeado.
Pois bem, eu me rendo à sua mão celerada;
Eu beberei a taça de Sócrates, sem dar qualquer chorada.
(ele se senta)

DANTON

(sempre em pé)

Não vamos oferecê-la. Vamos, Marat, fale então.

MARAT

(sempre sentado)

Ah! você se rebaixa então para mim, ingrato irmão?

E Marat não é mais aquele maníaco acerbo

Que com promete os planos de Danton, o soberbo?

(olhando Robespierre, olhando Danton)

Não sou uma barata, nem um fazedor de discursos,

E vai direito ao objetivo por caminhos muito curtos.

Pois bem! Só será fundada a liberdade,

Se não seguirmos minha ideia simples e iluminada.

Já a conhecemos; já falei dela nos meus escritos e no meu movimento

Para os pensadores e à gente de talento.

- Devemos nomear um chefe, um tribuno militar,

Um ditador; o nome não vai importar;

É preciso que esse tribuno, cercado de litores,

Procure e mate todos os conspiradores;

Que sua única tarefa, com medo de ser abusado,

Seja fazer cair as cabeças sob o machado,

E que uma bola nos pés, insígnia do poder,

O acorrente ao castigo se faltar ao dever.

- Eu cortei, assim de repente, cada complô que foi preparado,

E o sangue que não se deve fazer escorrer, por mim foi poupado.

DANTON

(para Robespierre)

Sempre maluco!

MARAT

No ano passado, tudo foi ainda mais seguro;

Já gozaríamos da calma mais pura.

Cem cabeças, que se deveria cortar com tempo marcado,

De cortar três mil nos teriam dispensado.

ROBESPIERRE

Trezentas mil!

MARAT

Ah! Danton, em você eu tinha tanta esperança;

Queria te dar esse trabalho horrível sem tardança.

Tua audácia me agradou; mas soube bem depressinha
Que a audácia era grande e sua relevância pequenininha.
Teu espírito não sabe voar
Sua mente não sabe como voar nesses cumes superiores
Onde todo escrúpulo escapa aos verdadeiros legisladores;
Os laços terrestres impedem você de me seguir até lá;
Sua palavra o embriaga de um orgulho miserável;
Bajuladores ansiosos sobre você derramam incenso;
O ouro, o amor, os festins capturaram seu senso,

ROBESPIERRE

(à meia voz)

Conheço gente ainda mais louca.
Lanterna na mão, sozinho,
Procurei em vão, não encontrei um homem no caminho.
(olhando Danton. Olhando Robespierre)
A uns faltam grandeza, a outros falta decisão.
Então sou eu que vou ter de cumprir sua realização.
(levanta-se, e caminha com um passo agitado para a esquerda)

DANTON

Enfim, o que é que você quer?

MARAT

Não mais pensarei,
Que tudo esteja terminado, desde que não se tenha um rei;
É o começo. Sei que entre os nossos
Alguns só queriam o lugar dos outros.
E afirmam que todos devem estar satisfeitos,
Quando são eles que estão fazendo o que os outros haviam feito.
Sua revolução se mede com seu talho.
Não é por tão pouco Danton, que eu trabalho.
Fui amigo do povo ontem, eu o sou hoje nesta hora;
Eu sofri, eu lutei, eu odiei como ele odeia agora.
Miséria, esquecimento, desdém, patricícia arrogância,
Suas afrontas são minhas; é minha também sua vingança.
Ele sabe disso; ele defende quem o defende.
Agora vou levar longe sua bandeira triunfante.
Não me basta uma mudança de forma;
No interior das profundezas eu busco uma reforma.
Eu quero revirar os sulcos, armado do arado,
Para a sombra as roupas! Para o sol os trapos serão mandados.
Quero que a miséria esmague a opulência,

Que o pobre, por sua vez, tenha direito à insolência,
Que tremamos diante de quem não tem pão,
E que tenha seu bajulador, faminto cortesão.
Tiremos o chapéu, grandes senhores, burgueses e valetaiada!
Seus mestres passarão: saúda a canalhada!
Oh! São esses os prazeres lentamente apetecidos,
E que tanto compensam os ultrajes recebidos,
Que esse rebaixamento de uma classe arrogante,
Que se veste toda sem jeito com roupa de indigente,
Lançando maldições, e, queda sem qualquer valor!
Os gritos que ela detesta com todo ardor!

DANTON

(explodindo, finalmente, depois de caminhar pelo palco com grandes passos durante as últimas palavras de Marat)

Putá que pariu! A liberdade não quer déspotas.
Tirem o chapéu, grandes senhores! Tirem o chapéu, sans-culottes!
E saúdem a lei, não cada indivíduo isolado;
Pois é só à lei que o respeito deve ser dado.
O novo direito comum nivela todas as classes;
Não distingo mais nem famílias nem raças;
O povo é todo o mundo, e os nobres antiquados,
Nobres caídos, se levantaram cidadãos honrados.

MARAT

Você não compreende nada disso.

DANTON

Não; não tenho de gênio essa mania.
Eu quero tão simplesmente quebrar a tirania;
Venha ela daqui ou de lá do alto, de baixo,
Ela é tirania e nela não me encaixo.

MARAT

Então está muito bem, vá do pobre ao rico que você tão bem trata;
Tome-se de amor súbito pelos aristocratas;
Vai, vai, não é você que pode criá-los;
- Toma cuidado para não se perder tentando salvá-los.
(passa diante de Danton)
Quanto ao povo, ele saberá se virar sem teu subsídio.
Você me interrogou; eu lhe disse qual o remédio.

DANTON

Belo remédio!

MARAT

(voltando para a mesa)

Nomeia sem demora, nomeia sem alarde,
Nomeia um ditador. - Amanhã já vai ser tarde.
O próprio povo teu insulto vai vingar,
E será terrível, então, posso lhe jurar.
Nada mais vai deter o derrame de sangue dessa gente;
Ninguém poderia detê-lo. Até eu seria impotente.
O povo, brandindo a espada do arcanjo,
Matraqueie, ele vai dizer. - Com a vingança me arranjo.
E sua espada em sua bainha será guardada, lhe digo,
Apenas quando tiver exterminado seu último inimigo:
Cortesãos, financistas, monopólios, piratas,
Juizes, caloteiros, em suma, todos os aristocratas.
(põe-se novamente a caminhar)

DANTON

Aristocratas! Bah! Palavra velha demais! Espectro morto!
Onde eles estão? Quem são eles? De onde os conhece? De que horto?

MARAT

É fácil: as mãos brancas e delicadas,
As rendas, a roupa de seda - aristocratas!
Alguém de carruagem, saindo do Opéra,
Tem mansão, valetes, cavalos, etceterrá,
Aristocrata! - pode-se matá-lo sem escrúpulo.
(ele cai, exausto, na poltrona que está perto da chaminé à esquerda. Danton se aproxima de Robespierre, sempre sentado; os dois se entreolham com estupefação)

DANTON

Desvario total!

ROBESPIERRE

Atroz e ridículo!

DANTON

(indo até Marat, tocando-o no ombro, e lhe falando com um tom compadecido)
A febre se alojou em seus olhos e sua fala quebrou;

A perseguição que estimulou seu sangue inflamou;
As masmorras subterrâneas, que sua sombra lhe emprestaram,
Algo de sombrio em seu coração deixaram.
Descansa, Marat, e saiba a esse respeito
Que a Convenção lhe permite recolher-se ao leito.

MARAT

É muito interesse de sua parte; obrigado, mas dispenso.
Não estou ainda assim tão doente, é o que penso.
E fiquem tranquilos, ainda me resta no corpo, tão cativo,
Para usar mais de uma máscara, um sangue bastante ativo.
(ele se levanta)

Sim, eu vivi três anos em covas lúgubres, à exaustão;
Como o pássaro da noite, eu frequentei a escuridão;
Estou ligado a ela, é de lá que, apesar dos tiranos alarmantes,
A verdade disparava seus raios penetrantes.
E eis então o fruto de meus longos alarmas!
Agora contra mim mesmo disparam armas!
“O homem dos subterrâneos é um sanguinário e uma bruxa;
Tenho a sede de um vampiro e os olhos de uma coruja;
Ambicioso! diz um outro; e ainda é por clemência,
Quando sou apenas acusado de demência.”

(vai se sentar perto da mesa)

Ambicioso! – Por quê? Ignoro as necessidades.

(mostra sua casa)

Vejam: que Fócio⁶⁹ se contentaria com tanta simplicidade?

- Louco! Agora apelo para minha pena erudita;

Já escrevi vinte livros, e deles tenho dito!

Um homem sanguinário! – Ah! sempre fui tão doce e cortês.

Corações sensíveis e bons, eu me reporto a vocês.

Foi só a filantropia, a santa equidade,

Que me armou contra uma casta sem piedade.

Foi-me demonstrado que poupar cem infames humanos

É mandar para a morte mil republicanos;

Daí, que coração de ferro, que homem de entranhas animais

Condenou a França a tantos funerais?

69 **Fócio I de Constantinopla** (c. 810/820–893) foi o patriarca de Constantinopla entre 858 e 867 e, novamente, entre 877 e 886. Ele é reconhecido pela Igreja Ortodoxa como São Fócio, o Grande. Fócio é considerado o mais poderoso e influente patriarca de Constantinopla desde João Crisóstomo e como o mais importante intelectual de seu tempo, “*a luz do renascimento do século IX*”. Ele foi uma figura central tanto na conversão dos eslavos ao cristianismo quanto no cisma de Fócio.

E quando é para salvar todo um povo inocente,
É apropriado pechinchar algumas gotas de sangue quente?
(*põe-se a caminhar com passos convulsivos*)
Por exemplo, para que lhe serve então a guilhotina
Se deixam viver Biron⁷⁰ e Custine⁷¹?

DANTON

Como! Dois generais!

MARAT

Dois Dumouriez! – Por que
Não se extermina a família do rei?

DANTON

Mulheres!

MARAT

O que fazer? – é o cadafalso que comanda,
Vergniaud, Brissot e toda aquela banda?

DANTON

São representantes!

MARAT

Não; são rebeldes, santo Cristo!
Barbaroux, amigo deles, mete o ocidente nisto.
Mais de uma vez já, já exigi suas cabeças.
Mas a Convenção não lê minhas sentenças.
Acham que estou moribundo, não é verdade? Fala sério,
Senhores, não chorem já por mim no cemitério.
(*caminha para a mesa e pega uma carta*)

70 Armand-Louis de Gontaut-Biron, conde de **Biron** no seu nascimento, marquês de Gontaut (1758), depois duque de Lauzun (1766), depois duc de Biron e Par de França (1788), foi um militar francês nascido em 1747. Eleito deputado para os Estados Gerais de 1789, ele se liga à Revolução e entra para o partido do duque de Orléans; a partir de em tão faz-se chamar General Biron. É acusado de traição pelo Comitê de Salvação Pública por ter oferecido sua demissão. Levado ao Tribunal revolucionário é preso e guilhotinado em 31 de dezembro de 1793.

71 Astolphe-Louis-Léonor, marquês de **Custine** (1790-1857) foi um aristocrata e escritor francês. Sua família foi severamente atingida pela Revolução.: seu avô, o general revolucionário Adamk Philippe de Custine, foi guilhotinado em agosto de 1793 e seu pai em janeiro de 1794, sua mãe foi recolhida à prisão parisiense de Sainte-Pélagie, depois no mosteiro carmelita até a queda de Robespierre em 1794. Terá uma vida sem dificuldades durante o Romantismo e na duração da Monarquia de Julho.

Esta terceira carta é às outras igual e curta;
Se a Convenção ainda se faz de surda,
Doente, trêmulo, febril, vou me fazer
Levar à tribuna e ali esta carta vou ler.
Para você, Danton, vou ficar de olho em seus defeitos.
Amigo de Dumouriez, cuidado com amigos do peito.
Não sei por qual Deus foi seu braço desarmado;
Mas Achille pareceu bem suave no 31 de maio passado.
Adversário cortês, sob uma forma rude,
Você acertava a Gironda com mansuetude;
Você lamentava vencer e cortar as flores
Com que coroa o espírito daqueles belos oradores,
Tanto que iniciando com um trovão,
A tempestade terminou num ventinho bonachão.
O ódio é para seu coração uma carga pesada demais?
Tanto pior! – tem que odiar mesmo um partido nefasto.
A indulgência é um jogo mais brilhante, eu concordo;
Mas um jogo perigoso para aquele que o joga
(vai sentar-se perto da lareira)

DANTON

(que o ouviu, os braços cruzados)

Faça o que você quiser, por Deus! – estou acostumado
A ameaçar, não a me ver ameaçado,
Eu me chamo Danton. - Tá vendo essa mão de mando
Que destrói um trono e coloca um povo no comando?
Não acha que ela seja forte o suficiente pra te esmagar
Abatendo-se sobre você para te esmagar?
- vai, minha cabeça ainda está sólida acima de meu queixo;
A revolução gira é em torno desse eixo.
Encontre um outro Danton, se puder e se lhe interessa.
Até lá olhe com respeito esta cabeça.
Escute: eu sou franco, não temo nada no mundo;
Eu quis, como você, derrotar a Gironda.
Se eu tivesse apoiado aqueles que combati,
Eles seriam os vencedores, vocês seriam os vencidos.
Eu desejei sua derrota e não quero suas cabeças;
Eles são representantes do mesmo modo que você;
(Marat sentado à esquerda, Danton em pé no meio do palco, Robespierre sentado à direita)
Não quero mais entregar para ser desprezado
Esse nome que o povo já tem maltratado.
Já não há cadafalso, nem para eles nem para ninguém!

Meus olhos não são mais tímidos que os seus também;
Eu compreendo um momento de cólera, uma tremulação,
Uma vertigem sangrenta que perturba a razão,
Liberta os instintos da besta feroz;
E leva um povo inteiro a um drama atroz.
A humanidade geme e cobre sua cabeça, afrontada;
É a vingança, é espantoso; é acelerado;
Mas, a febre cesse e a sede seja a mesma;
Erigir friamente o cadafalso em sistema!
Que seja, então, eu preferiria, morrendo honrado,
Não ser o guilhotinador, mas ser o guilhotinado!

MARAT

A escolha é sua!

ROBESPIERRE

(levantando-se e se dirigindo até Danton e Marat)
Cidadãos, acabem com essa disputa!
O patriota é calmo e seriamente discute.

DANTON

Por Deus! Eu falo alto e não vivencio
A prudência daqueles que se indignam em silêncio.
(vai se sentar perto da mesa na poltrona de Marat)

MARAT

O silêncio é hábil e mais do que um bom apóstolo
Sabe como, entre duas partes, manejar o sábio e o tolo.

ROBESPIERRE

Eu não manobro nada, Marat. – Quando é importante,
Eu sou homem, Danton, de saber falar alto o bastante.
Sempre o bem público ditou minha resposta para mim;
E já que você quer que eu fale aqui, assim,
Dois partidos perigosos estão lutando pelo Estado:
Um leva à fraqueza e o outro ao atentado.
Aqueles, os corrompidos, estão prontos para indulgência;
Estes, os frenéticos, só pensam em vingança;
Uns querem findar, nobreza com mais desdouro,
A nobreza burguesa e o reino de ouro;
Os outros, invocando a pilhagem em sua ajuda,
Atiçam os indigentes contra quem tem algum.
Ou é o vício ou é o excesso. – e em minha sina

Não sou do partido dos Verres⁷² nem dos Catilinas.

DANTON

Ah! sim, o Cromwell lhe cai melhor.

ROBESPIERRE

A liberdade profana

Deles tem um ar de bacante ou de cortesã.

Eu amo o povo; - A ele o soberano poder!

Mas apelo apenas para o instinto do dever;

Eu conclamo ao devotamento e não à destemperança;

Minha fala pela moral convida para a bem-aventurança.

Quando para nós esses belos dias fraternos hão de brilhar!

Quando nos complôs criminosos não vão mais nos atemorizar.

O cadafalso tem sido salutar até agora;

O homem justo, com pesar, fez dele uma arma austera.

É para as mãos das virtudes que ele entrega o terror;

Ele pune sem fraqueza e pune sem furor.

DANTON

(em pé)

Compreendo: uma maneira de matar, pastoral!

Um verdugo virtuoso, que pratica a moral!

ROBESPIERRE

(indo para bem perto de Danton)

É verdade que Setembro já tem outro significado,

E pode, como os verdugos, nos passar outro recado.

(volta para o lado de Marat)

DANTON

Ah! setembro! – Bem. – Ó justiça derradeira!

Só faltava agora indignar Robespierre.

(vai pegar seu chapéu numa cadeira, à direita, depois volta para o fundo entre Marat e Robespierre)

Porque um homem sem ódio e sem orgulho danoso

Não tem em parte alguma um acolhimento generoso,

Porque só se encontra aqui, por razão enfática,

72 Gaius **Verres** (c. 120–43 a.C.) foi um magistrado romano, famoso por seu desgoverno da Sicília. Sua extorsão de fazendeiros locais e pilhagem de templos o levaram a ser processado por Cícero, cujas acusações foram tão devastadoras que seu defensor só recomendou que Verres deixasse o país.

Senão furor insensato ou quimera política,
Adeus. – Posso ter falhado. No fogo do combate travado
Qual o combatente que não fica entusiasmado?
Mas a posteridade dirá, para ser justo,
Que um sopro humano saía deste pulmão robusto;
Não fosse implacável com o soberbo, e clemente com o vencido,
Minha cólera jamais teria sobrevivido.
(sai pela esquerda)

Cena 8

Marat e Robespierre

ROBESPIERRE

(seguindo o Danton com os olhos)

Orgulhoso! libertino!

MARAT

(levantando-se)

A cabeça dele, ou a sua...

Se você não o instruir, tema que ele não te instrua.

ROBESPIERRE

Veremos isso.

MARAT

Venha a mim quando quiser atacar.

Eu o aprecio fracamente, para não o enganar;

Mas você vale mais, apesar de sua curta inteligência,

Que esse vil apóstata que fala de indulgência.

ROBESPIERRE

Basta.

(sai pela esquerda)

Cena 9

MARAT

(sozinho; senta-se)

Hipócritas! – mesquinhos ambiciosos! –

Disputam os dois o campo republicano! Pretensiosos!

Tirem suas máscaras! Escolheiem seus próprios ombros!

Estão fundando o meu poder sobre seus próprios escombros

Homenzinhos de Estado! São de causar piedade!

Têm medo de sua obra e a cumprem pela metade.

(ele se levanta)

Em marcha, então. – Ao burguês que o acaba de afastar,

O grande senhor vencido acaba de ceder seu lugar.

Marche! O privilégio é um suave travesseiro,

A vaidade burguesa nele faria seu sono costumeiro.

Marche! Marche! – O povo acorre, se junta e grita viva;

Ele está aí. – Subiram. Deem lugar ao novo conviva!

Os burgueses expulsaram os nobres e a monarquia;

Bom! – Agora o povo vai expulsar a burguesia.

Ficamos confusos, começamos agora a ver claramente,

Sozinho, eu previ esse golpe desde o primeiro momento;

Sozinho, caminho como no começo, sei para onde me dirijo;

Conduzo, sem vacilar, um princípio com um objetivo.

Porque eu, eu só, abraço e persigo um sistema,

A mim sozinho pertence a autoridade suprema!

Eu a terei; eu já a tenho.- E é bom – Quem o faria, senão eu?!

Ah! monsenhor d'Artois, seu coroinha cresceu;

O obscuro cirurgião das estrebarias grotescas

Trabalha agora em cabeças principescas;

Aqueles que riam dos escritos do jovem sábio estudioso

Agora empalidecem ao ruído que faz minha pena de poderoso.

(caminha para sua mesa e pega sua pena, para a qual olha com orgulho)

Meu cetro!

(olha ao redor)

Eis meu palácio de Versalhes!

(olha os jornais espalhados sobre a mesa)

Eis os esquadrões que vencem minhas batalhas!

(caminha até a janela e a abre)

E ali está meu Estado: vem o sol

E cada um me lê; por toda parte entro como um farol

E, como a colheita que balança ao vento,

Todo um povo ondulante estremece sob meu pensamento.

(olha longamente para a rua, e estende o braço para fora, como se o povo es-

tivesse ali)

Gente boa! Ela me estima. – Alguns só fazem cortejar;
Outros possuem seus caprichos, mas só a mim ela vai amar.
Sente que minha crença é mais que uma doutrina, um benfeito,
E que suas paixões vibram forte dentro de meu peito
(volta para o proscênio)

Sim, sou amigo dessa gente; não vou sofrer
Se alguma cabeça para cima do mais baixo se erguer.

Eu nívelo. – Átila⁷³ da democracia,
Quebro e amasso com os pés toda a aristocracia;
Faço passearem, ferro e fogo na mão,
Meus bárbaros do norte no império romano.
Sou grande! Posso tudo o que me agrada.

(coloca a mão sobre o peito)

Ah! uma febre me articula;
Um veneno inflamado em minhas veias circula;
É a morte.

(como que se arrasta até a lareira, pega o espelho e se olha)

Que felicidade para meus rivais secretos e seu ranço
Se do mal que me mata conhecessem o avanço!
Espões já estão narrando, com uma língua bem crescida,
Os sinais do meu fim em minha testa empalidecida.
Para mim minha firmeza! Domino a dor,
E proíbo à minha pele que mude de cor!

(movimento de sofrimento)

Em vão eu dissimulo, e Danton, em meu suor,
Já leu completamente minha lepra interior.

(vai cair sentado em sua poltrona, perto da mesa que está à direita)

Ó morte! Muitos traidores aqui embaixo vou deixar;
Mais umas cabeças ainda, e aí você pode me levar!
Ó morte, espere um pouco! Enquanto você se retarda,
Vou enviar para você antes de mim belas vanguardas.

Mãos à obra! Apressemos-nos! Para um trabalho forçado
Dobremos o pouco tempo que ainda me foi deixado!

(abre a porta da antecâmara; entram um tipógrafo, pregadores de cartazes, en-

73 **Átila** (c. 400–453), frequentemente referido como **Átila, o Huno**, foi rei dos hunos e chefe de uma confederação tribal de hunos e povos germânicos e iranianos, que governou o maior império europeu de seu tempo, cujo território se estendia do sul da atual Alemanha, no oeste, até o rio Ural, no leste; e do mar Báltico, no norte, até o mar Negro, no sul. Durante seu reinado, levou a cabo uma política agressiva de cobrança de tributos e eventualmente de intervenção militar em reinos vizinhos, que viria a torná-lo um dos inimigos mais temidos dos impérios romanos Ocidental e Bizantino.-

tregadores de jornais, encadernadoras, e Laurent Basse, comissionário de Marat.
Ao tipógrafo, entregando-lhe uma prova)
Corrijam esta prova, e a devolvam para mim.
(o tipógrafo sai pela direita; para um pregador de cartazes, entregando-lhe al-
gum material)
Para pregar nas ruas.
(o pregador sai pela direita; para as encadernadoras)
Já vi estas folhas; dobrem por fim.
E depois etiquetem os pacotes de jornal.
(as encadernadoras saem pela direita; para Laurent Basse)
Você, cidadão Laurent, dirija-se ao tribunal;
Pergunte o que foi feito sobre minha denúncia.
(entrega-lhe uma carta)
Para a Comuna; - diga que espero contestação.
(entrega-lhe outras cartas)
Para a Convenção. – Para o clube dos jacobinos;
Para os *cordeliers*. – Vai!
(Laurent sai pela esquerda. Todos os outros entram na antecâmara à direita)

Cena 10

Marat; Albertine, sua mulher, saindo do banheiro.

ALBERTINE

Marat, banho pronto.

MARAT

Possa ele o fogo que me consome apagar!

(levanta-se e se apoia no ombro de Albertine)

Obrigado!

(pega sua pena sobre a mesa)

Venha comigo, minha pena fiel, queira me acompanhar!

(ele entra, sustentado por Albertine, no banheiro, cujas cortinas Albertina fecha atrás de si)

Cena 11

Albertine, depois Charlotte; Marat, no banho, oculto pela cortina.

VOZ DO CONCIERGE

(no pé da escada)

Onde é que pensa que a senhorita vai, mocinha? Ninguém entra!
(Charlotte abre a porta à direita e surge)

ALBERTINE

(saindo do banheiro)

O que foi?

(caminha para Charlotte)

O que veio fazer aqui? Ninguém entra!

CHARLOTTE

(na soleira da porta)

Desculpe... Eu gostaria de ver Marat.

ALBERTINE

Não pode ser visto.

CHARLOTTE

Mas é para um assunto importante.

ALBERTINE

Não insista.

CHARLOTTE

Diga a ele que vim de Caen especialmente; e estou com medo.
Vi os girondinos, conheço todos os seus segredos.

ALBERTINE

Conta para mim. É o mesmo que lhe falar.
Com ele estou casada

CHARLOTTE

A senhora!

(à parte)

Meu Deus! Sua esposa! – Ele é amado!

(momento de silêncio. – Charlotte e Albertine se entreolham)

ALBERTINE

(à parte) Ela ficou perturbada! Coisa boa não está desejando.

CHARLOTTE (*à parte*)
Mulher dele!

ALBERTINA
(*à parte*)
Viram alguns assassinos rondando.
(*para Charlotte*)
Vá embora!
(*Charlotte faz um movimento para sair*)

MARAT (*atrás da cortina*)
Deixe entrar.

ALBERTINA
Mas...

MARAT
Deixe entrar, já lhe disse.
Chega mais, cidadã.

CHARLOTTE
(*à parte, aproximando-se das cortinas*)
Ô céus! Onde vou? Se alguém me visse!
Estou com medo.

MARAT
Foi você que me escreveu mais cedo?

CHARLOTTE
Sim, fui eu.

MARAT
Aproxime-se e fale alto. Não fique envergonhada.
O que você sabe?

CHARLOTTE
Só posso dizer para você mesmo.

MARAT (*para Albertine*)
Deixe-nos, Albertine.
(*Albertine sai lentamente, à esquerda*)

Cena 12

(Charlotte; Marat, no banho, ocultado pelas cortinas)

CHARLOTTE

(à parte)

Ah! chegou o instante supremo.

Agora!

(ela olha através da cortina)

Se se pudesse vê-lo!

(atira-se para trás)

Ele é pavoroso!

(dá alguns passos, apoiando-se na parede)

MARAT

Então, veio de Caen? O que fazem lá nossos “valorosos”?

CHARLOTTE

(sempre apoiada à parede)

Ontem, os batalhões saíram da cidade, apressados

Marcham para Paris.

MARAT

Quantos homens?

CHARLOTTE

Dez mil soldados.

MARAT

Que venham! Ah! com que festa vão ser agraciados.

Que colheita vamos ter para a guilhotina! Soldados!!

CHARLOTTE

(à parte, levando a mão ao peito, ao ponto em que está escondido o punhal)

Valha-me, Deus de Judith!

MARAT

Espera, vou anotar.

Dê os nomes principais.

CHARLOTTE

(à parte)

Minha coragem vai acabar.

MARAT

Quantos deputados?

CHARLOTTE

Dezoito.

MARAT

Diga todos, manda ver.

CHARLOTTE

Buzot, Pétion, Barbaroux, Louvet...

(coloca a mão no punhal)

MARAT

(repetindo)

Barbaroux... Vai, pra guilhotina, desgraçado.

CHARLOTTE

(desembaraça-se de sua mantilha e entra decidida na sala de banho, tirando seu punhal e o enfiando no coração de Marat)

Morre, então! – Morre, seu celerado!

MARAT

Socorro! Uma assassina!

(Charlotte sai assustada, joga o punhal no chão com horror e fica imóvel no proscênio)



Cena 13

Charlotte, Albertine, tipógrafo, coladores de cartazes, entregadores de jornal, encadernadoras, povo

(Albertina acorre ao grito de Marat e abre as cortinas. – vê-se Marat estendido morto na banheira)

ALBERTINE

(emitindo um grito assustador)

Ah! Socorro! Mataram o Marat!

(ela se precipita para a antecâmara, cuja porta abre violentamente. – o tipógrafo, os operários, as encadernadoras entram tumultuadamente, - Albertina retorna na direção de Marat; ela segura a cabeça dele com uma mão e com a outra aponta Charlotte, que está imóvel)

A assassina! Ali! Foi ela!

(precipitam-se contra Charlotte. - dois operários a prendem por um braço; outros vão à janela e gritam o assassinato)

OPERÁRIOS E ENCADERNADORAS

Assassinato! Mataram o Marat!

(os passantes, atraídos pelos gritos, entram pela direita. – o palco fica repleto de homens e de mulheres. Uns olham com temor para o corpo de Marat; os outros ameaçam Charlotte. – Um homem do povo ergue uma cadeira sobre a cabeça de Charlotte, sempre segura por dois operários, e se prepara para agredi-la.)

VOZ

(no meio da multidão)

Matem essa mulher! Matem!

(a cortina se fecha)

Ato V⁷⁴

17 de julho de 1793 – A prisão – À direita, uma mesa – À esquerda, a porta.

Charlotte, Danton, Carcereiro, Guardas

Cena 1

Charlotte, o Carcereiro.

(Charlotte está sentada diante da mesa, absorta em suas reflexões)

CARCEREIRO

(entrando e indo na direção de Charlotte)

Venho do Comitê, conforme seu pedido.

CHARLOTTE

(erguendo a cabeça)

Bem, o que pedi foi atendido?

CARCEREIRO

Ignoro, senhora, qual foi sua vontade.

(ele se retira para o fundo da cela; Charlotte retoma sua atitude pensativa. Danton entra)

74 **NFP** – Este ato só foi representado uma vez. Ele é a conclusão e a moral do drama. Essas modificações foram feitas seja em razão da duração do espetáculo, seja pelas exigências da ação teatral.

Cena 2⁷⁵

Charlotte, Danton, o Carcereiro

DANTON

Carcereiro, anuncie Danton, membro do Comitê de Salvação Público.

(Danton fica à porta; o carcereiro se aproxima de Charlotte e lhe fala em voz baixa, apontando para Danton; Charlotte estremece e se levanta vivamente. O carcereiro volta para Danton)

DANTON

(para o carcereiro)

Saia, deixe-nos sozinhos na cela.

(o carcereiro sai)

75 **NFP** – Charlotte realmente solicitou ao Comitê de Salvação Pública permissão para enviar suas duas cartas escritas, uma para seu pai, e a outra para Barbaroux. (Ver o interrogatório) Danton era, àquela época, membro do Comitê. Quando Charlotte se dirigiu ao cadafalso, Danton, que havia assistido ao seu processo, colocou-se à sua passagem, bem como Robespierre e Camille Desmoulins.

Cena 3

Charlotte, Danton.

DANTON

(sempre perto da porta, falando para si mesmo)

É ela!

CHARLOTTE

(de pé, examinando Danton)

É Danton! Que rosto estranho!

DANTON

Como é bela!

(dá alguns passos na direção de Charlotte)

Aí está você, jovem de coragem romana!

CHARLOTTE

Eis aí você, orgulhoso juiz, temor da espécie humana!

DANTON

O punhal de Brutus foi parar em mãos tão débeis!

CHARLOTTE

Essa voz desencadeou tempestades civis terríveis!

DANTON

(se aproximando ainda mais de Charlotte)

Você tem algum pedido a requerer?

CHARLOTTE

(pegando duas cartas sobre a mesa e as apresentando a Danton)

Aqui estão duas cartas que acabei de escrever.

Esta para Barbaroux; esta outra para uma tia minha.

Pode ler. Vai ver que conspirei sozinha.

Espero que o Comitê seja generoso para comigo,

Que se digno, após minha morte, enviá-las aos meus amigos.

DANTON

(pegando as cartas)

Me dê as cartas e confie em meu apreço.

As duas, eu lhe prometo, seguirão para seu endereço.

Eu estava no tribunal, e ouvi tudo o que você lá ofereceu,

Charlotte, você altivamente a tudo respondeu.
Quis vir ver você. Pensei que talvez pudesse ser
Que você tivesse alguma vontade de me conhecer.
Precisamos nos compreender – você foi capaz
De me comover; aprecio uma pessoa audaz.
Se existe um favor que lhe possa ser concedido,
Você pode, Charlotte, fazer seu pedido.
Que eu perca meu nome se não tiver esse direito!

CHARLOTTE

Agradeço e lhe peço uma resposta.

DANTON

Aceito.

CHARLOTTE

O que fazem os girondinos a cuja causa servi?
Foram vitoriosos? Chegaram aqui?

DANTON

Pergunta outra coisa.

CHARLOTTE

Responda! Prometeu. Vencidos?

DANTON

Sim. Perto de Vernon, perdidos.

CHARLOTTE

Ó meu Deus! Mas poderemos recomeçar a batalha?

DANTON

Tudo já definido; para eles restou a mortalha.

CHARLOTTE

(após um silêncio)

Ainda uma coisa, Danton. – Qual o efeito produzido
Pela morte de Marat?

DANTON

Está ouvindo esse ruído?

CHARLOTTE

Sim.

DANTON

É o deus Marat, e sua apoteose.
Você operou essa metamorfose.
O desprezo geral teria sido a melhor razão;
Sua punhalada o mandou direto para o Panteão.

CHARLOTTE

(caindo sentada e baixando a cabeça, desencorajada)
Assim eu fiz um deus daquele que acabei de matar
E vejo, enquanto morro, a Gironda desabar.
Sem qualquer benefício, fiz verter sangue humano

DANTON

Não abaixe a cabeça. O coração absolve a mão.
Você se enganou, é verdade, mas o que importa!
Os magnânimos, só eles, se enganam com a sorte.
Ah! ninguém está puro: todos têm sua taxa de sangue ingente.
E quem não ousa matar é o único inocente.

CARCEREIRO

(entrando, para Charlotte)
Estão esperando, senhorita. Tem que se preparar.

CHARLOTTE

Estou pronta

DANTON

(bastante agitado, e fazendo sinal ao carcereiro para esperar)
O quê, já! – uma cabeça tão nobre cortar.
Ô pobre criança! – tão bela! – um coração tão generoso!

CHARLOTTE

Guarde essa piedade para outros desditosos.
A morte rápida, Danton, é tudo o que me aviva.
Sou um assassino, tanto que estou viva.

DANTON

É verdade. – caminha para a morte, nobre filha! E faz ver
Que, tendo sabido dá-la, também a sabe receber.

CHARLOTTE

(levantando-se)
Danton, me disseram, e não estou enganada,

Que seus furores escondiam uma alma bem temperada.
Eu teria aproveitado melhor meu último momento,
E receberia a morte com um espírito mais contente,
Se esta emoção, que para depois de mim se adivinhasse,
De todas as suas boas inclinações a nobreza revelasse
E revertesse em proveito do Estado proibido
O gênio assustador que quase o viu perdido.

DANTON

Eh! Charlotte! apesar de meu nome ser tão terrível,
Por não ser mesmo um santo, também não sou um diabo temível!
Não leve para o túmulo esse retrato tão pesado.
Tanto quanto Mirabeau,⁷⁶ eu era homem de Estado.
Assim que um governo começava a surgir novamente,
Eu corria para ele, ansioso para entrar imediatamente.
Vinte vezes propus a paz aos girondinos também
Mas deles só recebi injúrias e desdém.
Fui ignorado em tudo, realmente! – seus anátemas supremos
Me empurraram, contra minha vontade, para os partidos extremos,
Que os devoraram, a todos hão de devorar
E a si mesmos hão de sufocar.

CHARLOTTE

(caminhando lentamente para Danton)

Não acuse, Danton, o julgamento do mundo;
Sofremos nós dois sua justiça profunda.
Você recua, por um tardio arrependimento tomado,
Diante do abismo aberto que vai engolir tudo o que foi criado
E acredite que o remorso lhe deve devolver a estima
Daqueles que você empurrou para este abismo;
Mas seus imitadores seus passos estão seguindo;
Onde você parou eles não se interrompem, continuam indo,
E a emulação de seu delírio sangrento
Afasta, todo dia, os limites do pior momento.
Em vão, você negava seus excessos triunfantes,

76 Honoré Gabriel Riqueti, conde de **Mirabeau** (1749-1791) foi um jornalista, escritor, político e grande orador parlamentar francês. Foi um destacado ativista e teórico da Revolução francesa, fez parte do Clube dos Trinta, destacando-se por sua retórica apaixonada e convincente, tanto oral como escrita, o que lhe mereceu o epíteto de *orateur du peuple* (“orador do povo”). Fez parte da Maçonaria e teve um papel relevante na Revolução francesa, durante a fase inicial da qual foi um dos moderados que pretendia a transição para uma monarquia constitucional. A sua morte foi um dos fatores que precipitaram a queda da monarquia francesa.

Eles nasceram em setembro, e são seus infantes.
(*Danton estremece; Charlotte continua com um tom mais doce*)
É seu castigo ver sua impotência
Contra uma efusão que em você tem nascença,
E ver que, não crendo em seus primeiros remorsos,
Ninguém leva em conta, de nenhum modo, seus esforços.
Submetamo-nos, Danton, à nossa penosa sorte
E saibamos aceitar, você o ódio, e eu a morte.
Eu não posso, em troca de meu próprio atentado,
Senão morrer de uma morte inútil para o Estado;
Você, mais feliz que eu, para expiar suas mortes,
Viva, Danton, - viva no interesse de sua sorte.
Salve seus inimigos, mesmo que possa considerar
Que, quando forem salvos, eles vão te ultrajar.

CARCEREIRO

(*voltando, para Charlotte*)
Estão esperando.

CHARLOTTE

(*colocando a mão no braço de Danton*)
Lições do túmulo, para meditar.
(*ela vai para a porta.; para e faz um gesto de adeus para Danton*)
Adeus, Danton.
(*sai com o carcereiro; vê-se, pela porta aberta, os guardas que a levam*)⁷⁷

DANTON

(*sozinho, seguindo Charlotte com os olhos*)
Mais uma cabeça vai rolar!
Ela hoje! – amanhã os girondinos.
Depois eu!
E depois os outros! – a lei inevitável aqui se deu!
É terrível e é grande. De sua ideia soldados,
Todos morrem por sua fé, por seu sangue fecundados.
Mas a obra é imortal, e Os homens novos, perfeitos,
Amaldiçoando os atores, abençoarão os feitos.

77 **NFP** – Charlotte Corday era bisneta de Marie Corneille, irmã de Pierre Corneille. Suas respostas ao Tri-bunal revolucionário estabelecem de maneira incontestável que ela quis vingar a Gironda, e que ela era republicana e não royalista. “O Presidente: **P.** Já fazia algum tempo que você havia concebido o plano de matar Marat? **R.** Após a jornada de 31 de maio, dia da prisão dos deputados do povo... *Eu matei um homem para salvar cem mil...* Eu era republicana bem antes da revolução, e jamais me faltou energia...”

Vamos! Até à morte continuemos a guerra!
Ainda somos dois.- Vem pra luta, Robespierre!

Fim⁷⁸

78 Não se pode deixar de citar a peça *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, 1963, de Peter Weiss, mais conhecida pelo título abreviado **Marat-Sade**; a tradução francesa de Jean Baudrikllard (Paris, Seuil, 1965) *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade* serviu de base para a montagem de Jean Tasso e Gilles Segal, com música de Jean Prodomidès, encenada em Paris no Théâtre Sarah Bernhardt, estreia em 20.9.1966; no mesmo ano, Peter Brook dirigiu sua versão, que foi filmada em 1967, roteiro de Peter Weiss, George Skelton e Adrian Mitchell; filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=k6V2SIPL59> para ali ser visto com legendas em português em. Uma onda Marat-Sade correu pelo mundo; quem tiver curiosidade pode ouvir o disco de Lalo Schifrin, de 1966, *The dissection and reconstruction of music from the past as performed by the inmates of Lalo Schifrin's demented ensemble as a tribute to the memory of the Marquis de Sade* - mais simplesmente *Marquis de Sade*. Doi encenada pela primeira vez no Brasil pelo Teatro da Esquina em 1967, no Teatro Bela Vista em São Paulo, sob a direção de Ademar Guerra, com elenco encabeçado por Armando Bógus (Marat), Rubens Correa (como Sade), Aracy Balanabian (Rossignol) e Irina Grecco (Charlotte Corday), com tradução de Millor Fernandes, coreografia de Marika Gidali, cenário de Ninete van Vüchelen, Figurinos de Enio de Souza, Iluminação de Manoel Ribeiro, Sonoplastia de Archimedes Ribeiro.

Nota: Existe uma ópera *Charlotte Corday*, drama lírico em 3 atos, com libreto de Maurice-Charles Renard (1888-1973). Nascido em Caen, e música de Léon Manière (1885-1954), criada em 8.12.1937 por ocasião do centenário do Grand Théâtre de Caen, com temporada de grande sucesso.



Ato 1: a multidão de fiéis diante da igreja St-Jean.



Ato 1: Charlotte e os 3 garotos.



Ato 2: Charlotte e Madame de Bretteville.



Ato 3: A Conciergerie

Textos e versões

Composição para Filmes.
De Theodor Adorno & Hanns Eisler.
Terceira parte.

Marcelo Amalfi

Tradução e notas.

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 terceira 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 third 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 cinco

Elementos da estética

Estabelecer princípios estéticos da música do cinema é uma empreitada tão duvidosa quanto escrever sua história. Até agora, todas as tentativas de uma análise estética do cinema e do rádio, os dois meios mais importantes da indústria cultural, foram mais ou menos formalistas. O domínio do grande business acorrentou a liberdade de criação artística, que é o pré-requisito para uma interação frutífera entre forma e conteúdo; e uma estética concreta deve necessariamente referir-se a tal interação. Devido ao materialismo vulgar do conteúdo dos filmes inteiramente alheio à arte, as considerações estéticas sobre eles até agora tiveram que se esquivar de toda a questão do conteúdo. É por isso que elas têm sido unicamente abstratas. Elas se lidaram predominantemente com tecnicidades como as leis do movimento ou cor, a sequência, a edição, ou com categorias vagas como “o ritmo interno”. Embora os critérios derivados de tais análises possam, em certa medida, circunscrever a estrutura do *métier* dentro de uma determinada produção, eles são completamente insuficientes para determinar

se o produto é bom ou ruim. É possível imaginar um filme - e isso se aplica à sua música também - que está em conformidade com todos esses critérios, no qual uma enorme quantidade de trabalho consciente e conhecimento especializado foi gasto, e que, no entanto, é totalmente desprovido de qualquer valor real, porque a falsidade e o vazio da concepção de base degradaram as conquistas formais em ingredientes meramente técnicos.

Além da influência prejudicial do comercialismo, análises estéticas do cinema facilmente tornam-se inadequadas porque estão menos enraizadas em desejos artísticos do que no fato de que, no século vinte, a técnica visual e acústica atingiu um estágio definitivo, que é essencialmente alheio, ou relacionado apenas muito indiretamente, a qualquer ideia estética possível. Uma tentativa de formular as leis estéticas da tragédia grega, por exemplo, deve ser baseada em fatores sociais e históricos concretos, como os ritos simbólicos da religião grega, o sacrifício, o julgamento, os conflitos familiares primitivos e a nascente atitude crítica em relação à mitologia. Tentar qualquer coisa desse tipo em relação ao cinema seria pueril. Sua conexão com as tendências desenvolvimentistas da arte dramática ou novelística é definida apenas pelo fato de que ele toma como certas e assimila essas formas tradicionais, ou seja, as reproduz com algumas modificações ditadas por exigências de conformidade técnica ou social. Suas potencialidades estão muito mais intimamente ligadas às do desenvolvimento da fotografia e do som elétrico. Essas mídias, no entanto, evoluíram inteiramente fora do domínio da estética, e os princípios estéticos em relação a elas são tão rasos que nem precisam ser questionados. A possível contribuição desses campos para a estética do cinema é praticamente a mesma que a da teoria física das cores contrastantes para a arte da pintura, ou a dos overtones para a música.

Portanto, é especialmente aconselhável cautela com relação às considerações pseudo-estéticas no estilo funcionalista, tal como era popular na Alemanha em nome do princípio de *Materialgerechtigkeit*, ou adequação ao material dado. No que diz respeito ao instrumento mais essencial na música do cinema - o microfone - a experiência do rádio mostrou há muito que a criação de composições “adequadas” ao microfone leva, na prática, a uma super-simplificação injustificável da linguagem musical.

O chamado ajuste a tais condições materiais supostamente objetivas restringe a imaginação musical, geralmente em nome daquele tipo de popularidade que é a principal preocupação da indústria cinematográfica. O postulado da adequação ao material só faria sentido caso se referisse ao material musical no sentido próprio do termo, a saber, aos sons e suas relações, e não às exteriores e relativamente acidentais técnicas de gravação. Um procedimento verdadeiramente funcional consistiria em adaptar o microfone aos requisitos da música, e não vice-versa. Mesmo na arquitetura, que é praticada com um material tangível, o termo funcional não seria aplicado a uma estrutura que é adaptada à natureza dos caminhões e guindastes que servem para transpor-

tar o material de construção, mas sim àquela que é adotada para a natureza do material de construção disponível e a finalidade do todo. O microfone é um meio de comunicação, não de construção. A propósito, o progresso das técnicas de gravação de hoje tornou obsoletas este tipo de especulações sobre as limitações estéticas.

Ainda mais duvidosas são as especulações que buscam desenvolver leis a partir da natureza abstrata da mídia como, por exemplo, da relação entre as informações ópticas e fonéticas em termos da psicologia da percepção. Na melhor das hipóteses, isso resulta na duplicata, em arte ornamental aplicada, da imagem “abstrata”. O antídoto para o comercialismo no cinema não é a fundação de seitas que se concentram, digamos, na afinidade entre certas cores e sons, e que confundem suas obsessões por ideias *avant-garde*. Regras arbitrariamente estabelecidas para brincar com o caleidoscópio não são critérios artísticos. Se a beleza artística deriva exclusivamente do material de uma determinada arte, ela é degradada ao nível de natureza, mas sem alcançar desse modo uma beleza natural. Uma arte que almeja a pureza geométrica, as proporções perfeitas e a regularidade dos objetos naturais acaba infectando as formas belas, se é que elas ainda são belas, com o elemento reflexivo que inevitavelmente dissolve a beleza natural. Para este último, “tanto para a unidade abstrata da forma quanto para a simplicidade e pureza do material sensível”, ele é “sem vida em sua abstração, e não é verdadeiramente uma unidade real. Pois a verdadeira unidade pressupõe subjetividade espiritual, e este elemento é totalmente ausente da beleza natural”.¹

Relação básica entre a música e a imagem

Até agora, Sergei Eisenstein foi o único diretor de cinema importante a entrar em discussões estéticas. Ele, igualmente, polemiza contra especulações formalistas sobre a relação entre a música e o filme, muito menos sobre a relação entre música e cor. “Concluimos”, escreve ele², ‘que a existência de equivalentes som-cor “absolutos” - mesmo se encontrados na natureza - não pode desempenhar um papel decisivo no trabalho criativo, exceto de uma maneira “suplementar” ocasional.

Esses “equivalentes absolutos” são, por exemplo, aqueles entre certas tonalidades ou acordes e cores, dos quais a miragem tem assombrado os teóricos desde Berlioz. Alguns deles são obcecados pela ideia de associar todas as tonalidades de cor em uma imagem a um som “idêntico”. Mesmo se tal identidade existisse - e ela não existe - e mesmo que o método não fosse tão ato-

1 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, W. W. I. Band, 1. Abteilung. ed. Hotho, Berlin, 1842, p. 180.

2 Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, New York, 1942, p. 157.

místico a ponto de negar flagrantemente qualquer continuidade da intenção artística, o propósito dessa identidade ainda seria questionável. Por que uma mesma coisa deveria ser reproduzida por duas mídias diferentes? O efeito obtido por tal repetição seria mais fraco, em vez de mais forte.

Eisenstein também rejeita a busca de equivalentes dos “elementos puramente representativos na música”, ou seja, o esforço para alcançar a unidade entre imagem e música pela adição de equivalentes pictóricos às associações expressivas de simples temas musicais ou peças inteiras.

No entanto, o próprio Eisenstein não está totalmente livre do tipo de pensamento formalista que ele ataca com tanta propriedade. Ele investe contra a superficialidade de filmes baseados em uma estreita ideia ilustrativa da música; assim, a Barcarolle de *Tales of Hoffmann* inspirou um cineasta a mostrar um casal de namorados se abraçando em um cenário de paisagem veneziana. “Mas pegue das ‘cenas’ venezianas”, escreve ele, “apenas os movimentos de aproximação e recuo da água combinados com o jogo da luz saltando e recuando que é refletido sobre a superfície dos canais, e você imediatamente se afasta, por pelo menos um grau, da série de fragmentos ‘ilustrativos’, e você está mais perto de encontrar uma resposta para a sensação do movimento interno de uma Barcarolle.”³

Tal procedimento não transcende o princípio errôneo de relacionar imagem e música por pseudo-identidade ou por associação; ele simplesmente transfere o princípio para um nível mais abstrato, no qual sua cruza e caráter redundante são menos óbvios. Reduzir as ondas visíveis ao mero movimento da água e o jogo de luz sobre ela, que se supõe coincidir com o caráter ondular

3 Ibid. p. 161. O exemplo que Eisenstein dá para a interpretação do movimento interno da Barcarolle não é convincente. Em *Silly Symphony Birds of a Feather* (1921), Walt Disney relacionou essa peça a “um pavão cuja cauda tremula ‘musicalmente’, e que olha para a piscina para lá encontrar contornos idênticos aos das penas multicoloridas da sua cauda, cintilando de cabeça para baixo. Todos as aproximações, recuos, ondulações, reflexos e brilhos multicoloridos que vieram à mente como uma essência adequada para originar os desenhos das cenas venezianas foram preservados por Disney na mesma relação com o movimento da música: a cauda que se espalha e seu reflexo se aproximam e recuam de acordo com a proximidade da cauda florida com a piscina - as penas da cauda estão, elas próprias, ondulando e tremulando - e assim por diante.” No entanto, a bela ideia da Disney não implica a transformação direta de um meio em outro. A transformação é indireta, literalmente no personagem, com base na premissa geralmente aceita de que esta peça popular está associada a água, gôndolas e, portanto, a efeitos venezianos coloridos. A intenção aqui é mostrar, pela interpolação de um conceito, que as cores de um pássaro podem simbolizar Veneza. A ideia da intercambialidade lúdica de diferentes elementos da realidade, bem como a sutil ironia em relação a Veneza, que é comparada em seu caráter pitoresco a um pavão, são ingredientes inseparáveis do efeito da interpretação de Disney. Esse efeito é certamente legítimo, mas a *doutrina do movimento interno* nem mesmo começa a explicá-lo. É um efeito altamente sofisticado e a interpretação puramente formal e literal de Eisenstein erra o alvo. Este exemplo mostra a inadequação das discussões estéticas-formais até mesmo de filmes altamente estilizados e não realistas; no que diz respeito aos filmes mais realistas, essa inadequação é ainda mais flagrante.

da música, é mover-se em direção ao mesmo tipo de “equivalência absoluta” que Eisenstein rejeita. Ele deve seu caráter absoluto meramente à ausência de qualquer elemento limitante concreto.

A lei básica formulada por Eisenstein diz: “Devemos saber reconhecer o movimento de uma determinada peça musical situando seu caminho (sua melodia ou forma) como nossa fundamentação para a composição plástica que deve corresponder à música.”⁴ A maneira de pensar exemplificada aqui ainda é formalista, tanto muito estreita quanto muito vaga. O conceito básico de movimento é ambíguo em ambas as mídias. Na música, o movimento significa principalmente a inerente unidade de tempo constante, conforme ela é aproximadamente indicada pelo metrônomo, embora possa sugerir algo diferente; por exemplo; os menores grupos de notas (como as semicolcheias de uma peça do tipo *O vôo do Besouro*, cuja unidade básica é, porém, a semínima)⁵.

Ou “movimento” é usado em um sentido mais elevado, o do chamado *Grossrhythmus*, a proporção entre as partes e sua relação dinâmica, a progressão ou a parada do todo, o padrão de respiração, por assim dizer, da forma total.

O conceito de movimento conforme é usado em filmes é ainda mais ambíguo. Ele pode significar o ritmo tangível e mensurável de estruturas visuais simétricas, como desenhos animados ou balés. Se, em nome de uma unidade superior, imagem e música fossem feitas para apresentar esse ritmo incessante e simultaneamente, as relações entre os dois meios seriam monotonicamente restritas, e o resultado seria uma monotonia insuportável. Movimento também pode significar uma qualidade estética superior do filme; e é essa qualidade que Eisenstein obviamente tem em mente. Kurt London, também, a apresenta sob o nome de “ritmo”, declarando que é “derivada dos vários elementos em sua composição dramática, e no ritmo novamente é baseada a articulação do estilo como um todo.”⁶

Tal “ritmo” inquestionavelmente existe no filme, embora uma discussão sobre ele possa facilmente degenerar em fraseologia vazia. Esse ritmo resulta da estrutura e das proporções dos elementos formais - como nas composições musicais. Para mencionar apenas dois desses princípios “superiores” de movimento, existem no cinema formas semelhantes a formas do drama, i.e. diálogos extensos que empregam a técnica dramática, com relativamente poucas mudanças de câmera; e formas semelhantes às formas épicas, i.e. sequências de cenas curtas, “episódios” que estão conectados apenas por seu conteúdo e significado, frequentemente contrastando fortemente entre si, sem unidade de espaço, tempo ou ação principal. *The Little Foxes* é um exemplo da forma dramática, e *Citizen Kane* da forma épica. Mas essa estrutura rítmica do filme não

4 Ibid. p. 168

5 NE. Interlúdio orquestral da ópera *O Conto do Czar Saltan*, de Rimsky-Korsakov. O compositor escreveu uma versão para piano, que se tornou bem popular.

6 London, op. cit. p. 73.

é necessariamente complementar nem paralela à sua estrutura musical. Ela pode entrar no processo de composição, e.g., pela escolha de formas musicais curtas “episódicas” ou longas e elaboradas, mas essa relação seria necessariamente de natureza muito indireta e vaga. Mesmo a ideia de ajustar a estrutura total da música à do filme permanece problemática, se não por uma razão mais profunda, porque a música não acompanha todo o filme, e portanto, não pode seguir sua totalidade temporal. Pode-se admitir que uma relação perfeita entre a forma visual e musical pode ser estabelecida, sendo o denominador comum a “sequência”. Desde que, entretanto, um permaneça no nível das generalidades no tocante ao movimento ou “ritmo”, e procure por um acordo entre as duas estruturas, o resultado real provavelmente será uma afinidade nos estados de espírito - em outras palavras, algo suspeitosamente banal que contradiz o próprio princípio de adequação ao filme em nome do qual aquele “ritmo” ou “movimento superior” é invocado. Não é exagero afirmar que o conceito de estados de espírito é totalmente inadequado para o cinema, bem como para a música avançada. Não é por acaso que os filmes que devem expressar estados de espírito geralmente se assemelham a paisagens fotografadas ou pinturas de gênero, e parecem espúrios e afetados. E não se pode imaginar Schönberg ou Stravinsky rebaixarem-se para compor música de gênero.

É verdade que deve haver alguma relação significativa entre o filme e a música. Se silêncios, momentos em branco, segundos tensos são preenchidos com música indiferente ou ingenuamente heterogênea, o resultado é um aborrecimento completo. Filme e música, ainda que indiretamente, ou estabelecendo uma antítese entre si, devem corresponder um à outro. É um postulado fundamental que a natureza específica da seqüência do filme deve determinar a natureza específica da música que o acompanha, ou que a música específica deve determinar a seqüência específica, embora este último caso seja hoje amplamente hipotético. A verdadeira tarefa inventiva do compositor é compor uma música que “se encaixe” precisamente no filme dado; a falta de relacionamento intrínseca é aqui o pecado capital. Mesmo em casos marginais - por exemplo, quando a cena de um assassinato em um filme de terror é acompanhada por uma música deliberadamente alheia - a falta de relação do acompanhamento deve ser justificada pelo significado do todo como um tipo especial de relacionamento. A unidade estrutural deve ser preservada mesmo quando a música é usada como contraste; a articulação do acompanhamento musical normalmente corresponderá à articulação da seqüência do filme, mesmo quando as expressões musicais e pictóricas são diametralmente opostas.

No entanto, a unidade das duas mídias é alcançada indiretamente; ela não consiste na identidade entre quaisquer elementos, quer seja entre tom e cor, ou aquela dos “ritmos” como um todo. O significado ou função dos elementos é intermediário; eles nunca coincidem *per se*. Se o conceito de montagem, tão enfaticamente defendido por Eisenstein, tem alguma justificativa, ela está para ser encontrada na relação entre o filme e a música. Do ponto de vista estético,

essa relação não é de similaridade, mas, via de regra, de pergunta e resposta, afirmação e negação, aparência e essência. Isso é ditado pela divergência dos meios em questão, e pela natureza específica de cada um. A música, embora bem definida em termos de sua própria estrutura, nunca é nitidamente definida em relação a qualquer objeto fora de si mesma com o qual ela está relacionada por imitação ou expressão. Por outro lado, nenhuma imagem, nem mesmo uma pintura abstrata, é completamente emancipada do mundo dos objetos.

O fato de que é o olho, não o ouvido, que percebe o mundo dos objetos afeta até o processo artístico mais livre: por um lado, mesmo as figuras puramente geométricas da pintura abstrata aparecem como fragmentos quebrados da realidade visível; por outro lado, mesmo a mais grosseiramente ilustrativa música programática está, no máximo, relacionada a essa realidade como um sonho está relacionado à consciência desperta. A característica jocosa de toda música programática que não tenta ingenuamente algo que lhe é impossível deriva dessa mesma circunstância: ela manifesta a contradição entre o mundo refletido dos objetos e o meio musical, e explora essa contradição para potencializar o efeito da música. Falando a grosso modo, toda música, incluindo a mais “objetiva” e não expressiva, pertence principalmente à esfera da interioridade subjetiva, ao passo que mesmo a pintura mais espiritualizada está pesadamente carregada de objetividade não resolvida. A música do cinema, estando à mercê dessa relação, deve tentar torná-la produtiva, em vez de negá-la em identificações confusas.

Montagem

A aplicação do princípio da montagem à música dos filmes ajudaria a torná-la mais adequada à presente fase de desenvolvimento, para começar, simplesmente porque essas mídias evoluíram independentemente uma da outra, e a técnica moderna pela qual são reunidas não foi gerada por elas, mas pelo surgimento de novos recursos de reprodução. A montagem tira o melhor proveito da forma esteticamente acidental do filme sonoro, transformando uma relação inteiramente estranha em um elemento virtual de expressão.⁷ A fusão direta de duas mídias de origens históricas tão distintas não faria muito mais sentido do que os roteiros de cinema idiotas nos quais um cantor perde a voz e depois a recupera a fim de fornecer um pretexto para esgotar todas as possibilidades do som fotografado. Tal síntese limitaria os filmes aos casos acidentais em que ambas as mídias coincidem de alguma forma, isto é, ao domínio

7 “Dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente se combinam em um novo conceito, uma nova qualidade, surgindo dessa justaposição.” (Eisenstein. Op. Cit. P. 4.) Isso se aplica não apenas ao choque de elementos pictóricos heterogêneos, mas também ao choque entre música e imagem, especialmente quando eles não são assimilados um pelo outro.

da sinestesia, a magia dos estados de espírito, semi-escuridão e intoxicação. Em suma, o cinema ficaria confinado àqueles conteúdos expressivos que, como mostrou Walter Benjamin, são basicamente incompatíveis com a reprodução técnica. Os efeitos nos quais filme e música podem ser diretamente unidos são inevitavelmente do tipo que Benjamin chama “auráticos”⁸ - na verdade, são formas degeneradas da “aura”, na qual o feitiço do aqui e agora é tecnicamente manipulado.

Não pode haver erro maior do que produzir filmes cujas ideias estéticas sejam incompatíveis com suas premissas técnicas e que, ao mesmo tempo, camuflam essa incompatibilidade. Nas palavras de Benjamin,

É digno de nota que ainda hoje escritores particularmente reacionários sigam a mesma linha de pensamento, e vejam como o principal significado dos filmes sua capacidade de expressar, se não o ritual, pelo menos os elementos sobrenaturais da vida. Assim, ao discutir a produção de Reinhardt, *Midsummer Night's Dream*, Werfel diz que é sem dúvida a imitação estéril do mundo externo com suas ruas, interiores, restaurantes de estação ferroviária, carros e praias que, até agora, impediu a ascensão do cinema ao campo da arte. “O filme”, para citar suas palavras, “ainda não compreendeu seu verdadeiro significado, suas reais potencialidades... Estes consistem em sua capacidade única de expressar o universo dos contos de fadas, o milagroso e o sobrenatural com meios naturais e incomparável poder de convencimento.”⁹

Essas imagens mágicas seriam caracterizadas pela sua tendência para fundir música e a imagem, e por evitar a montagem como instrumento de cognição da realidade. É desnecessário enfatizar a implicação artística e social do programa de Werfel - pseudo-individualização alcançada pela produção industrial em massa.¹⁰ Também marcaria um retrocesso em relação às conquistas da mú-

8 “O que é atrofiado na era da reprodutibilidade técnica é a aura da obra de arte.” A Aura é “o irrepetível, a impressão única de algo apresentado como remoto, por mais próximo que seja. Percorrer com os olhos de alguém uma cadeia de montanhas numa tarde de verão ou um galho de árvore que projeta sua sombra sobre alguém que está descansando debaixo dele - é respirar a aura dessas montanhas, desse galho”. A Aura está “ligada ao aqui e agora, não pode haver cópia dela”. (Walter Benjamin, ‘L’oeuvre d’art a l’époque de sa reproduction mécanisée, em *Zeitschrift für Sozialforschung*, V., Paris, 1936-7, pp. 40 ff.) [A versão em inglês do ensaio é ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’, in *Benjamin’s Illuminations* (Londres: Fontana, 1992) pp. 215 ff.]

9 A citação é de Franz Werfel, “Ein Sommernachtstraum, Ein Film von Shakespeare und Reinhardt” in *Neus Wiener Journal*, citado em LU, 15 de novembro de 1935.

10 Eisenstein está ciente das potencialidades materiais do princípio da montagem: a justaposição de elementos heterogêneos os eleva ao nível da consciência e domina a função da teoria. Este é provavelmente o significado da formulação de Eisenstein: “A montagem tem um significado realista quando as partes separadas produzem, em justaposição, a generalidade, a síntese do tema de alguém” (op. cit. p. 30). A verdadeira conquista da montagem é sempre a interpretação.

sica moderna, que se libertou do Musikdrama, a escola programática, e sinestesia, e está trabalhando com vigor na tarefa dialética de se tornar não-romântica enquanto preserva seu caráter de música. A imagem sonora sem montagem equivaleria a uma “liquidação” da ideia de Richard Wagner - e seu trabalho se desintegra mesmo em sua forma original.

Modelos estéticos de música cinematográfica genuína podem ser encontrados na música incidental escrita para dramas ou nas atuais canções e números cantados em comédias musicais. Estas podem ter pouco mérito musical, mas nunca serviram para criar a ilusão de uma unidade das duas mídias, ou para camuflar o caráter ilusório do todo, mas funcionavam como estimulantes, porque eram elementos estranhos, que interrompiam o contexto dramático, ou tendiam a elevar esse contexto do âmbito do imediatismo literal para o do significado. Nunca ajudaram o espectador a se identificar com os heróis do drama e foram um obstáculo a qualquer forma de empatia estética.

Foi apontado acima que a indústria cultural de hoje involuntariamente executa o veredicto de que é objetivamente pronunciado pelo desenvolvimento das formas e materiais da arte. Aplicando essa lei à relação entre imagens, palavras e músicas nos filmes, podemos dizer que a heterogeneidade intransponível dessas mídias favorece, desde o lado de fora, a liquidação do romantismo, que é uma tendência histórica intrínseca dentro de cada arte. A alienação de uma mídia das outras reflete uma sociedade alienada de si mesma, homens cujas funções são separadas umas das outras, mesmo dentro de cada indivíduo. Portanto, a divergência estética da mídia é potencialmente um meio legítimo de expressão, não apenas uma deficiência lamentável que deve ser ocultada o melhor possível. E esta talvez seja a razão fundamental pela qual muitos filmes de entretenimento leve que estão muito abaixo dos padrões pretensivos do filme usual parecem ser mais substanciais do que filmes que flertam com a arte real. As revistas de cinema geralmente chegam mais perto do ideal de montagem, conseqüentemente, a música cumpre nelas sua funcionalidade de forma mais adequada. Suas potencialidades são desperdiçadas apenas devido a sua própria padronização, seu romantismo espúrio, e seus estupidamente super-impostos enredos com carreiras de sucesso. Elas podem ser evocadas se o filme for emancipado das convenções dos dias atuais.

No entanto, o princípio da montagem é sugerido não apenas devido a relação intrínseca entre imagens e música, e a situação histórica da obra de arte reproduzida mecanicamente. Esse princípio está provavelmente implícito na necessidade que originalmente juntou imagens e música, e que tinha um caráter de antítese. Desde o seu início, os filmes são acompanhados por música. O cinema puro deve ter produzido um efeito fantasmagórico, como o dos jogos de sombras - sombras e fantasmas sempre estiveram associados. A função mágica da música que foi sugerida acima provavelmente consistia em apaziguar os espíritos malignos inconscientemente temidos. A música foi introduzida como uma espécie de antídoto contra a imagem. Sentiu-se a necessidade

de poupar o espectador do desconforto de ver representações de pessoas vivas, atuantes e mesmo falantes, que eram ao mesmo tempo silenciosas. O fato de estarem vivos e não-vivos ao mesmo tempo é o que constitui seu caráter fantasmagórico, e a música foi introduzida não para fornecer-lhes a vida que lhes faltava - isto se tornaria seu objetivo apenas na era do planejamento ideológico total - mas para exorcizar o medo, ou para ajudar o espectador a absorver o choque.¹¹

A música do cinema corresponde ao assobio ou canto da criança no escuro. A verdadeira razão para se ter medo não é, nem mesmo, a de que essas pessoas cujas efígies silenciosas se movem na frente de alguém parecem ser fantasmas. As legendas fazem o seu melhor para o auxílio dessas imagens. Mas, confrontadas com máscaras que gesticulam, as pessoas se sentem como criaturas da mesma espécie, sendo ameaçadas pela mudez. A origem da música cinematográfica está inseparavelmente ligada à decadência da linguagem falada, que foi demonstrada por Karl Kraus. Não é por acaso que os primeiros filmes não tenham recorrido ao aparentemente mais natural dispositivo para acompanhar as imagens, os diálogos de atores ocultos como é feito nas apresentações das marionetes Punch e Judy, mas tenham recorrido sempre à música, embora nos filmes antigos de horror ou de estilo pastelão elas não apresentem quase nenhuma relação com os enredos.

Os filmes sonoros mudaram essa função original da música menos do que se poderia imaginar. *Em razão de que a imagem falante, igualmente, é muda.* Os personagens nela não são pessoas falantes, mas representações falantes, dotadas de todas as características do pictórico, da bi-dimensionalidade fotográfica, da falta de profundidade espacial. Suas bocas sem corpo pronunciam palavras de uma maneira que deve parecer inquietante para qualquer um mal

11 Kurt London faz a seguinte observação esclarecedora: “Ela [a música do cinema] começou não como resultado de qualquer impulso artístico, mas da extrema necessidade de algo que abafasse o ruído feito pelo projetor. Em razão de que, naqueles tempos, ainda não havia paredes absorventes de som entre a máquina de projeção e o auditório. Esse ruído penoso perturbava em grande medida o prazer visual. Instintivamente, os proprietários dos cinemas recorreram à música, e era o caminho certo, usando um som agradável para neutralizar outro menos agradável.” (Londres, op. Cit. P. 28.) Isso parece bastante plausível. Mas permanece a questão: por que o som do projetor era tão desagradável? Dificilmente por causa do seu barulho, mas sim porque parecia pertencer àquela esfera misteriosa que qualquer pessoa que se lembra das brincadeiras das lanternas mágicas pode facilmente suscitar. O som áspero e estrondoso precisava, na verdade, ser “neutralizado”, “apaziguado”, não apenas silenciado. Se reconstruíssemos uma cabine de cinema do tipo usado em 1900 e fizéssemos o projetor funcionar na sala de audiência, poderíamos aprender mais sobre a origem e o significado da música cinematográfica do que com uma extensa pesquisa. A experiência em questão é provavelmente uma experiência coletiva semelhante ao pânico, e envolve a percepção instantânea de ser uma massa indefesa e inarticulada entregue ao poder de um mecanismo. Esse impulso é facilmente racionalizado, por exemplo, como o medo de fogo. É basicamente a sensação de que algo pode acontecer a um homem, mesmo que ele seja “muitos”. Esta é precisamente a consciência que se tem da própria mecanização.

informado. Embora o som dessas palavras seja suficientemente diferente do som das palavras naturais, elas estão longe de fornecer “imagens de vozes” no mesmo sentido em que a fotografia nos fornece imagens de pessoas.

Essa disparidade técnica entre imagem e palavra é ainda mais acentuada por algo muito mais profundo - o fato de que toda fala em filmes tem um caráter artificial e impessoal. O princípio fundamental do cinema, sua invenção básica, é a fotografia de movimentos. Esse princípio é tão onipresente que tudo o que não se resolve em movimento visual tem um efeito rígido e heterogêneo em relação à lei inerente à forma cinematográfica. Todo diretor de cinema está familiarizado com os perigos dos diálogos de teatro filmados; e a inadequação técnica dos filmes psicológicos deriva, em parte, da incapacidade deles para se libertarem do domínio do diálogo. Pelo seu material, o cinema é essencialmente relacionado com o ballet e a pantomima; a fala, que pressupõe o homem como um indivíduo, ao invés da primazia do gesto, em última análise, é apenas vagamente sobreposta aos personagens.

A fala em filmes é a herdeira legítima das legendas; é um rolo re-traduzido para algo acústico, e é assim que soa, mesmo que a formulação das palavras não seja como a dos livros, mas simule o “natural”. As divergências fundamentais entre palavras e imagens são inconscientemente registradas pelo espectador, e a unidade importuna do filme sonoro, que é apresentada como uma reduplicação completa do mundo externo com todos os seus elementos, é percebida como fraudulenta e frágil. A fala no filme é um tapa-buraco, não muito diferente da música mal-empregada que visa ser idêntica aos eventos na tela. Um filme sonoro sem música não é muito diferente de um filme silencioso, e há até razão para acreditar que, quanto mais intimamente imagens e palavras são coordenadas, mais enfaticamente sua contradição intrínseca e a mudez real daqueles que parecem estar falando são sentidas pelos espectadores. Isso talvez explique - embora as exigências do mercado forneçam uma razão mais óbvia - porque os filmes sonoros ainda precisam de música, enquanto eles parecem ter todas as oportunidades do palco, e uma mobilidade muito maior à sua disposição.

A teoria de Eisenstein a respeito do movimento pode ser avaliada à luz da discussão acima mencionada. O fator concreto da unidade da música e das imagens consiste no elemento gestual. Isso não se refere ao movimento ou “ritmo” do filme como tal, mas aos movimentos fotografados e sua função no filme como um todo. A função da música, entretanto, não é “expressar” esse movimento - aqui Eisenstein comete um erro sob a influência das idéias wagnerianas sobre o *Gesamtkunstwerk* e a teoria da empatia estética - mas liberar, ou mais precisamente, justificar o movimento. A imagem fotografada, como tal, carece de motivação para movimento; só indiretamente percebemos que as imagens estão em movimento, que a réplica congelada da realidade externa repentinamente foi dotada da espontaneidade de que foi privada por sua fixação, e que algo petrificado está manifestando uma espécie de vida própria.

Nesse ponto a música intervém, fornecendo impulso, energia muscular, uma sensação de corporeidade, por assim dizer. Seu efeito estético é um estímulo de movimento, não uma reduplicação de movimento. Da mesma forma, a boa música de balé, por exemplo a de Stravinsky, não expressa os sentimentos dos bailarinos e não visa qualquer identidade com eles, mas apenas os convoca para dançar. Assim, a relação entre música e imagens é como uma antítese no exato momento em que a unidade mais profunda é alcançada.

O desenvolvimento da música do cinema será medido pela medida em que ela for capaz de tornar fecunda essa relação de antítese e dissipar a ilusão de unidade direta. Os exemplos no capítulo sobre dramaturgia foram discutidos com referência a essa ideia. Por uma questão de princípio, a relação entre os dois meios deve ser transformada em muito mais móvel do que ela tem sido. Isso significa, por um lado, que as orientações padrão para interpolar música - como para efeito de fundo, ou em cenas de suspense ou alta emoção - devem ser evitadas tanto quanto possível, e que a música não deve mais intervir automaticamente em certos momentos como se estivesse obedecendo uma orientação. Por outro lado, devem ser desenvolvidos métodos que levem em conta a relação entre as duas mídias, da mesma forma que têm sido desenvolvidos métodos que levam em conta as modificações das exposições fotográficas e instalações de câmeras. Graças a eles, seria possível tornar a música perceptível em diferentes níveis, mais ou menos distante, como personagem ou um cenário, exageradamente distinta ou bastante vaga. Mesmo complexos musicais como estes podem ser articulados em seus diferentes elementos sonoros por meio de uma técnica de gravação apropriada.

Ademais, deve ser possível introduzir música em certos pontos, sem quaisquer imagens ou palavras, e em outros pontos, em vez de concluir gradualmente a música ou ir tirando seu volume cautelosamente, interrompê-la abruptamente, por exemplo, em uma mudança de cenário. A verdadeira mudez do filme sonoro seria assim revelada, e teria que se tornar um elemento de expressão. Ou o filme pode ser tratado como um tema musical, para o qual a música propriamente dita serviria de mero acompanhamento, consistindo em personagens musicais básicas sem nenhuma voz principal.

Por outro lado, a música pode ser usada para “escancarar” a ação na tela, e assim alcançar o extremo oposto do que é exigido pelo lirismo convencional. Esta última possibilidade foi efetivamente explorada na cena orquestrada de *Algiers*, onde o ruído do instrumento mecânico ensurdeceu os gritos de medo mortal. No entanto, mesmo aqui o princípio da montagem não foi totalmente aplicado, e o velho preconceito de que a música deve ser justificada pelo enredo foi respeitado.

O problema de Estilo e Planejamento

As análises anteriores têm certas implicações em relação ao estilo da música cinematográfica. O conceito de estilo se aplica principalmente à unidade ininterrupta da obra de arte orgânica. Visto que o cinema não é tal obra de arte, e a música não pode nem deve fazer parte dessa unidade orgânica, a tentativa de impor um ideal estilístico à música do cinema é absurda. Já enfatizamos suficientemente o fato de que o estilo pretensório-romântico predominante é inadequado e espúrio. Se fosse substituído por um estilo radicalmente “funcional”, como poderia ser a tentação em vista do caráter técnico do filme, e exclusivamente música mecânica fosse empregada de uma maneira neoclássica, o resultado dificilmente seria mais desejável. As deficiências presentes - empatia estética pseudo-psicológica e reduplicação redundante - apenas dariam lugar ao defeito da irrelevância. Nem se pode esperar que um compromisso, o meio-termo entre os extremos, um estilo ao mesmo tempo expressivo e construtivista, remediaria o mal. O acúmulo de princípios antagônicos com a intenção de salvaguardar a composição de todos os lados apenas frustra seu propósito e, na prática, resulta na obtenção de antigos efeitos por novos meios. Um acompanhamento de arrepiar os cabelos, “eletrizante” para uma cena de crime será essencialmente o mesmo, mesmo se a escala de tons inteiros for substituída por dissonâncias acentuadas.

Mera vontade de estilo não adianta. O que é necessário é o planejamento musical, a utilização livre e consciente de todos os recursos musicais com base em uma visão precisa da função dramática da música, que é diferente em cada caso concreto. Esse planejamento musical consciente e tecnicamente adequado foi tentado apenas em alguns casos muito excepcionais. Mas é preciso afirmar desde já que, mesmo que os obstáculos rotineiros do negócio fossem superados, esse tipo de planejamento ainda teria que enfrentar grandes dificuldades objetivas. A tendência para o planejamento era inerente à evolução da própria música, e levou a um controle cada vez maior do compositor autônomo sobre seu material. Mas, nas condições da indústria do cinema comercial, essa tendência tem muitos aspectos desfavoráveis. Através do planejamento, o compositor autônomo se emancipou do diletantismo da chamada inspiração. Ele governa como um soberano sobre sua própria imaginação; foi dito há muito tempo que em todos os domínios o artista genuíno deve dominar suas idéias espontâneas. Isso é possível se toda a concepção da obra está enraizada em sua liberdade, é verdadeiramente sua, e não é imposta a ele por outra agência. Sua regra arbitrária somente é legítima na medida em que a concepção da obra, que é o objetivo de seus esforços, preserva um elemento não arbitrário, puramente expressivo. No filme, a situação é bem diferente. O trabalho, o objetivo, é determinado extrinsecamente em uma proporção muito maior do que, até mesmo, a do texto na ópera tradicional. Como resultado, o elemento arbitrário é privado daquela seiva de não arbitrariedade no processo produ-

tivo, o que eleva o que foi feito ao nível de algo mais do que apenas “o que foi feito”. As conquistas ligadas ao domínio da matéria degeneram facilmente em truques calculados, e o elemento espontâneo - indispensável, embora seu valor como qualidade isolada seja duvidoso - ameaça encolher. O avanço do domínio subjetivo sobre o material musical põe em risco o sujeito expressar-se musicalmente.

Além disso, a seleção consciente entre as possibilidades em vez de submeter-se a um “estilo” pode levar ao sincretismo, à utilização eclética de todos os materiais concebíveis, procedimentos e formas. Ela pode produzir canções de amor indiscriminadamente compostas em termos de expressividade romântica, acompanhamentos insensivelmente funcionais de cenas nas quais se pretende negar a relação com a música, e o modo de expressionismo em cenas para as quais a música supostamente deveria fornecer explosões tempestuosas. Esses perigos se fazem sentir na confusa prática atual. É apenas um exemplo especial da prática geral de vasculhar toda a nossa herança cultural para fins comerciais, o que caracteriza a indústria cultural.

Uma maneira eficaz de enfrentar esse perigo pode ser formulada com base em um exame mais minucioso do conceito de estilo. Quando se levanta a questão de um estilo adequado para a música cinematográfica, geralmente se tem em mente os recursos musicais de uma fase histórica específica. Assim, o impressionismo é identificado com a escala de tons inteiros, acordes com nona e harmonias alternantes; o romantismo sugere as mais notáveis fórmulas de compositores como Wagner e Tchaikovsky; o funcionalismo é concebido como a soma total de harmonias “esgotadas”, movimentos rudes de estampagem, motivos *de início* pré-clássicos, formas escalonadas, e certos padrões que podem ser encontrados em Stravinsky e, até certo ponto, em Hindemith.

Tal ideia de estilo é incompatível com a música cinematográfica, que pode empregar recursos dos mais variados caracteres. O que conta é a forma como esses recursos são tratados. Claro, os dois elementos, os recursos e seu tratamento, não podem ser separados mecanicamente. O procedimento de Debussy é consequência das necessidades inerentes ao seu material musical e, vice-versa, esse material é derivado de seu método de composição. Porém, pode-se arriscar a tese de que a música hoje atingiu uma fase em que seus recursos e métodos de composição estão se tornando cada vez mais independentes uns dos outros. Como resultado, o material tende a ser, em alguns aspectos, bastante irrelevante para o método de composição.

Em outras palavras, o processo de composição tornou-se tão lógico que não precisa mais ser a consequência de seu material e pode, figurativamente falando, dominar todo tipo de material ao qual é aplicado. Não é por acaso que Schönberg, após desenvolver a técnica dodecafônica e alcançar o domínio completo e consistente de seu material em todas as suas dimensões, testou sua maestria em uma peça composta apenas de tríades, como o último coro da opus 36, ou aquela que ele adicionou, o *finale* da Segunda Sinfonia de

Câmara. Este *finale*, escrito quarenta anos depois da sinfonia ter sido concebida, traz à tona os princípios construtivos da técnica dodecafônica dentro do material musical que representa o estágio de desenvolvimento de cerca de quarenta anos atrás. Claro, tal feito representa apenas uma tendência e é inseparável do incomparável poder produtivo de Schönberg.

Por uma questão de princípios, a prioridade vai para os recursos musicais verdadeiramente novos. No entanto, a música cinematográfica pode também convocar outros recursos musicais das mais variadas naturezas, desde que alcancem os mais avançados modos contemporâneos de composição, que se caracterizam pela aprofundada construção, e pela determinação inequívoca de cada detalhe pelo conjunto, e que estão, portanto, alinhados com o princípio do planejamento universal, tão fundamental para a música cinematográfica. Assim, a negação do conceito tradicional de estilo, que se vincula à ideia de materiais específicos, pode levar à formação de um novo estilo adequado aos filmes.

Nem é preciso dizer que esse estilo ainda não foi alcançado quando um compositor só é astuto o suficiente para acompanhar uma sequência com algum material que por acaso se encaixa. Somente haveria justificativa para se falar de um novo estilo caso a disposição de tal material selecionado arbitrariamente refletisse a experiência mais desenvolvida da composição moderna. Se essa experiência estiver realmente presente, o compositor também pode usar tríades; quando submetidos ao princípio da construção, eles soarão tão estranhos em qualquer evento que nada terão em comum com a oscilação lírica da convenção romântica-tardia e impactarão os ouvidos convencionais como dissonância. Em outras palavras, material musical obsoleto, se for realmente utilizado e não apenas comercializado pelo filme, sofrerá, pela aplicação do princípio da construção, uma refração relacionada tanto ao seu conteúdo expressivo quanto à sua essência puramente musical. Ocasionalmente, o planejamento musical pode prever a aplicação do princípio da montagem à própria música, ou seja, pode empregar elementos estilísticos contraditórios sem mediação e explorar sua própria inconsistência como elemento artístico.

Em tudo isso, não se deve esquecer a situação do próprio compositor. Seria infrutífero decretar “objetivamente” o que é oportuno ou não esquivando-se da questão de saber se o compositor é capaz de fazer o que os tempos parecem exigir. Porque ele não é apenas um órgão executivo do conhecimento, um espelho para necessidades externas a ele; ele representa o elemento da espontaneidade, e não pode ser privado de sua subjetividade em nenhuma de suas manifestações objetivas. Qualquer planejamento musical que ignorasse isso degeneraria em regras mecânicas arbitrárias.

Isso não se refere meramente ao fato de que muitos compositores, e não necessariamente os piores, ficam aquém do nível intelectual do planejamento de procedimentos em seu método de composição; a teoria não pode condenar nem mesmo eles como inaptos para escrever música do cinema. Mas a situação de

qualquer compositor de música do cinema, incluindo o mais moderno, é, em alguma medida, contraditória. Sua tarefa é mirar em certos perfis musicais nitidamente definidos em relação a enredos e situações, e transformá-los em estruturas musicais; e ele deve fazer isso de forma muito mais drástica e com muito mais indiferença objetiva do que jamais foi exigido nas formas mais antigas de drama musical. No final da era da música expressiva, é o princípio da *musica ficta* que triunfa - o postulado de que ela deve representar algo a que se refere, em vez de ser apenas ela mesma. Isso, apenas por si, já é paradoxal o suficiente, e envolve as maiores dificuldades. Espera-se que o compositor expresse algo, mesmo que seja por meio da negação da expressão, mas não para expressar a si mesmo; e se isso pode ser feito por uma música que se emancipou de todos os padrões tradicionais de expressão, é impossível decidir de antemão.

O compositor é confrontado com uma verdadeira tarefa de Sísifo. Ele deve se abstrair de suas próprias necessidades expressivas, e cumprir os requisitos objetivos do planejamento dramático e musical. Mas ele pode conseguir isso apenas na medida em que suas próprias possibilidades subjetivas, e até mesmo seus próprios impulsos subjetivos, possam assimilar esses requisitos e satisfazê-los espontaneamente - qualquer coisa diferente disso seria mero trabalho enfadonho. Assim, o pré-requisito subjetivo do trabalho do compositor é o próprio elemento que a suposta objetividade do seu trabalho exclui; ele deve, por assim dizer, ser e, ao mesmo tempo não ser, o sujeito de sua música. Para onde essa contradição nos levará, não podemos prever no estágio atual de desenvolvimento, quando isso nem mesmo foi visualizado pela produção normal. Mas pode-se observar que certas soluções aparentemente sofisticadas, indiferentes e soluções objetivas que sacrificam os impulsos expressivos para evitar o jargão romântico, e.g., alguns compositores do cinema francês na órbita do Círculo dos Seis, resultam em uma tendência em direção ao automatismo e a enfadonhos maneirismos aplicados a arte.

Não apenas a reflexão teórica, mas também a experiência tecnológica levanta a questão do estilo. Todas as músicas para filmes exibiram, até agora, uma tendência à neutralização¹² - quase sempre há um elemento de imperceptibilidade, fraqueza, adaptação excessiva e familiaridade nelas. Com bastante frequência, elas fazem exatamente o que se espera que façam de acordo com o preconceito corrente, ou seja, desaparecem e passam despercebidas pelo espectador que não está especialmente interessado nelas.¹³ As razões

12 Cf. T. W. Adorno: "The Radio Symphony", in *Radio Research 1941*, New York, 1941, pp. 110-139.

13 Isso pode ser verificado por métodos empíricos. Se o público de um filme recebesse um questionário após a apresentação, e se perguntasse quais cenas foram acompanhadas por música e quais não foram, e se pedisse para que caracterizassem esta música de uma forma geral, é provável que dificilmente algum deles fosse capaz de responder a estas questões com uma exatidão aproximada, nem mesmo músicos, a menos que tivessem ido assistir o filme por motivos profissionais.

para isso são complexas. Em primeiro lugar, há o sistema da indústria cultural com a sua padronização, e inúmeros mecanismos de censura conscientes e inconscientes, que resultam em um processo de nivelamento geral, de modo que cada um dos incidentes se torna um mero espécime do sistema, e sua apreensão como algo específico é praticamente impossível. Isso, no entanto, afeta tanto as imagens quanto a música, e explica a desatenção geral na percepção dos filmes, correlacionada ao relaxamento a que supostamente servem, e não ao fato de a música não ser percebida. Esta última circunstância é o resultado da concentração dos espectadores no roteiro visual e no diálogo, o que lhe deixa pouca energia para a percepção musical. O esforço fisiológico necessariamente ligado ao ato de acompanhar um filme desempenha um papel primordial neste contexto.

Além disso, no entanto, os procedimentos de registro existentes são, eles mesmos, responsáveis pela neutralização. A música do cinema, como a música do rádio, tem o caráter de fio condutor - ela parece ser desenhada ao longo da tela diante do espectador, é mais uma imagem da música do que a música em si. Ao mesmo tempo, ele passa por mudanças acústicas de longo alcance, a sua escala dinâmica encolhe, sua intensidade de cor é reduzida e sua profundidade espacial é perdida. Todas essas mudanças convergem em seus efeitos; se alguém está presente na gravação de uma trilha sonora avançada, depois ouve as faixas gravadas e, por fim, assiste à exibição do filme com sua música "impressa", os graus progressivos de neutralização podem ser observados. É como se a música fosse gradualmente despojada de sua agressividade e, na performance final, a questão de saber se a música é moderna ou antiquada tivesse muito menos importância do que se poderia esperar meramente lendo-a, ou mesmo ouvindo a mesma música na sala de concerto. Até mesmo os ouvintes conservadores no cinema engolem sem protestar a música que, em uma sala de concertos, despertaria suas reações mais hostis.

Em outras palavras, como resultado da neutralização, o estilo musical no sentido usual, ou seja, os recursos empregados em cada caso, torna-se amplamente indiferente. Por essa razão, o objetivo de uma montagem genuína e de uma utilização da música como sendo uma antítese não será introduzir o maior número possível de sons dissonantes e cores novas na máquina, que apenas os cospe de novo de forma digerida, atenuada e convencionalizada, mas para quebrar o próprio mecanismo de neutralização. E essa é a própria função da composição planejada. Claro, sempre pode haver situações que exigem música imperceptível, como um mero fundo. Mas faz toda a diferença no mundo se tais situações fazem parte do plano e se a imperceptibilidade da música é composta e construída, ou se a expulsão da música para o fundo acústico e estético é o resultado de uma cega e automática compulsão. Na verdade, um efeito de fundo genuíno pode ser obtido apenas por planejamento, não como resultado de ausência mecânica de articulação. A diferença entre os dois tipos de efeitos pode ser comparada àquela entre Debussy, que

mais perfeita e distintamente criou uma impressão vaga, indistinta e dissolvente, e algum desajeitado que exalta sua própria estrutura involuntariamente vaga, amorfa e confusa, o produto de uma técnica insuficiente como a corporificação de um princípio estético.

O planejamento objetivo, a montagem e a superação da neutralização universal são aspectos da emancipação da música do cinema de sua opressão comercial. A necessidade social de uma função não pré-digerida, não censurada e crítica da música está alinhada com a inerente tendência tecnológica de eliminar os fatores de neutralização. Música objetivamente planejada, construída organicamente em relação com o significado do filme, iria, pela primeira vez, tornar produtivas as potencialidades das novas e aprimoradas técnicas de gravação.

A introspecção nas contradições características das relações entre o filme e a música mostra que não pode haver dúvida em estabelecer critérios estéticos universais para essa música. É supêrfluo e prejudicial, diz Hegel, “trazer os próprios parâmetros e aplicar as suas intuições e ideias pessoais à investigação; é apenas omitindo-as que somos capazes de examinar o assunto como ele é, em e por si mesmo.”¹⁴ A aplicação deste princípio não submete a música cinematográfica à arbitrariedade; significa que os critérios desta música devem ser derivados em cada caso dado, da natureza dos problemas que suscita. A tarefa das considerações estéticas é lançar luz sobre a natureza desses problemas e seus requisitos, nos conscientizar de seu próprio desenvolvimento inerente, não para fornecer receitas.

Capítulo Seis

O compositor e o processo de fazer filme

Está além do escopo deste livro fornecer uma descrição do processamento ao qual a composição da música de um filme está sujeita. Este processamento inclui gravação, edição, regravação e modificações finais relacionadas ao filme como um todo. Envolve numerosos fatores puramente tecnológicos que pouco têm a ver com os aspectos dramáticos e estéticos em questão, e que o compositor não precisa entender mais do que o autor de um livro precisa entender sobre a arte da impressão. Além disso, os fatores tecnológicos relevantes variam consideravelmente.

No entanto, a analogia entre a feitura de um filme e a impressão de um livro não deve ser levada muito longe. No que diz respeito ao conteúdo e ao valor literário, um livro permanece substancialmente, embora não completamente, o mesmo, independentemente de como é impresso. Mas não existe

14 *Phänomenologie des Geistes*, ed. Lasson, 2. Auflage, Leipzig, 1921, p.60.

algo do tipo um filme independente de processos técnicos de gravação. O manuscrito de um livro é, na verdade, o próprio livro; o roteiro de um filme consiste, na melhor das hipóteses, nas instruções para a criação do filme. Essa é a base para a discussão a seguir, na qual trataremos dos aspectos artísticos do processo de produção, indicaremos os centros nervosos musicais da indústria cinematográfica, e enfatizaremos elementos essenciais na composição musical de cinema. Tentaremos comunicar experiências reais, não desenvolver uma teoria a respeito da técnica musical dos filmes. O fato de que nessas considerações os problemas técnicos da composição estão em primeiro plano é um corolário do ponto de vista escolhido para este livro como um todo. Além disso, o compositor será lembrado em quais pontos deve proceder com cuidado se não quiser ser intimidado por certos elementos obrigatórios do processo produtivo, que ele muitas vezes não entende, capitulando a eles em vez de torná-los o mais fecundos possível.

Os Departamentos de Música

Devido ao caráter comercial da indústria cinematográfica, é impossível separar seus aspectos organizacionais de seus aspectos técnicos, e o compositor deve familiarizar-se, desde o primeiro momento, com os princípios organizacionais vigentes. Como resultado da rígida divisão de funções dentro das grandes companhias, onde todos os cargos importantes há muito foram ocupados e controlados, foram criados departamentos especiais de música, que são responsáveis, perante os produtores, pelos aspectos artísticos, técnicos e comerciais da música cinematográfica, e que assim assumiram plena autoridade em relação aos compositores. A situação é diferente no caso de alguns produtores independentes; lá o compositor deve se contentar com recursos relativamente limitados, mas também é menos restrito. Mas, em condições normais, o compositor está longe de ter direitos iguais aos do produtor, roteirista ou diretor de cinema. Ele está subordinado ao chefe do departamento de música, que o considera uma espécie de especialista. Como todos os especialistas, ou ele tem um contrato de longo prazo, ou é contratado para um trabalho específico. Assim, o compositor geralmente está em uma posição dependente; ele está apenas vagamente conectado com a companhia, e pode ser facilmente dispensado.

Dada a composição dos departamentos, que foi discutida no capítulo 4, os conflitos são praticamente inevitáveis. Os chefes dos departamentos de música geralmente selecionam os compositores de acordo com seus próprios gostos, assim como os diretores “escalam” seus atores; apenas em casos excepcionais compositores são nomeados por agências diferentes e, ainda assim, a sua situação nem sempre é fácil. Em relação à organização como um todo, o compositor, por mais importante que seja, ocupa um lugar subsidiário; ele deve, acima de tudo, satisfazer o chefe do departamento que é seu “chefe”. Ele é visto com

sendo um dos assistentes deste último, como o arranjador, o regente ou o homem do som. A extensão do quanto ele consegue influenciar o planejamento musical, execução e procedimento de gravação depende de sua autoridade, competência e, mais importante, do apoio que ele obtém de fora do departamento. Cabe a ele enfrentar essas condições sem quaisquer ilusões, e abordar seu trabalho de uma maneira que lhe permitirá realizar o máximo possível dentro da configuração existente. Até agora, se provou ser impossível romper com isso, e colocar o compositor no mesmo nível que está o roteirista.

Apesar disso, o compositor estaria errado em considerar o departamento como seu inimigo *a priori*, e em começar seu trabalho com um sentimento de rebeldia. O papel dos departamentos de música reflete um estado das coisas muito mais abrangente. Apesar da inadequação, da muitas vezes grotesca incompetência artística dos chefes, e da presunção que prevalece nos departamentos, os aspectos técnicos e econômicos da indústria cinematográfica são tão complexos que, sem a organização e divisão de funções da qual o departamento é uma expressão, nada poderia ser realizado, pelo menos nas condições vigentes. O compositor pode sentir que o departamento nada mais é do que um impedimento burocrático e um órgão de controle para homens de negócio, mas sem ele o compositor estaria completamente perdido na engrenagem. O caminho da partitura até o produto musical acabado, ou a realização de intenções artísticas, geralmente leva à incompetência artística e à agências dedicadas ao negócio de ganhar dinheiro. Os departamentos são supérfluos e indispensáveis. Eles poderiam ser dispensados se a produção artística fosse emancipada da motivação do lucro; mas hoje é impossível realizar qualquer coisa sem recursos, sem serviços de mediação e, muitas vezes, sem a sua experiência. O compositor deve levar essa contradição inevitável em consideração. Embora ele não deva ser um conformista, ele também não deve fazer papel de bobo. Ambas as atitudes apenas manifestariam sua impotência.

Observações gerais sobre composição

O filme não requer *prima facie* nenhuma técnica específica de composição. O fato de tanto o cinema quanto a música serem artes temporais não implica a necessidade de uma técnica musical *sui generis* e, apesar de todas as conversas sobre tal técnica, o cinema não deu um novo impulso genuíno à música. A música cinematográfica apenas adaptou certos procedimentos empregados na música autônoma.

No entanto, certos princípios estão começando a tomar forma. Um foi mencionado acima - a necessidade de formas musicais curtas, correspondentes às sequências curtas do filme. Essas formas esboçadas, rapsódicas ou aforísticas são características do filme em sua irregularidade, fluidez e ausência de repetições. A tradicional forma da canção tripartida - a-b-a - com a última par-

te repetindo a primeira, é menos adequada do que as formas contínuas, como prelúdios, invenções ou tocatas. O método de exposição e conexão de diversos temas e seus desenvolvimentos parece estranho ao cinema, porque essas formas musicais complexas requerem muita atenção para serem usadas em combinação com formas visuais complexas. Mas mesmo isso não é uma regra absoluta. Grandes formas musicais relacionadas não a sequências de imagens, mas a continuidades de significado, não são inconcebíveis.

Em formas musicais curtas, cada elemento deve ser auto-suficiente ou capaz de uma expansão rápida. A música cinematográfica não pode “esperar”. Além disso, o compositor deve diferenciar entre as próprias formas curtas. Por exemplo, uma sequência de dois minutos é mais adequada para se desenvolver um motivo curto do que para uma melodia completa, e um tema de trinta segundos aqui estaria fora de lugar. Mas isso não significa que em uma *peça* de trinta segundos o tema deva ser ainda mais curto; pelo contrário, ele pode muito bem consistir em uma longa melodia que cobre toda a sequência.

A lógica musical específica que atribui a cada um desses elementos um lugar definido e os conecta também deve ser adequada às exigências do filme. Caracterizações musicais que mudam rapidamente, transições repentinas e reversões, elementos de improvisação e “fantasia” devem ser predominantes. Para conseguir isso sem sacrificar a continuidade musical, deve-se recorrer a uma técnica de variação altamente desenvolvida. Cada pequena forma musical que acompanha um filme é uma espécie de variação, embora não tenha sido precedida por um tema manifesto. A função dramática é o tema real.

Conforme já foi apontado, o compositor não pode desconsiderar o planejamento que é exigido pela preocupação dramática com o todo do filme e sua relação com os detalhes. Mas, embora até agora o planejamento tenha sido burocrático e artisticamente estéril, ele precisa tentar torná-lo frutífero. Ele deve usar conscientemente o simples e o complexo, o contínuo e o descontínuo, o imperceptível e o impactante, os elementos apaixonantes e os elementos frios da música. A utilização livre e consciente das potencialidades criadas pela evolução intrínseca da música tornará fértil a música cinematográfica, se é que uma música cinematográfica específica algum dia virá a existir. O planejamento deve ser transformado ao ponto de significar uma nova espontaneidade. A negação da “invenção” naïve e inspiração na música do cinema deve levar ao seu ressurgimento em um nível mais alto.

Devemos mencionar ao menos as consequências mais simples do tipo de composição aqui defendido. No que se refere à lógica e à gênese da obra, existem, grosso modo, dois tipos de composição. No primeiro, o todo é derivado dos detalhes, concebido como germes musicais, e desenvolvido cegamente sob a compulsão de seu impulso intrínseco. As obras de Schubert e Schumann pertencem a este tipo, e originalmente também as de Schönberg, que disse que ao compor uma canção ele se deixava impulsionar pelas palavras iniciais sem levar em consideração todo o poema. No segundo tipo, que é o inverso do pri-

meiro, os detalhes são derivados do todo. As obras de Beethoven pertencem ao segundo tipo. A grandeza de um compositor é essencialmente definida pela extensão em que ambos os tipos são integrados em sua obra - Bach, Mozart, Beethoven e Schönberg são exemplares a esse respeito. Se o compositor se apega de maneira não dialética ao primeiro tipo de composição, como fez Dvorak por exemplo, ele produz um *potpourri* de “ideias” conectadas arbitrariamente ou esquematicamente. O outro extremo é representado por Händel, e leva a uma abrangente, embora um tanto abstrata, concepção do todo, com detalhes esquemáticos, incompletos e muitas vezes superficiais. Compositores de música do cinema são levados a adotar o segundo tipo de composição, como é, aliás, o caso da maioria das obras feitas por encomenda. Na música cinematográfica, a ideia do todo e sua articulação possuem primazia absoluta, às vezes na forma de um padrão abstrato que evoca ritmos, sequências de tons e figuras em um determinado lugar, sem a antecedência de um conhecimento específico do compositor sobre eles. O compositor deve inventar formas e relações formais, não “ideias”, se quiser escrever de forma significativa. Ele pode dominar as dificuldades resultantes apenas percebendo-as claramente e traduzindo-as em problemas técnicos bem definidos, dividindo seu procedimento racionalmente em diferentes etapas e, finalmente, alcançando a “invenção”. Ele deve ter uma espécie de projeto em mente, uma estrutura que ele deve preencher em cada lugar determinado, e só então, fazer com que os preenchimentos sejam vívidos e impactantes. Em um certo sentido, ele deve ter controle total sobre elementos que na composição tradicional são, muitas vezes erroneamente, considerados como involuntários e puramente intuitivos.

Essa ação de preenchimento, essa consumação do concreto, é o calcanhar de Aquiles da composição para o cinema. Uma vez que a ação de preenchimento é planejada, por sua natureza ele ameaça, a cada passo, degenerar em um mero estofamento, que parecerá seco, sintético e mecânico no caso do compositor falhar em trazer espontaneidade suficiente para conter o impacto de seu próprio plano. O resultado é então uma daquelas composições peculiares, que apesar da sua substância musical medíocre, tem uma certa eficácia que deriva de uma ideia feliz do todo. A demanda atual sobre a parte que cabe ao compositor, para ser uma apresentadora de programa de auditório, refere-se a essa habilidade musical específica, ao talento natural para a função, sem exigir um sentido equivalente do material pelo qual está sendo preenchida. Uma vez que o compositor atingiu o nível de composição planejado, ele deve concentrar toda a sua energia e julgamento crítico na ação de preencher.

Quanto à tese da primazia do todo, ou forma em um sentido amplo, na música do filme, deve-se enfatizar que a galáxia de formas desenvolvida pela música tradicional e exposta em teorias acadêmicas é em grande parte inútil. Muitas formas tradicionais devem ser descartadas: outras devem ser completamente modificadas. Realizar a primazia do todo na música do cinema, portanto, não significa assumir as formas da música absoluta e adaptá-las, custe

o que custar, às películas do filme - por analogia com certas tendências da ópera contemporânea, como por exemplo aquelas de Berg e Hindemith - mas exatamente o oposto. Isso significa construir estruturas formais completas de acordo com os requisitos específicos da sequência de filme dada e, em seguida, “preencher”. A boa música do cinema é fundamentalmente anti-formalista. A inadequação das formas tradicionais e a possibilidade de substituí-las por música avançada foi discutida em um capítulo anterior, e o caráter prosaico dos filmes e sua incompatibilidade geral com repetições e simetrias musicais foram definidos como os fatores mais importantes nessa inadequação. Devemos discutir agora uma série de outros problemas formais do ponto de vista dos requisitos do filmert’f, desconsiderando os recursos musicais específicos.

A qualidade da prosa dos filmes não pode ser levada em consideração pela mera omissão de repetições em suas várias formas, como a parte “a” da forma de três partes de uma canção, embora em todos os outros aspectos a composição seguir o padrão tradicional, como por exemplo, o da exposição de uma sonata, que tem sido o protótipo de todas as formas musicais por mais de 150 anos. Na música autônoma, há uma série de elementos que têm significado apenas dentro de uma determinada configuração formal, em “olhar para a frente” ou “olhar para trás” para algum conteúdo puramente musical. A recapitulação na sonata clássica, com sua mudança estrutural do esquema de modulação que fecha o círculo do movimento da forma, é apenas a instância mais tangível desse fato. Mas tais elementos são encontrados até na exposição tradicional. Toda a forma da sonata clássica repousa na premissa de que nem todos os momentos musicais são igualmente relevantes como tais - na verdade, que nem todos eles estão presentes na mesma medida - mas que a presença de eventos musicais é mais intensa com a entrada e reentrada dos temas, e é significativamente menos intensa em outras passagens. A própria essência da forma sonata tradicional é definida pelo grau variável da presença de eventos musicais, ou seja, sua diferenciação conforme sejam percebidos como “eles próprios”, como antecipados ou lembrados, ou apenas preparados ou afastados de tais antecipações ou lembranças. Sua articulação equivale a sua diferente densidade ou presença em diferentes momentos. Não o movimento sinfônico em que tudo está igualmente presente, ou, para usar termos técnicos, em que tudo é igualmente temático, é o melhor, mas o movimento sinfônico em que o momento presente e o momento não presente estão relacionados da maneira mais profunda e abrangente.

Apenas nos últimos estágios da música autônoma, em obras como *Erwartung* de Schönberg, todos os elementos musicais estão igualmente próximos do centro. E mesmo Schönberg, desde que introduziu a técnica dodecafônica, parece ter buscado a diferenciação de acordo com os diferentes graus de presença. Partes de transição, campos de tensão, e os campos de liberação de tensões são alguns dos recursos dessa diferenciação. Foram justamente esses elementos da forma que, em contraste com as “invenções” ou os próprios te-

mas, foram os mais expostos a um mau tratamento esquemático, mas também foi por meio desses mesmos elementos que o princípio da construção dinâmica do todo se afirmou triunfalmente em grandes obras, como a Eroica. Esses elementos, cujo significado consiste no desdobramento de uma continuidade musical autônoma, são negados ao cinema, que exige uma música perfeitamente e completamente presente, uma música que não seja auto-contemplativa, auto-reflexiva, que não abrigue antecipações em si mesma. Quando as transições ou campos de tensão são necessários, eles vêm da sequência do filme, não do movimento interno da música. Essa circunstância, por si só, define limites muito estreitos para a adoção de padrões tradicionais.

Por outro lado, o compositor é confrontado com problemas de forma que dificilmente ocorreram na música tradicional. Por exemplo, uma sequência pode requerer a “exposição” de um evento, mas esta deve ser feita com uma brevidade concentrada que é completamente estranha à forma de exposição da sonata antes da desintegração da tonalidade. Assim, o compositor deve ser capaz de escrever música de caráter preparatório, que além disso esteja inteiramente presente, e que não utilize meios obsoletos para criar astraís, como o repulsivo tremolo *crescendi* ou outros dispositivos do mesmo tipo. Ele deve ser capaz de compor passagens conclusivas, que arredondem um desenvolvimento dramático prévio da imagem ou do diálogo, sem um desenvolvimento prévio puramente musical e fechado - algo como uma *estreta* sem um *più moderato* precedente. O caráter conclusivo deve ser encontrado na estrutura da própria música, na drástica caracterização de seus menores componentes, não em sua relação com os componentes prévios, que não existem neste caso. Os clímax às vezes devem ser provocados diretamente, sem crescendos, ou apenas com um mínimo de preparação.

Isso apresenta uma dificuldade considerável, pois musicalmente há a maior diferença entre uma passagem simples *forte* ou *fortissimo* e uma que tem o efeito de clímax. Mas, embora antes um clímax resultasse de todo o desenvolvimento, aqui ele deve ser alcançado, por assim dizer, separadamente, “em si mesmo”. Não existe uma regra geral para tal procedimento, mas o compositor deve estar ciente do problema. Pode ser que ele tenha dito que tal clímax “absoluto” sem intensificação anterior pode ser alcançado através da natureza e ênfase dos próprios perfis musicais, não através do mero impacto do ruído. Todo músico sabe que existem temas com um inerente caráter de “conclusão”, que é difícil de se descrever em palavras, mas que é acessível através de uma análise cuidadosa. A seção de encerramento da exposição do primeiro movimento da Sinfonia Pastoral, o breve tema de encerramento do primeiro movimento da Sonata para piano op. 101, ou o compasso 82 e os seguintes no *larghetto* da Segunda Sinfonia são exemplos de tais temas em Beethoven. Da mesma forma, existem caracterizações “primárias” e “auxiliares” como tais. O compositor de música do cinema deve estar ciente de tais qualidades em seu material e tentar produzi-las diretamente, sem o desvio de preparação e re-

solução. Os efeitos em questão não requerem nada que seja estranho à música. Eles se cristalizaram amplamente dentro da concha da linguagem da forma tradicional. Mas o ponto é dar-lhes uma nova validade concebendo-os como um resultado independente dessa linguagem da forma. É preciso emancipá-los de seus pressupostos formais usuais, que são incompatíveis com o cinema, para torná-los fluidos, por assim dizer.

As formas não esquemáticas também são conhecidas na música tradicional com o nome de fantasias e rapsódias. Embora estas últimas frequentemente se aproximem do *potpourri* ou, como a opus 79 de Brahms e, em certa medida, a *Wanderer Fantasy* de Schubert, sejam formas de canção ou sonatas disfarçadas, existe algo como uma forma específica da fantasia, como as famosas fantasias para piano em Dó menor e em Ré menor de Mozart. A teoria musical oficial manteve-se indiferente a essas obras, e contentou-se em declarar que não tinham forma definida. No entanto, as duas fantasias de Mozart mencionadas acima não são menos cuidadosamente organizadas do que as sonatas, na verdade, talvez até mais cuidadosamente, porque não estão sujeitas a uma ordem heterônoma. Seu princípio formal pode ser denominado como o do segmento, ou a “entonação”. Eles consistem em uma série de partes, cada uma delas unificada, relativamente completa, cada uma seguindo um único padrão temático, em diferentes tempos e tonalidades. A arte da fantasia consiste não tanto na elaboração e no desenvolvimento de uma totalidade que flui uniformemente, mas no equilíbrio dos vários segmentos por meio de semelhanças e contrastes, proporções cuidadosas,¹⁵ caracterizações moduladas e uma certa frouxidão de estrutura. Os segmentos podem ser freqüentemente interrompidos repentinamente. Quanto menos definida a sua forma, mais facilmente eles podem ser unidos a outros e continuados por eles. Tudo isso é semelhante aos requisitos da música do cinema. Seu compositor frequentemente será compelido a pensar em termos de segmentos ao invés de desenvolvimentos, e o que é realizado em outro lugar pela forma resultante do desenvolvimento temático, ele terá que conseguir fazer relacionando um segmento a outro. Esta é uma consequência direta do postulado da “presença” na música do cinema, e se refere a peças relativamente grandes, que por enquanto são raras.

A inter-relação de várias formas também levanta questões que não podem ser resolvidas apenas com os recursos tradicionais. O contraste através do andamento é insuficiente. De um ponto de vista dramático, ele pode ser considerado necessário que vários movimentos no mesmo andamento sigam um ao outro e que, como na velha forma musical da suíte, eles devam diferir nitidamente, mas apenas no caráter. Por exemplo, um ritmo lento estava fora de lugar na música recém-composta para o filme *Rain* de Joris Ivens, não porque fosse necessário ilustrar

15 Cf. O “fechamento” quase uma modificação de coda do adágio introdutório na fantasia em Dó-menor em sua repetição. Ela difere de sua primeira forma mais do que qualquer recapitulação de sonata de Mozart.

a queda da chuva, mas porque a tarefa da música era empurrar para a frente este filme sem enredo e, portanto, estático. O compositor foi forçado a adotar meios de contraste mais sutis do que o *allegro* seguido por um *adágio*. Assim, a música para cinema não leva necessariamente ao uso de meios mais grosseiros; pelo contrário, se ela for emancipada, será um estímulo para novas diferenciações.

Deve-se ter em mente que o planejamento da música só pode ser eficaz se não está separado do planejamento do filme; os dois aspectos devem estar em uma inter-relação produtiva. Se o compositor se depara com determinadas sequências e lhe dizem para contribuir com trinta segundos de música em um lugar, e com dois minutos em outro, seu planejamento se limita à própria função burocrática da qual ele deveria ser libertado. Tal planejamento é baseado na divisão mecânica e administrativa de competências, não nas condições inerentes ao trabalho. O planejamento livre significa planejamento combinado, o que poderia frequentemente levar a uma adequação do filme à música, em vez do procedimento inverso usual. É claro que isso pressupõe um trabalho coletivo genuíno na indústria de filmes. Eisenstein parece estar trabalhando nessa direção.

Música e ruído

Sob condições de planejamento responsável, faixas de ruído bem organizadas podem, em muitos casos, ser preferíveis à música. Isso é particularmente verdadeiro para música de fundo com diálogo simultâneo. O papel de um mero cenário de palco é incompatível com a natureza da música desenvolvida e articulada, e com sua percepção adequada. Ou ela retém seu caráter musical, e então desvia a atenção do espectador, ou tende espontaneamente para aproximar-se do que é um ruído, e então a aparência musical torna-se supérflua. Claro, muitas vezes é necessário misturar música e ruído, porque o ruído sozinho pode produzir um efeito de monotonia e de vazio. Mas, em tais casos, o ruído e a música devem ser ajustados mutuamente. Em termos de música, isso significa que ela deve “se manter aberta” para o ruído, o que significa estar integrada a ele. A função do ruído é dupla: por um lado, é naturalista e, por outro, é um elemento da própria música, com um efeito que pode ser melhor comparado aos acentos dos instrumentos de percussão.

Do exposto pode-se inferir: (1) que as batidas rítmicas do ruído estão previstas na música, que, por assim dizer, reserva um lugar para elas; e (2) que a cor do tom da música, ou é semelhante à do ruído, ou é deliberada e distintamente contrastada com ele. Por exemplo, um homem foge do perigo em uma rua movimentada e chega a uma porta. O toque da campainha conclui rápidas figuras rítmicas de cordas na forma de uma cadência. Assim, a música pode se dissolver em ruídos, ou ruídos podem se dissolver em música, como se fossem dissonâncias.

Ocasionalmente, ruído e música podem ser planejados em coordenação para uma longa sequência. Por exemplo, a tela mostra uma vista dos telhados

em uma cidade. Todos os sinos da cidade começam a tocar enquanto novas massas de telhados e torres são projetadas. Um close-up mostra a figura simbólica da morte emergindo de um mecanismo de relógio e batendo em um sino com um martelo. No final da sequência, um caixão é mostrado, enquanto o eco surdo de um toque de igreja ainda é audível. A música que acompanha é caracterizada por uma frieza monumental, e usa sinos como ingrediente. Mas isso é insuficiente para produzir a densidade do som resultante do toque de muitos sinos, o que é necessário por razões dramáticas. Tal efeito não pode ser alcançado se o filme e a música forem gravadas simultaneamente, pois a irregularidade rítmica dos sons do sino não pode ser adaptada à pulsação de um regente. Por essa razão, no exemplo aqui citado, o som teve que ser produzido sinteticamente pela combinação de várias faixas musicais: somando-se à faixa da música, havia quatro faixas separadas para os sinos, e mais duas para o toque da igreja e o golpe do martelo da morte. As quatro faixas do sino foram arranjadas para formar um todo correlacionado. Na regravação, todas as faixas foram combinadas com a faixa da música, e vários elementos foram destacados alternadamente. O objetivo dessa discussão é que efeitos desse tipo não podem ser deixados ao acaso. Um resultado satisfatório foi alcançado neste caso apenas porque as faixas de ruído foram produzidas com a devida consideração para a música, e porque o efeito total foi cuidadosamente preparado.

A gravação de ruídos acabou com a música programática. A reprodução musical de uma tempestade não pode competir com a gravação de uma tempestade real. *Tone painting* tornou-se surpreendentemente supérfluo - na verdade, sempre foi. É justificado apenas se atingir o que Beethoven exigiu dela na Sinfonia Pastoral, i.e., “a expressão de sentimentos, em vez da descrição”, ou se ele adicionar ênfase, luz super-explicita, por assim dizer, e tender ao virtuosismo, introduzindo deliberadamente artificialidade, em vez de buscar efeitos realistas. As tentativas de superar uma chuva real por uma chuva musical, ou de inventar o som musical de uma queda de neve (“é assim que a neve caindo deve soar”) podem levar a efeitos deliciosos, mas estes, é claro, não têm nada em comum com a ideia tradicional de música programática.

Técnica de Configuração¹⁶ e Instrumentação

16 A palavra “configuração” é usada como uma tradução do alemão Satz em um significado específico para o qual não há equivalente em inglês preciso. Refere-se à forma como a “textura” de uma composição, como ela é “configurada”, leva em consideração as condições de sua realização real no som, por e.g., a invenção de temas a partir do caráter específico de um instrumento, o escolha de sonoridades agudas ou graves, a distância entre diferentes partes simultâneas, complexidade ou simplicidade contrapontística, de acordo com a necessidade de tornar cada ideia musical clara e compreensível. Em outras palavras, “configuração” é a maneira pela qual as necessidades da escrita musical se expressam na estrutura da música, e será usada nesse sentido ao longo da discussão a seguir.

No que diz respeito à técnica de “configuração” e instrumentação - para um bom compositor ambas são idênticas - a primeira coisa a ser notada é que o postulado da adequação ao microfone, que ainda estava na moda em 1932, tornou-se obsoleto desde então. O progresso da gravação musical tornou possível reproduzir qualquer partitura com razoável adequação. Nem sempre foi assim. Cordas duplas e triplas em instrumentos de cordas, instrumentos com tessituras extremas, como o contrabaixo e a flautim, e trompas, flautas e oboés, na verdade toda a tradicional seção de cordas, eram mais difíceis de reproduzir do que outros instrumentos e combinações de sons. Hoje, o aparato de gravação de som foi consideravelmente melhorado. Isso também significa, naturalmente, que uma composição mal orquestrada soará tão ruim na gravação quanto soava originalmente.

Os limites de “configuração” e instrumentação não são mais determinados pela inadequação do aparato de gravação, mas pela função dramática da música. Na música de concerto, um estilo complexo como o de Schönberg é o resultado de uma evolução musical específica. Ele somente seria legítimo na música do cinema se correspondesse a requisitos dramáticos definidos. Quando a música é dirigida para a margem do campo de atenção, como é o caso no filme, sua perceptibilidade é estreitamente restrita. Seria absurdo escrever músicas mais complexas do que realmente pode-se perceber em qualquer momento dado. Mesmo os problemas mais sutis da configuração musical dependem do planejamento do filme como um todo.

Hoje o planejamento musical é alcançado apenas de maneira distorcida, como resultado da separação mecânica entre a composição - “configuração” - e arranjo - “instrumentação”. Tal planejamento é mais uma fachada industrial do que um procedimento genuinamente organizado, e não pode ser justificado objetiva ou economicamente. Esta divisão particular do trabalho tem um caráter espúrio, e está baseada apenas em considerações de pessoal. Na realidade, qualquer compositor qualificado deveria ser capaz de inventar sua instrumentação junto com sua música, ao invés de primeiro compor e então orquestrar. Não leva mais tempo para compor uma partitura do que reduzir uma versão orquestral ainda inexistente a uma dúbia partitura para piano. A divisão do trabalho aqui leva a confiar a própria composição a amadores, que assim são encorajados a escrever, porque seus erros mais grosseiros são corrigidos pelo arranjador, enquanto outros especialistas comandam o supostamente misterioso domínio da orquestração, como é o caso de Tin Pan Alley. Por outro lado, o surgimento de arranjadores especializados levou à padronização da própria instrumentação. Tudo isso resulta em uma uniformidade cansativa de todas as músicas de filmes. Até o arranjador mais talentoso se torna estéril devido ao manuseio constante de material pobre. No entanto, esse procedimento absurdo é quase inevitável nas atuais condições na indústria. Os compositores costumam trabalhar sob grande pressão e têm que produzir enormes quantidades de música - oitenta minutos de acompanhamento para

um filme - de modo que eles próprios são incapazes de fazer o considerável trabalho de escrita exigido por uma partitura, mesmo quando imaginam os instrumentos tão vividamente quanto possível durante a composição. Não é por acaso que mesmo entre os compositores altamente qualificados de Hollywood quase ninguém faz a orquestração de suas próprias obras. Considerando o padrão relativamente alto dos arranjadores, isso não parece um infortúnio muito grande. Na realidade, porém, a divisão do trabalho significa que uma parte importante do trabalho de composição é omitida. Qualquer compositor autocrítico, ao preparar a partitura final, retoca e corrige, nunca transcreve mecanicamente. O uso de arranjadores elimina esta parte delicada da instrumentação, porque o arranjador ou segue fielmente as indicações originais do compositor ou, na falta de tais indicações, as substitui pelos mais seguros e mais experimentados efeitos, enquanto o próprio compositor poderia ter encontrado o que era especificamente necessário na passagem dada. Assim, um outro fator de nivelamento é introduzido.

Até certo ponto, essa esterilidade também pode ser atribuída ao tipo de orquestra predominante nos estúdios de hoje. É verdade que um bom compositor pode alcançar grande variedade mesmo com os recursos instrumentais mais modestos. No entanto, certas restrições padronizadas na disposição dos instrumentos tendem a padronizar o próprio som. Isso refere-se sobretudo aos créditos de abertura e créditos finais pseudo-glamourosos, à homofonia monótona sempre com vozes intermediárias desfocadas, ao predomínio dos sons de violino melados, ao tratamento indiferenciado dos sopros, entre os quais apenas o fagote se destaca como o palhaço da aldeia, e o oboé como o cordeiro inocente, e os pesados acordes dos metais. Além de uma espécie de diálogo entre as cordas e os metais, quase nada pode ser ouvido, exceto uma voz superior intrusiva acompanhada por um baixo fraco.

A disposição da seção de cordas é particularmente absurda. Com poucas exceções, ela consiste de doze a dezesseis violinos, geralmente tratados como uma voz (i.e. primeiro e segundo violinos em uníssono), duas ou três violas, dois ou três violoncelos e dois contrabaixos. A desproporção entre instrumentos de tessitura aguda e grave impede qualquer polifonia distinta nas cordas, e leva à prática de “sobrepôr em camadas” com meras vozes tapa-buracos.

Existe uma desproporção semelhante entre madeiras e metais. Quatro trompas, três trompetes, dois ou três trombones e uma tuba são frequentemente equilibrados por duas flautas e, deve-se garantir, três clarinetes (que geralmente duplicam as cordas), um e raramente dois oboés, alternando com o Corne Inglês, e frequentemente, apenas um fagote. O problema de um baixo de sopros adequado não foi resolvido de forma satisfatória nem mesmo em orquestras de concerto e ópera; as orquestras de estúdio o ignoram. Mas mesmo os sopros mais agudos são geralmente usados como enchimento, ou tocam em uníssono com as cordas.

Via de regra, orquestras completas são empregadas apenas no início e no final, e para sequências particularmente importantes; todo o resto - música

Íntima, música de fundo para diálogos, acompanhamentos para sequências curtas - é fornecido por uma pequena orquestra, faltando quase todos os metais e sopros, mas mantendo a maior parte das cordas. O resultado é uma música que soa insuportavelmente parecida com a de um café. A harpa e o piano, que nunca estão ausentes, contribuem com sua coloração açucarada, nitidez mecânica e plenitude espúria.

Se deve haver uma orquestra grande e uma pequena, elas devem ser melhor proporcionalizadas e mais drasticamente diferenciadas entre si, não apenas pelo número, mas também pela natureza de seus instrumentos. A orquestra completa deve se aproximar muito mais da orquestra sinfônica do que é a prática hoje, com um número suficiente de segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos, e com duas ou três vezes mais sopros. Isso é feito em casos isolados, mas deveria ser a regra. Por outro lado, a pequena orquestra deve corresponder a um conjunto de câmara genuíno - flautas, clarinetes, violino solo, violoncelo solo e piano - ou deve consistir em um quarteto de cordas, flauta, clarinete e fagote. Muitas dessas combinações poderiam ser facilmente formadas; elas há muito tempo provaram seu valor extraordinário para a música de câmara; a primeira mencionada, por exemplo, é usada por Schönberg em seu *Pierrot Lunaire*. Se novos instrumentos também forem incluídos, como o novachord, piano elétrico, guitarra elétrica, violino elétrico e outros, e estes forem empregados de forma independente e não, como é usual hoje, para meros efeitos de cor e duplicação, o caminho estará aberto para inúmeras possibilidades interessantes, um verdadeiro paraíso do compositor. As duas combinações a seguir provaram seu valor: (1) clarinete, trompete, novachord, piano elétrico e guitarra; e (2) novachord, piano elétrico, violino e flauta.

Ultimamente tem aparecido uma tendência a relaxar a padronização das orquestras cinematográficas pela introdução de cores inusitadas obtidas, além dos instrumentos elétricos, por meio do uso de instrumentos de sopro delicados, como a flauta alto e o clarinete contrabaixo. É bom lembrar que a instrumentação nunca é uma questão de selecionar cores como tal, mas uma questão de “configuração”, de compor de uma forma que realmente ative cada instrumento. A tarefa não é compor música comum para instrumentos incomuns; é mais importante compor música incomum para instrumentos comuns. Isso se refere não apenas à estrutura da música, mas, acima de tudo, ao dom particular de “inventar” em um sentido instrumental específico. Como regra, os conjuntos de música de câmara demandam composições em um estilo de música de câmara de verdade. A composição de orquestra de salão comum é inadequada para tal conjunto. A parte do piano ou novachord deve ser tratada de maneira solista; seu propósito não deve ser meramente indicar a harmonia.

Composição e Gravação

O principal fator a ser considerado aqui é a sincronização. A música deve atingir pontos definidos, o tempo da música e do filme devem coincidir até os mínimos detalhes. Conseqüentemente, a música deve ser flexível, de modo que ocasionalmente compassos ou frases inteiras possam ser omitidos, adicionados ou repetidos; o compositor deve ter em mente a possibilidade de fermatas e rubati; ele precisa ter sob seu comando uma certa quantidade de improvisações planejadas - o oposto de uma composição improvisada acidental e ruim - a fim de alcançar a sincronização completa e uma performance vívida. Exemplos de tal improvisação planejada podem ser encontrados particularmente na música operística.

Apesar disso, o regente às vezes é compelido a desacelerar ou acelerar a música para melhorar a sincronização. Se isso ocorrer, a música se torna distorcida e sem sentido. Embora compositores e regentes experientes tentem evitar tais distorções acidentais, *ritenuti* e *accelerandi* são freqüentemente usados sem qualquer justificativa real. A mesma falha pode ser observada em performances ruins de música moderna avançada.

Em sequências longas que requerem a coincidência contínua de imagens e música, a sincronização deve ser automatizada. Para obter exatidão matemática, a incapacidade dos seres humanos de observar relações de tempo mecânicas deve ser corrigida por dispositivos mecânicos. Os ritmogramas permitem que o compositor em sua mesa veja, por exemplo, que as nuvens fluam na tela da segunda semínima do primeiro compasso até a terceira semínima do décimo quarto compasso, e que entre a primeira e a terceira semínimas do décimo segundo compasso a heroína levanta a mão. Assim, ele pode escrever uma partitura que segue cada detalhe, por mais complicado e diferenciado que seja, com a maior precisão. Em tal partitura, todas as modificações de andamento devem ser claramente calculadas; elas não estão mais sujeitas aos caprichos de um regente ou ao condicionante de sincronização. O regente apenas controla e ensaia, ele não mais interpreta a música.

Esse tipo de técnica afeta o caráter da música, excluindo toda a "fluides", os elementos acidentais. A maior precisão da estrutura, desde o menor detalhe até o trabalho completo, é uma consideração primordial. A música deve funcionar como um mecanismo de relógio, a arte de compor aqui consiste em relacionar de forma significativa todo o minuto e os detalhes muitas vezes divergentes. Nem é preciso dizer que essa música é fria e remota, ao invés de expressiva.

O nível técnico geral de gravação musical é surpreendentemente alto, considerando que o filme sonoro existe há pouco tempo. No entanto, o aparato ainda é deficiente em muitos aspectos importantes. Em primeiro lugar, o ruído básico que acompanha cada filme sonoro ainda é muito alto. Além disso, o som total não tem profundidade espacial, e a música é plana, com caráter de primeiro plano, como se fosse percebida com apenas um ouvido. Por esse mo-

tivo, peças densamente escritas são difíceis de gravar com clareza. Os tons de sons de 16 pés (contrabaixo, tuba, contrafagote) e os registros mais agudos (flautim) são ainda menos precisos do que o registro de frequências intermediárias. Embora muitos desses defeitos pudessem ser eliminados com um maior cuidado, maior gasto de tempo e outras reformas na rotina do estúdio, um avanço decisivo somente pode ser feito com base em novos padrões técnicos, não por meio de esforços isolados. A ciência já tornou esses padrões possíveis, mas a indústria não os assumiu por medo de ter que fazer novos investimentos - todo cinema teria que instalar uma nova máquina de projeção. O procedimento aplicado por Disney no questionável filme *Fantasia*, que ele chamou de “som de fantasia”, dá uma ideia da nova técnica.

Os compositores de música do cinema estão expostos a um perigo especial que outros compositores dificilmente têm de enfrentar: cortes arbitrários feitos pelo diretor do filme quando ele não gosta de algo, quando algum som contradiz seu ideal convencional de beleza, ou simplesmente quando uma passagem envolve problemas de dificuldade para os instrumentistas, de modo que o ensaio tomaria muito tempo. Tais cortes são feitos com total desconsideração da lógica musical, e a posição do compositor na indústria é tal que seus protestos não têm chance de serem ouvidos, muito menos atendidos. Essa prática é outra razão para o que chamamos de improvisação planejada, i.e., escrever um tipo de música que não ficaria completamente fora de controle em razão de certos cortes antecipados. A situação da música como meio secundário e auxiliar é dolorosamente manifestada aqui por tais ameaças, e por sua frequente distorção por meio de uma execução inadequada. Nas condições prevalentes, a única coisa que o compositor pode fazer sobre isso é ser o mais cuidadoso possível com relação à segurança da sua “configuração”, isto é, ele não só deve evitar escrever qualquer compasso a menos que possa imaginar com precisão seu som, mas também deve ter certeza de que tudo o que ele escreve é totalmente realizável sob condições medianas de execução. Nem é preciso dizer que esse autocontrole impede constantemente a liberdade de sua imaginação.

Maestros e músicos

Como regra, os estúdios de cinema não seguem a prática dos teatros de ópera europeus, que contratam jovens músicos talentosos depois de terem terminados os seus estudos. Os empregos de regente ainda vão para os intérpretes convencionais de boates ou shows musicais, ou para músicos de orquestra que trabalharam seu caminho de ascensão por meio de diligência ou conexões, a menos que seja o próprio compositor que dirige suas obras para melhor ou para pior. Os regentes comuns de orquestras cinematográficas substituem a experiência e o conhecimento musicais genuínos pelo hábito do ajuste automá-

tico às condições de gravação e, particularmente, de sincronização. Via de regra, não sabem ensaiar ou, muitas vezes, nem mesmo sabem bater o pulso musical corretamente; eles simplesmente mantêm a orquestra funcionando com um mínimo de preparação. Com tudo isso, eles mantêm a ficção de que são especialistas cujo conhecimento é algo bem diferente da musicalidade comum.

Deve-se admitir que as condições de trabalho do regente de estúdio dificilmente permitem performances adequadas. A consciência de que cada hora adicional de ensaio ou gravação significa um gasto adicional coloca o regente sob pressão permanente e, como é o caso em todas as hierarquias, ele simplesmente transmite essa pressão quando procede autocraticamente. Todo o processo de produção é marcado pela pressa; o compositor deve trabalhar com pagamentos que mal cobrem sua alimentação, o regente quase não tem tempo para estudar sua partitura e, se ele é compelido a fazê-lo, geralmente não pode ir além da tarefa mais primitiva de sincronização, o fornecimento de deixas nos momentos apropriados. Uma vez que ele deve aproveitar cada minuto, ele e a orquestra são tremendamente sobrecarregados. Muitas frequentemente, ele precisa assimilar a música recém-copiada apenas durante o ensaio, e tê-la tocada por tempo suficiente para consolidá-la de alguma forma, e isso novamente significa perda de tempo para um ensaio real.

O nível dos músicos da orquestra é, pelo contrário, muito alto. Os melhores instrumentistas tentam conseguir trabalho nos estúdios por razões financeiras. Mas eles têm que pagar um preço alto pelo dinheiro que ganham. Eles sofrem com trilhas sonoras de cinema impróprias e muitas vezes insuportavelmente pobres que eles devem executar, com um regime que combina pedantismo sem sentido com trapalhada irresponsável, e com a inadequação dos regentes. Dificuldades particulares são impostas pelas jornadas de trabalho absurdas e imprudentes, que resultam mais da incompetência do que da necessidade. Os músicos são convocados nos horários mais inconvenientes, muitas vezes no meio da noite; e os fazem tocar até que estejam completamente exaustos, em casos extremos, os mesmos miseráveis dezesseis compassos por oito horas a fio, enquanto problemas relativos à execução da difícil música são frequentemente ignorados por falta de tempo. Curtos períodos de tensão desumana são frequentemente seguidos por semanas de ociosidade. (A propósito, essas práticas estão entre as mais desmoralizantes de toda a indústria do cinema.) Os dons dos músicos são desperdiçados e arruinados. Eles se tornam insensíveis e indiferentes e, na verdade, são treinados para serem descuidados. Em defesa própria eles acabam assumindo uma atitude de desprezo silencioso em relação a todo o negócio. Eles descarregam seu ressentimento em tudo que é difícil e incomum, isto é, particularmente na música moderna, que deve esperar encontrar seus melhores aliados entre os músicos de orquestra objetivamente orientados. Em vez disso, eles reagem friamente a sons incomuns e aplaudem quando um brilhante Mi maior parece feliz.



Metricae

Metricae

Homer's Tune and the Lie of Tradition

A. P. David
Independent Researcher
E-mail: homerist@me.com

Abstract

Modern Academia offers us Homeric poetry as a traditional product of an illiterate Dark Age, which left no archaeological, geological or literary strata. Parry's theory utterly ignores the melodic substance recorded in our best manuscripts, which is the substance that metre exists to serve. It is a complete travesty, a betrayal of the classicism that means to bring us forward the genius of Greek authors and composers.

Keywords: Music, Homer, Metre.

Resumo

A Academia moderna oferece-nos a poesia homérica como um produto tradicional de uma Idade das Trevas analfabeta, que não deixou estratos arqueológicos, geológicos ou literários. A teoria de Parry ignora completamente a substância melódica registrada em nossos melhores manuscritos, que é a substância pela a métrica existe. É uma farsa completa, uma traição ao classicismo que pretende nos trazer à tona a genialidade dos autores e compositores gregos.

Palavras-chave: Música, Homero, Metro.

Despite the simple fact that Homer was sung, or could have been or was meant to be sung, but we have somehow lost the melody—until now the most straightforward, uncontested truth about the historical transmission of ancient μουσική—an industry of Homeric poetics, breeding apprentices, has all the same been built in the modern age by focussing solely on metre, in a way that is completely oblivious to verbal melody. I do not mean merely missing it or forgetful of it, but wilfully blind to the role of melody in the word-music of Homer and its composition. The prejudices of the approach have proliferated into a schoolroom orthodoxy, taught, it would seem, as an esoteric and professional, ‘alternative’ fact.

This industry is funded on the myth of an ‘oral tradition’. ‘Oral’ in this use is highly restricted, however. No aspect of the sensual, rational or even mnemonic qualities of *melody*—a key aesthetic and cognitive component, one should have thought, in human and other oral expression—plays any part in the performance from the mouth which is thought to be relevant to the substance transmitted in the hypothesised tradition.

The orthodoxy’s founding principle—were it to be formulated and expressed—is that Greek verse is *quantitative*; we are introduced to the term ‘quantitative metre’. The expression is largely tautological. It comes into focus only by contrast with the term, ‘stress metre’. English poetry, for example, is characterised by

contrasting emphases, alternating stressed amongst unstressed syllables, inculcating a pattern of expectation which the natural internal stress patterns in words can counterpoint as well as reinforce—so introducing the joys of syncopation and emphasis into the dynamic meaning of the words. Absolute duration becomes variable, dependent equally on the words' phonetic nature and the metabolism of the performer. My late teacher Elliot Zuckerman used to like to cite Hamlet's lines, by way of illustration:

Absent thee from felicity awhile
And in this harsh world draw thy breath in pain
To tell my story.

Consider the length of time it takes to say the Latinate 'Absent thee from felicity awhile,' in relation to the Anglo-Saxon monosyllabic gasp of the line following, 'And in this harsh world draw thy breath in pain ...' Both are 'equally' English iambic pentameter.

Note that in the English case, the metrical description of Shakespeare's verse is not possible, is not even conceivable, without a focus on the accentual profile and behaviour (the stress pattern) of his peculiar English. The conceit in the concept of 'quantitative metre', applied to ancient languages, is that native prosody is at best a reinforcing adornment upon a structure that is adequately analysed in terms of purely quantitative metrical patterns. This is the habit with Latin poetry, despite the fact that Latin stress patterns have been transmitted to modern readers and reciters, and do indeed seem musically to reinforce Latin meters—almost all of which were demonstrably borrowed from Greek! Whereas in the case of the Greek originals, the melodic contours indicated by the natively developed system of accent marking are now completely ignored in metrical or more general poetic analysis. The pitch patterns of Greek have been preserved! But against all common sense, they have heretofore been deemed irrelevant to the patterns of downbeats ('ictus') encoded by the metrical feet. The critics have left the composers a tune without a beat and a beat without a tune.

Homer's lines, by contrast with Shakespeare's pentameters, are like equal segments of a song composed with a given time signature: *all* of his lines could be recited each in the same length of time. (This is not my prescription for effective performance, but all the same it is a demonstrable fact.) Whole number ratios govern the differences in duration of the different notes or syllables. This reflects an origin of the movements, in both Homeric and modern classical music, in dance form. Measurement by steps, performed by the feet (literally) and the body in space and time, lends itself to such rational rhythms, whereas speech stresses are, in a word, freer in their use of phonetic contrasts (pitch change, duration, volume) for emphasis.

What distinguishes Greek and other 'quantitative' languages is that there is a natural inherent difference in durations of certain vowels that is not merely

imposed on the language, as in English song, by the metrical and rhythmic templates of the composition. There is no evidence, however, to claim that there were whole number ratios between syllabic durations in everyday speech, as for example 2:1 or 3:2. But ω and ou generally take longer to pronounce than o , and η and $\epsilon\iota$ than ϵ . There are long and short versions (referents for the signs of) each of α , ι , and u . This allows for the development of conventions for deploying certain syllables in the necessarily rational quantitative time relations of a dance movement. Such conventions would allow these movements to be measured equally well by the conventionally short and long syllables as by the time relations themselves. In this way one understands why certain ancient languages did not have to develop time signatures and staves to notate the rhythmic patterns of their poetry; the syllables, defined by rules of quantity, are capable of encoding them on their own.

In English song movements, on the other hand, syllables can be either stretched or squeezed to create rhythmic effects inside the musical line; their absolute timing therefore becomes refreshingly elastic, in notation and performance. Grandmaster Flash takes more time, objectively, to rap 'Don't push me 'cos I'm close to the edge' (nine syllables in eight beats) than he does to render 'It's like a jungle, sometimes it makes me wonder how I keep from going under' (twenty in five). Each sequence has its stresses evenly spaced, however, in an absolute sense determined by the backing track.

English song settings are quantitative in the same sense as texts of Greek μουσική. The danced hexameter is a backing track. I therefore ask the reader to imagine what it would be like to describe English songs—by the Beatles, say—without any reference to their melodies, or even to nuances between predicates and epithets in the lyrics. 'All the lonely people,' after all, are just 'people' at the end of the day. Would there be any insight gained into Beatles songs from parsing them into a monotonous sequence of substantives and verbs? Or rather, only a nightmarish and strangely ludicrous sort of melody-free falsification? Songs without tunes and filler for words? And yet this is what is proposed in the premises of an oralist approach to Homeric poetry and poetics, no matter how softened by remnant humanity is the socialised product of the modern Homeric critic. It is a fact, but one which yields no insight into poetics, that the Beatles' melodic compositions are exemplars of quantitative metre. The very same can be said for the melodic efforts of Homer.

The use of the notion 'formula' is pernicious to description, of language generally but especially of poetry. It should not be allowed to inform the premises of new students who seek to advance their knowledge of Homer, because it can only prejudice and distort their encounter. I know of no professional critic who uses the term, however well meaning, who does not in some place or some context claim that Homer's usage in a particular instance is 'formulaic', to imply that to that extent its literal meaning does not count—as though a solution to a problem had been given. It is like answering the question 'why do I feel heavy?'

with 'because of gravity'; as so often in the modern academy, there is no real answer there, only the parody of a scholastic one. The 'formula' is pernicious in Homeric criticism because it leads to dismissal rather than insight into usage, explaining away rather than explaining. Certain segments and whole lines and passages are glossed, under various unsettled criteria, as formulaic, which glossing serves as a sort of conversation-stopper.

One should have no problem with the description 'formulaic' if it was intended, as it ought to be, as a *criticism* of the poetic achievement. The poet is, after all, accused of using 'filler'. Students and translators resort to such description, however, as a sort of 'get out of jail' card when other explanations fail or do not satisfy; it is always an excuse *not* to think about possible associations and interpretations. The wheat of Homer's meaning is separated from the chaff, which is so much filler that only finds its way into Homer's lines because of 'metrical necessity'.

Pseudo-problems are created and then solved, with an apparent, but illusory, forensic insight. There are, for example, 'equivalent formulas' of the same metrical shape, which violate the 'economy' pillar of Milman Parry's theory—one concept one formula—which is obviously a key to any theory of extemporising under pressure of performance. Such a problem is grist for the Homeric critic's mill, and I do not doubt the insight gained by using the oral theory as foil, as it were, to prove intent in the use of, say, ἵπποδάμοιο instead of the metrically equivalent ἀνδροφόνιο as an epithet of Hector.¹ But metrical equivalence is, strictly, a mathematical notion. There is no equivalence in the actually different sounds of language. A rose by any other name (ῥόδος) would not smell as sweet. There is in fact nothing equivalent, in phonic or melodic or semantic substance, between so-called equivalent formulas *except* their metrical pattern—which is a thing experienced by both singer and audience primarily through, and never apart from, their melody, rhythm and meaning. The best that can be said for the *melodic* similarity or even equivalence of phrases is that it is a thing as yet unstudied in Homer's text. Perhaps that will change in response to my work. But as it is, the erudite response to Homer's intentionality in singing ἵππόδαμος rather than ἀνδροφόνος, would seem to be a somewhat resigned 'duh?!'

But the oral-formulaic theory presumes far more upon Homer than merely to describe the poetry. It claims to be a *theory of composition*. Formulas are posited as 'metrical building blocks'. We are proposing to compose the Beatles' songs—unforgettable words and melodies—out of syllabic quanta with *no* fixed melody, no accentual patterns to give them rhythm, and only a blunt force ideographic meaning. No 'Beatles' need be involved. Metrical building blocks are capable only of building larger quanta, not rhythmic wholes like hexameter

1 see Richard Sacks, *The Traditional Phrase in Homer*, Leiden: E. J. Brill, 1987, 220ff.; discussion in A. P. David, *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford: Oxford University Press, 2006, 169-71.

lines, and certainly not melodies or music or songs or poetry. All they are is toneless patterns of duration! It is neither an irony nor an accident that those who propose formulaic metrical building blocks developed in an oral tradition, as the elements of aesthetic composition in Homeric musical poetry, show themselves, in the act, to be musically illiterate. This is in no sense a kind of unitarian polemic: the critique here rests on the protagonists' own foundations, on an evident category misunderstanding of the nature of alleged 'metrical building blocks' in relation to the crafted melodic pattern rhythmized out through whole hexameter lines. It takes more than a brick to build a house, let alone the Great Pyramid.

The notion of 'tradition' is carted in, because formulas had to be developed and 'handed down' to be perfected over unrecorded eons, for the compositional theory to become thinkable and possible, so that without any basis in ancient testimony or in practical experience, compositional formulas become 'traditional formulas'. In this very formulation they take on a monolithic and totemic existence, thought by some to extend even beyond Homeric Greek to the solemn metaphysics of an Indo-European phraseology, an inference that is wholly unwarranted by fact or witness. There are in fact certain frozen collocations and proper names in Homer, such as Ἀργεῖφόντης, that do bear within them a diachronic history that invites forensic philology. But all such examples are distorted into indistinguishable muck by the wanton flood tide of the alleged and ubiquitous 'traditional formulas' with which Homer has been obliged to compose his lines. All this foisted on us by people who could not be bothered to propose how to sing these ostensibly frozen phrases, as against those phrases they allow to be non-formulaic, to venture an opinion whether they sounded *good* at all.

Small wonder that the Homer industry is prone to frame its Homeric criticism as the 'discovery' of anonymous artistry in usage, *despite* its subject's ostensibly primitive, oral and formulaic origin and composition. This is a kind of colonialist sophistry that finally serves neither Homer nor his students. Students should not be 'set up' with dummy problems. If they find Homer formulaic, perhaps they have not actually heard his music. That is very likely, given the emphases and skills of his current teachers and translators. But perhaps they should credit their judgement, and seek out poetry instead that does not so offend or otherwise confuse them.

My own suspicion is that the reality of generational transmission, and hence tradition, is not an oral thing, but a physical one, grounded in the physical habit of dance. The continuity of Greek 'folk dance' is a trans-millennial thing, a real transmission which continues today, despite vast differences in its present linguistic and melodic accompaniment. The muscle memory of rhythm seems far more impervious to time and use than are habits of language and melody. This is a transmission by the feet and through the feet; even here the concept of 'metre' is an abstraction from the actual felt reality that is a footfall.

Consider the statement of Paul Maas, to my mind slightly gleeful: ‘we have no means of reading, reciting or hearing Greek poetry as it actually sounded. It may be possible for us to form a mental notion of it; but such a notion is too shadowy to serve as a basis for the scientific investigation of the subject.’² I say gleeful because this asserted impossibility and shadowiness is precisely the cue for the mathematically inclined to wade in and declare the abstraction of Greek metre to be the summary, knowable nature of Greek poetry. In relation to this tack perhaps oral theory seemed clever and freeing, in foisting onto Homer its own shadowy invention of the ‘metrical formula’—albeit as part of a mathematically elegant (if descriptively false) theory of economy and extension. The ignoring of the seemingly irrelevant accent marks in texts seems to have led not to the realisation that all we could know, sadly, about the sound and performance of Greek poetry was its metre, but to the delusion that metre was all there was to know. But the deeper aesthetic, or pseudo-religious, sentiment involved, in preferring colourless marble and unrecoverable melody to the once vibrant reality, has been forever immortalised in Keats’ *Ode to a Grecian Urn*: ‘Heard melodies are sweet, but those unheard/Are sweeter ...’

* * *

The central fact of the modern Humanities, is that *language changes*. This is a most awkward fact. If schools themselves are about the transmission of traditions over generations, this is a fact that suggests traditions may be false.

‘Tradition’ is in fact a claim upon and about the present, not the past. It is an answer to an anthropologist’s question, in the same way as to a child’s: why do we do it this way? Because ‘tradition’. Like ‘gravity’. It is not contested in the academy that language changes: it is an accepted fact of history and nature. All the same this fact is an affront to the reason, in that it calls into question the possibility of transmission of any kind, without the danger of miscommunication—whether synchronical or diachronical. Conservatism in general, and an educator’s emphasis on the continuity of tradition, stems (in part) from a reactive fear for this danger. The Protagorean flux of language is like an *a priori* principle in the empirical Humanities, not itself amenable to direct causal explanation. It would seem to be fundamental that at some level, usage changes the thing used, although the proximate historical causes of various kinds of language change may be as varied, and idiosyncratic, as the world’s languages themselves.

In the face of this pervasive fact of flux, ‘tradition’ must be seen not as a window to the past reality, but first and foremost as an *assertion* in the present, laying claim to property in the past. The *fact* is change; the reactive falsehood, seeking comfort, is called tradition.

2 Paul Maas, *Greek Metre*, Oxford: Oxford University Press, 1962, 3-4.

Homeric scholars enjoy speculating about an 'oral tradition'. It gives them a level of free play without practical, historical or physiological constraints. No attempts are made either to compose or improvise Greek hexameters; there is no interest in experiments being done and theories tested. All data comes only from comparison with observable exemplars, with accompanying assertions of parallelism if not similarity.

This academic fantasy life is projected onto the blank canvases of a so-called 'Dark Age' spanning unrecorded centuries. It was philologists who, once upon a time, knew that Linear B could not possibly be Greek. This was because the unfired tablets baked in a conflagration were dated far too early, by coordination with a suspect Egyptian chronology for Mycenaean ware. These scholars evidently knew something about the likely or possible rates of change in languages. But when it was discovered that Linear B was in fact Greek, this did not lead the philologists to demand a revision of the standard chronology. The Dark Age of Greece that results from this chronology is an academic imposition on the empirical reality, where excavated Mycenaean finds are in fact immediately contiguous with, or even overlap, Archaic ones:

fragments of geometrical vases . . . have been found on various sites in Greece together with late examples of Mycenaean pottery.³

Archaeologists embarrass not only themselves, but the whole academy, with theories about 'heirlooms' to explain the presence of pristine Mycenaean objects deposited in archaic levels, after a purported five hundred or more years of human life which left no trace of itself on Earth.

There is no Dark Age stratum in the ground. Here is Denys Page on the site at Hissarlik, thought by some to be the location of Ilium:

for the site is barren of deposits which might be referred to the period c. 1100-700 B.C. Not one sherd of proto-geometric pottery is known to have been found at Troy—not by Schliemann, or by Doerpfeld, or by Blegen himself. We are now in effect asking what happened at Troy during the Dark Ages of Greece, from the the 11th to the 8th century B.C.: and this is the answer which we must accept—that there is nothing at Troy to fill the huge lacuna. For 2000 years men had left traces of their living there; some chapters in the story were brief and obscure, but there was never yet a chapter left wholly blank. Now at last there is silence, profound and prolonged for 400 years.⁴

But the Homer people have not hesitated to frolic in that desolate playground, with mysterious bards wandering around non-existent chieftains' dining rooms

3 E. A. Gardner, *Ancient Athens*, London: Macmillan, 1902, 157-8.

4 D. Page, "The Historical Sack of Troy", *Antiquity* XXIII: 1959, 31.

to support them. Their world has left no signs of life, agriculture or defecation. It was a cosmic conflagration that happened to bake the unfired clay tablets that preserved us Linear B. (The already fired tablets were obliterated in the blaze: that entire archive has disappeared, and all of the Mycenaean culture and economy has had to be reconstructed from the meagre snapshot in virgin clay left in the warehouse on doomsday.) The demise of the Mycenaean civilisation was clearly sudden and catastrophic. The cause of the hellish atmospheric phenomenon no doubt resulted in the migrations of peoples, languages and coastlines.

The Dark Age of Greece (unlike a Linear B tablet baked in a conflagration) is a fantasy unrelated to anything that was ever under the sun: it is purely the by-product of a forced chronology. Such is a fit place for moderns to locate any number of invented oral traditions that might be asked to produce an Homer. The Dark Age of Greek chronology is in fact a prime example of something created merely and simply 'for the sake of the metre.'

As we shall have reason to note, the Greek language was no exception to the Heraclitean flux: changes continued inexorably among its various versions, from pre-Mycenaean times to the present. There is good evidence to suggest that by the Roman era, the Greek accent was already developing into a monosyllabic stress feature, which it remains today, on the syllable that used to contain the highest pitch point in a word. So on what basis does one suppose that the accent system bequeathed us in manuscripts that date from an era when the spoken accent had changed, conveys any data useful for the pronunciation of earlier classical texts, let alone the Homeric ones?

The so-called 'Byzantine' rules for classical Greek accentuation, explicitly rooted in the practice of Hellenistic Alexandrian scholars and expressed in the surviving manuscripts, have yielded in W. S. Allen's comparison with Vedic the notion that the Greek accent was in fact a 'contonation'. In the Greek (and Latin) case this contonation is recessive under rule. The written marks in the manuscripts show the place within a vowel where the voice rose in pitch, and this is also the syllable where in later Greek the word came to be stressed. But in the classical practice there was also an automatic down-glide which followed the rise. In fact in situations where this down-glide is unable to occur within the word boundary—as for example in oxytone-final words not followed by a pause—the grave sign indicated that the rise itself was suppressed. This combination of the unmarked down-glide in pitch with long syllabic quantity turns out to be critical in the reinforcement of metrical ictus—and it goes unmarked in the accentual system. It is a 'post-acute barytone'.

The only place where the contonation was fully signed was on long vowels bearing the circumflex, which graphically represents the rise and the fall in pitch. But in most cases the contonation was *disyllabic*; the syllable of rising pitch was marked acute, and the down-glide-bearing syllable was not marked. Hence there are at least two clues that a particular manuscript reflects the

performance of an original recessive disyllabic contonation, rather than the later monosyllabic stress: 1) the use of the grave sign exclusively to signify the suppression of an acute, where the automatic following down-glide in pitch could not occur within a word or word-like boundary; and 2) the meaningful distinction between circumflex and acute when they are placed on long vowels. The circumflex means the voice rises in pitch within the first mora of the long vowel, then falls over the rest of it; the acute means that the voice rises within the second mora of a long vowel and falls on the following unmarked syllable. Under the description given by Allen for the ancient system, no more than one vowel mora may follow the down-glide in pitch; hence a circumflex can only recede to a long penult when the ultima is short.

Consider King Lear's 'Never, never, never, never, never!' It is the anti-iambic line, the anti-line, because each and every word in it denies the ictus. The jolting of the dislocated rhythm conspires with situation and meaning to force upon the actor a transcendent histrionic moment, as Lear faces Cordelia's death. We know this only because we know that 'never' has to be stressed on the penult, never the ultima. We take it for granted that we must know how to speak the language, how and where to stress the syllables, before we can begin to take in and enjoy Shakespeare's poetry. And yet the oral theory of Homeric poetics, and the entire oral tradition it postulates, *completely ignores* the accent marks transmitted in our best texts of Homer.

There is no controversy: Homer's Greek was a language with a pitch accent. No expert disagrees with this! Every last word came with a built-in pitch pattern, and hence every line and sentence comes in a melodic shape. The written accentual system indicates that this pattern was organised at the level of the vowel mora, smaller than the syllable. My new theory has shown when the syllable with the marked rising pitch was accentually prominent, or when instead the following down-glide in pitch was prominent so as to reinforce or syncopate the underlying beat. The theory describes syllables marked grave as denoting the suppression of pitch rises, indicating a state of tension rather than neutrality. That is, oxytone final syllables can always be 'released' in their melodic expression, by the positioning of pauses or the deployment of word-extending enclitics. Hence it is reasonable to conclude, as well as common sense to assume, that considerable attention was paid to the arrangement, positioning, release and suppression of pitch accents and clausal melodies in the composition of Greek poetry and prose.

In some papyri of Homer we appear to find an unsystematic, somewhat zealous use of the grave, whose instructional intention has therefore to be speculated. We also find uses of the circumflex that violate the strictures on recession; both circumflex and acute seem to come to mean 'accented' simply, as though the monosyllabic stress had taken over without distinction between them. Neither of these things occur in the East Roman manuscripts. In the face of the very real change in practice around the Greek-speaking people who

produced them, I argue that we have in these manuscripts a case of real transmission, perhaps reliant on continuing anachronistic traditions in rhapsodic accentual practice, but in themselves, purely graphic—written and scholarly. Now that is a rare brooch! The system of accentual marking of syllables, themselves organised metrically by conventions of length, allows the music of words from a different time, some of them now obscure, to be brought to life in the present. It is an achievement like that of a classical score. Forget the oral fantasies, this one-time Alexandrian graphic innovation, preserved in some manuscripts of the Eastern Rome, comes to constitute the real tradition that preserves for us the music of Homer.

As I post my recordings, I display a Greek text of Homer for each performed segment of the *Odyssey*, where the syllables determined to be prominent by the new theory of the Greek accent are set in boldface.⁵ The down-glide is generally prominent when it occurs on a long syllable. This determination is not univocal, however. There are times when the theory allows for a choice of emphasis between adjacent syllables; the ictus of the metre especially, and external pressure often put by the hexameter on syllabic quantities, influences the judgement. But judgement in such matters has always been key to the transmission, by historical individuals, of the Homeric text now extant. I presume to assume a place in this transmission. I make the case that the Roman-era manuscripts represent a *proposition* about the Homeric text, one perhaps not properly recognised as such by modern editors and commentators; and my added graffiti will treat this proposition as a *lemma*, an assumption, in its own demonstration: a concrete visual guide to the reality of Homer's word music for those handicapped by literacy.

The Homeric compositions are miracles of oratorio, a stylised melodic declaration that achieves a sublimity of realisation in narrative and lyrical expression, a sublimity of sheer representation that is immediate, despite the fact that the medium of its art language is no longer alive. In the legacy of modern classical music, we find ourselves awash in such miracles. No quantity of well-meaning liner notes filled with detailed historical biography has ever resolved, or even circumscribed, the miracle of musical composition. Just what was Mozart's change of diet in Vienna that caused a change of favoured key? How proximate were Miles Davis' most pointedly modal solos to injections of heroin? Modern Academia offers us Homeric poetry as a traditional product of an illiterate Dark Age, which left no archaeological, geological or literary strata. Parry's theory utterly ignores the melodic substance recorded in our best manuscripts, which is the substance that metre exists to serve. It is a complete travesty, a betrayal of the classicism that means to bring us forward the genius of Greek authors and composers.

⁵ please visit homerist.substack.com for free postings; subscribed posts include my original linear translation.

None of these original inheritors of Homer's music saw fit to explain, or explain away, the irreducible genius of his craft, except perhaps with the rather ambivalent suggestion that the poet was blind. Whether the composer is from Chios or Vienna, the music is the sound and the thing. It is disgraceful that Greek authors' modern champions and defenders do not even attempt to sing the song of Homer, to try to register the experience of repeated melodic phrases, before filling introductory volumes of evidence-free verbiage in the way of wide-eyed students. Homer was the maverick who saw and seized the possibility, how the chanted bardic catalogue could turn into an epic one-man show. Once upon a time, her North Pole was in the Bear. Homer's poetry comes to the ancient Greeks, and to us, from a vanished age: but thanks to the luminosity of her craft, not at all a dark one.



Orchesis

Textos e versões

Les eunuques de Pseudartabas¹

Marie Hélène Delavaud-Roux
Université de Bretagne Occidentale, Brest
E-mail: marie-helene.delavaud-roux@univ-brest.fr

Resumo

Etude de la démarche et de la gestuelle des eunuques, figurants muets qui accompagnent Pseudartabas dans les *Acharniens* d'Aristophane (v. 91-125)

Palavras-chave: Aristophane, Acharniens, eunuques, homosexualité.

Abstract

Estudo do andar e dos gestos dos eunucos, figurantes mudos que acompanham Pseudartabas nos Acarnenses, de Aristófanes (v. 91-125)

*Keywords: Aristófanes, Acarnenses, eunucos, homossexualidade.*¹

¹ Communication prononcée au Damon XVIII, Les Diablerets, 25-26 octobre 2013, avec quelques légères modifications.

Cette étude s'inscrit en complément de notre article sur Pseudartabas dans les *Acharniens* d'Aristophane² et s'intéresse aux eunuques qui l'accompagnent. Ces personnages sont une transcription comique des efforts des Athéniens pour obtenir le soutien financier des Perses durant le début de la guerre du Péloponnèse (431-404 av. J.-C.). Lorsqu'il fait jouer les *Acharniens* aux Lénéennes en 425 av. J.-C., Aristophane imagine une situation fictive, celle du retour des ambassadeurs athéniens accompagnés d'un représentant du Grand Roi et de ses eunuques. Ces derniers s'avèrent assez vite être des Grecs malgré leur gestuelle orientale. Ce sont en fait deux célèbres homosexuels athéniens de l'époque.

2 M.-H. Delavaud-Roux, « Le rythme de Pseudartabas, porteur de polysémie et de comique (Aristophane, *Acharniens*, 91-125) », *Dramaturgias*, 20, 2022, p. 91-125, donnant le texte de la communication présenté 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.

I – La démarche des eunuques

1 – le rythme iambique

Le rythme iambique se compose d'une syllabe brève et d'une syllabe longue, mais il est employé dans une séquence rythmique plus vaste appelée *côlon*, en sachant qu'un vers est souvent composé de deux *côla*³. On est naturellement amené à poser le pied sur la longue, même si la longue ne doit pas être interprétée forcément comme un temps fort⁴. On peut donc marcher sur la longue et faire un autre mouvement du corps sur la brève, par exemple un mouvement qui permette de différencier les eunuques de leur maître Pseudartabas. Il ne peut s'agir d'un mouvement de bras car la gestuelle orientale doit rester commune aux trois personnages afin de les identifier comme orientaux. Préciser le type de mouvement implique de définir l'identité des eunuques.

2 – Qui sont ces eunuques?

D'après Aristophane, ce sont des Grecs pervertis par le mode de vie barbare et des homosexuels notables. Est-ce en raison de leur homosexualité que pour Aristophane ils sont susceptibles d'être plus facilement corrompus par les Perses et ensauvagés, devenant comparables aux *mixhellénois* dont parle Hérodote⁵? Les Perses ont un mode de vie luxueux qui peut être attractif et donc corrompre. Il est clair en lisant le texte d'Aristophane que les ambassadeurs sont corrompus.

3 A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris, éd. Klincksieck, 1965, § 10, p. 20 ; M. Steinrück et A. Lukinovich, *A Quoi sert la métrique ? interprétation littéraire et analyse des formes métriques. Une introduction*, collection Horos, éditions Jérôme Million, Grenoble, 2007, p. 20 (définition du *côlon* comme la plus ancienne composante non divisible d'unités composées) et p. 26 (sur le *iambeion*)

4 Steinrück et Lukinovich, *op. cit.*, p. 12. A titre de comparaison, dans le rythme égyptien dit *saidi* qui est un 4/4 (DOUM TAK DOUM DOUM TAK), le premier temps est situé sur la frappe sur le plat du tambourin (DOUM), le second temps est placé sur un silence (après le premier TAK), le troisième sur la deuxième frappe sur le plat du tambourin (deuxième DOUM du groupe DOUM DOUM) et le quatrième sur la frappe sur le côté du tambourin (dernier TAK). Un tel schéma rythmique permet de comprendre que nos rythmes occidentaux fondés sur l'utilisation de temps forts et de temps faibles que nous traduisons ensuite par le temps et le contretemps (si l'on dédouble les comptes pour ralentir le tempo) sont très réducteurs par rapport à la diversité des schémas rythmiques possibles. Loin de nous l'idée d'assimiler le rythme du *saidi* à un rythme issu d'une métrique antique mais juste le désir d'expliquer pourquoi la syllabe longue ne doit pas être forcément interprétée comme un temps fort mais plutôt comme un ralentissement. Nous remercions notre professeur de danse orientale C. Cymer, dont nous avons suivi les cours jusqu'en 2016, pour ses excellentes approches rythmiques.

5 Hérodote, IV, 17; voir aussi le décret des Olbiopolites pour Protogénès, IOSPE I2, n° 32, l. 114 = Chr. Müller, *D'Olbia à Tanais. Territoires et réseaux d'échanges dans la mer Noire septentrionale aux époques classique et hellénistique*, Bordeaux, 2010, n° 21

La vénalité des ambassadeurs et non celle des eunuques s'exprime avec des mots. S'oppose le tableau du confort du voyage des ambassadeurs à celui de la misère des Athéniens entassés derrière les longs murs comme Dicéopolis. Cette corruption énoncée verbalement semble pourtant moins forte que celle des eunuques qui ne prennent jamais la parole. Ils sont devenus les sujets du Grand Roi et ses serviteurs. Précisons le statut d'eunuque avant de poursuivre. D'après P. Briant, ce statut recouvre des réalités diverses⁶. Il faut d'abord distinguer les eunuques qui vivent dans l'entourage royal des autres eunuques anonymes qui font partie de la domesticité du roi ou de celle des princesses. Les seconds, assez souvent des castrats, ont un statut proche de l'esclavage et proviennent des pays soumis⁷. Les premiers sont de condition aristocratique et les Grecs désignent du nom d'eunouchos « les détenteurs de haute fonction aulique dans l'entourage du roi »⁸. Ce n'est naturellement pas aux premiers mais aux seconds que pense Aristophane, d'où le comique de situation. Les eunuques de Pseudartabas ont perdu l'usage de la parole qui est propre aux Grecs et au mode de vie en cité. Ils ont donc subi une métamorphose telle qu'elle les rend méconnaissables quand ils pénètrent dans l'orchestra, une métamorphose aussi importante que celle qui transforma en pourceaux les compagnons d'Ulysse par la main de la magicienne Circé. Ils peuvent passer aux yeux d'un Athénien non averti pour des Perses. Mais il faut en même temps qu'ils puissent se distinguer de Pseudartabas et être dénoncés peu après comme Athéniens traîtres et invertis, mais non pédérastes car leur activité s'exerce en dehors du cadre initiatique habituel réservé à l'homosexualité, définie en Grèce comme une pédérastie. Les historiens modernes se sont souvent interrogés sur le rôle de cette dernière dans la Grèce antique. Certains en ont fait le corollaire inévitable de la guerre, associant dans la tradition archaïque l'homosexualité à un compagnonnage guerrier dans un monde privé de femmes⁹. B. Sergent a montré que l'homosexualité masculine hellénique était une pédérastie, pratiquée surtout dans le cadre de l'initiation des jeunes gens, dans la plupart des cités, Athènes comprise, les cas crétois et spartiate étant restés particulièrement célèbres : l'éromène (jeune homme imberbe aimé) doit trouver dans l'éraсте (homme qui initie l'adolescent) un modèle qui le guide dans l'apprentissage de la citoyenneté et de ses valeurs¹⁰. Mais les deux eunuques athéniens évoqués par Aristophane semblent avoir le même âge,

6 P. Briant, *Histoire de l'Empire perse de Cyrus à Alexandre*, Fayard, 1996, p. 284-288.

7 P. Briant, *op. cit.*, p. 286. En conséquence si un Grec désirait occuper un tel emploi, cela risquait de le contraindre à devenir un castrat. Il est difficile de croire dans ce cas que de telles fonctions aient pu être recherchées, sinon par des personnes très pauvres.

8 P. Briant, *op. cit.*, p. 287 : ces dignitaires ne sont naturellement pas des castrats.

9 Marrou H. I., *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, coll. "Points / Seuil", Paris, 1965 (6ème éd.), p. 56-57

10 Sergent B. *Homosexualité et initiation chez les peuples indo-européens*, Payot & Rivages, Paris, 1996, p. 69-93.

ce qui sort du cadre habituel et qui, sans être interdit, peut prêter à sourire, et faire qualifier ces personnages d'efféminés. Leur donner une démarche comportant un déhanchement permet de les présenter comme tels car en Grèce, ce sont les personnages féminins qui se déhanchent. Il suffit d'accentuer progressivement le déhanchement pour révéler le caractère féminin de ces personnages. Et cela s'accorde tout à fait avec l'apparence exotique des eunuques car les Grecs considéraient le mode de vie oriental, costume compris, comme une forme de mollesse et de féminité. Aristophane présente donc aussi ces eunuques comme des Grecs barbarisés, c'est-à-dire contaminés par des mœurs non helléniques.

3 – Des Grecs barbarisés.

Les eunuques reproduisent la gestuelle de Pseudartabas, par exemple quand ce dernier incline la tête. On peut imaginer qu'ils copient aussi la gestuelle des bras. La seule différence s'établit dans la démarche par le déhanchement. Ils suscitent à la fois le rire et la désapprobation. Ils représentent tous les Grecs qui ont profité des avantages que pouvaient leur offrir les Perses, notamment dans leur vie professionnelle. C'est la caricature de deux Athéniens en mobilité dans le monde perse qu'offre Aristophane. Les eunuques de Pseudartabas s'opposent à Hippocrate qui a refusé de soigner le roi Artaxerxès II¹¹. Leur identification est donc indispensable pour déclencher le rire et la critique, et elle passe par leur démarche. Clithène est présenté non seulement comme inverti mais aussi comme ayant l'anus rasé au v. 119 : Ω θερμόβουλον πρωκτὸν ἔξυρημένε, ce qui le connote comme homosexuel passif, comportement très mal vu dans le monde grec, comme le rappelle E. Cantarella : « l'interchangeabilité des rôles, à la différence de ce qui arrive aujourd'hui, en règle générale du moins, entre deux adultes homosexuels n'existait pas dans le couple grec. Le couple composé de deux adultes prévoyait, en calquant le modèle du couple pédérastique, qu'un des deux seulement assumât le rôle de l'aimé ; et c'était là que résidait précisément le problème social et moral qui créait les tensions, les contradictions, l'ambiguïté et une grande hypocrisie. Il n'y en avait qu'un qui violait formellement les règles. Et la société grecque répondait à cet état de fait en appliquant les critères typiques d'une "double morale" : un seul était vicieux, indigne, ridicule ; celui qu'on allait appeler, le plus souvent, *katapygon* ("enculé") (...) La gamme des termes qui indique, chez Aristophane, les

11 Lettres hippocratiques, 1-9 et le commentaire donné par V. Boudon-Millot, "Galien de Pergame et la pratique épistolaire", dans P. Laurence, F. Guillaumont, *Les écritures de la douleur dans l'épistolaire de l'Antiquité à nos jours*, Presses universitaires François Rabelais, Tours, 2010, p. 113-132.

homosexuels passifs est, en effet, large et très colorée »¹². Clisthène est donc perçu négativement par Aristophane, mais ce jugement semble aussi s'étendre à Straton car les deux hommes sont traités de la même façon dans la pièce de théâtre : peu courageux comme soldats, traîtres et barbarisés. Aristophane les réduit au stade de figurants muets tout comme il l'a fait pour Karkinos et ses fils, les crabes, dans les *Guêpes*.

II- Le rythme traduit l'évolution de la situation des eunuques: de la dissimulation à la reconnaissance.

On partira du principe que les eunuques doublent le discours de Pseudartabas, leur maître.

1- L'*énoplion* ou l'illusion d'une identité perse.

Il ne s'agit pas d'un rythme iambique classique. Le vers 100, comme nous l'a indiqué Martin Steinrück, se présente comme dans la danse des karkinites, à fin des *Guêpes* d'Aristophane (v. 1518-1537)¹³ avec un début en *énoplion* mais sa fin n'est pas ityphallique, de sorte qu'il ne s'agit pas d'un archilochien. Ici, trois longues se suivent, ce qui donne le schéma suivant:

x- u u / - - / - u u / u u u -
 ἰαρταμαν ἔξαρχας ἀπισσὸνα σατρα
 1 2 3 éléments iambiques

ou bien

x- u u / - - / - u u u / u u -
 ἰαρταμαν ἔξαρχας ἀπισσὸνα σατρα
 1 2 éléments 3
 iambiques

Ceci tend à donner un rythme dactylique au vers et à inverser les moments pour poser le pied par rapport au iambe. Cela binarise le rythme qui ne peut

12 E. Cantarella, *Selon la nature, l'udage et la loi. La bisexualité dans le monde antique*, Paris, éditions la découverte, 1991.

13 L. P. E. Parker, *The song of Aristophanes*, Clarendon Press, Oxford, 1997, p. 256-259 : archilochiens sauf pour les vers 1520, 1525, 1526.

plus être interprété comme ternaire (à moins d'imaginer une danse en contradiction avec le rythme). Il n'y a qu'un passage iambique. Ce rythme binarisé offre la possibilité d'une démarche très simple, très égale, sans claudication, tout à fait compatible avec la dignité de personnages perses, ce qui permet de décompter ainsi:

1 : poser le pied
et : déhanchement.

On peut soit régulariser le rythme, soit en traduire les différentes composantes. Régulariser la séquence x-uu - - - uu uuu - implique de traiter l'ensemble comme des dactyles. La seconde solution permet de distinguer 1 dactyle avec un élément qui précède, 1 spondée, 1 dactyle, 5 brèves, 1 longue

ce qui pourrait se traduire chorégraphiquement par :
dactyle précédé d'une brève : 1 pas suivi d'un déhanchement
1 spondée 1 pas suivi d'un déhanchement
1 dactyle 1 pas suivi d'un déhanchement
5 brèves 5 mouvements de hanche
1 longue 1 pas

Ceci est plus facile à réaliser qu'une série de pas en utilisant l'hypothèse suggérée par A. Willi, celle d'un trimètre iambique incomplet¹⁴, que nous rappelons ici :

Vieux perse - - uu - - - uuuuu -
trimètre iambique - uu - - - uuuu - u -

Le rythme dactylique est utilisé ici à contre-emploi. Il peut donner l'illusion de personnages dignes, illusion qui est détruite par le déhanchement, incompatible avec une certaine solennité, celle qu'impliquent les représentations figurées de l'art perse.

2 – Le changement du vers 105.

La seconde intervention de Pseudartabas, au vers 105 comporte un rythme davantage iambique :

- - - - u - - - u-u -
οὐ λῆψι χρυσό χαυνόπρωκτὶ ἰαοναῦ

Les eunuques serviteurs ne s'expriment que pour répéter de façon muette le discours de leur maître. Ce n'est pas une traduction du discours de Pseudartabas en grec mais une redondance qui les amène à dévoiler leur identité involontairement. Pseudartabas est resté assez statique dans son corps mais Clithène et Straton se déhanchent davantage. Ces deux Grecs se sont

14 A. Willi, « Old Persians in Athens revisited (Ar., Ach 100) », *Mnemosyne*, 67, 6, 2004, p. 657-681, cf. p. 673.

barbarisés. Les Perses n'ont même pas un personnel digne de ce nom puisque Clithène et Straton, de par leur homosexualité notoire n'ont jamais pu envisager de s'allier à une famille perse par le mariage. Ils en ont perdu toute possibilité en devenant des eunuques. Ils ont une fonction de serviteur. Autrement dit, Clithène et Straton ne sont pas Memnon de Rhodes !

3- La reconnaissance (v. 118 et 122)

Les vers se présentent ainsi :

u - u - - - u - u x - x -
 ἔγω δ' ὅς ἐστι Κεισθένης ὁ Σιβυθρτίου

u x u - u - x - - - x -
 ὄδι δε τίς ποτ' ἐστίν οὐ δήπου Στράτον

Les deux personnages sont différenciés par le rythme mais avec des schémas assez proches. Ce vers ressemble au vers 4 de *l'épigramme à Maronis* écrite par Léonidas de Tarente au IIIe s. av. J.-C.¹⁵:

u - u - - - u - u - u -
 στένει δὲ καὶ γὰρ νέρθεν οὐχ ὑπερ τέκνων

En adoptant un tel rythme, même s'il s'agit d'un rythme grec, les deux personnages révèlent leur véritable nature : ils ont perdu leur hellénicité, leur sentiment d'identité grecque. En fait aux yeux des Grecs, ils sont devenus des esclaves des Perses, des esclaves tout court. En nous inspirant de la définition des esclaves donnée par R. Descat et J. Andreau¹⁶, Clithène et Straton n'ont plus d'identité propre et sont ainsi devenus des étrangers absolus même si théoriquement ils sont citoyens athéniens. Si ces Athéniens étaient dans le public, ils ont dû éprouver un choc en se voyant représentés ainsi. Pour Aristophane, conservateur, tout se passe comme si l'homosexualité passive et notoire était incompatible avec l'exercice de la citoyenneté. C'est pourquoi il fait de Clithène et de Straton des vendus aux Perses. Est-ce aussi une manière de critiquer Athènes d'avoir voulu s'allier aux Perses ? Faisons un parallèle rapide avec les alliés des Athéniens thraces odomantes. Sous la plume d'Aristophane, ces personnages deviennent des déprépucés. On peut donc

15 *Anthologie*, VII, 455 et mon commentaire dans MH Delavaud-Roux, « L'épigramme à Marônis de Léonidas de Tarente (*Anthologie*, VII, 455) », communication au *Damon XXV*, 2010

16 Jean Andreau, Raymond Descat, *Esclave en Grèce et à Rome*, Hachette Littérature, Paris, 2006, p. 19-21.

supposer qu'Aristophane les a critiqués parce qu'ils étaient proches de la barbarie, de part leur situation géographique, et parce qu'ils ne vivaient pas en cité comme les autres Grecs. Aristophane désapprouvait sans doute le don de la citoyenneté à Sadokos fils du roi thrace odryse Sitalkès en 431 av. J.-C.¹⁷. A la lumière de cette comparaison, ce que reproche finalement Aristophane à Athènes c'est de s'être allié à des Barbares (ou d'avoir tenté de le faire) pour combattre des Grecs. Evoquer Pseudartabas et ses eunuques lui a permis de parler de l'altérité, mais sur un mode comique, très différent de celui qu'utilise Euripide dans *Oreste* pour le chant du Phrygien (v. 1366-1539). Ce dernier morceau, comme le rappelle B. Chauvet, « paraît témoigner pour une tragédie “dernière manière” (“tragédie barbare”) laquelle brouillerait les codes selon lesquels s'est édifiée la tragédie, mélangeant les genres (le grave / le bouffon) subvertissant les valeurs (héroïques / vulgaires) (...) » et donne la parole au Barbare¹⁸. La pièce d'*Oreste*, jouée en 408 av. J.-C., est bien postérieure à celle d'Aristophane, représentée en 425 av. J.-C. Mais tout se passe si comme Aristophane agissait à l'inverse, voulant par la reconnaissance de l'identité grecque sous les traits des eunuques, fixer les codes. Le Pseudartabas mis en scène par Aristophane est un vrai Perse mais ses eunuques ne le sont pas. Ce sont des Grecs qui se sont perdus en tentant (il n'y a eu aucune contrainte puisqu'ils sont Athéniens) de prendre une identité qui n'était pas la leur. Pseudartabas et ses eunuques n'ont donc pas seulement pour raison d'être le désir d'Aristophane de se moquer des usages et coutumes perses comme le proposait C. Chiasson¹⁹. L'ambassadeur perse et ses acolytes grecs persianisés posent le problème de savoir comment préserver son identité grecque au moment où Athènes tente encore de négocier une alliance avec les Perses.

17 Thucydide, II, 29 ; R. Goossens, « La date du Rhesos », *L'antiquité classique*, Tome 1, fasc. 1-2, 1932. pp. 93-134, cf. p. 114.

18 B. Chauvet, « Pour un Phrygien: Oreste, vv. 1369-1536. [D'un rapport «mélodique» à la souffrance et à l'exil] », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 11, 1996, pp. 151-179, cf. p. 151.. Nous remercions au passage A Lukinovich qui nous a donné l'idée de la comparaison avec le chant du Phrygien.

19 Ch. C. Chiasson, « Pseudartabas and his eunuchs : Acharnians 91-122 », *Classical Philology*, 79, 2, 1984, p. 91-122. Dans la mesure où cela n'était pas indispensable pour notre chorégraphie, nous avons laissé de côté le problème du vers 120, dont Chiasson rappelle qu'il est une parodie d'une épode d'Archiloque (fr. 187 West) et qu'il provient de la version archilochienne d'une fable dans laquelle on peut reconnaître le traitement d'Esopé.



Musicografias

Musicografias

Contemporânea: 08 experimentos
musicais para diversas formações

Marcus Mota
Universidade de Brasília
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Resumo

São disponibilizadas as partituras de oito composições musicais para diversas formações. As composições exploram técnicas, conceitos e materiais desenvolvidos a partir da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Composição musical, Novas técnicas composicionais, Timbre, Instrumentação.

Abstract

The scores of eight musical compositions for different instrumentation are available. The compositions explore techniques, concepts and materials developed from the second half of the 20th century onwards.

Keywords: Musical composition, New compositional techniques, Timbre, Instrumentation.

São disponibilizadas as partituras de 08 composições realizadas entre abril e junho de 2022, durante o curso “Contemporary Techniques in Composition 2”, ministrado pelo compositor Gabriele Vanoni, pela Berklee School of Music¹.

O curso seguiu uma linha do tempo a partir de tendências pós- segunda guerra mundial, pois o “Contemporary Techniques in Composition 1” se concentra mais nas técnicas e materiais na passagem do fim do século XIX ao século XX.

Os cursos da Berklee se caracterizam por uma metodologia bem clara: temas, a cada semana um tópico, que é estudado em análises de obras e trechos de obras, e exercícios composicionais. Ao fim, há um projeto final. Ou seja, são cursos intensos, com enorme carga de análise e informação que conver-

1 Sobre o compositor, v. <https://gabrielevanoni.com/index.html> . Sobre o curso, v. <https://college.berklee.edu/courses/cm-312> e <https://online.berklee.edu/courses/contemporary-techniques-in-music-composition-2> .

gem para atividades de composição. Cada semana há uma proposta de composição. O curso dura 12 semanas.

Para este artigo, reuni, em ordem cronológica, as oito composições mais significativas de minha participação no curso.

NÚMERO	TÍTULO	FORMAÇÃO	TÉCNICA	DURAÇÃO	REFERÊNCIAS
1	<i>Mini Serial Suite</i>	Clarinet, Trombone, Snare Drum, Piano, Violino	Serialismo	2:30s	Schoenberg, Webern, Berg, Pierre Boulez, Ben Johnston.
2	<i>Car Window. Audioscenes.</i>	Full Orquestra. (classical)	Soundscapes and Textures	1:57s	Debussy, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Ruth Crawford, György Ligeti, Luciano Berio, Charles Ives, Krzysztof Penderecki.
3	<i>Minimal Trance</i>	Piano, Eight Cellos(8), Bass Drum.	Minimalismo	2:08s	Steve Reich, La Monte Young, Morton Feldman, Terry Riley, Philip Glass, Frederic Rzewski, John Adams.
4	<i>Dancing Under Water</i>	Trumpet, Trombone, Timpani, Snare Drum, Bass Drum, Piano, Two Choirs, Violin, Cello.	New Rhythms	2:5s	Charles Ives, Elliott Carter, György Ligeti.
5	<i>Tristan Bossa</i>	Full Orchestra (classical)	Quotations	2:14s	Alban Berg, Debussy, Richard Strauss, Stravinsky,

NÚMERO	TÍTULO	FORMAÇÃO	TÉCNICA	DURAÇÃO	REFERÊNCIAS
6	<i>Hymn</i>	Flute, oboe, English horn, Clarinet Bb, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Violins(1,2), Viola, Cello, Contrabass.	New Spirituality	3:36s	George Rochberg, Samuel Barber, David Del Tredici, John Adams, Ellen Taaffe Zwilich, Yehudi Weiner, Libby Larsen, Arvo Pärt, John Tavener, James McMillan and Henryk Górecki.
7	<i>Crazy Laughs During Wartime</i>	Trombone, Timpani, Snare drum, Bass drum, Piano, Vocals, Violins(1,2), Viola, Cello.	Espectralismo	1:54s	Giacinto Scelsi, Per Norgard, Gérard Grisey, Tristan Murail, Jonathan Harvey.
8	<i>Space Tango</i>	String Quartet	Mixed techniques	3:09	Astor Piazzolla, Isang Yun – Muak.

Para cada música foi elaborado um texto de apresentação. É o que se segue na tabela abaixo:

NÚMERO	TÍTULO	APRESENTAÇÃO
1	<i>Mini Serial Suite</i>	I've explored serial techniques in composition that I called "Mini Serial Suite". It has three mini movements: in the first one, I present 4 independent rows (prime forms) played by a trombone. In the second movement, piano, violin and Clarinete perform some contrapuntual variations (inversions, retrograde) of the three first rows. And in the third movement variations of the fourth row are explored. I tried to combine serial techniques with some freedom by inserting extramaterial that mixes atonal and tonal sounds combinations. I've written down in the score some guidelines in order to make clear to me what I was planning to do. It was a playful challenge composing to this assignment

NÚMERO	TÍTULO	APRESENTAÇÃO
2	<i>Car Window. Audioscenes.</i>	I've tried to explore several textures in my assignment. My starting point was the sounds that could be heard when I'm driving my car through the night. I adapt the idea of Charles Ives's <i>Central Park In The Dark</i> . Instead of copy sounds, my focus was on distortion. I've figured out that as I've just have few days, it could be interesting using an orchestral palette to explore texture-based technique
3	<i>Minimal Trance</i>	I tried to explore rotation. But it leads to explore phasing also. I wrote this piece having in mind Steve Reich's Piano Phase. But insert the minimal techniques in a "non minimal environment". Just for fun.
4	Dancing Under Water	I've used a well-known rhythm that is found in the northwest of Brazil. It called "Maracatu". It comes from war dances from indigenous peoples of Brazil. To this rhythm I applied a bunch of temporal distortions as we study in this week and another techniques (texture) from the previous one.
5	<i>Tristan Bossa</i>	I took Richard Wagner's <i>Prelude to Tristan und Isolde</i> and mix it with samba rhythm and melodic patterns from Ari Barroso's "Aquarela Brasileira". As you can see, I tried to push to the limit. At the final section I got a piano reduction from "Liebestod", from the same opera. This section is the last song of the opera. I got some good ideas from this videos: 1- (orchestral study of Tristan... with score, https://youtu.be/Pwk3BKipjtQ) 2- (piano reduction of Ari Barroso's song, https://youtu.be/s8F9AMPk6Fw). This was the most complicated assignment. A lot of time to study scores, produce some arrangements, and orchestration
6	<i>Hymn</i>	To do this assignment, I've composed with constraints: just using the white keys of the piano. I've imagined a hymn, a sacred context. And I insert a lot of suspensions and some dissonances. It was like composing by following contrapuntal rules and breaking all of them at the same time.
7	<i>Crazy Laughs During Wartime</i>	Professor and classmates, my starting point was record myself laughing and insert this "audiofile" in the Audacity, to get it analysed. Based on the images of the Audacity, I got some chords, after transcribing the peaks to the score. As my audio presents a descending scale of chords, I took this reference to compose. As I selected an instrumentation for chamber music, and I have some basic percussion, after sometimes comes to my mind some ideas of sounds in context of war. So I mix these references - humour and war. If I have more time, I gonna develop more this material. I've expended more time preparing the composition (sound analysis) than composing it. Besides the score and audio files, I make available the files from audacity and drafts. All the best.

NÚMERO	TÍTULO	APRESENTAÇÃO
8	<i>Space Tango</i>	<p>So this is the end! Thanks, professor Gabriele: this was a wonderful course, full of new concepts, experiences, and techniques. My main goal was achieved: now I'm able to navigate in this new world of sounds and noises. By the way, for this final project, my starting point was the "Pioneer plaque"- a message to outer space placed in the Pioneer 10, launched in 1972 (https://en.wikipedia.org/wiki/Pioneer_plaque). I've analyzed this plaque and read some papers about it. After that, I've studied some Astor Piazzolla pieces, especially Four for Tango (https://youtu.be/3sW0zRH1kIA) and Isang Yun - Muak "Dance Fantasy" (1978) (https://youtu.be/CqADDFziVYg).</p> <p>I tried to capture this "out of space feeling" by rotation: in the first part, all instruments in cycles of three bars present a sequence of 11 semitones, in a "quasi" dodecaphonic way. At the same time, I've inserted some motives from the Piazzolla and Isang Yun. After this first part, I've explored new sonorities and combinations of the material I've presented until now. I've composed for a String quartet and a sound file that has a percussion line in looping.</p> <p>This is all: I enjoy doing it. All the best to everyone.</p>

Seguem as partituras:

Mini Serial Suite

Andante (♩ = 80)

Marcus Mota

I

The score is for a piece titled "Mini Serial Suite" by Marcus Mota, marked "Andante" with a tempo of 80 beats per minute. The score is in 3/4 time and consists of five staves: Clarinet in Bb, Trombone, Snare Drum, Piano, and Violin. The Clarinet and Piano parts are mostly silent, indicated by rests. The Trombone part features a melodic line with dynamics *f*, *mp*, *p*, and *mf*, and includes first, second, and third endings labeled 1a(6), 1b(6), and 2a(8). The Snare Drum part is silent. The Violin part is silent until the final measure, where it plays a short phrase marked *pp* and *pizz.* (pizzicato).

Marcus Mota 2022

2 Mini Serial Suite

The musical score for "Mini Serial Suite" (page 2) is arranged for five instruments: B♭ Clarinet, Trombone, Snare Drum, Piano, and Violin. The piece is in 2/4 time. The B♭ Clarinet part begins with a series of rests, followed by a triplet of eighth notes marked *pp*. The Trombone part features a melodic line with dynamics ranging from *f* to *mf*, including triplet markings (2b(4), 3a(4), 3b(8)). The Snare Drum part has a single drum stroke marked *p*. The Piano part starts with a *ff* chord and later has a *pp* passage. The Violin part begins with a triplet of eighth notes marked with accents.

Mini Serial Suite

3

The musical score for "Mini Serial Suite" on page 3 consists of five staves:

- B♭ Cl.**: Starts at measure 16 with a rest, then a half note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a slur and a *rit.* marking. Measure 17 has a half note with a flat and a slur. Measure 18 has a half note with a flat and a slur. Measure 19 has a half note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a slur and a *pp* marking. Measure 20 has a half note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a slur and a *pp* marking.
- Tbn.**: Starts at measure 16 with a quarter note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a flat and a slur, and a quarter note with a flat and a slur. Measure 17 has a quarter note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a flat and a slur, and a quarter note with a flat and a slur. Measure 18 has a quarter note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a flat and a slur, and a quarter note with a flat and a slur. Measure 19 has a quarter note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a flat and a slur, and a quarter note with a flat and a slur. Measure 20 has a quarter note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a flat and a slur, and a quarter note with a flat and a slur.
- S.Dr.**: Starts at measure 16 with a quarter note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a flat and a slur. Measure 17 has a quarter note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a flat and a slur. Measure 18 has a quarter note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a flat and a slur. Measure 19 has a quarter note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a flat and a slur. Measure 20 has a quarter note with a flat and a slur, followed by a quarter note with a flat and a slur.
- Pno.**: Starts at measure 16 with a rest, followed by a rest, and a rest. Measure 17 has a rest, followed by a rest, and a rest. Measure 18 has a rest, followed by a rest, and a rest. Measure 19 has a rest, followed by a rest, and a rest. Measure 20 has a rest, followed by a rest, and a rest.
- Vln.**: Starts at measure 16 with a rest, followed by a rest, and a rest. Measure 17 has a rest, followed by a rest, and a rest. Measure 18 has a rest, followed by a rest, and a rest. Measure 19 has a rest, followed by a rest, and a rest. Measure 20 has a rest, followed by a rest, and a rest.

24 *tempo* II

B♭ Cl. *f* 1 up a fifth

Tbn.

S. Dr. II

Pno. *mp* *p* *mf* *p*

Inversion 1 plus Octaves Inversion 2

Free Trichords Retrograde 1

Vln. *mf*

Mini Serial Suite

5

The musical score for "Mini Serial Suite" on page 5 features five staves:

- B♭ Cl.:** Starts at measure 32 with dynamics *mp*, *p*, and *mf*. Includes a triplet and a "2 up a fifth" instruction.
- Tbn.:** Starts at measure 32 with a *p* dynamic and accents.
- S. Dr.:** Starts at measure 32 with a series of rhythmic patterns.
- Pno.:** Starts at measure 32 with a *f* dynamic. Includes "Inversion 3" and triplet markings.
- Vln.:** Starts at measure 32 with a *mf* dynamic, includes a triplet and "Inversion 2" marking, and ends with a *mp* dynamic.

The musical score for measures 38-41 of the Mini Serial Suite is arranged for five instruments: B♭ Clarinet, Trombone, Snare Drum, Piano, and Violin. The score includes several annotations and dynamic markings:

- B♭ Cl.:** Measure 38 starts with a *f* dynamic. A bracket above measures 39 and 40 is labeled "3 up a fifth". Measure 39 has a *mp* dynamic, and measure 40 has a *mf* dynamic with a triplet of eighth notes.
- Tbn.:** Measure 38 is labeled "Retrograde 4" and has a *f* dynamic. Measure 41 has a *f* dynamic.
- S. Dr.:** Measure 38 has a *p* dynamic. Measures 39 and 40 have rests.
- Pno.:** Measure 38 is labeled "Retro Inversion 3". The bass staff has two triplet markings (3) over eighth notes. Measure 40 is labeled "Inversion sequence in G-Clef".
- Vln.:** Measure 38 is labeled "Retrograde 3" and has a *mf* dynamic.

Mini Serial Suite

7

43 III **Allegro** (♩ = ca. 120)

B♭ Cl. *mf*

Tbn. 3

S. Dr. *pp*

Pno. *mp*

Vln. *mp*

8 Mini Serial Suite

B♭ Cl. 50

Tbn. 50 *mf* *f*

S.Dr. 50

Pno. 50

Vln. 50 *f*

Mini Serial Suite

57 *accel.*

B♭ Cl.

57

Tbn. *f*

57

S. Dr.

57

Pno.

57 *mf* *ff* *pp*

10 Mini Serial Suite

B♭ Cl. 65

Tbn. 65 *f*

S.Dr. 65

Pno. 65

Vln. 65 *mf* *fff*

73 *a tempo*

B♭ Cl. 73 *f mp pp*

Tbn. 73 *p*

S. Dr. 73 *ff*

Pno. 73 *fff*

Vln. 73 *mf*

Car Window Audioscenes

MARCUS MOTA

1 (♩ = 120)

1 (♩ = 120)

1 2 3 4

Horn in F

1 2 3

Trumpet in C

1 2 3

Trombone

1 2 3

Tuba

Timpani

Cymbals

Percussion

Bass Drum

Organ

1 (♩ = 120)

I

Violin

II

Viola

Cello

Contrabass

1 2 3 4

©Marcus Mota 2022

CAR WINDOW
Audioscenes, Score, p. 2

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds: Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, English Horn, Bassoons 1 and 2, and Contrabassoon. The middle section includes brass: Horns 1-4, Trumpets 1-3, Trombones 1-3, and Tuba. The bottom section includes percussion: Timpani, Crash Cymbal, Percussion, and Bass Drum, followed by Organ, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score is divided into measures 5, 6, 7, and 8.

CAR WINDOW
Audioscenes, Score, p. 3

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B. Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

1
2
Hn.

3
4

1
Tpt.

2
3

1
2
Trb.

3

Tuba

Timp.

Cymb. Crash Cymbal Suspended Cymbal Roll Suspended Cymbal Roll

Perc.

B.D.

Org.

I
Vln.

II

Vla.

Vc.

Cb.

9 10 11 12

CAR WINDOW
Audioscenes, Score, p. 4

13 14 15 16

CAR WINDOW
Audioscenes, Score, p. 5

②

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B. Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

②

Hn. 1
2
3
4

Tpt. 1
2
3

Trb. 1
2
3

Tuba

Timp.

Crash Cymbal

Perc.

B.D.

Org.

②

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

17 18 19 20

CAR WINDOW
Audioscenes, Score, p. 6

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds: Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe 1 and 2, English Horn, Bassoon 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 and 2, and Contrabassoon. The middle section includes brass: Horns 1-4, Trumpets 1-3, Trombones 1-3, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Cymbal (with a 'Suspended Cymbal Roll' instruction), and Bass Drum. The keyboard section includes Organ. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with various dynamics: *pp* (pianissimo) for Piccolo, *p* (piano) for Flutes, Oboe, English Horn, Clarinets, Bassoon, and Horns; *f* (forte) for Bassoon, Contrabassoon, Organ, and Violoncello; *mf* (mezzo-forte) for Organ; and *ff* (fortissimo) for Contrabass. Performance instructions include 'arco' for the Viola and 'Suspended Cymbal Roll' for the Cymbal. The score is divided into measures 21, 22, 23, and 24.

CAR WINDOW
Audioscenes, Score, p. 7

25 26 27 28

CAR WINDOW
Audioscenes, Score, p. 8

3 *a tempo*

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hrn.

B. Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

Hrn. 1
2
3
4

Tpt. 1
2
3

Trb. 1
2
3

Tuba

Timp.

Cymb.

Perc.

BD.

Org.

Vln. I
II

Vla.

Vc.

Cb.

29 30 31 32

CAR WINDOW
Audioscenes, Score, p. 9

The musical score for 'CAR WINDOW' by Audioscenes, page 9, is a full orchestral score. It features the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1, 2
- Ob. 1, 2
- E. Hrn.
- B. Cl. 1, 2
- B. Cl.
- Bsn. 1, 2
- C. Bn.
- Hrn. 1, 2, 3, 4
- Tpt. 1, 2, 3
- Trb. 1, 2, 3
- Tuba
- Timp.
- Cymb.
- Perc.
- B.D.
- Org.
- Vln. I, II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score is divided into measures 33, 34, 35, and 36. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, *f*, and *ppp*. Performance instructions include *rit* and *Suspended Cymbal Roll*.

CAR WINDOW
Audioscenes, Score, p. 10

④ Adagio $\text{♩} = 56$

1 2
Hrn

1 2 3
Tpt

1 2 3
Trb

Tuba

Timp.

Cymb.
Perc.
B.D.

Org.

④ Adagio $\text{♩} = 56$

I
Vln

II
Vln

Vla

Vc.

Cb.

37 38 39 40

CAR WINDOW
Audioscenes, Score, p. 11

41 42 43 44

Minimal Trance

Marcus Mota

(♩ = 140)

Bass Drum

f *mf* *mp*

p

Cello I

Cello II

Cello III

Cello IV *ppp*

Cello V *mf*

Cello VI *mf*

Cello VII *f* *pizz.*

Cello VIII *f* *pizz.*

© Marcus Mota 2022

The musical score for "Minimal Trance" is arranged for a chamber ensemble. It features the following parts and dynamics:

- 3. Dr. (Drum):** A steady 4/4 beat with a snare drum on the second and fourth beats. Dynamics: *p*.
- Piano:** A melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics: *mf* and *p*.
- Vc. I (Violin I):** A melodic line with fingerings 1-12 and accents. Dynamics: *ff*.
- Vc. II (Violin II):** A melodic line with accents. Dynamics: *ff*.
- Vc. III (Viola):** A melodic line with accents. Dynamics: *ff*.
- Vc. IV (Violoncello):** A sustained low-frequency line with a long note value. Dynamics: *ff*.
- Vc. V (Violoncello):** A melodic line with accents. Dynamics: *ff*.
- Vc. VI (Violoncello):** A melodic line with accents. Dynamics: *mf* and *f*.
- Fl. VII (Flute):** A melodic line with accents. Dynamics: *f*.
- VIII (Woodwind):** A melodic line with accents. Dynamics: *f*.

3. Dr.

pp

p

Vc. I

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1

Vc. II

Vc. III

Vc. IV

Vc. V

mf

Vc. VI

p

f

Vc. VII

f

Vc. VIII

f

The musical score is for a piece titled "Minimal Trance" and is page 4 of a larger work. It features the following instruments and parts:

- 3. Dr. (Drum):** A simple rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at measure 13.
- Piano:** A melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, marked *mf* (mezzo-forte). It begins at measure 13.
- Vc. I (Violoncello I):** A melodic line in the bass clef with fingerings (3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12, 1-2) and accents, starting at measure 13.
- Vc. II (Violoncello II):** A melodic line in the bass clef with accents, starting at measure 13.
- c. III (Violoncello III):** A melodic line in the bass clef with accents, starting at measure 13.
- c. IV (Violoncello IV):** A long, sustained note in the bass clef, spanning the entire page.
- Vc. V (Violoncello V):** A melodic line in the bass clef with accents, starting at measure 13.
- c. VI (Violoncello VI):** A melodic line in the bass clef with accents, starting at measure 13. It includes dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte).
- v. VII (Violino VII):** A melodic line in the bass clef with accents, starting at measure 13. It includes a dynamic marking *f* (forte).
- VIII (Violino VIII):** A melodic line in the bass clef with accents, starting at measure 13. It includes a dynamic marking *f* (forte).

3. Dr. 17

Pc. I 17
4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3

Pc. II

Pc. III

Pc. IV

Vc. V

Pc. VI *p* *f*

Vc. VII *f*

VIII *f*

3. Dr. ²¹

f ²¹

Vc. I ²¹
5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4

Vc. II

c. III

c. IV
pizz. *mf*

Vc. V
pizz. *mf*

c. VI
mf
arco

c. VII
p
arco

VIII
p

3. Dr. 25

Piano (P) 25

Vc. I 25

Vc. II

c. III

c. IV

Vc. V

c. VI

c. VII

VIII

6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5

ff

f

f

mf

mf

mf

3. Dr.

Pc.

Vc. I

Vc. II

c. III

c. IV

Vc. V

c. VI

c. VII

VIII

29

29

29

7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7

f

f

f

ff

f

f

f

3. Dr. 33

piano 33

Vc. I 33

Vc. II

c. III

c. IV

Vc. V

c. VI

c. VII

VIII

p *mf* *f* *fff* *f* *arco*

9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Minimal Trance'. It features eight staves. The top staff is for the 3. Dr. (drums), showing a steady pattern of eighth notes with accents. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with chords and moving lines, marked with dynamics *p* and *mf*. The string section includes Violins I and II, Cellos I, II, III, IV, V, VI, and VII, and a double bass (VIII). The strings play sustained notes and rhythmic patterns, with dynamics ranging from *f* to *fff*. Some string parts include fingerings and accents. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

The musical score for 'Minimal Trance' is arranged in a multi-stem format. It includes the following parts and markings:

- 3. Dr. (Drum):** A simple rhythmic pattern of quarter notes with accents, starting at measure 37.
- Vc. I (Violin I):** Features a melodic line with fingerings (1-4, 5-10, 12, 1-5, 6-11) and dynamics *mp* and *p*.
- Vc. II (Violin II):** Provides harmonic support with dynamics *p*.
- c. III (Cello III):** Includes dynamics *mf* and *p*.
- c. IV (Cello IV):** Features a pizzicato line with dynamics *ff* and *f*.
- Vc. V (Violin V):** Features a pizzicato line with dynamics *ff* and *f*.
- c. VI (Cello VI):** Includes an *arco* section with dynamics *f* and *ff*.
- c. VII (Cello VII):** Features dynamics *ff*.
- VIII (Cello VIII):** Features dynamics *ff*.

41

3. Dr. || $\frac{2}{4}$ *p*

41

Pc. I $\frac{2}{4}$ *ff*

Pc. II $\frac{2}{4}$ *pp*

c. III $\frac{2}{4}$ *pp*

c. IV $\frac{2}{4}$ *p*

Pc. V $\frac{2}{4}$ *p*

c. VI $\frac{2}{4}$

c. VII $\frac{2}{4}$ *ff*

VIII $\frac{2}{4}$

The musical score is for a piece titled "Minimal Trance" and is page 12. It features a 3. Dr. (drum) part and string sections for Violin I, Violin II, Violas (III, IV, V, VI), and Cellos (VII, VIII). The score is in 2/4 time and begins at measure 45. The 3. Dr. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The piano (p) part features a melodic line with triplets. The Violin I part starts with a *pp* dynamic and a *mf* dynamic. The Violin II part begins with a *mp* dynamic. The Violas and Cellos parts include arco markings and triplets. The string parts VII and VIII enter in the final measure with a *p* dynamic and triplets.

Minimal Trance

3. Dr. 49

Pc. I 49 *mf*

Pc. II 49 *mp*

c. III 49 *p*

c. IV 49 *p*

Pc. V 49 *f* arco

c. VI 49 *f*

c. VII 49 *p*

c. VIII 49 *p*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Minimal Trance' on page 13. It features multiple staves. The top staff is for a 3. Dr. (drum) part, starting at measure 49. Below it is a grand staff for Piano (Pc. I and II) and Cello (c. III, IV, V, VI, VII, VIII). The piano part (Pc. I) starts with a *mf* dynamic. The cello parts (c. III, IV, V, VII, VIII) feature various dynamics including *mp*, *p*, and *f*. There are several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) throughout the score. The word 'arco' is written above the Pc. V staff. The score ends at measure 52.

3. Dr. 53

mf

ff

Vc. I 53 *f*

Vc. II *f*

c. III *mp*

c. IV *mp*

Vc. V *ff*

c. VI *ff*

c. VII *tr*

VIII *tr*

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Minimal Trance'. It features nine staves. The top staff is for the 3. Dr. (drums), starting at measure 53. The piano part consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first violin (Vc. I) starts at measure 53. The second violin (Vc. II) enters in measure 54. The cellos and double basses (c. III, c. IV, Vc. V, c. VI, c. VII, VIII) follow in measure 54. The score includes various dynamics such as *mf*, *ff*, and *mp*, and features several triplet markings. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

The musical score for 'Minimal Trance' on page 15, measures 57-60, features the following parts:

- 3. Dr. (Drum):** Measures 57-60, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and rests.
- Piano (Pc. I-V):** Measures 57-60, featuring complex textures with triplets and sixteenth notes.
- Cello/Double Bass (c. III-VIII):** Measures 57-60, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some parts including triplets.

61 *accel.*

3. Dr.

f

ff

Vc. I

ff

Vc. II

ff

c. III

ff

c. IV

ff

Vc. V

ff

c. VI

ff

c. VII

tr

VIII

tr

The musical score is for a piece titled "Minimal Trance" on page 16. It features a 3. Dr. (drum) part and a piano section with eight staves (Vc. I-VI and c. VII-VIII). The score begins at measure 61, marked with a forte (*f*) dynamic and an acceleration (*accel.*) instruction. The piano part is characterized by heavy fortissimo (*ff*) dynamics and frequent triplet patterns. The string parts (Vc. I-VI) play sustained notes, while the cello and double bass parts (c. VII-VIII) include trills (*tr*) and triplet figures. The overall texture is dense and rhythmic, typical of a trance or minimalism style.

The musical score is for a piece titled "Minimal Trance" and is page 17. It features the following parts:

- 3. Dr. (Drum):** A simple rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at measure 65.
- Piano:** A complex texture with multiple voices. The right hand features triplet arpeggiated figures. The left hand provides a steady bass line with eighth-note patterns.
- Vc. I (Violin I):** Plays a melodic line in the bass clef, primarily consisting of eighth notes with accents.
- Vc. II (Violin II):** Enters in measure 66 with a melodic line in the bass clef, featuring triplets.
- c. III (Cello III):** Enters in measure 66 with a melodic line in the bass clef, featuring triplets.
- c. IV (Cello IV):** Enters in measure 66 with a melodic line in the bass clef, featuring triplets.
- Vc. V (Violin V):** Enters in measure 65 with a melodic line in the bass clef, featuring triplets.
- c. VI (Cello VI):** Plays a simple melodic line in the bass clef, primarily consisting of eighth notes.
- v. VII (Viola VII):** Enters in measure 66 with a melodic line in the bass clef, featuring triplets.
- VIII (Violoncello VIII):** Enters in measure 66 with a melodic line in the bass clef, featuring triplets.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is indicated as "Minimal Trance".

3. Dr. 69

piano (p) 69 *ff* 3

Vc. I 69 *fff*

Vc. II 69 *fff* 3

c. III 69 *fff* 3 3 3

c. IV 69 *fff* 3

Vc. V 69 *fff* 3

c. VI 69 *fff* *tr*

c. VII 69 *fff* 3 *tr*

c. VIII 69 *fff* 3 *tr*

Musical score for 'Minimal Trance' starting at measure 73. The score includes parts for 3. Dr., Piano (Pc. I-VI), and Cymbals (C. VII-VIII). The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. The drum part includes cymbal trills and triplet patterns.

3. Dr. *a tempo*

77 *p*

77 *f* 3 3 3 *f*

77 pizz. *p*

Vc. I *p*

Vc. II *p*

c. III *p*

c. IV *p* pizz.

Vc. V *p* pizz.

c. VI *p*

c. VII *p*

VIII *p* pizz. *p*

The musical score is for a piece titled "Minimal Trance". It features a 3. Dr. (Drum) part at the top, followed by a Piano (P) section with treble and bass staves. Below the piano are eight string staves, labeled Vc. I through VIII. The score is divided into two measures. The first measure contains a complex rhythmic pattern for the drums and piano, with dynamic markings *f* and *mf*. The piano part includes triplets and accents. The string section is mostly silent in the first measure. The second measure shows a change in dynamics, with the piano part marked *ff* and the strings entering with a *p* (piano) dynamic. The string parts are written in a similar rhythmic pattern, with some parts marked *p* and others *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The musical score for 'Minimal Trance' features the following parts and dynamics:

- 3. Dr. (Drum):** Measures 85-88, marked with *f* and *ff*.
- Piano:** Measures 85-88, marked with *p*.
- Vc. I (Viola I):** Measures 85-88, marked with *f* and *ff*, includes an *arco* section.
- Vc. II (Viola II):** Measures 85-88, marked with *f*.
- Vc. III (Viola III):** Measures 85-88, marked with *f*.
- Vc. IV (Viola IV):** Measures 85-88, marked with *f* and *ff*, includes an *arco* section and triplets.
- Vc. V (Viola V):** Measures 85-88, marked with *f*.
- Vc. VI (Viola VI):** Measures 85-88, marked with *f*.
- Vc. VII (Viola VII):** Measures 85-88, marked with *f*.
- Vc. VIII (Viola VIII):** Measures 85-88, marked with *f* and *fff*, includes an *arco* section and triplets.

3. Dr. ⁸⁹ **ff**

Piano ⁸⁹ *p* *pp*

Vc. I ⁸⁹

Vc. II

c. III

c. IV *tr*

Vc. V *ff* *arco*

c. VI *ff*

c. VII

VIII

3. Dr. ⁹³

⁹³

Vc. I ⁹³

Vc. II

c. III

c. IV

Vc. V

c. VI

c. VII

VIII

97

3. Dr.

97

Vc. I

Vc. II

c. III

c. IV

Vc. V

c. VI

c. VII

VIII

pizz.

f

f

arco

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

Dancing under water

Marcus Mota

(♩ = 93)

Trumpet in Bb

Trombone

Timpani

Snare Drum

Bass Drum

Piano

Choir 1

Choir 2

Violin

Cello

©Marcus Mota 2022

The musical score is arranged in a system of ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Tpt. (Trumpet):** Treble clef, 5/4 time signature. Starts with a *mf* dynamic. Features a trill (*tr*) in the final measure.
- Tbn. (Tuba):** Bass clef, 5/4 time signature. Starts with a *mf* dynamic. Features a trill (*tr*) in the final measure.
- imp. (Impassibile):** Bass clef, 5/4 time signature. Features a triplet of eighth notes in the first measure (*mf*) and another triplet in the second measure (*p*).
- S.Dr. (Snare Drum):** Drum notation, 5/4 time signature. Features a triplet of eighth notes in the second measure (*p*).
- Dr. (Drum):** Drum notation, 5/4 time signature. Starts with a *mf* dynamic.
- Pno. (Piano):** Grand staff (treble and bass clefs), 5/4 time signature. Features a triplet of eighth notes in the first measure (*mf*), a triplet of eighth notes in the second measure (*fff*), and a triplet of eighth notes in the third measure (*p*).
- C 1 (Cymbal 1):** Treble clef, 5/4 time signature. Features a *fff* dynamic in the third measure.
- C 2 (Cymbal 2):** Bass clef, 5/4 time signature. Features a *fff* dynamic in the third measure.
- Vln. (Violin):** Treble clef, 5/4 time signature. Features a *f* dynamic in the final measure.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, 5/4 time signature.

The musical score for page 3 of "Dancing Under Water" features the following instruments and parts:

- Tpt. (Trumpet):** Treble clef, 2/4 time signature. Rests in all measures.
- Tbn. (Tuba):** Bass clef, 2/4 time signature. Rests in all measures.
- imp. (Imperial Drum):** Bass clef, 2/4 time signature. Rests in all measures.
- s. Dr. (Snare Drum):** Two-staff notation, 2/4 time signature. Rests in measures 1-2. Measure 3 contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *pp*. Measure 4 has a single eighth note (G4). Measure 5 has a quarter note (G4). Measure 6 has a quarter note (G4).
- . Dr. (Kick Drum):** Two-staff notation, 2/4 time signature. Rests in all measures.
- Pno. (Piano):** Grand staff (treble and bass clefs), 2/4 time signature. Rests in all measures.
- C 1 (Clarinet 1):** Treble clef, 2/4 time signature. Measures 1-2: eighth-note triplet (Bb4, A4, G4) marked *p*. Measure 3: eighth-note triplet (Bb4, A4, G4) marked *p*. Measure 4: quarter notes (Bb4, A4, G4) marked *p*. Measure 5: quarter note (Bb4). Measure 6: quarter note (Bb4).
- C 2 (Clarinet 2):** Bass clef, 2/4 time signature. Rests in measures 1-2. Measure 3: quarter notes (Bb2, A2, G2) marked *p*. Measure 4: quarter notes (Bb2, A2, G2). Measure 5: quarter notes (Bb2, A2, G2). Measure 6: quarter notes (Bb2, A2, G2).
- Vln. (Violin):** Treble clef, 2/4 time signature. Rests in all measures.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, 2/4 time signature. Measure 1: quarter note (G2) marked *ppp*. Measure 2: quarter note (G2). Measure 3: quarter note (G2). Measure 4: quarter note (G2). Measure 5: quarter note (G2). Measure 6: quarter note (G2).

13

Tpt. *mf* *tr*

Tbn. *mf* *tr*

imp. *mf* *p*

S. Dr. *p* *fff*

Dr. *p* *fff*

Pno. *p* *fff* *p*

C 1 *fff*

C 2

Vln. *f*

Vc.

DANCING UNDER WATER

(♩ = 100)

17 Maracatu

Tpt. *mf* *tr*

Tbn. *sffz*

imp.

3.Dr. *f* *mf*

.Dr. *f* *mf*

Pno. *f*

C 1 *f*

C 2

Vln. *mf* *pizz.*

Vc. *ff*

DANCING UNDER WATER

The musical score is for a piece titled "Dancing Under Water" on page 7. It features a full orchestral ensemble including Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Impassible (imp.), Snare Drum (S. Dr.), Drum (Dr.), Piano (Pno.), Clarinet 1 (C 1), Clarinet 2 (C 2), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The score begins at measure 25. The Tpt. part starts with a forte (*f*) dynamic and includes triplet markings. The Tbn. part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and also features triplets. The Pno. part has a forte (*f*) dynamic in the right hand and piano (*p*) in the left hand. The Vc. part starts with fortissimo (*ff*) and includes triplet markings. The Vln. part starts with piano (*p*) and includes a pizzicato (*pizz.*) section. The S. Dr. part starts with forte (*f*) and changes to mezzo-piano (*mp*). The C 1 and C 2 parts have forte (*f*) and piano (*p*) dynamics with triplet markings. The imp. part is silent throughout. The score concludes at measure 28.

29

Tpt.

Tbn.

imp. *mf*

.Dr.

.Dr.

Pno.

C 1

C 2

Vln. arco *p*

Vc. *ff* *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Dancing Under Water' on page 8. It features a 2/4 time signature. The instruments are Tpt., Tbn., Imp., Dr., Pno., C 1, C 2, Vln., and Vc. The Imp. part starts at measure 29 with a melody in the bass clef, marked *mf*. The Pno. part has a complex texture with multiple voices in both staves. The Vln. part enters at measure 29 with a melody in the treble clef, marked *p* and *arco*. The Vc. part has a rhythmic accompaniment in the bass clef, marked *ff* and *f*. The Dr. parts are marked with rests. The C 1 and C 2 parts are marked with rests. The Tpt. and Tbn. parts are marked with rests.

The musical score for page 9 of "Dancing Under Water" includes the following parts and dynamics:

- Tpt. (Trumpet):** Starts at measure 33 with a *mf* dynamic. The staff shows a melodic line with various articulations.
- Tbn. (Tuba):** Starts at measure 33 with a *p* dynamic. It features a trill (*tr*) in the second measure.
- Imp. (Cymbal):** Starts at measure 33 with a *f* dynamic, playing a rhythmic pattern.
- S.Dr. (Snare Drum):** Starts at measure 33 with a *mf* dynamic, playing a rhythmic pattern.
- B.Dr. (Bass Drum):** Starts at measure 33 with a *mf* dynamic, playing a rhythmic pattern.
- Pno. (Piano):** Starts at measure 33 with a *p* dynamic. The score shows both treble and bass staves.
- C1 (Trumpet 1):** Starts at measure 33 with a *f* dynamic, playing a harmonic line.
- C2 (Trumpet 2):** Starts at measure 33 with a *f* dynamic, playing a harmonic line.
- Vln. (Violin):** Starts at measure 33 with a *f* dynamic, playing a harmonic line.
- Vc. (Violoncello):** Starts at measure 33 with a *f* dynamic, playing a harmonic line.

The musical score is for the piece "Dancing Under Water" and is page 10. It features the following instruments and parts:

- Tpt. (Trumpet):** Part 1, starting at measure 37, with a whole rest.
- Tbn. (Tuba):** Part 1, starting at measure 37, with a whole rest and a dynamic marking of *sfz*.
- Imp. (Impassibile):** Part 1, starting at measure 37, with a bass clef, a whole rest, and a dynamic marking of *p*.
- S.Dr. (Snare Drum):** Part 1, starting at measure 37, with a whole rest.
- B.Dr. (Bass Drum):** Part 1, starting at measure 37, with a whole rest and a dynamic marking of *mf*.
- Pno. (Piano):** Part 1, starting at measure 37, with a whole rest.
- C1 (Cymbal 1):** Part 1, starting at measure 37, with a whole rest.
- C2 (Cymbal 2):** Part 1, starting at measure 37, with a whole rest.
- Vln. (Violin):** Part 1, starting at measure 37, with a whole rest.
- Vc. (Violoncello):** Part 1, starting at measure 37, with a whole rest and a dynamic marking of *ff*.

The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as rests, dynamics (*sfz*, *p*, *mf*, *ff*), and articulation marks.

DANCING UNDER WATER

appassionato

The musical score is for the piece "Dancing Under Water" and is marked "appassionato". It is in 3/4 time and begins at measure 41. The instruments and their parts are as follows:

- Tpt. (Trumpet):** Enters in measure 41 with a melodic line starting on a whole note, marked *f*. It features a triplet of eighth notes and a trill.
- Tbn. (Tuba):** Enters in measure 41 with a melodic line starting on a whole note, marked *mf*. It features a triplet of eighth notes and a trill.
- Imp. (Cymbal):** Enters in measure 41 with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *p*.
- S. Dr. (Snare Drum):** Enters in measure 41 with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pp*.
- B. Dr. (Bass Drum):** Enters in measure 41 with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Pno. (Piano):** Enters in measure 41 with a complex rhythmic pattern, marked *p*. It features a triplet of eighth notes.
- C 1 (Cornet 1):** Enters in measure 41 with a melodic line starting on a whole note, marked *fff*. It features a triplet of eighth notes.
- C 2 (Cornet 2):** Enters in measure 41 with a melodic line starting on a whole note, marked *f*.
- Vln. (Violin):** Enters in measure 41 with a melodic line starting on a whole note, marked *p*.
- Vc. (Violoncello):** Enters in measure 41 with a melodic line starting on a whole note.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Tpt. (Trumpet):** Part 1, mostly rests.
- Tbn. (Tuba):** Part 1, playing a melodic line starting at measure 45 with a *sfz* dynamic.
- Imp. (Impassibile):** Part 1, playing a rhythmic pattern with *ff* and *f* dynamics.
- S. Dr. (Snare Drum):** Part 1, mostly rests.
- B. Dr. (Bass Drum):** Part 1, mostly rests.
- Pno. (Piano):** Part 1, playing chords with *p*, *mp*, and *pp* dynamics.
- C 1 (Cornet 1):** Part 1, mostly rests.
- C 2 (Cornet 2):** Part 1, mostly rests.
- Vln. (Violin):** Part 1, playing a melodic line with *mf* dynamic and *pizz.* markings.
- Vc. (Violoncello):** Part 1, playing a rhythmic pattern with *ff* dynamic.

Musical score for measures 49-52 of 'Dancing Under Water'. The score includes parts for Tpt., Tbn., Imp., S. Dr., B. Dr., Pno., C 1, C 2, Vln., and Vc. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/8. Measure 49 is marked with a repeat sign. Measure 50 features dynamics *p* for the Imp. and S. Dr., and *f* for the C 1 and C 2. Measure 51 includes the instruction *arco* for the Vln. and *ffz* for the Vc. Measure 52 features dynamics *ff* for the Pno. and *ffz* for the Vc.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Tpt. (Trumpet):** Part 1, starting at measure 53 with a *mf* dynamic. It features a triplet of eighth notes followed by a trill (*tr*) and a quarter note.
- Tbn. (Tuba):** Part 1, mostly silent with rests.
- Imp. (Cymbal):** Part 1, mostly silent with rests.
- S.Dr. (Snare Drum):** Part 1, mostly silent with rests.
- B.Dr. (Bass Drum):** Part 1, mostly silent with rests.
- Pno. (Piano):** Part 1, starting at measure 53 with a *mf* dynamic. The right hand has a complex rhythmic pattern, while the left hand has a more melodic line. Dynamics change to *f* and then *p*.
- C1 (Trumpet 1):** Part 1, starting at measure 53 with a *f* dynamic. It plays a rhythmic pattern similar to the piano.
- C2 (Trumpet 2):** Part 1, starting at measure 53 with a *f* dynamic. It plays a rhythmic pattern similar to the piano.
- Vln. (Violin):** Part 1, starting at measure 53 with a *p* dynamic. It plays a melodic line with a long note.
- Vc. (Violoncello):** Part 1, starting at measure 53 with a *p* dynamic. It plays a rhythmic pattern similar to the piano.

Tristan Bossa

Marcus Mota

Following Richard Wagner's Prelude to Tristan und Isolde

$\text{♩} = 103$

1 2 3 4

© Marcus Mota 2021

Tristan Bossa, Score, p. 2

The musical score for page 2 of 'Tristan Bossa' features the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl. 1/2**: Flute 1 and 2, playing a melodic line with slurs and accents.
- Ob. 1/2**: Oboe 1 and 2, playing a melodic line with slurs and accents.
- E. Hn.**: English Horn, playing a melodic line with slurs and accents.
- B♭ Cl. 1/2**: Bass Clarinet 1 and 2, playing a melodic line with slurs and accents.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, playing a rhythmic accompaniment starting in measure 6 with a *mf* dynamic.
- Bsn. 1/2**: Bassoon 1 and 2, playing a rhythmic accompaniment starting in measure 6 with a *mf* dynamic.
- C. Bn.**: Contrabassoon, playing a rhythmic accompaniment starting in measure 6 with a *mf* dynamic.
- Hn. 1/2/3/4**: Horns 1, 2, 3, and 4, playing a rhythmic accompaniment starting in measure 5 with a *mp* dynamic.
- Tpt. 1/2/3**: Trumpets 1, 2, and 3, rests throughout.
- Trb. 1/2/3**: Trombones 1, 2, and 3, playing a long note in measure 6 with a *p* dynamic.
- Tuba**: Tuba, playing a long note in measure 6 with a *p* dynamic.
- Timp.**: Timpani, playing a long note in measure 6 with a *mf* dynamic.
- Perc. 1/2**: Percussion 1 and 2, playing a rhythmic pattern.
- Pno.**: Piano, playing a complex rhythmic accompaniment starting in measure 5 with a *f* dynamic, reaching *ff* in measure 6.
- Vln. I/II**: Violins I and II, rests throughout.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line starting in measure 5 with a *p* dynamic and a *divisi* marking.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line starting in measure 5.
- Cb.**: Contrabass, rests throughout.

Measures 5, 6, 7, and 8 are indicated at the bottom of the score.

Tristan Bossa, Score, p. 3

The musical score for page 3 of 'Tristan Bossa' features the following instruments and parts:

- Picc.** Piccolo: Treble clef, playing a sustained note with a *p* dynamic.
- Fl. 1/2** Flute: Treble clef, playing a sustained note with a *p* dynamic.
- Ob. 1/2** Oboe: Treble clef, playing a sustained note with a *p* dynamic.
- E. Hn.** English Horn: Treble clef, playing a sustained note with a *p* dynamic.
- B♭ Cl. 1/2** Bass Clarinet: Treble clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- B. Cl.** Bass Clarinet: Bass clef, playing a sustained note with a *p* dynamic.
- Bsn. 1/2** Bassoon: Bass clef, playing a sustained note with a *p* dynamic.
- C. Bn.** Contrabassoon: Bass clef, playing a sustained note with a *p* dynamic.
- Hn. 1/2/3/4** Horns: Four staves, all playing sustained notes.
- Tpt. 1/2/3** Trumpets: Three staves, all playing sustained notes.
- Trb. 1/2/3** Trombones: Three staves, all playing sustained notes.
- Tuba**: Bass clef, playing a sustained note.
- Timp.** Timpani: Bass clef, playing a sustained note.
- Perc.** Percussion: Two staves. Staff 1: Rimshot (marked 'rimshot') with a rhythmic pattern of eighth notes. Staff 2: Bass Drum (marked 'Bass Drum') with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p*.
- Pno.** Piano: Treble and Bass clefs, playing sustained notes.
- Vln. I/II** Violins: Treble clefs. Violin I plays a melodic line, and Violin II plays a supporting line. Dynamics include *mf*.
- Vla.** Viola: Bass clef, playing a sustained note.
- Vc.** Violoncello: Bass clef, playing a melodic line with a *pizz.* (pizzicato) marking.
- Cb.** Contrabass: Bass clef, playing a sustained note.

The score is marked with a *p* dynamic at the beginning of the page. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated at the bottom of the page.

The musical score for page 4 of Tristan Bossa includes the following parts and dynamics:

- Picc.**: Piccolo (no notes)
- Fl. 1/2**: Flute 1 and 2 (no notes)
- Ob. 1/2**: Oboe 1 and 2 (no notes)
- E. Hn.**: English Horn (no notes)
- B♭ Cl. 1/2**: Bass Clarinet 1 and 2 (no notes)
- B. Cl.**: Bass Clarinet (no notes)
- Bsn. 1/2**: Bassoon 1 and 2 (no notes)
- C. Bn.**: Contrabassoon (no notes)
- Hn. 1/2/3/4**: Horns 1, 2, 3, and 4. Horns 1 and 2 play a sustained chord starting in measure 15, marked *p*.
- Tpt. 1/2/3**: Trumpets 1, 2, and 3. Trumpet 1 plays a short phrase in measure 15, marked *p*, and a short phrase in measure 16, marked *f*.
- Trb. 1/2/3**: Trombones 1, 2, and 3 (no notes)
- Tuba**: Tuba (no notes)
- Timp.**: Timpani. Plays a short phrase in measure 16, marked *mf*.
- Perc.**: Percussion. Two parts with rhythmic patterns of eighth notes and rests.
- Pno.**: Piano. Right hand plays chords in measures 13-15, marked *f*. Left hand plays a bass line in measures 13-15, marked *ff*.
- Vln. I/II**: Violins I and II. Violin I plays a melodic line in measure 13, marked *mf*. Violin II plays chords in measures 13-15, marked *p*.
- Vla.**: Viola. Plays a melodic line in measures 13-15, marked *p* and *plzz.*
- Vc.**: Violoncello (no notes)
- Cb.**: Contrabasso (no notes)

Measures 13, 14, 15, and 16 are indicated at the bottom of the score.

The musical score for page 5 of 'Tristan Bossa' features the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo
- Fl. 1/2**: Flutes
- Ob. 1/2**: Oboes
- E. Hn.**: English Horn
- B♭ Cl. 1/2**: Bass Clarinets
- B. Cl.**: Clarinet
- Bsn. 1/2**: Bassoons
- C. Bn.**: Contrabassoon
- Hn. 1/2**: Horns
- 3/4**: Horns
- 1**: Trumpet
- 2/3**: Trumpets
- 1/2**: Trombones
- 3**: Trombone
- Tuba**: Tuba
- Timp.**: Timpani
- 1/2**: Percussion
- Pno.**: Piano
- I**: Violin
- II**: Violin
- Vla.**: Viola
- Vc.**: Violoncello
- Cb.**: Contrabass

Key performance markings include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pizz.* (pizzicato). The score spans measures 17 to 20, with a dynamic shift to *p* at the beginning of measure 18.

The musical score for page 6 of Tristan Bossa's work features the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl. 1/2**: Flute 1 and 2, playing a melodic line starting in measure 22 with dynamics *f* and *unis.*
- Ob. 1/2**: Oboe 1 and 2, playing a melodic line starting in measure 22 with dynamics *f* and *unis.*
- E. Hn.**: English Horn, playing a melodic line starting in measure 22 with dynamics *f* and *unis.*
- B♭ Cl. 1/2**: Bass Clarinet 1 and 2, playing a melodic line starting in measure 22 with dynamics *f* and *unis.*
- B. Cl.**: Bass Clarinet, playing a rhythmic pattern in measures 21-22 with dynamics *mf*.
- Bsn. 1/2**: Bassoon 1 and 2, playing a rhythmic pattern in measures 21-22 with dynamics *mf*.
- C. Bn.**: Contrabassoon, playing a rhythmic pattern in measures 21-22 with dynamics *mf*.
- Hn. 1/2/3/4**: Horns 1 through 4, rests throughout.
- Tpt. 1/2/3**: Trumpets 1 through 3, rests throughout.
- Trb. 1/2/3**: Trombones 1 through 3, rests throughout.
- Tuba**: Tuba, rests throughout.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern in measures 21-22.
- Perc.**: Percussion, playing a rhythmic pattern in measures 21-22.
- Pno.**: Piano, playing a complex rhythmic and harmonic pattern in measures 21-24 with dynamics *f* and *fff*.
- Vln. I/II**: Violins I and II, rests throughout.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line starting in measure 22 with dynamics *f* and *unis.*
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line starting in measure 24 with dynamics *f* and *arco*.
- Cb.**: Contrabass, rests throughout.

Measures 21, 22, 23, and 24 are indicated at the bottom of the score.

Tristan Bossa, Score, p. 7

The musical score for page 7 of 'Tristan Bossa' features a variety of instruments. The woodwinds (Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, English Horn, Bass Clarinet 1 & 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 & 2, and Contrabassoon) play a melodic line marked 'unis.' and 'p unis.' with a dynamic of *p*. The brass section (Trumpets 1, 2, 3; Trombones 1, 2, 3; and Tuba) provides harmonic support, with some parts marked *mf*. The percussion (Percussion 1 and 2) and piano (Pno.) parts are also present, with the piano part marked *f*. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) play a rhythmic accompaniment, with the violins marked *mf*. The score is divided into measures 25, 26, 27, and 28.

The musical score for page 8 of 'Tristan Bossa' features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, English Horn, Bass Clarinet 1 and 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 and 2, and Contrabassoon. The brass section consists of Horns 1-4, Trumpets 1-3, Trombones 1-3, and Tuba. The percussion section has two parts. The piano part is shown in grand staff notation. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score spans measures 29 to 32. Dynamics include *mf* and *f*. Performance instructions include *arco* and *f*.

The musical score for page 9 of Tristan Bossa's work features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1, 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1, 2), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet 1 and 2 (B♭ Cl. 1, 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon 1 and 2 (Bsn. 1, 2), and Contrabassoon (C. Bn.). The brass section consists of Horns 1, 2, 3, and 4 (Hn. 1, 2, 3, 4), Trumpets 1, 2, and 3 (Tpt. 1, 2, 3), Trumpets 1, 2, and 3 in Bass Clef (Trb. 1, 2, 3), and Tuba. The percussion section includes two Percussion parts (Perc. 1, 2), Piano (Pno.), Violin I and II (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score spans measures 33 to 36. Key performance instructions include *p* (piano) for the Oboe in measure 33, *f* (forte) for the Piccolo and English Horn in measure 36, and *mf* (mezzo-forte) for the Violins and Viola. Dynamic markings also include *mf* for the Piano in measure 36. Performance techniques such as *solo* and *f* are indicated for the Piccolo and English Horn in measure 36. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

The musical score for page 10 of Tristan Bossa features the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl. 1/2**: Flute 1 and 2, rests until measure 40, then plays a *p* (piano) melodic line.
- Ob. 1/2**: Oboe 1 and 2, rests throughout.
- E. Hn.**: English Horn, plays a *ff* (fortissimo) melodic line across measures 37-40.
- B♭ Cl. 1/2**: Bass Clarinet 1 and 2, plays a *mp* (mezzo-piano) accompaniment.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, rests throughout.
- Bsn. 1/2**: Bassoon 1 and 2, rests throughout.
- C. Bn.**: Contrabassoon, rests throughout.
- Hn. 1/2**: Horn 1 and 2, plays a *p* (piano) accompaniment in measure 40.
- Hn. 3/4**: Horn 3 and 4, plays a *p* (piano) accompaniment in measure 40.
- Tpt. 1/2/3**: Trumpets 1, 2, and 3, rests throughout.
- Trb. 1/2/3**: Trombones 1, 2, and 3, plays a *p* (piano) accompaniment in measure 38.
- Tuba**: Plays a *p* (piano) accompaniment in measure 38.
- Timp.**: Timpani, rests throughout.
- Perc. 1/2**: Percussion 1 and 2, rests until measure 40, then plays a rhythmic pattern.
- Pno.**: Piano, rests throughout.
- Vln. I**: Violin I, plays a *p* (piano) melodic line with triplets.
- Vln. II**: Violin II, plays a *p* (piano) melodic line with triplets.
- Vla.**: Viola, plays a *p* (piano) melodic line with triplets.
- Vc.**: Violoncello, rests throughout.
- Cb.**: Contrabasso, rests throughout.

Measures 37, 38, 39, and 40 are indicated at the bottom of the score.

Tristan Bossa, Score, p. 11

The musical score for page 11 of 'Tristan Bossa' features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), English Horn, Bass Clarinet (1 and 2), Clarinet in B-flat, Bassoon (1 and 2), and Contrabassoon. The brass section consists of Horns (1, 2, 3, 4), Trumpets (1, 2, 3), Trombones (1, 2, 3), and Tuba. The percussion section includes Timpani and two Percussion parts. The string section includes Piano, Violins (I and II), Viola, Violoncello (pizzicato), and Contrabass. The score spans measures 41 to 44. Dynamics such as *p*, *mf*, and *ff* are indicated throughout. Performance markings include *pizz.* and *mf* for the cello, and *ff* for the piano in measure 44. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and piano provide harmonic support.

The musical score for page 12 of Tristan Bossa's work features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, English Horn, Bass Clarinet 1 and 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 and 2, and Contrabassoon. The brass section consists of Horns 1 through 4, Trumpets 1 through 3, Trombones 1 through 3, and Tuba. Percussion includes two snare drums and a piano. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into measures 45, 46, 47, and 48. Measure 45 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 46 features a forte (*f*) dynamic. Measure 47 includes dynamics of *fz*, *mf*, *fz*, and *p*. Measure 48 concludes with a piano (*p*) dynamic. The piano part is highly active, with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*. The string section provides a harmonic and rhythmic foundation, with the cello and contrabass playing a prominent role.

The musical score for page 13 of Tristan Bossa features the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl. 1/2**: Flute 1 and 2, rests throughout.
- Ob. 1/2**: Oboe 1 and 2, rests throughout.
- E. Hn.**: English Horn, rests throughout.
- B♭ Cl. 1/2**: Bass Clarinet 1 and 2, play a melodic line starting in measure 49 with a *ff* dynamic.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, rests throughout.
- Bsn. 1/2**: Bassoon 1 and 2, play a melodic line starting in measure 49 with a *ff* dynamic.
- C. Bn.**: Contrabassoon, rests throughout.
- Hn. 1/2/3/4**: Horns 1 through 4, play chords in measures 49 and 50 with a *p* dynamic.
- Tpt. 1/2/3**: Trumpets 1 through 3, play chords in measures 49 and 50 with a *p* dynamic.
- Trb. 1/2/3**: Trombones 1 through 3, play chords in measures 49 and 50 with a *p* dynamic.
- Tuba**: Tuba, plays a low note in measures 49 and 50 with a *mf* dynamic.
- Timp.**: Timpani, rests throughout.
- Perc. 1/2**: Percussion 1 and 2, rests throughout.
- Pno.**: Piano, plays chords in measures 49 and 50.
- Vln. I/II**: Violins I and II, play a melodic line starting in measure 50 with a *mf* dynamic and *divisi* markings.
- Vla.**: Viola, rests throughout.
- Vc.**: Violoncello, rests throughout.
- Cb.**: Contrabasso, rests throughout.

Measures 49, 50, 51, and 52 are indicated at the bottom of the score.

The musical score for page 14 of Tristan Bossa's work is presented in a standard orchestral layout. The score is divided into four measures, numbered 53, 54, 55, and 56 at the bottom. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, rests in all measures.
- Fl. 1/2**: Flute 1 and 2, rests in measures 53 and 54. In measure 55, they play a melodic line starting on a whole note, marked *uniss.* and *ff_{mis.}*. In measure 56, they continue with a descending melodic line.
- Ob. 1/2**: Oboe 1 and 2, rests in measures 53 and 54. In measure 55, they play a melodic line starting on a whole note, marked *ff_{mis.}*. In measure 56, they continue with a descending melodic line.
- E. Hn.**: English Horn, rests in measures 53 and 54. In measure 55, it plays a whole note marked *ff*. In measure 56, it continues with a descending melodic line.
- B♭ Cl. 1/2**: Bass Clarinet 1 and 2, rests in all measures.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, rests in all measures.
- Bsn. 1/2**: Bassoon 1 and 2, rests in all measures.
- C. Bn.**: Contrabassoon, rests in all measures.
- Hn. 1/2**: Horn 1 and 2, rests in measures 53 and 54. In measure 55, they play a whole note marked *f*. In measure 56, they continue with a descending melodic line.
- 3/4**: Horn 3 and 4, rests in measures 53 and 54. In measure 55, they play a whole note marked *f*. In measure 56, they continue with a descending melodic line.
- Tpt. 1/2/3**: Trumpet 1, 2, and 3, rests in all measures.
- Trb. 1/2/3**: Trombone 1, 2, and 3, rests in all measures.
- Tuba**: Tuba, rests in all measures.
- Timp.**: Timpani, rests in measures 53 and 54. In measure 55, it plays a whole note marked *mf*. In measure 56, it continues with a descending melodic line.
- Perc. 1/2**: Percussion 1 and 2, rests in measures 53 and 54. In measure 55, Percussion 1 plays a whole note marked *ff*. In measure 56, Percussion 2 plays a whole note.
- Pno.**: Piano, rests in measures 53 and 54. In measure 55, it plays a whole note marked *ff*. In measure 56, it continues with a descending melodic line.
- Vln. I/II**: Violin I and II, rests in all measures.
- Vla.**: Viola, rests in measures 53 and 54. In measure 55, it plays a whole note marked *mf*. In measure 56, it continues with a descending melodic line.
- Vc.**: Violoncello, rests in all measures.
- Cb.**: Contrabasso, rests in all measures.

The musical score for page 15 of Tristan Bossa's work features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1, 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1, 2), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet 1 and 2 (B♭ Cl. 1, 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon 1 and 2 (Bsn. 1, 2), and Contrabassoon (C. Bn.). The brass section consists of Horns 1, 2, 3, and 4 (Hn. 1, 2, 3, 4), Trumpets 1, 2, and 3 (Tpt. 1, 2, 3), Trombones 1, 2, and 3 (Trb. 1, 2, 3), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.), Percussion 1 and 2 (Perc. 1, 2), and Piano (Pno.). The string section includes Violins 1 and 2 (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with various dynamics such as *f*, *ff*, *mf*, *unison*, and *pizz.*. The page number 15 is indicated at the bottom of the score.

The musical score for page 16 of 'Tristan Bossa' features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), English Horn, Bass Clarinet (1 and 2), Bassoon (1 and 2), and Contrabassoon. The brass section consists of Horns (1, 2, 3, 4), Trumpets (1, 2, 3), Trombones (1, 2, 3), and Tuba. The percussion section includes Timpani and two Percussion parts. The string section includes Piano, Violins (I and II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with dynamics such as *f*, *ffz*, *mp*, and *pizz.* and includes various musical notations like slurs, accents, and articulation marks. The page numbers 61, 62, 63, and 64 are printed at the bottom of the score.

Tristan Bossa, Score, p. 17

The musical score for page 17 of Tristan Bossa features the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, starting in measure 67 with a *f* dynamic and a triplet of eighth notes.
- Fl. 1, 2**: Flutes, playing sustained notes.
- Ob. 1, 2**: Oboes, playing sustained notes.
- E. Hn.**: English Horn, playing sustained notes.
- B♭ Cl. 1, 2**: B♭ Clarinets, playing sustained notes.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, playing sustained notes.
- Bsn. 1, 2**: Bassoons, playing sustained notes.
- C. Bn.**: Contrabassoon, playing sustained notes.
- Hn. 1, 2, 3, 4**: Horns, playing sustained notes with *sfpp* dynamics.
- Tpt. 1, 2, 3**: Trumpets, playing sustained notes with *sfpp* dynamics.
- Trb. 1, 2, 3**: Trombones, playing sustained notes with *sfpp* dynamics.
- Tuba**: Playing a rhythmic pattern starting in measure 67 with a *f* dynamic.
- Timp.**: Timpani, playing sustained notes.
- Perc. 1, 2**: Percussion, playing rhythmic patterns with *f* dynamics.
- Pno.**: Piano, playing sustained notes.
- Vln. I, II**: Violins, playing a melodic line starting in measure 67 with *mf* dynamics and *pizz.* (pizzicato) markings.
- Vla.**: Viola, playing sustained notes.
- Vc.**: Violoncello, playing sustained notes.
- Cb.**: Contrabasso, playing sustained notes.

Measure numbers 65, 66, 67, and 68 are indicated at the bottom of the score.

The musical score for page 18 of Tristan Bossa's work is presented in a standard orchestral layout. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1/2), Oboes 1 and 2 (Ob. 1/2), Horns (E. Hn.), Clarinets in B-flat (B♭ Cl. 1/2), Clarinet in Bass (B. Cl.), Bassoons 1 and 2 (Bsn. 1/2), and Contrabassoon (C. Bn.). The second system includes Horns (Hn. 1, 2, 3, 4), Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), Trombones (Trb. 1, 2, 3), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc. 1, 2), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins with a *a tempo* marking. The Piccolo part has a few notes in the first measure. The Piano part features a melodic line starting in measure 69, marked *p*. The Violin I part has a long note in measure 71, marked *arco* and *p*. The Viola part has a long note in measure 71, marked *p*. The Cello part has a long note in measure 71, marked *p*. The Timpani part has a *pp* marking in measure 70. The Percussion parts are mostly silent. The score ends in measure 72.

69

70

71

72

The musical score for page 19 of Tristan Bossa's work features the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl. 1/2**: Flute 1 and 2, rests throughout.
- Ob. 1/2**: Oboe 1 and 2, rests throughout.
- E. Hn.**: English Horn, rests throughout.
- B♭ Cl. 1/2**: Bass Clarinet 1 and 2, rests throughout.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, rests until measure 76, then plays a sustained note *f*.
- Bsn. 1/2**: Bassoon 1 and 2, rests until measure 76, then play sustained notes *f*.
- C. Bn.**: Contrabassoon, rests until measure 76, then plays a sustained note *f*.
- Hn. 1/2**: Horn 1 and 2, play sustained notes *mp* from measure 73.
- Hn. 3/4**: Horn 3 and 4, play sustained notes *mp* from measure 73.
- Tpt. 1/2/3**: Trumpets 1, 2, and 3, play sustained notes *mp* from measure 75.
- Trb. 1/2/3**: Trombones 1, 2, and 3, rests throughout.
- Tuba**: Tuba, rests throughout.
- Timp.**: Timpani, plays a sustained note throughout.
- Perc. 1/2**: Percussion 1 and 2, rests until measure 76, then play a short rhythmic figure *p*.
- Pno.**: Piano, plays a complex rhythmic accompaniment throughout, marked *ff* in measure 75.
- Vln. I/II**: Violins I and II, play sustained notes throughout.
- Vla.**: Viola, plays a sustained note throughout.
- Vc.**: Violoncello, plays a sustained note throughout.
- Cb.**: Contrabass, rests until measure 76, then plays a short rhythmic figure *f* with *pizz.* (pizzicato) markings.

Measure numbers 73, 74, 75, and 76 are indicated at the bottom of the score.

The image shows a page of a musical score for Tristan Bossa, page 20, covering measures 77 to 80. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1/2, Ob. 1/2, E. Hn., B♭ Cl. 1/2, B. Cl., Bsn. 1/2, C. Bn., Hn. 1/2/3/4, Tpt. 1/2/3, Trb. 1/2/3, Tuba, Timp., Perc. 1/2, Pno., Vln. I/II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, mf, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'divisi' and 'rimshot'. The percussion part features a 'rimshot' pattern in measure 77. The piano part has a complex rhythmic pattern with slurs and ties. The woodwinds and brass parts have rests in measures 77-79, with some brass instruments playing in measure 80. The strings enter in measure 80 with a 'mf' dynamic. The page number '20' is at the top, and the measure numbers '77', '78', '79', and '80' are at the bottom of the score.

The image displays a page of a musical score for Tristan Bossa, covering measures 81 to 84. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl. 1/2**: Flute 1 and 2, play a melodic line starting in measure 82 with a forte (*f*) dynamic.
- Ob. 1/2**: Oboe 1 and 2, play a melodic line starting in measure 82 with a forte (*f*) dynamic.
- E. Hn.**: English Horn, plays a melodic line starting in measure 82 with a forte (*f*) dynamic.
- B♭ Cl. 1/2**: Bass Clarinet 1 and 2, play a melodic line starting in measure 82 with a forte (*f*) dynamic.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, rests throughout.
- Bsn. 1/2**: Bassoon 1 and 2, rests throughout.
- C. Bn.**: Contrabassoon, rests throughout.
- Hn. 1/2**: Horn 1 and 2, play a melodic line starting in measure 81.
- Hn. 3/4**: Horn 3 and 4, play a melodic line starting in measure 81.
- Tpt. 1/2/3**: Trumpets 1, 2, and 3, rests throughout.
- Trb. 1/2/3**: Trombones 1, 2, and 3, play a rhythmic accompaniment starting in measure 83 with a forte (*f*) dynamic.
- Tuba**: Tuba, plays a rhythmic accompaniment starting in measure 83 with a forte (*f*) dynamic.
- Timp.**: Timpani, rests throughout.
- Perc.**: Percussion, includes a rimshot in measure 81 and other rhythmic patterns.
- Pno.**: Piano, plays a complex rhythmic accompaniment throughout.
- Vln. I/II**: Violins I and II, play a melodic line starting in measure 83 with a forte (*f*) dynamic.
- Vla.**: Viola, plays a melodic line starting in measure 83 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, marked "divisi".
- Vc.**: Violoncello, plays a melodic line starting in measure 83 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Cb.**: Contrabass, plays a melodic line starting in measure 83 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Measures 81, 82, 83, and 84 are clearly marked at the bottom of the page.

The musical score for page 22 of Tristan Bossa's work is presented in a standard orchestral layout. The score is divided into two systems of staves. The first system includes the Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), Horns (E-flat), Bass Clarinet (1 and 2), Bass Clarinet, Bassoon (1 and 2), Contrabassoon, Flutes (1 and 2), Horns (3 and 4), Trumpets (1, 2, and 3), Trombones (1, 2, and 3), Tuba, and Timpani. The second system includes Percussion (1 and 2), Piano, Violins (I and II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *rit* (ritardando). The percussion part includes a *rimshot* section. The piano part features a *mf* dynamic and a *rit* marking. The string parts include a *mf* dynamic and a *rit* marking. The score is numbered 85, 86, 87, and 88 at the bottom of each measure.

The image displays a page of a musical score for Tristan Bossa, page 23. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1/2, Ob. 1/2, E. Hn., B♭ Cl. 1/2, B. Cl., Bsn. 1/2, C. Bn., Hn. 1/2, 3/4, Tpt. 1/2/3, Trb. 1/2/3, Tuba, Timp., Perc. 1/2, Pno., Vln. I/II, Vla., Vc., and Cb. The score covers measures 89, 90, 91, and 92. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The music features a variety of dynamics, including *ff* (fortissimo) and *pizz.* (pizzicato). The percussion part includes a snare drum pattern. The string parts include a cello part with *arco* and *pizz.* markings. The woodwind and brass parts are mostly silent, with some activity in the Tuba and Timp. parts.

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

1
2
Hn.

3
4

1
Tpt.

2
3

1
2
Trb.

3

Tuba

Timp.

1
Perc.

2

Pno.

I
Vln. *mp*

II

Vla. *mp*
mf

Vc.

Cb.

93 94 95 96

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B♭ Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

C. Bn.

1
2
Hn.

3
4

1
Tpt.

2
3

1
2
Trb.

3

Tuba

Timp.

1
Perc.

2

Pno.

I
Vln.

II

Vla.

Vc.

Cb.

97 98 99 100

p

Hymn

Marcus Mota

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are: Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is divided into four measures, numbered 1, 2, 3, and 4 at the bottom. The Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, and Viola parts are mostly silent, indicated by a horizontal line with a dash. The Cello part begins in measure 1 with a half note G2, marked with a piano (*p*) dynamic. It continues with a half note G2 in measure 2, a half note G2 in measure 3, and a half note G2 in measure 4. A hairpin crescendo starts at the beginning of measure 1 and reaches its peak at the end of measure 3, then gradually decays through measure 4. The Contrabass part is silent throughout.

© Marcus Mota 2022

Hymn, Score, p. 2

The image shows a musical score for a hymn, page 2, measures 5 through 8. The score is arranged in three systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horn, Trumpet (Trup), and Trombone (Tromb.). The third system includes Violin I (I Vln.), Violin II (II Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measures 5 and 6 are marked with a *p* dynamic, while measures 7 and 8 are marked with a *mf* dynamic. The Viola and Violoncello parts feature long, sweeping lines across the measures, indicating a sustained or glissando effect. The other instruments have rests in all measures.

Hymn, Score, p. 3

The image displays a musical score for measures 9 through 12 of a hymn. The score is arranged in a system with ten staves, each representing a different instrument or voice part. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), E. Hn. (English Horn), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Bsn. (Bassoon), Horn, Trup (Trumpet), Tromb. (Trombone), I Vln. (Violin I), II Vln. (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The Flute part is the only one with notes, starting in measure 9 with a dynamic of *f* (forte), moving to *p* (piano) in measure 10, and then *mf* (mezzo-forte) in measure 11. A large slur covers the Flute line across measures 9, 10, and 11. The other instruments have rests, indicated by horizontal lines with a dash below them. The measures are numbered 9, 10, 11, and 12 at the bottom of the page.

Hymn, Score, p. 4

The image displays a musical score for measures 13 through 16. The score is organized into three systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horn, Trumpet (Trup), and Trombone (Tromb.). The third system includes Violin I (I Vln.), Violin II (II Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 13: The Bass Clarinet (B \flat Cl.) and Viola (Vla.) parts begin with a half note. The B \flat Cl. part is marked *mf* and the Viola part is marked *p*. The other instruments in this system are silent.

Measure 14: The B \flat Cl. and Viola parts continue with a half note. The B \flat Cl. part is marked *mf* and the Viola part is marked *p*. The other instruments in this system are silent.

Measure 15: The B \flat Cl. and Viola parts continue with a half note. The B \flat Cl. part is marked *mf* and the Viola part is marked *p*. The other instruments in this system are silent.

Measure 16: The B \flat Cl. and Viola parts continue with a half note. The B \flat Cl. part is marked *mf* and the Viola part is marked *p*. The other instruments in this system are silent.

Hymn, Score, p. 5

The image displays a musical score for measures 17 through 20. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Rests in all measures.
- Ob.** (Oboe): Rests in all measures.
- E. Hn.** (English Horn): Rests in all measures.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Rests in all measures.
- Bsn.** (Bassoon): Rests in all measures.
- Horn** (Horn): Plays a half note in measure 17, then rests.
- Trup** (Trumpet): Plays a half note in measure 17, then rests.
- Tromb.** (Trombone): Rests in measure 17, then plays a half note in measure 18, and a half note in measure 19.
- I Vln.** (Violin I): Rests in all measures.
- II Vln.** (Violin II): Plays a half note in measure 17, then a half note in measure 18, and rests in measures 19 and 20.
- Vla.** (Viola): Rests in all measures.
- Vc.** (Violoncello): Plays a half note in measure 17, then a half note in measure 18, and rests in measures 19 and 20.
- Cb.** (Contrabass): Plays a half note in measure 17, then a half note in measure 18, and rests in measures 19 and 20.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) for the Trumpet and Violin II parts, and *p* (piano) for the Violoncello and Contrabass parts. A *sfz* (sforzando) marking is present in measure 19 for the Trombone part.

Measures 17, 18, 19, and 20 are labeled at the bottom of the score.

Hymn, Score, p. 6

The musical score for Hymn, Score, p. 6, covers measures 21 to 24. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Rests in measures 21 and 22. In measure 23, it plays a half note. In measure 24, it plays a half note. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the staff in measure 24.
- Ob. (Oboe):** Plays a melodic line starting in measure 21 with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. It includes a trill (*tr*) in measure 21. The line continues through measures 22 and 23, ending in measure 24.
- E. Hn. (English Horn):** Rests in measures 21 and 22. In measure 23, it plays a half note. In measure 24, it plays a half note.
- B \flat Cl. (B-flat Clarinet):** Rests in all four measures.
- Bsn. (Bassoon):** Rests in measures 21 and 22. In measure 23, it plays a half note. In measure 24, it plays a half note. A *f* (forte) dynamic marking is placed below the staff in measure 23. A *rit.* marking is placed below the staff in measure 24.
- Horn:** Rests in all four measures.
- Trump:** Rests in all four measures.
- Tromb. (Trombone):** Rests in all four measures.
- I Vln. (Violin I):** Rests in all four measures.
- II Vln. (Violin II):** Rests in all four measures.
- Vla. (Viola):** Rests in all four measures.
- Vc. (Violoncello):** Rests in all four measures.
- Cb. (Cello):** Rests in measures 21 and 22. In measure 23, it plays a half note. In measure 24, it plays a half note. A *mf* dynamic marking is placed below the staff in measure 21. A *rit.* marking is placed below the staff in measure 24.

The measures are numbered 21, 22, 23, and 24 at the bottom of the page.

Hymn, Score, p. 7

The image shows a page of a musical score for a hymn, covering measures 25 to 28. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn, Trumpet (Trup.), Trombone (Tromb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 2/4 time and begins with a tempo marking of *a tempo*. In measure 25, the Flute has a melodic line starting with a fermata. The Bassoon and Trombone parts have a dynamic marking of *pp* (pianissimo) with a crescendo hairpin. The Trumpet part has a dynamic marking of *sfpp* (sforzando pianissimo) with a decrescendo hairpin. In measure 26, the Bassoon and Trombone parts have a dynamic marking of *p* (piano) with a crescendo hairpin. In measure 27, the Bassoon and Trombone parts have a dynamic marking of *pp* (pianissimo) with a decrescendo hairpin. In measure 28, the Bassoon and Trombone parts have a dynamic marking of *p* (piano) with a crescendo hairpin. The *a tempo* marking is repeated at the beginning of measure 27. The page number 7 is indicated at the top right of the score.

Hymn, Score, p. 8

The image displays a page of a musical score for a hymn, spanning measures 29 to 32. The score is arranged in a system with multiple staves for different instruments. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), E. Hn. (English Horn), B \flat Cl. (B-flat Clarinet), Bsn. (Bassoon), Horn (French Horn), Trup (Trumpet), Tromb. (Trombone), I Vln. (Violin I), II Vln. (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score shows rests for most instruments in measures 29 and 30. In measure 31, the Flute, Oboe, Bassoon, Horn, and Trombone parts begin with a half note, marked with a piano (*p*) dynamic. In measure 32, the Flute, Oboe, Bassoon, Horn, and Trombone parts continue with a half note, also marked with a piano (*p*) dynamic. The Violin I and II parts enter in measure 32 with a half note, marked with a piano (*p*) dynamic. The Viola part has a half note in measure 29, marked with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello part has a half note in measure 29, marked with a piano (*p*) dynamic. The Contrabasso part has a half note in measure 32, marked with a piano (*p*) dynamic. The dynamic *mf* (mezzo-forte) is indicated for the B \flat Clarinet part in measure 29. The dynamic *p* (piano) is indicated for the Flute, Oboe, Bassoon, Horn, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts in measures 31 and 32.

Hymn, Score, p. 9

The musical score is arranged in a system of 14 staves, each representing a different instrument. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn, Trumpet (Trup.), Trombone (Tromb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score covers measures 33, 34, 35, and 36. The key signature is one flat (B♭) and the time signature is 3/8. The dynamics are marked as follows: Flute (p), Oboe (p), English Horn (p), Bass Clarinet (p), Bassoon (p), Horn (p), Trumpet (p), Trombone (mf), Violin I (pp), Violin II (pp), Viola (p), Violoncello (p), and Contrabass (p). The score is written in a single system with a brace on the left side.

Hymn, Score, p. 10

The musical score for Hymn, Score, p. 10, covers measures 37 to 40. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): *mf* (mezzo-forte), playing a melodic line with a slur over measures 37-38.
- Ob.** (Oboe): *f* (forte), playing a melodic line with a slur over measures 37-38.
- E. Hn.** (English Horn): Rests in all measures.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Rests in all measures.
- Bsn.** (Bassoon): Rests in all measures.
- Horn**: *mf* (mezzo-forte), playing a melodic line with a slur over measures 37-38.
- Trup.** (Trumpet): *mf* (mezzo-forte), rests in measures 37-38, then plays a melodic line with a slur over measures 39-40.
- Tromb.** (Trombone): Rests in all measures.
- I Vln.** (Violin I): Rests in all measures.
- II Vln.** (Violin II): Rests in all measures.
- Vla.** (Viola): *mf* (mezzo-forte), playing a melodic line with a slur over measures 37-38.
- Vc.** (Violoncello): Rests in measures 37-38, then plays a melodic line with a slur over measures 39-40.
- Cb.** (Contrabass): *p* (piano), rests in measures 37-38, then plays a melodic line with a slur over measures 39-40.

Measure numbers 37, 38, 39, and 40 are indicated at the bottom of the score.

Hymn, Score, p. 11

The image displays a musical score for a hymn, spanning measures 41 to 44. The score is arranged in three systems of staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn, Trumpet (Trup), Trombone (Tromb.), Violin I (I Vln.), Violin II (II Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 41: The Bass Clarinet and Horn parts begin with a half note on G \flat (B \flat 4) marked with a piano (*p*) dynamic. The Bass Clarinet part has a slur over the note. The Horn part has a slur over the note.

Measure 42: The Bass Clarinet and Horn parts continue with a half note on G \flat (B \flat 4) marked with a piano (*p*) dynamic. The Bass Clarinet part has a slur over the note. The Horn part has a slur over the note.

Measure 43: The Bass Clarinet and Horn parts continue with a half note on G \flat (B \flat 4) marked with a piano (*p*) dynamic. The Bass Clarinet part has a slur over the note. The Horn part has a slur over the note.

Measure 44: The Oboe, Bass Clarinet, Horn, and Trombone parts begin with a half note on G \flat (B \flat 4) marked with a piano (*p*) dynamic. The Oboe part has a slur over the note. The Bass Clarinet part has a slur over the note. The Horn part has a slur over the note. The Trombone part has a slur over the note.

Hymn, Score, p. 12

The image shows a page of a musical score for a hymn, covering measures 45 to 48. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn, Trumpet (Trup), and Trombone (Tromb.). The second system includes Violin I (I Vln.), Violin II (II Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 45: The Bassoon (Bsn.) part begins with a dynamic marking of *mf* and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello (Vc.) part begins with a dynamic marking of *p* and plays a long note. The Bassoon (Bsn.) part has an accent (>) over the first note. The Violoncello (Vc.) part has a slur over the first two notes.

Measure 46: The Bassoon (Bsn.) part continues with a slur over the first two notes. The Violoncello (Vc.) part continues with a slur over the first two notes.

Measure 47: The Bassoon (Bsn.) part continues with a slur over the first two notes. The Violoncello (Vc.) part continues with a slur over the first two notes.

Measure 48: The Bassoon (Bsn.) part continues with a slur over the first two notes. The Violoncello (Vc.) part continues with a slur over the first two notes. The Bassoon (Bsn.) part has a breath mark (v) at the end of the measure.

Hymn, Score, p. 13

Musical score for Hymn, Score, p. 13, measures 49-52. The score is in 4/4 time and features the following instruments and parts:

- Fl.**: Flute, rests throughout.
- Ob.**: Oboe, plays a melodic line starting in measure 49 with a *mp* dynamic.
- E. Hn.**: English Horn, plays a melodic line starting in measure 49 with a *mp* dynamic.
- B♭ Cl.**: Bass Clarinet, plays a melodic line starting in measure 49 with a *mp* dynamic.
- Bsn.**: Bassoon, plays a melodic line starting in measure 49.
- Horn**: Horn, plays a melodic line starting in measure 50 with a *p* dynamic.
- Trup**: Trumpet, rests throughout.
- Tromb.**: Trombone, plays a melodic line starting in measure 50 with a *p* dynamic.
- I Vln.**: Violin I, rests throughout.
- II Vln.**: Violin II, rests throughout.
- Vla.**: Viola, rests throughout.
- Vc.**: Violoncello, plays a melodic line starting in measure 49 with a *mf* dynamic.
- Cb.**: Contrabass, rests throughout.

Measures 49, 50, 51, and 52 are indicated at the bottom of the score.

Hymn, Score, p. 14

The musical score for measures 53-56 includes the following parts and dynamics:

- Fl. (Flute):** Measures 54-56, *p* (piano), with a long slur.
- Ob. (Oboe):** Measures 54-56, *p* (piano), with a long slur.
- E. Hn. (English Horn):** Rests in measures 53-56.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Rests in measures 53-56.
- Bsn. (Bassoon):** Rests in measures 53-56.
- Horn:** Rests in measures 53-56.
- Trup (Trumpet):** Measures 53-56, *mf* (mezzo-forte).
- Tromb. (Trombone):** Measures 54-56, *p* (piano), with a long slur.
- I Vln. (Violin I):** Measures 53-56, *mf* (mezzo-forte) in measure 53, *f* (forte) in measure 54, with a slur and an accent (>) in measure 55.
- II Vln. (Violin II):** Rests in measures 53-56.
- Vla. (Viola):** Rests in measures 53-56.
- Vc. (Violoncello):** Rests in measures 53-56.
- Cb. (Cello):** Measures 53-56, *p* (piano).

Measure numbers 53, 54, 55, and 56 are printed below the staff lines.

Hymn, Score, p. 15

The image displays a page of a musical score for a hymn, covering measures 57 through 60. The score is arranged in a system with ten staves, each representing a different instrument. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), E. Hn. (English Horn), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Bsn. (Bassoon), Horn, Trup. (Trumpet), Tromb. (Trombone), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The time signature is 2/4. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). There are also articulation marks like accents and slurs. At the bottom of the page, the measure numbers 57, 58, 59, and 60 are printed below their respective staves. A bracket under measures 59 and 60 indicates a triplet of notes in the Cb. part.

Hymn, Score, p. 16

Musical score for Hymn, Score, p. 16, measures 61-64. The score is in 4/4 time and features the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet (B^b Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn I, Trumpet (Trup.), Trombone (Tromb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 61-64 are marked with a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The Horn I part begins in measure 62 with a melodic line marked *mf*. The Trumpet and Trombone parts play sustained notes marked *p*. The Viola part begins in measure 62 with a melodic line marked *mf*. The Violoncello part plays a rhythmic pattern of eighth notes marked *p*.

61 62 63 64

Hymn, Score, p. 17

The image displays a page of a musical score for a hymn, covering measures 65 through 68. The score is arranged in a system with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), E. Hn. (English Horn), B \flat Cl. (B-flat Clarinet), Bsn. (Bassoon), Horn, Trup (Trumpet), Tromb. (Trombone), I Vln. (Violin I), II Vln. (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score begins with a *p* (piano) dynamic marking. In measure 65, the Bassoon (Bsn.) and Contrabass (Cb.) play a half note. In measure 66, the Bassoon (Bsn.) and Contrabass (Cb.) play a half note. In measure 67, the Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Horn, Trumpet (Trup), and Trombone (Tromb.) play a half note, with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. In measure 68, the Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Horn, Trumpet (Trup), and Trombone (Tromb.) play a half note, with a *p* (piano) dynamic marking. The measures are numbered 65, 66, 67, and 68 at the bottom of the page.

Hymn, Score, p. 18

The image displays a page of a musical score for a hymn, covering measures 69 through 72. The score is arranged in a system with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), E. Hn. (English Horn), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Bsn. (Bassoon), Horn (French Horn), Trup (Trumpet), Tromb. (Trombone), I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score is written in a common time signature. Measures 69 and 70 show the beginning of a melodic line in the strings, with dynamics markings of *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Measures 71 and 72 continue this melodic line, with the *p* dynamic marking. The woodwind parts (Fl., Ob., E. Hn., B♭ Cl., Bsn.) are mostly silent, indicated by rests. The brass parts (Horn, Trup, Tromb.) also have rests in measures 69 and 70, but play a sustained note in measures 71 and 72. The Cb. part has a sustained note throughout all four measures.

Hymn, Score, p. 19

The image displays a musical score for a hymn, page 19. The score is arranged in a vertical column of staves, each representing a different instrument. From top to bottom, the instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), E. Horn (E. Hn.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn, Trumpet (Trup), Trombone (Tromb.), Violin I (I Vln.), Violin II (II Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Each staff begins with a treble clef for the woodwinds and strings, and a bass clef for the bassoon, trombone, cello, and contrabass. The notation is minimal, consisting of a single horizontal line with a small vertical tick mark on each staff, indicating a specific pitch or rhythm. The page number 73 is centered below the staves.

Crazy Laughs During Wartime

Marcus Mota

(♩ = 93)

Trombone

Timpani

Snare Drum

Bass Drum

Piano

Vocals

Violin I

Violin II

Viola

Cello

© Marcus Mota 2022

The musical score is arranged in ten staves. The top staff is for Tbn. (Tuba), followed by imp. (Timpani), J. Dr. (Snare Drum), . Dr. (Cymbal), Pno. (Piano), Vox. (Voice), ln. I (Violin I), n. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a 5-measure rest for the tuba, followed by a half note G2. The timpani plays a rhythmic pattern of eighth notes. The snare drum has a 5-measure rest, followed by a half note G2. The cymbal has a 5-measure rest, followed by a half note G2. The piano part consists of two staves. The right hand has a 5-measure rest, followed by a half note G2. The left hand has a 5-measure rest, followed by a half note G2. The voice part has a 5-measure rest, followed by a half note G2. The violin I and II parts have a 5-measure rest, followed by a half note G2. The viola part has a 5-measure rest, followed by a half note G2. The cello part has a 5-measure rest, followed by a half note G2. Dynamics include *fff*, *f*, and *mf*. Articulations include accents and slurs. There are also triplets in the snare drum and cello parts.

Crazy Laughs

The musical score for "Crazy Laughs" is written in 4/4 time and consists of nine staves. The instruments and their parts are as follows:

- Tbn. (Tuba):** Starts with a *tr* (trill) on a whole note, followed by a triplet of eighth notes. Dynamics include *sfz*.
- imp. (Impassioned):** Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- s.Dr. (Snare Drum):** Plays a pattern of eighth notes with accents.
- .Dr. (Kick Drum):** Plays a pattern of eighth notes with accents.
- Pno. (Piano):** The right hand has a complex chordal texture with many sharps, while the left hand has a simple bass line with chords. Dynamics range from *fff* to *f* and *ff*.
- Vox. (Vocal):** Remains silent throughout this section.
- ln. I (Violin I):** Plays a triplet of eighth notes, then a long note with a *tr* (trill), and ends with a triplet. Dynamics include *ff*.
- n. II (Violin II):** Plays a triplet of eighth notes, then a triplet of eighth notes with *pizz.* (pizzicato) marking, and ends with a triplet. Dynamics include *ff*.
- Vla. (Viola):** Plays a triplet of eighth notes, then a triplet of eighth notes with *pizz.* marking, and ends with a triplet. Dynamics include *ff*.
- Vc. (Violoncello):** Plays a triplet of eighth notes, then a triplet of eighth notes with *pizz.* marking, and ends with a triplet. Dynamics include *f*, *ff*, and *fff*.

13

Tbn. *rfz* *sfzp* *rfz* *fff*

imp.

J. Dr. *f*

. Dr. *f*

Pno. *f* *p* *fff*

Vox. *mf* *fff*

ln. I *p*_{arco}

n. II *p*

Vla. *p*

Vc. *arco* *fff*

Musical score for 'Crazy Laughs' page 5. The score includes parts for Tbn., Timp., S.Dr., 3. Dr., Pno., Vox., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The piece is in 2/4 time and features dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*. The vocal line begins at measure 17 with a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets. The string section enters at measure 17 with a powerful, rhythmic accompaniment.

21

Tbn. *sffz*

Timp. *sffz*

S. Dr.

3. Dr.

Pno. *sff*

Vox.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Crazy Laughs'. The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The music is in 2/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 21. The instruments and their parts are: Tuba (Tbn.), Timpani (Timp.), Snare Drum (S. Dr.), and Tom-tom Drum (3. Dr.), all of which have rests in the first system. The Piano (Pno.) part features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *sff*. The vocal line (Vox.) is silent in the first system. The Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.) parts play sustained notes, with dynamics of *f*. The Violoncello (Vc.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

25

Tbn. *rfz* *f*

Timp. *f*

S. Dr. *f*

3. Dr.

Pno. *fff*

Vox. *f*

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Crazy Laughs', page 7. The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. From top to bottom, the staves are: Tuba (Tbn.), Timpani (Timp.), Snare Drum (S. Dr.), Cymbals (3. Dr.), Piano (Pno.), Voice (Vox.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music begins at measure 25. The Tuba part has a dynamic of *rfz* and a *f* dynamic later. The Timpani part has a *f* dynamic. The Snare Drum part has a *f* dynamic. The Piano part has a *fff* dynamic. The Voice part has a *f* dynamic. The Violin I, Violin II, and Viola parts are marked *pizz.* (pizzicato). The Violoncello part is silent. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The musical score for 'Crazy Laughs' is arranged for a full orchestra and voice. The score is divided into measures 29, 30, 31, and 32. The instruments and their parts are as follows:

- Tbn. (Tuba):** Measures 29 and 30 are silent. In measure 31, there is a trill (tr) on a whole note. In measure 32, there is a trill (tr) on a half note.
- Timp. (Timpani):** Measures 29 and 30 have a quarter note followed by a quarter rest, marked with a forte (*f*) dynamic. In measure 31, there is a quarter note followed by a quarter rest, also marked with *f*. In measure 32, there is a quarter note followed by a quarter rest.
- S. Dr. (Snare Drum):** Measures 29 and 30 are silent. In measure 31, there is a quarter note followed by a quarter rest, marked with a forte (*f*) dynamic. In measure 32, there is a quarter note followed by a quarter rest.
- 3. Dr. (Cymbal):** Measures 29 and 30 are silent. In measure 31, there is a quarter note followed by a quarter rest, marked with a forte (*f*) dynamic. In measure 32, there is a quarter note followed by a quarter rest.
- Pno. (Piano):** Measures 29 and 30 are silent. In measure 31, there is a quarter note followed by a quarter rest, marked with a fortissimo (*fff*) dynamic. In measure 32, there is a quarter note followed by a quarter rest, marked with *fff*. The piano part includes chordal textures with accidentals and fingering (VI).
- Vox. (Voice):** Measures 29 and 30 have a melodic line with a slur, marked with a forte (*f*) dynamic. In measure 31, there is a quarter rest. In measure 32, there is a quarter note followed by a quarter rest.
- Vln. I (Violin I):** Measures 29 and 30 have a melodic line with a slur, marked with a piano (*p*) dynamic and *arco*. In measure 31, there is a quarter rest. In measure 32, there is a quarter note followed by a quarter rest.
- Vln. II (Violin II):** Measures 29 and 30 have a melodic line with a slur, marked with *p* and *arco*. In measure 31, there is a quarter rest. In measure 32, there is a quarter note followed by a quarter rest.
- Vla. (Viola):** Measures 29 and 30 have a melodic line with a slur, marked with *p* and *arco*. In measure 31, there is a quarter rest. In measure 32, there is a quarter note followed by a quarter rest.
- Vc. (Violoncello):** Measures 29 and 30 are silent. In measure 31, there is a quarter note followed by a quarter rest, marked with a fortissimo (*fff*) dynamic. In measure 32, there is a quarter note followed by a quarter rest.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Tbn.** (Tuba): Starts with a melodic line in 3/4 time, then rests in 4/4.
- Timp.** (Timpani): Rests throughout the section.
- S. Dr.** (Snare Drum): Rests in 3/4 and 4/4, then plays a triplet of eighth notes in 4/4.
- 3. Dr.** (Cymbal): Rests in 3/4 and 4/4, then plays a triplet of eighth notes in 4/4 with a *mf* dynamic.
- Pno.** (Piano): Rests in 3/4, then plays a chord in 4/4.
- Vox.** (Vocalist): Rests in 3/4 and 4/4, then sings a phrase in 4/4 starting with a *f* dynamic.
- Vln. I** (Violin I): Rests in 3/4 and 4/4, then plays a quarter note in 4/4.
- Vln. II** (Violin II): Rests in 3/4 and 4/4, then plays a quarter note in 4/4.
- Vla.** (Viola): Rests in 3/4 and 4/4, then plays a quarter note in 4/4.
- Vc.** (Violoncello): Rests throughout the section.

The musical score for 'Crazy Laughs' is presented on page 11. It features ten staves for different instruments and voices. The top five staves are for Tbn., Timp., S. Dr., 3. Dr., and Pno. The bottom five staves are for Vox., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is marked with a dynamic of *41* at the beginning of each staff. The Piano part includes a *pp* marking and a melodic line with a fermata. The Violoncello part starts with a *p* marking and a long, low note. The other instruments have rests throughout the piece.

Space Tango

Marcus Mota

Moderato (♩ = c. 108)

Musical score for Percussion, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 6/8 time and marked Moderato (♩ = c. 108). The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting with a forte (f) dynamic. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) are currently blank, indicating they are to be filled in by the performer.

Musical score for Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is in 6/8 time and marked Moderato (♩ = c. 108). The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting with a forte (f) dynamic. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc.) are currently blank, indicating they are to be filled in by the performer.

©Marcus Mota 2022

2
①

SPACE TANGO

Musical score for measures 1-9 of "SPACE TANGO". The score is written for Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Perc.**: Measures 1-9. Starts with a *mf* dynamic. Features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with accents and dynamic markings *mf* and *p*.
- Vln. I**: Measures 1-9. Starts with a *p* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
- Vln. II**: Measures 1-9. Starts with a *p* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
- Vla.**: Measures 1-9. Starts with a *mf* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents, including a trill marked *b tr*.
- Vc.**: Measures 1-9. Starts with a *p* dynamic. Features a simple bass line.

Musical score for measures 10-12 of "SPACE TANGO". The score is written for Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Perc.**: Measures 10-12. Starts with a *mf* dynamic. Features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with accents and dynamic markings *mf* and *p*.
- Vln. I**: Measures 10-12. Starts with a *p* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
- Vln. II**: Measures 10-12. Starts with a *p* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
- Vla.**: Measures 10-12. Starts with a *mf* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents, including a trill marked *b tr*.
- Vc.**: Measures 10-12. Starts with a *mp* dynamic. Features a simple bass line.

SPACE TANGO

13

Musical score for measures 13-15. Percussion (Perc.) starts at measure 13 with a *mf* dynamic. Violin I (Vln. I) has a *p* dynamic. Violin II (Vln. II) and Viola (Vla.) have a *p* dynamic. The Viola part includes a triplet of eighth notes. The Violin I part has a triplet of eighth notes. The Violin II and Viola parts have a triplet of eighth notes. The Violin I part has a triplet of eighth notes. The Violin II and Viola parts have a triplet of eighth notes. The Violin I part has a triplet of eighth notes. The Violin II and Viola parts have a triplet of eighth notes.

16

Musical score for measures 16-18. Percussion (Perc.) starts at measure 16 with a *mf* dynamic. Violin I (Vln. I) has a *p* dynamic. Violin II (Vln. II) has a *p* dynamic. Viola (Vla.) has a *mf* dynamic. The Viola part includes a triplet of eighth notes. The Violin I part has a triplet of eighth notes. The Violin II part has a triplet of eighth notes. The Viola part has a triplet of eighth notes. The Violin I part has a triplet of eighth notes. The Violin II part has a triplet of eighth notes. The Viola part has a triplet of eighth notes.

4
②

SPACE TANGO

Musical score for measures 19-21. The score includes five staves: Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).
- Percussion: Starts with a snare drum hit (marked *f*), followed by eighth notes and rests. Measure 21 features three measures of a sustained chord marked with *≡*.
- Violin I and II: Measure 19 is a whole rest. Measure 20 begins with a half note (marked *p*) followed by eighth notes. Measure 21 features triplet eighth notes.
- Viola: Measure 19 is a whole rest. Measure 20 has a half note (marked *mf*). Measure 21 has a whole note (marked *pizz.*).
- Violoncello: Measure 19 is a whole rest. Measure 20 has a half note (marked *mf*). Measure 21 has a whole note (marked *p*).

Musical score for measures 22-24. The score includes five staves: Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).
- Percussion: Measure 22 starts with a snare drum hit (marked *f*), followed by eighth notes and rests. Measure 24 features three measures of a sustained chord marked with *≡*.
- Violin I and II: Measure 22 is a whole rest. Measure 23 begins with a half note (marked *mf*) followed by eighth notes. Measure 24 features triplet eighth notes (marked *f*) and a final chord marked with *≡*.
- Viola: Measure 22 is a whole rest. Measure 23 has a half note (marked *p*). Measure 24 has a whole note (marked *f*).
- Violoncello: Measure 22 is a whole rest. Measure 23 has a half note (marked *f*). Measure 24 has a whole note.

25

Musical score for measures 25-27. Percussion (Perc.) starts with a strong *f* dynamic. Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play a melodic line with dynamics *p* and *f*. Viola (Vla.) plays a sustained note with dynamics *ff* and *mf*. Violoncello (Vc.) plays a bass line with dynamics *p* and *mf*. Measure 27 features a triplet in the strings.

28

Musical score for measures 28-30. Percussion (Perc.) continues with *f* dynamics. Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play a melodic line with dynamics *ff*, *p*, and *mf*. Viola (Vla.) plays a sustained note with dynamics *ff* and *mf*. Violoncello (Vc.) plays a bass line with dynamics *ff* and *p*. Measure 30 features a triplet in the strings.

6
3

SPACE TANGO

The musical score for "SPACE TANGO" is presented in two systems. The first system covers measures 31 to 33, and the second system covers measures 34 to 36. The instruments are Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

System 1 (Measures 31-33):

- Perc.**: Measure 31 starts with a dynamic of *f*. Measures 32 and 33 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Vln. I**: Measure 31 is a whole rest. Measure 32 is a whole rest. Measure 33 has a half note with a dynamic of *pp*.
- Vln. II**: Measure 31 is a whole rest. Measure 32 has a half note with a dynamic of *mf*. Measure 33 has a half note.
- Vla.**: Measure 31 is a whole rest. Measure 32 has a half note with a dynamic of *p* and the instruction "spicc.". Measure 33 has a half note with the instruction "sul pont.". Dynamic markings *mf* and *f* are placed below the staff.
- Vc.**: Measure 31 has a half note with a dynamic of *mf*. Measure 32 has a half note with a dynamic of *f*. Measure 33 has a half note with a dynamic of *mf*.

System 2 (Measures 34-36):

- Perc.**: Measure 34 has a dynamic of *f*. Measures 35 and 36 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Vln. I**: Measure 34 has a half note with a dynamic of *f*. Measures 35 and 36 are whole rests. Measure 36 has a half note with a dynamic of *p*.
- Vln. II**: Measure 34 has a half note. Measure 35 has a half note. Measure 36 has a half note.
- Vla.**: Measures 34, 35, and 36 contain a continuous eighth-note rhythmic pattern.
- Vc.**: Measures 34, 35, and 36 contain a continuous eighth-note rhythmic pattern with a dynamic of *p* indicated below the staff.

37

Perc. *f*

Vln. I *f*

Vln. II

Vla.

Vc. *mf* *p*

37

Perc. *f*

Vln. I *pp*

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz.* *mf* *p*

40

Perc. *f*

Vln. I *pp*

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz.* *mf* *p*

8
4

SPACE TANGO

Musical score for measures 43-45. Percussion (Perc.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. Violin I (Vln. I) starts at measure 43 with a *mf* dynamic. Violin II (Vln. II) and Viola (Vla.) play a rhythmic pattern of eighth notes starting at measure 44 with a *mp* dynamic. Violoncello (Vc.) plays a bass line starting at measure 44 with a *p* dynamic. The score includes dynamic markings (*mf*, *mp*, *p*) and performance instructions like *arco*.

Musical score for measures 46-48. Percussion (Perc.) continues the rhythmic pattern. Violin I (Vln. I) plays chords starting at measure 46 with a *p* dynamic. Violin II (Vln. II) and Viola (Vla.) play chords starting at measure 46 with a *p* dynamic. Violoncello (Vc.) plays a bass line starting at measure 46 with a *mf* dynamic. The score includes dynamic markings (*p*, *mf*) and performance instructions like *arco*.

The image displays a musical score for the piece "SPACE TANGO" on page 9. The score is divided into two systems, each containing five staves: Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

System 1 (Measures 49-52):

- Measures 49-50:** Percussion plays a rhythmic pattern of eighth notes. Vln. I has a *ff* dynamic with a *pizz.* marking. Vln. II and Vla. play chords with *f* dynamics. Vc. plays a simple bass line with a *pp* dynamic.
- Measure 51:** Percussion continues. Vln. I has a *mf* dynamic. Vln. II and Vla. play chords with *f* dynamics. Vc. continues with a *mf* dynamic.
- Measure 52:** Percussion continues. Vln. I has a *f* dynamic. Vln. II and Vla. play chords with *fff* dynamics. Vc. continues with a *f* dynamic.

System 2 (Measures 52-55):

- Measures 52-53:** Percussion continues. Vln. I has a *f* dynamic. Vln. II and Vla. play chords with *ff* dynamics. Vc. plays a simple bass line with a *f* dynamic.
- Measures 54-55:** Percussion continues. Vln. I has a *ff* dynamic. Vln. II and Vla. play chords with *ff* dynamics. Vc. plays a simple bass line with a *f* dynamic.

10
5

SPACE TANGO

Musical score for measures 55-57. The score includes parts for Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Perc.**: Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents.
- Vln. I**: Starts with a rest, then plays a half note with a trill and a dynamic marking of *f*.
- Vln. II**: Starts with a rest, then plays a half note with a trill and a dynamic marking of *f*.
- Vla.**: Starts with a rest, then plays a half note with a trill and a dynamic marking of *f*.
- Vc.**: Starts with a rest, then plays a half note with a trill and a dynamic marking of *f*.

Measures 56 and 57 show dynamics of *p* and *ff* for the strings, and *f* and *ff* for the cello. The word "arco" is written above the cello staff in measure 56.

Musical score for measures 58-60. The score includes parts for Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Perc.**: Continues the rhythmic pattern from the previous system.
- Vln. I**: Starts with a half note marked *pp*, then a half note with a trill and *f*, and finally a half note with a trill and *p*.
- Vln. II**: Starts with a rest, then a half note with a trill and *f*, and finally a half note with a trill and *f*.
- Vla.**: Starts with a rest, then a half note with a trill and *f*, and finally a half note with a trill and *f*.
- Vc.**: Starts with a rest, then a half note with a trill and *f*, and finally a half note with a trill and *f*.

Measures 59 and 60 show dynamics of *ff* and *f* for the strings.

The image displays a musical score for the piece "SPACE TANGO", spanning measures 61 to 64. The score is arranged in five staves: Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

Measure 61: The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes. Vln. I begins with a fortissimo (*f*) dynamic, marked with a hairpin and a fermata, then transitions to piano (*pp*) and later to fortissimo (*ff*) with a triplet of notes. Vln. II and Vc. start with piano (*p*) and piano-pianissimo (*pp*) dynamics, moving to fortissimo (*ff*) and fortissimo (*f*) respectively. The Viola part follows a similar dynamic progression from *p* to *ff* and *f*.

Measure 62: Vln. I continues with fortissimo (*ff*) dynamics, including a triplet. Vln. II and Vc. maintain fortissimo (*ff*) and fortissimo (*f*) dynamics. The Viola part also remains at fortissimo (*ff*) and fortissimo (*f*).

Measure 63: Vln. I plays fortissimo (*f*) with a hairpin and a fermata. Vln. II and Vc. play piano (*p*) and piano-pianissimo (*pp*) dynamics, then transition to fortissimo (*ff*) and fortissimo (*f*) respectively. The Viola part follows from *p* to *ff* and *f*.

Measure 64: Vln. I plays fortissimo (*f*) with a hairpin and a fermata. Vln. II and Vc. play piano (*p*) and piano-pianissimo (*pp*) dynamics, then transition to fortissimo (*ff*) and fortissimo (*f*) respectively. The Viola part follows from *p* to *ff* and *f*.

6

Musical score for measures 67-69. The score includes parts for Percussion, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 67 features a dynamic of *p* for Violin I and *p* for Violin II and Viola. Measure 68 features dynamics of *pp* for Violin I and Viola, and *pp* for Violoncello. Measure 69 features dynamics of *ff* for Violin I, *mp* for Violin II and Viola, *pizz. p* for Viola, and *p* for Violoncello. The Percussion part includes accents and dynamic markings.

Musical score for measures 70-72. The score includes parts for Percussion, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 70 features dynamics of *p* for Violin I, *mf* for Violin II and Viola, and *p* for Violoncello. Measure 71 features dynamics of *pp* for Violin I, *f* for Violin II and Viola, and *mf* for Violoncello. Measure 72 features dynamics of *f* for Violin I, *p* for Violin II and Viola, *f* for Viola, and *mf* for Violoncello. The Percussion part includes accents and dynamic markings.

73

Perc. **f**

Vln. I **p**

Vln. II **f**

Vla. **mf**

Vc. **f**

76

Perc. **f**

Vln. I **mf**

Vln. II **fff**

Vla. **fff**

Vc. **fff**

arco

7

Musical score for measures 79-81. The score includes parts for Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Perc.**: Measures 79-81. Measure 79 starts with a snare drum hit. The rhythm consists of eighth notes and quarter notes. Measure 81 features a triplet of quarter notes.
- Vln. I**: Measure 79 is silent. Measure 80 has a forte (*f*) melodic line with a slur. Measure 81 has a sustained chord.
- Vln. II**: Measures 79-81. Measure 79 is silent. Measures 80-81 play a pizzicato (*pizz.*) accompaniment of eighth notes, marked *mf*.
- Vla.**: Measures 79-81. Measure 79 is silent. Measures 80-81 play a pizzicato (*pizz.*) accompaniment of eighth notes, marked *mf*.
- Vc.**: Measures 79-81. Measure 79 is silent. Measures 80-81 are silent.

Musical score for measures 82-84. The score includes parts for Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Perc.**: Measures 82-84. Measure 82 starts with a snare drum hit. The rhythm consists of eighth notes and quarter notes. Measure 84 features a triplet of quarter notes.
- Vln. I**: Measure 82 is silent. Measure 83 has a forte (*f*) melodic line with a slur. Measure 84 has a sustained chord.
- Vln. II**: Measures 82-84. Measure 82 has a piano (*p*) accompaniment of eighth notes. Measure 83 has a mezzo-forte (*mf*) accompaniment. Measure 84 has a piano (*p*) accompaniment.
- Vla.**: Measures 82-84. Measure 82 has a piano (*p*) accompaniment of eighth notes. Measure 83 has a mezzo-forte (*mf*) accompaniment. Measure 84 is silent.
- Vc.**: Measures 82-84. Measure 82 has a pianissimo (*pp*) pizzicato (*pizz.*) accompaniment of eighth notes. Measure 83 has a piano (*p*) pizzicato (*pizz.*) accompaniment. Measure 84 is silent.

85

Musical score for measures 85-87. Percussion (Perc.) starts with a forte (f) dynamic. Violin I (Vln. I) has a dynamic of *mf*. Violin II (Vln. II) has dynamics of *mf*, *p*, and *mf*. Viola (Vla.) has dynamics of *mf* and *p*. Violoncello (Vc.) has dynamics of *mf* and *p*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

88

Musical score for measures 88-90. Percussion (Perc.) has a dynamic of *f*. Violin I (Vln. I) has a dynamic of *p*. Violin II (Vln. II) has dynamics of *p*, *mf*, and *mf*. Viola (Vla.) has dynamics of *p*, *mf*, and *mf*. Violoncello (Vc.) has dynamics of *mf*, *p*, and *pp*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Musical score for measures 87-93. Percussion (Perc.) starts with a forte (f) dynamic. Violin I (Vln. I) has a rest in measure 87 and enters in measure 88 with a triplet. Violin II (Vln. II) plays a rhythmic pattern starting at measure 87. Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play a similar rhythmic pattern. Dynamics include p, mf, and p.

Musical score for measures 94-100. Percussion (Perc.) starts with a forte (f) dynamic. Violin I (Vln. I) enters in measure 94 with a mezzo-forte (mf) dynamic. Violin II (Vln. II) continues its rhythmic pattern. Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play a similar rhythmic pattern. Dynamics include p, mf, pp, and ppp.

97 *accel.*

Perc.

Vln. I *p* *tr.* *fff*

Vln. II *arco* *p* *tr.* *fff* *arco*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

100

Perc.

Vln. I *p*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

103

Musical score for measures 103-105. Percussion (Perc.) has a simple rhythmic pattern. Violin I (Vln. I) has a melodic line starting at measure 103 with a *mf* dynamic. Violin II (Vln. II) has a rhythmic accompaniment with triplets. Viola (Vla.) has a rhythmic accompaniment with *mf* dynamic. Violoncello (Vc.) has a long, sustained note.

106

Musical score for measures 106-109. Percussion (Perc.) has a simple rhythmic pattern. Violin I (Vln. I) has a melodic line starting at measure 106 with a *pp* dynamic. Violin II (Vln. II) has a rhythmic accompaniment with *pp* dynamic. Viola (Vla.) has a rhythmic accompaniment with *pp* dynamic. Violoncello (Vc.) has a rhythmic accompaniment with *ppp* dynamic.



Lista de realizações do LADI-UnB

I) Obras Cênicas

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro¹. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da *Revista Dramaturgias*².

Bloco I (1995-1997)³

- 1) **O filho da costureira**⁴
- 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**⁵

Bloco II (1997- 2001)⁶

- 9) Retorno
- 10) Volte sempre
- 11) Se você só tem isso, se você já não tem
- 12) Olimpo
- 13) **O salto do escorpião**⁷
- 14) O pesadelo de João, o embusteiro

1 Para as publicações acadêmicas, veja meu livro *Teatro e música para todos: O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*. Brasília: Editora Unb, 2022.

2 Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

3 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

4 Performance: William Ferreira. V. <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB.

5 Apresentado durante o Cometa Cenas de 1997 na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB. Direção: José Regino. Intérpretes: Adriana Lodi e Selma Trindade.

6 A Intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter uma maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

7 Texto utilizado do espetáculo *A reta do fim do fim*, de Márcia Duarte, 1996.

- 15) Carne Crua
- 16) Domingo áspero
- 17) Diógenes
- 18) Brutal
- 19) Os Vigilantes
- 20) **Docenovembro** (2000)⁸
- 21) **Aluga-se** (1997)⁹
- 22) Audição (2001)
- 23) *Acid House*
- 24) A Investigação
- 25) **O acontecimento** (2000)¹⁰
- 26) A oração (2000)
- 27) Visita ao velho comediante (2000)

Bloco III (1997-2001)¹¹

- 28) **Idades.Lola.** (2002)¹²
- 29) **Rádio Maior** (2002)¹³
- 30) A miséria do mundo (2002)
- 31) **As partes todas de um benefício. Antidrama com música** (2002)¹⁴
- 32) **Um dia de festa. Musical.** (2003)¹⁵
- 33) **As quatro caras de um Mistério. Textos de natal** (2003)¹⁶

8 Apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil-Brasil (CCBB-Brasília), em 2001.

9 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.

10 Texto encomendado para o Detran-Df, e apresentado diversas vezes no Distrito Federal.

11 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.

12 Direção: Hugo Rodas. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB. Intérpretes: Andrea Santos, Lívia Frazão e Kênia Dias. Trabalho de fim de curso.

13 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.

14 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.

15 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.

16 Direção Hugo Rodas.

- 34) **Salada para três** (2003)¹⁷
- 35) **Iago** (2004)¹⁸

Bloco IV (2005-2008)¹⁹

- 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 Compôr Canções Invisíveis** (2020)²⁰

Bloco V (2006-2021)²¹

- 45) **Saul**. Drama musical (2006)²²
- 46) **O Empresário**. Libreto (2007)²³
- 47) **Caliban**. Drama musical (2007)²⁴
- 48) **No Muro**. Hip-Opera (2009)²⁵

17 Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Elen Goerhing, Themis Lobato, Andrea Patzsch. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso.

18 Direção: Nitza Tenenblat. Apresentado no CCBB, Sesc-Ceilândia, Sesc-Taguatinga, entre outros espaços. V. Seção “Documenta” na *Revista Dramaturgias* n. 1, 2016.

19 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).

20 Texto para um “audioteatro”, em homenagem ao meu amigo Antonio Jacobs, colhido pela Covid 19.

21 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.

22 As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto. Sobre o processo criativo e partituras, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 8, 2018.

23 Sobre a produção do espetáculo e o novo libreto, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 5, 2017.

24 Orquestrações e arranjos elaborados por Ricardo Nakamura. Sobre o processo criativo, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 6, 2017.

25 O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaika. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

- 49) **David**. Drama musical (2012)²⁶
 50) **Sete**. Drama musical (2012)²⁷
 51) **À Mesa**. Comédia (2012)
 52) **Uma Noite de Natal**. Drama Musical (2013)
 53) **Salomônicas**. Farsa musical (2016 e 2017)²⁸
 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, 2021²⁹.
 56) **A Revolução Buliçosa**. (2021) Farsa Musicada³⁰.
 57) **O Velório do Velho Mestre da Cena**. Para coro, banda e um cadáver insepulto³¹.
 58) **Eu luto**. (2022) Recital Cênico-Musical³².

Bloco VI. Inacabadas³³

- 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>³⁴.

Audiocena	Fonte	Duração	Links
1) Amanhecer	1.1.1	3:08s	https://youtu.be/4CRVRyNI23g

26 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.

27 Direção: Hugo Rodas. V. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n.9, 2018.

28 *Ambas* : Direção Hugo Rodas. V. *Revista Dramaturgias* n. 4, 2017.

29 Premiada no Fundo de Arte Cultura, edital para montagem de óperas/musicais (2021).

30 Recebeu o segundo lugar no PRÊMIO FUNARTE DE DRAMATURGIA - 200 Anos de Artes no Brasil (2021).

31 Escrito em homenagem ao meu mestre e amigo Hugo Rodas, falecido em 13/04/2022.

32 Link vídeo: <https://youtu.be/T-lbtDJ1NQU> . Veja nesta revista na Seção Documenta as partituras e os textos dessa obra.

33 Discutidas em Mota (2020).

34 O meu livro *Audiocenas: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020) documenta o processo criativo desta obra.

Audiocena	Fonte	Duração	Links
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/WLelblyWjC0
7) Homéricas	9	4:02.	https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
	Total	33 min	

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>³⁵

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/IM1Hv2fSjok	3:26s	8/2018
4	Comp. V	https://youtu.be/HjGxNd9EMeo	3:42s	9-10/2018
5	Comp II	https://youtu.be/fvdqIOnkACQ	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, 2018³⁶.

35 O meu livro *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial* (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021) documenta o processo criativo desta obra.

36 “Sambafoot”, “No Fantasies Through the Night”, e “Eixão e Chuva” foram publicadas em *Peças de ocasião: Cenários e(m) músicas I*. *Revista Dramaturgias*, n. 12, p. 267-308, 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28698>.

- 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, 2018³⁷.
- 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.
- 13) “FlboNUts”, para Clarinete e Piano, 2018.
- 14) “Baião”, piano, 2018.
- 15) “Tertian Piano”, para piano, 2018³⁸.
- 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.
- 23-30) Ciclo de obras compostas a partir de curso de *Contemporary Techniques in Music Composition II*, Berklee University, primeiro semestre de 2022³⁹.

NÚMERO	TÍTULO	FORMAÇÃO	TÉCNICA	DURAÇÃO	REFERÊNCIAS
23	<i>Mini Serial Suite</i>	Clarinet, Trombone, Snare Drum, Piano, Violino	Serialismo	2:30s	Schoenberg, Webern, Berg, Pierre Boulez, Ben Johnston.
24	<i>Car Window. Audioscenes.</i>	Full Orquestra. (classical)	Soundscapes and Textures	1:57s	Debussy, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Ruth Crawford, Gyorgy Ligeti, Luciano Berio, Charles Ives, Krzysztof Penderecki.

37 “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>

38 “Music of No Changes V”, “Odd Funk”, “Waiting for You”, “FlboNUts”, “Baião”, e “Tertian Piano”, foram publicadas em “Peças de Ocasião: Cenas E(m) Música III”. *Revista Dramaturgias* n. 14, p.472-504, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34393>.

39 Estas obras estão disponíveis nesta revista, na seção Musicografias.

NÚMERO	TÍTULO	FORMAÇÃO	TÉCNICA	DURAÇÃO	REFERÊNCIAS
25	<i>Minimal Trance</i>	Piano, Eight Cellos(8), Bass Drum.	Minimalismo	2:08s	Steve Reich, La Monte Young, Morton Feldman, Terry Riley, Philip Glass, Frederic Rzewski, John Adams.
26	<i>Dancing Under Water</i>	Trumpet, Trombone, Timpani, Snare Drum, Bass Drum, Piano, Two Choirs, Violin, Cello.	New Rhythms	2:5s	Charles Ives, Elliott Carter, György Ligeti.
27	<i>Tristan Bossa</i>	Full Orchestra (classical)	Quotations	2:14s	Alban Berg, Debussy, Richard Strauss, Stravinsky,
28	<i>Hymn</i>	Flute, oboe, English horn, Clarinet Bb, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Violins(1,2), Viola, Cello, Contrabass.	New Spirituality	3:36s	George Rochberg, Samuel Barber, David Del Tredici, John Adams, Ellen Taaffe Zwilich, Yehudi Weiner, Libby Larsen, Arvo Pärt, John Tavener, James McMillan and Henryk Górecki.
29	<i>Crazy Laughs During Wartime</i>	Trombone, Timpani, Snare drum, Bass drum, Piano, Vocals, Violins(1,2), Viola, Cello.	Espectralismo	1:54s	Giacinto Scelsi, Per Norgard, Gérard Grisey, Tristan Murail, Jonathan Harvey.
30	<i>Space Tango</i>	String Quartet	Mixed techniques	3:09	Astor Piazzolla, Isang Yun – Muak.

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).
Palestra no 18 #Art (2019)
Link: <https://youtu.be/9HuPQXpmypk>. 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/v6hzbzYTTZGE>. 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. 2021⁴⁰.
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.
- 24) Marcus Mota: literatura, teatro e música unidos pela arte da escrita. Podcast.
Link: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/908705-marcus-mota-literatura-teatro-e-musica-unidos-pela-arte-da-escrita/>

40 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

Dejanaira da Motta e Silva, O Circo, de 1944.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/>

