



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=96ALipXxwX4>. 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 Matêi 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 Matêi 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.

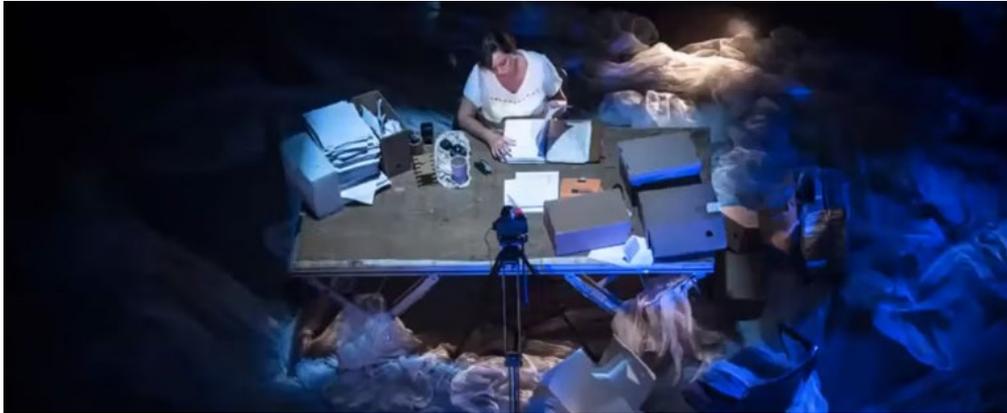


Figura 10: Foto do espetáculo *Do Outro Lado do Mar*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

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 “presencial”, 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 Rörigh 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 reductor. 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 é 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.

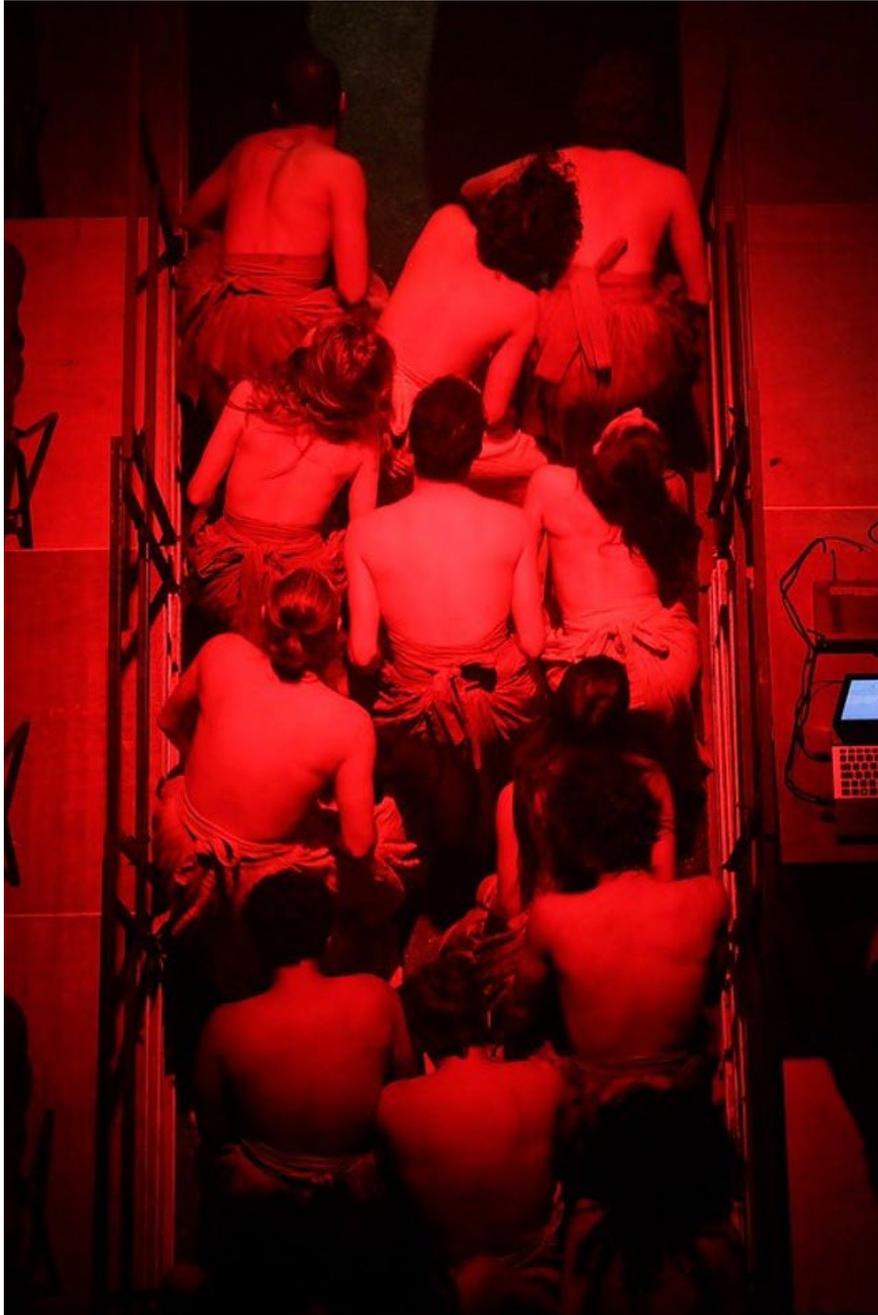


Figura 37: Foto do espetáculo *Jango: Uma Tragedya*.
Fonte: Arquivo Marcio Meirelles, foto de João Milet Meirelles

(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 Matêi 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 Matêi 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 Matêi 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://silo.tips/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 extrapola, 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”.

crição 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 comovedora, 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 sofriamos 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 responda 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. 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 tasteando. 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 significativa, '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 saio do *EnDança* e começo a fazer minhas criações, eu já começo 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 brasileiro.” (RODAS, 2022)

O mestrado foi o lugar para eu estudar, desenvolver, conceituar e tentar discorrer 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 Lusalva 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 Lusalva 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_IJ0

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 desejo, 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 você, 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 pedagoga.

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 dramática, 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 ganhamos 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, sensorio 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 copieei 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 gigantescos 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 (CANTÓ, 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 doutu-

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. Lã, 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 Ésquilo. 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 recepcionar 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 Koellreutter (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. Koellreutter 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 Wilde, 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 (INNÉS, 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 (INNÉS, 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 chiquêrrimo, 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 re 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 xavegador 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, dedicando 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 articuladinhos. 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 musicalização 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 [aristotêlicamente]. 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 musicifica 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-melisan-de>).

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 conjunção 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 constrictão 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 constrictão 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.

CANTÔ, 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 demasiadamente 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://samuelbecketsociety.org/2021/05/10/trinity-college-dublin-honours-martha-dow-fehsefeld/>>. 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/pel-leas-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*¹, 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*²; 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 apegou 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 Gaivota*, 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 atravessassem 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 sugeria? 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_IF.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”.

guém 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/artevera/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.

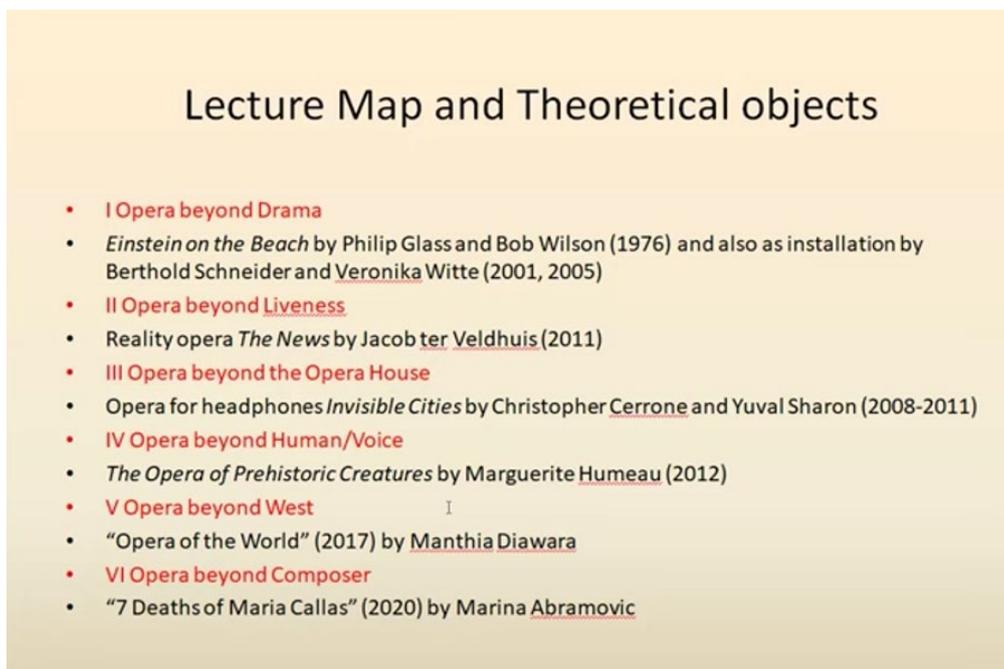


Figura 01: “As seis categorias” – capturada do vídeo – encontro dia 16/03/2022

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* (analógico), 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=wNoN0zjSiKM>; <https://www.youtube.com/watch?v=uFCOG2bv9EE>.

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.

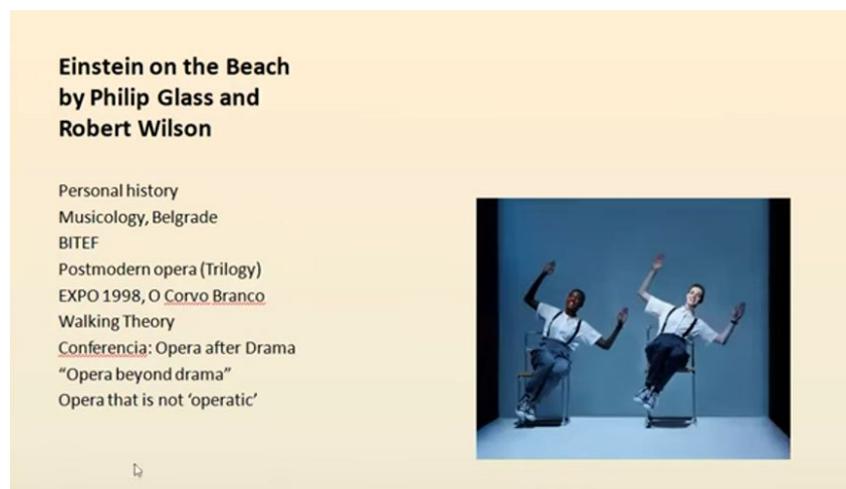


Figura 02: Cena de *Einstein on the Beach* – capturada do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

33 Sobre Marina Abramovic: <https://www.ufrgs.br/artevera/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:

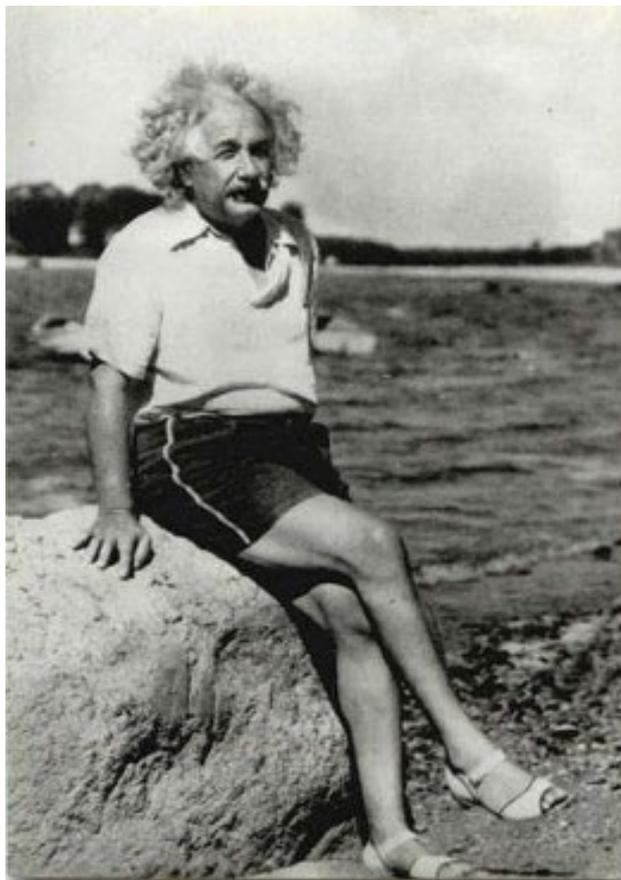


Figura 04: Fotografia de Einstein na praia.

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 Avigon: <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.

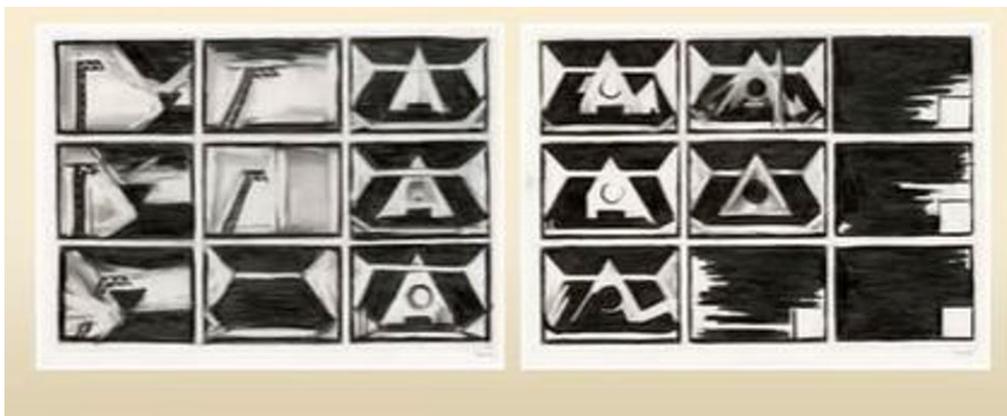


Figura 07: Desenhos de Robert Wilson. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

Aqui é a fotografia da nave espacial, a última cena de *Einstein on the Beach*:

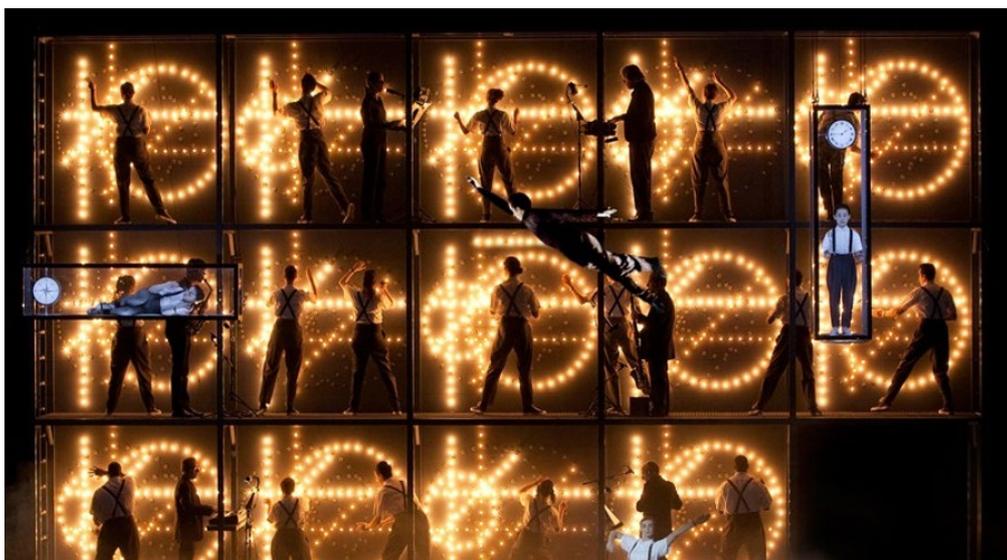


Figura 08: Cena da ópera Einstein on the Beach

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*

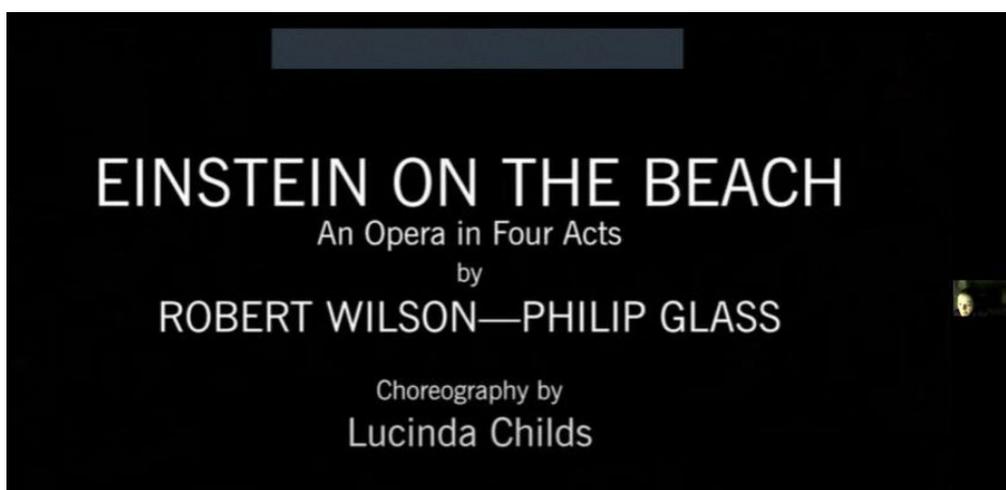


Figura 09: Créditos da ópera. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

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 *Capitalist 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 opera *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 criam 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.

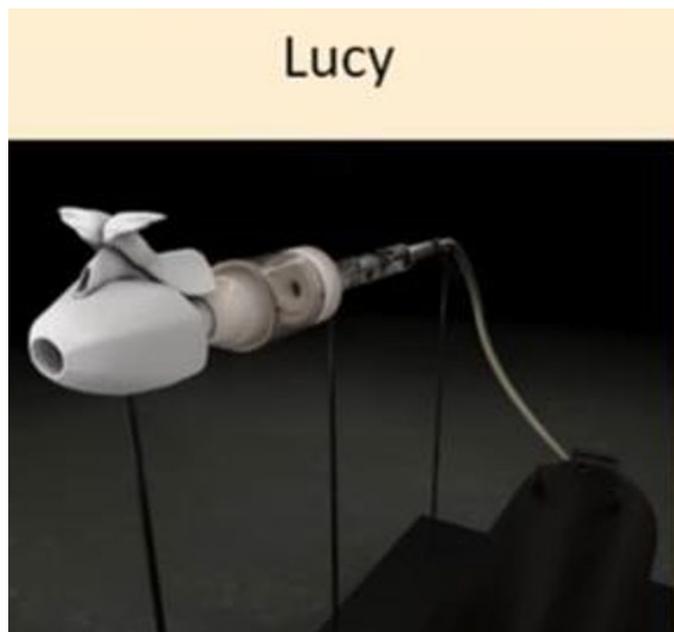


Figura 14: Imagem da “escultura” Lucy. Capturado do vídeo – encontro dia 16/03/2022.

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 consideraríamos 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 canta?”, 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.

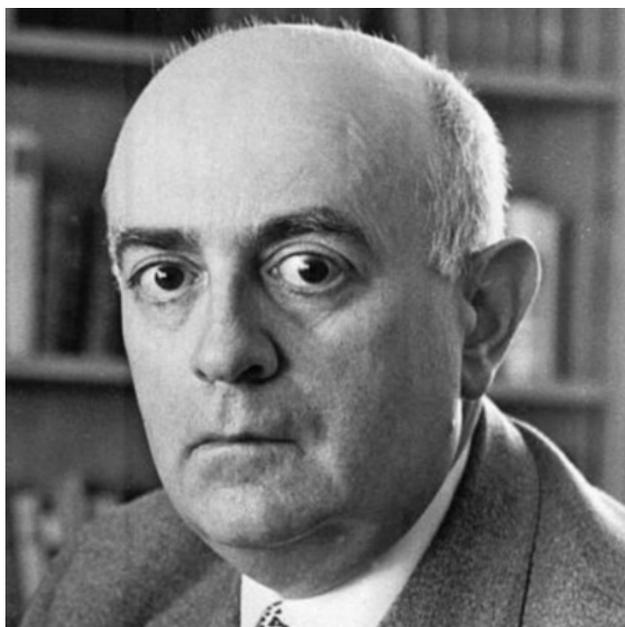


Figura 20: Fotografia do Theodor W. Adorno

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.

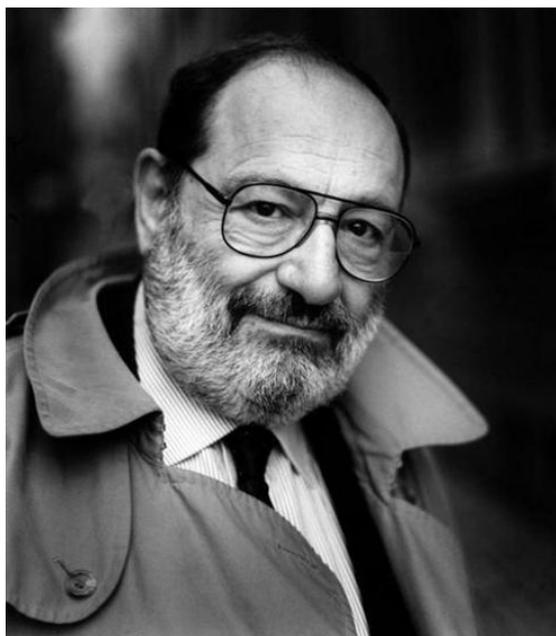


Figura 26: Fotografia do Umberto Eco

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>